

Luvina 72

Universidad de Guadalajara

Revista Literaria

Otoño 2013

\$50

RISAS

Ida Vitale

Ermanno Cavazzoni

Antonio Colinas

Juan Pedro Aparicio

Piedad Bonnett

Guillermo Espinosa Estrada

Mario Szichman

Eduardo Huchín Sosa

Enrique Fierro

Santiago Kovadloff

Julio Estrada

Agustín Goenaga

● MAURIZIO CATTELAN ●



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Universidad de Guadalajara

Rector General: Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla

Vicerrector Ejecutivo: Miguel Ángel Navarro Navarro

Secretario General: José Alfredo Peña Ramos

Rector del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño: Ernesto Flores Gallo

Secretario de Vinculación y Difusión Cultural: Ángel Igor Lozada Rivera Melo

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero < scastillero@luvina.com.mx >

Editor: José Israel Carranza < jicarranza@luvina.com.mx >

Coeditor: Víctor Ortiz Partida < vortiz@luvina.com.mx >

Corrección: Sofía Rodríguez Benítez < srodriguez@luvina.com.mx >

Administración: Griselda Olmedo Torres < golmedo@luvina.com.mx >

Diseño y dirección de arte: Peggy Espinosa

Viñetas: Montse Larios

Consejo editorial: Luis Armenta Malpica, Jorge Esquinca, Verónica Grossi, Josu Landa, Baudelio Lara, Ernesto Lumbleras, Ángel Ortuño, Antonio Ortuño, León Plascencia Ñol, Laura Solórzano, Sergio Téllez-Pon, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinasa, Hugo Gutiérrez Vega, José Homero, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Luis Panini, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Jesús Rábago, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

PROGRAMA LUVINA JOVEN (talleres de lectura y creación literaria en el nivel de educación media superior): Sofía Rodríguez Benítez < ljuven@luvina.com.mx >

Luvina, revista trimestral (Otoño de 2013)

Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero.

Número de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2006-112713455400-102.

Número de certificado de licitud del título: 10984.

Número de certificado de licitud del contenido: 7630.

ISSN: 1665-1340. LUVINA es una revista indizada

en el Sistema de Información Cultural de CONACULTA

y en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas

de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

Año de la primera publicación: 1996.

D. R. © Universidad de Guadalajara

Domicilio: Av. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, Guadalajara, Jalisco, México, C. P. 44100.

Teléfonos: (33) 3827-2105 y (33) 3134-2222, ext. 11735.

Diagramación y producción electrónica: Petra Ediciones

Impresión: Editorial Pandora, S. A. de C. V., Caña 3657, col. La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, C.P. 46170.

Se terminó de imprimir el 30 de agosto de 2013.

www.luvina.com.mx

¿A QUÉ SE DEBE esa peculiar manera —la risa— que logra contraer el cuerpo, dilatarlo, sacudirlo?

La risa, según Henri Bergson, es un fenómeno meramente humano. Pero no emocional, es un acontecimiento lógico para la inteligencia. Y tiene un significado social.

Hay, sin duda, un humor superficial y otro profundo: el primero nos es impuesto por un marco rígido, por la costumbre; el segundo toca el alma. Mediante la risa entran en oposición la tensión y la elasticidad, y es esa continua asociación y disociación la que nos lleva del bufón al comediante, el lazo que une la vida con su recreación: ¿el arte?

La risa puede ser sutil en la sonrisa y puede ser diabólica en la caricatura. Matizada o exagerada, la risa es movimiento, contorsión, tropiezo con los límites en su impulso externo, pero vuelta hacia los pliegues de la intimidad.

En estas páginas, **Luvina** entrega diversos ensayos, cuentos y poemas que oscilan entre la rigidez material para lograr la liberación de la forma estética y lo insondable del espíritu del hombre para acotar un fragmento de humanidad. E invita a los lectores a internarse en el trazo de cada texto literario: a manera de gesto, a manera de modelado de la tan insospechada forma humana.

Índice

8 ☛ Sonrisas •

IDA VITALE (Montevideo, 1923). El año pasado se reeditó su *Léxico de afinidades* (Fondo de Cultura Económica, México, 2012).

12 ☛ Fumar •

PATRIZIA CAVALLI (Todi, 1947). Uno de sus libros más recientes es *Pigre divinità e pigra sorte* (Einaudi, Roma, 2006).

16 ☛ Para Carlos Brandy, poeta •

ENRIQUE FIERRO (Montevideo, 1942). Su último poemario es *Fraude* (Conaculta, México, 2012).

17 ☛ El valor en euros de la inspiración •

ERMANNIO CAVAZZONI (Reggio nell'Emilia, 1947). En 2011 apareció su *Guida agli animali fantastici* (Guanda, Milán, 2011).

20 ☛ POEMAS •

SANTIAGO KOVADLOFF (Buenos Aires, 1942). Su libro más reciente es *La extinción de la diáspora judía* (2013).

24 ☛ POEMA •

ANTONIO COLINAS (La Bañeza, 1946). Su *Obra poética completa* fue publicada por el Fondo de Cultura Económica (México, 2011).

25 ☛ PINCHOS MORUNOS •

JUAN PEDRO APARICIO (León, 1941). Acaba de reeditarse su novela *El viajero de Leicester* (Salto de Página, Madrid, 2013).

31 ☛ La risa •

PIEDAD BONNETT (Amalfi, 1951). Su poemario más reciente es *Explicaciones no pedidas* (Visor, Madrid, 2011).

32 ☛ IMAGINARIA [1972] •

JULIO ESTRADA (Ciudad de México, 1943). Estrenó la ópera *Murmullos del páramo* en Madrid, en 2006. El año pasado publicó el libro *Canto roto. Silvestre Revueltas* (Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2012).

37 ☛ POEMAS •

STEFANO STRAZZABOSCO (Thiene, 1964). Ha traducido a Octavio Paz al italiano, y es autor del epílogo en el volumen *Poetas italianos del siglo xx*, preparado por Marco Antonio Campos (UNAM, México, 2004).

40 ☛ El vacío que sonrío •

GUILLERMO ESPINOSA ESTRADA (Puebla, 1978). Es autor del libro *La sonrisa de la desilusión* (Tumbona Ediciones, México, 2011).

52 ☛ POEMAS •

TIM LILBURN (Regina, 1950). Su libro más reciente es *Assiniboia* (McClelland & Stewart, Ontario, 2012).

58 ☛ SUFRIENDO con Edmundo de Amicis •

MARIO SZICHMAN (Buenos Aires, 1945). Acaba de aparecer su nueva novela, *Eros y la doncella* (Verbum, Madrid, 2013).

65 ☛ Tres lecciones sobre el humor •

EDUARDO HUCHÍN SOSA (Campeche, 1979). Su libro más reciente es *Usted se encuentra aquí* (Secretaría de Cultura de Campeche, Campeche, 2013).

70 ☛ Budapest •

AGUSTÍN GOENAGA (Ciudad de México, 1984). Es autor de la novela *La frase negra* (Era, México, 2007).

81 ☛ Poema con límite de tiempo •

EDUARDO CHIRINOS (Lima, 1960). En 2012, la Universidad Alas Peruanas, en coedición con la editorial Estruendomudo, le publicó su *Catálogo de las naves (Antología personal 1978-2012)*.

82 ☛ Poema •

Carlos Vicente Castro (Cocula, 1975). Su más reciente libro es *Circo* (Paraíso Perdido, Guadalajara, 2013).

83 ☛ Hilaridad fatal o El paraguas de Bataille •

RAFAEL MUÑOZ SALDAÑA (Ciudad de México, 1966). Fue gerente editorial de la Enciclopedia Británica de México y coordinador editorial de Océano. Actualmente es editor en Fundación Televisa.

90 • POEMAS •

ÁLVARO LUQUÍN (Guadalajara, 1984). Su libro más reciente es *Blanco Sucio* (Filodecaballos, México, 2013). Estos poemas pertenecen al poemario inédito *Cinématicanimal*.

91 • Sin reclamo •

CECILIA EUDAVE (Guadalajara, 1968). Uno de sus libros más recientes es *Para viajeros improbables* (Ediciones Arlequín, Guadalajara, 2011).

96 • Destrucción del amante (tres fragmentos) •

LUIS PANINI (Monterrey, 1978). Su libro más reciente es *Mala fe sensacional* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2011). Estos poemas forman parte del libro inédito *Destrucción del amante*.

97 • Teoría del chasco •

JOAQUÍN PEÓN ÍÑIGUEZ (Ciudad de México, 1987). Aparece en la *Antología de la novísima narrativa breve hispanoamericana* (Grijalbo, México, 2009). Es curador de contenidos en el sitio *invasionabisal.com*.

100 • Este cuento no corresponde •

JAVIER RIZZO (Oaxaca, 1979). Publica dos *fanzines*: la colección de cuentos *A punto de estallar* y el cuento largo *La muchacha con la raqueta de tenis*. Poemas suyos están por aparecer en una antología de la editorial Salto Mortal.

103 • MANTRA •

RODRIGO FLORES SÁNCHEZ (Ciudad de México, 1977). Su último poemario es *Tianguis* (Almadía, México, 2013).

105 • Zapping •

JAVIER ZAMUDIO (Cali, 1983). Es autor del libro de poesía *El infierno de los otros* (Universidad del Valle, Cali, 2009).

109 • Hotel Babel •

RICARDO ADÁN VELASCO (Acapulco, 1987). Prepara su primer libro, que llevará por título *La tierra del eterno crepúsculo*.

112 • JOSÉ MIGUEL OVIEDO lee poesía •

JUAN GUSTAVO COBO BORDA (Bogotá, 1948). En 2012 se publicó su *Poesía reunida 1972-2012* (Tusquets, Barcelona).

117 • La reparación de la poesía •

SEAMUS HEANEY (Castledawson, 1939). Premio Nobel de Literatura en 1995. El presente ensayo forma parte del libro *La reparación de la poesía*, que próximamente publicará en México Vaso Roto Ediciones.

PLÁSTICA

• Sobre la heterogeneidad del discurso, las dos isotopías que se encontraron en el diccionario, la simpatía de Maurizio Cattelan y la clausura de El Bulli •

MAURIZIO CATTELAN (Padua, 1960). Vive y trabaja en Nueva York. Su primera exposición individual se realizó en 1990. A partir de ese año ha expuesto en The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Kunsthalle, Basilea; Centre Georges Pompidou, París; Museum of Contemporary Art, Chicago; Ludwig Museum, Colonia; Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles; Musée du Louvre, París; Museum für Moderne Kunst, Fráncfort; The Menil Collection, Houston; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, entre otros museos y galerías del mundo.

DOLORES GARNICA (Guadalajara, 1976). Ha sido columnista especializada en arte en el diario *Público* y, actualmente, en la revista *Magis*.

• P Á R A M O •

Cine

• Escasos pretextos para la risa • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 129

Libros

• Sobre *El sendero frugal*, de Jacques Dupin • VÍCTOR CABRERA 131

• Un pequeño resquicio • ALFREDO NÚÑEZ LANZ 134

• Ulises Carrión: predicador del Arte Nuevo • SERGIO TÉLLEZ-PON 136

• Cinco postales de los muchos ríos desaparecidos • LUIS ALBERTO ARELLANO 138

Zona Intermedia

• La risa en la obra de Vivian Blumenthal • SILVIA EUGENIA CASTILLERO 140

Visitaciones

• Elías y Xavier • JORGE ESQUINCA 143

Polifemo bifocal

• La pimienta y la dinamita • ERNESTO LUMBRERAS 146

Nodos

• Mis días en el Fondo de Cultura • NAIEF YEHYA 148

www.luvina.com.mx

Sonrisas

IDA VITALE

SI A MUCHOS que yo me sé les preguntaran qué valor tiene la sonrisa, comenzarían por emitir una, breve y sardónica, perfectamente inútil, y de seguro responderían que ninguno, que ellos sepan. Pero, aunque no lo digan, sí le suponen uno, aunque meramente crematístico. Saben que una sonrisa puede ser la inversión requerida para conseguir algunas cosas.

En este momento estoy rodeada de chinos, jóvenes estudiantes, concienzudos, infatigables. Digo rodeada porque su proporción aumentó en el edificio en el que vivimos: como está cerca de la universidad, múltiples orientales carentes del gusto burgués por la privacidad comparten en él apartamentos grandes.

Esta invasión corrompe el uso de la sonrisa. Los chinos no sonríen mucho, no al enorme y desconocido mundo que los rodea. ¿Observaron los que siguieron alguna transmisión de aquellas Olimpiadas chinas, las extrañas, galvánicas muecas que, a guisa de sonrisa, los deportistas locales producían para el público o, más bien, para la televisión que los enfocaba? Una contracción casi tetánica, dispuesta, sin duda, por la autoridad más próxima, pero sin haber creado el clima para una exitosa espontaneidad.

A poco de llegar a Austin noté que los norteamericanos, éstos al menos, fuesen lo que fuesen, cristianos, mormones, retirados, burócratas, etcétera, sonreían hacia todos los puntos cardinales, sobre todo en los espacios pequeños, peligrosos de intimidad, como un ascensor. Nunca supe si

lo hacían para hacerse perdonar algo o para atajar la malevolencia que imaginan latente en el mundo que siempre les será ignoto. Llegada de un Río de la Plata más bien hosco, las frecuentes sonrisas que me estaban dirigidas me intrigaban; más aún, me creaban un problema de identidad. Al principio me dije que yo debía ser la *Doppelgänger* de alguna americana colmada de relaciones, miembro de un club nutridísimo o de una congregación que había logrado hermanar a todos sus integrantes. De lo contrario, ¿cómo se explicaba que yo anduviese por una ciudad desconocida saludando a diestra y siniestra como político en gira?

Pronto descubrí que aquí la sonrisa nace no bien se cruzan las miradas. Era yo quien las desencadenaba, mirándolo todo y a todos con curiosidad, porque un americano mirado a los ojos sonríe de inmediato como un robot sin fallas. Al fin, acostumbrándome a ser más discreta mermé alrededor de mí el exceso que me inquietaba. Por supuesto, el normal tomar conciencia del prójimo, al subir y bajar de un autobús, al coincidir en una puerta, en un elevador, al recibir cualquier mínima atención, se complementa con una sonrisa. Por lo tanto, siempre que regreso a Montevideo debo transformar mi naturalidad. Allí, en mi ciudad de origen, debo olvidar mis nuevas y buenas costumbres, porque arriesgo alguna agresión verbal: allí sólo se sonríe a un desconocido o desconocida en son de burla. Una sonrisa perdida recibe de retorno una mirada severa. Así es como corro el riesgo de morir bajo vehículos no menos ariscos, cuyos conductores suelen apretar los dientes ante el peatón osado que se le cruza en el camino.

Luego, otra vez en Austin, provocó la extrañada sorpresa del conductor que no bien ve a un peatón que demuestra tener intención de cruzar, se detiene media cuadra antes, mientras yo, que conservo todavía el reflejo equivocado, lo miro con humildad, moviendo mi rabito imaginario, pidiendo perdón por mi osadía y sin resolverme a usar mi derecho al libre cruce en la zona debida.

Es uno de los peligros que corre el que va y viene por el oscilante puente tendido entre países que sólo tienen en común esas modas un poco ridículas, transmitidas por la vía inapelable de la televisión. De un lado y de otro, si me descuido, me esperan leves escaramuzas, pero reconozco que unas

son fáciles de remediar, mientras que las de allá, las del país donde las sonrisas son tan poco usuales y se venden tan caras, empiezan a resultarme inquietantes, casi peligrosas, porque, a veces, y no sé por qué, descubro una imprevista, fría fijeza en los rostros que cruzo. Eso, cuando me miran.

Pero volvamos a los chinos, cosa que no me es difícil: todavía no olvido el pasmoso espectáculo que inauguró las Olimpiadas. Ya lo sé, ni falta hace que me lo digan: esa perfección la logran las dictaduras, es fruto de una masa adiestrada a someterse al látigo, de la clase que sea, y a archivar el pensamiento, sin duda porque no cabe entre las horas del trabajo, de la obediencia y del sueño. Pero sucede que si la perfección mecánica puede ser odiosa, la imaginación puesta en juego por Zhang Yimou es el resultado de alguien que piensa, libre, y también sueña y delira, capaz de recrear la Muralla o la precoz aventura marítima china o imaginar el efecto de cientos de tambores tocados a la vez mientras las luces danzan sobre ellos.

Lo descubrí en *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, en *House of Flying Daggers*, con sus luchas a vuelo limpio por los techos o en lo alto de un bosque de bambúes que se balancean mientras los enemigos, prendidos de ellos como cigarras, enfrentan sus inmensas espadas. O cuando, dos días después de la apertura de las Olimpiadas, vi en la televisión, por pura casualidad, en la versión del MET de 2006, *The First Emperor*, una ópera de Tan Dun, compositor chino que vive en Nueva York, que también dirigía la orquesta. En la prodigiosa puesta en escena nadie volaba, pero por sus hallazgos plásticos no pude menos que pensar en Zhang Yimou. Y era de él, como supe al final.

Siempre he sido levemente reacia al género operístico, aunque en ciertos casos —Haendel, Mozart, Purcell, Galuppi y afines— me dejo caer con delicia en sus redes. En *El primer emperador* no hay fantasía sino historia, que puede incluir, sí, algo de leyenda, ya que el músico que se atreve a amar a la hija del emperador, prometida a un general victorioso, aparece también como creador del himno de su país. La música se ciñe casi siempre a los cánones melódicos chinos, emplea las campanas tradicionales o una especie de arpa horizontal, tocada con púas, combinada con arpas occidentales,

mientras los coros se atienen, en cambio, a normas que nos son más familiares. El escenario estaba dominado por una gran escalinata que funcionaba como tal o se convertía en un telón de fondo. Mediante proyecciones se transformaba en un grabado antiguo o, mediante máscaras, sugería una multitud. Básicas las luces sutilísimas en variación constante, tanto para crear la ilusión de nuevos espacios como para facilitar cambios, que ni demoraban ni pesan. El resultado fue tan mágico que ahora espero el momento en que este mismo equipo asombroso ofrezca *La flauta mágica*, de Mozart, o *El amor por las tres naranjas*, de Prokofiev. Sería una operación obvia. La humana, necesaria sonrisa puede ser la sonrisa del arte en plenitud.

Luego vino el espectáculo sudafricano. Toda comparación es odiosa y ésta además inoportuna por mezclar categorías distintas. Los sudafricanos son modestos y apenas aspiran, creo, a que se los tenga en cuenta. No puede decirse esto de los chinos, que se toman su tiempo sin dejar de marcar su camino. Poniendo de lado esto y las sonrisas, no puedo evitar registrar el paso del cometa del delirante fervor futbolístico. El Uruguay había sido, casi por tradición, discreto en sus triunfos, cuando los había, sobrio y cauteloso, en la misma medida en que el nacionalismo no se consideraba virtud. Hoy eso ha cambiado. Salieron cuartos en el campeonato de Sudáfrica; esa ubicación discreta se borró, sobrevaluada, bajo otra verdad que parece ser la verdad verdadera, la del alma, que se instaló en comentaristas de fútbol, periodistas, en cualquier locuaz deseo de llevar las aguas para algún molino. Quizás los emolumentos que están al fondo del escenario hayan impuesto esta imagen, aunque un cierto pudor aparte un poco los reflectores. Hasta la Academia Nacional de Letras del Uruguay quiso alcanzar también ella, tan gris, un poco del celeste reverberante y, descubierta la veta por la que podía llegar a integrar el dichoso coro, celebró el correcto modo de hablar de los jugadores. Con ello apenas lograron que todo el que no está reñido con el diccionario reflexione sobre el reducido nivel general, contra cuya mediocridad, sí, se destacan los jugadores que llevan años en el exterior, por ejemplo en España, y gozan del dinero que su condición de esclavitud entre equipos y vendedores les depara. Hasta es posible que alguno compre libros. Aquí, la sonrisa ligera del principio se cubre, qué vamos a hacer, de una tristona ironía ●

Fumar

PATRIZIA CAVALLI

Da satisfacción: tú aspiras y eso llega,
aspiras más fuerte y llega más.
No puede pues ser un lápiz.
Sólo de lo que es suave y un poco vacío
algo se allega y desliza llenándote
el paladar y luego al expulsarlo
se te vuelve a encender el gusto, tanto
que ni sabes si lo que prefieres es tomar o devolver, en verdad
haces ambas cosas juntas, estás en lo justo.

*

FUMARE

Dà soddisfazione: tu succhi e quello arriva, / succhi piú forte e arriva di piú. /
Non può essere dunque una matita. / Solo da ciò che è morbido e un po' vuoto
/ qualcosa arriva e scivola giù riempiendoti / il palato e poi nel ributtarla fuori /
ti riaccende il gusto, tanto / che neanche sai se quel che preferisci è prendere o
ridare, in verità / fai le due cose insieme, sei nel giusto.

*

La bella hortensia redonda se marchitaba
de otro lado yo me bebía un litro
y mi color no cambiaba, era el oído el que iba a reabastecerse
[a la bodega

donde había sonidos abandonados
—¿quién los habría salvado
si no los hallaba con mi litro?

*

El rojo se ha muerto e ido.
(—Bello e ido— decía B de un tal
amigo Steve muerto reseco).
Al morir a los rojos se les entierra,
proponen el fango — bebes un sorbo
y ya te han enfangado.

*

A la estación perdida me doy y ardo,
pero este vino de largo plazo fatiga
hay demasiada fruta envejecida

L'ortensia bella tonda si ingialliva / io d'altra parte mi bevevo un litro / non mi
cambiavo nel colore, era l'udito che andava a rifornirsi nella stiva / dove stavano
suoni abbandonati / — chi li avrebbe salvati / se io non li scovavo col mio litro?

*

Il rosso è morto e andato. / (— Bello che andato — diceva B di un certo / amico
Steve morto stecchito). / I rossi quando muoiono si interrano, / propongono la
melma — ne bevi solo un sorso / e t'hanno già ammelmato.

*

Alla stagione smarrita mi dò e ardo, / ma questo vino a lungo andare stanca / c'è

en quintaesencia, demasiadas ciruelas, demasiados higos
que me azucaran y yo el azúcar
a decir verdad la evito. Hay, sin embargo,
cuando está abriéndose, una goma
de escuela primaria, justo al inicio,
un albor de cartilla que, aun cruda,
se abre suave y redonda, y mucho
mucho me tranquiliza.

*

Es magnífico hablar a solas
en el sofá con alguien que no quiere
intervenir pero que escucha o finge
escuchar y luego irse próximos
o lejanos diciendo o deshaciendo
siempre solos con alguien
que está ahí quieto en el sofá y no pretende
mezcladas anuencias o atroces discusiones.

*

troppo appassimento di frutta / in quintessenza, troppe prugne, troppi fichi / che
mi inzuccherano e io lo zucchero / a dire il vero lo fuggivo. C'è però, / quando è
in apertura, una gomma / da scuola elementare, proprio all'inizio, / un albore di
cartella che, pure cruda, / si apre tonda e morbida, e molto / molto mi rassicura.

*

È magnifico parlare da soli / sul divano con qualcuno che non vuole / intervenire
ma che ascolta o finge / di ascoltare e poi andarsene prossimi / o lontani dicendo
e disfacendo / sempre soli con qualcuno / che è lì fermo sul divano e non pre-
tende / commisti assensi o atroci discussioni.

Que algo de mí
pueda valer, después de mí
aunque sólo cinco liras más que yo,
me resulta insoportable.
Quiero lo que valgo
aquí conmigo.

*

Como un pueblo feliz en la variedad
juntas estaban maravillosamente
la muchas hierbas y las flores al borde del camino
para mostrarse. ¡Las miro y las admiro,
densas transparencias, espigas radiadas
de móviles coronas en ascenso!
Esos granos, esas plumas,
esa invención de geometrías extrañadas,
si no las viera, ¿esas formas
vibrantes podrían en sí mismas
complacerse de su propia y tan variada
singularidad? ¿Será posible
que sólo a nosotros nos sea dado el asombro?

VERSIÓN DEL ITALIANO DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

*

Che qualcosa di me / possa valere, dopo di me, / anche solo cinque lire più di
me, / mi è insopportabile. / Io voglio quel che valgo / qui con me.

*

Come un popolo felice nella varietà / stavano insieme meravigliosamente / le
tante erbe e i fiori ai bordi della strada / per mostrarsi. Vi guardo e vi ammiro, /
folte trasparenze, spighe raggiate / da mobili corone in ascensione! / Quei grani,
quelle piume, / quell'invenzione di geometrie straniare, / se io non le vedessi,
quelle forme / vibranti potrebbero in se stesse / compiacersi della propria così
varia / singolarità? Possibile / che solo a noi sia dato lo stupore?

Para
Carlos Brandy, poeta
ENRIQUE FIERRO

1)

**en un patio de dónde
bajo lluvia de flores
en un rincón de mayo
bajo la lluvia cuándo**

**contra los viejos muros
cuerpo a cuerpo y entonces
el ruido de la muerte**

**los ojos la mirada
frescos y fresco el tibio
color de la mañana**

2)

**la piedra
la piedra y su silencio
su silencio de piedra
su piedra de silencio**

**como decir demonio
de mariposa noche
seco y mudo dominio
de fábrica de frío**

**como algarrobo muerto
como muerte sin sangre
como sangre sin llanto
como llanto que seco**

El valor en euros de la inspiración

ERMANNO CAVAZZONI

UN ESCRITOR ANTICUADO y versado en literatura se sienta ante el escritorio, enciende la luz y quiere escribir un libro, más bien una novela; entonces coge una hoja en blanco, más bien coge la computadora, enciende el programa Word de escritura y escribe: «Capítulo Primero». Inmediatamente después se detiene y no se le ocurre nada, más bien cavila acerca de lo estupendo que sería sentarse y que, de inmediato, apenas encendido el programa, las palabras comenzaran a brotar en su cabeza, todas ya perfectamente concatenadas en sublimes frases alargadas a la velocidad justa para que a él le diese tiempo de poder escribirlas. Sin embargo, permanece inmóvil, como si estuviese apagado.

¿Entonces qué es lo que hace este escritor? Bueno, pues trata de situarse en una condición tal que se favorezca la inspiración; y si no es a la primera, sabe que existen lugares más favorables. Para esto, entonces, coge las maletas y emprende la marcha hacia un lugar marino, por ejemplo, o se retira al campo, o a las cercanías de un volcán, cada uno tiene sus condiciones de inspiración; existen ciudades que predisponen a ello, algunas capitales, algunas naciones; por lo tanto, coge el avión o el automóvil, es decir, gasta. Para motivar la inspiración es necesario gastar dinero, porque no en todos lados surge la inspiración; los más afortunados encuentran la inspiración a pocos kilómetros, adonde, por ejemplo, se puede llegar en autobús, y en este caso la inspiración cuesta el boleto de autobús; pero existen autores que tienen que vivir en el lujo, viajar en primera clase, irse lejos.

Para garantizarse un poco de inspiración, siempre se ha requerido dinero, a menudo mucho dinero; si no se cuenta con un mecenas, entonces cada uno debe arreglárselas como pueda; por lo tanto, los ricos, en literatura, son los favoritos; si sucede que los ricos en inspiración no saben qué hacer con ella, pueden invertir su patrimonio y tiempo libre en divertirse. Los más aventajados han sido los autores y los poetas que costaban poco, y que

se podían inspirar en una pequeña habitación situada en un ático, o en un sótano de los suburbios, o en una choza abandonada sin calefacción; pero si, por lo contrario, un autor necesita mucho calor y estamos en invierno, la inspiración, en tal caso, cuesta un tanto el metro cúbico de gas o de gasóleo. Se podría hacer una lista de los costos, y ver cuánto cuesta la hora de inspiración, cuantificándola en kilovatios, con base en el valor energético de los alimentos, etcétera. En la historia de la literatura, cada autor ha tenido su nivel de consumo energético y su rendimiento, más o menos como un motor.

Se pueden ofrecer ejemplos de ello. Nietzsche costaba entre los cuatro y cinco mil euros al mes, es decir, la pensión media de un profesor de universidad, porque todo se le iba durante su estancia en los lugares de inspiración y no le quedaba nada para abonarle a su libreta de ahorros. Kafka costaba menos, el equivalente a mil euros al mes, porque le bastaba una pequeña habitación rentada sin alimentos incluidos, ya que iba a casa de su padre a comer. Robert Walser todavía era más económico, porque vivía en el manicomio de Herisau a expensas de la administración del cantón de Appenzell, y escribía en hojas de papel usado que rescataba gratuitamente del cesto de la basura. Todo mundo sabe que D'Annunzio costaba muchísimo; sin embargo, parte de sus gastos eran cubiertos por sus amantes y, por supuesto, por el Estado, durante los años del Vittoriale.

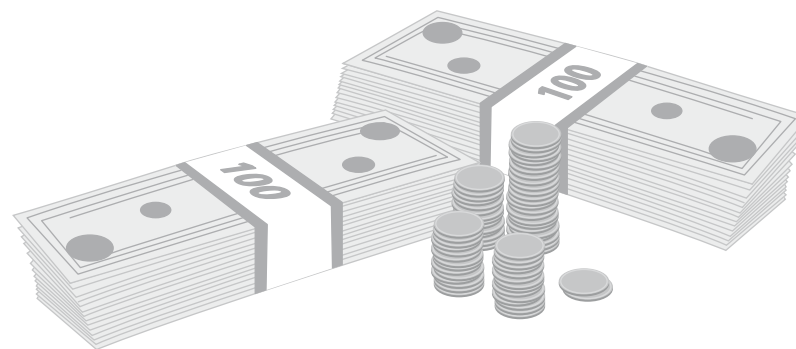
Incluso los movimientos literarios pueden llegar a ser más o menos costosos; el Romanticismo, en su conjunto, tuvo costos medio-bajos, y todavía más bajos el de la Scapigliatura, que en la práctica se la podía permitir cualquiera. Sobre el Dadaísmo, el Surrealismo y el Futurismo incidían los costos por permanecer sentados en el café, y dado que, por ejemplo, para ser dadaístas, era necesario estar en el café cerca de ocho horas al día, calculando un capuchino o una bebida fría cada hora aproximadamente, nos vamos por arriba de los treinta euros al día, a lo que se le debe agregar el costo del boleto del espectáculo al que acostumbraban asistir para armar trifulca (digamos que alrededor de diez euros actuales); es por esto que un dadaísta gastaba mil doscientos euros al mes, tan sólo para inspirarse dadaísticamente. Los futuristas, en buen número, se enrolaban en la guerra, recibían suministros por parte del ejército y se inspiraban sin costo alguno; quienes caían heridos tenían derecho a una pensión, con la que continuaban pagándose la inspiración futurista durante toda la vida.

Hoy las cosas han cambiado, y se produce mucha literatura sin inspiración. Por ejemplo, se puede producir una novela policiaca con base en un sencillo diagrama de flujo (el detective X o Y, por las características A o B, se topa con el cadáver A o B, etcétera, etcétera, en donde en cada cruce se escoge entre dos alternativas). Los costos en términos de gasto energético

se han batido, porque esto se puede hacer sin moverse de su alojamiento acostumbrado, sin una dieta particular, sin estimulantes del aparato neurovegetativo, sin gastos alocados para excitar la libido, sin gastos médicos para curarse los nervios. Es decir, la literatura cuesta hoy lo estrictamente necesario para vivir. ¿Se puede cuantificar? Sin duda alguna, porque el sistema de medida es único, y es el tiempo de prestación de la obra (que podemos llamar TPO), y va desde el momento en el que uno se sienta para dedicarse a la actividad literaria, hasta que uno se levanta y regresa a la vida no-literaria (que podemos llamar VO, vida ordinaria). Sumando los tiempos diarios en los que se permanece sentado, se puede saber el valor de TPO de una novela policiaca llevada a cabo.

¿Cuánto vale en moneda corriente (en euros) un minuto de rendimiento literario? Es decir, ¿una unidad TPO? Digamos que varía de lugar a lugar, en función del costo medio local de la vida (cuesta mediamente más en la ciudad que en el campo; más en las regiones del norte de Italia que en el sur); luego, en función del tenor de vida del autor. Por ejemplo: un individuo que vive solo, tiene gastos superiores a los de un individuo que vive en una familia grande; un individuo que percibe un sueldo alto tenderá a aumentar los consumos superfluos respecto a un individuo que gana el salario mínimo. Por lo tanto, se ha visto que la actividad literaria es más conveniente si se ejerce en el sur, por parte de un individuo de familia numerosa, con un salario bajo, o, mejor aún, desocupado o subempleado, o con un trabajo de medio tiempo •

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO DE MARÍA TERESA MENESES



ÓPTICA CONCORDE

A Luis, el óptico, solía verlo detrás del mostrador.
Ya no es así. Hoy es su padre, óptico también,
quien luego de ajustar su audífono al oído
me abre con su llave la puerta del negocio.

Corren tiempos duros. Ya no hay puerta sin cerrojo.
La calle se ha vuelto incierta;
abundan rejas, trabas, vidrios blindados.
Todo es miedo y prevención,
aliento en la nuca, algo oscuro.

Cuando pregunto por su hijo, el viejo,
tomado por sorpresa, me mira desvalido
como si yo hubiera franqueado
el umbral de lo indecible:
la boca entreabierta, los ojos sin norte,
una grieta súbita en los gestos.
Luego, encorvado y mudo,
se pierde detrás del mostrador.

¿Me oyó? ¿Responderá?
¿Abismo o deficiencia?
¿Sordera o lo innombrable?
No responde. Al rato,
alzando el tono, preguntó:
¿En qué puedo servirlo?

Esa fórmula bella, en desuso,
traída de tan lejos,
lo probó: estábamos de vuelta
al amparo de lo estable.

¿Simulaba el óptico?
¿Rearmó su corazón?
Importa poco.
Bastó para darme abrigo,
impulso para extenderle mis anteojos.
El arco... —me oí decir—.

Él los tomó en su mano ajada
y la tarde se rehízo, tibia y diáfana a la vez,
de espaldas a todo lo que excede las palabras
y hace de nosotros seres pobres,
inermes, desoídos.

APARICIÓN

Dibujo, a los setenta, como un niño.
Mi trazo no maduró,
congelado en un saber
que se detuvo.

Cuando mi mano dibuja,
distráida,
me regala una huella
del que iba y venía por los sueños.

Resiste, espera, insiste el inocente.
No deja que me ahogue en mi ciencia y mi ceguera,
en la fatiga,
en el silencio,
en la inclemencia del espejo.

Lo guarda mi arte pobre
y brota de mi mano cuando quiere.

TOLEDO

Vuelvo, dos años después, al sitio que quise tanto.
Ocupo, dos años después, la mesa que fue mía.
Bebo con unción del mismo vino
y sueños que entonces tuve
y que luego se perdieron,
renacen de la mano que los acarició.

Algo, no obstante, opaca el goce del reencuentro.
Quizá sentir de pronto que me sobreimprimo,
que al volver aquí me usurpo un recuerdo,
me lo robo, lo violento y al forzarlo
a ser de nuevo realidad,
una pobre realidad,
calco mis pasos, me imito,
me repito como un perro que extraviado
sólo sabe ir y venir sobre su huella,
olfatear sin rumbo su recuerdo
buscando una señal
que avive lo perdido.

JET-LAG

Habitación 29 en un hotel de nombre impronunciable.
En el jardín, flores mínimas de extraños pétalos móviles
y en seis árboles vencidos
pájaros enjaulados cantan la última luz.

En el baño y en contraste,
calandrias de papel trinan libres en las ramas
pintadas en las paredes.

Mi cuerpo desabrido
que aún se arrastra en el invierno
decreta que ya son las dos de la mañana.
El reloj, sin embargo, da las siete de la tarde
de un día inconcebible de verano.

Mañana será posible. Hoy no en este país
de quietas nubes rojas y hombres semicallados.
Hoy no puedo.

Agota estar aquí sin haber llegado.

Rumor de la sonrisa

I
 Tu alma
 es el rumor de tu sonrisa
 es el rumor de la llama.
 No hay sonido
 más dulce,
 pues suavemente funde todo en ti
 y todo en mí.
 Al fin, nosotros somos
 inaudible rumor de una sonrisa,
 el rumor de la llama
 (el rumor de las almas).

Cómo se quiebra
 la luz
 en la música
 que arde
 en tus ojos.

II
 Aunque quizá sea mejor
 así: lejos, muy lejos,
 los dos,
 pero con las almas tan cerca.
 Los dos inalcanzables
 como las laminillas de oro
 de las alas de los jilgueros que huyen,
 como el monte negro que no se deja ascender
 bajo una tormenta de lobos,
 como la estrella distante
 que sin embargo es
 como una lágrima nuestra.

Mejor así, como hablan
 las almas
 con las almas,
 tan lejos,
 tan cerca
 del recuerdo inaudible
 de tu sonrisa.

PINCHOS MORUNOS

JUAN PEDRO APARICIO

TRAS ENFRENTARME a esa especie de comité que recibía a los invitados en el gran vestíbulo: el embajador y señora, el agregado militar (con su uniforme de gala y su medallero) y señora y alguno que otro funcionario más (y señora), alcé mi vista por encima de las cabezas hasta el último rincón de la sala. Llamó mi atención la figura de un joven negro. Era como un atleta, o mejor, como un modelo de alta costura. Se hallaba en la tarima del piano, a un lado del gran ventanal que tenía las cortinas corridas. ¿Se trataría de un pianista que iba a amenizar la velada?

Pero el joven no estaba solo. Y ahora sé muy bien que lo que provocó mi interés fue la presencia de una chica, y no la del joven negro, o, más bien, la presencia de ella al lado de él. Advertí que le decía cosas al oído que, por la postura y la proximidad, parecían confidencias, y advertí también cómo él rompía a reír. Bueno, el encanto se deshizo, quiero decir que mi modo de verlos cambió, como si una estatua se hubiera hecho añicos.

Me había fijado en ella meses antes, en una recepción en la embajada suiza, pero entonces no hicimos más que saludarnos. Días después charlamos un rato en la embajada de un país de Europa del Este que no puedo precisar, Chequia, Rumanía acaso. Recuerdo que, como yo, también era la primera vez que ella la visitaba. Quise contarle una anécdota que se decía había ocurrido en la presentación de las cartas credenciales del embajador del Líbano. Esa historia de la avispa que entra súbitamente en el carruaje del embajador, asustando a su señora, que teme tanto el posible picotazo como que los manotazos que su marido lanza le descompongan el peinado.

Pero la chica parecía no hacerme demasiado caso entre el runrún de las voces y el trasiego de los camareros. De modo que casi perdí el hilo de mi narración, muy distraído además por sus ojos verdes, a los que unas gafas bastante grandes enmarcaban con mucha gracia.

Me esforcé para introducir en mi historia un nuevo detalle en forma de pregunta.

—¿No conoces a la mujer del embajador del Líbano?

Negó con la cabeza. Añadí:

—Según se dice, es la señora más guapa que ha habido nunca en toda la historia del cuerpo diplomático en Londres.

Noté cómo esa alusión a una belleza muy superior a las demás despertaba su interés. Continué:

—Parece que ese día no iba vestida adecuadamente. Llevaba un vestido largo y era por la mañana, pero se hacía perdonar por lo guapísima que estaba. Hasta que llegó la avispa.

Ahora sí que me escuchaba.

—La pobre señora estaba aterrorizada —proseguí—. Como te digo, temía más los manotazos al aire de su marido que a la avispa. «¡Que me despeinas, cuidado, que me despeinas!», le advertía. El embajador replicó con mal disimulado enojo: «¿Quieres dejar de gritar, por favor?». Y en ese momento llegaron al Palacio de Buckingham. El cochero, varios ujieres, un jefe de puerta, les recibieron desplegando el escalón del coche, y enseguida pisaron la alfombra roja que les llevaría directamente a la reina de Inglaterra. A la bella embajadora apenas le dio tiempo para atusarse el cabello y preparar su mejor sonrisa...

En ese momento, cuando la chica de los ojos verdes se mostraba más interesada en mi relato, alguien se acercó por detrás y le puso la mano en el hombro. Era un hombre alto, con abundante cabello y aladares plateados, parecía un galán maduro de Hollywood. Por lo que les oí, se habían conocido en Sydney, Australia, y desde entonces no se habían vuelto a ver.

Traté de seguir con mi historia, pero el galán maduro me miró con las cejas enarcadas.

—Ah, esa fabulación... —dijo, despectivo.

Yo me defendí con una pizca de ironía.

—Es, nunca mejor dicho, un suceso real... La reina miró a la embajadora, toda una belleza, y en seguida fijó la atención en su busto alzando los impertinentes...



El alto galán insistió en menospreciar mi historia:

—Le repito que es una fabulación. La reina no hace esas cosas.

Y ya no me fue posible continuar. El cortante individuo, aprovechándose de la llegada de una pareja de ingleses bajitos, se llevó a mi interlocutora. Sentí una gran frustración.

Eso pasó entonces. Ahora las circunstancias eran otras y tal vez podía ser un buen momento para que concluyera mi relato. Traté de avanzar unos pasos y de sopetón me vi delante del agregado cultural de la embajada de México, el ministro Durán, un hombre elegante y simpático, de grandes bigotes blancos.

—Te he visto entre el tumulto, querido maestro —así nos llamaba a todos—. ¿Has probado este vitino? Lo mejor que he tomado en mucho tiempo.

Yo conocía algunos vinos franceses, unos pocos californianos que seguían la norma francesa, pero del resto no puede decirse que supiera gran cosa.

Enseguida me presentó a dos señoras, una inglesa y otra holandesa, esta última muy interesada en saber si había muchos alumnos de mi país en Cambridge.

—¿Han probado este vino? —les preguntó, señalando la bandeja llena de copas que sostenía un camarero—. Es un Cabernet Sauvignon superior a cualquier otro que haya tomado en los últimos tiempos.

