

# LA VUELTA DE LOS DÍAS



## LA VISIÓN EUROPEA

JORGE EDWARDS



Participo en una mesa redonda francesa sobre Chile y salgo moderadamente optimista. Tenemos que admitir que no siempre ocurre. Es probable que ocurra, en esta oportunidad, porque el tema es una obra de teatro de Marco Antonio de la Parra, *Dostoievsky va a la playa*. No sólo se habla, por consiguiente, de política y de política. Se habla de esas cosas, desde luego, pero también se habla de teatro, se cita a William Shakespeare, se comentan las dificultades de traducir a Dostoievsky del ruso al francés y las de dirigir en Francia la obra de teatro de un autor chileno. La literatura provoca una mirada más compleja, más reflexiva, menos esquemática.

Alguien sostiene que no todo en el ser humano puede reducirse a la dimensión política y estoy enteramente de acuerdo. En el Chile de fines de la década de los sesenta y de comienzos de los setenta, la politización y la polarización, la división de la sociedad por motivos políticos, llegó a extremos enfermizos. Hubo culpa de todos o de casi todos los chilenos en ese fenómeno, pero no fue poca la responsabilidad de los intelectuales y los periodistas extranjeros, sobre todo los del mundo occidental, que llegaban a América Latina a dictarnos cátedra

y a decirnos cómo teníamos que hacer nuestras respectivas revoluciones. Todo para ellos era poco. Hasta la Unidad Popular de Salvador Allende les parecía demasiado burguesa y conservadora. Aunque pareciera paradójico, los únicos que tenían muy a menudo una palabra razonable, equilibrada, conciliadora, eran los que venían de Europa del Este o de Moscú. Ellos sabían en qué consiste una verdadera revolución, lo habían padecido en carne propia, y eran, por eso mismo, más cautelosos. "¿Ustedes saben en qué se están metiendo?", me preguntaba Yanek Osmancic, después de asistir como delegado de Polonia a las ceremonias de la transmisión del mando de Eduardo Frei Montalva a Salvador Allende. Muchos escritores cubanos, y sobre todo José Lezama Lima, con otras palabras, en un tono nuestro, me susurraban al oído la misma pregunta en La Habana pocas semanas más tarde. Entretanto, había nubes de profesores, de periodistas franceses, alemanes, norteamericanos, que vociferaban que Allende era un pequeño burgués, que su gobierno era demasiado tibio.

En la mesa redonda sobre la obra de Marco Antonio de la Parra escuché decir que las cosas habían sido más complicadas en Chile de

lo que la prensa francesa y europea había mostrado en los primeros años. No se había tratado de una simple lucha entre militares perversos, apoyados por el imperialismo norteamericano, y revolucionarios inocentes. Había que considerar otros factores. ¿Cómo se podría entender, de otro modo, el triunfo de la oposición en un plebiscito, el carácter pacífico de la transición, el buen estado actual de la economía? En los países del Este, por ejemplo, existe hoy una decepción popular bastante alarmante para nosotros frente a las libertades democráticas recuperadas, fenómeno que no se da en general en América Latina, salvo en casos marginales.

Sali, como dije, animado, sintiendo que los intelectuales franceses han empezado a reflexionar con más seriedad sobre el mundo nuestro. El optimismo, por desgracia, me duró poco. Abrí una revista mensual especializada, dicen, en cuestiones diplomáticas, y me encontré de inmediato con las viejas monsergas, con el Diccionario de las Ideas Políticas Recibidas. Hace tiempo que junto entradas para ese Diccionario, como discípulo aplicado de Gustave Flaubert, y confieso que la revista en cuestión me proporcionó un material abundante. Chile: país donde un general llamado Augusto Pinochet reina, aun cuando no gobierne hace ya algún tiempo. Donde los políticos socialistas juegan al tenis con los ex sicarios de la dictadura. Donde no se dice nunca "dictadura", justamente, sino "régimen autoritario", puesto que la gente, por lo visto, no se atreve a llamar las cosas por su nombre. Donde la mayor parte de

las inversiones extranjeras proviene del narcotráfico. Donde la economía parece sólida (hasta el punto, agrego, de haber resistido muy bien el oleaje externo de la crisis mexicana), pero tendría que derrumbarse en cualquier momento...

¡Pobre país! A juzgar por estos reportajes y estas revistas, no tiene salvación con nadie: ni con la izquierda, ni con la derecha y la dictadura de derecha (léase régimen autoritario), ni con el centro. Me pregunto si no estarán esperando la dictadura de izquierda para quedarse tranquilos. Se acusa a este vaporeado país, incluso, de un crimen grave, nuevo en los códigos penales contemporáneos: el de la búsqueda obsesiva del consenso, el de cultivar "la intolerancia frente al conflicto". Yo me digo: los españoles supieron lo que es una guerra civil y adquirieron un respeto profundo por el consenso y su cultura. Es lo que sentí a cada rato cuando viví en España en los años de la transición, lo que espero que ahora, en una coyuntura difícil, no sea olvidado. En Chile no llegamos al conflicto abierto, pero tuvimos una guerra larvada, sorda, un estado extremo de división interna, y adquirimos, por otros caminos, una conciencia bastante parecida a la de los españoles.

Por otra parte, entre los países donde se ha efectuado una transición pacífica a la democracia, ninguno ha seguido tantos procesos y efectuado tantas condenas por los atentados contra los derechos humanos. Ni España, ni Grecia, ni Brasil, ni un largo etcétera. Pero eso, claro está, no basta. Los intelectuales de izquierda del mundo occidental, desde sus cómodas trincheras, nos acusan y nos acusarán siempre. No importa nada lo que nosotros hagamos.

Vuelvo a colocarme en la atmósfera de la mesa redonda sobre *Dostoievsky va a la playa* y llego a una conclusión. Donde se puede citar a William Shakespeare, a Apollinaire, al Dostoievsky de *Crimen y Castigo*,

todas las posibilidades están abiertas. Habrá siempre una visión humana, sensible y en definitiva más inteligente de las cosas. Donde predomina, en cambio, el pensamiento político en estado puro, predomina el dogmatismo, la rigidez, la majadería. Es algo que los políticos chilenos y latinoamericanos, y quizás los españoles, deberían meditar a fondo y aprender, puesto que los "intelectuales de izquierda", especie que yo creía en extinción, probablemente no lo aprenderán nunca. ↵

## EDGAR POE: EL EFECTO DE LAS SOMBRAS

FERNANDO SAVATER



Entre los escritores norteamericanos del siglo pasado, Edgar Allan Poe parece diseñado —gracias sin duda a su carácter, a los hados y a Charles Baudelaire— para encarnar el contrapunto literario y espiritual de Walt Whitman. Todo lo que en este último es entusiasmo, vitalidad, éxtasis tecnológico, populismo, sensualidad optimista, modernidad y democracia, en Poe fue palidez funeraria, sobresalto, hiperestesia mórbida, aristocratismo decadente, clausura, frialdad lógica, odio a la masa y a la técnica. Whitman parece querer cantar cada rincón de su país: leerle es desembarcar poéticamente en el más nuevo de los continentes. Por el contrario, los Estados Unidos están completamente ausentes de la obra de Poe... lo cual no impide que sea un escritor tan indeleblemente norteamericano como su hermano inverso. Whitman defendió el progreso a su modo tumultuoso y astutamente sentimental; Poe lo combatió desde un conservadurismo estético y angustiado en sus relatos, aunque sus ensayos de crítica literaria aboguen mucho más por los estilos con futuro de los que celebran el pasado. A través de Francia, Poe fue el primer escritor norteamericano que influyó decisivamente en Europa; más tarde, a

partir de los modelos simbolistas que adoptó el modernismo hispanoamericano, su magisterio retornó a América para mezclarse en Rubén Darío y otros con la voz de Whitman. Y es que el talante antitético de ambos poetas se reconcilia en nosotros, sus lectores. ¿Quién es más cosmopolita? Roger C. Lewis narró cuentos de Poe a los aldeanos chinos que en las sombras del crepúsculo se sientan junto al camino para intercambiar historias y siempre fue acogido con satisfacción aprobatoria; pero cuando les describió los rascacielos de Nueva York fue tildado entre sonrisas de admirable embustero. Quizá ello demuestra que los espíritus se sobrecogen por estímulos unánimes, mientras que la admiración recela ante productos demasiado peculiares, con su propia fecha de inauguración y de caducidad.