Tras este pequeño intercambio de palabras, aproveché que las dos señoras quedaban bajo su cuidado catando el vino para proseguir mi arduo desplazamiento, rozando espaldas y pechos. Me movía tan despacio que en sólo tres pasos me dio tiempo a apurar el contenido de la copa. Un camarero pasó a mi lado y pude cambiarla por otra llena, a la que di un par de sorbos. Rechacé en cambio los canapés que se me ofrecían.

Desde un corrillo, alguien se volvió para saludarme, un sueco que trabajaba en un periódico inglés; hablé con él y con su mujer francesa algunas palabras, suficientes para que me diera tiempo a terminar la nueva copa. Luego advertí con aprensión que para llegar hasta la chica no podía evitar toparme con un tal McGuffin, asiduo de las embajadas de los países latinoamericanos, a las que prestaba no sé qué servicios o con las que tenía no sé qué relaciones, un hombre alto, delgado y levemente sonriente, de pelo pajizo y ojos astutos, que hacía siempre preguntas demasiado directas para ser inglés. En esta ocasión me habló también del vino.

—¿Qué le parece? ¿No le sabe un poquito a corcho?

Y como yo miraba hacia otro lado, me preguntó:

—¿Busca a alguna chica? ¿Puedo ayudarle?

McGuffin parecía leer en mi interior, porque en efecto yo seguía buscando a la chica, que se había quedado momentáneamente fuera de mi vista.

—¿Y qué va a hacer ahora?

—¿Cómo? —repliqué asombrado.

Siempre a su manera, me aclaró la pregunta:

—¿Sigue con lo suyo?

Recordé lo sinuoso que me había parecido el personaje desde que lo encontré por primera vez en un cóctel en la embajada de Chile. Parecía tener una gran cercanía con el embajador de aquel país. Luego me lo encontré en la de Venezuela y en la de Argentina, también en muy buenas migas con los embajadores. Pero no recordaba haberle dicho cuál era mi profesión. Sentí deseos de replicarle con otra pregunta: «¿Qué es lo mío?». Pero dije:

—Yo sí, voy a seguir con el vino. Parece un Cabernet Sauvignon de categoría, el mejor que he tomado en mucho tiempo.

McGuffin arrugó la frente y sus ojillos se achicaron más para posarse en mi cara. Era un gesto irónico.

—¿Le gusta? —como si dijera «¿Esta basura le gusta?».

Entonces el embajador hizo una pequeña señal acústica, golpeó el micrófono con el dedo y, mientras las voces se acallaban —habría allí más de trescientas personas— se preparó para hablar. El discurso fue breve y *witty*, según dicen los ingleses, algo así como ingenioso y divertido a la vez, con dos o tres pequeñas cuchufletas sin las cuales es imposible hablar en público en Inglaterra, cuchufletas siempre muy reídas por la concurrencia, en un tono moderado pero suficiente para recrecer la autoestima del anfitrión.

Antes de acabados los aplausos, McGuffin había desaparecido de mi lado. Como por milagro se encontraba en la cabecera, dando la mano al embajador, hacia el que desde el otro lateral de la sala también se aproximaba el joven negro. Para mi alivio, volví a ver a la chica, que seguía en su sitio, entre el ventanal y el piano. Ahora además estaba sola.

Cambié otra vez de copa y llegué hasta ella.

—¿Qué tal estás? —me saludó con una sonrisa.

—La última vez que nos vimos me dejaste a medias... No pude terminar de contarte una curiosa anécdota.

—Ah, sí —replicó—, lo recuerdo, algo de un embajador, el de España, ¿no?, con su mujer y una avispa.

—Era el del Líbano y su mujer, la señora más guapa de todo el cuerpo diplomático.

—Sí, me acuerdo, ¿y qué pasó?

—Bueno, pues que la reina cuando vio a aquella mujer tan hermosa, se llevó los impertinentes a los ojos y se inclinó muy levemente hacia ella. Y, esto es lo más gracioso, exclamó: «¡Qué joya tan preciosa! Artesanía de su país, supongo». El embajador, que descubrió con horror la avispa

espachurrada sobre el busto de su mujer, contestó con gran aplomo: «Oh no, majestad, ésta es de la más pura artesanía inglesa». ¿No es divertido?

—Sí que lo es —comentó la chica, que, sin embargo, no llegó a reírse.

Se acercó un camarero con una bandeja llena de pinchos morunos recién hechos.

—¡Qué buenos! —exclamé.

Después de lo que había bebido, me moría por meter algo sólido en el cuerpo. Los escasos canapés que nos habían ofrecido hasta entonces estaban lejos de ser apetecibles. Eran una mínima norma de cortesía, un saludo educado pero frío, como ese «Buenos días» que se dicen las personas que no se conocen.

—¿Te apetece uno? —le pregunté, obsequioso.

—¡No, no, yo no como eso! —contestó casi con asco.

Me extrañó. Aquellos pinchos, doraditos y jugosos, me parecían irresistibles.

—¿Eres vegetariana?

—En absoluto —dijo, resuelta.

—¿Qué comes? ¿Pescado, huevos?

—No, no. Tampoco. Como sólo carne de hombre.

Entonces sonrió. Ya he dicho que tenía unos ojos espléndidos, muy luminosos y algo burlones.

—Me como a los tíos por donde más les gusta —añadió—. No menos de un tío al día.

Bueno, supongo que ella había bebido también mucho, así que todo me sonaba muy festivo y divertido y viva Dios que son dos días.

—¿Por donde más les gusta, eh?

—Sí, por donde más os gusta —subrayó.

Era, como digo, muy guapa, la condenada. Con los bordes de las gafas casi apoyados en sus pómulos y una boca grande y carnosa. Yo acababa de engullir un pedazo de carne y tragué saliva.

—Cuando mi hija se va unos días con mi ex, me aprovecho. Tiene diez años, pero se entera de todo.

Su boca me atraía tanto como sus ojos. Volví a tragar saliva y sonreí.

—Y ahora está la niña con él, me imagino —dije.

Asintió meneando la cabeza con gran contento y como buscando un cómplice.

—Me gusta mucho la carne de tío, lo reconozco —insistió—. Es lo que más me gusta.

Es verdad que a continuación dijo algo así como que los hombres casados no entraban en el paquete, pero su mirada parecía decir otra cosa. Y a mí,

con sesenta tacos encima, sus palabras me sonaban a invitación personal, como un premio a la veteranía, esa medalla de San Hermenegildo que todo militar consigue por el solo hecho de llevar veinticinco años de servicio. Sin saber qué decir, opté por volver a sonreír.

—Se te ve en muy buena forma aunque un poco rellenito, ¿no vas al gimnasio?

—¿Tienes algo contra los rellenitos? —pregunté.

Pareció buscar en mi rostro una respuesta y su mirada me aceleró el pulso algo más. No soy muy dado a filosofar, pero en ese momento pensaba yo en una teoría de la boca, encontrando que ningún otro órgano tiene tan nobles y diversos usos: besar, hablar, reír, sonreír, cantar, silbar, beber, chupar, comer, morder...

—No soy racista —contestó al fin.

Se rió, ahora sí, abiertamente, acaso divertida por mi azoramiento. Supongo que también se me notaba nervioso. Pero, cuando más dispuesto estaba a decir algo cargado de intención, mientras ella reía a sus anchas, tuve el vislumbre del interior de su boca y mi determinación se quedó una vez más en nada.

Detrás de sus labios carnosos había creído percibir unos dientes muy afilados y menudos bien incrustados en su bella y firme mandíbula. Sé que no tengo remedio, pero fingí que veía a alguien a quien había estado buscando y me alejé. En seguida me crucé con el joven negro, que volvía •



La risa

PIEDAD BONNETT

Atormentados y finales como un desahuciado reciente
que apenas balbucea y maldice con ruda palabra su suerte

así tú y yo amándonos y odiándonos
cada uno en su esquina en su pequeño espacio de verdades
levantando su precario edificio de naipes

Y entonces
un roce un gesto una torpeza inevitable
hacia caer la risa sobre nuestras cabezas
como un paracaídas de colores que abre todos sus pliegues
y se tensa
y deja que entre el aire y lo conduzca
caprichoso y seguro hasta la tierra

La risa hacía que los cuerpos se buscaran
dóciles ahora y alegres
perdonando

Tu risa vuelve a veces con sus ecos
hasta la noche altísima donde te has instalado como un silencio
[nuevo
y yo río contigo te celebro
y mi risa es mi llanto.

IMAGINARIA

[1972]

JULIO ESTRADA

a John Cage

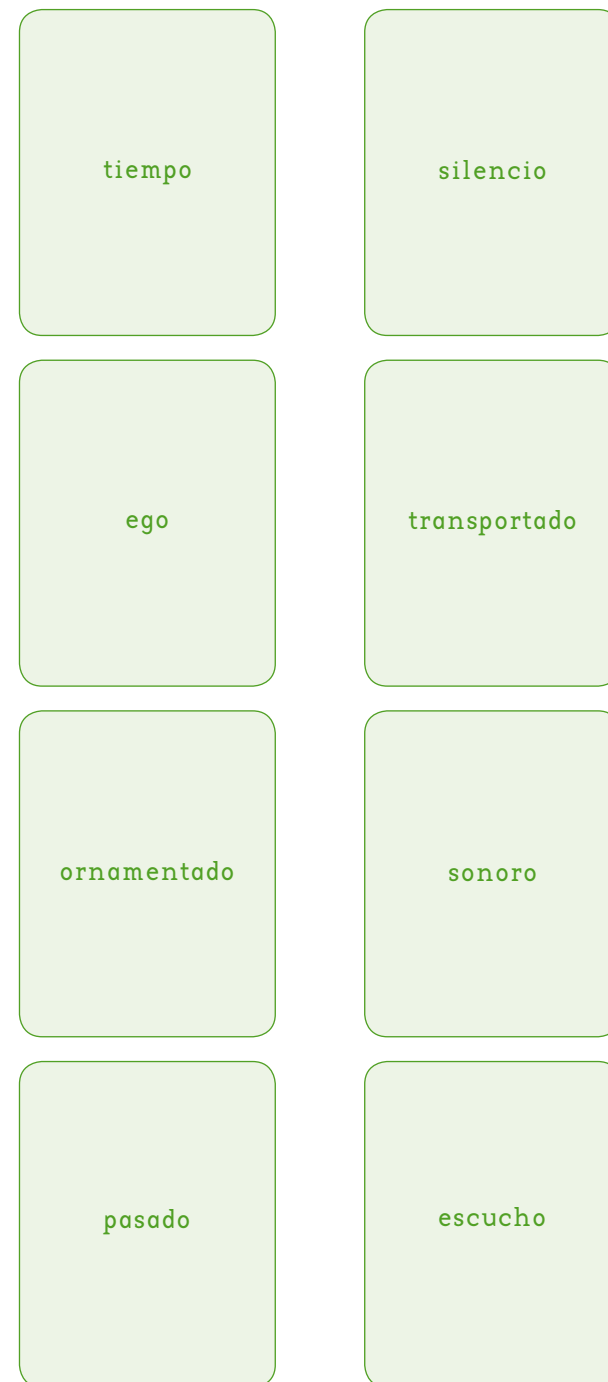
SUGERENCIAS para escuchar interiormente, sin requerir producir música o sonidos en el exterior, tomando como referencia la memoria e invención individuales.

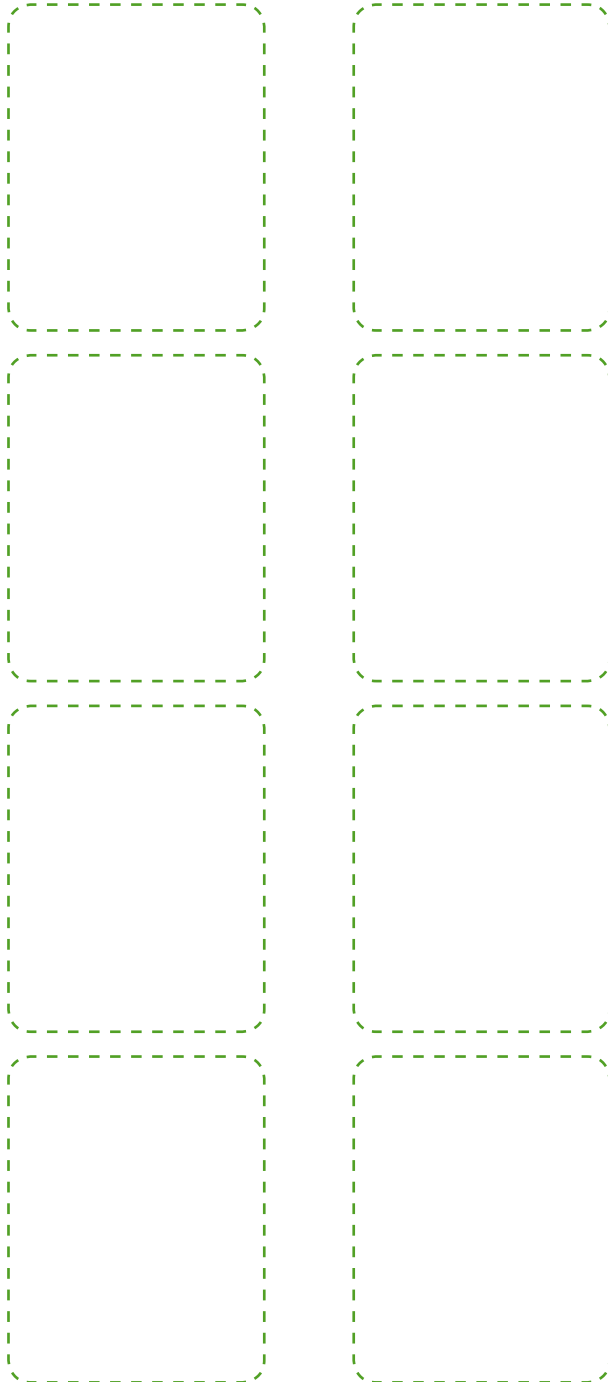
Lector —y acaso oyente—,

las pocas palabras del texto atomizado que aquí encontrarás, intentan invitarte a crear, como un solitario, un juego sencillo de poética musical:

- ✓ lee cada palabra, siempre desde el oído
- ✓ escoge una y asóciala con las otras
- ✓ continúa así, formando proposiciones aisladas y combinaciones de proposiciones

Busca, hasta encontrar aquellas que, a tu parecer, pudieran tener algún sentido —el imaginario en particular— para suponer una música posible o imposible; sólo existente al ser interiormente escuchada.





STEFANO Strazzabosco

MAS QUEDA AÚN LA PLAZA, ancha y mojada,¹
y el fuego en torno y sobre todo al centro
donde la enorme carena en cobre de una nave
como una cera ardiente que sublima
hierva en el aire y lentamente
funde soberbia derritiendo el suelo.
Hay un hombre que se adentra en la plaza por el sur
y la atraviesa oblicuamente,
tal vez guiado por un invisible talmud.
Hay, además, ataúdes de madera preciosa
y faquires nómadas en atentas auscultaciones
del más allá, y simios y águilas enfermas
sobre el pelo del agua, bajo esta plaza.
Última, vasta, hay una niebla blanca
y en la niebla el sonido de minutos
cencerros que van desvaneciéndose, y poco a poco
todo es de nuevo oscuro, silencioso y chato.

~~~~~  
<sup>1</sup> Al final de la Segunda Guerra Mundial, mi ciudad, Vicenza, fue bombardeada por aviones norteamericanos, y una bomba cayó sobre el techo de la Basílica Palladiana, su monumento más importante y célebre. La bomba, entre otras cosas, provocó la fusión del techo de cobre del edificio, y los testigos cuentan que el fuego escurrió por los desagües como una lluvia.

EN DIRECCIÓN DE LA NOCHE del martes se viajaba<sup>2</sup>

por la autopista el tráfico regularmente escandido  
como las trayectorias de planetas y astros

los ojos bien abiertos para divisar los andrajos en llamas  
mojados en aceite y gasolina agrícola  
a lo largo de los miliars de la pista sideral

(viene ya el guardia y con su bastón  
te los apaga encima, gran cabrón)

el coronel con sus lúcidas botas y la batuta  
dirigía una orquestita de chacales perros  
y la batuta en su mano izquierda  
y esas botas en la de la derecha  
se movían por turno a las llamadas  
del celular guardado en su bolsillo;

y más arriba ya se abría su paso  
la bandada variopinta de los pájaros  
mecánicos de acero: y entonces

el asfalto se cubría de flores de plástico y fibra  
y el panel del auto palpitaba  
y yo ya estaba desde un rato y medio  
adormecido con la dulce amiga  
en un sudario de ortiga.

VERSIONES DEL ITALIANO DEL AUTOR,  
CON LA COLABORACIÓN DE MARCO ANTONIO CAMPOS



<sup>2</sup> Se relata episódicamente un enfrentamiento que tuvo lugar cerca de mi ciudad, entre productores de leche y policía.

C'È ANCORA QUESTA PIAZZA larga e bagnata / e il fuoco tutto intorno e soprattutto al centro / dove l'enorme carena in rame di una nave / come una cera ardente che sublima / frigge nell'aria e lentamente / cola superba: a terra. / C'è un uomo che entra nella piazza da sud / e l'attraversa tutta per obliquo, / come guidato da un invisibile talmud. / Ci sono, inoltre, bare di legno pregiato / e fachiri nomadi in attente auscultazioni / dell'aldilà, e scimmie e aquile malate / sul pelo dell'acqua, sotto questa piazza. / Ultima, ancora, c'è la nebbia bianca / e nella nebbia il suono di minuti / sonagli che vanno sparendo e piano piano / tutto è di nuovo buio, silenzioso e piatto.

IN DIREZIONE DEL MARTEDÌ NOTTE si viaggiava / sull'autostrada il traffico regolarmente scandito / come le traiettorie dei pianeti e gli astri // gli occhi bene aperti per scorgere i fuochi di stracci / bagnati di olio e di benzina agricola / lungo i miliars della pista siderale // (viene la guardia con il suo bastone / e te li spegne in testa, mascalzone) // il colonnello dirigeva in stivali lucidi e bacchetta / un'orchestrina di sciacalli e cani / e la bacchetta nella mano destra / e gli stivali in quella di sinistra / erano mossi a turno dai richiami / del cellulare sotto la sua giacca; // mentre più in alto si faceva largo / il variopinto stormo degli uccelli / meccanici e sguaiati: e allora // l'asfalto si copriva di fiori in plastica e fibra / e il mio cruscotto palpitava / e io giacevo già da un pezzo e mezzo / addormentato con la dolce amica / in un sudario di ortica.

# El vacío que sonríe

GUILLERMO ESPINOSA ESTRADA

**EL HUMORISMO** es una enfermedad y también un remedio; es una condena, a la par que un salvoconducto. Si bien no es una religión, sí es algo más que una ideología o un imperativo estético: es una forma de ser, sentir, pensar; una postura ante la vida, una forma de comprender la existencia. Jean Paul Richter afirmó en sus estudios sobre estética que el humorismo, a diferencia de otras estrategias cómicas, no se propone enfrentar un modelo ideal con otro imperfecto para rebajar al primero —como hace la parodia—, ni los une para enaltecer al segundo —como hace la ironía—, ni los contrapone para señalar la distancia que existe entre ambos —como hace la sátira. Por la acción divergente pero conjunta de la parodia, la ironía y la sátira, el humorismo busca rebajar lo ideal y enaltecer lo imperfecto en una operación cuyo residuo es cero: «Ante lo infinito del universo todo es lo mismo, o sea, nada». Este vacío cósmico es lo que preside la labor humorística; al situarse en un punto equidistante entre lo sublime y lo pedestre, revela lo inocuo de toda aspiración y la grandeza más humilde. Si el humorismo es una enfermedad que consiste en ver el mundo en su inmensa pequeñez cósmica —y su trascendencia en esa vastedad—, la época moderna se caracteriza por su padecimiento.

Me refiero a un capítulo tardío en la Historia de la Risa, es casi un paréntesis. El humorismo nace en Europa, después de que manifestaciones cómicas paganas maceraran durante siglos con la destilación de principios cristianos, y se extiende como una epidemia espiritual tras la consolidación de las lenguas vulgares. El primer parlamento de la literatura castellana —«¡Albricia, Albar Ffañez, ca echados somos de tierra!»— es un redomado gesto de humorismo: Rodrigo Díaz de Vivar anuncia como buena nueva la noticia de su exilio. Es otra expulsión del Paraíso pero sin tragedia ni culpa, tal vez con una sonrisa amarga de resignación. La cultura helénica cristalizó en su mitología dos maneras de reír, dos naturalezas contrarias:

Gelos y Momus, la risa despótica que humilla al inferior y el sarcasmo envidioso que reta al superior. Pero ni Atenas ni Roma lograron engendrar la representación de una risa que comprendiera el humor. Y es que se trata de un sentimiento complejo, intrínseco a la historia como devenir lineal y finito e indisoluble del Apocalipsis: después de concebir el fin de los tiempos —y tras recordar el castigo divino que originó la historia— aparece el humorismo en forma de condena y perdón: es incapaz de absolvernos de la existencia pero resulta indispensable para sobrellevarla.

## I

**EN SU ACEPCIÓN** más arcaica, *humor* es líquido, fluido, sustancia acuosa que los griegos designaban como χυμός y los latinos como *umor* —la *h* fue un añadido pseudoetimológico que emparenta al vocablo con la raíz *humus*, de donde proviene *humano*. Hipócrates fue el primero que estipuló, en *Sobre la naturaleza del hombre* (V-IV, a. C.), los principios de la teoría general de los cuatro humores, o humorista, e integra la palabra a la jerga médica. Diseñó un sistema: el cuerpo humano alberga cuatro humores —sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla— que residen en cuatro órganos diferentes —corazón, cerebro, bazo e hígado— y están asociados a diferentes temperaturas —caliente, húmedo, frío y seco—; al mismo tiempo, se corresponden con las cuatro estaciones del año —primavera, invierno, otoño y verano— y con los cuatro elementos naturales —aire, agua, tierra y fuego—, además de otras equivalencias similares que hacen del hombre la medida básica del universo. El sistema se resume en la imagen «Macrocósmos y microcósmos» que ilustra el volumen *De natura rerum*, de San Isidoro de Sevilla: cuatro hemisferios enmarcados por una circunferencia que limita el mundo conocido y por conocer. A partir de esta estructura infalible, la correlación exacta y hermética de los humores determina nuestra salud o enfermedad, así como la de los elementos el equilibrio cósmico. Simultáneamente, esta dependencia posibilita la curación por «contrario»: por ejemplo, lo terráqueo, para sanar, requiere lo aéreo, la bilis negra necesita de la sangre, así como el enfriamiento del calor. Casi veinticinco siglos de ciencia médica parten de los principios de esta premisa, y mucho del humorismo moderno se encuentra cifrado ahí.

Nadie ha podido explicar enteramente cómo un término de la jerga médica antigua, que además mantuvo vigencia hasta hace muy poco, comenzó a designar durante el Renacimiento conceptos exógenos como personalidad, estado anímico y comicidad. Ciertamente que los dos primeros están muy cerca uno del otro, además de que emergen de una psicología primitiva que en ocasiones practicaba la escuela hipocrática. Pero el salto entre fluido

corporal y un fenómeno risible es tan caprichoso como suele serlo la historia. Si bien estos humores producen padecimientos, ninguno de ellos provoca por sí solo un «temperamento humorista», aunque Alfonso Reyes así lo intuya y arriesgue: «El humorismo es sanguíneo, duerme la siesta, anda todo el día en pijama y pantuflas y, a veces, se muere de congestión». La imagen apela a los aspectos despreocupados, alegres y risibles del temperamento sanguíneo —cuyo arquetipo sería Don Carnal, del Arcipreste de Hita— para identificarlos con características malentendidas del temperamento humorista —cuya imagen sería más bien la de Don Quijote. Mucho hay del primero en el segundo, sí, pero en el personaje de Cervantes habita también Doña Cuaresma. En una primera tentativa de definición realizada en nuestra lengua, Ramón de Campoamor señala: «No hay duda de que el humorismo... es un Carnaval reentrante en la Cuaresma», y este espacio liminar entre la luz y la sombra se adecua mejor al temperamento humorista que el brillo aislado. En otras palabras, únicamente la muy inusual combinación de un temperamento sanguíneo con un temperamento melancólico podría producir las contradictorias reacciones que caracterizan a la complexión humorística.

Dije que hay dos maneras de reír que fueron relevantes para la cultura helénica (Gelos y Momus), pero omití una con alevosía: Demócrito, filósofo presocrático de la escuela atomista cuya obra se fue perdiendo de forma paralela al proceso de mitificación de su persona. Fue él quien estableció, en uno de los pocos fragmentos que le sobrevivieron, que «los principios de todas las cosas son los átomos y el vacío, todo lo demás es dudoso y opinable». Pero más que sus máximas filosóficas, hasta nosotros ha llegado la leyenda, el breve retrato que realizó la tradición oral y que Timón el Silógrafo ya cantaba en el siglo III a. C.:

Cual Demócrito sabio,  
autor del bello estilo y docta frase,  
y sobre todo, del hablar festivo.

Demócrito es recordado no sólo por su inteligencia y dotes literarias sino también por haber sido «chistoso». Se convirtió para la posteridad en el filósofo de la risa, contraponiéndose y complementándose con Heráclito, filósofo al que ese mismo rumor popular asoció al llanto. Lo cómico y lo trágico fueron dos formas de representar la vida en tiempos antiguos, y también dos manifestaciones humoralísticas: la sangre y la bilis negra, también conocida como melancolía. Alfonso Martínez de Toledo definió el carácter sanguíneo como «alegre hombre, placentero, riente e jugante», mientras que

los melancólicos «[s]on muy inicos, maldicientes, tristes, sospirantes, pensativos». Como las máscaras que coronaban los teatros griegos, Demócrito y Heráclito conformaban los extremos de una visión del mundo que parecía carecer de un matiz *tragicómico*. Pero poco a poco estas dos figuras comenzarán a unirse, pronto Demócrito se va a enfermar también de melancolía y se superará el maniqueísmo imperante.

Para el estudio del término *humorismo* es fundamental la falsa correspondencia de Hipócrates. Esos documentos, poco leídos, conforman un testimonio de la transformación cultural que —tras pasar por el filtro de la escuela cínica— sufrió la imagen de Demócrito y la risa que lo caracteriza. Entre las misivas aparece una breve novela epistolar que probablemente haya sido redactada en el siglo I o II d. C. En ella Demócrito parece *he-racilitarse*, por decirlo así, y las dos máscaras teatrales empiezan a fundirse para mostrar una sola mueca, agridulce. La historia es sencilla: los amigos del filósofo escriben preocupados a Hipócrates para que viaje a su tierra y sane de locura a Demócrito: el viejo abandonó sus estudios, perdió la razón y no hace otra cosa más que reír. El médico acepta y se desplaza a Abdera para encontrarse con su paciente. Al llegar entablan un diálogo en el que Demócrito convence a Hipócrates de que su risa —ahora triste y resignada— tiene un origen lógico: la estupidez del hombre y el sinsentido de las cosas. Nada tiene un motivo, todo es absurdo, y la conciencia de ello sólo puede tolerarse a través de la carcajada. Más allá de la anécdota, subrayo la transformación de Demócrito: en un puñado de siglos pasó de ser un filósofo atomista presocrático al filósofo de la risa, y de ahí a padecer una inusual melancolía sanguínea. Esta enfermedad «se origina por un exceso de sangre que provoca una demencia feliz, justo como la alegre locura de Demócrito, quien solía reírse de la tontería humana», tal como la diagnosticó Philipp Melanchthon en el siglo XVI. Esa particular combinación de temperamentos es lo que forja la figura del «humorista»: aquel que ríe por aquello que a los demás produce llanto.

Aunque varios autores habían intuido la conexión entre melancolía y humorismo, el hallazgo se lo debemos a R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, quienes rastrearon diferentes representaciones plásticas de esa enfermedad en *Saturno y la melancolía* (1964). Con evidentes resonancias del pensamiento de Jean Paul Richter, en una digresión fundamental advierten que tanto el melancólico como el humorista gozan y sufren al darse cuenta de lo que denominan «la contradicción metafísica entre lo finito y lo infinito», es decir, experimentan placer y dolor al tomar conciencia de la brevedad de la vida y de lo improbable que resulta la eternidad:

El melancólico primordialmente sufre de la contradicción entre tiempo e infinitud, a la vez que da un valor positivo a su propia pena porque siente que en virtud de su misma melancolía participa en la eternidad. El humorista, sin embargo, se divierte primordialmente por esta misma contradicción, al mismo tiempo que menosprecia su propia diversión porque reconoce que él mismo está apresado sin remedio en lo temporal.

Esta fragmentación entre el ser y el universo, nuestra disociación del todo o nuestra incapacidad para vincularnos con él, ¿no podría provenir en un inicio de la dicotomía entre átomo y vacío que postuló Demócrito? Su concepción de la creación del universo como un absurdo en el que el vacío es el origen de las cosas y el hueco la única certeza, ¿no pone en duda el mundo y su relación con el cosmos?, ¿no revela esa carencia que aflige desde siempre al melancólico y al humorista? Es una hipótesis descabellada pero seminal: detrás de todo acto de humorismo hay un intento siempre frustrado por ocupar un hueco, un vacío astronómico cuyo fracaso sistemático produce una sonrisa ambigua: es gracias a esa satisfacción pasajera que el vacío no succiona todo lo que tiene a su paso.

## II

**RESULTA IMPOSIBLE** precisarlo, pero aun así Pedro Sainz Rodríguez sugiere que es a mediados del siglo XVI, en las retóricas de los humanistas italianos Antonio Sebastián Minturno y Julio César Scalígero, cuando aparece por primera vez el término *humor* aplicado a la literatura. Su acepción se distancia del uso que busco, pero alumbra sus transformaciones posteriores. Según la preceptiva de estos autores renacentistas, el humor debe constituir la unidad de la obra dramática, de manera que un personaje mantenga un mismo temperamento humoral de principio a fin para otorgarle coherencia. Sainz Rodríguez concluye que «humor es, pues, aquí lo característico de *personalidad*». Me parece más atinado decir *temperamento* o, al hablar de literatura, *tipo*. La personalidad es compleja y contradictoria, no puede reducirse a un humor. Lo supo el dramaturgo que siguió cual dogma el humoralismo literario del *cinquecento* y descubrió su dote para la elaboración de Celestinas, Don Juanes y Tartufos. El recurso literario abonó para la creación de caricaturas, geniales monigotes cuyos rasgos humorísticos eran exacerbados, pero que por lo general no fueron más que parodias de psiques reales y concretas. Estos personajes, al entrar en contacto unos con otros, produjeron un efecto cómico casi inevitable: maniáticos interactuando entre sí, un diálogo de sordos, el reino del absurdo en escena. El humorismo ingresa al campo semántico de la comicidad de esa forma, es el humor de los personajes lo

que nos hace reír y el humor se convierte en un recurso cómico de los dramaturgos renacentistas.

Pero el comediógrafo sabe que las excentricidades, manías y aficiones de sus personajes en muchas ocasiones trascienden el chiste y la ridiculez. A medio siglo de publicadas las retóricas de Minturno y Scalígero, Ben Jonson tuvo la necesidad de matizar y tal vez haya sido el primero en concebir el humorismo como una postura filosófica ante la vida. Debido a la popularidad que adquirió el término *humour* en Inglaterra a principios del XVII, el dramaturgo isabelino denunció como degradación del humorismo toda «singularidad en el discurso o excentricidad en las costumbres, en el vestido o en la forma de arreglarse la barba». Y es que, en sus propias palabras, el humor sólo aparece:

cuando cierta cualidad particular  
de un hombre se apodera hasta arrastrar  
todo su afecto, su ardor y su poder  
por un mismo camino:  
a esto llamaríamos, con verdad, un humor.

Al menos para Jonson, más que un recurso cómico, el humor es la capacidad que tiene un hombre de dirigir sus obsesiones en una sola dirección, hacia un solo objetivo. Si esto provoca risa o no, parece ser secundario. La risa es, hasta cierto punto, fácil de producir por otros medios. Para Jonson el humor es una suerte de locura, otra vez esa enfermedad, que en España ya había hecho que Calisto muriera de forma por demás ridícula por el amor de Melibea, y será la misma obsesión que un siglo después haga vagar a Alonso Quijano por los territorios de La Mancha. Para estos autores el humorismo es un conjunto de obsesiones particulares y descabelladas que, sólo desde una perspectiva muy superficial, pueden verse como excentricidades. Las obsesiones reflejan, más bien, la necesidad de compensar una carencia, de ocupar un vacío que nunca termina por llenarse. Los personajes están en crisis y optan de forma natural por su faceta cómica y festiva antes que por su arista feroz y melancólica. En ese sentido, lo chistoso y lo grotesco del humorismo se matizan, al grado de que podemos llegar a considerar su ridiculez como algo delicado, incluso tierno.

La Reforma y la Contrarreforma tienen aquí connotaciones trascendentales. Mientras las naciones católicas viven un macabro retorno a los orígenes imaginarios de la Iglesia romana, las naciones protestantes, con Inglaterra a la cabeza, comienzan a experimentar algo que, a riesgo de parecer superfluo, designaré como *libertad*. Es en esta bifurcación del destino de Europa que



el humor diverge y surgen, al menos, dos tradiciones humorísticas: la de España y la de Inglaterra. El concepto de tradición, y el gesto casi gratuito de nombrarlas con el título de naciones, tienen una explicación. Desde la separación religiosa del continente europeo, los humoristas afrontan su labor de formas dispares, y tal vez las dos vertientes más radicales sean las que separa el Canal de La Mancha: el humor casi místico y estoico de la Contrarreforma en España, y el humor más lúdico y excéntrico que, debido a su desapego a un credo unívoco, floreció en Inglaterra. Estas tradiciones se unen y se separan alternativamente, además de que existe una veta humorística en Carlyle tan castellana como la de Quevedo, y aspectos humorísticos en Borges que no pueden ser más que sajones. Al hablar de «tradiciones» no quiero decir que exista entelequia alguna como *humorismo español* o *humorismo inglés*: me refiero a dos formas radicalmente contrapuestas de asumir el acto humorista y que en otros países se manifestarán con distintas gradaciones.

Le achaco a la Contrarreforma el hecho de que en España y sus colonias americanas no se haya discutido teóricamente el tema del humorismo. Si bien se practicó con astucia, y tenemos obras literarias que así lo confirman, su reflexión parece clandestina: no se conocen testimonios. Es real el menosprecio que nuestra tradición ha demostrado hacia la risa, lo cómico, lo humorístico y todo lo que tenga que ver con el lado hedónico de la literatura: es hasta 1914 que la Real Academia Española incluyó los términos *humorismo* y *humorista* en su diccionario, y todavía hoy resulta inútil buscar bajo *humor* una definición que coincida con la acepción que me interesa. La tradición inglesa se caracteriza por lo contrario: la generosidad de su humor y su obsesiva contemplación.

Después de los reparos que realizara Ben Jonson al divulgado y malentendido concepto de humor en los mentideros isabelinos, Sir William Temple termina de afinar el matiz. En su ensayo «Acerca de la poesía» (1690), el autor asegura que, mientras la comedia es un retrato de la vida en general, el *humour* «es en cambio un retrato de la vida en particular», debido a que «representa disposiciones y hábitos menos comunes». Su lectura es más incisiva de lo que a primera vista podríamos interpretar. Temple cree que, gracias a la generosidad del suelo inglés, su clima caprichoso y la liberalidad de un gobierno que permite proferir opiniones, es que se ha desarrollado mejor que en ninguna otra nación lo que denomina como poesía humorística, y cuyo mejor representante es Shakespeare. Basado en este determinismo geográfico —muy en boga en el siglo XVII—, Temple asegura que en Inglaterra abundan los imprudentes y los orgullosos —«la imprudencia es apta para la inventiva, y el orgullo desdeña la imitación»— y por eso mismo hay «más gente original», dice, «y más gente que aparenta ser quien es: tenemos más

humor porque cada hombre sigue el suyo, y al hacerlo se siente bien, incluso tal vez se enorgullece de mostrarlo».

Jonson afirmaba que en el humorismo había algo más que caracteres *sui generis*. Sir William Temple también: el humor implica diversidad, originalidad, necesidad de diferencia, así como una serie de opiniones particulares. Wittgenstein dijo que los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo, de la misma manera en que Temple pudo haber dicho que la multiplicidad de nuestras opiniones es el espectro de nuestro humor. ¿Y qué es una opinión? Cuando un hombre tiene una forma particular de entender la existencia, antes que estar frente a un demócrata, estamos frente a un hereje. Que un individuo mantenga una postura ante la vida basada solamente en un *yo* que disiente y juzga desde la misma autoridad de su ego es una blasfemia, pero también un fenómeno humorístico en su sentido más profundo. La opinión surge, por ejemplo, cuando la tradición y las instituciones no ofrecen explicaciones satisfactorias de lo que nos rodea, cuando resultan insuficientes. Se convierte así en la única manera de mantener el control sobre un caos que se subleva, es la única posibilidad de dar coherencia y sujeción a una serie de pequeñísimas partículas que ni siquiera entre todas dan cuenta cabal del universo. La opinión es entonces un síntoma de anarquía axiológica, una manifestación ontológica de la nada. «Los principios de todas las cosas son los átomos y el vacío; todo lo demás es dudoso y opinable», decía Demócrito, y para Temple incluso la dicotomía átomo-vacío no provee de certidumbre, todo termina por ser «dudoso y opinable». La opinión no es humorística en sí misma, lo es cuando se convierte en el recurso que intenta explicarnos, cuando intenta poblar un vacío metafísico aunque sea de forma relativa. En eso radica el encanto de *La vida y opiniones de Tristram Shandy* (1767), la obra de Sterne donde la opinión trata de asir la visión humorística de su personaje.

Cuando el universo pierde su centro —y el perfecto sistema de correspondencias entre el cuerpo humano y el cosmos se desdibuja—, emerge con decisión el humorismo, y con él las opiniones, aquello que también podemos entender como relatividad. Lo relativo actúa por asociación, por contagio, y elabora un tejido similar al de una red: en su vastedad el orden relativo interactúa y funciona a través de huecos que unen, de ausencias que dan sentido. En cambio lo unívoco, de tener una imagen, sería una estela o un monolito. La aguda mirada de Demócrito encontró la porosidad de la piedra, supo que su densidad nunca logra ser total; los humoristas entienden la lección del filósofo de Abdera: no hay humor sin ausencia. Pero estar conscientes de ello resulta intolerable y, por lo mismo, su labor es un intento siempre vano por llenar el gran hueco que es la muerte y que se

manifiesta claramente en el entierro y la tumba. La perspicacia de Ramón de Campoamor lo lleva a decir que «César, tapando con sus cenizas el hueco de una pared, y Don Quijote volviendo a su casa molido a palos por defender sus ideales... son dos rasgos de humorismo que, además de hacer reír, llenan los ojos de lágrimas». Coincido con el primer ejemplo, alude a la emblemática escena del entierro de Ofelia en *Hamlet*, cuando el príncipe de Dinamarca encuentra el cráneo de Yorik, pero creo que Cervantes tiene uno más preciso, un momento donde es el hueco lo que da sentido a su humor. Don Quijote, sin duda el personaje humorístico más memorable que genio alguno haya concebido, resiste con catadura estoica su soledad, el maltrato de los arrieros, las atrocidades de los yangüeses, así como la burla de la aristocracia. Pero en un pasaje tan tierno como desgarrador, mientras está solo en su aposento en el Palacio de los Duques, se desviste y al descalzarse perfora su media. Ahí el espejo de la caballería andante, nos dice Cervantes, se *afligió*. El pasaje es uno de los pocos momentos en que Don Quijote entra en contacto con esa realidad que sus quimeras medievales y literarias no pueden recubrir completamente. Al ver ese agujero en su calceta parece que todo el dolor y sufrimiento de Alonso Quijano —la ausencia de una familia, de una mujer, la cercanía de la muerte— se le presentan irrefutables y ni siquiera está Sancho para consolarlo. En ese momento Don Quijote, como cualquiera de nosotros, sólo es dueño de una miserable media con un hoyo en el centro.

### III

**EL LENGUAJE** es una convención que sirve para comunicar y las palabras son lo que significan. Humor es lo que todos sabemos, y sólo un necio como yo insistiría en utilizar esta palabra en su acepción dieciochesca. Ésta última no es «más correcta» que la original —líquido— ni mejor que su sentido renacentista —temperamento, índole, condición—, aunque sin duda es más compleja. La marea del lenguaje parece esculpir vocablos sólo para erosionarlos después: debido a un uso indiscriminado, el humor derivó en significar nada, al mismo tiempo que todo ha terminado por ser *humorístico*. En otras palabras, si bien entre los entendidos el humor es un fenómeno distante de la comicidad, para el neófito estas palabras no dejan de ser sinónimos y designan todo acto risible.



La ambigüedad y posterior auge del término *humor* surge de un fenómeno simultáneo cuyo origen podría encontrarse en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. La política de desplantes festivos y gestos irreverentes con la que estos grupos desvelaron la conciencia burguesa fue una reacción contra un espíritu de época que parecía aprisionar al individuo y su producción artística. No dudo que este gesto haya tenido raíces humorísticas en sus inicios, de alguna manera procuraba hacer evidente el vacío axiológico que produjo una sociedad capitalista emergente. Pero después de este estallido de inconformidad el recurso de «vanguardia» se convirtió en manierismo, el acto de rebeldía perdió validez al repetirse, y su sistematización evaporó el poco humorismo que ahí germinaba. La risa militante nada tiene que ver con el humor, un humorista que hace proselitismo para algún programa político o estético deja de serlo en ese instante, pues para lograr esto último se requiere certeza, convicción, y esto es lo más contrario a la tradición de Demócrito.

Pero la juventud es osada, disfruta con el cambio por el cambio mismo, cree que el mundo nació con ella y, antes de razonar, actúa, no se detiene ante el error. No hay movimiento artístico más juvenil que las vanguardias, y la apropiación que éstas hacen del término *humor* linda con la pataleta: lo priva de su acepción filosófica, al mismo tiempo que nos hereda un vocablo hueco. Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo, escribe con ese beligerante tono de manifiesto: «En el cubismo, en el dadaísmo, en el surrealismo y en casi todos los *ismos* modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, icuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado». Éste ya es *otro* humorismo. No el temperamental de Jonson, ni el subjetivo de Temple, mucho menos la melancolía sanguínea de Demócrito. Este humor consustancial a las vanguardias es algo poético, impositivo y eficaz: algo más parecido a una técnica, una suerte de estilo. Pero más que las reflexiones del vanguardista español —que seguramente lideraban las discusiones del Café Pombo y de algunos cenáculos artísticos en España e Hispanoamérica, pero nada más—, el vuelco semántico de lo humorístico fue provocado por André Breton, cuyas reflexiones sí tenían un impacto global. Me refiero de forma específica a «Pararrayos», el texto que prologa la *Antología del humor negro* (1939).

Se requiere una lectura sosegada de ese ensayo para entender la nueva acepción del término humor, así como la de humor negro. Es probable que ambas definiciones fueran moneda corriente en los debates estéticos del periodo, pero sin duda la firma de Breton fue la que les otorgó carta de naturalización en la República de las Letras. Sus ideas básicamente coinciden con Gómez de la Serna: «Es cada día más evidente, viendo las exigencias

específicas de la sensibilidad moderna, que las obras poéticas, artísticas, científicas, los sistemas filosóficos y sociales, desprovistos de este tipo de humor, no nos producen un fuerte deseo, son condenados más o menos rápido a la muerte». Más que una postura ante la vida, más que una forma de entender la existencia, para los vanguardistas el humor es un recurso lingüístico que vuelve eficaz el pensamiento y la creatividad contemporáneas, es la gracejada que asegura el impacto. Pero «Pararrayos», en su prisa y despreocupación, devela algunas minucias en el sistema deductivo de Breton que tal vez nos conduzcan al origen de esta nueva forma de entender el humorismo.

A Breton, como probablemente a todo surrealista, le tenían sin cuidado las inconsistencias lógicas de sus textos. A fin de cuentas era en contra de la lógica y de la razón que había que manifestarse, utilizando las herramientas de lo onírico y lo instintivo. Aun así no deja de ser superficial, por decir lo menos, su estrategia argumentativa. Comienza con un epígrafe de Charles Baudelaire: «Para que exista comicidad, es decir emanación, explosión, emisión de lo cómico, hace falta...»; hasta ahí. A pesar de que Baudelaire está hablando de un fenómeno muy concreto como es la comicidad —*comique* se repite dos veces en dos líneas—, Breton señala que esa «emanación» y esa «explosión» a las que alude el poeta son utilizadas por Rimbaud en un poema que se caracteriza por su «humor negro». En un mismo párrafo, Breton elimina una larga tradición de connotaciones históricas y asimila dos términos distantes entre sí: comicidad es también humor (negro). No humor, «humor negro», es decir, ¿melancolía? Aunque ahora todos hablamos con naturalidad del «humor negro» —que, desde mi perspectiva, es una forma particular de sátira—, ¿a qué se refería Breton con su alusión al concepto hipocrático? Nunca lo sabré con certeza. Con la maña de un mago que oculta un conejo para sacar un pañuelo, el francés ha transmutado un término habitual —*comique*— por un anglicismo —*humour*— que también resulta un arcaísmo —*humour noir*—, todo lo cual no es otra cosa que un barbarismo.

El neologismo es siempre una irrupción y una revelación. Alumbra con su anomalía un aspecto hasta entonces oculto de la vida, posee una violencia ortográfica que lo hace reconocible. Alfonso Reyes toma de Mariano Brull un término —*jitanjáfora*— y, al otorgarle sentido, toda una cala de la literatura adquiere coherencia, realidad. Algo similar sucede con los préstamos lingüísticos, pero no todos resultan afortunados. Si alguna justificación tuvieron los vanguardistas fue su desbordado anhelo por reinventar el mundo, esa necesidad de volver a nombrarlo. Pero la reinención no es positiva *per se*. Me puedo imaginar la suspicacia de Breton por términos como *comique* o *satire*, que le habrán recordado una obra de Beaumarchais el primero, y un poema de Boileau el segundo. Tal vez por eso recurrió al anglicismo. Su

intento por renovar terminó en amputación, su innovación en erosión. Y el calificativo de *noir* tampoco deja de ser un capricho. Aunque el humorismo tiene una de sus fuentes en la melancolía, la comicidad satírica de Breton no la contempla.

La influencia vanguardista en el humor no se limita a su ambigüedad semántica. Además, transmutó en técnica y estilo lo que era una forma de entender el mundo, lo convirtió en condición artística: es lo que requiere lo moderno para serlo. Los vanguardistas democratizaron el humor y, al edulcorarlo, comenzaron a producirlo masivamente. Alfonso Reyes se quejaba en 1956: «¡Ay! Cuando aún era cubista Diego Rivera y cuando aún había que romper lanzas por el cubismo, hará cuarenta años, ya gritaba yo pidiendo que se reconociera el derecho a la locura, y me preguntaba, entre desconcertado y burlón: —¿Qué hay, pues, en el fondo de la vida humana, que sólo se deja empuñar por el humorista?—. Estamos viviendo, sin remedio, en la época de *las burlas veras*»; y es que la nuestra es una época donde el humor se institucionalizó y se convirtió en norma. Sufrió el destino inevitable del chiste repetido: deja de hacer gracia, aburre, comienza a hartar. Aún así mantiene vigencia el diagnóstico que hace casi un siglo realizaron Breton y Gómez de la Serna: creación artística que carezca de «humor» —aunque con este término, he tratado de hacerlo evidente, no sepamos a ciencia cierta a qué nos referimos— no capta nuestra atención, se enfrenta al desinterés. A eso se debe la abundancia de ocurentes, ingeniosos, ligeros y superficiales que, más que establecer una relación profunda con el humorismo de ley, parecen manifestar un espíritu que se niega a la seriedad, otro valor sospechosamente vanguardista.

El humorismo verdadero puede no ser solemne pero siempre será serio. Su gran preocupación es la ausencia, el vacío, la muerte que, con su pulsión tanática, coquetea con la desesperación. Macedonio Fernández es uno de los pocos vanguardistas que lo entienden bien y postula: el humorismo intenta, a través de la risa, hacer evidente un «vacío mental», un absurdo, que al manifestarse libera «al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad». Es el acto de bromear sobre ese vacío lo que nos hace inmunes a la mayor angustia de todas, a esa «lógica que nos dice todos los días: “puesto que todos mueren tú has de morir”». Gómez de la Serna, por su parte —y casi sin darse cuenta—, acuñó una de las definiciones más agudas y atinadas del término al decir: «El humorismo entreabre una raja en la bóveda del cielo que deja transparente el piélagos inmenso del vacío, que se sonríe por la hendidura». *El vacío que sonríe*, eso es el humor: la capacidad que tiene el hombre para reír frente a la oscuridad de la vida ●

# TIM Lilburn

## DESCANSO

Precipita nieve Lomerío de Moosewood sobre fantasmales  
 madrigueras, bosque de venado, en el hueso-casa,  
 última nieve.

¿Qué significa llegar a ser nada?

Cueva en la tierra excavaste  
habitación del saber, cuarto de lágrimas.

*Significa plantarte bajo las cosas irracionales  
y saber que no tienen culpa.*

Olor de papas la oscuridad.

Te das por vencido.

Pabilos de germinadas alargan contra la pared, agitándose.

Árido. A dos metros, brazo galaxia

esqueleto de antílope. Cerca, piedras que lanzan

sienes

brillos de concentración.

## REST

Snow falls in the Moosewood Sandhills, on ghost / burrows, deer woods, in the bone-home, / last snow. / What does it mean to become nothing? / You've dug a cave in the earth, / room of knowing, room of tears. / *It means to place yourself beneath irrational things / and know they are without blame.* / The potato smell of the dark. / You've given up. // Candles of sprouts lengthen, twitching against the wall. / Dry; at seven feet, a galaxy arm / of antelope skeleton; near, stones that give off forehead gleams / of concentration. / Listen to the guttural cable, / drift sand and forest mould, / flaked stone tools / streaming in their motionlessness. / There are fox alone in the hills and grass / far down in the dark tunnel of its strangeness.

Escucha el cable gutural  
arena movida y moho de bosque  
herramientas piedras desgajadas  
corren en su inmovilidad.

Zorros solitarios en lomas y matorral  
lejos abajo en profundo oscuro túnel de su extrañeza.  
Matorral enclaustrado en bóveda cisterciense  
de su extrañeza. Noche larga.  
Todas las cosas hacen voto a ellas mismas.

## CONTEMPLATIO

Venado entre capulines en arboleda azul, venado.

Esto es ver : estar visto por venado

flotar en línea cardiaca zumbante que hiende mediante trémula mirada  
engordar con sombras en vilo de esos rafagueados ojos  
que juntan

hacia un cesar brillando.

Sendas pálidas entre álamos, zacate, charcos de escobilla densos  
restaurados dentro de ti desde más allá.

Ignoras tu lugar.

Sal afuera, camina.

Escaramujos quemados rojo escarchado, eleagno, artemisa.

Coyotes han colocado cúmulos de caca sobre las sendas.

Sí mismo el mundo canta contra ti.

Manadas espesas debajo de franela tierra

pecarí, búfalo, perros machacan huesos, respirando.

Mantén el *siwash* encima de las pijamas hasta mediodía, espera.

/ Grass enclastered in the Cistercian vault / of its strangeness. Long night. / All  
things are vowed to themselves.

## CONTEMPLATIO

Deer among the chokecherries, in the blue wood, deer. / This is seeing: to be  
looked at by deer, / to float on the cardiac line hurnmed into you by the tremoring  
stare, / to fatten with shadows pennanting from those gusted eyeballs, gathering  
/ to a glistening stop. / Pale paths through aspen, june-grass, pools / of densest  
dropseed restored into you from beyond. / You don't know who you are. / Go  
out, walk. / Rose-hips burnt red with frost, wolf willow, sage. / Coyotes have set

Surgirá algo susurrando.  
Alza oscuridad pulsando por la raíz de hierba tres metros abajo  
desde manto freático.  
Y el río : el río rasgueo profundo en el hueso del continente.

### EL LAGO BIG QUILL

Empinado vacío masculino sobre salada planicie  
silencio que ardió sosegándose desde afuera celeste.  
Venado, liebre grande como motocicleta.  
Tú has sido cantado aquí, al borde del precipicio de la historia  
soltado del cuchillo de voluntad a tu garganta.  
Tu mente era música ejecutada en otra habitación atrás de gruesas paredes. Ahora  
estás aquí.

Cornejo erguido desde corteza alcalina.  
Tu trastorno es apostólico.  
Tus fantasmas son Salteaux y Celtas.  
Recuéstate sobre esta tierra blanca. Duérmete. La hechura de tu cuerpo suspira  
[hiende  
el quebradizo matorral, será una balsa llevándote al interior de  
solitaria piedra tallada desde la cual  
el cadáver del lago se pudrió.

---

cairns of hard shit on the paths. / The world sings itself against you. // Thick herds  
under the flannel earth, / peccary, buffalo, bone-crushing dogs, breathing. / Keep  
a Siwash over your pajamas till noon, wait. / Something's going to be whispered.  
/ A darkness pulsing up the ten-foot needle grass root from the water table. / And  
the river, the river strums deep in the bone of the land.

### BIG QUILL LAKE

A steep male emptiness on a salt plain, / silence that burned down from outer  
space. / Deer, a jackrabbit big as a motorcycle. / You've been sung here by the ledge  
of the precipice of history, / shrugged from the knife of the will at your throat. /  
Your mind was music played in another room behind heavy walls. Now / you're  
here. // Dogwood rise from alkaline crust. / Your derangement is apostolic. / Your

Gansos de nieve exabruptos el cielo, tierra palpita en agua pálida.  
Atrás, verde con olor de hierba el valle vertebral del continente.  
El lago es muerto, esplende con pájaros pesados nerviosos.  
En la orilla, navajita azul, vértebra búfalo. Tú debes esperar.

### CANTO DE MIRAR PROFUNDO

Excavaste cueva en ladera sur  
tiro oscuro tocón saliente  
serán sollozos tu entrada al mundo.

Aquí, niega el alma platónica, el alma angélica, el alma que vive antes  
del nacimiento en salmuera matemática.  
No hay visitación.  
No hay acometidas doradas de la mente, no hay escalera por la cual el deseo  
asciende y descende en mente reliquiada.  
Hay sol sobre mazorcas heladas, la Piedad.

Fantasmal llanto-voluntad tentalea a través de humo entre rastros en busca de  
grullas que comen granos esparcidos cerca del humedal meandro. Ven, te dice.  
Ven ahora. No te mortifiques.

---

ghosts are Saulteaux and Celts. / Lie on this white earth; sleep; the shape your body  
sighs into the crackling / grass will be a boat bearing you to the interior of the one /  
rubbing stone the carcass of the lake has rotted from. / Snow geese blurt from the  
sky, land palpating on the pale water. / Behind them, the green, grass-odoured  
spine-valley of the continent. / The lake is dead, blazing with heavy, nervous birds.  
/ On the shore, blue grama grass, buffalo vertebrae. You must wait.

### SONG OF THE PROFOUND VIEW

You dug a cave in a south slope, / a black air hole stumps out — / you'll weep your  
way into the world. // Here, deny the Plato soul, angel soul, soul / alive before birth  
in a brine of mathematics. / There is no visitation. / No golden lunges of mind,  
no staircase desire / ascends and descends in the heirloomed mind. / There is the  
sun in frozen corn, a pietá. // An eerie will-cry gropes through stubble smoke for  
cranes / eating dropped grain near the oxbow marsh; come, it says; / come now;  
do not worry.

## ¿CÓMO ESTAR AQUÍ?

I

Deseo jamás huye.

Atisbando la flor de eleagno  
desliza a través de felpatierra oledera hacia la sensación  
de su amarillo

el yo despedazado, fulgor en estratosfera.

Mirar nos socava.

El mundo y su resplandor no alcanzan a sostener nuestro peso  
[desvaneciéndose.

El mundo o lo que es allí se fuga  
mientras nos adentramos en él, se lanza a salones de hierba donde antorchas de  
oscuridad arden al mediodía.

Se lanza a la luminosidad mente más arcaica.

Nos deja solos al aire anchuroso de junio : cortejo-flotando venido de nombres  
[como

astros y no totalmente en la gravedad luminosa de cosas.

Intensidad torpe. Se siente como virtud o música.

La Forma tiembla en venada.

Ella no me ve, recostado apenas por encima de hierba sobre tablón  
entre  
álamos caídos.

Día caluroso, viento suave. Me alzo en el collar de rizomas.

Luz atrás de su luz es cascarón del cual apenas surgió nacida.

La Forma es la serenidad dentro de ella misma.

Yo vine de allí.

Si excavas con pequeñas herramientas dentro de bandas fulgentes  
alrededor de los hombros de ella,  
vendrás al primer asentamiento del alma, acariciarás fragmentos de alfarería,  
[pondrás  
la lengua en ceniza antigua, y  
recordarás.

Lágrimas te llevarán parte del camino de regreso. No más allá.

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE WENDY PENNER Y GABRIEL MAGAÑA

## HOW TO BE HERE?

I

Desire never leaves. // Looking at wolf willow bloom, / streaming through  
plushlands of scent toward the feeling / of its yellow, / self breaks up, flaring  
in stratosphere. / Looking undermines us. / The world and its shining can't  
hold our evaporating weight. / The world or what is there goes away / as we  
enter it, goes into halls of grass where torches of / darkness burn at noon.  
/ Goes into light's lowest mind. / Leaving us, woo-floated from planet-like  
names and not quite / in things' shimmering gravity, alone in wide June air. /

All-thumbs intensity that feels like virtue or music. // The Form quivers in the  
deer. / She doesn't see me; I'm lying barely above grass on a plank between  
fallen / poplars. / Hot day, slow wind; I lift on the cam of rhizomes. / The  
light behind her light is a shell she's just now born out of. / The Form is the  
doe's ease within herself. / I came from there. / If you dug with small tools  
into radiant belts round her shoulders / you'd come to a first settlement of  
the soul, stroke pottery bits, put / your tongue on old cinders and remember.  
/ Tears will take you part of the way back but no further.



# SUFRIENDO con **Edmundo** de Amicis

MARIO SZICHMAN

*a la memoria de Laura Corbalán Szichman,  
acatando su pedido*

¿Cómo podían escribir tan mal y narrar tan bien? Me lo pregunto al analizar a escritores de diferente calidad artística. Roberto Arlt, el único genio que ha dado la literatura argentina, escribía muy mal, pero narraba con la pluma de un ángel. Arlt escribía «mal» en el sentido en que a veces no respetaba las reglas gramaticales. Él mismo lo reconocía. En un célebre prólogo a su novela *Los lanzallamas*, señalaba: «Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias».

Otro que escribía «mal» y cuyos libros han sido devorados por millones de lectores es Emilio Salgari, el creador del pirata Sandokan y del Corsario Negro. Durante muchos años intenté no reelerlo, pues sus melodramáticas aventuras me tentaban a hacer parodias, y yo nunca voy a hacer eso con un escritor al que he reservado un altar. (El otro está reservado a Jim Thompson, quien además de escribir novelas absolutamente devorables tenía la ventaja de ser un gran estilista). Pero ahora que he osado releerlo, descubro que Salgari, más allá de algunos epítetos como «¡Voto a bríos!» y «¡A mí, tigrecitos!», conocía bien sus temas, y detallaba con gran eficacia, desde las embarcaciones hasta las tripulaciones piratas, desde los animales hasta las plantas, desde los amaneceres hasta los atardeceres, desde los días de un calor agobiante, con un sol inmóvil en el centro del cielo, hasta sus espléndidas tempestades. Leí las novelas de Salgari cuando era niño, y todavía recuerdo algunas de sus descripciones. Por ejemplo, la de un asesino malayo que era además muy piadoso y cultivaba una planta en la palma de