Los méritos de Edgar Poe hubieran bastado en cualquier caso para garantizarle un puesto en la historia de la literatura, pero la gloria y la inmensa popularidad que nimba su nombre desde hace ciento cincuenta años se deben a un poeta francés y a un malentendido puritano. Veámosles por su orden. Fue sin duda Charles Baudelaire el encargado de vocear en Europa la grandeza de Poe, no sólo traduciendo su obra

sino también inventando en gran medida su perfil de poeta maldito, así como adoptando y magnificando su preceptiva estética. Como cualquier otro ferviente propagandista, Baudelaire abundó en lo impreciso y lo exagerado a la hora de difundir su evangelio *poético* (palabra que en este caso deriva de Poe). En sus estudios sobre el autor americano se equivoca sobre la fecha y lugar de su nacimiento (que fue 1809 y Boston en vez de 1813 y Baltimore, como él afirma), presta crédito a expediciones fabulosas por Grecia que sólo sucedieron en la imaginación de Poe de acuerdo con el paradigma biográfico de Byron y le supone un antagonismo prometeico contra su entorno que resulta por lo menos hiperbólico. Según Baudelaire, "los Estados Unidos sólo fueron para Poe una vasta cárcel, que él recorría con la agitación febril de un ser creado para respirar en un mundo más elevado que el de una barbarie alumbrada con gas". Pese a que se subleva indignado contra los chismes malignos vertidos por Rufus Griswold, albacea de los escritos de Poe, en el artículo póstumo que encabeza sus obras completas, toma de esta fuente nada fiable los principales tonos sombríos con que perfila a su ídolo: aislamiento, enemistad universal, bohemia errante, dipsomanía, etc... Tales rasgos distorsionan caricaturescamente una realidad no menos patética pero más conformista. Edgar Poe no fue un autor maldito ni un vagabundo con el que nadie del mundillo de las letras quiso o pudo trabar relación. Por el contrario se educó en escuelas *chic*, dirigió varias revistas de élite con escasa tirada pero no poca repercusión, mantuvo relación personal o correspondencia con lo más granado de la intelectualidad norteamericana y fue bien recibido en los salones mejor frecuentados de Richmond, Filadelfia o Nueva York. En particular fue siempre el favorito de las damas aficionadas a la literatura, como

Ann Lynch, la poetisa que recibía en su casa de Waverley Place a los autores más destacados y que perseguía a Edgar con sus asiduidades. Es cierto que Poe ganó a lo largo de toda su vida una suma de dinero asombrosamente escasa con sus escritos, es obvio que destruyó su salud a fuerza de alcohol y opio, es verdad que fue impertinente en sus reproches a ciertos autores consagrados de su tiempo (Longfellow, Wordsworth...) y denunció las complicidades prefabricadas entre la crítica literaria y algunos escritores, lo cual le ganó bastantes enemigos: pero también es indudable que fue reconocido en su día como una figura destacada de la poesía, la narración y el ensayismo, que gozó de admiración e influencia entre sus contemporáneos más selectos, que no sólo no permaneció al margen del *milieu* literario sino que reivindicó a los escritores norteamericanos frente a los europeos, hasta el punto de recomendar en el campo de la literatura "no sólo una declaración de independencia, sino hasta una declaración de guerra".

La preceptiva literaria de Poe (su exigencia de una pureza estética para la poesía, desvinculada de toda pretensión docente o edificante, y sólo preocupada por la conquista habilidosa de la Belleza) fue asumida también con ciertas distorsiones primero por Baudelaire y luego por Mallarmé y Valéry. A estos dos últimos lo que les interesa fundamentalmente en Poe es el calculado artificio de sus composiciones, quizá precisamente lo que hoy aleja más de ellas al lector contemporáneo. Su técnica como versificador intriga y fascina a Mallarmé, cuyas afinidades en otro campo de gustos con el autor de "El gato negro" y "El extraño caso del señor Valdemar" no resultan nada evidentes. Valéry, por su parte, elogia a ese gran "ingeniero literario" y se toma en serio su "Filosofía de la composición", donde Poe afirma que planeó su célebre y celebrado poema "El cuervo" co-

mo quién planea una difícil jugada de ajedrez. Ni que decir tiene que las explicaciones de Poe sobre sus poemas son una construcción *ex post*, que él mismo calificó más tarde como *a mere hoax*, una simple broma o engañoso, aunque muy reveladora de cierta utopía literaria hecha para encandilar a Valéry: la de una maestría perfectamente dueña de sus recursos, que nada debería esperar de la inspiración o el sentimiento. Baudelaire, por su parte, se empeñó en convertir a Edgar Poe en un transgresor acosado por los filisteos, un mártir de la belleza libre y pura sacrificado en el altar de la vulgaridad. Lo cierto es que Poe no cultivó ninguna estética de la transgresión y el mal, todo lo contrario: se entregó a la estética de la pureza y la claridad lógica para aliviarse del mal, de la turbiedad y del horror. Si Edgar Poe fue romántico, lo fue desde luego a pesar suyo y haciendo oír sus constantes protestas. En el terreno moral fue conservador a ultranza y en lo psicológico se alineó con las tesis más reaccionarias: en cuanto uno de sus personajes se aparta de la normalidad ya está condenado, pero no por la sociedad sino por el orden eterno de las cosas, que no admite disidentes ni extravagantes. Lo neurótico, lo insano, lo hipersensible, lo obsesivo, en una palabra lo inconsciente, no presentan para él ningún especial atractivo, sino que le repelen y alarman: son lo justificadamente aborrecible y temido. Todos sus personajes que buscan paraísos artificiales en la bebida, en el opio o en refinadas orgías son ejemplarmente castigados por una Némesis de cuya legitimidad no duda. Edgar Poe añora en cambio esa normalidad rutinaria de la que se presiente, ay, excluido.

Descartada la normalidad, en los cuentos de Poe los únicos que se salvan son los hipernormales, es decir, quienes potencian hasta lo sublime ese respeto a la coherencia y a la lógica que, en dosis menores,

nunca faltan como ingredientes en las vidas corrientes. El inquisitivo Dupin o el Legrand de "El escarabajo de oro" son sabios de una frialdad razonante magistral: no son "normales", sin duda, pero tampoco padecen las taras impulsivas y arrebatadas que condenan a la desdicha. Proviene en línea recta de la ilustración dieciochesca, cuya nitidez lógica es la única defensa contra el torbellino existencial que arrastra a los incautos y a los débiles. En las profundidades se esconde, para quien mantiene la cabeza fría y deduce meticulosamente, el tesoro amasado por tantos viejos crímenes: para los demás, los horrores del abismo. Al protagonista de "El pozo y el péndulo", a punto de caer al hondón hacia donde le empujan las tinieblas inquisitoriales y su propia curiosidad espeluznada, le salva la mano oportuna del militar francés que conquista *in extremis* Toledo para el siglo de las luces...