su mano izquierda. En su ahuecada palma había echado tierra, e insertado una planta diminuta que regaba todos los días. Al cabo de algunos años en esa incómoda posición, la mano parecía haberse fosilizado. Pero el asesino podía arreglarse con la mano derecha para causar estragos con su puñal. (¿O era una daga?).

La tercera clase de mal escritor y espectacular narrador es Edmundo de Amicis, autor de *Corazón*, esa biblia del sufrimiento, la congoja y el sadismo. de Amicis es, en el territorio del melodrama y de los golpes bajos, el equivalente de un buen pornógrafo en la literatura erótica. Recuerdo un veraneo en que mis padres me llevaron a San Clemente del Tuyú, donde hay una de las mejores playas de la costa atlántica argentina. Allí nos encontramos con unos parientes. Y una de mis primas había descubierto *Corazón*. Debía de tener once años, era alta, delgada y terriblemente melancólica. Mi madre siempre decía que tenía «ojos tristes». Bueno, esa prima era la mayor del grupo, y llevaba la voz cantante. El resto de los primos oscilábamos entre los seis y los ocho años de edad.

Recuerdo que mi prima extrajo *Corazón* de un bolso de playa, lo alzó para mostrarnos la portada, y luego lo apretó contra su pecho. No recuerdo sus palabras exactas, pero sí el contenido. Nos iba a leer un cuento que nos conmovió hasta las lágrimas. Y realmente lo consiguió. Nosotros, niños de cinco, seis y ocho años, lloramos con una aflicción que partía el alma. No recuerdo exactamente el cuento que leyó mi prima. Pero la temática de De Amicis tenía escasas variantes. Había por un lado niños patriotas: el pequeño patriota paduano, el pequeño vigía lombardo, el tamborcillo sardo. La única misión de esos niños era inmolarse por la patria. Había niños trabajadores, como el hijo del fogonero, el hijo del deshollinador, el hijo del panadero, cuya característica era el rostro tiznado, ya fuese con hollín o con harina. Había albañilitos moribundos, payasitos tísicos, niños ciegos, los heridos del trabajo y los convalecientes. Abundaban también los huérfanos de madre viuda. En *Corazón* las unidades alimenticias eran el mendrugo, las cáscaras de queso y los corazones de manzana. Pero, a pesar de las increíbles hambrunas, todos esos párvulos eran buenos y felices. Y aunque las catástrofes estaban a la orden del día, en ellos persistían la bondad y la felicidad. Los niños y adolescentes de De Amicis avanzaban hacia sus hogares riendo y golpeándose las espaldas con las manos ennegrecidas por el carbón o blanqueadas por la harina.

Durante muchos años postergué mi anhelo de escribir un relato en el estilo que De Amicis impuso en *Corazón*. Pero sólo se vive una vez, y además, De Amicis se merece todos los homenajes del mundo. He aquí el resultado:

## EL ÚLTIMO DÍA DE SARDI

*Ayer fue* el primer día de clase para todos los alumnos de nuestra querida escuelita, pero no para Sardi, el hijo del deshollinador. Para Sardi, ese niño canijo que siempre andaba con el rostro tiznado, fue su último día de clase. Ayer lo velamos.

Como yo era el amigo preferido de Sardi, varios de mis queridos maestros se acercaron para preguntarme si sabía la causa de la muerte del infortunado niño. Y cada vez que escuchaba esa pregunta se me hacía un nudo en la garganta. «Yo no sé cuál es la causa», les decía mirando al suelo, intentando controlar la pena en mi voz. «Yo no sé cuál es la causa», repetía, mirando las baldosas del patio donde salíamos al recreo, y tratando de mantenerme alejado de Coretti, el malo del grado. Pues había llovido, una de las baldosas estaba floja, y Coretti, haciéndose el distraído, había dejado descansar un pie en la baldosa para apoyarlo con vigor apenas pasara cerca un alumno desprevenido.

Y si bien yo ignoraba cuál era la causa de la muerte de Sardi, tenía como un presentimiento. Otros podrán decir que el pobre niño siempre fue muy debilucho, y que ésa fue la causa de su muerte. Es posible. Pues Sardi tenía buen corazón, y aunque siempre pasaba hambre, era capaz de sacarse el pan de la boca para alimentar a sus compañeritos. ¡Cuántas veces vi a Sardi traer en su valija pulcramente remendada algunos mendrugos de pan, algunas cáscaras de queso y algunos corazones de manzana para repartirlos entre los niños más pobres que él! Como por ejemplo Sagunti, que era tan pobre que debía compartir su lápiz y su sacapuntas con sus otros cuatro hermanos y con su padre, el carpintero. Pero, incluso si los condiscípulos de Sardi no eran pobres, el demacrado niño insistía en compartir sus mendrugos con ellos y se ofendía si se los rechazaban. ¿No le ofreció mendrugos a Capozzi, aunque el padre de Capozzi usaba zapatos de charol y estaba ahorrando para comprarse también los cordones? Y es que Sardi era un ángel de bondad. Tal vez, como era muy debilucho y pasaba hambre, se murió de tanto quitarse el pan de la boca. Sí, ésa puede haber sido la causa de la muerte de Sardi. Y sin embargo... y sin embargo, creo que Sardi se murió por otra razón: sí, cuanto más lo pienso, más estoy convencido de que Sardi se murió por visitar la escuela el primer día de clase.

*Todos los que conocían* a Sardi sabían que para el cenceño niño la escuela era el sitio de la felicidad. Cada vez que Sardi sonreía en la clase, su sonrisa

iluminaba el aula. Y cuando salíamos al recreo, su sonrisa iluminaba también el patio de la escuela. Y en ocasiones, hasta el cuarto donde los celadores guardaban las tizas. Y la plaza donde se halla la estatua de nuestro héroe epónimo, aquel que se lanzó al río junto con el caballo para no entregar su estandarte al enemigo. Pero no el primer día de clase. Ese día la sonrisa era reemplazada por la melancolía.

Cuando Sardi atravesaba el portón de la escuela en su primer día de clase, se hundía en la congoja. Y aunque el pobre hijo del deshollinador intentaba sonreír, las lágrimas rodaban por su rostro, trazando surcos en su tiznada piel. Más de una vez me tomó la mano y me murmuró quedamente: «Me la veo venir», pues muchos de los queridos ex maestros aprovechaban el primer día de clase para despedirse de sus ex alumnos. Los ex maestros sufrían de penosas enfermedades y a una escena conmovedora la seguía otra aún más conmovedora. Y este último año, en ese primer día de clase, a tanta congoja se sumó la tragedia del grupo escultórico, y se cumplieron los peores augurios del enclenque niño.

Apenas Sardi cruzó el umbral de la escuela, observó a lo lejos a don Curzio, el ex maestro de segundo grado, que había venido a despedirse para siempre de sus discípulos. Cuando Sardi vio a don Curzio desde una cuadra de distancia se sintió embargado por la emoción e intentó esconderse en la carbonera. Pero don Curzio, aunque aquejado de dolorosas enfermedades, conservaba una vista de lince y gran vigor en las piernas. En unas pocas zancadas logró meterse en la carbonera y le gritó al niño con metálica voz quejumbrosa:

—Entonces, pequeño amigo, ¿ésta es la última vez que te veré en este aciago mundo?

Sardi se quedó aturdido por esas palabras. Y aún más por el tono de su ex maestro. Y especialmente por el vendaje que rodeaba su garganta. Pues las cuerdas vocales del ex maestro de canto habían sido operadas y... En fin, no quiero mencionar el terrible mal que afectaba las cuerdas vocales de don Curzio.

Al observar a su querido ex maestro, Sardi comenzó a temblar como una hoja. Pero, sacando fuerzas de su flaqueza, osó preguntar:

—¿Por qué no voy a verlo más, querido maestro?

—¿Cómo, no te contaron? —le preguntó el maestro, siempre sonriente—. ¿Recuerdas mi problema en las cuerdas vocales? Pues ahora el mal se me subió a la cabeza y... —don Curzio inclinó la cabeza y Sardi vio que en el centro de su cráneo había una especie de corcho, como los de sidra—. Oh, es una secuela de la trepanación —comentó don Curzio, apuntando al tapón con el índice de su mano izquierda.



—¿Es grave? —le preguntó Sardi, apoyando una mano en la pared. Tuve que sostener a mi amigo para que no se resbalara al suelo.

—No hay por qué preocuparse —dijo el ex maestro—. El cirujano está seguro de que me voy a poner mucho mejor cuando me extraigan el punzón. En el apuro por suturarme, se les olvidó un punzón cerca del cerebelo. Pero es un punzón pequeño. De este tamaño.

El ex maestro señaló el pulgar de su mano derecha.

—Querido maestro —musitó Sardi—, mientras hay vida hay esperanzas.

—Por supuesto que sí, por supuesto que sí —dijo el ex maestro con beatífica sonrisa—. Lo que me preocupa no es el punzón sino el tapón en el centro del cráneo: está filtrando. Pero el médico me dijo que ahora hay unos tapones muy buenos, de plástico. Bueno, pero no te quiero hacer perder más tiempo. Seguro que deseas estar en la primera fila durante la ceremonia en que rendiremos homenaje a los muertos por la patria.

El ex maestro le tendió a Sardi su mano y abandonó la carbonera. Lo observamos cuando se alejaba para siempre, mientras les decía a otros alumnos que pasaban a su lado: «Sepan mis queridos alumnos que yo siempre, siempre, los recordaré con afecto. Disculpen esta tos tan persistente. Es causada por el bacilo de Koch. Quiero aprovechar también para despedirme del resto de los educandos, inclusive de aquellos que no desean saludarme. Sus razones tendrán».

Cuando pasamos por el salón principal había como veinte alumnos rodeando al señor Garófalo, el director de la escuela. El señor Garófalo estaba acariciando la cabeza del alumno Robetti, el más reciente de los huérfanos de nuestro plantel. El rostro de Robetti estaba siempre manchado de cal, pues el pobre tullido había ayudado a su padre en sus humildes menesteres como pintor de brocha gorda hasta el terrible accidente.

Luego de algunos segundos de silencio en que intentó vanamente controlar su emoción y limpiarse con el pañuelo las manchas de cal que le habían quedado adheridas tras acariciar la cabeza de Robetti, el señor Garófalo anunció que la escuela había decidido adelantar la fecha de conmemoración de los difuntos y develar un monumento integrado por el padre de Robetti, tres albañiles y una pobre viuda. El padre de Robetti había fallecido al caer en cal viva mientras trataba de salvar a la viuda, quien se había arrojado a la peligrosa mezcla tras enterarse de que su marido la engañaba con una barragana. En el penoso accidente habían muerto también tres albañiles que intentaron salvar al padre de Robetti y a la viuda. Pese a la premura con que actuaron las autoridades, la cal se enfrió y se endureció en torno a los cadáveres. Pero Perlotti, el escultor contratado por el obispo para reparar los bajorrelieves en la catedral, se ofreció a tallar las figuras rescatadas de la gigantesca tina

de cal, creando un conmovedor grupo escultórico. El señor Garófalo informó a los alumnos los detalles del programa que se llevaría a cabo mientras tomaba de un pupitre una sábana plegada y la apretaba contra su pecho. En ese momento comenzaron los truenos.

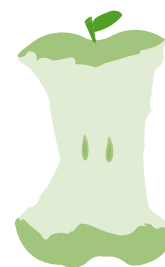
Marchamos de dos en fila hacia el grupo escultórico, emplazado en el centro del patio de la escuela, mientras caían las primeras gotas. Allí nos aguardaba Perlotti, el escultor, quien lucía una boina negra sobre su enmarañada cabellera, y una ancha bata de escultor. Perlotti tomó el paraguas que colgaba de su brazo izquierdo y lo desplegó para protegerse de la lluvia.

Mientras el señor Garófalo desplegaba la sábana y se protegía con ella —la sábana estaba destinada a cubrir el grupo escultórico—, el escultor le susurró algo al oído, ignorando la perfecta acústica existente en el centro del patio. Oímos acongojados que algunas partes de la cal habían comenzado a desprenderse del grupo escultórico, mostrando la deteriorada carne de los cadáveres.

Observé el rostro de Sardi. Parecía haber adquirido el color de las manzanas cuando les quitan la cáscara. Primero adquirió un tono rojo, luego morado, y al final azul con matices verdosos. Antes que pudiéramos reaccionar, Sardi huyó como alma en pena, y buscó refugio en el santuario donde se guardan las reliquias de Santa Eduvigis.

*Cuando llegó la hora del recreo*, el señor Garófalo fue a buscar a Sardi al santuario, y lo trajo de regreso al aula, preguntándole si se sentía bien. Curiosamente, en ese momento Sardi parecía el más sano de los educandos, pues habían desaparecido los matices verdosos de su rostro. En cambio, el resto de los alumnos de nuestra clase parecía haber adquirido las tonalidades del rostro de Sardi, tras escuchar otros detalles del escultor Perlotti sobre el deterioro registrado en los cadáveres del grupo escultórico.

Y fue en ese momento, tras carraspear dos o tres veces, que el señor Garófalo anunció la buena nueva:



—¿Sabéis, niños, a quiénes debemos consagrar esta vez la conmemoración de los difuntos? —nos preguntó. Y antes de que alguien osara responder, continuó—: ¡A todos aquellos que han muerto por vosotros!

Mientras la lluvia caía con furia sobre los tejados y desprendía trozos de argamasa del grupo escultórico, el señor Garófalo dedicó los veinte minutos siguientes a recordar no sólo al padre de Robetti y a los tres albañiles y a la pobre viuda, sino también a los padres que se habían inmolado en el cumplimiento de su deber, y a las madres que habían fallecido como resultado de las privaciones, o enloquecidas de dolor por haber perdido a un hijo. También recordó a los maestros que habían fallecido de enfermedades contagiosas y aquellos que agonizaban tras sufrir un penoso mal que tras atacarles las cuerdas vocales se había trepado a la cabeza obligándolos a usar un corcho, y que sin embargo, seguían sonriendo a sus educandos con luminosa sonrisa. Y enseguida recordó a los que habían muerto en naufragios y en incendios, y especialmente a los que habían cedido a los niños la última cuerda para salvarse de las llamas. Pues esos mártires habían expirado convencidos de que su último sacrificio había servido al menos para salvar la vida de un pequeño inocente, aunque el destino había intervenido y el pequeño inocente había perecido cuando apenas le faltaban tres brazadas para llegar a la costa.

En ese momento se escuchó un trueno aterrador. Un relámpago iluminó el patio y pudimos observar que el grupo escultórico yacía en el suelo. El señor Garófalo observó la escena y de inmediato se dirigió al comedor. Poco después emergió del amplio salón acompañado de dos cocineros y tres empleados de limpieza. Todos llevaban manteles en sus brazos, que usaron para cubrir a los integrantes del grupo escultórico.

Y entre tanto, el rostro de Sardi adquirió un aspecto beatífico. Con paso lerdoso se acercó a la ventana y observó la caótica escena. En ese momento, un rayo de sol atravesó una de las ventanas del aula e iluminó su cabeza. Pienso que ya en ese momento Sardi había cruzado el umbral y enfilado hacia un sitio más bello.

Al otro día, cuando la madre quiso despertar a Sardi, descubrió que su hijo estaba muerto. Una sonrisa embellecía su rostro. Cuanto más lo pienso, más estoy convencido de que Sardi no se murió de hambre, sino de algo todavía peor: yo tengo el presentimiento de que Sardi se murió de congoja tras visitar la escuela el primer día de clase ●

# Tres lecciones sobre el humor

EDUARDO HUCHÍN SOSA

*Debo a Héctor Herrera, Jorge Ibargüengoitia y Ricky Gervais tres*

*aprendizajes acerca del humor: lo que tiene de artificio, de exorcismo*

*y de marco. Curiosamente, cada una de esas lecciones se relacionó con*

*algún punto de mi biografía y el lugar que ocupaban los libros en ella:*

*lo que aprendí con Héctor Herrera en una época anterior a los libros, lo*

*que supe con Ibargüengoitia en un momento en que lo único que tenía*

*yo eran libros, y lo que me enseñó Ricky Gervais una vez que había*

*aprendido a rastrear ficciones extraordinarias más allá de la literatura.*

## *Cholo y el truco retórico*

Los libros —las obras no escolares, la ficción y la poesía, en pocas palabras: la literatura porque sí— no llegaron a mi vida sino hasta que tuve once años. Antes de eso, toda mi educación provino del teatro regional. En ese entonces yo vivía en Campeche y un tío atesoraba las grabaciones de Héctor Herrera, *Cholo*, con la avaricia de quien cuida sus riquezas bajo el colchón. Copiaba una y otra vez viejos casetes con las obras de teatro del comediante yucateco, quizás porque veía en ellos un patrimonio que desaparecería en cualquier momento. No se equivocó: hoy esas cintas se han endurecido o son ya irreproducibles. Como en *Fahrenheit 451*, sólo me quedó la memoria para preservar la literatura de mi infancia.

Pocas veces pude ver las obras de *Cholo* en directo, pero eso no impidió que me supiera línea a línea muchos de sus diálogos. En cierto sentido, sus casetes cumplían las mismas funciones de los libros: crear el espejismo de lo vivido. Ese teatro para ciegos fue una suerte de *soundtrack* con el que recibí las primeras lecciones de política, sexo y humor. Los parlamentos de las obras de *Cholo* eran tan brillantes y naturales que un par de décadas después no puedo asegurar cuáles montajes vi y cuáles sólo imaginé. A la distancia pareciera que siempre estuve ahí, a unos metros del tablado.



Consumí sus parodias como quien escucha los discos de su banda favorita. Estreno tras estreno, de *Cuna de perros* a *Mirando a tu mujer*, inconscientemente fui educado en esa forma efectiva de la literatura que es la representación teatral. Escuchar a *Cholo* era escuchar a su público desternillarse de risa. De ese modo entendí que los chistes podían no estar fácilmente a mi alcance y, en esa niñez tan escasa de poesía, me esforzaba por interpretar frases cuyo auténtico significado exigían más esfuerzo que el ordinario.

Fui un seguidor fiel de de sus obras, y en cambio siempre detesté sus películas. Le tocó una mala época en la que lo común era participar en cintas vergonzosas, como las de la *India María*, pero el auténtico motivo de su fracaso es que su hábitat natural era el teatro del sureste, el humor con denominación de origen. *Cholo* para todos los públicos era un *Cholo* al que era difícil encontrarle la gracia. El resto del país, del continente, del mundo, no comprenderá nunca qué diablos tiene que hacer un actor y libretista como él en un medio obsesionado por la globalidad, por tener éxito en veinte idiomas. Cada que un periódico se refiera a *Cholo* como «cómic regional» será más bien para disculpar a sus lectores de que no le encontraran gracia alguna.

Un músico se encuentra con Santa Claus en la fila del Monte de Piedad. Hablan de la crisis y de los juguetes, de música triste y música alegre, muñecas de plástico y muñecas de verdad. El *sketch* que reunía todos estos elementos no trataba de absolutamente nada, pero en él latía la desordenada vitalidad de las conversaciones. Con apenas siete u ocho años encima, yo ya sospechaba que algo milagroso había en esos diálogos, cuya mayor virtud —como en el mejor *jazz*— era hacerte creer que todo estaba aconteciendo espontáneamente. Pasé semanas —posiblemente meses, aventuraría que incluso un par de años— desentrañando la estructura de una obra donde los temas se conectaban unos con otros a través de sutiles coyunturas. No había yo comprado mi primer libro y ya padecía la misma curiosidad obsesiva de un formalista ruso. El primer aprendizaje literario que tuve respecto al humor me decía que la risa puede responder a un artificio cuya mayor virtud era pasar inadvertido.

## Escuchar a Cholo era escuchar a su público desternillarse de risa.

## **Ibargüengoitia y la catarsis**

Una década después, descubrí la segunda cosa que tenía que saber respecto al humor. En ese entonces yo quería escribir poesía, y estudiaba literatura en una facultad que estaba todo el tiempo rebosante de psicólogos bastante lindas, pero regularmente neuróticas.

A mitad de la biblioteca, adonde iba a pasar las mañanas para no quedarme en casa, apareció un libro de cuentos: *La ley de Herodes*, de Jorge Ibargüengoitia, la edición de Joaquín Mortiz con la foto enorme del autor en la contraportada. Antes de ese suceso, no sabía que existiera un escritor mexicano con ese nombre. Todas mis historias de la literatura daban cuenta de autores cuyos apellidos parecían normales, incluso para un directorio telefónico.

Fue a los diecinueve años —después de una adolescencia de lecturas más o menos intensas, más o menos trágicas— cuando comprendí que la literatura también podría ser una venganza contra la vida. Y es que *La ley de Herodes*, ese extraordinario único libro de relatos de Ibargüengoitia, se me presentó de principio como un «fragmento de vida», más que como una obra de ficción. El protagonista se llamaba Jorge Ibargüengoitia, como el autor del libro, y relataba sus desavenencias como una suerte de exorcismo. De las frustraciones sentimentales a las crisis económicas, las narraciones de *La ley de Herodes* parecían más bien un ajuste de cuentas con la realidad. En su lectura, al tiempo gozosa y dolorosa, llegué a comprender que, dada la enorme cantidad de cosas sobre las que no iba a tener control, la literatura me podría servir a veces para equilibrar los números rojos.

Con Ibargüengoitia aprendí que uno no sólo podía ser su propio blanco del humor, sino que era catártico hacerlo. Confundir autor y personaje, con la intención no del todo explícita de dejarnos mal parados, era liberador. Esa revancha contra uno mismo y el mundo suponía atender esas pequeñas concesiones que aceptábamos en beneficio de la convivencia: los vecinos, la familia, los buenos modales, la rutina, el amor. Y, con un poco de lucidez, uno terminaba aceptando que en literatura los asuntos menores retrataban a los seres humanos con la misma claridad que las Revoluciones, la Política, el Capitalismo y todas esas palabras con mayúscula que solemos asociar con los grandes libros y las primeras planas de los diarios.

Ibargüengoitia me hizo amar la ironía, el humor negro, el humor que casi no lo parece, y detestar en cambio el sarcasmo. Al autor de *Las muertas* no le parecía buena cosa crear un personaje con el único propósito de burlarse a costa suya. El sarcasmo evidencia cierta superioridad moral, el humor de quien está convencido no de tener la razón sino de que tú no la tienes. La ironía, en cambio, admite que el mundo es caótico y cruel, y nosotros parte

del problema. Reconoce que estamos inmersos en una maquinaria, cuyo horror se aprecia mejor en los detalles personales, y que apenas es necesario cierto grado de realismo para comprobar lo ridículo del asunto. El poder, las relaciones sociales, la economía doméstica, necesitan de cierta simulación que la ironía y el humor están empeñados en exhibir.

La risa, dijo alguna vez Ibargüengoitia, «es una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas ni de morirnos de rabia impotente». Ahogados, como quizás nos sentimos ahora, por una sociedad que funciona de un modo deficiente, el humor y la ironía llevan a entender los pormenores de ese estado de sofocación y no solo se limitan a proporcionar la ilusión de la panacea.

En vista de que el mismo Ibargüengoitia desaprobaba la idea de un grupo de estudiantes manoseando sus escritos, en el último semestre de mi licenciatura le rendí el mejor homenaje que podía hacerle: abandoné mi tesis sobre *Las muertas*.

### Gervais y el contexto

Pasaron otros diez años para que otro maestro del humor me hiciera pensar en este concepto tan huidizo que, como pensaba Chesterton, parece ufarse en su falta de definición. A *Extras*, la serie que retrataba la vida gris de un aspirante a celebridad, la descubrí en un botadero del Blockbuster. La primera temporada venía con una irresistible etiqueta de descuento.

*Extras* es un programa menor, qué duda cabe: modesto, breve, las risas nunca están garantizadas. Y, sin embargo, con él descubrí una extraña particularidad del humor: en ocasiones era básicamente contexto. Ricky Gervais, la mente detrás de *Extras* junto con Stephen Merchant, se había hecho famoso con *The Office*, esa extraña mezcla de serie y documental que explotaba los malos chistes colocándolos en circunstancias incómodas. De ese modo, un cuento particularmente malo podía volverse muy gracioso, gracias al milagro de la recontextualización.

Esto suena muy técnico, pero no lo es tanto. Desde hace mucho tiempo hemos querido confinar el humor a espacios muy específicos: la carpa, la literatura genérica, la pared de ladrillos. Pero el humor es incontenible y tiende a aparecerse en todos lados y sabotear la seriedad con la que leíamos un artículo que parecía fundamentado, o dejar mal parada a esa figura pública que hizo una broma que nadie entendió. ¿Por qué en Twitter abunda un humor tan dañino que ni da risa, por qué ciertos chistes revelan más tensiones sociales que ingenio, por qué esta generación ha querido reírse de todo como una forma de mantenerse a salvo de todo?

Con las series de Ricky Gervais aprendí las relaciones entre el humor y su contexto, y que un chiste surgía de inventar un nuevo contexto a una situación. Por ejemplo: el tipo que descubre que su mujer lo engaña con el vecino. La situación en sí no debía dar risa, pero un chiste proporciona suficientes elementos para que no pensemos en esa historia como en la anécdota que un amigo te confía en una noche de copas. Sino como *ficción*. El chiste era una forma de «ponernos a salvo» de una situación embarazosa.

Sin embargo, Gervais restituyó el humor de los malos chistes poniéndolos en momentos incómodos, revelando que una mala broma en un incidente peculiar sí podía dar risa, no por la broma en sí, sino por las tensiones sociales que dejaba ver, por las cosas horribles que queríamos ocultar a través del humor y que, en un nuevo contexto, quedaban expuestas a flor de piel.

En su hiperrealismo, Ricky Gervais me reveló que el humor funciona porque hay un contexto que le da sentido, y que hacer humor poniendo en primer plano esa relación dejaba una sensación mixta de incomodidad y risa auténtica. Que el humor que tenía al humor mismo de centro exploraba sin ambages uno de los temperamentos centrales de nuestra época: la necesidad de ser graciosos a como diera lugar.

Ya sea en *The Office* —donde el jefe David Brent quiso aliviar, a través del humor, las hostilidades inherentes a las relaciones de trabajo—, o en *Extras* —donde puede observarse un poderoso contraste entre el humor chabacano y simple de la comedia que protagoniza Andy Millman y el humor tristísimo de su vida real—, Ricky Gervais ha exhibido a esa sociedad que ha puesto a la risa en un alto peldaño. Lo ha hecho, además, con humor, precisamente, lo que ha servido para desechar la idea de que es necesario ponerse solemnes cada que queremos criticar a una generación obsesionada por atenuar cualquier conflicto mediante la risa.

La posibilidad de reconocer ese «marco» sólo pudo quedar clara a través de una serie de televisión. Un género que atendí con cierto retraso, pero que volvió a mi vida gracias a la generosidad y la piratería de internet. Al contrario de la opinión que ha querido ver a la televisión como una enemiga natural de la literatura, programas como *Extras* y *The Office* me han permitido leer otras retóricas del humor y encontrar en ellas los contextos que las hacen efectivas. Del humor negro al humor incómodo, del chiste fallido al *stand up* que deja un sabor amargo tras la risa, gracias a los «contextos del humor» he podido explicarme por qué Louis C. K. es más complejo que las decenas de humoristas espontáneos de Twitter, a pesar de lo mucho que ambos recurren a lo políticamente incorrecto. Me ha hecho preguntarme también a qué tipo de humor podemos apostarle todavía en una sociedad que ha visto en la risa su moneda de cambio ●

# Budapest

AGUSTÍN GOENAGA

*Y, después de mucho pensarlo, habló Júpiter y dijo de esta manera: «Me parece haber dado con una traza para que haya hombres y cese, con todo, su insolencia: debilitarlos. Voy, dijo, a dividir a cada uno en dos, con lo que resultarán más débiles y a la vez más útiles para nosotros, por haber crecido en número. Andarán rectos sobre dos piernas. Y si les da aún por insolentarse y no quieren llevar las cosas en paz, los dividiré, dijo, una vez más en dos, de modo que anden a saltos, sobre una sola pierna».*

PLATÓN, El banquete

## I.

**En la estación** de Zagreb intento fotografiar a una mujer que se asoma por encima de la ventanilla de un vagón. La locomotora con rumbo a Ljubljana tose un par de veces y se echa a andar con una sacudida de hombros. Antes de que pueda presionar el disparador de la cámara, la velocidad empuja a la mujer fuera de mi vista. Ella pasa con la frente recargada contra el marco de hierro. En la imagen aparece sólo el costado anaranjado del tren. Yo viajo en la dirección opuesta.

Más o menos a la altura del Balatón comienza a caer una garúa muy fina. Tengo un compartimiento para mí solo, el tren viaja vacío. Abro la ventana y apoyo los brazos sobre el vidrio. El viento me provoca una sensación de desamparo: una mano acaricia con ternura y nostalgia cada uno de mis órganos internos. Un niño pasa tambaleándose a toda carrera por el pasillo, el ruido de las pisadas me hace voltear y sacar la cabeza por la puerta corrediza. Él suelta un grito y se abalanza a los brazos de la madre que le espera de rodillas en el otro extremo del vagón. Es el mismo miedo el que nos mantiene a ambos aquí, yo recostado de nuevo en el asiento,

él aferrado a una mujer robusta cuyo pelo pajizo le cae sobre la cara y le hace reír.

**Hace tiempo** estuve con un amigo en la orilla de una playa. Observábamos a un grupo de niños, habitantes del lugar, que jugaban con una niña extranjera. No tendrían más de ocho o nueve años, la niña no llegaría a los seis. Uno estaba molesto, quería golpear a los demás, hacía notar que se sentía humillado. Lograron apartarlo sin mayor esfuerzo y se retiró entre maldiciones delineadas con la voz aguda y cortante de los campesinos. La niña tomó arena y la lanzó al más grande, que se había mantenido a la distancia. Corrió un poco a su alrededor mientras él se inclinaba, fingía tomar un puñado de arena y lo lanzaba hacia ella. La niña lo atrapó en el aire y lo devolvió.

Hay ciertos detalles cuyo significado entiendo cuando ya sólo puedo recordarlos como destellos inasibles, como puntos de referencia para el mapa interior de mi cráneo. Así ha sucedido con la risa del niño y con el puñado de arena inexistente. Quizá sea como todo lo demás, que sólo cobra sentido cuando se mira desde la siguiente esquina y se añora.

Cierro la ventanilla. Me recargo contra la puerta a observar el agua que escurre por el cristal. Los árboles cortan el rumor del tren, semejantes a resoplidos humanos.

Más adelante nos detenemos. Muevo el visillo de la cortina y descifro el nombre de la estación. Lo anoto en la orilla del cuaderno: *Balatonmariafürdő*. Me parece distinguir por encima del andén las casas blancas en la ladera de la montaña y me invade la sensación de que aquellas personas han impuesto el nombre de alguien a esta parte de la ribera. Una ninfa habita las aguas y baila entre las corrientes y las algas, cuida de los pescadores y los bañistas y roba ocasionalmente a alguno para que le haga compañía.

Dejamos la estación. El edificio se aleja con el cabello revoloteando al paso del tren. Nos da la espalda. Alguien atraviesa el pasillo del vagón arrastrando una maleta... *fshhhhhhhhhhhhhhhhh*... el sonido resulta tranquilizador, una continuidad gratificante por encima del golpeteo del tren sobre los rieles. Se abre de un golpe la puerta de mi compartimiento. Un hombre asoma la cabeza, da un paso para entrar. Finjo estar dormido. Nota que estoy tendido en el asiento y vuelve a salir cerrando la puerta con consideración.

Cae la noche y un par de horas después caen también las luces de la ciudad. El tren aminora la marcha. Ahora habrá que buscar un hostel. Saco la guía, debo tomar el autobús negro con el número 7 o 7A. No dice dónde bajar.



## II.

**El tren se detiene** cerca de la medianoche. Me asomo por la ventanilla antes de salir: *Budapest-Keleti pu.* Pocos bajamos al andén en una estación vacía, de techos altísimos y mal iluminada. *Tap... Tap... Tap... Tap...*, mis pasos se escuchan en el suelo de concreto. Los vagones estacionados lucen grafitis en sus costados: monstruosas palomas mensajeras que recorren el mundo atadas a caminos inevitables.

Llueve.

Abotono la gabardina, acomodo la mochila negra en mi espalda balanceando todo el cuerpo para levantarla, tomo la bolsa pequeña y me encamino fuera de la estación. Sigo a una pareja que se apresura hacia la salida. Se detienen para abrocharse mutuamente gruesos impermeables. Baján por las escaleras del frontón y en una esquina abordan un autobús. La parada está apenas alumbrada por un foco que un comerciante ha colgado de los cables eléctricos.

Suele tomarme una o dos horas entender las direcciones y las distancias para moverme con soltura en cada ciudad que visito por primera vez. Regreso a la estación. Dudo a cada momento. *Tap... Tap... Tap... Tap...* Subo las escaleras y en cuanto entro al edificio una mujer se acerca hablando un inglés entrecortado:

—Need room?

—How much?

Lleva consigo un pedazo de cartón donde apenas se alcanza a leer una cifra y algunas letras en inglés:

15'000 FT      -KITCHEN  
NEARSTATION      -BETHROOM  
                         -PRIVATE BADROOM

Observo durante varios segundos el letrero que pone en mi rostro. No me ofrece un cuarto sino un departamento con cocina y baño privado. La vieja tiene los cabellos enredados y usa pantalón debajo del vestido. Me ofrece el cuarto de Beth y el Cuarto Malo. Eso de Beth no suena mal: seguro se trata de una inmigrante rumana de brazos delgados y pecas en todo el cuerpo, quizá estudiante de música, que toma estimulantes para aguantar la noche en vela y aprende magiar en sus ratos libres. Si ella decidiera expulsarme a medianoche me tocaría dormir en el Cuarto Malo. Al menos sería privado. Un infierno privado. Mi propio infierno individual. La idea es sugerente. Si fuera un escritor de verdad, tomaría el departamento sin pensarlo dos veces, pero no soy un escritor de verdad. No. Uno tiene que buscar las cosas en lo que ve todo el mundo, como los mendigos que día tras día se reducen a su mínima expresión —una mano extendida, de ojos lagañosos— y han

aprendido a descifrar el significado del excremento de las palomas en las paredes. La vieja se impacienta, tose con virulencia.

—No, too expensive.

—How much not expensive?

Me mira con un gesto de bovino pasmo. Le muestro dos dedos de la mano izquierda y cinco de la derecha. Dice algo en su idioma y me transfiere su gesto, como si esta vieja húngara y yo participáramos en un juego en el que con cada palabra la incertidumbre rodase de uno a otro igual que una pelota. Tomo su cartón y trazo con el dedo: 2500. Ella enarca las cejas y niega con la cabeza. *No, no, no room for that.*

Dejo a la mujer, camino un par de pasos y regreso para preguntarle dónde puedo tomar el autobús número 7. Pienso todavía en Beth y en lo agradable que sería llegar a un cuarto donde alguien estuviera esperando. Ella me indica que debo descender por una especie de túnel en el interior de la estación y caminar por la avenida que pasa a un costado del edificio hasta la parada.

**Arrancaron ya** dos o tres autobuses, la gente congregada ha ido desapareciendo. Llega uno con un siete rojo en una esquina del parabrisas. Me retiro la mochila de la espalda y la apoyo en un asiento vacío en la parte delantera, justo detrás de la cabina del chofer, mientras sujeto la bolsa pequeña con una mano. No me siento. Prefiero estar preparado para bajar a la carrera. Procuero distinguir el anuncio del hostel desde la ventanilla. Las avenidas que transitamos son de una oscuridad inescrutable. Las sombras de parques semiocultos por las ramas de los sauces o de algún monumento indescifrable se asoman cada vez que hacemos alto para recoger pasaje.

El vehículo se detiene y escucho el silencio del motor apagado. No sé si sea el final de la ruta. Me acerco a la cabina del conductor y arrimando la guía al cristal le muestro la dirección que busco: *Takács Menyhért utca 33*. En la guía aparece como el hostel más barato, entre 1,800 y 2,300 Ft por una cama. Sólo tengo la dirección, un número telefónico y la instrucción de abordar el autobús 7 o 7A —«the black-labeled bus 7 or 7A». El hombre lee, se rasca la cabeza, toma el radio y una voz meliflua responde desde el interior, luego abre una portezuela de la cabina para explicarme en una mezcla de inglés y alemán que me siente y espere un poco. Arrancamos de nuevo y en cada alto voltea para asegurarse de que siga aquí. Que no me vaya a ninguna parte, me da a entender, que me quede sentado y ya me indicará él dónde bajar. Los pasajeros me miran con condescendencia, discuten entre ellos. Para mí se trata de voces mudas. Me arrebujó dentro de la gabardina y ellos me observan a hurtadillas. Cuando me vuelvo bajan la vista y se quedan mirando al suelo como si no acabaran de entender mi presencia.

El autobús sale sin ceremonias de las avenidas donde la vista tropieza con edificios y caseríos difuminados por la velocidad y la noche. La horizontalidad del paisaje se impacta de súbito contra nosotros y mi mirada recorre enloquecida ese espacio al que ha sido lanzada sin previo aviso. Una urdimbre de canales petrificados desemboca en el caudal del río. Los rostros de los demás pasajeros permanecen impasibles, cada uno viaja sumergido en sus propios asuntos, son sombras que se dirigen hacia el fondo sin alzar los ojos.

Ahora las dos ciudades cobran perspectiva. El Danubio saluda con una mañana de colores: distintas tonalidades del rojo al anaranjado, amarillos que dan lugar a verdes cada vez más profundos conforme se alejan de la iluminación. El agua aparece bajo un barniz dorado, la superficie se eriza: es la piel de gallina del deseo. Por debajo, el rumor jadeante de la marea acaricia ambas orillas. Los puentes son puntadas de luz sobre una herida que no sanará por sí sola y que lleva milenios escindida.

Las ciudades se revelan como dos gigantes atrapados en un ávido entrelazamiento. El autobús tuerce y toma camino a lo largo de la ribera. Viajo en medio del coito perpetuado de las dos orillas como una espada medieval en el lecho, un incubo invisible que duerme entre los dos amantes. El autobús se precipita hacia uno de los puentes y yo tengo la impresión de estar recorriendo la discreta curva en el monte de Venus de una mujer madura. Frente a mí, Buda se estremece de placer. Un majestuoso falo crece sobre la colina, iluminado desde abajo y festoneado de estatuas ecuestres, de águilas de bronce sosteniendo sables entre sus garras, leones de piedra que custodian rugientes y sosegados la entrada y la salida del castillo. Debajo palpita un laberinto. Pronto tomamos el puente, Pest se queda atrás y sólo puedo intuir una sonrisa de satisfacción pergeñada en su rostro. Éste es el punto más estrecho del Danubio y el de menos profundidad, es donde ambas márgenes se vuelven sensibles y tiemblan al percibir la cercanía de la otra. Hace poco más de un siglo que se unieron por primera vez y desde entonces no han parado de acercarse, igual que dos barcos piratas lanzando sogas con ganchos para juntar las cubiertas e iniciar un abordaje mutuo.

Llegamos a la orilla opuesta y enseguida nos perdemos de nuevo en el entresijo de callejuelas al interior de Buda.

Alto.

**El conductor** abre la portezuela, señala la salida y se pone a contar con los dedos *eins zwei drei drei drei*, agita tres dedos estirados en cada mano, luego señala la puerta. Agradezco y comienzo a andar. Avanzo un poco, las luces del autobús se pierden al dar la vuelta. Tengo el pelo empapado y los lentes se nublan por la lluvia. Saco el paraguas de la mochila y reemprendo la marcha.

Tres cuerdas, dijo el chofer. *Tap... Tap... Tap... Tap...*, me pregunto qué sucedería si consigo empalmar el ritmo de mis pasos con los latidos de mis arterias, quizá haya un secreto cabalístico detrás de todo esto, quizá lo de adentro está conectado con lo de afuera, quizá muera inesperadamente por tocar un punto sensible del orden universal, aunque lo más probable es que no pase nada.

Camino sorteando los charcos, contento de saberme cerca del hostel. Los aparadores de las tiendas están cerrados con cortinas de lámina y los anuncios luminosos apagados. Cada vez que cruzo una calle busco el nombre. Paso una, dos, tres cuerdas, nada, sigo caminando, no debe de estar lejos, nada. A la distancia se ve algo de movimiento, algunas personas, un cruce en las líneas del tranvía que pasa por el centro del camellón, un local abierto. Vuelvo sobre mis pasos por la acera contraria, quizá el nombre de las calles cambia al cruzar la avenida. La mochila pesa en mi espalda. Es todo lo que he traído conmigo. No sé qué sucederá si no consigo llegar al hostel. No recuerdo haber visto alguna área de espera en la estación, además no sabría hallar mi camino de vuelta. No me queda mucho dinero. No puedo tomar un taxi. Supongo que tendré que encontrar algún portal donde guarecerme hasta que sea de día. Me detengo bajo un farol y saco la guía de la mochila. Busco un mapa. Sólo aparece uno del centro de Pest y otro del distrito del castillo de Buda. No consigo descifrar mi ubicación. La avenida está vacía. Ésta es una ciudad sombría: edificios altos con demasiados recovecos, demasiados árboles con sus ramas cubriendo las aceras. Camino una vez más hacia donde he visto movimiento. Una de las varillas del paraguas está doblada y parece un brazo roto.

Al fondo veo luces y distingo el anuncio de un local de comida rápida. Pasa de medianoche, se preparan para cerrar. Sacudo las gotas de lluvia de la gabardina antes de entrar y seco los lentes con la tela. Sólo consigo mover el agua de un lado a otro sobre los cristales. Los limpio con el cuello del suéter que llevo debajo. Voy directo al mostrador. Me atiende un adolescente con el rostro cubierto de acné y una gorra de colores chillones encasquetada hasta las cejas. El tipo frunce el ceño y se me queda mirando. Le pregunto si habla inglés y dice que no. Saco la guía y le muestro la dirección. Tampoco sabe donde está. Una niña pequeña, de tres o cuatro años, sentada sobre la superficie metálica del mostrador, conversa con su padre mientras llega su comida. El hombre voltea y pregunta en inglés si puede ayudarme. Toma la guía y le muestro la dirección. Pronuncia el nombre de la calle en voz alta y me maravillo de la musicalidad del lenguaje, me he aprendido de memoria esas palabras a fuerza de repetirlas —*Takács Menyhért utca Takács Menyhért utca Takács Menyhért utca Takács Menyhért utca*— y cada vez me suenan como jirones de tela desgarrados en un alambre de púas y revoloteando en el viento. La niña me mira desde un par de ojos azules, seguro se pregunta quién soy y por



qué hablo de esta manera. Sonríe. En verdad debo de dar un espectáculo curioso con mi gabardina y la mochila sobre la espalda, el paraguas en una mano y la bolsa pequeña en la otra, los lentes empañados, la barba mal crecida. Ella no sonríe, pero tampoco desvía la vista. Tengo miedo de que se suelte a llorar. Un hombre canoso con acento americano se acerca, me entrega un mapa y se vuelve a sentar con su mujer. Tampoco aparece ahí la dirección, queda fuera del mapa. El padre de la niña saca un teléfono de su bolsillo. Marca el número del hostel. Me siento agradecido. Explica dónde estoy y pregunta cómo llegar. Luego sonrío de nuevo, pone el mapa sobre el mostrador y señala un punto en la superficie metálica diciéndome que más o menos ahí debería estar el hostel, en un interminable mar plateado. Aparece su comida. La niña comienza a asomarse entre los paquetes, toma una papa frita y se la lleva a la boca, está caliente. Deja la boca abierta y aspira para que se enfríe, frota una mano pequeña y blanca contra su pantalón de mezclilla y columpia los pies sobre el mostrador. El hombre me entrega la guía, toma la charola y baja la niña al piso, la lleva hasta una mesa y pone la comida enfrente, desenvuelve una hamburguesa y dice que no tardará. No entiendo una palabra, sólo puedo intuir la historia. Me acerco a la pareja de americanos para devolver el mapa. La mujer no alza la vista de un vaso con café. Él hace un ademán de desprecio con la mano antes de que pueda decir otra cosa y me ordena que lo conserve. Luego llega el padre de la niña que nos mira salir del local con los labios cubiertos de sal. El sujeto me toma del brazo y me lleva afuera. Nos detenemos en una parada a unos metros y me señala un autobús que da vuelta por la avenida, me dice en inglés que suba y al pasar el segundo puente baje, será cuestión de cinco o seis minutos, el hostel estará a un par de cuadras de distancia. Agradezco una vez más y le digo que vuelva al restaurante y a su hija. El hombre se despide.

**Otra vez** en el autobús. Ni siquiera me he tomado la molestia de ver el número de la ruta. No importa. Al segundo puente. Es sencillo. Pasamos un túnel y me pregunto si eso cuenta como un puente. Veremos. Tarda en aparecer el siguiente. Pasan cinco, diez minutos, nada. Desespero. Supongo que me habré equivocado y bajo en una esquina pensando que puedo caminar en sentido inverso hasta que encuentre el puente. Los hombros y la espalda comienzan a doler por el peso de la mochila. Miro alrededor. Bajé en un centro comercial abandonado. Hay otro hombre en la parada y dos mujeres en la acera de enfrente. Volteo hacia un lado y otro de la avenida. Camino seis o siete pasos y regreso. Titubeo, eso hace que me mueva en un círculo con un radio ridículamente pequeño. Las mujeres suben a un autobús. El tipo me dedica una última mirada y luego se va andando por una callejuela.

Busco guarida bajo el techo del centro comercial. Podría matar aquí el tiempo hasta que sea de día. Me siento sobre un taburete de concreto. Mientras tanto remuevo la bolsa buscando el tabaco y el papel para liarme un cigarro. Todo está demasiado oscuro para distinguir algo. No se está tan mal aquí. No entra el agua ni el viento. Con toda la basura podría construir un pequeño universo a escala donde jugar a mis anchas.

Me disgusta haber olvidado que el abrigo del hombre en el restaurante había perdido un botón cerca del cuello. Otro más colgaba de un hilo a punto de ceder. Ahora mismo llevará a la niña en brazos y volverá a casa. La niña ha estado jugueteando con el botón. Él conserva los restos de la cena en una bolsa de papel. Su mujer también se ha quedado dormida, quiso esperarlo despierta en su departamento de dos habitaciones pero la fatiga ha podido más. Él no lo sabe. Su mujer y su hija duermen en puntos relativamente lejanos que se van acercando. Él sortea los charcos y encorva el cuerpo para proteger a su hija de la lluvia. He olvidado también al empleado que me atendió detrás del mostrador. Una vez que ha terminado sus tareas, después de barrer el lugar y limpiar la cocina, sale por la puerta trasera y saca una bolsita de plástico con marihuana secada al sol. Es el mejor momento del día. He olvidado también a la pareja de americanos. Hace mucho que no tienen noticias de su hijo. Todavía despiertan a medianoche al escuchar el *tap... tap...* de unos zapatos por el pasillo de algún hotel. Ninguno abre los ojos, pero ambos están pendientes del áspero sonido de una llave al entrar en la cerradura; aprietan los párpados esperando que sea su puerta la que se abra, hasta que oyen un rechinado y otra puerta, lejos, que se cierra. Su hijo tampoco aparecerá esa noche.

Hace frío. Hasta ahora no lo había sentido, pero en verdad hace frío, en cambio ya no tengo hambre. La niña tira del botón antes de quedarse dormida. El botón cae al suelo.

Un par de policías se acerca por la banqueta y no sé qué hacer. No me atrevo a internarme más en el edificio. Me pongo nervioso. Podría preguntarles cómo llegar al hostel, pedir ayuda, pero dudo que hablen inglés. Podría meterme en problemas. Me observan por unos instantes y pasan a un costado. Me propongo caminar hasta la siguiente parada para aparentar determinación y al llegar veo que se aleja un autobús: 7A lleva escrito con letras negras en la parte trasera. Esperaré el próximo, en algún punto de la ruta tendrá que dejarme en el hostel.

**Al poco rato** llega el siguiente autobús, lo abordo y respiro un poco más tranquilo pero todavía desconfiado. Recorre dos o tres paradas, luego todo el mundo baja. Yo permanezco sentado con la guía en la mano. El chofer se asoma y me dice que baje, que es el final de la ruta. Le pregunto también

por la dirección y se encoge de hombros. Me dirijo hacia las cinco o seis personas que abandonaron el autobús. De ahí parte de nuevo en sentido inverso. Le pregunto a un tipo con pinta de estudiante si habla inglés. Un poco, dice. Le pregunto por la dirección y me dice que está bien, que tome el autobús. El motor del autobús arranca. El estudiante me empuja a correr y subimos los últimos por la parte trasera, luego me lleva hasta la cabina del conductor y le explica que busco una dirección: *Takács Menyhért utca 33*. Otra vez diálogo por la radio y me hacen sentar en la primera fila de lugares. El estudiante se despide y me dice que el chofer me indicará dónde bajar. Agradezco.

El autobús deja la avenida principal y descubro algunos gestos de asombro y molestia entre los pasajeros. Quizá sea mi imaginación, pero creo que se ha salido de la ruta normal. Se detiene debajo de un puente y me dice que baje, me señala una discreta calle que pasa en diagonal: *eins, zwei, drei, drei, drei...*

**Me detengo** para ver los nombres de las calles. La acera está cubierta por una espesa capa de barro: *Hamzsabégy utca*. A mi izquierda pasa el flanco del puente y por encima las líneas ferroviarias. Al otro lado, las casas se esconden por la hiedra y el follaje de los árboles. Por encima del puente pasa el tren, todo se estremece. Salgo de mi aturdimiento. Se escucha un rugido y el tintineo de los cristales de las ventanas. Me echo a correr hacia el hostel. Todavía cae una garúa muy fina y los nombres de las calles escaldan la lengua al pronunciarlos: *Daróci, Györök, Takács Menyhért*.

### III.

**Llovizna** durante toda la noche. Siento la risa de la lluvia que me hace aovillarme entre las cobijas, justo debajo de una ventana donde alguien ha puesto a secar una toalla. El frío se cuela a través de las telas y de la piel.

Una decena de personas compartimos una habitación alargada y estrecha, con las camas en fila como en los orfanatorios. Yo finjo dormir. En la cama de la izquierda se remueve una chica que ya estaba dormida cuando llegué. Al otro lado descansa una mujer gorda y callada; apenas parece respirar. Hace unos minutos entró una pareja y se metieron juntos en una cama. Forcejean. Ella se despide, incómoda, pero él insiste. Está borracho. Risas. En medio de la oscuridad distingo las formas debajo de las sábanas, una rodilla, una cabeza, la línea oblicua de un brazo o una pierna.

Tengo que esforzarme por conciliar el sueño a pesar del cansancio.

Los faros de los automóviles que pasan por la calle se reflejan en el techo de la habitación y por fragmentos de segundo el cuarto queda invadido por una eclosión de figuras y colores. La sombra de la lluvia araña el resplandor y

las formas de las plantas en el patio aparecen difuminadas, como si hubiesen logrado desparramarse de los tejidos que las contenían. Las hojas se frotan entre sí y la llovizna reproduce el nervioso tamborileo de unos dedos contra la cornisa.

**Me quedo** en la cama con los músculos temblorosos. Escucho. Nadie más parece prestar atención al sonido de la lluvia. Siento el sueño que poco a poco se acerca. En mi mente todavía gira la imagen del Danubio. Cuando el autobús abandonó las callejuelas, la desnudez de las dos ciudades se reveló en su forma más primitiva. En ese momento, bajo la lluvia que colmada de ternura humedecía el pavimento, la *Belgrád Rakpart* no podía ser otra cosa que unos labios vaginales excitados al extremo. Al primer golpe de vista, aquel derroche de erotismo petrificado me arrojó contra el respaldo de mi asiento. Casi lograba ver dos melodías que se movían en el ambiente, la canción de dos flautas que serpenteaban tratando de asfixiar el espacio de muerte entre ellas y acompañaban el autobús como si se tratase de los gemidos de las ciudades que se entregaban al sexo para vencer el silencio de la lejanía. Las ondulaciones del río se volvían hacia los pasajeros del autobús. Entre los rayos verdes y amarillos de luz eléctrica que se tendían como sábanas sobre el agua se asomaban las bocas de los que habían pasado por ese cauce, farfullaban incoherencias hasta que el agua volvía a atragantarlos y los sumergía bajo el peso de la multitud que luchaba por decir algo.

El autobús suspiró y resopló un par de veces antes de dirigirse hacia uno de los puentes. El festín de luces en medio de la noche parecía exacerbar el deseo entre aquellos dos cuerpos de piedra que por fin, después de siglos, habían conseguido integrarse en uno solo. El Castillo, las iglesias de San Esteban y Matías, la Torre de Magdalena, el Bastión del Pescador, sólo así cobraban sentido; sólo así podían haber encontrado una respuesta a su desesperación los años de guerra, las voces austriacas, alemanas, otomanas, los pasos de hunos, tártaros, magiares, de eslavos del norte y del sur, de pecenegos, griegos, transilvanos, búlgaros, los gritos de comunistas, nacionalistas, aristócratas, monarcas, sólo así, envueltos en esa cópula impostergable. Sólo ahí he visto algún despojo de la victoria. El triunfo convertido en piedra que se enmohece: el coito perpetuado de los amantes que cierran los ojos, se tienden uno al lado del otro y dejan que la lluvia caiga sobre sus cuerpos, las hojas secas gimen con suavidad, el tiempo pasa y con él la belleza, pero los amantes esperan a que la muerte los sorprenda sin haberse abandonado en un solo momento, alzan la voz para dar a entender que han vencido. El autobús atravesó con paciencia por el *Szabadság hid*. Dejamos atrás el hueso pélvico de una mujer esbelta para flotar entre las dos ciudades, suspendidos sobre el vacío.

**El sueño** se derrama. La sórdida voz del cerebro me susurra: *El hermoso rostro demente sonríe desdentado. Las Gorgonas peinan sus cabellos en el reflejo que la Estigia les brinda.* Debería levantarme de la cama y escribir esto en el diario, podría servirme más tarde, pero los miembros entumidos y el temor de llamar la atención me condenan a permanecer en mi puesto. Entonces intento repetirla para no olvidarla.

*El hermoso rostro demente sonríe desdentado. Las Gorgonas peinan sus cabellos en el reflejo que la Estigia les brinda.*

*El hermoso rostro demente sonríe sin dientes. Las Gorgonas se peinan frente al reflejo de la Estigia.*

*El rostro hermoso sonríe sin dientes...*

**En la otra esquina** de la habitación, la mujer por fin se anima a salir del abrazo del tipo y se retira. Sus pasos se deslizan por el suelo alfombrado y puedo identificar el roce de la tela sobre su piel cuando se quita la blusa y se arroja entre las cobijas de su propia cama. Él se queda murmurando, malhumorado. Afuera sopla el viento con voz firme pero cansada. Sólo es el viento. No, es el sueño que me vence. Sus palabras son tuyas, no mías. Me hablan de dos ancianos que no están juntos, no sucede así. No hay mujer con ropa interior burda y gruesa, demasiado ajustada a la fofa cintura y guanga en la entrepierna, una vulva marchita colgando como los belfos de un viejo caballo, que permanezca en ese ayuntamiento silencioso y estremecedor con un anciano de virilidad flácida y uñas gruesas y amarillentas. No. Nos espera la misma soledad de siempre, aunque haya un cuerpo tendido al lado cuando exhalamos el último aliento y manoteemos buscando un brazo que nos sostenga en este mundo. Nada. No hay otra parte de nosotros que camine por las calles, no hay posibilidad de integración, sólo —como siempre— los pedazos inconexos, confundidos, que tienen breves encuentros y se despiden una mañana cualquiera, al día siguiente, después de un par de años o en el último segundo de vida, pero siempre se despiden ●



# Poema con límite de tiempo

EDUARDO CHIRINOS

Tengo una hora diez minutos para escribir este poema. Me acomodo, abro las cortinas, enciendo la computadora. Pero nadie acude a la pantalla. Escucho a lo lejos el ruido de los automóviles, el aleteo de los pájaros, la música de Widmann (Sophia, Clara, Magdalena, ¿dónde están?). Pienso que ruido es tal vez la música buscada, que aleteo y ausencia un lenguaje que debo aprender a descifrar. El ruido dibuja cicatrices en el cuerpo, las cuida amorosamente, les dice eres un mapa estelar. Tengo media hora para terminar este poema. Cierro las cortinas, subo el volumen de la música. (Clara se marcha sin haber llegado, aparece Magdalena dispuesta a irse). Los pájaros han huido, no sé si volverán. Su ausencia arde en el árbol, en los pies desnudos de Sophia, en los pechos blanquísimos de Clara. Por ganar tiempo vuelvo a acomodarme, abro de nuevo las cortinas, los oídos cansados de esperar. Tengo diez minutos para terminar este poema. Del cuerpo brotan plumas, brotan alas. Hay tanta poesía en todo eso, no debo hacerle caso. Miro la pantalla, espero inútilmente algún vestigio, alguna pista. Repito en voz baja los nombres: Sophia, Clara, Magdalena. De día descosen cicatrices, de noche las vuelven a coser. ¿Dije que cantaban? Ellas nunca cantan, sólo ríen. Desde su ausencia ríen y esperan a que apague la pantalla. Luego se marchan y dejan un recado: «Te quedan tres segundos para terminar este poema».

# Carlos Vicente Castro

## Mal que bien

*Estuve a punto de lavarme los dientes  
con la navaja de afeitar. Imagino así  
como por distracción  
el rumbo que ha tomado mi país  
y lo repito deletreando: m-i-p-a-í-s, con la sorpresa  
del que destapa una Coca-Cola  
agitada en exceso.*

## Anota Vitruvio en su libreta

*Las burbujas del Seven son más sabias  
que cualquiera de nosotros. Nos falta  
esa consistencia del que se retira  
a tiempo, luego de emerger a la superficie  
con un plop atinado, platinado.*

# Hilaridad fatal o El paraguas de Bataille

RAFAEL MUÑOZ SALDAÑA

**Autores antiguos y modernos**, mayores y menores, de Séneca a Roberto Carlos y de Victor Hugo a Chavela Vargas, pasando por Friedrich Nietzsche, han celebrado la risa como medio de diálogo, liberación, redención y consuelo alegre que se opone a la gravedad líquida y tibia del llanto. La ciencia respetable ha apoyado esta perspectiva. En su libro clásico *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* (1872), Charles Darwin explicó que la base evolutiva de la risa es la expresión social de felicidad que otorga una ventaja de cohesión y supervivencia para el grupo.

También están a su favor los argumentos de la pseudociencia, de acuerdo con los cuales reír favorece la salud. El psicólogo Robert McGrath, de la Universidad de Wisconsin en Madison, sostiene que «una carcajada intensa aumenta el ritmo cardíaco, estimula el sistema inmune, potencia el estado de alerta y nos hace ejercitar los músculos [...] Tras reírnos, el organismo sigue notando sus efectos. Hay un breve período durante el cual la presión sanguínea baja y el corazón se desacelera». Incluso existe la llamada *risoterapia*, una supuesta terapia que, a través de la risa, pretende curar enfermedades del cuerpo y el alma.

Todas estas visiones confluyen para caracterizar a la risa, en tanto actitud psicológica y proceso fisiológico, como una suerte de panacea o «producto milagro» de la conducta para mantenernos más acordes con el espíritu de nuestro tiempo, que se fascina con lo efímero tan bien representado por la carcajada, una palabra sin sustancia etimológica, hecha de su mera onomatopeya. En este horizonte, criticar la risa o advertir los riesgos ocultos en las carcajadas puede parecer el berrinche de un aguafiestas o la admonición de un fundamentalista religioso que se apega a la interpretación literal de las escrituras y se alarma con la advertencia de Jesucristo en Lucas, 6:25 («¡Ay de vosotros, los que estáis llenos! Porque tendréis hambre. ¡Ay de vosotros, los que ahora reís! Porque lamentaréis y lloraréis»), o con la del profeta

Mahoma: «No te excedas en la risa, pues ciertamente la abundancia de la risa mata el corazón». Pero más allá de la amargura personal de quien elogia las lágrimas o de las amenazas de los profetas mencionados, existen diversos casos en los que la risa ha sido signo de enfermedad y causa de muerte.

### Enfermos de risa

De acuerdo con la definición del neurólogo alemán Klaus Poeck (1926-2006), la risa patológica se origina como respuesta a un estímulo inespecífico, «en ausencia de cambios correspondientes en el aspecto afectivo, con una pérdida del control voluntario del grado y la duración del episodio». Puede ocurrir a causa de distintos trastornos y lesiones, como tumores, esclerosis múltiple, diversos tipos de demencia y patologías en la conexión del bulbo raquídeo, el cerebro y el cerebelo. Incluso puede estar determinada por cambios bruscos en la transmisión de la dopamina y la serotonina. Otras manifestaciones son menos frecuentes, como la epilepsia gelástica, cuyas convulsiones son carcajadas, y provocan que el paciente literalmente «se haga pipí de la risa». A veces la crisis anuncia que un ataque cerebral está a punto de ocurrir, caso en el que recibe el elegante nombre francés de *four rire prodromique*. El estudio de estos casos es complejo, como la percepción misma del humor, que, según su tipo y transmisión, involucra a diversas regiones del cerebro.

Por otra parte, está el caso de los ataques de risa provocados por trastornos mentales no siempre asociados a problemas neurológicos. Uno de los más comunes es el trastorno bipolar, conocido antes como maniaco-depresivo. La euforia de la fase maniaca puede presentarse con episodios de risa incontrolable. En otras ocasiones la risa es síntoma de la esquizofrenia. A fines del siglo XIX e inicios del XX se le consideraba un rasgo común de la histeria, categoría diagnóstica que luego desapareció de los tratados de psiquiatría.

Ésa es la visión que ofrece el polígrafo José Ingenieros (amigo de Borges y padre de Cecilia Ingenieros, a quien éste dedicó «El inmortal») en su libro *Histeria y sugestión*, donde se presenta como manifestación de la histeria —entre otras muy serias: la hemiplejía, el hipo, el mutismo y la disnea—, que, según el autor, puede curarse con una combinación de laxantes, baños de agua fría y sesiones de hipnosis, una terapéutica en la confluencia de los agresivos métodos del pasado que tanto inquietaron a Foucault con los primeros atisbos de la teoría psicoanalítica. El tratado, de 1904, presenta los criterios para distinguir la «risa paroxística» de la «risa obsesiva» o la «risa loca», y presenta algunos casos clínicos, por ejemplo el de una chica que echó a reír en su noche de bodas, «en momentos de rendir a su esposo el

holocausto de su doncellez», y la descripción genérica de lo que le pasa a un hombre atacado de risa loca: «Todo su cuerpo, todos los rasgos de su fisonomía son presas de agitación: rueda sobre los sillones, sobre los canapés, un estridor de carcajadas sale de su pecho, brillan lágrimas sobre sus ojos, hace señas con la mano pidiendo no se turbe ni obstaculice su crisis jovial e indomable». «La risa loca no tiene fin», concluye Ingenieros: es una hermosa frase que anuncia las ideas de Bataille que hallaremos al final de este texto.

Categorías más o menos, los ataques de risa se han presentado recurrentemente en la historia. La célebre madre Juana de los Ángeles, involucrada en el caso de las posesiones satánicas que sufrieron las monjas ursulinas de Loudun en 1634, reconoció ser víctima de éstos durante su trato con aquellos diablos: «En todo momento estaba constreñida a reír involuntariamente y me sentía impulsada a decir palabras jocosas», relata.

Hace apenas medio siglo, en 1962, un ataque de mayores proporciones afectó a cientos de personas en la localidad de Kashasha, en la costa occidental del lago Victoria, en la actual Tanzania. Todo comenzó en un internado para mujeres, donde noventa y cinco de las ciento cincuenta y nueve alumnas comenzaron a reír sin parar, en algunos casos hasta por dieciséis días continuos. Los ataques estaban acompañados de otros síntomas: dolores, desmayos, trastornos respiratorios, flatulencias, urticaria, accesos de llanto y gritos ocasionales. La escuela fue clausurada el 18 de marzo y las alumnas regresaron a sus casas. Ello no hizo sino propagar la epidemia a otras poblaciones y escuelas a lo largo de dieciocho meses.

El episodio remitió espontáneamente y se consideró un caso de «enfermedad psicogénica masiva», una patología que los psiquiatras Robert Bartholomew y Simon Wesley definen como «la rápida propagación de los síntomas de una enfermedad que afectan a los miembros de una comunidad, originados por un trastorno nervioso que involucra excitación, pérdida o alteración de las funciones, sin que exista una etiología orgánica que lo justifique».

### Muertos de risa

Cuando esos ataques llegan a un extremo puede ocurrir un episodio de «hilaridad fatal», como llaman los expertos a la condición que ocurre cuando las carcajadas sin control llegan a producir asfixia o un paro cardíaco y demuestran que la expresión «morirse de risa» no siempre es una hipérbole. En la historia hay diversos ejemplos registrados de esa situación. El pintor griego Zeuxis, del siglo V a. C., se proponía realizar un retrato de Afrodita, la diosa griega de la belleza. Una anciana le propuso ser su modelo; la idea le pareció tan graciosa al pintor que se carcajeó hasta expirar. Conocemos otro

caso de la antigua Grecia, el del filósofo estoico Crisipo de Solos (281/278-208/205 a. C.), referido en las *Vidas de los filósofos más ilustres*, de Diógenes Laercio: «Algunos dicen que murió de risa, pues habiéndosele comido un asno ciertos higos, dijo a su vieja le diese de beber vino generoso detrás de los higos; y así, suelto en carcajadas, murió».

Algunos literatos también han reído con mortal desenfreno. Pietro Aretino (1492-1566), inventor de la pornografía literaria en los célebres *Sonetos lujuriosos*, fue uno de ellos. Así lo refiere el buen Guy de Maupassant en una semblanza biográfica publicada en *Gil Blas*, el 8 de diciembre de 1885: «Habiéndose retirado a Venecia, donde la libertad era absoluta, encontró allí a sus hermanas, que llevaban en esta ciudad una vida de placer. Cierta día, como una de ellas había venido a contarle una aventura obscena de la que se jactaba, él se puso a reír tan violentamente que cayó de su silla de espaldas y se mató sobre la baldosa». De este modo, podríamos agregar una subcategoría de la muerte por risa: «fallecimiento asociado a un accidente provocado por un acceso incontrolable de carcajadas».

Un siglo después, el aristócrata escocés Thomas Urquhart de Cromarty, traductor al inglés de las obras de François Rabelais y opositor de la Revolución de Oliver Cromwell, no contuvo su alborozo al conocer la noticia de la restauración del rey Carlos II en el trono y murió de risa en 1660. Dejó a la posteridad un conjunto de obras con nombres imposibles de recordar: *Trissotetras* (1645), *Pantochronachanon* (1652), *Ekskybalaaron* (1652) y *Logopandecteisio* (1653), el extraño proyecto para construir un lenguaje artificial.

En su *Livre des Bizarres*, Guy Bechtel y Jean-Claude Carrière refieren otro caso semejante ocurrido en Inglaterra. El actor y cantante Charles Bannister (1738-1804) había conseguido enorme popularidad durante su trabajo en el teatro Drury Lane en Covent Garden, Londres. En 1782 le tocó representar el papel de Peachum en *La ópera del mendigo*, de John Gay (pieza que ciento cincuenta años después inspiró a Kurt Weill y Bertolt Brecht su *Ópera de los tres centavos*). Cuando se levantó el telón y Bannister apareció sentado con su eterno libro de contabilidad, después de oírse la edificante canción que saluda al abuso como norma universal e imperativo categórico «en todos los afanes de la vida», la señorita Fitzherbert, una persona que se hallaba entre el público, empezó a reírse desahoradamente. Sus carcajadas eran tan sonoras que tuvieron que sacarla del teatro y conducirla a su casa, donde rió sin parar esa noche y al día siguiente, hasta el momento de su agonía, que sobrevino horas después. Otras fuentes refieren que «se desternilló de risa», una palabra que vale esclarecer: las «ternillas» son los cartílagos, y la risa loca, pensaban los antiguos, es capaz de acabar con ellos.

Mencionemos, para cerrar la crónica de las muertes de risa premodernas,

a Nandabayin, rey de Birmania de 1581 a 1599, una época de tensiones y enfrentamientos militares contra el reino enemigo de Ayutthaya. Los registros históricos más fidedignos sostienen que fue asesinado en 1600, tras abdicar. La leyenda, sin embargo, cuenta que escuchó decir a un mercader que la República de Venecia era un Estado libre que carecía de rey. Tan absurda le pareció esa forma de gobierno, que falleció a consecuencia de sus propias carcajadas.

### El destino de Pecos Bill

En el siglo XIX hay un caso memorable para el mundo de habla hispana, el del poeta Julián del Casal y Lastra, uno de los mayores exponentes del modernismo en Hispanoamérica, cuyo poema más famoso es «Mis amores. Soneto Pompadour», en el que la alusión a la virginidad es tan retorcida como la de Ingenieros, citada líneas atrás:

[Amo] el rico piano de marfil sonoro,  
El sonido del cuerno en la espesura,  
Del pebetero la fragante esencia,

Y el lecho de marfil, sándalo y oro,  
En que deja la virgen hermosa  
La ensangrentada flor de su inocencia.

El 21 de octubre de 1893, el autor —ya muy enfermo de tuberculosis— fue a cenar a casa del doctor Lucas de los Santos Lamadrid, en La Habana, sin saber que tenía una cita con la muerte. En su libro *Julián del Casal. (In memoriam)*, Francisco Morán refiere que alguien contó un chiste (el contenido, ¡oh, cielos!, no ha llegado hasta nosotros); Del Casal comenzó a reír, sufrió un ataque de tos y luego una hemorragia por la rotura de un aneurisma, que provocó su instantáneo fallecimiento. El escritor Aniceto Valdivia —conocido por su pseudónimo de Conde Kostia—, que se hallaba presente en la cena, escribió dos días más tarde una crónica de lo ocurrido: «Apartó la cara y una ola de sangre salió a sus labios. Una hemorragia lo mató en dos segundos sin permitirle dar un grito, decir palabra o hacer gesto. Sólo conservaba abiertos los ojos, sus nostálgicos ojos verdes, luminosos y tristes». Si hacemos a un lado lo impresionante de la escena, es una pena que ningún libro registre aquel chiste con propiedades mortíferas que podría ser un gran recurso, como el video de *El aro*, para deshacernos de las personas que nos incomodan.

No fue el poeta la última persona en morir de risa, pero sí quizá el último personaje importante hasta la fecha. En los años que siguieron hubo otros, cuyo nombre trascendió precisamente por esa forma peculiar de morir.



En 1975, el inglés Alex Lynn rompió a reír durante un episodio de la serie *The Goodies*, una comedia surrealista de la televisión británica protagonizada por el trío de actores Tim Brooke-Taylor, Graeme Garden y Bill Oddie. Así siguió durante veinticinco minutos hasta sufrir un paro cardíaco. Después del entierro, su esposa escribió a los productores del programa una carta de agradecimiento por haberlo hecho pasar tan bien la última media hora de su vida. También se cuenta que, en 1989, el audiólogo danés Ole Bentzen falleció mientras veía la cinta *Los enredos de Wanda*, una cinta más bien insulsa dirigida por Charles Crichton. El número de sus pulsaciones cardíacas (que en los adultos debe ser entre sesenta y cien por minuto) se elevó hasta quinientos por tanta diversión, hasta que el ritmo bajó bruscamente a cero.

Completa este inventario un caso enigmático reportado en 2003 en una nota periodística publicada en Bangkok:

**EL CONDUCTOR DE UN CAMIÓN DE HELADOS MURIÓ DE RISA MIENTRAS DORMÍA. Damnoen Saen-um, de 52 años, rió en sueños por unos dos minutos y dejó de respirar. Su esposa trató de despertarlo pero él siguió riéndose. La autopsia sugirió que pudo haber sufrido un ataque cardíaco. «Nunca había visto un caso como éste. Pero es posible que una persona pueda tener un ataque cardíaco si ríe mucho en sueños», aseguró el doctor Somchai Chakrabhand, director general del Departamento de Salud Mental.**

Un personaje de ficción complementa este panorama de jocundia y muerte: Pecos Bill, el legendario *cowboy* del siglo XIX, que combinó los valores de la fuerza, la audacia y la ingenuidad, tan relevantes en el imaginario estadounidense. Se cuenta que navegó por el Río Bravo (o Grande, como lo llaman en Estados Unidos) a lomos de un bagre gigante, y que en una temporada de estiaje desvió el caudal para irrigar su rancho, que ocupaba todo el estado de Nuevo México. En una de tantas versiones que circulan sobre su deceso se relata:

**Cuando Bill ya estaba entrado en años, un hombre de Boston llegó a Nuevo México para visitarlo. Presumía de ser vaquero. Se hizo de uno de esos trajes que se piden por correo —ya sabes, los que incluyen botas de piel de lagarto, un cinturón con una brillante hebilla de bronce, un par de blue jeans y un enorme sombrero de diez galones, sin una mota de polvo. Cuando Pecos Bill lo vio fanfarroneando en un bar, se tiró sobre la banqueta en son de guasa y rió hasta fallecer.**

¿Son estos hechos reales y ficticios meras anécdotas aisladas y memorables, o subyace en el binomio risa-de-muerte o muerte-de-risa una verdad o revelación más profunda? Al parecer sí, y la explicación nos llega de la fuente menos esperada. Georges Bataille considera que tanto la risa como la muerte

son caminos hacia la «experiencia interior», en la que el sujeto abandona toda lógica y se dirige hacia ninguna parte, a un lugar de asombro y sinsentido. Desde su punto de vista, la risa no es un arma o una herramienta, no resuelve nada, su soberanía no pretende gobernar o instruir, ni es tampoco un principio de conservación.

Estas aserciones se confirman extrañamente con un fenómeno reciente de la cultura popular: los Campeonatos de la Risa que iniciaron en Montreal hace algunos años y se han extendido a otras ciudades. Los competidores no dicen chiste alguno: se involucran en situaciones absurdas y gana aquel que ría mejor y «contagie» de ese vacío al mayor número de personas involucradas en un proceso que emula aquel refrán sobre los perros de pueblo: nada más el primero sabe a qué le ladra. La experiencia se presenta en el documental *Ultimate Laughter*, del «rirólogo» Albert Nerenberg.

La risa, para Bataille, tiene la intensidad de la muerte y está imbuida de su mismo absurdo. En su libro *La experiencia interior* (1943), su primer ensayo filosófico de largo aliento, relata cómo fue presa de un ataque de risa en un momento inesperado. Caminando por las calles de París se dio cuenta de que llevaba abierto un paraguas aunque no estaba lloviendo:

**Un espacio constelado de risas abrió su negro abismo ante mí. Al cruzar la calle de Four, caí de repente en esa Nada desconocida... Negué los muros grises que me encerraban, me apresuré en una suerte de arrobo y reí divinamente. El paraguas, que había descendido sobre mi cabeza, me cubría (me tapé expresamente con este negro sudario). Reí como quizá nunca había reído antes. El profundo extremo de cada cosa se abrió ante mí, todo quedaba desnudo, como si estuviera muerto. No sé si me detuve, a la mitad de la calle, para ocultar mi delirio bajo el paraguas. Quizá salté (sin duda era una ilusión): estaba iluminado de una manera convulsa; me reí, creo, mientras iba corriendo.**

«La alegre angustia, la angustiada alegría —en un escalofrío febril— me provoca un absoluto desmembramiento en el que mi alegría termina por desgarrarme», sostiene en el mismo libro. Bataille sabía que la risa comienza por un motivo identificable, como la aparición en escena del actor Charles Bannister, el chiste que escuchó Julián del Casal, el burro que cena como todo un señor o el pintoresco traje del amigo de Pecos Bill. Luego se convierte, como la muerte, en un acto intransitivo cuyo único objeto es ella misma: la risa loca, comparable a *l'amour fou* que André Breton identificó en la década de 1920. Los personajes que conocimos en estas líneas (que empezaron de manera tan trivial y concluyeron de forma tan siniestra), supieron asumir espléndidamente, en las crisis paroxísticas de sus enfermedades o en el jocoso misterio de sus últimos minutos, que la esencia de todo sacrificio es una comedia y que ambos senderos llevan, sin remedio, a la nada ●



## LINDA FINANCIERA AGONIZA

*a Nathalia (no se tome a mal)*

Ruegas por más crédito en lo que hoy  
se manifiesta en entelequia.  
En tu ápice final, esperas la resolución  
amparada en Smartphones, calculadoras  
y tu laptop  
pues temes ser inmolada  
en condición de bruno vislumbre  
de la posteridad.

## INSOPORTABLE FLOR

La flor aprehendida en meditaciones  
protesta en umbrales de Coleridge,  
Rilke y Silesius.

¿Le importará si es real, sombra,  
madera de sueños?

Si aún fresca amanece en mis manos  
¿otra esfera revelaría  
o es sin porqué?

Entretanto, se arranca y despetaliza.

## FUGÓ IMPUNTUAL EL HIJO

*a Javier Sicilia*

Hay un intruso en las campanadas  
que deja entrever la tiranía de sus cifras.

Es el que duerme musitando al cero  
el tiempo que debió vivir su hijo.

## Sin reclamo

CECILIA EUDAVE

. I .

**Siempre he detestado viajar**, pero lo prefiero a estar en casa. No soporto los fines de semana familiares porque no hago vida en familia, aunque tenga una que cualquiera envidiaría. Y estoy ahora aquí en este aeropuerto, en medio de tanta gente que va y viene apresurando el paso porque ha perdido la puerta por donde sale su vuelo, o corre tras la voz que anuncia la partida inminente del avión, mientras otros tantos, supongo, se quedan dando vueltas por aquí, por allá, para ser los primeros en subir y atiborrar de maletas los compartimientos. No puedo hacer otra cosa que esperar. O mirar, por ejemplo, a ese puñado de gente bebiendo de más en el bar con el pretexto del retraso o el miedo a volar.

A todos los aborrezco.

Por ello no hablo con nadie y me acomodo en algún rincón donde los pueda ver y maldecir sin llamar la atención, sin ser notado. Nunca, ésa es mi regla personal, me siento en la sala que corresponde a mi partida, es odioso de por sí convivir un rato dentro del avión con la gente que va a tu mismo destino, como para antes observarla mientras espera. Ahora, claro, no me resulta muy conveniente, pues en ese deseo mío de apartarme del mundo, he quedado completamente aislado, y esto me viene mal porque no puedo mover ni un solo músculo. Me he quedado como un maniquí sin escaparate.

Si estaré maldito: de todos los lugares donde pudo pasarme esto, tenía que ser precisamente aquí, en medio de tanta gente, entre este tumulto de seres espantosos, esperpénticos, pues la gente tiene otra cara cuando viaja, aunque vaya muy contenta. Ojalá me hubiera caído en uno de esos agujeros que hay por todos lados, sería mejor que esta tortura. Y para colmo nadie ha notado que llevo un día sentado sin poderme mover, soportando ese ir y venir del mundo como oleadas de un mar que arroja peces sobre la orilla, peces revolcándose por volver al agua, peces con sus ojos abiertos,

ausentes, abstraídos en una sola idea: viajar. Me parecen abominables, no tienen un sentido práctico y van como gitanos cargados de bultos, de sueños, de esperanzas.

Si fuera millonario establecería vuelos y salas estrictamente para personas que repelen a las otras. Aunque no lo crea, existimos muchos; en Suiza, por ejemplo, hay, en los trenes, los vagones del silencio para aquellos que no desean hablar ni tener contacto alguno con nadie. Y esto incluye personal de tierra y azafatas. ¿Han visto las caras de estas últimas? Ni pagándoles, porque les pagan, pueden esbozar una sonrisa digna. Uno puede soportar la jeta, pero ¿la ineptitud? Cambian a su antojo los asientos, no validan la regla del equipaje, se sienten amas absolutas de la aeronave, ya ni se molestan por preguntar si te apetece tomar algo, y por supuesto están las manitas de palo que tiran la bebida sobre ti. Autoservicio en el avión, eso propongo... Sí, soy un anarquista del espacio.

Lo que uno aprende en la inmovilidad, lo que uno ve y percibe. Nunca había reflexionado sobre por qué soy así y odio a todos. Quizá tenga que ver precisamente con el celo a mis espacios. Primero, cuando niño, mis hermanos ocupaban un lugar mejor, superior, yo era el último de diez, así que todo lo que quedó del amor de mis padres fue la recámara del que ya se había ido, la ropa del que me antecedió. Luego, en el trabajo, conseguí sólo llegar al declive, los otros saquearon las arcas antes y se posicionaron bien. Sin más sitio en el negocio familiar, me busqué un empleo donde, por supuesto y merecidamente, soy mejor que muchos. Me ascienden a jefe de sección en la empresa, contrato y despido a mi antojo, manejo y someto, soy el número uno, junto a mí no hay nadie más. Soy terriblemente despreciado, pero no me importa (déjenme pensar un momento) nadie.

Como es natural, me casé con una chica estúpida, de esas que uno puede moldear a su antojo, joven, guapa, la que me pareció la adecuada para darme hijos, pero, cosa curiosa, le dio por crecer como persona. ¿Por qué a las mujeres que uno diseña para ser esposas les da la loca idea de querer ser individuos? Ellas son colectivas: pertenecen a su marido y a los hijos. Invisibles: no las puede ver otro hombre. Atemporales: uno ya no se fija en ellas, así que da igual cómo estén. Entonces, ¿por qué esa preocupación loca por verse jóvenes? ¿Qué no escucharon decir al sacerdote: el matrimonio es para toda la vida? ¿Qué más quieren?

## . II .

La verdad no es tan molesto estar en este estado, afortunadamente se han paralizado, supongo, todas las funciones fisiológicas, aunque estoy un poco nervioso pues no es bueno permanecer en una posición tanto tiempo, por

aquello de crear un coágulo... Y me preocupan, también, esos dos tipos, a lo mejor cholos recalitrantes (odio a los tatuados), que no han dejado de observarme desde hace mucho rato, seguro vinieron hasta acá (he dicho que estoy un poco aislado) a drogarse. Quién sabe cómo pasan esas porquerías sin que los detecten. Si yo creyera en las reencarnaciones (cosa estúpida y de débiles mentales), pediría ser perro, para ajusticiarme a todos éstos.

Ahora cuchichean entre sí (no hay modales en esa gente). ¡Dios, como que quieren acercarse y no se animan! ¡Oh, no! Ahí viene uno.

—Qué grueso. Casi ni parpadea.

—A ver, Alberto, pellízcalo.

Si este idiota me toca, lo refundo en la cárcel.

—Nada. Lo que hace la gente por dinero. Estas estatuas vivientes se perfeccionan cada día, ahora hasta en el aeropuerto.

—¿Te acuerdas de la que vimos en Toronto?

—Sí, muy buena.

—Pero ésta, la verdad, la supera...

—Dale unos cincuenta pesos, se los ganó.

¿Cincuenta pesos? Con razón esos parásitos sociales no quieren trabajar, si así les va por estar de inútiles, quietecitos, haciéndose los artistas. Ya no hay valores...

—No tiene charolita.

—Pues sobre la maleta. Y pícale, que ya sale el vuelo.

Si serán idiotas, no saben distinguir a un paralizado de verdad de un performista, luego que por qué el país está como está. Por lo menos no me montonearon ni me desvalijaron. Pero cómo iban a ser rateros, para eso se necesita coeficiente intelectual, y éstos... ya mejor ni me desgasto. Tengo la boca amarga y estoy imposibilitado de ir por un refresco para que me suba el azúcar después del susto. Por suerte esto me pasó en el aeropuerto, me sucede en la calle ya me habrían encuerado y baleado. Sí, ya no hay valores...

## . III .

¿Cuánto llevaré en esta pesadilla? Día y medio, como mínimo. Qué raro, no ha sonado mi móvil. La junta era hoy por la mañana. Debieron notar mi ausencia, digo, no soy santo de la devoción de mis colegas, pero tengo datos que necesitan, aquí mismo en la maletita que ahora tiene cincuenta pesos encima. A ver si esto no me afecta. Detesto a mis colegas, todos son una bola de advenedizos sin preparación, pero, claro, aprovecharán esta única mancha en mi expediente para sabotear mi trabajo en la empresa. Si están tras mi puesto como hienas hediondas. Ni cómo avisar de mi estado. Y pues con la familia ni cuento. Pero qué puedo esperar, si nunca les llamo ni para

decir ya llegué o ya voy, ni se imaginan por las que estoy pasando. En fin, así lo he decidido: no se metan en mi vida.

Es mi táctica, ¿saben?, así no tienen ni idea de cuándo les va a caer el chahuistle, así puedo agarrarlos *in fraganti*, haciendo algo de lo cual yo ya de antemano estoy seguro que hacen. Sobre todo ella, mi mujer, un día la voy a pescar en la jugada y entonces: de patitas en la calle. No me trago eso de la esposa abnegada, fiel. En realidad ya me tiene hasta la madre, pero yo jamás seré el que la deje, ya me veo manteniéndola sin ninguna gratificación, ya me veo entregándole a los hijos y sobre todo mi casa. Nunca. Qué le vamos a hacer, mientras tanto que hagan fiesta los ratones. Además, yo no quiero su cariño sino su miedo.

Y aterrados los tengo.

Por eso siempre llego a casa haciéndome el malhumorado, gritando y disconforme de todo, para poder echarme a ver la televisión mientras espero que me suban la cena, para no hablar con nadie. Como he dicho, detesto convivir con los hijos, siempre apesadumbrados y mirándome de reojo con reproche. Luego está ella, mi mujer, que es la más fuerte, que sin mirarme ni dirigirme la palabra me lo escupe todo, con esa actitud de «¿Quién eres?» y «¿Por qué sigo aquí?». Afortunadamente, y esto no sé de dónde me nace, soy inmune a los reproches y tengo un gusto particular, una perversión maravillosa: me gusta torturar a mi familia, a mi mujer. A ella la tengo martirizada con el dinero, los celos y el insomnio. Sé que no soporta estar ni dos minutos conmigo, por eso se queda en la cocina o fingiendo hacer cualquier cosa hasta que yo apago la televisión o la luz. Entonces sube despacito a acostarse en el último reducto de la cama. Pero yo prolongo eso hasta la madrugada, a sabiendas de que debe levantarse a dar de desayunar y llevar a los niños a la escuela. La tengo mermada, demacrada y además solitaria, de cualquier persona sospecho y le armo un lío. Creo que, si me aplico, a lo mejor alcanzo la viudez, que también es el mejor estado de los hombres... Con los hijos es más fácil, traerlos sin dinero, sin lujos, sin nada, y no facilitarles las cosas, total, si no me aprecian peor para ellos, más me encajo: nada como la dependencia económica para simular que te aman, con eso me basta.

#### . IV .

—Disculpe, señor, voy a limpiar esta zona, ¿quisiera cambiarse de lugar?, por favor.

La gente no tiene límites para la estupidez. Estoy aquí desde ayer, y esta señora me preguntó lo mismo la otra noche. ¿No se ha dado cuenta de mi estado? Pero, ¿qué puedo pedir de alguien que se dedica a la limpieza? Lo

cual me recuerda que también aborrezco a los criados. Voy a despedir a la de casa, que, además de metiche, me observa siempre de soslayo (como lo hacen todos), me incomoda. Luego les da por hacer equipo con «la señora de la casa», como si ella les pagara. La solidaridad se hace con los inteligentes, con los aptos, no con los subyugados y mantenidos.

—¿Señor? ¿Se encuentra bien?

Cómo diablos voy a sentirme bien: no me puedo mover ni hablar. Se necesita tener poco seso para hacer esa pregunta. Vaya, por fin se ha dado cuenta, digo, ha puesto cara de susto. Quizá porque estoy moviendo los ojos como loco de un lado a otro para ver si así capta que algo no está en orden y manda por alguien que sí pueda tomar decisiones.

—Alicia, Alicia, ven aquí rápido...

Otra vieja. Seguro ahora se ponen a gritar como histéricas y a llamar la atención de todo el mundo. Lo que menos quiero es eso. Digo, no pueden hacer las cosas con discreción. Seguro caen los periodistas, que siempre rondan los aeropuertos por si pescan alguna noticia. Ya me imagino: «Empresario queda paralizado en sala de espera». «Sin moverse dos días en medio de un tumulto, nadie lo notó». «Hombre atrapado en su cuerpo sólo puede mover los ojos». Me hace gracia pensar en la infinidad de variantes que pueden dar a las notas, que irán desde el tono médico hasta las más imposibles aseveraciones. Cuánto desprecio los periódicos.

—Alicia, apúrate, otro tieso.

¿Cómo que otro? Esto debe ser una pesadilla, no me está pasando a mí. Y además a merced de dos impedidas mentales...

—Oye, tú, ¿habrá alguna epidemia?

—Sabe... Déjame darle una cachetadita a ver si reacciona...

No me toques, ni se te ocurra poner tu mugrosa mano en mí. Ya verás cuando me recupere, voy a demandar a este maldito aeropuerto, a su personal, a sus instalaciones, al gobierno de este inmundado país, a...

—Está igual que el último. ¿Qué hacemos?

—Carajo, siempre nos toca en esta sección. Van a pensar que somos nosotras.

—Pero si se ponen tiesos solos.

—Déjame ir por la silla de ruedas y por Luis para que lo cargue. Mientras, junta todas las cosas.

—¿Tú crees que por éste sí vengan?

—Sabe, por lo pronto lo echamos con los otros y a ver si alguien lo reclama •

# Destrucción del amante (tres fragmentos)

LUIS PANINI

26.

Lamentablemente de nosotros sólo quedan los escombros. Pero si algún día la nostalgia te sorprende y decides buscarlos, con gusto dibujaré en un mapa la ruta que te llevará a husmear los rincones donde esas ruinas permanecen amontonadas, sin que nuestras madres lo sepan.

27.

Te presté una camisa estampada con cuadros blancos y azules. Me la regresaste sudada. Saberla colgada en el tubo del clóset me devolvía la calma cuando salías de viaje. Su aroma era un bálsamo a mitad de la noche capaz de disminuir mi creciente ansiedad. Por ejemplo, dedos tamborileando la mesa o el muslo. Solía olfatearla para tranquilizarme, hasta que un día mi madre la puso en la lavadora. Yo entonces dormía, sin saber que un ciclo de lavado te despedazaba con la furia centrífuga de sus aspas. Te enjuagaba. Te exprimía. Y por si acaso habían quedado rastros de ti, te volvía a enjuagar. Al drenaje se fueron tus feromonas. Ni tu cadáver pude inhalar en el filtro atrapa-pelusa. Comencé a mordirme las uñas apenas el aire dejó de arrastrarte.

28.

En medio de cada pareja flota una gota de veneno que duerme y espera a ser provocada para inflamarse y gestar el caos. Es imposible predecir cuándo ocurrirá. Los síntomas son diversos. Las manos van perdiendo el tacto, el tiempo permanece en eterna duermevela, el aire se endurece y convierte en cúpula asfixiante. Hay basura en las palabras. Hay espuma en las miradas ●

# Teoría del chasco

JOAQUÍN PEÓN ÍÑIGUEZ

El chasco es un fenómeno paranormal que transgrede la voluntad, el deseo y la ilusión. El fin de la infancia, la enfermedad, el enamoramiento, son chascos. Lo mismo las revoluciones, la publicidad y las revelaciones trascendentales —cuidado, alcanzar una nos coloca en situación de alto riesgo. Sea el *shmuck* o sea el pícaro, el chasco no titubea a la hora de atentar contra los personajes arquetípicos de las comedias. Personas reales y protagonistas de ficciones somos víctimas probables, por no decir malheridos certeros, en la medida en que todos somos capaces de esperanzarnos. Las dimensiones del chasco son equivalentes al diámetro de la expectativa, no a la pesadez del imprevisto. Como demostraran el Coyote y el Correcaminos, el chasco es marca ACME. En su acepción contemporánea a veces se le llama «plop».

Algunos diccionarios sugieren que el término viene del sonido de un pájaro granuja que se mofaba de los paseantes en el medioevo, otros plantean que viene del sonido del cristal desintegrándose en el suelo. Recalco: no el metal, no la madera, sí el vidrio. De origen incierto pero onomatopéyico, por lo tanto del latín, griego, kunama y todas las lenguas en las que los espejos al venirse abajo suenan «chase», dínamo de comedias y tragedias desde la antigüedad, proveniente de todas las culturas que vivieron bajo el imperio de la gravedad y asimilaron que en la tierra los objetos son jalados con fuerza hacia la superficie, el chasco es calamidad, engaño, sorpresa, fracaso, es el gran golpe a la fe y, ocasionalmente, el piano que cae del cielo, encima del emprendedor.

A menudo se le confunde con el fiasco, a pesar de que existe una diferencia considerable entre ambos. El fiasco se atestigua, el chasco se padece. Hay una diferencia sustancial —el vómito— entre detenerse en un puesto,

ordenar seis tacos, decepcionarnos de su hechura, y entre hacer lo mismo pero adquirir una bacteria estomacal jamás antes vista. A la ilusión, y consecuentemente al chasco, sólo se puede acceder mediante un acto voluntarioso. Ilusión es chasco en potencia. He ahí lo chusco. Un individuo, un grupo o una sociedad, persigue afanosamente una fantasía y se va de bruces contra una eventualidad ajena a su control. El hecho no es forzosamente humorístico, pero con el tratamiento adecuado puede ser más eficaz que las cosquillas.