Pero, además de haberse beneficiado de apóstoles tan ilustres y persuasivos como esos grandes poetas franceses, Edgar Poe tuvo también a su favor un curioso pero no infrecuente malentendido nacido de la peor de todas las obnubilaciones del juicio estético: la gazmoñería. Según el criterio gazmoño, las obras de arte auténticamente excelentes han de ser transparentes como mañanas de primavera, sexualmente limpias (es decir, limpias de sexualidad), moralmente tónicas al mostrar el mal vencido y el bien triunfante, e incluso un poquito cómicas, pues este toque las hace más gratas para todos los públicos. La aplicación de esta suma de prejuicios y respingos ha dañado momentáneamente la difusión de algunas piezas artísticas de mérito, pero también han servido para que los lectores infantiles durante generaciones hayan tenido temprano acceso a algunas de las narraciones más perturbadoras, ambiguas y subversivas de la historia de la literatura, tales como *Los viajes de Gulliver* de Swift,

*Moby Dick* de Melville, *Huckleberry Finn* de Mark Twain o *Alicia en el País de las Maravillas* de Carroll. Y ello con la satisfactoria aprobación de los puritanos, tranquilizados por la ausencia de escenas eróticas explícitas en relatos que entretienen a los pequeñuelos hablándoles tan sólo de la agobiante estupidez y maldad de la especie humana o del escalofrío insondable de la lucha del hombre contra lo ineluctable de su destino. Uno de estos abogados del sosiego puritano escribía en 1856 la siguiente recomendación de los cuentos de Poe a sus lectores de *La Asamblea Nacional*, una publicación francesa familiar: "¡Qué seguridad dan estas honradas historias de mister Poe a las madres de familia, que se quejan con razón de no poder permitir a sus hijas la lectura de nuestros narradores!". Esas "honradas historias" incluyen algunos de los argumentos más escalofrantes e inolvidablemente *malsanos* creados por la imaginación moderna. Relatos de necrofilia y de locura, de impotencia y de obsesiones criminales, donde la naturaleza viene ejemplarmente representada por la peste y el remolino destructor pero ciertamente ninguna mujer se baja en público las bragas. Así se consagra el destino de Poe como conservador *alucinado*, como reaccionario por espanto, que un siglo más tarde compartirá otro de sus herederos literarios, H.P. Lovecraft. Y gracias a este malentendido puritano algunos niños nos hemos iniciado en la literatura con el sobresalto indeleble de "El corazón delator" o "El barril de amontillado" en lugar de alguna insulsa historieta pornográfica.

Si Edgar Poe hubiese tenido medios propios de fortuna, independientes de su tarea literaria, probablemente nunca hubiera escrito más que poemas y los lectores nos hubiéramos perdido un puñado de narraciones que bien merecen —al menos por su impacto en la imaginación— el calificativo de "extraordinarias" con que las tituló en su

traducción Baudelaire, modificando el original *Tales of the Grotesque and the Arabesque*. Pero la única posibilidad de ganar algún dinero para Poe, el permanentemente pobrísimo Poe, consistía en vender sus colaboraciones a los *magazines* de la época, que ciertamente no estaban interesados en ninguna poesía que trascendiese las rimas populares. Con una perspicacia sociológica que pone en entredicho la falta de realismo que se le atribuye, Poe se dio cuenta enseguida de que los breves textos en prosa de revistas y periódicos habían de tener cada vez más importancia en la transmisión moderna de los contenidos culturales. Tal como unas décadas atrás lo había advertido Voltaire, comprendió que el lector contemporáneo no está menos interesado que el de otras épocas por ideas o emociones literarias sino solo más variadamente solicitado y, sobre todo, más apremiado por la prisa. Esta urgencia puede no indicar decadencia sino perfeccionamiento y agudeza: por una vez, aunque no sea más que para defender su ganapán, Edgar Poe se pone al lado del progreso. "El aumento desde hace algunos años de la literatura de magazine no significa, como lo suponen algunos críticos, una decadencia de gusto —comenta—. Es un signo de los tiempos, de una época en la que los hombres necesitan cosas breves, cortas, bien digeridas, en lugar de cosas voluminosas, en una palabra: periodismo en lugar de disertaciones. No estoy seguro de que los hombres de hoy tengan pensamientos más profundos que los de hace cincuenta años; pero incontestablemente piensan más deprisa, con mayor habilidad, con más precisión, con más método y con menos excrecencias que antaño". Estos nuevos lectores que Poe pronostica y que nosotros conocemos demasiado bien, no pueden dedicarse todos los días a los vericuetos de historias interminablemente demoradas, que deben ser retomadas y aplazadas

mil veces antes de llegar al desenlace. Buscan una emoción intensa y abarcable de una sola vez, por lo que el género perfecto para ellos debe ser "la narración breve cuya lectura lleva entre media y dos horas". Acertó sin duda Poe en señalar esta preferencia por el cuento de sus contemporáneos, aunque se equivocó al considerarla incompatible con otras aficiones más longilíneas, como los folletones novelescos de cientos de entregas y las copiosas novelas psicológicas abundantes en páginas y personajes que también florecieron con éxito en el mismo siglo.

Según Poe, la novela larga tropieza con serios obstáculos en su tarea de atrapar al lector: "Como no puede ser leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la *totalidad*. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción". Edgar Poe busca como meta literaria el *subyugamiento* repentino y total del lector, su raptó a otra dimensión de la que el escritor es único demiurgo. Contra este empeño conspiran las interferencias rutinarias de la vida real y la propia fatiga del lector, enemigas también de ilusionistas o hipnotizadores. El autor ha de suspender la vida y *poseer* de un modo completo a su entregada víctima, empeño que —como sabe cualquier otro tipo de seductor— no puede fragmentarse ni soportar los aplazamientos o el alivio de cualquier recreo disipatorio... Dickens o Balzac proponen al lector un mundo complementario y alternativo al

que ya conoce, en el cual puede entrar o salir libremente sin menoscabo de sus empresas cotidianas y a cuyas eventuales insipideces debe resignarse como a otros trámites algo tediosos de cada jornada; en cambio Poe intenta que durante la lectura de sus relatos el lector ponga entre paréntesis su vida, su muerte y hasta la realidad del mundo, para entregar su alma a un *experimento emocionante* dirigido con plena autoridad por el escritor.

La apuesta es singular: Poe no pretende trazar caracteres psicológicamente creíbles, ni retratar con verosimilitud paisajes o costumbres, ni siquiera urdir argumentos de insólita destreza. A lo que aspira es a producir por medios literarios determinado "*efecto* único y singular" sobre su paciente. Cada uno de los incidentes, incluso cada una de las palabras del relato debe orientarse a conseguir dicho efecto pues "si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio prestablecido". Para Poe la literatura es una variante estética de la sugestión, algo así como una hipnosis a través de las palabras. Esta meta ha sido acervadamente criticada después por literatos que pusieron su afán en ilustrar al lector, adoctrinarle o estimular su gusto artístico, pero no en *fascinarle*. Poe no sólo es "efectista" sino que lo es con total deliberación y alevosía. Y para conseguir el efecto buscado recurre a cualquier truco, a cualquier artificio, desde los más sutiles o insidiosos hasta los más descarados, con tal de que parezcan eficaces: algunos de sus cuentos se apoyan sobre la repetición de una determinada palabra, sobre sañudas truculencias o sobre razonamientos científicos amañados, sobre chistes abultados sin escrúpulos y muchos de ellos están escritos con vistas a su última línea,

ideada previamente y que condiciona todo lo demás. Procedimientos todos ellos considerados reprobables por exégetas exigentes y que a veces desembocan en fiascos, penderías o amaneramientos denunciados sin piedad por Aldous Huxley y muchos otros escritores responsables. Si embargo, en algunos casos exquisitos el experimento emocionante resulta y entonces su efecto es tan indudable —aunque luego, con el ánimo calmado, se avergüence uno de él— como el de una buena cogorza. Hay por lo menos una docena de relatos en la obra de Poe de los que la imaginación que los ha leído no se *repone* nunca del todo. Es lo que él quiso conseguir. Los otros podemos olvidarlos o dejárselos al rencor de los profesores de literatura.

En teoría, el experimento emocionante que constituye un relato según la doctrina de Poe puede sustentarse en el más amplio registro de temas y sentimientos. Pero él sólo destacó en uno de ellos, el de lo espeluznante o por lo menos lo macabro. Se ha dicho que su virtuosismo en este campo tenebroso lo aprendió en autores alemanes como Hoffmann, pero Edgar Poe rechazó tal filiación con palabras de cuya sinceridad no parece honrado dudar: "Si muchas de mis producciones han tenido como tesis el terror, sostengo que este terror no viene de Alemania, sino del alma; que he deducido este terror tan sólo de sus fuentes legítimas y que lo he llevado tan sólo a sus resultados legítimos". Tampoco le hubieran faltado algunos predecesores en la propia Norteamérica, como el curioso Charles Brockden Brown, quien escribió sobre asesinos poseídos por la manía religiosa, ventrilocuos sometidos al influjo criminal de filósofos aristocráticamente brutales e inquietantes perturbaciones oníricas ambientadas en la naturaleza salvaje donde vivieron las tribus indias. Sin embargo Poe insistió en que el terror provenía del alma,

de su alma, y pienso que debemos crearle. La psicoanalista María Bonaparte analizó con la competencia a veces algo abusiva propia de su gremio los fantasmas de esa alma singular que tanto eco ha encontrado en las de sus lectores. El niño que vio morir a su joven y hermosa madre, a partir de lo cual ya no soñó más que con mujeres agonizantes o resucitadas, sin otro traje de boda que la mortaja; el huérfano criado por una familia pudiente al que siempre obsesionaron los recintos placentarios de mágica clausura, a la vez palacio encantado y cámara de los horrores; el libre pensador obsesionado por la muerte y sobre todo por el *bulto* de la muerte, por sus repugnantes y horrendos

efectos físicos en los que siempre cabe suponer una chispa de conciencia y una llama de venganza; el reaccionario que sin embargo profesaba culto a la lógica fría de la razón dieciochesca y que esperaba de audaces astronautas o rigurosos detectives las claves para escapar a este mundo de pánicos, lo que le permitió convertirse en pionero de la ficción científica y del relato policial... A fin de cuentas, no hace falta ser psicoanalista para sospechar que Edgar Allan Poe destiló el terror a partir de su alma y, sobre todo, a partir de su vida, esa vida que Borges calificó de "breve y desdichada", añadiendo luego: "si es que la desdicha puede ser breve".

en uno se repite la rima *ax* que ya estaba en un cuarteto. (Es verdad que en nuestro siglo, a partir de Rubén Darío, muchos poetas se han apartado adrede de la ortodoxia, pero si se trata de hacer un soneto, hay que respetar *todas* las reglas.) El soneto de Deniz, sobre ser más "clásico", es también más libre e inventivo. Sus juegos lingüísticos son mucho más sorprendentes y espectaculares —y lo que esperamos los lectores de sonetos como éstos es, primero que nada, *juego*. El de Sarduy falla, entre otras cosas, por lo inconsistente de su armazón "ideológica"; para dar a entender que los jóvenes *engagés* de 1968 son en 1988 unos burgueses gordos y convencionales, está bien decir que antes leían a Lacan y a Lévi-Strauss y ahora leen sólo *Asterix*, pero es absurdo pensar que esos burgueses se bañan ahora con *Ajax* (¡fuerza del consonante, a lo que obligas!) cuando en su idealista mocedad lo hacían con el sibarítico "Heno de Pravia". El discurso de Deniz, coherentemente autobiográfico —"Navegué anestesiado por la Styx..."—, es mucho más satisfactorio.

## EL DESAFÍO DE LOS SONETOS EN X

ANTONIO ALATORRE



"**M**e dije: voy a hacer un soneto en que todo termine en *x*. Es casi imposible. Hay uno, por supuesto, uno de Mallarmé...", etc. En el núm. 217 de *Vuelta* (diciembre de 1994), p. 82, Aurelio Asiain cita estas palabras de Severo Sarduy, subrayando el triple *un* —"un soneto..., uno..., un antecedente"— para recalcar el extraño y "severo" olvido que cometió Sarduy: su autoponderado soneto de rimas en *x*, publicado en el núm. 140 de *Vuelta* (julio de 1988), p. 69, no sólo tenía un *antecedente* bien visible en el de Gerardo Deniz que apareció en el núm. 136 (marzo de ese año), p. 19, sino que éste se había compuesto justamente en respuesta a un desafío de Sarduy. Gerardo Deniz recibió el desafío "a los dos días de haber sido operado en la retina", de manera

que confeccionó su soneto "a ojos cerrados" (no sé en cuánto tiempo, pero será fácil averiguar a los cuántos días le quitaban a uno el vendaje tras una operación en la retina). No es de creer que Sarduy haya lanzado su desafío de no haber tenido hecho ya al menos en borrador su soneto, pero es obvio que al leer el de Deniz comprendió que el desafío era ahora él; se puso entonces a pulir el suyo, y la tarea parece haberle tomado unos meses.

El "severo olvido" es tanto más digno de nota cuanto que el soneto de Deniz es claramente mejor. Sarduy abusa del facilón expediente de las marcas comerciales (*Liquitex*, *Rollyflex*, *Durex*, *Ajax*, *Mandrax*, *Viandox*); sus cuartetos no son ortodoxos, puesto que en el segundo hay cambio de rimas; y sus tercetos tampoco, puesto que

(Por cierto, en el núm. 212 de *Vuelta*, julio de 1994, p. 70, menciona José Homero, como gran muestra de las travesuras de que es capaz Deniz, "¡un soneto en *z*!" No sé si dormitaba Homero, o si es una vulgar errata de imprenta por "soneto en *x*". Sonetos en *z* los hay a montones. Uno de ellos, el de Sor Juana a fray Luis Tineo, puede verse en el núm. 94 de *Vuelta*, septiembre de 1984, pp. 4-13.)

Tras recordar cómo el soneto de Sarduy sí tuvo un *antecedente*, dice Asiain: "Debe de haber más, supongo. ¿Alguien lo sabe?"

La respuesta es: sí, hay más. Se trata, por lo visto, de sonetos no muy leídos. Los seis que aquí ofrezco a los lectores de *Vuelta* se escribieron aproximadamente entre 1610 y 1630. Tres de ellos constan en fuentes impresas y los otros tres en

fuentes manuscritas, pero los seis son accesibles en ediciones modernas, acompañados a veces de notas eruditas que yo he aprovechado. He introducido a mi vez algún retoque, pero las minucias bibliográficas y filológicas no son para *Vuelta*.

Valdrá la pena adelantar la explicación de algunas voces que se repiten en los sonetos, prescindiendo naturalmente de *relox*, *trox*, *carcax*, etc., y de formas como *ex* y *pex*, apócope de *exe* y *pexe*. (En el *Manilla*, manualito en que aprendí a leer, venía *relox* para ilustrar la letra X, y en mi pueblo no se decía *troje*, sino *troj*.)