El principio que da cuerda al chasco es también uno de los componentes esenciales de la comedia: el anticlímax. Recuerdo la escena de *On the Road* en que Remy insiste en llevar a Sal Paradise al muelle para que conozca a un ilustre individuo. «Hasta que no comprendas la importancia del Rey de las Bananas no sabrás nada acerca de las cosas de interés humano». Después de insistir un tanto, convencen a Sal de emprender la caminata. Cuando llegaron fue a dar con un ordinario anciano, parado en una esquina, cargando unos cuantos plátanos. El chasco es, entre otras significaciones, «el rey de las bananas».

También es el *modus operandi* de la parodia, hace de la épica una anécdota trivial y del viaje iniciático una espera interminable en el aeropuerto. Puede ser una forma de arrojar luz sobre esta realidad artificiosa y distorsionada, y estrategia ideal para representarla. Otro de sus elementos constitutivos es el accidente, la intromisión de un externo involuntario, el pastelazo cósmico.

Chasco el que cuenta Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*, cuando, con miras a obtener retroalimentación, le prestó su novela inédita a un cercano amigo que aparecía en ella bajo el pseudónimo de «Santa Marica, la virgen benefactora de las locas; virgen y mártir». El amigo, tras percatarse de ello, se encarga de destruir la única copia existente.

Chasco el de la señorita Trixie, la anciana senil de *La conjura de los necios*, la misma que pasó años trabajando como secretaria por su jubilación y, cuando por fin lo consiguió, fue rescatada por la esposa de su jefe, quien le devuelve el trabajo tras compadecerse aristocráticamente de su vejez, su soledad y su falta de ocupación.

Chasco el que se lleva el narrador del cuento *La ley de Herodes* cuando, a la hora de proceder con los trámites para obtener una beca en Estados

Unidos, se topa con un doctor que le informa de los menesteres burocráticos: «Tengo que ver si tiene úlceras en el recto».

A lo largo de la historia no ha faltado quien se aproveche de las bondades del chasco, inclusive para sobrevivir en la guerra. Corría el año 1944 —Aliados y potencias del Eje se aniquilaban al mayoreo— cuando un par de campesinos franceses se toparon con cuatro soldados estadounidenses cargando un tanque de cuarenta toneladas a lo largo de la calzada. Lo que les pareció una alucinación era en realidad el producto del trabajo de aproximadamente mil cien soldados reclutados de las escuelas de arte de Filadelfia y Nueva York con la consigna de crear un ejército fantasma. Ilustradores, locutores, pintores y técnicos del sonido, cuya única misión era crear ilusiones ópticas y sonoras, como tanques inflables y falsas transmisiones radiales. Según cuenta la revista *Smithsonian*, a lo largo de la guerra realizaron más de veinte operativos y salvaron entre quince mil y treinta mil vidas. Ni siquiera los soldados del mismo bando sabían de su existencia. Otros casos afortunados de la historia han sido, por ejemplo, la invención de los rayos X o el descubrimiento de América. Chasco es perder la guerra contra una armada de juguete.

En lo que a la tradición del chasco en la literatura se refiere, quizás la pérdida más grande fue la de los coros griegos, esas presencias sobrenaturales de los ditirambos. A veces, cuando leo narrativas de bajo impacto, se me antoja que se aparezcan cincuenta cantantes y bailarines en escena y entonen en los oídos del protagonista melodías como las que aparecen en *Los acarnienses*, de Aristófanes, la más antigua de las comedias griegas. «Ea, compañeros, ¿por qué no le apedreamos? ¿Por qué no le cardamos como a la lana que va a teñirse de púrpura?». Entiéndase, entonces, que el chasco es y siempre ha sido el mismo pajarraco, acechante y socarrón ●



# Este cuento *no corresponde*

JAVIER RIZZO

Dedicado a la escritura, como siempre, me empeñé durante tres noches en escribir el cuento que nos habían solicitado por parte de la embajada de México en Hungría.

Al concluirlo me reuní con algunos amigos para que me dieran su opinión. El cuento dio resultados distintos de lo que tenía planeado. A la hora de leerlo todos se reían. No porque el cuento estuviera mal escrito, sino porque decían que simplemente les causaba risa. Esto no fue agradable. Era el cuento que pensaba leer en la Octava Convención de Escritores Serios de Budapest.

El primero en leerlo fue Dago. Nos reunimos en un café, apenas ocupado por dos ancianos y nosotros. Mientras leyó la primera cuartilla sólo emitió algunos quejidos. Al principio yo no sabía si se trataba de una congestión nasal. Conforme fue avanzando, los gemidos aumentaron, acompañados de gestos risueño-extraños que fueron modificando su cara.

—¿Qué pasa? —le pregunté.

—Nada, nada. Espera, déjame terminarlo.

Esperé, echando un vistazo alrededor. Los dos comensales de la otra mesa no tenían la mínima intención de mirarnos. Sólo voltearon hacia Dago cuando lanzó una carcajada en la cuartilla cuatro y otra carcajada en la cuartilla cinco y luego en la seis y así hasta el final.

—Mira, Raki —dijo, poniendo las hojas en la mesa—, es inevitable que uno se ría.

Cuando lo dijo noté que los dos viejos no me quitaban la mirada, mientras también se reían. Ahora estaba frente a un problema. Me pregunté cómo iba a leer el relato en una convención seria, donde probablemente habría escritores trajeados que en sus relatos reflejarían los conflictos actuales del medio ambiente, las nuevas políticas de la Unión Europea o la hambruna en África.

Ese mismo jueves me reuní por la noche con otro colega. No tenía tiempo para escribir algo distinto. La noche del día siguiente debía estar tomando el avión. Normalmente tardaba de tres a cinco días en terminar un cuento, y el sábado por la mañana debía estar pisando suelo húngaro, sentado ante un círculo de narradores internacionales.

Mi segundo colega actuó de una manera similar a la de Dago. La diferencia en su lectura fue que sus risotadas aparecieron en capítulos distintos. Mientras escuchaba sus «Jajaja, qué buena onda, Raki, jaja», yo me aferraba a la quinta Heineken de la noche.

Como era de esperar, hubo reacciones semejantes en el resto de mis colegas que comentaron el cuento por la red. Mis opciones para llevar otro relato eran prácticamente nulas. El tema había sido especificado en la convocatoria. Hurgué entre mis textos, buscando algo afín a lo requerido. Pero nada tenía sentido.

Después de un agotador vuelo, el sábado por la mañana me reuní en el hotel Hilton de Budapest con los demás escritores. Tuvimos un par de horas para descansar y nos dividieron en grupos para llevarnos hacia el Centro de Convenciones Literarias.

Mientras escuchaba sus «Jajaja, qué buena onda, Raki, jaja», yo me aferraba a la quinta Heineken de la noche.

Todos estaban trajeados. Yo iba con un conjunto casual, apoyado por un saco de pana para pretender formalidad. Algunos de ellos llevaban adornado el cuello con estolas, otros usaban mancuernillas de piedras coloridas o plumajes en la solapa. Los temas tomaron rumbo hacia lo que imaginé: el cuento de un personaje que narraba la pobreza en África, el terrorismo que desintegró a una familia, un matrimonio que dio todo porque su hijo llegara a un puesto importante en la ONU.

El segundo día tocó mi turno. Estaba a menos de cinco minutos de leer, después de la única escritora que conmovió a todos en el salón. Qué mierda si se ríen de lo mío, pensé, sólo es un relato que no va cambiar la deuda externa del país. Leo y me voy. Pero se acercaba mi lectura y me costaba evitar la temblorina en las manos mientras sostenía la carpeta con el cuento. Entonces escuché a la moderadora decir: «Damos paso a la lectura del señor Raki Formale, narrador mexicano...», etcétera.

En cuanto terminé de leer el cuarto renglón escuché una risa. Me quedé callado unos segundos y continué. A la mitad de la primera cuartilla escuché otra vez la risa. Alcé la mirada, con la misma seriedad de los personajes que tenía frente a mí. Intenté buscar al señor risas. En el principio de la segunda cuartilla la carcajada me cimbró en los oídos. Azoté las hojas y dije:

—Oiga usted, si se trata de una convención seria, no entiendo de qué se ríe, ¿podría explicármelo?

El silencio se extendió por el salón entero. Sólo algunas toses avejentadas. Después comenzaron los murmullos entre los organizadores del congreso y entre los escritores. Uno de los representantes de la convención escribió una nota y comenzó a pasarla. La hoja recorrió la mesa hasta que llegó a mi lugar. En la nota leí: «Disculpe las molestias que le causamos, la persona que se ríe es un invitado especial. Desafortunadamente padece un síndrome que le impide controlar su propia risa. Le pedimos que continúe con toda confianza».

Esa noche, durante los diez minutos que leí, nadie se rió •

# MANTRA

## RODRIGO FLORES SÁNCHEZ

*Y mi voz que madura*  
XV

para la niña machucada un sol o un bosque un sol o un bosque

para la niña machucada un sol o un bosque un sol o un bosque

para la niña machucada un sol o un bosque un sol o un bosque

para la niña machucada sólo bosque de sal sólo bosque de sal

para la niña machucada sólo bosque del mal sólo bosque del mal

para la niña machucada sólo sin voz que sólo sin voz que

para la niña machucada sólo una voz que sólo una voz que

para la niña machucada sol o un buque de sol o un buque de sol

para la niña machucada sol o un buche de isla o un buche de isla

para la niña machucada sólo ves que solo ves que solo

para la niña machucada sólo busque sólo busque sólo

para la niña machucada búsquela solo búsquela solo

para la niña machucada ves esquela de sol ves esquela de sol

para la niña machucada es que ella es sol es que ella es sol

para la niña machucada es querella de solo es querella de solo

para la niña machucada es quererla sola es quererla sola

para la niña machucada es aquelarre que asola es aquelarre que asola

para la niña machucada es aquietar las olas es aquietar las olas

para la niña machucada es habitar las velas es habitar las velas

para la niña machucada es evitar el verla es evitar el verla



para la niña chamuscada es vomitar el sol es vomitar el sol  
 para la niña confiscada es dimitir de sí es dimitir de sí  
 para la niña defecada eso omitir eso eso omitir eso  
 para la niña atropellada eso lo mío es eso lo mío es eso  
 para la niña deshilada eso me mido eso me mido  
 para la niña lastimada eso me decía de mí me decía de mí  
 para la niña hipnotizada eso es desvío de mí eso es desvío de mí  
 para la niña atormentada eso o mi deseo de ella eso o mi deseo de ella  
 para la niña asustada esa de mí desear esa de mí desear  
 para la niña pintada ella es mi rea ella es mi rea  
 para la niña colonizada ella es de mi reír ella es de mi reír  
 para la niña colonizada es de mi rezar es de mi rezar es de mi reír es de mi reír es de mi rezar  
 es de mi rezar es de mi reír es de mi reír es de mi rezar es de mi rezar es  
 de mi reina es de mi reina es de mi ruina es de mi ruina es de mi reina es  
 de mi reina es de mi ruina es de mi ruina  
 para la niña demonizada es por mí matar es por mí matar es por mí morir  
 es por mí morir es por mí matar es por mí matar es por mí morir es por mí morir es  
 morir es por mí matar es por mí matar es por mí morir es por mí morir es  
 por mí matar es por mí matar es por mí morir es por mimo amar es por  
 mimo amar es por mimo huir es por mimo huir es por mimo amar es por  
 mimo amar es por mimo huir es por mimo huir  
 para la niña sola para la niña sola para la niña justa para la niña justa para  
 la niña sola para la niña sola para la niña justa para la niña justa es pararla  
 y unirla es pararla y unirla es ajustarle el anillo es ajustarle el anillo es  
 pararla y unirla es pararla y unirla es ajustarle el anillo es ajustarle el anillo  
 para niñas machucadas machucadas machucadas machucadas  
 machucadas machucadas machucadas machucadas machucadas  
 machucadas machucadas machucadas machucadas machucadas  
 machucadas machucadas machucadas machucadas machucadas  
 machucadas chamuscadas confiscadas defecadas atropelladas deshiladas  
 lastimadas hipnotizadas atormentadas asustadas pintadas colonizadas y  
 demonizadas es mi voz que las ve es mi voz que las ve

# Zapping

JAVIER ZAMUDIO

**VEÍAMOS PORNO**, la verdad era que teníamos muchos problemas y necesitábamos ver a otras personas. Leonor se tumbó en la cama, se quitó las medias y comenzó a mover los dedos de los pies.

—¿Te gusta? —pregunté.

Ella giró su cabeza.

—No soy una perversa.

—Lo sé, pero, ¿te gusta?

Era una película americana. En la primera escena una enfermera lo hacía con dos pacientes, un chico y su padre. Todo iba muy bien hasta que la enfermera empezaba a gritar y eran descubiertos por otros miembros del personal médico.

Leonor bostezó.

—Las cosas se han enfriado, ¿sabes?

—Lo sé —respondí.

Nos callamos otra vez. Las palabras eran enormes icebergs que salían de su boca o de la mía para luego colisionar. Se acomodó dos almohadas detrás de la cabeza y continuó viendo la película. El chico más joven arrugaba el rostro, mientras al otro lado del cuarto los demás miembros del personal médico comenzaban a desvestirse. «Una orgía», pensé. La enfermera gritó más fuerte. Dos chicas, salidas de quién sabe dónde, se incorporaron a la escena.

Prendí un cigarrillo.

—¿Quieres comer algo? —pregunté.

—No.

—¿Seguro?

—¿Me escuchaste? Creo que debemos separarnos.

Apagué el cigarrillo en un cenicero que estaba adherido a la base de la cama. Me senté cerca de ella.

—¿Es lo que quieres?

Apoyé mi mano en su hombro.

—Es lo mejor —respondió.

Agarré el control remoto y comencé a cambiar los canales, estuve así un rato hasta poner uno de noticias.

—Si es lo que quieres, que así sea.

Leonor giró el cuerpo. Observé su espalda y sentí deseos de tocarla, pasar mis manos por su cuerpo, pero las cosas se habían enfriado. En la televisión un tipo hablaba de un burro-bomba que había explotado, matando a una decena de personas. El camarógrafo caminaba a través de los escombros filmando, sin proponérselo, los cuerpos desmembrados.

—Deberías comer algo —comenté.

Leonor no respondió. Respiró profundamente. Hacía calor. En una esquina del cuarto estaba la perilla del aire acondicionado.

—¿Quieres que encienda el aire?

—Vete.

—¿Qué?

—Ya me oíste, quiero que te vayas.

El teléfono comenzó a sonar.

—Vamos... ¿En realidad quieres tirar todo a la basura?

Leonor no respondió. El teléfono siguió sonando, cada vez con mayor insistencia, daba la impresión de que la persona al otro lado de la línea supiese que yo no deseaba contestar y persistiera sólo para fastidiarme. Giré mi cabeza hacia el televisor que colgaba de la pared, en el noticiero continuaban hablando del burro-bomba; la cifra de muertos había aumentado y ahora los forenses intentaban recoger los pedazos y reconstruir los cuerpos, hombres vestidos de blanco recolectaban brazos, piernas y cabezas en bolsas negras.

El teléfono dejó de sonar y un momento después empezó de nuevo.

—¿No vas a contestar?

—No, no quiero —respondí.

—¡Hijueputa vida, contesta!

Agarré el teléfono:

—Aló.

—¿Julián?

—¿Con quién?

—Con Ramiro, hombre. ¿Qué anda haciendo?

—Nada.

Hubo un silencio incómodo. Leonor se había volteado y me miraba.

—¿Quién es?

—Nadie —respondí.

—¿Qué? —preguntó Ramiro.

—Nada —le respondí a Ramiro.

En la televisión un tipo explicaba la técnica usada para reconstruir los cuerpos. «Primero vamos a clasificar todas y cada una de las extremidades colocándolas en diferentes recipientes, según el tamaño, color de piel y edad aproximada de la víctima. Luego, será un ejercicio como el de armar un rompecabezas».

—¿Estás ocupado? —preguntó Ramiro.

—No —respondí.

—¿No qué? —preguntó Leonor.

—Sí —dije.

—Al fin qué, hombre, los muchachos van para la bolera.

—No puedo, quizá más tarde.

—¿Más tarde qué? —preguntó Leonor.

Colgué, busqué otra vez el control remoto y comencé a cambiar los canales. No recordaba lo último que había dicho el médico, quien explicaba cómo reconstruir los cadáveres. Tampoco me importaba. Leonor se había volteado otra vez, mirando hacia el baño, y con el brazo izquierdo se había cubierto el rostro.

—¿Estás llorando?

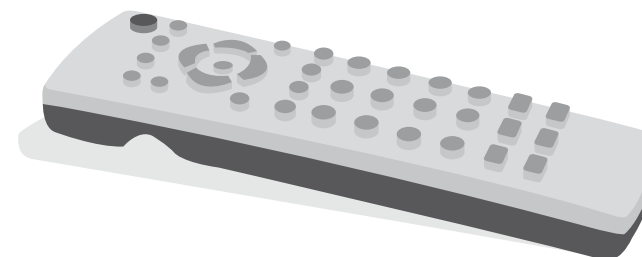
No respondió. Yo seguí pasando los canales sin ningún interés. Ella lloraba, lo sabía porque podía escuchar un sonido agudo, parecido al de un quejido, que salía de su boca, así como la respiración entrecortada.

—Vamos, no llores. ¿Quieres algo? Dime qué sucede.

Leonor se limpió las lágrimas.

—Yo no te importo.

—Eso es mentira —dije.



Continué pasando los canales, ella se incorporó en la cama y miraba la televisión. Todavía movía los dedos de los pies. Puse de nuevo el canal porno que habíamos estado viendo. Ahora la escena se llevaba a cabo en una caballeriza. Dos tipos con pajillas entre los dientes conversaban. De repente aparecía una muchacha rubia, de pechos extravagantes, y vestida con pantalones cortos y tacones altos, cargaba una tinaja de leche. «¿Qué hacen aquí?». «Nada, sólo conversando. ¿Y tú por qué tan sola?». «Mi madre me ha enviado por leche». «Aquí tengo tu leche». Uno de los tipos la agarraba de los hombros y ella sin resistirse se agachaba e iniciaba la escena sexual.

Bostecé. Le pasé el control remoto a Leonor, quien de inmediato cambió el canal y puso el de noticias. Ahora un periodista entrevistaba a un soldado, quien había matado a dos indígenas en una de las montañas del Cauca. «¿Puede indicarnos cómo pasó todo?». La voz del periodista era fastidiosa. Prendí otro cigarro. «Bueno, vi la oportunidad de erradicar a esos bichos y apreté el gatillo». El soldado levantó el arma. «Se dice que viajará a la casa de Nariño para una condecoración». «Así es, así es».

Leonor cambió otra vez el canal. Ella era experta en hacer *zapping*, así que continuó oprimiendo el botón de manera repetitiva. Miré la hora, los muchachos estarían llegando a la bolera, o quizá ya estaban adentro pidiendo los zapatos y coqueteando con Miriam. Apagué el cigarrillo y me puse de pie. Leonor no lloraba, se había acomodado y pasaba los canales. Abrí la puerta y comencé a caminar •



# Hotel Babel

RICARDO ADÁN VELASCO

**Nací en la habitación 1987.** Está en el piso más alto y más moderno (que dejará de serlo cuando la nueva planta en construcción quede terminada). Este edificio en que vivimos es tan alto que no alcanzamos a ver sino una espesa neblina al asomarnos abajo; desde hace ya varios pisos, los inquilinos vienen transmitiendo la creencia de que pronto colapsará hasta sus cimientos (cada vez que se construye una nueva habitación, todos aseguran que será la última).

Cada vez que se construye una nueva y más moderna habitación, los inquilinos hemos de abandonar nuestras paredes natales para mudarnos en pos del irrevocable y acelerado avance de la construcción. Hemos de abandonar el decorado y nuestro inmueble para adaptarnos a lo que esa moda desconocida nos depare (y antes de darnos cuenta ya nos estamos mudando otra vez). Sin embargo, nos gusta rescatar y restituir algunas decoraciones de nuestros pisos anteriores (es la nostalgia, no por el tiempo, sino por el espacio perdido que hace ver diferente al tiempo).

Mis padres suspiran por la lejanía de su piso (él pertenece a la habitación 1956 y ella a la 1954) y, a pesar de que éste permanece allá, unos cuantos escalones más abajo, para ellos ya sólo tiene la realidad de un sueño. Pero, puesto que nuestro espacio avanza más rápido que el tiempo, cronológicamente la planta 1950 no se encuentra tan lejana. La renovación tan recurrente del decorado crea la ilusión de una trayectoria constructiva mucho más longeva (las peculiaridades decorativas por piso son conspicuas, y por habitación mucho más tenues). En verdad no somos tan viejos, es que este edificio crece demasiado rápido (lo sé cuando apenas llevo dos habitaciones recorridas).

Así también, el amplio espacio de nuestras habitaciones nos parece reducido cuando todos están tratando de acapararlo. Cada quien lo invade con sus propias decoraciones. Mis padres reniegan de todas ellas al

compararlas con las de su piso, el que siempre han considerado como el mejor que se ha hecho (y mismo del que mis abuelos renegaron en su momento). Y a la mayoría de los huéspedes más antiguos les molestan no sólo los decorados modernos, sino incluso los huéspedes modernos («Si en mis primeras habitaciones hubiera visto algo como esto», se queja mi abuelo, «habría creído que hubo una crisis económica, porque a todos se les están cayendo los pantalones y se los tienen que agarrar al correr»).

Son tan diversos los gustos estilísticos. Algunos inquilinos han adosado una numeración alterna a las puertas de sus habitaciones, debajo de la que los demás seguimos (nuestra numeración pertenece al sistema gregoriano, mientras que algunos se guían por la era budista). El número actual de la habitación es para ellos el 2530. Acaso por el hecho de que, según las inmemoriales profecías, el número de la habitación define la llegada del derrumbe, los que se rigen por la segunda numeración se salvarían del nefasto advenimiento (de alguna inexplicable manera). Cada estilo es un conjuro contra lo mismo: la destrucción y la muerte. Pero a causa de esta pugna hay otras tendencias más sutiles e incongruentes, moviéndose bajo nuestra piel (la gente no quiere que la vean desnuda, pero quiere medallas por matar), y a veces no es tan evidente la razón por la cuál se pelea contra los vecinos. A veces, sólo se encrespa la discordia por ser todos tan distintos.

Sobre nuestra diversidad existe una leyenda, elevada desde una profundidad olvidada: que los habitantes primigenios fueron los arquitectos de este hotel (cuyo final no se ha proyectado, o no se sabe de fuente fidedigna), y que eran todos idénticos hasta que se les vino encima una gran maldición; y así fue que comenzaron las diferencias, y toda la gama conocida de tristezas, al no existir una réplica exacta de cualquier individuo y tampoco quien comprendiera totalmente a su semejante (lo cual también provocó que la coexistencia fuera menos monótona, ya que antes nadie se enamoraba de nadie y quien lo hacía duraba apenas un breve lapso, tras el cual descubría haberse enamorado de los mismos defectos y las mismas virtudes que podía hallar en su propia persona).

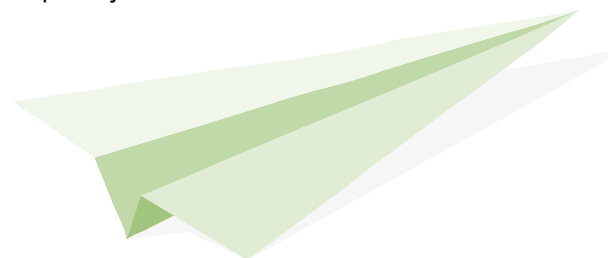
Parece tan absurdo que, siendo este hotel tan grande, estemos condenados a recorrer siempre los mismos rincones, a ver los mismos tapices; que yo no conozca los demás dormitorios dentro de cada habitación. Mi dormitorio está siempre en el mismo sitio en cada habitación: el rincón del ala septentrional, siempre nublada. En verdad, ahora que lo pienso (lo estoy pensando ahora mismo), el sol no lo conozco más que en fotografías (por eso he podido mirarlo de frente, al contrario de amigos que lo ven por sus ventanas).

Me asomo a los pasillos y una misteriosa y finísima niebla, como de un montón de fumadores ocultos (o un montón de lánguidos fantasmas que fuman) enrarece y empaña la profundidad de campo (siempre ha sido así, pero al mismo tiempo es como si lo notara por primera vez). Corro a mi dormitorio a cerrar los batientes de mi ventana que se golpean frenéticos por una tempestad repentina de papel (pronto supe que sólo parece hecha de papel, pues éste es presa de la vorágine). Cerrada la ventana, por fuera del cristal se ha pegado un trozo de papel, viejo como pergamino, tapando la vista. La habitación tiembla. La gente sale despavorida a los pasillos. Ahí también tiembla. Corre la alarma de que la basura que arrojábamos por las ventanas está regresando con la tormenta, desde el fondo desconocido. Regreso a mi dormitorio (veo de paso a mi familia presenciando la catástrofe por televisión) y reparo en el pergamino en la ventana: «Esta vida es un paréntesis, todo lo que ves está entre paréntesis, y prefiero creer que cuando se cierre seré un desmemoriado como antes de que se abriera». De golpe, reconozco este trozo de papel como una página de mi diario. Algo que hace mucho arrojé por la ventana... en forma de avión.

Por un prodigio del viento, la hoja ha dado vuelta sobre el cristal, como si cambiara de página, y el reverso está ahora ante mi vista con un mensaje de puño y letra desconocidos:

Puedo tener fe en el individuo, pero no en la humanidad. Ella crece sin medida ni objetivo. Se ha propuesto invadir los cielos, encumbrarse obstinadamente hacia la nada, hacia el éter. ¿Adónde pretende llegar? Sólo sigue ascendiendo para caer desde mayor altura. ¿Por qué precisamente los que eligen estar arriba, en la poderosa altura, parecen ser los más alejados de sí mismos, los más crueles y necios? Precisamente porque es común de los necios aspirar a lo exterior, abandonar el espíritu, crecer y echar raíces hacia afuera. Ellos ambicionan el mundo de lo aparente, de la mentira. No mienten sólo por deshonestidad. Ni siquiera conocen la verdad.

Y entiendo que hay vida fuera de este hotel ●



# JOSÉ MIGUEL OVIEDO

## lee poesía

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

**LO HACE CON CLARIDAD Y SIMPATÍA**, con fervor y conocimiento. Se detiene en los poetas de su país, como es natural, pero más allá de Vallejo y Westphalen, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson, explora el vasto espacio verbal latinoamericano, al analizar con inteligencia hitos destacados.

José Coronel Urtecho en Nicaragua y Octavio Paz en México, Álvaro Mutis en Colombia y, de nuevo en México, Efraín Huerta. Así por lo menos lo registra su libro *Escrito al margen* (Bogotá, Procultura, 1982).

Es curioso este recorrido, a través de asedios individuales a figuras que concilian muy diversas propuestas.

Los poetas católicos nicaragüenses, que retoman la rica herencia de Rubén Darío, la mezclan con el otro modernismo de Ezra Pound y William Carlos Williams y se afilian todos al sandinismo, como lo atestigua el libro de Oviedo *Musas en guerra* (1987). Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Mejía Sánchez, Calos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal apelan a la vanguardia poética para exaltar la lucha política surgida a partir de la caída de Somoza (julio de 1979), donde Cristo se integra con Sandino y el resultado no es demasiado notable. La poesía al servicio de la alfabetización, la poesía entre la clandestinidad y el combate. «El sandinismo como la única forma de ser cristiano en Nicaragua», como aseguró Coronel Urtecho. Pero el periodo que José Miguel Oviedo estudia, de 1974 a 1986, es el que lo lleva a enfrentarse con uno de los nudos más tensos de la poesía en nuestro continente. ¿Cómo asumir la política, cómo integrar, en la palabra lírica, esa dimensión omnipresente del ser humano y la vida en sociedad, que es la política? El ejemplo más válido lo dan sus dos trabajos sobre César Vallejo en *Escrito al margen*. Uno sobre «Trilce II» y otro sobre el teatro de Vallejo.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
nombre nombre nombre nombrE

Ese análisis de una aparente claustrofobia, con la «bomba aburrida del cuartel» que «achica / tiempo tiempo tiempo tiempo», bien puede ser, como concluye Oviedo, una trampa pero también un pasaje. La poesía es auténtica liberación. No así su teatro, donde el arte revolucionario no logra liquidar el arte burgués y hay algo de ingenuidad militante que en los personajes de bulto no tiene la fuerza dramática, en el hambre, en los huesos, en la Guerra Civil española, en el mito cristiano de la redención, que sí encarnó su poesía. Curiosamente, uno de los más pormenorizados análisis de Oviedo tiene que ver con un poema de Octavio Paz, *Pasado en claro* (1975), donde se retoma como antecedente *Piedra de sol* (1957) y su visión de la Guerra Civil en España:

Madrid, 1937,  
en la Plaza del Ángel las mujeres  
cosían y cantaban con sus hijos,  
después sonó la alarma y hubo gritos,  
casas arrodilladas en el polvo.

Pero ahora es la búsqueda memoriosa de toda una vida donde el yo intenta darse alcance y nunca lo logra, en una expiación que es un peregrinaje. Trátese del padre, con quien nunca pudo hablar, ni siquiera en «Esa borrosa patria de los muertos», los sueños, donde «ser tiempo es la condena [y] nuestra pena es la historia» y donde el escape sólo puede ser hacia dentro, en la asunción del Oriente, en los fuertes símbolos de la mitología indígena y el olor a pólvora de la Revolución Mexicana que Octavio Paz respiraba en la cercanía familiar de su padre y su abuelo.

Quizás por ello la verdadera memoria perdurable es la que nos dan voces solitarias como la de Blanca Varela, con su conocimiento sensible de un mundo propio en su elocución personal y a la vez solitaria: «el inundo el bellissimo azul / el inclemente azul» del deseo. Si bien conoce el surrealismo, sólo busca ser fiel a su descarnado escarpelo.

Donde odio y desprecio, caída y envilecimiento, son formas terribles de amor.

Parodiando las formas del vals, exorcizando sus memorias de la Lima de su infancia y la de ahora, reconociéndose en el mar, la costa y la miseria circundante, Blanca Varela yergue su poesía en legítima defensa contra las coartadas del sentimentalismo, el ámbito familiar y los ritos sociales que enmascaran y asfixian la naturaleza humana» (*Escrito al margen*, p. 320). Quizás sea éste un buen arranque para que en los tres volúmenes de su *Historia*

de la literatura hispanoamericana, publicados entre 1997 y 2001 por Alianza Editorial, nos lleve de Rubén Darío hasta Gabriel Zaid, para desplegar, con erudición renovada, con agudeza crítica, la más útil y apasionante historia de nuestra poesía, del modernismo hasta Borges y el presente.

Leídos como una sola secuencia establecen una de las más rigurosas y renovadoras lecturas de la poesía latinoamericana.

Además de Darío, están antes los muy válidos antecesores: Martí, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Miguel González Prada, quienes empiezan a integrar una mínima, si se quiere, pero muy valiosa antología de nuestra poesía. Fragmentos apenas en ocasiones, ya ellos nos indican el rumbo: «Atronadora y rimbombante Poesía Castellana [...] Si poco arrullas a las almas, asordas los oídos», nos dirá González Prada para ir dejando atrás la grandilocuencia épica del neoclasicismo y el *pathos* romántico. Todo lo que Darío convertirá en su a la vez sublime y recio panteísmo erótico. Alquimia espiritual, abierta a todo cuanto vivía, asimilaba, gozaba, sufría y recreaba. Y alta conciencia crítica.

«Dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis». Donde la crisis del positivismo daría pie a ese interés por sueños, esoterismo, teosofía, ocultismo, rosacruces y Madame Blavatski. Pero lo mejor es lo que Darío hace con esto, y Oviedo cita:

Yo fui coral primero,  
después hermosa piedra,  
después fui de los bosques verde y colgante hiedra;  
después yo fui manzana,  
lirio de la campiña,  
labio de niña,  
y una alondra cantando en la manzana,  
y ahora soy un alma  
que canta.  
(«Reencarnaciones»)

Esa alma que canta engendrará muchos hijos. De Lugones a Santos Chocano, «el gesticulador», como lo llama Oviedo. De Herrera y Reissig hasta Amado Nervo. Qué capacidad para darnos esas atmósferas estrechas y esas neurosis delirantes, esos suicidios, más tarde, de Alfonsina Storni y José Antonio Ramos Sucre, donde más allá de cáncer e insomnio, de existencias patéticas, se nos abren los ojos sobre creaciones impensadas, desde el cuerpo femenino reclamando sus derechos hasta la historia toda vuelta a poner en cuestión de Semiramis a Felipe II.

Pero si nos encantan y hechizan esos marginales clínicos, Oviedo no

permite olvidar las líneas centrales, sus tres abarcadoras monografías sobre Huidobro, Vallejo y Neruda. Atrás han quedado los veintinueve volúmenes de Amado Nervo al cuidado de Alfonso Reyes que quizás nadie abre. O el acierto con que Oviedo nos muestra facetas no contempladas de autores ya encasillados. Así este poema de Alfonsina Storni que le recuerda ciertas telas «constructivistas» del uruguayo Torres García:

Casas enfiladas, casas enfiladas,  
Casas enfiladas.  
Cuadrados, cuadrados, cuadrados.  
Casas enfiladas.  
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,  
Ideas en fila  
Y ángulo en la espalda.  
Yo mismo he vertido ayer una lágrima,  
Dios mío, cuadrada.

Ese interés por la pintura se hace más pertinente en su introducción a las vanguardias y sus cruces fecundos con otros autores. Porque Oviedo estudia, ante todo, la porción viva de nuestras letras y, sin desdeñar el entorno social o político, nos recobra y recalca la radicalidad estética con que Martín Adán en sus perfectos sonetos usa de nuevo toda la tradición, y sus rosas emblemáticas que vuelven a ser «la rosa inesperada».

El prodigioso Rubén Darío muere en 1916. Vendrá luego la fragmentación del posmodernismo y la vanguardia, pero en 1960 Borges sueña con entregarle a Lugones, en la Biblioteca de la calle Rodríguez Peña, su libro *El hacedor*. Lugones, que utilizaba cualquier pretexto para recordar a su maestro y amigo Rubén Darío, establece así, a través de Borges, el puente de nuestra mejor y más fecunda tradición. La que Oviedo ha estudiado de modo insuperable en estos tres volúmenes.

## Porque Oviedo estudia, ante todo, la porción viva de nuestras letras



En figuras individuales y grupos importantes (tal el caso de López Velarde y los Contemporáneos) o en personajes legendarios, como Porfirio Barba Jacob, cuyo legado poético Oviedo resume con tajante concisión: «No esperamos mucho: salvo aislados textos, el libro muestra que era un poeta desordenado, irregular, más excéntrico que inspirado y, sobre todo, una manifestación extemporánea de la vena posmodernista; una vuelta hacia atrás que ya estaba claramente dominada por otras tendencias» (*Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. III, Posmodernismo, vanguardia, regionalismo, 2001, p. 97).

Conjugar el caso único con la perspectiva colectiva, abarcar todo el continente y a la vez mostrar cómo en cada país, provincia o capital, las grandes corrientes adquirirían una entonación propia, el acento individual que las hace únicas. Y además apoyar todo ello en una bibliografía exhaustiva y al día, hace, a mi modo de ver, de su lectura personal, aguda y flexible, el mejor panorama de la poesía hispanoamericana, como disfrute y como consulta, como goce y como referencia. Donde el «ardor radical» de las aventuras extremas, caso de César Moro, es también la comprensión racional de las voces menos críticas. Reconozcamos entonces su aporte de la mejor manera: volviéndolo a leer, para descubrir tantos nombres que aún no entendíamos o conocíamos. Porque la desconfianza en el lenguaje como creador de sentido no es posible ante ese aporte esencial ●

# La reparación de la poesía

SEAMUS HEANEY

**Los profesores de poesía**, los apologistas y los propios poetas, desde Sir Philip Sidney a Wallace Stevens, tarde o temprano se sienten tentados a demostrar que la existencia de la poesía como manifestación artística guarda relación con nuestra existencia como ciudadanos en sociedad: a probar que la poesía posee «una utilidad actual». Detrás de todas estas defensas y justificaciones, más lejos o más cerca, se encuentra Platón, empeñado en poner en duda las prerrogativas y la utilidad que la poesía pretende reivindicar para sí dentro de la *polis*. Sin embargo, el mundo platónico de las formas ideales es a la vez el tribunal de apelación al que recurre la imaginación poética para intentar reparar los defectos de la actual situación. Y todavía diré más: que las respuestas «útiles» o «prácticas» a tal situación derivan igualmente de ciertos valores imaginados: tanto los gobiernos como los revolucionarios se justifican por medio de ficciones poéticas, de sueños de mundos alternativos. La diferencia es que los gobiernos y los revolucionarios querrían obligar a la sociedad a adoptar la forma de sus fantasías, mientras que la mayoría de los poetas están más interesados en intentar averiguar qué es aquello que tanto ellos mismos como sus lectores consideran como posible, deseable, e incluso imaginable. La nobleza de la poesía, según Wallace Stevens, «es una violencia interior que nos protege de la violencia exterior».<sup>1</sup> Es la imaginación que obliga a retroceder a la opresiva realidad.

Al final del ensayo «El jinete noble y el sonido de las palabras», Stevens insiste en que sus propias palabras son algo más que sonidos, y tal insistencia resulta comprensible. Es como si respondiera mentalmente a las quejas de uno de esos oyentes molestos que siempre interrumpen al orador en una conferencia y que Tony Harrison define como «ruibárbaros»; a las objeciones de un individuo que despotrica contra la mistificación del arte y su apropiación por parte de los aristócratas de la estética. «En nuestro tiempo», lamenta este hipotético

<sup>1</sup> *The Necessary Angel*, de Wallace Stevens. Faber and Faber, Londres, 1984, p. 36.



interlocutor, haciéndose eco de unas palabras que ha escuchado en otro lugar, «el destino del hombre muestra su significación en términos políticos».<sup>2</sup> Y a su entender, y al de la mayoría de quienes se niegan a atribuir a la poesía una fuerza metafísica, esos términos se derivan de la política de la subversión, la reparación, la reafirmación de aquello que no se puede expresar. Nuestro molesto oyente, en otras palabras, querría que la poesía fuera algo más que una respuesta imaginada a la situación del mundo; querría saber inmediatamente por qué no debería ser un arte práctico, al servicio de los movimientos que intentan aliviar esa situación a través de la acción directa.

El oyente, por tanto, no mostrará demasiada simpatía hacia Stevens al sostener que el poeta es una figura poderosa porque «crea el mundo al que constantemente volvemos, sin saberlo, y [...] da vida a las ficciones supremas sin las cuales somos incapaces de concebir este mundo»,<sup>3</sup> es decir que si consideramos que nuestra experiencia del mundo es un laberinto, su naturaleza infranqueable puede sin embargo contrarrestarse si el poeta imagina un equivalente a ese laberinto y se regala (y nos regala) una experiencia intensa de ese sustituto. Un acto de estas características sólo puede intervenir en la realidad al ofrecer a la conciencia la oportunidad de reconocer el propio sufrimiento, de prever sus capacidades y de ensayar sus réplicas ante todo tipo de situaciones arriesgadas, algo que resulta en un acontecimiento beneficioso, tanto para el poeta como para los lectores. Ofrece una respuesta a la realidad que posee un efecto liberador y verificador sobre el espíritu individual. Sin embargo, entiendo perfectamente que para un activista político esta función no sea suficiente. Para el activista, carece de sentido concebir un orden que comprende acontecimientos pero que no crea otros acontecimientos nuevos. Las partes comprometidas no van a mostrarse agradecidas por una mera imagen, por creativa u original que sea, del campo de fuerzas en el que se encuentran inscritas. Siempre querrán que la reparación de la poesía beneficie *su* punto de vista; exigirán que todo el peso se incline del lado de la balanza en el que ellos se encuentran.

De modo que si eres un poeta inglés que lucha en el frente durante la Primera Guerra Mundial, se te presionará para que participes en la guerra, preferiblemente deshumanizando el rostro del enemigo. Si eres un poeta irlandés que escribe inmediatamente después de las ejecuciones de 1916, se te presionará para que critiques la tiranía de la autoridad que las ordenó. Si eres un poeta americano en plena guerra de Vietnam, todo el mundo esperará que agites

2 Epígrafe de Thomas Mann al poema de W. B. Yeats «Politics», en *Collected Poems of W. B. Yeats*. McMillan, Londres, 1961, p. 392. [Traducción al español: «Política», en *Antología bilingüe*. Alianza Editorial, Madrid, 1990].

3 Stevens, *op. cit.*, p. 31.

retóricamente la bandera. En estos casos, considerar que el soldado alemán es un amigo y un compañero de desgracias, que el gobierno británico es un Estado capaz de cumplir su palabra, que la campaña del sudeste asiático es una traición imperial, es complicar las cosas cuando todo el mundo desea simplificar.

Estos gestos contrarios frustran las expectativas colectivas de solidaridad, pero tienen fuerza política. Su propia capacidad de exacerbación garantiza en cierta medida su eficacia. Se trata de instancias particulares de una ley que Simone Weil anunció con la radicalidad y la concisión que le caracterizaban en su libro *La gravedad y la gracia*:

**Si sabemos de qué lado está desequilibrada la sociedad, hay que hacer lo posible por poner más peso en el platillo más liviano de la balanza. Aunque ese peso sea el mal, si se le maneja con esa intención tal vez uno no se ensucie. Pero hace falta haber concebido el equilibrio y estar siempre dispuesto a cambiar de lado, como la justicia, «esa fugitiva del bando de los vencedores».**<sup>4</sup>

Evidentemente, esta visión se corresponde con estructuras mentales y emocionales profundas derivadas de siglos de enseñanza cristiana y de la paradójica identificación de Cristo con el sufrimiento de los desdichados. Y en la medida en que la poesía es una extensión y un refinamiento de las apreciaciones mentales más radicales, y de las más inesperadas intuiciones de la lengua, también expresa el mecanismo de la ley de Weil.

«Obedecer a la ley de la gravedad. El mayor pecado», afirma Simone Weil en *La gravedad y la gracia*.<sup>5</sup> De hecho, el libro se articula en su totalidad en torno a la idea del contrapeso, del equilibrio de fuerzas, de la reparación; de hacer que la balanza de la realidad se incline del lado del equilibrio trascendente. Y en la actividad de la poesía existe también una tendencia a situar en la balanza una «antirrealidad», una realidad que quizá sólo sea imaginada, pero que sin embargo tiene peso porque ha sido imaginada dentro del campo gravitacional de lo real y, por tanto, puede resistir el peso y encontrar un equilibrio con la situación histórica. Este efecto reparador de la poesía se debe a su condición de alternativa vislumbrada, de revelación de un potencial que las circunstancias niegan o amenazan constantemente. Y a veces, por supuesto, sucede que esta revelación, una vez consagrada en el poema, se convierte en un valor para el poeta, de manera que entonces queda sometido a la presión de tener que trasladar a su propia vida el plano de conciencia que ha establecido en el poema.

En este siglo, sobre todo, han sido muchos los poetas, desde Wilfred Owen a

4 *Gravity and Grace*, de Simone Weil. Routledge, Londres, 1963, p. 151. [Traducción al español: *La gravedad y la gracia*. Trotta, Madrid, 2007].

5 *Ibid.*, pp. 2-3.

Irina Ratushinskaya, que desde un principio, en soledad y sin garantía alguna de éxito, se han sentido arrastrados por la lógica de su obra a desobedecer la fuerza de la gravedad. Estas figuras se han convertido en instancias de esa acción que gana valor en proporción directa a su ineficacia práctica inmediata. En el caso de estos poetas, el compromiso con lo que los críticos solían llamar «visión» o «compromiso moral» creció de un modo desorbitado y les hizo abandonar el círculo encantado del espacio artístico para avanzar más allá de la privacidad doméstica, la conformidad social y la mínima expectativa ética, hasta alcanzar el papel solitario del testigo. Por lo general, las figuras con semejante resistencia espiritual se sienten inclinadas a restar importancia al aspecto heroico de sus hazañas, e insisten en el carácter estrictamente artístico de su vocación. Sin embargo, lo cierto es que para los escritores que he mencionado, y para otros como Osip Mandelstam o Czesław Miłosz, por ejemplo, la reparación de la poesía terminó por convertirse en una especie de ejercicio de la virtud de la esperanza, tal y como la define Václav Havel. De hecho, lo que dice Havel de la esperanza se puede aplicar perfectamente a la poesía. La esperanza es:

...un estado mental, no un estado del mundo. O tenemos esperanza en nuestro interior o no la tenemos; es una dimensión del alma, y no depende esencialmente de una observación determinada del mundo o de una valoración de la situación [...] Es una orientación del espíritu, una orientación del corazón; trasciende el mundo que se experimenta directamente, y se encuentra anclada en algún lugar más allá del horizonte del mundo. No creo que se pueda afirmar que se trata de un mero derivado de algo que hay aquí, de algún movimiento o de algún signo favorable del mundo. Siento que sus raíces más profundas se encuentran en lo trascendental, al igual que las raíces de la responsabilidad humana [...] No es la convicción de que las cosas saldrán bien, sino la certidumbre de que algo tiene sentido, sin importar el resultado final.<sup>6</sup>

Es evidente que cuando un poeta contemporáneo toma el bolígrafo o se asoma a la nubosidad inexpressiva del procesador de textos, este tipo de consideraciones se encuentra en un lugar muy recóndito de su pensamiento. Cuando Douglas Dunn se sienta a su escritorio con la mirada fija en el estuario del Tay o cuando Anne Stevenson contempla mentalmente el destello de sus paisajes predilectos, ninguno de los dos se siente asediado por las grandes cuestiones de la poética. Todas estas presiones y problemas acumulados se experimentan como una preocupación permanente, pero no se incorporan al propio proceso de la escritura como principios rectores. Se empieza por el placer y se llega a la sabiduría, no a la inversa. El acierto de una cadencia, la reacción en cadena de una rima, la satisfacción de una etimología... este tipo de cosas suceden sin ningún

<sup>6</sup> *Disturbing the Peace*, de Václav Havel. Faber and Faber, Londres, 1990, p. 181.

contratiempo, de forma autónoma, por así decir, en un área de operaciones mentales acordonada, aislada del sentido crítico. De hecho, si recordamos la famosa trinidad de facultades poéticas que ensalzaba W. H. Auden —la creación, la valoración y el conocimiento—, la facultad creadora parece tener una especie de salvoconducto que le permite atravesar la jurisdicción de las otras dos.