*ajilimox*, 'salsa muy condimentada' (el *ajilimójili* del Diccionario);

*almofrex*, 'funda tosca'; puede significar 'vagina' (que etimológicamente es 'vaina');

*almoradux*, 'mejorana'; en los sonetos se alude al olor de sus flores, y también a su color pálido;

*ax*, "interjección de dolor", sigue tal cual en el Diccionario;

*balax* es cierta piedra preciosa;

*box* es 'boj', arbusto ornamental, de madera muy dura; también 'objeto o palo de madera de boj' y, metafóricamente, 'pene en erección';

*dingandux*, 'dije' o 'cachivache'; en dos de los sonetos significa 'vagina', y en uno significa 'pene';

*dix*, 'dije', 'alhajita', 'cosita'; metafóricamente, 'vagina';

*ox*, voz usada para espantar a importunos (gallinas, por ejemplo).

## I

Coronado de lauro, hiedra y box,  
Rosel le quita a Febo su carcax,  
pues hace los esdrújulos sin jax!  
y a todos los poetas dice ¡ox!

es de los jeroglíficos la trox,  
siendo en la ciencia del saber arrax;  
y es tan claro cual lúcido balax  
y muy más concertado que un relox.

Al carro del gran Febo sirve de ex,  
y es de aquesta Academia el armandix;  
obedécenle todos como a dux.

Es tan veloz cuanto en el agua el pex;  
danle las Musas nombre de su dix,  
pues hizo en todas artes un gran flux.

Este soneto, quizá el más antiguo de los seis, es de Quevedo. Se imprimió en los preliminares de un libro de Diego Rosel y Fuenllana publicado en Nápoles en 1613. Lo que dice se entiende perfectamente: Rosel es muy ducho en las artes de ingenio, es *arrax* de la ciencia (quizá *arráez* 'caudillo'), gran poeta, competidor de Apolo (las Musas le dicen: "Tú eres nuestra joyita"), y además hombre activo y eficiente, el *armandix* "de aquesta Academia", o sea el secretario o factótum de la Academia de los Ociosos de Nápoles, presidida en esas fechas por el virrey Conde de Lemos, de quien Quevedo era paniaguado o achichincle. (Quevedo, a diferencia de Góngora, fue muy afecto a los sonetos de consonantes difíciles o chistosos: tiene hasta quince de rimas *apa*, *epa*, *ipa*, *opa*, o de rimas *acho*, *echo*, *icho*, *ucho*, etc. Sor Juana escribió su notable serie de cinco sonetos de consonantes forzados en obvia competencia con ellos.)

## II

¿Yo celos? ¿Yo color de almoradux?  
Mejor me den de palos con un box  
que ande yo puntual como un relox,  
armado por su dix mi dingandux.

Busque Vuesñoría sólo un dux  
que ande tras las aves diciendo "¡ox!";  
quien por vender su trigo alquila trox,  
es como hacer primera yendo a flux.

Si un tiempo de mi proa fue el relex,  
sepa que ya soy de su amor balax  
y no quiero dormir en su almofrex.

Empreste a Amor virotos del carcax,  
tienda un poco la red, pesque otro pex  
que diga como yo otro rato: "¡Ax!"

"Góngora a una dama", reza el epigrafe de este soneto en el único manuscrito que lo contiene, pero nadie

ha tomado en serio tal atribución. (Góngora no hubiera acentuado tan torpemente el v. 10.) El sentido general es: 'Mentira que yo esté celoso. En otros tiempos me refocilé con usted, y mi *dingandux* anduvo muy activo, pero seguir así sería degradante para mí (vs. 10-11). Búsquese otro'. El v. 12 significa 'pidale prestadas unas flechas a Cupido'. El *flux* y la *primera* (v. 8) son suertes posibles de un juego de naipes parecido al póker.

## III

No me parió mi madre celimpux  
para estar encerrada como en trox.  
Dormir sin hombre cinco noches, ¡ox!,  
¡cuál estuviera ya mi dingandux!

Tuviera la color de almoradux  
si tantas cuantas veces da el relox  
no le estuvieran dando con el box  
y, puesta yo a primera, hiciera flux.

Ya se me fue mi cara de almofrex,  
aquel que me hacía decir "¡hix!"  
tapándome la boca al decir "¡ax!"

Y, pues está tan seco ya mi brex  
después que se me fue aqueste mi dix,  
yo quiero flechas para mi carcax.

Este soneto y el siguiente están, a poca distancia uno de otro, en un mismo manuscrito. Bien pueden ser frutos de un certamen de academia. No sé nada del *celimpux*, salvo que se guardaba en trojes. Y la ardorosa mujer que habla en el soneto no nació ciertamente para vivir guardada. Pienso que en el v. 9 "mi cara-de-almofrex" significa algo así como 'mi peor-es-nada'; en el v. 10 he puesto *hix* entre signos de admiración porque imagino que equivale a nuestro ¡híjole! No sé explicar el *brex* del v. 12, pero el sentido (metafórico) no podía ser más claro.

## IV

Señora, quite allá su dingandux,  
que ya saqué mi harina de su trox,

porque ha dado más veces que un reloj y está más estrujada que el orux.

Cuando ella hizo primera, yo hice flux, y entonces trabajaba con mi box, mas quiteseme allá, señora, ¡ox!, que me huele muy mal su almoradux.

Yo me acuerdo cuando ella decía "¡ax!", mas ya se traga entero el mayor pex y no hay quien dé harta leña a su jornix.

¡Fuego de Dios, señora, en su carcax! Bien puede en su lugar poner un ex, que el ordinario es para ella dix.

La "circunstancia" de este soneto, que también se atribuyó a Góngora, es parecida a la del número II, pero aquí la expresión es mucho más fuerte y grosera: 'Está usted echa un pellejo de uva (orux), y además apesta. Mi as de bastos (v. 6) funcionaba cuando usted era primeriza (v. 5) y modosita (v. 9), pero ahora estoy hartó: usted no se conforma sino con un pene de tamaño gigante' (v. 13). El *jornix* del v. 11 no puede ser sino 'hornillo'. La maldición ¡fuego de Dios! era muy usada.

## V

Amor desconcertado, Amor reloj, ¿adónde voy con tanto dingandux? Con mi alma y potencias haced flux: ¡ox con el diablo, o tiraréte un box!

Antona, quita allá tu ajilimox, que no he menester yo quien me rempux; más rico estoy que de Venecia el Dux con mis bueyes, arado, trillo y trox.

¿Yo galambao con uno y otro dix?  
¿Pensaste que era el moro Abencerrax, que me fries el alma como pex?

Vete, Amor, a Guadix o al lago Estix, guarda tu arpon, Amor, cierra el carcax: ¿de qué te sirve un alma de almofrex?

Soneto de la comedia *Más valéis vos, Antona, que la corte toda*, de

Lope de Vega. Lo dice, "vestido de galán graciosamente" (o sea a lo cómico), el pastor Bato para quejarse de las garatudas del Amor y del asedio sexual de Antona. Pero no creo que haya sentidos obscenos en las palabras: el *dingandux* del v. 2 significará simplemente 'sarta de complicaciones' (las exquisiteces del amor cortesano), y el *ajilimox* del v. 5 aludirá genéricamente a las artes seductoras de Antona. En los vs. 7-8 parece resonar un doble eco: del *Beatus ille* y del romance de la gentil dama y el rústico pastor ("... que a mi ganadico me quiero ir"). El *Abencerrax* (v. 10) es Abindarráez, modelo de enamorados "a lo fino". No sé explicar *galambao* (v. 9), pero el sentido será de nuevo 'los lios amorosos no se hicieron para mí'. El "lago Estix" es, por supuesto, "la Styx" de Gerardo Deniz (y de Mallarmé).

## VI

Camarón más sonante que no el Dux que en Venecia es el grande ajilimox, vos de mi vida y alma de mi trox, cincuenta y cinco de mi dicha y flux,

hamaca mía, fino almoradux, que de ti no me iré aunque digas "¡ox!", porque espero a las horas del reloj para jugar contigo al dingandux.

A tu ajedrez aguardo en mi almofrex, herida de la flecha del carcax, pues eres de mi pecho rueda y ex;

que aunque me hieras, yo no temo el "¡ax!", y nadaré contigo como el pex para apagar el fuego de tu errax.

Fenisa (criada pizpireta) requiebra con este soneto a Camarón (gracioso) en la comedia *El paraíso de Laura*, atribuida a Lope de Vega pero a todas luces apócrifa; y un argumento contra la autenticidad puede ser precisamente este soneto: Lope no solía o no podía manejar

la obscenidad (¿qué diferencia con Góngora!). Para el público del corral de comedias no tendrían misterio las palabras de la desenfadada muchacha. El erotismo es "de chiste", pero intenso. (Es bonito lo de "hamaca mía".) Dan ganas de corregir la última palabra: en vez de *errax*, 'cisco hecho con el hueso de la aceituna', yo pondría *herrax* 'herraje', 'herramienta' (en sentido obsceno, por supuesto). También habría que corregir el "vos de mi vida" del v. 3, pero no se me ocurre cómo ("voz de mi vida?", "dios de mi vida"?). El 55 del v. 4 tiene que ver seguramente con el juego de naipes (como la *primera* de los sonetos II, III y IV). —Por cierto que Camarón responde luego a los requiebros de Fenisa con un soneto en 2 ("Fenisa, más sabrosa que una nuez..."), que termina: "... pero capaz estoy, aunque sin luz, para formar contigo un buen rapaz", o sea 'para que fabriquemos entre los dos un rollizo bebé'.

Tengo noticia de un séptimo soneto, bastante más tardío, que comienza "Brígida, no me arrojes de tu trox...", escrito por un contemporáneo de Sor Juana, el poeta marroquí Miguel de Barrios, pero no me es accesible, y es latoso andar pidiendo fotocopias. (Barrios es autor de una fábula burlesca de Cristo y la Magdalena, publicada por mí en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 2 de 1993, cuya lectura recomiendo a quienes gozan con las irreverencias del *Liebeskonzil* de Oskar Panizza.)

Hay que decir algo sobre la pronunciación de la x. Desde luego, nunca se dijo *reloks*, *almofreks*, etc. En el primer cuarto del siglo XVII el sonido de x estaba "en crisis". Si la palabra *Quixote* pasó al francés como *Quichotte* y al italiano como *Chisciottto* es porque la pronunciación española "normal" era *Quishote* (tal como la pronunciación de México era *Méshico*). Pero es evidente que el sonido *sh*, en boca de muchos hablantes, estaba

desplazándose ya del paladar a la garganta. La pronunciación de *dix* debe haber estado a medio camino entre *dis* y *dij*, y sería muy parecida a la del *dich* alemán. Algunos editores modernos escriben *dinganduj*, *celimpuj*, etc. (Sin embargo, *dux*, *flux* y *Estix* se pronunciaban

muy probablemente con *ks*.) Así pues, las "rimas en x" del siglo XVII no son lo que hoy entendemos por tales. Claro que esta observación en nada disminuye el chiste de los viejos sonetos. Hacerlos, y hacerlos bien, no era un desafío deleznable. ♣

se iba del otro lado. A un trasfondo negro.

En los días claros, desde esa azotea podía verse, más allá de los andamios tiznados por el fuego del Hotel María Isabel, el Castillo de Chapultepec incrustado entre el cielo y el cielo, a donde a veces subíamos en familia, los domingos, después de misa. La historia del niño héroe que se arrojó al precipicio envuelto en una bandera patria, daba forma a mi ilusión de la muerte. Pensaba cómo un niño muerto volvería, invisible, a su casa.

Hace unos años, merodeaba yo por el rumbo de la Colonia Cuauhtémoc y cruzaba a menudo frente a la casa de Lerma, preguntándome cómo sería realmente. Pensaba que debía darme tiempo de llamar a la puerta y explicarle a quien abriera que yo había vivido ahí y que me gustaría hacerle una visita. ¿Qué cara pondría el inquilino?, ¿y yo? —El contorno interior de su casa, señor, señora, por no decir su arquitectura, dio forma durante mucho tiempo a mis sueños. Entre los más evidentes, el sueño de la escalera blanca. Yo tenía que ascender por esa escalera que se doblaba y triplicaba hacia un piso inalcanzable, en una pesadilla que durante años y años escalé, ¿me permite subir?

Nunca me resolví a tocar, realmente por una razón infantil. Al poco tiempo de mudarnos a otra casa, un día que estábamos solos en la cochera mi hermana y yo, abrió de repente el portón una anciana que vivía cerca, con fama de ser un poco loca, y que al vernos dentro dijo algo incomprensible: "Abrí para ver si todavía servía mi llave." Esa señora nunca había vivido ahí. No fue tanta la sorpresa como la impresión de no pertenecer a lo propio. Algo así me desanimaría a llamar a la puerta de Lerma cuando pude hacerlo. Hoy es tarde, la casa ya fue derrumbada. Ocupa su lote un edificio ingrato, con marcas de aluminio ne-

## UN DÉBIL FANTASMA

JAIME MORENO VILLARREAL



Vuelvo a soñar con la casa. No se trata de toda la casa, sino de secciones o ráfagas, como subir corriendo los escalones que arrancaban del zaguán, o violar las puertas infranqueables del sótano, o de noche percibir el rechinado de duelas que luego relacioné con la palabra "duelo" aplicada a la muerte de un pariente. El negro teléfono, el rellano de la escalera, la ventanita del baño abierta sobre la calle antes del amanecer, reaparecen momentáneamente señalando en la secuencia del sueño el lugar de un tesoro que reconozco al sesgo y no puedo entreabrir.

Viví ahí entre los cinco y los seis años de edad. La casa estaba en la calle de Lerma, entre Río Rin y Río Sena, a una cuadra de Paseo de la Reforma. A unos pasos había una gasolinera. Sobre la acera de enfrente, creo que aún está la embajada de la Gran Bretaña, y en contraesquina estaba la panadería Elizondo. Nuestra casa tenía el número 66, y se alzaba junto a una hermana siamesa, desdobladas puerta con puerta; despertaban la ilusión de una familia que viviría del otro lado del espejo.

Como Lerma era una calle transitada y la casa no tenía patio, yo jugaba en la azotea solitariamente con mi balón, usando como porterías

dos burros de madera que servían para sostener las tablas de una mesa de fiestas. En la azotea gemela, separada por una barda, había otro niño que jugaba al fútbol. Yo lo oía. Cada uno narraba su partido, y como no éramos amigos ni podíamos saltar al otro lado, establecíamos el juego de nunca estar juntos, perteneciendo cada uno a su cancha. Lo cierto es que un día pactamos intercambiar porterías. Yo le pasé por encima del muro un burro, y él me dio una pequeña portería de madera con red de cordón. La calle de Lerma, dos pisos abajo, llamaba al equilibrio y al peligro.