Y está bien que sea así. La poesía no puede permitirse renunciar a su capacidad esencial de invención, a la dicha de ser un proceso lingüístico además de representar las cosas del mundo. Como diría W. B. Yeats, la voluntad no debe usurpar la obra de la imaginación. Y aunque lo que acabo de decir pueda parecer una obviedad, merece la pena repetirlo una vez más en esta época de temas políticamente correctos, de reacciones poscoloniales y de literatura con voluntad de «romper el silencio». En estas circunstancias, es natural que se exija a la poesía que preste su voz para expresar un sinfín de cuestiones étnicas, sociales y políticas que hasta ahora no han podido manifestarse. Lo cual significa que se apela constantemente a su capacidad reparadora en la primera acepción que hemos atribuido a esta expresión: como vehículo capaz de denunciar y corregir injusticias. Pero al desempeñar esta función, los poetas corren el riesgo de despreciar otro imperativo, a saber, el de reparar la poesía *en cuanto* poesía, el de entenderla como una categoría por sí misma, un prestigio que se alcanza y una presión que se ejerce a través de medios específicamente lingüísticos.

No quiero decir con esto que no pueda existir una poesía que intente promover conscientemente el cambio político y cultural con plena integridad artística. La historia de la poesía irlandesa del último siglo y medio demuestra con creces que la motivación poética puede basarse en mayor o menor medida en un programa con un propósito nacional. Evidentemente, los fines patrióticos o propagandísticos no garantizan ni mucho menos el éxito poético, pero en las culturas emergentes la lucha de una conciencia individual por afirmarse y por encontrar una identidad propia puede ser similar o incluso coincidir con el esfuerzo colectivo de autodefinición; la formación de una tradición nueva y la conformación del talento individual tienen una sensibilidad común. El deseo original de Yeats, por ejemplo, era «escribir breves cantos líricos o dramas poéticos con un discurso breve y concentrado», pero, como era de esperar, añadió a esta ambición estilística personal un importante carácter nacional al relacionarla con «la predilección irlandesa por las corrientes rápidas» y diferenciarla de «la actitud inglesa [...] tan reflexiva, rica y deliberada» que «a veces recuerda al valle del Támesis».<sup>7</sup>

En estos casos de redefinición, sin embargo, intervienen algunos factores que

<sup>7</sup> «A General Introduction for my Work», de W. B. Yeats, en *Essays and Introductions*. McMillan, Londres, 1961, p. 521.

complican la situación. Se trata, a fin de cuentas, de sustituir una concepción de la excelencia literaria derivada de modos de expresión que originalmente se consideraban canónicos e incuestionables. Los escritores tienen que empezar como lectores, y antes de tomar la pluma, incluso los más desafectos habrán interiorizado las normas y las formas de la tradición de la que quieren escindirse. Tanto las feministas que se rebelan contra el lenguaje patriarcal como los nacionalistas que defienden a voz en cuello el acento local de su dialecto, escritores que escriben en dialecto irlandés, africano o en el de las Lowlands escocesas, autores de lo que se ha dado en llamar «lenguas nación», se violentarán si se les indica que su formación literaria se basa en modelos de excelencia tomados de la lengua y la literatura inglesas. Que se encuentran predispuestos a aceptar la misma conciencia que les tiene sometidos. Como es natural, los poetas negros de Trinidad o Lagos y los escritores obreros de Newcastle o Glasgow replicarán que la literatura de Shakespeare o de Keats que les inculcaron fue poco más que un ejercicio de alienación de su experiencia auténtica, un ejercicio que restó valor a su lengua y que desestabilizó la percepción de sus propios mundos no textuales. Pero la verdad de ese razonamiento no debería ocultar otras verdades relacionadas con el lenguaje y con la autocrítica que voy a analizar a continuación.

En cualquier movimiento de liberación será necesario negar la autoridad normativa de la lengua o la tradición literaria dominante. En un momento concreto del renacimiento literario irlandés, ésta fue precisamente la actitud que adoptó Thomas MacDonagh, el catedrático de literatura inglesa en la Royal University de Dublín que publicó el libro *Literature in Ireland* en 1916, el mismo año en que fue ejecutado por ser uno de los líderes del Alzamiento de Pascua. Con consecuencias aún más radicales, ésta fue la actitud que adoptó James Joyce. Pero MacDonagh conocía hasta tal punto los entresijos y las exquisiteces del legado de la lírica inglesa que criticaba, que había escrito un libro sobre la métrica en la obra de Thomas Campion. Y Joyce, a pesar de la prepotencia con la que juzgaba al Imperio Británico y a la novela inglesa, era incapaz de resistirse al atractivo de los cantos y las tonadas isabelinas, por ejemplo. Ni MacDonagh ni Joyce consideraban necesario desterrar de su memoria literaria las riquezas de la cultura anglófona, cuya autoridad, ambos, cada uno a su manera, se sentían obligados a cuestionar. Tampoco necesitaban negar su sensibilidad a la palabra plenamente persuasiva, para demostrar la autenticidad de su oposición a la hegemonía imperial. Por eso estas dos figuras resultan tan instructivas cuando analizamos el alcance y la función de la poesía en el mundo. Nos recuerdan que la integridad de la poesía no debe impugnarse sólo porque en un momento dado pueda reflejar un sistema político y cultural desacreditado.

Podemos decir que la poesía, independientemente de que pertenezca a un orden político antiguo o aspire a expresar uno nuevo, debe ser un modelo activo de

conciencia integradora. La poesía no debe simplificar. Sus proyecciones e invenciones deben estar a la altura de la compleja realidad que la rodea y la genera. La *Divina comedia* es un ejemplo perfecto de este tipo de adecuación total, pero un *haiku* también puede constituir una respuesta mental satisfactoria a la realidad. Siempre que las coordenadas de lo imaginado se correspondan con las del mundo en el que vivimos y padecemos, la poesía ejercerá su función de contrapeso. Será otra verdad a la que recurrir, una verdad que nos permitirá conocernos mejor. De hecho, leer este tipo de poesía equilibrada es una experiencia vigorizante y memorable cuyo valor puede incrementarse en el transcurso de la vida.

No se trata de una afirmación en modo alguno exagerada. Jorge Luis Borges, por ejemplo, afirma algo similar cuando explica la relación entre el poema y el lector:

**El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el thrill, la modificación física que suscita cada lectura.<sup>8</sup>**

Borges explica después de un modo más preciso cuál es la naturaleza de esa emoción (*thrill*), de esa «modificación física», y sostiene que satisface la constante necesidad que experimentamos de «recuperar un pasado o prefigurar un porvenir», una formulación interesante, por cierto, tanto a nivel colectivo como personal.

La idea se percibe con mayor claridad si retrocedemos en el tiempo hasta llegar al prólogo del primer libro de poemas de Borges:

**Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que tú seas el lector de estos ejercicios y yo su redactor.<sup>9</sup>**

Puede que esta afirmación peque de falta de sinceridad, pero es evidente que aborda una cuestión tan común que corre el riesgo de ser ignorada. Borges habla del momento fluido y estimulante que constituye la esencia de cualquier lectura memorable, la emocionante dicha de descubrir que todo se sostiene y satisface el deseo que suscita. En tales momentos, el deleite de sentir cómo se despiertan y al mismo tiempo se complacen todas las facultades de uno es como sacar ventaja a lo contingente, a las «nadas» que menciona Borges. Se experimenta una sensación de final y, al mismo tiempo, de posibilidad que le permite a uno

<sup>8</sup> *Selected Poems 1923-1967*, de Jorge Luis Borges, edición, introducción y notas de Norman Thomas di Giovanni. Dell, Nueva York, 1973, p. 272 [Versión original en castellano: *Obra poética 1923/1985*. Emecé, Buenos Aires, 1994].

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 269.

en efecto «recuperar un pasado», «prefigurar un porvenir» y cerrar así el círculo de la propia existencia. Cuando esto sucede, tenemos la clara sensación de que, como decía Iorgos Seferis en sus cuadernos, la poesía «tiene la fuerza suficiente para ayudar».<sup>10</sup> Es entonces cuando su capacidad de reparación se hace patente.

Me gustaría dedicar el resto de mi tiempo a rendir un homenaje a uno de los poetas que comunican este tipo de emociones. Durante más de tres siglos, George Herbert ha sido el símbolo de la calidez de una saludable vida anglicana. Puede que a John Donne se le consienta su actitud febril y sus estremecimientos, que a Henry Vaughan se le permita su misticismo galés y que a Richard Crashaw se le tolere a pesar de su tórrido catolicismo; pero la cordura diáfana y el vigor de George Herbert, su *via media* entre el preciosismo y la vulgaridad, promueven un clima mental y emocional ideal.

Quizá esta interpretación sea una tergiversación del Herbert de los estudiosos y los lectores especializados, del poeta cuyos «delicados destellos de ingenio» eran en realidad sutiles alusiones a las divergencias doctrinarias calvinistas en el seno de la Iglesia de Inglaterra, pero no creo que mi lectura contradiga la imagen general que los lectores cultos y sensibles se suelen forjar de él. Además, se suele considerar desde hace mucho tiempo que la obra de Herbert —tan vinculada a la tradición de la lírica inglesa, tan asentada en la cultura y la voz de la nación, tan encorsetada como manifestación del temperamento inglés deseable—, simboliza los modales y las creencias que Inglaterra, a través de sus campañas coloniales, intentó imponer a otros pueblos. Pero, en cualquier caso, la idea que quiero recalcar es la siguiente: incluso un ciudadano del país más oprimido por una potencia colonial será capaz de distinguir en el cristalino elemento de la poesía de Herbert un paradigma auténtico de la forma de las cosas: un paradigma psicológico, metafórico o, si está dispuesto a llegar aún más lejos, metafísico. Aun en este caso, en la relación entre un lector marginal y un poeta privilegiado, se puede producir la circularidad borgesiana. La obra de Herbert, en otras palabras, es un ejemplo de esa poesía plenamente desarrollada que he intentado definir, una poesía en la que las coordenadas de la realidad imaginada se corresponden con la compleja carga de nuestra experiencia y nos permiten contemplarla.

Sus poemas son transformaciones sabias e ingeniosas de los altibajos de unas simpatías que suben y bajan como una polea. El ingenio, de hecho, es un elemento tan esencial en su visión del mundo como la fe religiosa. Todas las antítesis que le preocupaban, las antítesis en las que empeñó su ingenio —creador/criatura, cielo/tierra, cuerpo/alma, eternidad/tiempo, vida/muerte, Cristo/hombre, gracia/culpa, virtud/pecado, amor divino/amor cortés—, eran ideas

<sup>10</sup> *A Poet's Journal, Days of 1945-51*, de Iorgos Seferis. Cambridge, Massachusetts, 1974, p. 134.

fáciles de encontrar en la cosmología y en la teología de la Iglesia de Inglaterra a principios del siglo XVII, y el drama de los poemas de Herbert se desarrolla en su totalidad en términos de historia y liturgia cristianas. Pero estas parejas anti-téticas se experimentan de un modo más directo si se interpretan como dilemas emocionales, no como cuestiones doctrinales: son las funciones que despliega la mente del poeta mientras atraviesa la frontera de la escritura y deja atrás la homilía y la apología para adentrarse en la poesía, en los impulsos y reflejos de la lengua despierta. A un nivel elemental, es evidente que es necesario comprender en cierta medida la maquinaria teológica y conceptual implícita, pero lo que Borges define como «la modificación física que suscita cada lectura» se deriva del exceso de vida lingüística de los poemas y de su vivacidad estructural. La configuración del ADN de la imaginación de Herbert, por así decir, es en esencia una cuestión de movimiento de arriba abajo, de avance y retroceso, de inversiones realizadas con tal simetría que parecen puntos culminantes, de tensiones tan perfectas, resueltas con tanta eficacia que da la sensación de que el sistema ha regresado a un estado de reposo, de diálogos tan sinuosos que, cuando terminan, los interlocutores parecen dispuestos a comenzar de nuevo, a veces defendiendo premisas diametralmente opuestas. Lo maravilloso es que estos poemas concebidos como máquinas perfectas en perpetuo movimiento siempre encuentran una conclusión y una vía para escapar de la cinética constante.

Resulta tentador recurrir a la palabra *equilibrio* en este caso, pero si la empleamos demasiado pronto no podremos reconocer la dimensión inestable de la balanza herbertiana, la fluidez de todo aquello que gira en torno al punto de apoyo, y la sensibilidad de los dos brazos de esta balanza para equilibrar con ayuda del ingenio y de la sabiduría. De hecho, podría decirse que la oposición entre ingenio y sabiduría es la antítesis fundamental, pues es en el placer del ingenio donde se introduce poco a poco la gravedad del juicio y la sabiduría de Herbert, para encontrar después una salida. En el mejor de los casos, este juego mental posee un carácter heurístico. Puede que ilustre los dogmas de la religión, pero también crea una obra de arte: la fuerza personal recorre una distancia estética, y, en un espacio en el que puede suceder cualquier cosa, lo anhelado puede ocurrir gracias a lo imprevisto, o malograrse en virtud de las limitaciones de lo ordinario.

En el poema «The Pulley» (La polea), por ejemplo, se ejecuta a cámara lenta un juego de palabras basado en el significado de la palabra *rest*. Emulando el movimiento de una polea, una de las cargas semánticas de la palabra —*reposo*— se va liberando de forma gradual, pero cuando alcanza el límite de su descenso, el de la comprensión del lector, una nueva acepción —*resto*— empieza a ascender. Al final, se restablece el equilibrio gracias al argumento y al ritmo de la rima, cuando *rest* y *breast* se unen para brindar una conclusión satisfactoria. Pero cómo

sucede con todo sistema de poleas, el momento del equilibrio es provisional, y el dinamismo puede renovarse en cualquier momento. El poema se puede interpretar como una representación mimética de cualquier intercambio de fuerzas similar al movimiento de una polea, pero también se presenta como una alegoría de la relación entre la humanidad y la divinidad, una humanidad cuyo corazón, en palabras de San Agustín, «no halla sosiego hasta que descansa en Ti»:

#### LA POLEA

Cuando Dios creó al hombre,  
tenía a su lado una copa rebosante de bendiciones.  
Vertamos (dijo) en él cuanto podamos:  
que las riquezas del mundo, ahora dispersas,  
se concentren en un palmo.

Así que la fuerza abrió el camino;  
después fluyeron la belleza, la sabiduría, el honor, el placer:  
cuando había derramado casi todo, Dios se detuvo,  
y vio que, de su tesoro,  
sólo quedaba en el fondo el reposo.

Si además (dijo)  
le concedo esta joya a mi criatura,  
adorará mis dones en vez de adorarme a mí,  
y encontrará el reposo en la naturaleza y no en el Dios que la gobierna.  
Ambos saldrían perdiendo.

Por tanto, que se quede con el resto,  
pero que le aflija la inquietud:  
tendrá riquezas pero también cansancio, para que, al menos,  
si no le guía la bondad, que el cansancio  
le guíe hasta mi seno.<sup>11</sup>

A primera vista quizá este poema no parece lo que se ha dado en llamar poesía de primera categoría. El tono es moderado, el tema se desarrolla sin histrionismo y la seguridad de su desarrollo le confiere una autonomía sutil. De hecho, es algo más sobrio que la mayoría de los poemas de Herbert. En ningún momento deja al lector sin aliento, como sucede tan a menudo en su obra. No encontramos los sorprendentes efectos líricos que invitan a pensar en lo accesible que sería este poeta de haber cultivado el género erótico, el genio que habría derrochado si no hubiera convertido la poesía sacra en su vocación. Pero a pesar de la modestia de su propósito, ejerce esa presión compensatoria contra la intrascendencia circundante de toda obra lograda. En su naturalidad se

<sup>11</sup> Todos los poemas de Herbert que se citan aparecen en *A Choice of George Herbert's Verse*. Faber and Faber, Londres, 1967.

concentran las coordenadas y las contradicciones de la experiencia y aunque se puede interpretar según la cosmología del Yin y el Yang, se adapta perfectamente a la dialéctica de la tesis, la antítesis y la síntesis.

El poema más célebre de Herbert, «The collar» (El collar), ilustra de un modo aún más espectacular que «La polea» las virtudes que hemos ensalzado. El baile de posibilidades léxicas del título, el modo en que el poeta emplea indistintamente las dos acepciones de la palabra «collar» —el alzacuello de los clérigos y la «cólera»; la inversión de estados de ánimo, desde la afrenta al sosiego; la satisfacción técnica de aplazar la serenidad de las estrofas hasta los últimos cuatro versos... es todo lo que Seferis le exigía a la poesía, que tuviera «la fuerza suficiente» para situarse en el extremo imaginativo de la balanza y aguantar el peso de la realidad:

¡Apartad! ¡Cuidado!

¡Me iré!

Retirad vuestra calavera: amarrad vuestros miedos. El que se abstiene  
de atender sus necesidades  
bien merece su desdicha.

Pero, mientras deliraba, y más furioso y enloquecido  
a cada palabra me tornaba,  
me pareció escuchar que alguien llamaba, «Hijo»,  
y respondí, «Señor».

Este poema posee una maravillosa autonomía lógica y psicológica. Presenta tal riqueza formal que no puedo resistir la tentación de citar de nuevo a Wallace Stevens y decir que «las palabras de un poeta aluden a aquello que no puede existir sin palabras».<sup>12</sup> Y, sin embargo, «The Collar» posee una lectura mucho más amplia que trasciende el suceso que describe con tanta intensidad. De hecho, se podría aplicar en ciertos momentos históricos para entender situaciones irónicas y contratiempos más generales que la crisis personal que retrata el poeta. Lo que equivale a decir que en cuanto expresión artística guarda una relación intensa con nuestra existencia como ciudadanos en sociedad. Cuando los terroristas acceden a sentarse a dialogar, cuando un Estado que acaba de alcanzar la independencia entra en la historia gobernado todavía por una administración colonial, el cambio radical que se describe en este poema sencillamente se proyecta sobre una pantalla más grande y populosa.

Por eso a veces las críticas a la simplicidad de la poesía de Herbert parecen demasiado simplistas. Por supuesto que sus poemas muestran una atractiva franqueza; y están articulados de un modo claro y entusiasta que transmite al lector la despreocupada sensación de que se encuentra en un plano superior. Pero ni la lucidez de la expresión ni el tenor equilibrado de su voz deberían

<sup>12</sup> Stevens, *op. cit.*, p. 32.



socavar el respeto a la calidad probada de la inteligencia de Herbert. Incluso el immaculado *ballet* de cortesía y equilibrio que encontramos en «Love III» (Amor III) representa una fuerza arraigada y un tacto perfecto. Puede que la fe de este cura rural no le llevara al gulag, pero su poesía posee una especie de naturalidad rusa, una buena disposición sin fisuras.

Al considerar el posible servicio que la poesía puede prestar a los programas de realineamiento cultural y político, o al reafirmar que la poesía es una entidad íntegra, resistente, capaz de reforzarse a sí misma dentro del flujo y la flexión general de la lengua, no quiero transmitir la impresión de que su fuerza deba siempre ejercerse en serio, de un modo moralmente premeditado. Por el contrario, mi intención es profesar tanto la seriedad como el carácter sorprendente de la poesía; quiero ensalzar su materialidad natural e imprevisible, el modo en que entra en nuestro campo de visión y anima nuestro ser físico e intelectual de una manera muy parecida a esas formas de pájaros que se pegan en los cristales transparentes de las paredes y las ventanas y alteran la trayectoria del vuelo de los pájaros reales cuando entran en su campo de visión. En un destello, estas formas registran y transmiten su inconfundible presencia, y los pájaros cambian de dirección instintivamente. Una imagen de las criaturas vivientes provoca un viraje totalmente saludable en las propias criaturas. Y este desvío natural y emocionante es una sensación que también provoca la poesía y que me recuerda otro significado (obsoleto) de la palabra *redress*, que aparece en la entrada número cuatro, subsección (b) del diccionario: «Caza. Devolver (a los sabuesos o a los ciervos) a la trayectoria correcta». En esta acepción de la palabra no hay ninguna señal de obligación ética; se trata más bien de encontrar un camino por el que pueda fluir la capacidad innata, un camino por el que se pueda correr con libertad, aunque siguiendo una trayectoria, hasta desarrollar plenamente una capacidad.

A pesar de su aire sacerdotal, Herbert nunca consiguió reprimir del todo esta ternura más profana que encontramos en su lenguaje, y los vestigios de ese yo más viejo, apasionado, elegante y seductor se cuentan entre las mejores recompensas de su obra. Las confirmaciones que le otorgan la proporción, el ritmo y la medida son sin duda elementos imprescindibles de su éxito, y se percibe una fuerza fundamental en la correspondencia de las formas sinuosas y las metáforas urdidas con los esfuerzos de la conciencia. Pero cuando el espíritu atiende la extravagante llamada que le invita a abandonar el trayecto que le ha trazado la vida cotidiana, cuando el clamor o la rapsodia se filtran con esfuerzo mientras el espíritu se eleva sobre una imagen inesperada de su propia soledad y su diferencia, es entonces cuando la obra de Herbert encarna la reparación de la poesía en su expresión más exquisita ●

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE JAIME BLASCO



# MAURIZIO CATTELAN

Sobre la heterogeneidad del discurso, las dos isotopías  
que se encontraron en el diccionario, la simpatía de  
Maurizio Cattelan y la clausura de El Bulli





Dice la vigésima segunda edición del *Diccionario* (*lema.rae.es*), que el sitio puede estar temporalmente fuera de servicio, muy ocupado o que «tiene usted que revisar su conexión de red». Lo que sí dice Schumann es que la misión del artista es «iluminar las profundidades del corazón humano»; Tolstoi, que «el artista es un hombre que lo sabe dibujar y pintar todo», y Kandinsky, que el verdadero arte «contiene una energía profética vivificadora que actúa amplia y profundamente en la vida espiritual».

*We*, 2010  
Resina de poliéster, goma de poliuretano, pintura, pelo humano, tela y madera  
68 x 148 x 79 cm  
Vista de la instalación: *Maurizio Cattelan, Slaughterhouse*, *DESTA* Foundation Project Space, Hydra, Grece, 16 de junio-septiembre de 2010  
Foto: Pierpaolo Ferrari

3 editions + 2 ap of *Untitled*,  
2007  
Caballos disecados  
Vista de la exposición Kaputt,  
Fondation Beyeler, 8 de junio-6 de  
octubre de 2013  
Foto: Zeno Zotti

← *Untitled*, 2001  
Cera, cabello humano, ropa y zapatos  
127 x 60 x 40 cm  
Foto: Attilio Maranzano



LUVINA / OTOÑO / 2013



*Untitled*, 2009  
Tela y escoba  
210 x 85 x 60 cm  
Foto: Zeno Zotti

*La rivoluzione siamo noi*, 2000  
Resina de poliéster, cera, pigmento,  
traje de fieltro y perchero de metal  
Figura: 123.8 x 35.6 x 43.2 cm  
Perchero: 189.9 x 47 x 52.1 cm  
Foto: Attilio Maranzano









← *Untitled*, 1998  
Resina de poliéster, pintura,  
tela y cuero  
217.2 x 139.7 x 59.7 cm  
Performance durante  
*Projectas 65: Maurizio Cattelan*,  
Museum of Modern Art,  
Nueva York,  
6 de noviembre - 4 de diciembre  
de 1998

Quizá por eso Maurizio Cattelan quiso reproducirse en dos (dos artistas es mejor que uno), intervenir un lienzo blanco con una escoba, salir a la calle con una botarga del sacrosanto Picasso, jugar bebeleche disfrazado de pene y tomarse fotografías retorciéndose. ¿Hay algo más espiritual que Errotin, el verdadero conejo, en un homenaje al galerista Emmanuel Perrotin, que pagó por una pieza de uno de los artistas visuales más reconocidos de la última década? Preguntemos a la Real Academia Española, y si todavía «no tiene usted conexión de red», a Algirdas Julius Greimas...

*Errotin, le vrai lapin*, 1995  
Copia a la gelatina de plata entonada,  
montada en plexiglás y tabla  
182.9 x 121.9 cm  
Foto: Lionel Founeaux



*Bidibidobidiboo*, 1996  
Ardilla disecada, cerámica, formica,  
madera, pintura y acero  
45 x 60 x 48 cm  
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo,  
Torino  
Foto: Zeno Zotti

*Not Afraid of Love*, 2000 →  
Estireno, resina de poliéster,  
pintura y tela  
205 x 312 x 137 cm  
Foto: Attilio Maranzano

Según Greimas, un chiste puede deconstruirse tanto como la gastronomía contemporánea. Para conseguir una buena carcajada, un humorista-artista tendría que seguir los siguientes pasos:

- 1) Plantear una primera isotopía mediante un relato a modo de presentación.
- 2) Crear un diálogo con el que leerá el chiste para dramatizar la primera isotopía.
- 3) Plantear, en medio de la primera, una segunda isotopía, rompiendo su unidad pero intentando vincularlas.
- 4) La «gracia» sucede cuando el espectador descubre las dos isotopías contrarias en el interior de un relato que se supone homogéneo. Digamos, por ejemplo, que un museo es un espacio donde las buenas costumbres indican que no se debe agujerar el piso o la pared, y que, desde esta isotopía, de pronto, un italiano agujera con pico la fina duela de madera de un museo para que su autorretrato en cera parezca asomarse, para meter la cabeza de cinco caballos, para esculpir en mármol de Carrara un

LUVINA / OTOÑO / 2013







*Untitled*, 1999  
Impresión en offset  
192 x 258 cm  
Foto: Armin Linke

LUVINA / OTOÑO / 2013

XII



*Untitled*, 1995  
Impresión fotográfica en blanco  
y negro, aluminio  
125 x 190 cm  
Foto: Armin Linke

inmenso dedo medio levantado, ahogar a Pinocho en una fuente creada por Frank Lloyd Wright, voltear de cabeza a los guardias que te regañan por tocar una obra de arte, o para sostener con cinta metálica la figura de uno de los patrocinadores del museo. El resultado es esa ridiculización del poder, de las ínfulas espirituosas y ceremonias que rodean a un recinto dedicado a validar lo que sí y lo que no es arte, o simplemente la burla sobre la idea de la tarea espiritual de un artista. El resultado es también una serie de caricaturas políticas políticamente incorrectas de Maurizio Cattelan, quien, mediante la interrupción y la intervención directa, literal y visual de un supuesto, logra no sólo la reflexión, sino también la carcajada franca de quien observa su obra. Una deconstrucción tan deliciosa como las de Ferrán Adrià antes de que cerrara su restaurante.

LUVINA / OTOÑO / 2013

XIII



*Frank & Jami*, 2002  
Resina de poliéster, cera, pigmento, pelo humano, ropa, zapatos y accesorios  
Frank: 192 x 63 x 51 cm  
Jami: 182 x 63 x 56 cm  
Foto: Attilio Maranzano

*Love*, 2010  
Mano: Mármol de Carrara Blanco «P»  
Pedestal: Travertino romano claro  
Mano: 470 x 220 x 72 cm  
Pedestal: 470 x 470 x 630 cm  
Altura de la instalación completa: 1100 cm  
Vista de la instalación *Love*,  
Piazza degli Affari, Milano, 2010  
Foto: Zeno Zotti

LUVINA / OTOÑO / 2013

XIV







*Daddy Daddy*, 2008

Resina de poliuretano, acero  
y pintura epóxica

45.5 x 105 x 94 cm

Vista de la instalación

*theanyspacewhatever*, Solomon

R. Guggenheim Museum, Nueva York,

24 de octubre de 2008-

7 de enero de 2009

Photograph by Zeno Zotti ©

The Solomon R. Guggenheim

Foundation, New York

¿Que el artista sufre de miedo al amor? ¿Que el artista mantiene su papel espiritual en el mundo, y al final, ya vacío, exhausto y delirante de tanto espíritu, termina su vida trágica y románticamente con una pistola? Para estos clichés también hay cura en Maurizio Cattelan: sólo intercambie la aureola de santidad creativa y hartazgo humano por un elefante de estireno o una ardilla disecada, y revise otra vez su conexión a la red.

DOLORES GARNICA

Imágenes cortesía de:  
Maurizio Cattelan's Archive –  
Galerie Perrotin, Hong Kong & Paris



## Escasos pretextos para la risa

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

**Recientemente** sostuve una discusión más bien desgana con alguien que defendía la «comedia» mexicana *Nosotros los nobles* (2013), que me parece un producto cinematográfico mediocre (por decir lo menos). Ante la serie de carencias que a mi juicio son evidentes (propuesta de *sketch* televisivo, puesta en escena y situaciones telenoveleras, comportamiento y transformación de personajes inverosímiles, nulo trabajo de cámara), mi interlocutor alegaba el éxito de la cinta —que, efectivamente, es la película mexicana más taquillera de la historia— y el hecho de que no faltan testimonios de espectadores que aseguran haberse reído; añadió, además, que conseguía el objetivo que de acuerdo con sus parámetros se espera que cumpla una película ubicada en ese género (lo cual fue formulado en forma de pregunta y pretendía ser el argumento contundente que diera término a la discusión): «¿Cuál es el objetivo de la comedia?». Pero también aquí hubo un pretexto para el desencuentro: en la comedia, reviré, la risa es un medio, no un fin, el cual es hacer pensar (la risa no es el

parámetro de calidad de una comedia). No llegamos a ningún acuerdo, justo es apuntar, y la conclusión de este episodio no hizo reír a nadie. Sin embargo, me quedé pensando... en la pobreza que ofrece actualmente la comedia; no sólo en México (que tuvo momentos insuperables en la Época de Oro), sino en el resto del mundo. En Hollywood, proveedor de la mayor cantidad de producciones de este género, pero también en Francia o en Italia.

En la actualidad no es tan fácil hacer un listado de comedias plausibles. Es cierto que en todas las épocas han aparecido cintas que provocan carcajadas, pero si han dejado alguna huella es *sólo* por eso. Son pocas las que llevan a cabo una exploración aguda de los asuntos que abordan, las que exhiben las miserias de los comportamientos humanos o invitan a reflexionar sobre las contradicciones sociales. Si bien uno no puede dejar de pensar en las obras de autores como Woody Allen o Nanni Moretti —y en menor medida en las de Judd Apatow o Roberto Benigni—, no hay en el paisaje realizadores de la talla de Buster Keaton, Charles Chaplin, Jacques Tati o Billy Wilder. (Un dato apoya de cierta manera esta percepción: en el Internet Movie Database, nueve de los diez títulos que ocupan los primeros lugares del *screwball comedy* —una especie de subgénero norteamericano que es un coctel de farsa, comedia romántica y comedia de enredos— fueron producidos antes de 1960).

De la comedia actual se extraña el afán crítico que alguna vez la caracterizó y la definió para la posteridad. Chaplin exhibió las desigualdades sociales en una buena parte de su filmografía; Keaton puso bajo

su óptica la falsedad de las convenciones sociales; Tati mostró la impersonalidad de la modernidad, que tuvo —y sigue teniendo— su modelo en Estados Unidos; Wilder se ocupó de la fragilidad de la pareja, exploró comportamientos sexuales y matizó las bondades del amor como lo conciben los románticos. Todos ellos presentaron películas fundamentales en épocas de crisis (económica, bélica, moral), y, lejos de ofrecer perspectivas complacientes, subrayaron algunos rasgos sociales negativos, que se acentúan en esas circunstancias. Su afán es hacer ver, revelar. Y para conseguirlo apuestan por la acentuación, por la exageración de conductas establecidas o tendencias (la indiferencia ante la indigencia, la hipocresía, la mecanización del trabajo, la vida conyugal como un medio de control de las pulsiones, la modificación de las relaciones familiares al importar patrones de vida), al estilo de Molière, por ejemplo. La comedia así concebida se nutre de la realidad pero va más allá de ella. Además, Chaplin, Keaton y Tati no sólo escribieron y dirigieron comedias emblemáticas, sino que encarnaron a personajes cuyo comportamiento —aparentemente torpe, en permanente desfase con «la normalidad»— mostraba por contraste la ridiculez de los otros, los que llevan vidas productivas y han alcanzado una posición respetable en un esquema social cuestionable. En sus manos el humor es una ruta provechosa para hacer digerible aquello que duele.

En Estados Unidos, con excepción de Woody Allen —cuya filmografía alcanzaría para hacer un análisis de las relaciones de pareja en las últimas cuatro décadas y ofrece un diagnóstico lúcido y crítico de los

comportamientos amorosos en cada una de las edades por las que va pasando— y, con menos brillo, Judd Apatow —quien desde la producción ha inyectado dosis apreciables de incorrección al paisaje norteamericano—, la comedia se ha olvidado de la corrosión, de la exhibición: de vez en cuando aparecen propuestas que conservan el aliento crítico y revelador, pero escasean los autores que han hecho de la comedia una constante, una vocación. No faltan motivos —tampoco crisis— para lanzar dardos críticos, pero ya no se encuentra el ingenio para el subterfugio de un Wilder, la elegancia de Leo McCarey y la desfachatez inteligente de los Hermanos Marx (para ampliar el paisaje). Aventuro una hipótesis para explicar este fenómeno: la televisión, que ha hecho del chiste verbal una constante (y un fin) y que ha apostado por el *gag* como herramienta casi única (antes que aventurarse a desarrollar asuntos de aliento más largo, como el que precisa un largometraje), ha impuesto su forma de concebir la comedia. Así se explica que hagan carrera cinematográfica figuras que surgieron o afianzaron su trayectoria en *shows* de televisión (como Dan Akroyd, en cuya carrera fue fundamental el paso por *Saturday Night Live*, o Rowan Atkinson con *Mr. Bean*, que es una especie de hijo putativo de Mr. Hulot, el personaje icónico de Tati). Eso explica, al menos en parte, la buena recepción a *Nosotros los nobles*. Su éxito es tristemente un fracaso para la comedia... cinematográfica, que hoy ofrece escasos pretextos para la risa y aún menos para la reflexión ●



## Sobre *El sendero frugal*, de Jacques Dupin

● VÍCTOR CABRERA

**El video** circuló en YouTube en 2011 y podría encontrarse fácilmente bajo las etiquetas de «poesía» e «incertidumbre». En él, un grupo de poetas de varios países de habla española trata de explicar su propia idea, personal y grupal, del término «poesía», al tiempo que esgrime una defensa un tanto atolondrada de eso que en España ha dado en nombrarse «poesía de la experiencia», una corriente definida por sus supuestas honestidad enunciativa, transparencia verbal y sintáctica y pureza emocional. Una poesía, se entiende, que pueda comprenderse y ser aprehendida, capaz de tocar y conmover al ciudadano de a pie. En algún momento de aquel documento audiovisual, uno de esos poetas de la claridad —español joven de marcado acento andaluz— trata de esbozar un argumento para desacreditar ciertas corrientes poéticas y a sus practicantes, insoportablemente afectos a la abstracción, el hermetismo y un excesivo enrarecimiento del sentido. A riesgo de resultar injusto y de tergiversar el sentido último de lo planteado por nuestro poeta de la experiencia, describiré brevemente, *mutatis mutandis*,

aquel denuesto del oscurecimiento del discurso poético: «Si uno va al cine y no entiende la película, uno llega rápidamente a la conclusión de que la película es mala. En cambio, si un lector común y corriente abre un libro de poemas y no entiende nada, cree que no tiene la capacidad intelectual para comprenderlo. Me parece obvio que cuando un poema no se entiende es porque el poeta ha hecho mal su trabajo».

Si la ingenuidad o la franca —por llamarla de algún modo— insensatez de tal arenga podría llamar a la risa o la ternura, lo que alarma es el resabio de incompreensión e intolerancia oculto tras esas palabras de poeta «diáfano» y «sincero». Lo que hay de fondo es la voluntad de anulación de la multiplicidad del discurso poético, de la heterogeneidad de voces y de sentidos, de la capacidad polisémica y multirreferencial del lenguaje, de su función connotativa, a cambio de un modo unívoco de enunciación y significación, una ruta única trazada de antemano para el decir poético. Lo que hay también es la ya gastada controversia —y falsa en realidad— entre poesía (o mejor, entre poetas) de la experiencia o la emoción y poetas de la inteligencia. Falsa, absurda en realidad, porque supone que la opción de una cancela la posibilidad de la otra, como si la inteligencia no fuese un producto decantado de la experiencia o como si ésta no se obtuviese mediante repetidos y arduos procesos intelectivos; como si, a fin de cuentas, no fuera el lenguaje mismo producto de la inteligencia.

Hago esta acaso demasiado larga elucubración inicial porque, antes que una provocación o la inteligente premisa de un proyecto poético, parece más una

patochada, una «bravata de jactanciosos», abogar a estas alturas por una poesía cuya pretendida transparencia se oponga y venza a la oscura incertidumbre de la época (como si el mundo y todas sus épocas, la vida, la realidad, en fin, aportaran alguna certeza distinta del inexorable, inevitable tránsito final, también conocido como muerte o fin); pues ¿no es precisamente de la incertidumbre, de la imposibilidad de asir, de aprehender el mundo y sus cosas de donde nacen el lenguaje, el verbo y el nombre, la poesía? ¿No es la incomodidad de la incertidumbre, el malestar vital que ella genera, lo que lleva al humano ser a cuestionar su entorno físico y metafísico, su contexto vital, a dar orden y cauce a las ideas y conceptos que sobre éste se ha formado? ¿Y no es la poesía una de esas maneras de ordenar el caos, de explicarse el mundo, de atravesar —no combatir— la incertidumbre?

Densa, hermética y al mismo tiempo cargada de una fuerza emocional que la ilumina sin aclararla del todo, la poesía de Jacques Dupin pone todas estas preguntas sobre la mesa y al hacerlo, antes que brindarnos respuestas infalibles o incuestionables certezas, nos muestra las heridas, las marcas, las cicatrices que la duda inflige en la conciencia y el lenguaje. Opuesta a dicotomías manidas, antes que una de la oscuridad —o del claroscuro—, la de Dupin es una poética del enrarecimiento y, en últimas, de la demolición. Planteada desde la imposibilidad de su articulación, esta poesía hurga entre los escombros del ser, busca el «titilar de los signos en la profusión de las cenizas», y es capaz de erigirse en un solo verso, paradójico en su transparencia: «El canto que es en sí mismo

su hoz», la voz —esto es, la conciencia— que a sí misma se siega para (re)nacer, el lenguaje que, como la semilla evangélica, muere para dar frutos: «La escritura se atiborra de perfumes que la descomponen. La luz se abre, como un higo maduro...». A partir de este nacimiento, que es en realidad una resurrección, los poemas de Dupin responden a la doble intención observada por Iván Salinas:

Por una parte, buscan quebrar la lengua,  
y todas las estructuras que le dan orden,  
para instaurar un espacio en el que  
pueda aparecer el lenguaje. Por la otra,  
es necesario destruir el poema esperado,  
desde su interior mismo, para dar paso  
a la poesía y a través de ella intuir la  
experiencia del adentro y el afuera.

Hijo de una era y un espacio convulsionados por el horror de la guerra, Dupin parece ceñirse a la célebre sentencia de Adorno: No es posible escribir poesía después de Auschwitz. O lo será a cambio de renunciar a sus prestigiosos supuestos. A diferencia de lo postulado por aquellos poetas excesivamente afectos a la literalidad de sus emociones huera, en Dupin, como observa Paul Auster, «el poema ya no es un registro de sentimientos, una canción o una meditación. Más bien es el campo en el espacio mental donde se permite que tenga una lucha: entre la destrucción del poema y la búsqueda del poema posible». Es sintomático en este sentido el conocimiento del poeta, como crítico, galerista y editor, del arte de su época: como la obra de Miró o de Tàpies, la poesía de Dupin exige interpretación más que percepción, intuición, más que para advertir, para reinventar (o reinvertir) las formas. Como la poesía visual de aquellos colegas plásticos,

la verbal de éste plantea, desde cierta animalidad, una vuelta a la palabra básica, a las formas esenciales.

Quizás, entre los múltiples datos de la minuciosa cronología que de Dupin nos ofrece Iván Salinas en este volumen, faltaría alguno que se refiriera a la experiencia psicoanalítica del poeta, más allá de la mención del padre psiquiatra y de la experiencia infantil «entre locos y religiosas», pues no me parece casual la no tan velada presencia de ciertos conceptos. Si para el Dr. Freud la poesía —como los sueños— representa una Vía Regia hacia lo inconsciente, para Dupin los

sonidos eruptivos imaginan que son  
el poema

pero el silencio  
y el sinsentido conjugados  
los asaltan, los absorben... el deseo

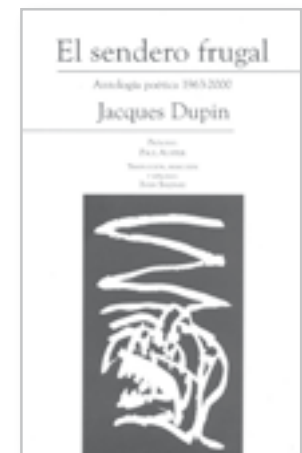
traza una línea soberana, levanta  
inmaduramente lo que está prohibido  
[escribir

Hace ya algunos años escribí, a propósito de otro libro de poemas, unas líneas que creo que ahora vienen nuevamente a cuento: «Hay, en psicoanálisis, un término que alude a la idea de desprendimiento, de corte, de separación: la hiancia, una grieta que permite atisbar aquel panorama emergente, la oquedad en la que el sujeto es plenamente: “Es en la antinomia”, dice Lacan, “en la hiancia, en la dificultad, donde encontramos la posibilidad de transparencia”». Estas palabras me parecen ahora aplicables a la poesía de Jacques Dupin, poblada de fallas, de fracturas, de escombros desde los cuales es posible atisbar la posibilidad de una re-constitución a partir no del lenguaje y de la escritura

(de su imposibilidad), sino de la poesía, del silencio que la engendra «y del vacío que la impulsa».

Sabemos bien que el traslado de una lengua a otra nos impide la justa valoración de una poesía, de sus matices sonoros; no obstante, la precisa, quirúrgica labor con que Iván Salinas ha acometido la interpretación (más que la traducción) de estos poemas ha logrado cuando menos el prodigio de que la deslumbrante inteligencia de Jacques Dupin y sus vibrantes destellos emocionales lleguen hasta nosotros como las imágenes de una película que, sin terminar de comprenderla, nos conmueve hasta las lágrimas ●

● *El sendero frugal. Antología poética 1963-2000*, de Jacques Dupin. Secretaría de Cultura de Puebla, Puebla, 2010.



## Un pequeño resquicio

● ALFREDO NÚÑEZ LANZ

**Los poetas** del sueño, los magos y los videntes son tan raros en la literatura contemporánea que agradezco profundamente cuando me topo con uno. La obra de Tania Favela no exige al lector ningún poder de descubrimiento metafísico o de experiencia para gozar de ella, le resulta suficiente la obra misma y parece que todo su placer está en construir: «la palabra labra la lengua». Sin embargo, esta construcción de palabras, o esta maquinaria —en términos de William Carlos Williams—, pone a funcionar el sentido de una poética de los hechos, que sugerida por la naturaleza de las cosas, busca en el lenguaje un cauce para existir.

Estructuralmente, *Pequeños resquicios* se divide en cuatro partes. La primera, titulada «En la tierra están, estamos», es un recorrido anecdótico por la vida de músicos, filósofos y escritores como Thelonious Monk y Bill Evans, Charles Fourier u Ovidio. Aparecen Ezra Pound engañando a las ardillas con nueces en el hospital psiquiátrico Santa Isabel (historia que narra James Laughlin en su libro *Ez as wuz*, todavía inédito en

español), o Craso, quien fue acusado de locura por el senado romano, después de llorar por su mascota: una pequeña morena de estanque. Esta sección del libro recoge instantes aparentemente triviales que iluminan un «estar en el mundo» y dejan entrever la sensibilidad de la autora para retratar estos momentos de vida donde parece emerger la personalidad vibrante de estos personajes y autores. Se trata de explorar el lado humano, alejándonos de la leyenda o las estatuas de bronce que la historia construye, enlazando experiencias íntimas que conducen a la reflexión. El título de esta sección sugiere esa veta sensible que ha iluminado la experiencia lectora de Tania Favela. Ella parece compartirnos esos instantes de revelación y asombro ante sus lecturas. Esta parte contiene entonces una epifanía doble: el descubrimiento de un hecho pequeño, pero cargado de sentido, que ilumina la obra de estos autores y la amplitud de conciencia que, quizá sin proponérselo, logra la autora con su propio estilo, sutil y sensual.

Los silencios imperan en todo el libro. Son pausas o cortes en la verbalización que señalan la necesidad de un ritmo, y por contraste, la grafía del lenguaje adquiere una mayor preponderancia. Con la lectura en voz alta, estos silencios se convierten en la partitura que la autora configura: una continua dialéctica entre la expansión y el ascetismo o la concentración del lenguaje. Pero también en la lectura callada los silencios son ritmos visuales, marcas de tensión que detienen la mirada en lo que realmente importa.

La breve y sustancial sección titulada «Tres poemas» continúa enlazando, creando

puentes entre la sabiduría de Homero, Aristóteles y los hallazgos de la vanguardia en poetas como H. D., William Carlos Williams o Pierre Reverdy. En este apartado se inserta el poema de largo aliento «Algo sobre las abejas», donde la voz de Favela adquiere fuerza y sustancia transformándose en una espiral polifónica, como el vuelo de las abejas que «oscilando / su abdomen / sobre la superficie / del panal / danza / formando ochos / 888/88/888 / que trazan la dirección del vuelo / la dirección del sol». Esa intuición de las abejas, sabiduría natural, vuelo imposible, es casi una metafísica zoológica, la pregunta por ese impulso vital que hace que la abeja sepa lo que es. «¿No es esto poesía?», se pregunta Favela, y en ese sentido es capaz de encontrar «círculos que revelan / la vida / o la muerte / éxtasis / al fin». Este poema bien podría ser objeto de un largo ensayo sobre el ejercicio de la mística contemporánea y el cambio de perspectiva que se gesta en la propuesta de Tania Favela, mucho más fresca y que marca una estética válida y análoga a nuestro momento histórico.