Allá arriba, además del piso firme de mis juegos, había una cabaña para la sirvienta, un baño de servicio y, colindando con la casa gemela, un cuarto de estudio que tenía sobre el muro una enorme tela negra a modo de pizarra. ¿De quién había sido esa tela, cuál fue su uso y por qué fue abandonada? El hecho es que ofrecía un mapa de la noche. Como el gis sólo podía borrarse con agua, la tela se había ido craquelando y pudriendo, se desgarraba. Si se quería escribir, debía hacerse con cuidado de no rasgarla. Imposible. Si se apoyaba un poco el gis, se hundía; un poco más de presión, y la mano

gro y cristales ahumados. Sobrevive la casa siamesa, como la niña de dos que tuvo más suerte. Podría visitarla, si cruzara a su mundo alterno.

La muerte me pertenecía en lo sobrenatural. Un niño sabe muchas cosas que están en aquel lado. Pierde toda perspectiva de futuro. Su muerte se hace gratuita como la gracia, un ideal de piedad y, según la escuela, es algo por lo que hay que pasar para ser recordado, como el niño arrojado en la bandera.

La primera muerte ocurrió cuando vivíamos en esa casa. En Navidad me di cuenta de que mi prima faltaba. Alguien me dijo: "Es que Diana se murió", y a mí me pareció hermoso. Ella se había atrevido. Pero fue en otra ocasión cuando entendí que la muerte se practicaba por el rumbo patético. El papa Juan XXIII llevaba varios días agonizando. Una mañana, reunidos en casa de mi tía, comenzamos a sentir que temblaba. Ella se arrodilló, y llorando nos llamó a rezar. "El Papa ha muerto, el Papa ha muerto", clamaba. La tierra se sacudía y los cielos se oscurecieron y rasgaron, como en la Pasión. Al rato, reunidos en torno a la radio, nos enteramos de que en Roma el Papa seguía en agonía. En México había temblado en vano.

Las residencias de Paseo de la Reforma han sido borradas, para hacer lugar a edificios de oficinas, hoteles, lotes de estacionamiento. A cambio de una arquitectura falsamente radiante, que refleja el cielo como metáfora de una casta de oficinistas y corredores de bolsa que se deben sentir presentados ante el espejo, detrás de esa cinta de relumbrón, la Colonia Cuauhtémoc se hace sucia, fea y mala. Yo no puedo quejarme de que mi memoria haya sido arrebatada con el arrasamiento de la casa de Lerma que, en cambio, siempre ha sido buena conductora, como el cobre. Cuidado con los cables, me decía

mi papá, son conductores de electricidad.

Esa casa me sirve para regresar. A qué, no sé ciertamente. No es a mi infancia, ni a mi familia, ni a mis afectos o temores. Es simplemente un objeto de pensamiento cuya sombra y fulgor alternados me hacen dar un rodeo y reestablecerme. Como conductora de ideas, no consiste en ideas; como conductora de sensaciones, no es sensación. Quizá me ocurre con la casa como quien va al cine sólo por estar cautivo de la luz en una sala oscura.

La casa de Lerma tiene cuartos sin dimensión, colores sin tono, olores que se desatan en cadenas de presencias, ruidos familiares que me es imposible discernir, pisos que cambian de cuadrícula y de plano, uno o más pasillos que conducen a puntos indecibles, donde la memoria no dejó nada en depósito o lo ha ocluido, muebles de bulto donde tropiezo, o con manijas y llaves

de baño tan precisas que casi las puedo arrancar, apagadores, barrotes, rincones donde jamás estuve, otros donde me quedé dormido, vaho en los cristales, una negrura donde me desperté niño con fiebre, ninguna pena en la sensación de andar desnudo, el inframundo al pie de la cama, un estadio de fútbol en la azotea. Es el marco desde donde todo puede ser pensado, y yo vago por su edificio con mi alma.

Asomado desde la azotea, de pie sobre el balón, recargado en el antepedro, miro de nuevo los cables de la luz tendidos de poste a poste y, abajo, la calle cuajada de capotas blancas y negras de automóviles en doble sentido, llantas de cara blanca, fords, chevroléts, cocodrilos. Qué sobrecogedor, prenderse del cable que llega al borde de la azotea y cruzar Lerma por encima hasta quedar suspendido, electrocutado, totalmente muerto a la mitad. Me atreveré a tocarlo. Es un cable de teléfono. ↻

## BUZÓN DE FANTASMAS

### VILLARRUTIA HABLA DOS VECES

GUILLERMO SHERIDAN



**D**ebe adjudicarse a Salvador Novo, colaborador principal del semanario *Hoy*, la aparición en él de una efímera zona de comentarios breves y ligeros sobre el quehacer literario. Novo, como vimos hace un mes, fue el primero en hablar de su *Nuevo amor* en esa sección. Después, su amigo Xavier Villaurrutia figuraría en un par de ocasiones. Luis Mario Schneider da cuenta de ambas declaraciones en la bibliografía (p. XLIX) que preparó para acompañar las *Obras* de Villaurrutia que publicó el Fondo de Cultura Económica en 1966 y 1974, sin incorporarlas al volumen.

La primera declaración está en el número 7, volumen 1, correspondiente al 10 de abril de 1937. Villaurrutia acaba de publicar dos plaquettes, *Nocturno de los Angeles* (1936) y *Nocturno mar* (1937) en el editorial Hipocampo de México, D.F., y no hay noticia en la bibliografía de Schneider de que "Nocturna rosa" hubiera aparecido en plaquette.

Acaban de aparecer, en ediciones limitadas, tres nuevos poemas míos que formarán parte de un libro que no sé cuándo terminará, que no sé cuándo ni siquiera si se publicará.<sup>1</sup>

"Nocturno de los ángeles" es, en su forma, un poema menos libre de lo que a simple lectura puede parecer. Su versificación es casi siempre acentual. Sigue un ritmo, una pulsación que podría llamar física. Es también un poema con "asunto", que no es otro que la encarnación de los ángeles que vienen a la tierra a fundirse y confundirse con los mortales, a vivir la pasión erótica que en su destierro no pueden realizar. Su forma es la única que podía tener un poema en el que todo fluye, como el río de la calle de la noche que describo.

"Nocturna rosa", en que a la rosa de otros poetas, de todos los poetas, opongo una rosa particular, creada o descubierta por mí en mis sentidos: la rosa del tacto, la rosa del oído, la rosa de la vista. De "Nocturno mar", escrito con anterioridad a los otros dos, no quiero hablar directamente. Rodolfo Usigli ha reconocido en este poema lo que llama "una madura comunicación con la noche y sus motivos." Es también —me decta un inteligente lector— "un poema que lleva implícita una filosofía, lo que no sucede sino por excepción en la poesía moderna escrita en español". Esta última opinión no me halaga tanto como me tranquiliza: pienso que, de aquí en adelante, no volverá a torturarme el paso por esas zonas de vacío que he preferido callar a llenarlas, como hacen otros poetas, escribiendo lo que para mí no es sino retórica.

Por la nervadura de sus venas, en la poesía de Villaurrutia no siempre corre sangre: en esas venas que tantas veces en su poesía se quedan tiradas, mientras el poeta huye al sueño, a la muerte, o a la vida, corre también humo, savia, sombras, cólera o hielo. Y, en el "Nocturno en que habla la muerte", tinta:

...Y al oprimir la pluma,  
algo como la sangre late y circula en  
ella...