Otros momentos, anécdotas, estampas, e historias que van más del lado personal o autobiográfico se encuentran en la sección «Poemas al margen». Sugiere, con ese título, la escritura que, al margen de sus lecturas enlazadas a la vida de los que aún están/estamos, la acompaña, como en una suerte de diario o apunte. Se trata de la sección más íntima. Allí se encuentra el poema «Cádiz adentro», que Tania dedica a su madre y donde existe una reflexión sobre el aparente destiempo, pues la mano de la autora acaricia la corteza de un árbol milenario y se confunde con el mismo gesto

que diez años atrás hiciera su madre. El tronco del árbol se estremece al contacto con ambas manos que se reencuentran en un mismo instante. Con esto parece decirnos que vida y obra convergen en un diálogo continuo y su engranaje está en el espacio del poema; diversos elementos culturales y afectivos que, transfigurados a partir de su imaginación, configuran un nuevo espacio, un resquicio.

La poesía es comparable a cualquier otro modo de descubrimiento, se confunde con el método del místico, los procedimientos del filósofo o las prácticas del mago. Sueño, locura, ebriedad, observación, filosofía, son todas puertas distintas que abren para la humanidad resquicios en las murallas que la encierran en el estado actual de bombardeo mediático. Para Favela, la poesía es capaz de abrir un espacio para lo genuino, un espacio de libertad, y lo logra en *Pequeños resquicios* ●

● *Pequeños resquicios*, de Tania Favela. Textofilia Ediciones, México, 2013.





## Ulises Carrión: predicador del Arte Nuevo

● SERGIO TÉLLEZ-PON

La obra de Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, Veracruz, 1941-Ámsterdam, 1989) pasó por un proceso «natural» en la literatura: al principio aparecieron dos libros de cuentos, *La muerte de Miss O* y *De Alemania*, que llamaron la atención del mundo literario y lo convirtieron en una promesa de las letras mexicanas; después, sus demás libros fueron olvidados (no volvieron a publicarse en cuarenta años), a lo cual contribuyeron su autoexilio en Europa —donde, no obstante, continuó con su labor creativa— y su muerte prematura a causa de complicaciones del sida. Durante mucho tiempo, Carrión fue un enigma, un mito en la literatura mexicana; ahora ha empezado un ferviente rescate de sus obras y finalmente es reconocido, al grado de que un premio del Festival Mix de cine lleva su nombre, al igual que un «salón» de lecturas de un grupo de poetas.

Sin embargo, la literatura no lo complació lo suficiente. A pesar de heredar un poco de la euforia de las vanguardias literarias del siglo xx, Carrión se desmarcó pronto de ese entusiasmo, renunció a ser escritor y emprendió tareas culturales más cercanas

al arte conceptual: la galería Other Books and So (OBAS), donde publicó la revista *Ephemeria*, y luego Other Books and So Archive (OBASA), e hizo libros de artista, *performance*, instalaciones —una de ellas ha quedado registrada en *El robo del año* (Alias, México, 2013). No fue sino hasta 2003 que en el Museo de Arte Carrillo Gil se montó la primera exposición retrospectiva de su obra, gracias a la cual muchos tuvimos el primer contacto con ella. Y, en 2007, Taller Ditoria publicó *Poesías* (1972), un tomo en el que Carrión toma como «modelo» diez poemas, algunos de ellos considerados clásicos de la poesía en lengua española (uno de Gonzalo de Berceo, otro de Jorge Manrique, uno más de Juan Boscán...), a cada uno de los cuales hizo seis variaciones. Dado que esas variaciones están más cercanas al arte que a la poesía visual, no sé si haya sido atinado el nombre general bajo el que fueron agrupadas, pues además, como asegura Luis Felipe Fabre, «más que poemas, los textos de Carrión son poemas dejando de serlo a medida que su autor va dejando de ser escritor para convertirse en otra cosa» (en *Leyendo agujeros*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005, p. 41).

Convengamos en que no son poemas, o «son poemas dejando de serlo»: ¿entonces qué son? ¿Simples «textos»? O, como el propio Carrión los llama, ¿«estructuras en movimiento»? En todo caso, sería más atinado «desconstrucciones poéticas», como las calificó Octavio Paz en una de las cartas que intercambió con Carrión en *Plural*. Y esa «otra cosa» en que se convirtió el autor fue un artista multidisciplinario, un creador, con todas las implicaciones que tiene el término.

Ahora se ha publicado *El arte nuevo de*

*hacer libros*, que reúne textos dispersos, conferencias y una especie de entrevista sobre el libro como objeto. En «el arte nuevo», el plagio es uno de los principales recursos para crearlo: es así como, en *Poesías*, un clásico soneto anónimo de la lengua española («No me mueve, mi Dios, para quererte...»), Carrión se lo adjudica a sí mismo, además de refranes, palabras del uso común ¡y hasta el abecedario!, que también firma. Con ese gesto, dice Fabre, Carrión «pone en entredicho la noción de autoría y el papel del poeta». Con respecto a los libros, su prédica no es muy distinta: mientras en «el arte viejo» los libros consisten en sucesiones de páginas idénticas, y por eso van a parar a las librerías y a las bibliotecas (a estas últimas las llama «cementeros de libros»), en «el arte nuevo» el libro es considerado una «realidad autónoma» que «puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos»; además, en el «arte viejo» el escritor «siguió, al escribir su texto, únicamente las leyes secuenciales del lenguaje, que no son las leyes secuenciales del libro»; en cambio, en «el arte nuevo» la escritura «del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero [de hacer libros]». Sin embargo, luego dice: «En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros». ¿No debería ser al contrario, dado que en el arte «nuevo» lo que importa es la aniquilación del libro? Esas contradicciones aparecerán más adelante, en el texto que tal vez sea el más polémico, «¡Hemos ganado! ¿No es cierto?». En él,

Carrión dice que los libros desaparecerán «como resultado de una catástrofe final o victimizados por la tecnología o por un proceso de auto-aniquilación», pues, en tanto entes vivos, «es natural que crezcan, se multipliquen, cambien de color, enfermen y, eventualmente, mueran». ¿En qué quedamos: en «el arte nuevo» el escritor hace libros o predica su muerte inminente?

¿Cómo pasó Carrión de «la destrucción del texto y la literatura» (Paz) a prefigurar la destrucción del libro? El libro no morirá, como se ha augurado mil y una veces, de la misma manera que la pintura no murió con el surgimiento de la fotografía ni el cine con la aparición de los formatos caseros de video. El libro como lo conocemos ahora convivirá con sus variantes, el *e-book* y las tabletas, que hacen posible lecturas interactivas y lo que venga. No es que Carrión haya sido un visionario y haya previsto el surgimiento de los *e-books* o las tabletas, simplemente es que su radicalismo lo hizo lanzarse contra el objeto cultural por excelencia (el libro), como antes había taladrado los cimientos del llamado «género mayor» de la literatura (la poesía). Desde su visión, ya de artista (y no de escritor), Carrión predicaba: «Lo que es nuevo es la atención dada a los libros como una obra de arte autónoma». Es decir, lo que él llamaba las «obras-libro», concepto en el que «la forma del libro es intrínseca a la obra misma».

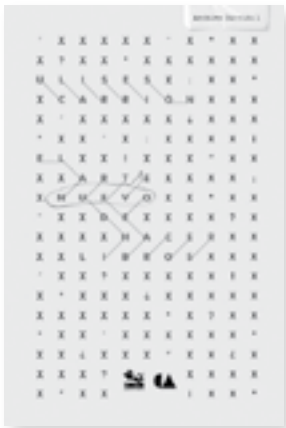
*El arte nuevo de hacer libros* es sólo el primer tomo de la que, dicen Juan J. Agius y Heriberto Yépez, quienes fungen como editores, será la edición completa de los trabajos de Carrión. Lo que no dicen es cómo estará organizada dicha edición, para la cual han creado la colección Archivo

Carrión, ni bajo qué criterio se editará, ni qué contendrán los demás tomos y cuántos serán en total (al final viene una bibliografía —mal estructurada, por cierto—, o «catálogo razonado», como le llaman ellos, pero sin precisar si se guiarán por ella para la edición de los demás tomos).

Con un pie en la literatura y otro en las artes visuales, Carrión fue el primer escritor interdisciplinario de la literatura mexicana. De allí que a varios artistas visuales jóvenes les llame la atención cómo utilizó sus recursos para transformar la escritura, y a no pocos escritores les interese por la deconstrucción (¿o destrucción?, o ¿«(des)construcción», como la llamó Paz?) que hizo de la literatura gracias a las artes visuales. De esa manera abrió la brecha para otros autores que han incursionado en el arte conceptual, como Mario Bellatin y Ana Clavel, quienes han hecho proyectos visuales alternos a sus libros, o Myriam Moscona, cuyos últimos libros de poesía pueden considerarse piezas artísticas.

El enigma de Carrión apenas empieza a desvelarse, de manera que con los tomos venideros del Archivo Carrión los lectores tendremos Carrión para un buen rato ●

● *El arte nuevo de hacer libros*, de Ulises Carrión. Ed. de Juan J. Agius y Heriberto Yépez, trad. y pról. de Heriberto Yépez, Tumbona / Conaculta, México, 2012.



## Cinco postales de los muchos ríos desaparecidos

● LUIS ALBERTO ARELLANO

### 1. DAR PISO, TIRAR EL MUÑECO, ABRIRSE, DAR CANCHA.

La palabra fue tomada porque la realidad arisca así lo dispuso. Tenemos una ciudad que está dividida por un río y por una garita que señala el fin de uno y el inicio de otro. *Países* es la palabra para designar píxeles en las imágenes que compartimos en línea. En ese terreno y en ese río. Así, localizados como ciertos dolores en el pecho, que son ahí, en ningún otro sitio. Muñeco: el cadáver, el cuerpo sin aliento, el cuerpo sin hilos que denoten voluntad. Píxeles, países, imágenes, ciudades, ríos que se secan: partitura de una sinfonía sordísima que canta un canario ciego en un patio de tierra donde varios hombres juegan juegos de azar.

2. *TOUGH GUY*, *WISE GUY*. El mundo es sencillo cuando el mundo es infancia. El mundo es sencillo, y a veces es el final de la calle y el mundo se llama Padre volviendo de Detroit. Detroit es sencillo porque es el mundo y el pan sobre la mesa es el mundo y el mundo es madre y hermanos y la cercanía con Charles Manson (mil millas al este). El

mundo se vuelve complejo cuando se viene abajo el mundo en forma de torres. Primero una, luego otra. Torres que son píxeles en el televisor y barricadas en las calles. Torres que son imanes para aviones cargados de pasajeros. El mundo se complejiza, aturde en su liviandad efímera de pompa de jabón y entonces padre es alguien que pierde peso, Detroit es un asco y sigue lejos, como el mundo sigue lejos. Madre es el pan sobre la mesa y el mundo se empequeñece mientras se devoran millas y millas al encuentro postergado con Austin, Borges y la familia Manson.

3. DIEZ MIL GORRIONES. Una ciudad dividida, una vida trazada en mil postales. Una biografía construida de epitafios. Una ciudad que es más que la suma de sus calles. Unos *shorts* blancos que organizan la memoria familiar, aunque sea un cadáver que simplemente no sangra por pura cortesía. El lenguaje se ha adelgazado como los personajes y, en vez de perder peso, lo gana. Esta lengua embravecida, seca, despojada, en vez de volverse liviana y girar dancísticamente sobre su propio eje, se adensa y se sintetiza en una nueva materia: la palabra desnuda hiere a la realidad con el impacto de sus trasiegos. A fuer de generar potencia y peso, como de plomo lanzado a gran velocidad, asegura un impacto singular. La palabra que fue tomada y llevada al otro registro, al registro simulado de la violencia ejercida, es desmembrada, exprimida, y entonces puede volver a cumplir su función. No ocultar la verdad bajo el eufemismo que permite el juego y aleja del contenido brutal de las afirmaciones. Sino todo lo contrario, entre más seca sea la

palabra mejor arde. Entre más singular sea su contenido más profundo cala. Palabra como estilete. Palabra como daga. Palabra como bala.

4. LOS CAMINOS DE LA VIDA. A manera de crónica, pero no crónica. Ficción que figura la verdad. Poemas como carteles de *Se busca*. Una lista de la barbarie. Sin gloria, sólo pérdidas. Sin lamentos. No hay río, no hay llanto. No hay razones. Es la vida una maraña donde todo choca, a veces rudamente, con todo. Por eso la acumulación de biografías, lugares, sucesos íntimos, sucesos públicos. Cronicidad. Registro del tiempo. Registro de la continuidad. Poemas como huella. Huella como indicio. Poema como evidencia. Poema policiaco.

5. ÉSTE FUI YO, HICE LO QUE PUDE, ADIÓS. Para que aprendan a respetar. Sigues tú, pinche Barbie. Los de negro nos la pelan. Basta de apoyar a los pinches zetas, señor presidente. Cartel del Golfo Nueva Generación presente. Uds saben de qué hablo. Decía la vecina que, al pisar la Luna, ésta cedería al peso de Armstrong y se hundiría en un colapso interplanetario. La imagen es buena. El terreno nunca está firme y todos debemos pesar algo para que esto se hunda. Armado de aparatos de localización, materiales para respirar fuera del agua, el hombre pesa. El piso no se hunde de golpe porque es poroso. Sucumbe a escala mínima con una sonrisa en nuestros labios. Y los pedazos de planetoide estallado nos vienen a toda velocidad como una razón mínima para volver la vista hacia el otro, el que nos

acompaña. Las razones se incuban dentro nuestro por años y no importa que el plazo se alargue. Llenar la tumba de un poeta de vino recién comprado o tratar de que la mesera posible de otro poeta nos cuente algún detalle, son trazas de la memoria que se actualiza. La memoria no es un refugio antimisiles donde guardamos lo máspreciado. La memoria es el nombre de nuestro amigo muerto vuelto a la vida en el texto. La memoria es el combate diario con nuestra condición efímera. Nuestras ganas de ganarle una partida de lotería al Diablo ●

● *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, de Jorge Humberto Chávez. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.



## Zona Intermedia

### La risa en la obra de Vivian Blumenthal

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

«Cuando te veas en una situación embarazosa y no sepas qué hacer, ríe», me dijo Vivian Blumenthal cuando corrían los tiempos de la preparatoria. Ambas soñábamos con ser escritoras. La elocuencia y la facilidad con que hacía sus composiciones literarias eran asombrosas, pero lo más extraordinario era el humor que

contenían sus textos. Simpática y siempre sonriente, se convirtió en una de las chicas más populares del Instituto de Ciencias.

El teatro la cautivó de tal manera que desde esos tiempos inició su carrera de actriz en la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, dirigida por Rafael Sandoval, quien fue su mentor, después su marido y con quien procreó a Citlalli y Darío. A los veinte años Vivian era una actriz consumada: en Guadalajara y en diversas partes de México hizo época protagonizando las farsas de Darío Fo: *Si no puede pagar no pague*, *Pégame mátame pero no me ignores*, *Coco Camaleón alias el dos caras*. Y muchas otras obras.

La maternidad la decidió a dejar la actuación para dedicarse a sus hijos. Es cuando se entrega de tiempo completo a la escritura (actividad que siempre había realizado) y comienzan a aparecer sus adaptaciones (*Sueño de una noche de verano*, *Caperucita 2000*, *Noche de bodas*, entre otras) y sus obras tanto para niños como para adultos: *La Malinchuada*, *Fray Antonio Alcalde*, *Fe de erratas: Solohilaridad*, *Hoy juegan las Chivas*, *Viernes dramático*, *Esto no es sacramental*, *Esto no es cambio*, *es morralla*, *Mojitos amargos*, *Los Premios Nobel*, *El Rey Furibundo*, *El pincel mágico... Cristóbal Colón*, *El pepenador mágico*, *Los perritos danzarines del volcán de Colima*, *Los derechos de los niños*, *Los superhéroes arcoíris*. En su etapa final escribió para Petra Ediciones (en una edición de miles de ejemplares para la SEP) *Alarma: renunció el bufón* y *Las alas de la noche*. En 2004 escribe una de sus mejores farsas: *Pelucas. Abierto. Pase Ud.*, que obtuvo mención honorífica en el Sexto Concurso Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda.

Vivian veía en el teatro una ventana para analizar la realidad; su género fue la farsa, una de las artes más difíciles, pues su escritura ágil, graciosa y de franco humor, penetra la realidad con maestría. Sabía —como Cortázar— que el humor es una herramienta para distanciar en la obra literaria la vida misma, para poder hablar de sí alejándose del melodrama. En sus propias palabras, «la farsa propone que el hombre asuma sus bajezas conscientemente... utiliza la risa como una catarsis». Creía que el teatro es «la tribuna más efectiva para hacer una reflexión sobre los problemas que nos aquejan».

La farsa es un género basado en situaciones ridículas y con personajes extravagantes, es la comicidad vuelta caricatura pero siempre nacida de elementos reales, tan reales que dentro de su absurdo es creíble. En su origen etimológico significa rellenar; la farsa era empleada para entretener al público en el intermedio de las tragedias y hacerlo reír. Pero la risa es social y para que exista tiene que compartirse dentro de un grupo. Blumenthal lo trabajó como crítica al sistema, a los valores predominantes en el mundo neoliberal, a la negligencia del gobierno, e incluso, en *Pelucas. Abierto. Pase Ud.*, a la enfermedad.

Su teatro nace de situaciones completamente cotidianas, pues ella misma tenía una relación amable con la vida diaria, era práctica y veloz para las actividades que realizaba, incluida la escritura, así que podía preparar los manjares que cocinaba con frecuencia y al mismo tiempo asear su casa, ir de compras y escribir una pieza de teatro. Y siempre gozando las minucias que luego aparecían en sus obras para construir los

grandes temas. Afirmaba que el teatro no es literatura sino acción. Sin embargo, creo que el teatro de Vivian Blumenthal, además de su excelente manejo de los tiempos de escena y de la estructura dramática, rezuma poesía: en él están capturados instantes de gran intensidad donde el ritmo vital y humano se concentra.

*Pelucas. Abierto. Pase Ud.*, fue escrita una vez que Vivian había (aparentemente) sanado del cáncer de pulmón contra el cual luchó durante varios años, hasta lograr que se le encapsulara. No obstante, en 2007 se salió de control, ocasionando su muerte el 17 de febrero. En esta pieza vierte sus ideas del mundo y de la vida —sus ideales y sus desencuentros— con una libertad que sólo se logra al ir de regreso de las cosas. No en vano los personajes son todos fracasados, en situaciones límite. Se encuentran en una tienda de pelucas dentro de la cual las mismas pelucas hablan y dan consejos a los clientes. Cada uno deja asomar su miseria: Maite —una enferma de cáncer terminal—, derrotada y sin ningún ideal; Flor —la dependienta que es medio psicóloga— es una bailarina sin trabajo que se ve forzada a vender pelucas; Amado —actor que trabaja de travesti para ganarse el sustento— es un artista que nadie reconoce; Octavio —un político que acaba de perder las elecciones (tramposo y miserable)—, derrotado por haber hablado con la verdad durante la campaña, se arrepiente de su honestidad y trata de incendiar la tienda para vengarse de las pelucas que le aconsejaron el camino honorable. Y Salvatore, empresario circense, el único personaje próspero (será porque a Vivian el circo le parecía extraordinario: «un circo es estar en los límites de la vida y de la

muerte... encierra muchos paradigmas, y el público sale de la carpa con un cosquilleo en su conciencia»).

Los ejes que transmiten el pensamiento de la autora son sobre todo Flor y las Cabezas. Así, Flor explica: «Imagínate, poco más de veinte años en este negocio, ¿cómo no voy a conocer a mi clientela? Con decirte que ya hasta les sé diagnosticar en qué parte del cuerpo traen la malignidad. Mira, por ejemplo: las de cáncer de mama, generalmente son mujeres que guardan resentimientos desde mucho tiempo atrás, así como las de matriz donde un secreto dolor las corroe y sienten que todo es inútil; las de huesos, cargan el peso de la vida propia y de quienes las rodean, luego se les nota su ira y frustración por la estructura de la vida, nunca se han sentido apoyadas; la de cáncer de tiroides es una mujer joven, que no se ha atrevido a darle rienda suelta a su personalidad, nunca ha podido hacer lo que quiere y se ha atorado en sus viejas limitaciones. Se niega a expresarse de una manera creativa».

Titiritera frustrada, por la cantidad de trabas que se le fueron poniendo y porque tenía que autofinanciarse, pasó de los títeres «a una colección de pelucas de una gran amiga... ahora tengo todas estas cabezas como mi compañía, con ellas platico, las arreglo, me alegran el día».

En esta ficción Blumenthal despliega sus quejas, sus deseos, sus sueños: las pelucas son «muchos rostros dispuestos a escuchar, muchas cabezas que no te juzgan». Además son la parte del inconsciente que ninguno de los personajes puede contener, son especie de ángeles que comienzan a hablarle a los clientes; son sabiduría interior: una especie

de espejo interno que las personas no logran ver: «Tu mente inconsciente te habla en intuiciones, corazonadas, insinuaciones, impulsos e ideas». Son la representación de las chacras (centros energéticos del cuerpo humano). Sin embargo, estas pelucas tienen defectos y carecen de la armonía total: «Te pido perdón, Maite, pero debes comprender que como sólo tenemos cabeza, nuestras chacras están incompletas... te hablaré desde lo mejor de mi circunstancia: la quinta chacra, la del entrecejo, desde donde podemos ver lo invisible, y conocer lo desconocido».

Si bien todo arte es de alguna manera autobiográfico, esta pieza lo es decidida y conscientemente. En un momento de la charla con las Cabezas, Maite las increpa: «Ustedes qué pueden hacer contra una enfermedad terminal», a lo que responden: «La vida es terminal. Ciertas enfermedades se llaman incurables porque no las puede curar la medicina, pero hay otros medios». Y Maite: «Me estoy muriendo». Cabeza 2: «Paso número uno: cuidado con lo que declaras, se te puede cumplir. El inconsciente toma nuestras afirmaciones como verdades, no tiene sentido del humor».

Vivian luchó contra el cáncer y de alguna manera logró vencerlo, de tres meses de vida que le diagnosticaron, vivió cuatro años de manera plena. Por eso, las Cabezas dicen que los médicos, psicólogos y curanderos lo que hacen es eliminar los bloqueos mentales del paciente para que el principio curativo se desencadene y restaure la salud del enfermo. El poder curativo es Naturaleza, Vida, Dios, Inteligencia Creadora, Poder Subconsciente. Para Vivian la enfermedad —lo dice Cabeza 1— es un alejamiento espiritual: «Es anormal

estar enfermo; significa sencillamente que estás yendo contra la corriente de la vida, de modo negativo».

En la obra, Blumenthal no se circunscribe a trabajar únicamente la cuestión del cáncer: en el político alcohólico critica a la clase política mexicana y a través de Amado, actor que tiene que dedicarse a travesti sin ser *gay*, pone de manifiesto el bajo nivel de política cultural de las instituciones dedicadas a promover la cultura: «Ése es el problema de todos nosotros... los de la Filarmónica denigrados, los actores mendigando una beca estatal de mil quinientos pesos... a los actores enfermos sin derecho ni al Seguro Social. Las glorias nacionales se llevan los presupuestos en puro relumbrón: *La muerte se va a la chingada* y mamadas por el estilo... nomás invitando al público a no volver. Uf, pero nadie se atreve a decir que el emperador desfila desnudo... pura cultura de cabrones millonarios que creen nutrir al mundo vendiendo vitaminas y ofrecer cultura idolatrando Broadway. Un arte totalmente desvinculado a la sociedad como lo están ellos».

Seguidora y discípula de Darío Fo, para Vivian Blumenthal —como para su maestro— la farsa es un modelo reducido de nuestro propio mundo, una forma de hablar acerca del presente, poniéndolo en perspectiva. Su disciplina es la risa, pues según lo consignó en algún artículo periodístico, la risa es el único poder que no corrompe.

En los últimos meses Vivian se dedicó a escribir un libro de poesía sobre los trasplantes de los órganos. Son poemas festivos, casi humorísticos. En ellos, no obstante, se siente el sedimento de

un sueño: haber sido trasplantada de pulmón. Todavía escucho su risa, todavía la veo menospreciar la fama y entregarse a sí misma en ese recrear su mundo más próximo. En su último cumpleaños, me dijo: «Estoy planchando, estoy feliz, estoy viva» ●



## Visitaciones

### Elías y Xavier

● JORGE ESQUINCA

*Al cumplirse veinte años de la desaparición física de Elías Nandino, entrego este testimonio de la intensa amistad que lo unió con Xavier Villaurrutia; una relación en la que no dejaron de alternarse los papeles de maestro y discípulo.*

1. Podría pensarse que Xavier Villaurrutia escogió morir una fría noche de diciembre —a solas, en su habitación— como un acto de íntima coherencia con su poesía. Casi todos los poemas publicados en vida por este hombre inteligente y discreto parecen conducir hacia aquel momento, el instante de hielo en que «la muerte toma siempre la forma de la alcoba que nos contiene». Recuerdo, ahora que escribo estas líneas, las manos delicadas, casi femeninas de Xavier Villaurrutia, cruzadas e inmóviles en sus fotografías, como las alas de una paloma que

anticipara el luto blanco, la silenciosa asepsia de la nieve que cae con mansedumbre o duerme un sueño sin tiempo en sus poemas... Y me veo leyéndolo absorto, primero en la breve selección que Octavio Paz preparó para la serie Material de Lectura a mediados de los años setenta, luego en las ediciones originales que conservaba Elías Nandino en su biblioteca y a las que sus alumnos teníamos acceso. Recuerdo las dedicatorias más bien lacónicas, inscritas con la pulcra caligrafía de Villaurrutia, que nada nos dicen de la profunda amistad ni del entendimiento cómplice que existió entre ellos desde que se conocieron en la Ciudad de México: Elías tenía entonces veintitrés años y Xavier acababa de cumplir veinte.

Esas lecturas tempranas dejaron una huella perceptible en mi primer libro, *La noche en blanco*, que comencé a escribir en 1980 y publiqué tres años después. Reflejo un tanto deslavado de sus modelos ejemplares, hay en mis versos de aquellos años ciertas atmósferas, un andamiaje y un tono que hacen pensar en *Nostalgia de la muerte*. Un libro en el que Villaurrutia ensaya los plenos poderes de su madurez como poeta y cuya luz nocturna y secreta pasión se me imponían, a mis veintitrés años, con una fuerza extraña. Nandino leía con atención mis borradores, hacía respetuosas y siempre atinadas observaciones y notaba con una mezcla de satisfacción y preocupación — que yo entendería tiempo después— el influjo palpable de su amigo desaparecido.

**2.** Hombre longevo, de una gran fuerza vital, Elías Nandino sobrevivió poco más de cuatro décadas a su amigo Xavier. De su relación dejó numerosos testimonios dispersos

en entrevistas, un puñado de cartas hoy perdidas (conservo, en fotocopia, una de ellas), un hermoso poema, «Si hubieras sido tú», y el relato escueto de su amistad que recogió en el libro titulado *Juntando mis pasos*, su autobiografía, de publicación póstuma. En este último puede leerse la siguiente descripción: «Xavier Villaurrutia era bajo de estatura, su rostro era cubista: una gran nariz y su risa lo partían en dos medios rostros, y tenía unos ojos grandes, con las pestañas muy largas. Era amable, educado y discreto, no hacía exhibición de su homosexualidad. Tenía excelente conversación; hábil para ofender sin hacer herida e inteligente para defenderse». Más adelante, contra lo que podrían indicar la mayoría de sus poemas, añade: «Xavier era alegre; le gustaban tanto los cabarets de lujo como los de baja clase. Lo cierto es que de todos los del grupo [se refiere a los Contemporáneos] era el más agradable, el más simpático y el que, hipócritamente, era el más sincero. En lo particular, yo lo admiraba». Elías refiere también el hondo interés (podría hablarse incluso de fascinación) que sentía Xavier por el ámbito de la enfermedad y el ejercicio de la medicina. En su calidad de médico cirujano (su reputación en este campo fue siempre intachable), Elías llevó a Xavier a presenciar numerosas intervenciones quirúrgicas. Éste lo acompañaba después a visitar a los enfermos y seguía con curiosidad la evolución de los pacientes, hacia los que mostraba, rasgo muy poco conocido de su personalidad, un ánimo caritativo. Cito a Nandino: «Me acompañaba a visitar a mis enfermos, y yo me daba cuenta cuando a los muy pobres les deslizaba algunas monedas

debajo de la almohada». No es difícil suponer que los climas de algunos poemas de Villaurrutia, en los que prevalecen las alusiones a la anestesia, el dolor, el sufrimiento y, por supuesto, la muerte, sean, en parte, resultado de aquellas visitas. Pienso por ejemplo en los primeros cuatro versos de su «Nocturno muerto», en los que se lee:

Primero un aire tibio y lento que me ciña  
como la venda al brazo enfermo de un [enfermo]  
y que me invada luego como el silencio [frío]  
el cuerpo desvalido y muerto de algún [muerto].

A invitación de Nandino y de sus colegas médicos, Xavier tradujo el célebre «Discurso a los cirujanos», de Paul Valéry, al que dio lectura, contaba Elías, en una reunión memorable.

**3.** Sueño, noche, silencio, nieve, alcoba; soledad, angustia, miedo, enigma, nostalgia, son, entre otros, vocablos que apuntan a su disolución en uno solo que los comprende y los resume. La muerte como tema capital en la temprana madurez de la poesía de Xavier Villaurrutia, vendría a serlo en la etapa medular de Elías. Influencia, sin duda, del primero —más culto, más refinado, más contagiado por la estética del romanticismo francés—, pero también un impulso genuino, una preocupación auténtica de Nandino, quien ya en su niñez había escrito sus primeros versos a raíz de la muerte de Beatriz, la más joven de sus hermanas. Xavier lo entendió así y, aunque veía con cierta reticencia la vocación poética de su amigo médico, no dejó de considerar legítimos sus esfuerzos. En 1934, al redactar el prólogo de

*Eco*, un libro de sonetos de Elías, anotó: «Este hombre que, en una palabra, vive y, sin tener una conciencia lúcida de su deseo, quiere verse vivir, se llama ahora Elías Nandino. Yo lo he visto sostener, alternativamente, el lápiz del escritor y el bisturí del cirujano; escribir y operar; escribir con fiebre y operar con frialdad. La intuición luminosa y certera, la razón clara y fría, la mirada rápida y profunda, la mano firme y delicada de un cirujano salvan y prolongan la vida de un cuerpo enfermo, pero anestesiado, sumido en una muerte provisional. Sólo el poeta opera en un cuerpo sensible. Sólo el poeta corta en carne viva. Ese cuerpo sensible, esa carne viva son los suyos». Las líneas finales de este texto, una pequeña joya de la prosa villaurrutiana, son reveladoras en la medida que anticipan la poesía que su amigo habría de escribir muchos años después, cuando al «auscultar en su propio tronco ardiente» extrajo «los ligeros pájaros y los seres marinos que el hombre ha ido ocultando en el hombre». Ciertamente, los libros de poemas publicados por Elías en la postrera etapa de su vida: *Cerca de lo lejos*, *Ciclos terrenales*, *Banquete íntimo* —particularmente este último— dan cuenta de una vuelta hacia sí mismo y hacia sus espacios más preciados: el pueblo natal, el mar y su nostalgia. Son libros poblados, efectivamente, de seres alados, terrestres y marinos.

**4.** Poco después de la muerte sorpresiva de Xavier, Elías —lo relató él mismo en diversas ocasiones— tuvo una experiencia de orden profundamente misterioso. Estaba a punto de quedarse dormido cuando oyó que tocaban a la puerta. Fue a abrir, era Xavier. Lo hizo pasar y conversaron largamente.



En cierto momento, Elías quiso apoyarse en su amigo para ponerse de pie. Su mano se hundió en el vacío. «Entonces», cuenta, «como quien sale de una profundidad llena de agua, salí a flote de mi sueño para recuperar la respiración». No dejó de relacionar este suceso con otro poema de Villaurrutia, el «Nocturno en que habla la muerte», en el que se relata la manifestación repentina de esta presencia incorpórea, que amonesta al poeta con versos memorables:

Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi  
[busca:  
estoy tan cerca que no puedes verme,  
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.  
Nada es el mar que como un dios quisiste  
poner entre los dos...

Por su parte, a raíz de este suceso, Elías escribió el poema que mencioné líneas arriba. Es un fino homenaje al amigo y un recuento del «amoroso asedio» con que los arropó, convirtiéndose en el santo y seña de sus vidas, la amada inmaterial.

Si hubieras sido tú, lo que en las sombras,  
[anoche,  
bajó por la escalera del silencio  
y se posó a mi lado... ●

## Polifemo bifocal

### La pimienta y la dinamita

● ERNESTO LUMBRERAS

**Reírse**, carcajearse, sonreírse o desternillarse. Graduaciones de una experiencia común, las cuatro conjugaciones verbales toman a la risa como un asunto de suma seriedad. No obstante sus pesadillas y desastres, aventuro que el siglo xx ha sido el periodo de la civilización donde se alcanzaron los mayores decibeles producto del humor y la ironía. ¿Reían los hombres de las cavernas? ¿Se carcajeaban los vikingos? ¿Se desternillaban los cruzados camino a Tierra Santa? Hay fundamentos para afirmar que la obra canónica de Henri Bergson, *La risa* (1899), inició —en un sentido eminentemente ritual y herético— a los movimientos artísticos de vanguardia que habrían de aparecer en las décadas posteriores a su publicación. ¿Se entendería a Dadá o al Surrealismo sin la pimienta y la dinamita de la *boutade* ingenua y cáustica?

Por supuesto, seguramente los lectores de *El asno de oro* y del *Satiricón* se daban tremendos banquetes de humor con esas dos piezas excepcionales donde la decadencia romana se recrea con liviandad y delicuescencia. ¿Se sonreían las señoritas

victorianas al toparse con los impúdicos dioses griegos del Museo Británico? En 1905 Sigmund Freud pone en circulación *El chiste y su relación con lo inconsciente*, otro referente de peso para situar y validar teóricamente «la osadía» de Marcel Duchamp a la hora de añadir bigotes y perilla a la *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, en uno de sus famosos *ready-made* de 1919; y, claro, semejante irreverencia vanguardista no era obra de la casualidad, puesto que atentaba —más allá del prestigio y de la historia del cuadro— contra la risa más emblemática y misteriosa del arte de todos los tiempos. Por si fuera poco, Duchamp escribió en la parte inferior de la reproducción intervenida estas siglas: LHOOG, nada crípticas, a decir verdad, ya que contenían en su esbozo escritural la siguiente frase: «Ella tiene el culo caliente», es decir que la graciosa y enigmática expresión de la dama italiana no era otra cosa que una sonrisa cachonda.

En uno de sus ensayos, Xavier Villaurrutia reflexiona sobre el tono menor e introspectivo de la poesía mexicana, herencia del espíritu adusto y meditabundo de las culturas prehispánicas. No comparto del todo esa visión del poeta a la hora de divertirme con los llamados versos de ocasión de Sor Juana Inés de la Cruz, ora graciosos y mordaces, ora bufos y de seductora jiribilla. Hay algunos romances de Guillermo Prieto, ágiles y punzantes, que se desmarcan del tono asordinado y mustio y se resuelven en pregón y broma callejera. ¿Y qué decir de «La Duquesa Job», de Manuel Gutiérrez Nájera? ¿Y del humor cosmopolita de José Juan Tablada? ¿Y del instinto suspicaz y lúbrico de Ramón López Velarde? ¿Y de la autobiografía lírica de un siempre risueño

Alfonso Reyes? Y puesto a pelear del cajón de arena de la prosa mexicana al de la poesía —que en varias figuras es la misma materia incandescente—, arrojo a la picota de la ironía los nombres de Carlos Díaz Dufoo Jr. y de Julio Torri, fundadores del relato ensayístico en México, escrito con el cuidado y el rigor de un ebanista que aprendió el oficio gracias a su oído musical.

Después vendría una lista de autores que han otorgado al *Homo ridens* un lugar trascendente, sin importar sus dudosas aportaciones al orden y al progreso de la civilización. ¿Cómo tasar una risa maliciosa en la Bolsa de Valores? Reírse, incluso de uno mismo, es sano —opinión compartida por todas las instituciones de salud. ¿Entrará en este mismo apartado la risa nerviosa y la sonrisa hipócrita de la clase política? Personalmente conjugo los verbos de la risa al leer y releer los poemas de Salvador Novo y de Renato Leduc, los poemínimos de Efraín Huerta y los divertimentos de Gerardo Deniz, Eduardo Lizalde y Gabriel Zaid. Incluso, llegando a mis contemporáneos, el descrédito del *Homo sapiens* —ridiculizado en alianza con el *Homo ludens*— alcanza en mi ocio de lector *in fabula* momentos memorables en los poemas de Juan Carlos Bautista, José Eugenio Sánchez, Ángel Ortuño y Julián Herbert.

Decía al principio que la risa es tema serio. El riesgo de ahogo, de reventar un aneurisma o romper los cartílagos del esternón es real. Esa lista de inconvenientes también la encontramos en el orgasmo y la natación. ¿Se reirán los alienígenas en el año 3400 cuando descendan a la Tierra y se encuentren, entre las ruinas, con millones de calaveras muertas de la risa? ●





## Nodos

### Mis días en el Fondo de Cultura

● NAIEF YEHYA

**Llevaba** cuatro años trabajando en el Fondo de Cultura Automática. Lamentablemente las cosas en el FCA no andaban muy bien. Los años de gloria y triunfos comerciales habían quedado atrás. Las ventas estaban por los suelos, dominaba un ambiente de incertidumbre, pesimismo e incluso franco sabotaje. Decían que todo era culpa de la piratería. Yo creo que eso era sólo un pretexto, nunca he visto ninguno de nuestros títulos pirateados, francamente dudo que provoquen suficiente interés o furor entre los lectores como para que alguien se tome la molestia de piratearlos. Supongo que la verdadera causa de la decadencia eran las malas decisiones editoriales y el fregado hecho de que nadie, absolutamente nadie, lee.

La crisis es la madre de todos los despidos, dicen por ahí algunos, y yo sabía que mis días en la editorial estaban contados. Mi jefe, el licenciado Díaz de la Rosa, me insinuaba seguido que el trabajo de mis sueños estaba en otra parte, sin duda ahí afuera, al alcance de

mis manos. Me decía que me bastaba únicamente con saber buscarlo. Me repetía que me veía muy estresado y que quizás no estaba en el puesto que me convenía. Luego se quedaba callado, indiferente, casi hostil. Yo tenía mucho cuidado de no responder, ponía tan sólo una expresión ausente y solemne. Como si le agradeciera su preocupación pero no quisiera darle demasiada credibilidad para no traicionar mi compromiso con el FCA. Otras veces fingía una sonrisa y volvía a hundir la vista en lo que fuera que tuviera frente a mí, como si me encontrara muy ocupado, aunque no particularmente estresado.

El contador Herminio Galván-Saucedo era el encargado de entregar las cartas de despido. A menudo lo veía espiarme, sentía cómo sus pequeños ojos de rata me seguían con discreción mientras se dirigía a cumplir su sórdida tarea de repartir sobres. Nadie en la editorial, o por lo menos en mi departamento, podía cargar más papeles y libros que yo. Ésa era mi ventaja. Creo. Varias veces durante la jornada me encerraba en el baño a rascarme la urticaria que me produce el estrés.

Originalmente me contrataron como jefe de ventas de la colección De Bolsillo. Pero luego me asignaron la coordinación de la serie Grandes Obras Neopostclásicas, en la que se incluyen relatos edificantes y singulares de autores como Paulo Coelho, Batistán Ferrer, el tipo que escribió *Juan Salvador Gaviota* y muchos otros de ese estilo que se consideran infalibles a la hora de las ventas. «Libros eficientes y sublimes, convincentes y morales, fácilmente digeribles e intensamente sentimentales; libros que, sin ser de autoayuda, ayudan

al lector», me explicó Díaz de la Rosa. «El tipo de libros con los que queremos que el FCA se identifique de ahora en adelante», añadió, aunque ni él ni yo ni nadie en esta oficina los había leído. Mi jefe insistía en que nuestra supervivencia dependía de que encontráramos los formatos más eficientes, veloces y directos para comunicar el mensaje: libros electrónicos, redes sociales, mensajes de Twitter, *reality-shows*, libros proyectables, programables, implantables, telepáticos o intravenosos. Nos tocaba a nosotros encontrar cuál era la mejor opción, elaborar programas de adaptación «formática», distribución globalizada, promoción multivectorial y estímulo a los nuevos comportamientos tecnoliterarios.

Un lunes temprano se apareció Galván-Saucedo en el cubículo de Díaz de la Rosa y lo puso en la calle. Mi jefe gritó y estuvo llorando sin ningún pudor por varias horas hasta que llegó seguridad a retirarlo. Nadie lo sustituyó en su cargo. No es que hiciera mucha falta su dirección ni que extrañara que me repitiera que debía buscarme un empleo en otra parte, pero quedé aún más confundido que antes. A partir de entonces, el propio director del FCA, Juan de Dios Cortado, asistía a las reuniones, donde siempre nos recordaba: «El acto de leer palabras en una página puede ser considerado como superfluo si logramos impregnar el medio con las ideas». Nos exigía emplear la imaginación, ser creativos y «domar a la fiera de la monotonía». Galván-Saucedo nos observaba en silencio, como escogiendo a su próxima víctima. Yo buscaba todo el día ideas en internet para presentarlas como si fueran mías, pero en

realidad ni siquiera sabía lo que buscaba. Cuando comenzaban a darme ataques de pánico y ansiedad cargaba pilas de libros de un lado de la oficina a otro, tratando de evitar cruzarme con Galván-Saucedo.

En algunas reuniones, Juan de Dios Cortado tomaba un libro de Quevedo, de Fuentes o de Isabel Allende y, en un gesto teatral, lo lanzaba al aire diciendo: «Tenemos que poner las palabras en la mediósfera, basta ya de imaginar que los dispositivos son destino». Todos mirábamos con congoja el libro hecho acordeón en el suelo, pero aplaudíamos con frenesí, especialmente cuando sentíamos la mirada amenazante de Galván-Saucedo. En ocasiones teníamos sesiones de lluvias de ideas en las que intercambiábamos palabras de estímulo e inspiración, como: «Debemos comernos la realidad a mordidas», «Hagamos de las zanjas montañas», «Si no te recuerdan vuelve a presentarte», «Los sueños son propuestas sin realizar», y otras cosas así que no tenían nada que ver con formatos, distribución en el éter o con el sincretismo tele-oblicuo-perimetral que debíamos instrumentar. Salíamos de esas juntas con la cabeza en alto y una sonrisa tiesa, como si aquellas frases nos llenaran de ilusiones y nuevas posibilidades. Al llegar a nuestros cubículos nos sentábamos desorientados a contemplar montañas de papeles, esperando a ver quién tendría la desdicha de que Galván-Saucedo lo visitara para entregarle su carta de despido.

Los meses pasaban y los que quedábamos en nuestros puestos no lográbamos ponernos de acuerdo en nada, a quién publicar, cómo, en qué medio

o por qué hacerlo. Yo compulsivamente amontonaba papeles y me pasaba el día llevándolos de un lado para otro en la oficina, que poco a poco se veía más vacía. La situación era cada día más tensa, ya que no teníamos nada que mostrar aparte de frases optimistas que recolectábamos en nuestros informes semanales. Y una vez que quedaba en evidencia que no habíamos hecho nada, intercambiábamos acusaciones e insultos en las Sesiones de Logros de los viernes, en las que las intervenciones se daban en diferentes tono de histeria. El tres de julio pasado, la señorita Milanda Gutiérrez, quien usualmente era muy silenciosa y siempre se limpiaba las lágrimas de la emoción con una servilleta que guardaba en el sostén, explotó en sollozos y gritó: «No hemos hecho nada porque aquí nadie tiene cerebro ni iniciativa». «Tú eres la primera que deberías sacudirte las moscas que viven entre tus orejas», le contestó el secretario interno de distribución. «Es que aquí no se puede pensar», dijo Laureano Flores, quien nunca supe qué hacía. «A lo mejor se podría si algunos no se pasaran el día viéndome las nalgas», respondió Griselda Torres, quien sí tenía buenas nalgas, pero no era para tanto. No sé por qué, el licenciado Ramos le trató de dar un puñetazo en la cara a la señorita Fuentes, pero falló y ella le rompió un florero en la cabeza. El hombre quedó conmocionado. Lo sacaron de la sala de juntas arrastrando, supongo que lo llevaron a un hospital o a su casa, no pregunté. Ramos era bastante mayor, pensé que era una buena oportunidad para que se retirara. Era mejor salir así, inconsciente y con los pies por

delante que agachado y humillado.

El licenciado Juan de Dios Cortado levantó los brazos en un gesto solemne y de esa forma cesaron los empujones, manotazos y pellizcos. Mirándonos firmemente uno a uno, dijo: «Lo que tienen que saber es dónde termina el bistec y dónde empieza el carnicero». Nadie peleó más. Olvidamos nuestras diferencias, nuestros temores y frustraciones, y al pobre Ramos, a quien nunca volveríamos a ver. Nos sentimos cargados de energía y confianza de que podríamos encontrar el camino.

¿Qué tan difícil podía ser organizar una colección de obras neopostclásicas en formatos novedosos y atractivos que pudiera invitar a la lectura y competir por la atención de las masas de jóvenes obsesionados con *Call of Duty* o *Angry Birds*? Casi corrí a mi escritorio y escribí varios párrafos. Luego de releerlos dejé caer la cabeza sobre el escritorio. No tenía la menor idea de lo que esperaban de mí. Hice una enorme pila de libros, la más alta que había erigido, la levanté trabajosamente y comencé a recorrer la oficina, semidesierta de un lado a otro, tratando de mantener mi carga en equilibrio. De reojo pude ver que Galván-Saucedo me seguía con un sobre en las manos. Apreté el paso ●



UNA TRADICION 100% TAPATIA

**Kamilos 333**  
DESDE 1979

LA CASA DE LA KARNE EN SU JUGO

Clemente Orozco #333 Santa Teresita  
Guadalupe, Jal.

Contamos con  
estacionamiento propio

**Dossier 54** Mercado laboral:  
Iberoamérica

Encuéntrala en  
librerías Educal, librerías Gandhi,  
teatros, cafeterías  
y en las oficinas de Pasodegato,  
en Eleuterio Méndez #11,  
col. Churubusco-Coyoacán.

5688-9232, 5601-3699,  
difusion@pasodegato.com,  
www.pasodegato.com

Teatro

# Vivian Blumenthal



## Más pequeños que el Guggenheim

Miércoles 20:30 hrs.

Hasta el 11 de Diciembre



## La inocencia de los condenados

Jueves y viernes 20:30 hrs.

Del 12 de septiembre al 13 de diciembre



## Un tranvía llamado deseo

Sábados 20:30 hrs y  
domingos 18 hrs.

Del 7 de septiembre al 15 de diciembre