Precisamente en la segunda declaración a *Hoy* —53, vol. II del 26 de febrero de 1938, un número especial con el que la revista celebra

su primer año de vida relatando los mecanismos de su trabajo y la vida diaria de la publicación—, la reportera Carmen Madrigal recopila respuestas a la pregunta "Cómo escriben nuestros colaboradores". En su respuesta Villaurrutia acude a la misma metáfora:

Escribo a la máquina, directamente, los ensayos, la crítica. A mano escribo los poemas. Creo que se establece una misteriosa transfusión de sangre cuando escribo a mano, y que la pluma fuente acaba por no contener, misteriosamente, sino sangre. Ya Nietzsche aconsejaba escribir con sangre. A máquina escribo con dos dedos, rápidamente, entre largas pausas en que, más que fumar, consumo cigarrillos.

La escritura me aquieta, me alivia, pone en orden mi sensibilidad. Empiezo

a escribir casi siempre excitado por una frase que, al fin, encuentra su verdadera forma.

No tengo, o no creo tener, manías a la hora de escribir. Lo hago a las horas más increíbles. La última pieza de teatro, que acabo de terminar, la escribí por la noche.<sup>2</sup> O a las horas de la madrugada, al volver a mi casa, deprimido, cansado o exaltado. Los nervios me servían, como han de servir al actor, para entrar en situación. 

## NOTAS

<sup>1</sup> Sur publicaría "Nostalgia de la muerte" en Buenos Aires en 1938, y Nueva voz de México, en 1941, *Décima muerte y otros poemas no coleccionados*.

<sup>2</sup> Se refiere, seguramente, a la pequeña y romanesca "¿En qué piensas?", que publicó *Letras de México* el 1 de febrero de 1938. 

## PAISAJE DE LA CIENCIA ARMAS Y DESARMAS

CARLOS CHIMAL



**d**iciembre de 1980, Nueva York: El fósforo, el portador de luz, es el verdadero límite de la vida. La concentración actual de fosfatos en los océanos no es favorable a un mar prolífico. Es un sistema desequilibrado, pues en la superficie hay luz pero poco fósforo, mientras que en el fondo abunda el fósforo que pide a gritos los rayos del Sol. La importancia de los fosfatos como fertilizantes es milenaria. Antes se tomaban de los yacimientos de guanos producidos por las aves de Sudamérica que se alimentan de pescado, allí donde surgen las corrientes profundas. El aumento de la población obligó a buscar nuevas fuentes de abastecimiento, entre ellas la península rusa de Kola, una de las más ricas del mundo. En la

actualidad las reservas de fosfatos, un recurso no renovable, son suficientes pero están mal distribuidas. Representan, por tanto, un bien estratégico.

siglo IV a.C., en alguna montaña china: El estratega militar Sun-tzu resiste el ocaso con una vela gruesa y varias hojas de papel. Para que no fenezca el signo, escribe; antes de escribir, piensa: el objetivo de la guerra es humillar al enemigo, no aniquilarlo.

mayo de 1987, Instituto Tecnológico de Tokyo: Decenas de graduados posan para la foto. Aum Shinri Kyo, mención especial, toma vacaciones y pasa por Epcot Center, donde conoce a Emilio. Retoño de una hembra de Neanderthal y un hombre de Cromagnon, Emilio caza rinoceron-

tes negros en Kenya, se queda con los cuernos, los pule y los envía a Tom, cuya tienda de Fort Lauderdale le los remite a las bandas más exclusivas de aquí y allá. Piensa en tu nihilista favorito o en tu romántica genial y acertaras, tiene uno.

*siglo I a.C., en las colinas de Megido:* Aniquilado el enemigo, ¿qué callas, Armagedón, pintada entre dos nubes de mármol?

*mayo de 1988, al pie de Fuji:* Por alguna razón, Aum Shinri Kyo no puede dejar de pensar en un documental que vio anoche sobre la Serie Final de 1908 entre los Gigantes de Brooklyn y sus acérrimos enemigos, los Cachorros de Chicago. Miles habrían querido estar presentes, miles ardían en deseos de participar. Pero no cabía un alma más en la caldera. Aum recuerda las imágenes de los dichosos que podían saltarse la barda y arremeter contra el catcher o de aquellos con el brazo robusto para darle en la cabeza al jardinero profundo. El cielo era de ellos.

*enero de 1932, Centro Médico Militar de Tokyo:* El cirujano Shirou Ishii recibe a su cargo la Unidad 731 del Ejército Imperial, uno de cuyos objetivos es instalar laboratorios en la provincia manchuria de Harbin.

*junio de 1989, Tokyo:* Entre los feligrés se corre la voz: si quieres ser líder espiritual y sentarte cerca de Aum, más te vale haber egresado de un instituto tecnológico, saber algo de isótopos y análisis de espectros, algo de tóxicos y substancias inodoras. Síntesis es la clave para la reencarnación.

*mayo de 1990, en la iglesia #7 de Tokyo:* Un feligrés distribuye el boletín *Kciyaku no Sho*, donde el líder espiritual Asahara renueva el pacto con sus seguidores y predice una guerra entre cristianos y budistas siete años más tarde, la gota que derramará el bazo. ¡Levántense, pues la luz solar se desvanece en el ocio!

*mayo de 1990, en los sótanos de la iglesia #7:* Huele a orines, la humedad es persistente y la obscuridad

no cede al alba ni en el ángelus. De pronto, decenas de lámparas bañan una imagen de colores cenizos. Sólo el cuello de Shiva se enciende con un azul eléctrico. El señor de las bestias preside un enorme laboratorio y sus brazos ordenan. El líder espiritual Asahara, ingeniero químico de profesión, demuestra ante sus colegas cómo gracias a los compuestos preparados en ese lugar los miembros de la secta podrán sobrevivir la guerra final. Aum lo tiene todo previsto. Sus conocidos en Epicot Center, Fort Lauderdale y Moscú, sin olvidar a los padrecitos en la península de Kola, van a comprar tierras, "allá donde habré de perder con todos ustedes la idea moral".

*otoño de 1939, los alrededores de Vladivostok:* Después de siete años de poner a prueba su ciencia, miembros de la Unidad 731 se acercan al Amur y vacían en él tifo y cólera. Días más tarde, apoyada por la Armada Imperial, forma un anillo con cientos de jaulas llenas de ratas y frascos inflamados de moscas alrededor del puerto. El cirujano Shirou Ishii, animado por sus triunfos, diseña bombas cargadas de moscas pero cae en la cuenta de que morían achicharradas antes de cumplir su cometido; dedica las últimas horas de la guerra a diseñar refractarios cerámicos resistentes al calor.

*mayo de 1992, San Petersburgo:* El sol es una espada fuera del tiempo, sentada, con la mano en la sien. Antes de ofrecer un discurso a unos 300 seguidores, paleros y mirones en el campo Marte, a orillas del frío y radiante Neva, Aum trae una balada en la cabeza. "Todo lo que tocas, todo lo que ves, pruebas, sientes, amas, odias, temes, guardas, ruegas, prestas o robas. Todo lo que creas, destruyes, haces, dices, comes. Toda la gente que conoces, todo lo que desprecias, con todos los que peleas, todo eso está por venir y todo está en armonía... bajo el sol... pero el sol ha sido eclipsado por la luna." Luego inicia una peregrinación hasta la península de Kolba

acompañado de otros líderes espirituales, todos ellos químicos de profesión.

*julio 15 de 1993, París, 3:47 pm:* Lentejuelas, bordados, guiños parpadeantes, panoplias de fakir... En su tienda del boulevard Saint Martin, el sr. y la sra. Roberto vistieron durante más de 20 años a personajes como Ken el Rojo, quien consiguió darle la palabra a jamaíquinos y paquistaníes, o a Licio Gelli, gran maestro de la "suavecita" logia P2. Debutó muy pollo en el mundo del hampa. A los 20 era a la vez profascista y procomunista. Sin lugar a dudas, su mejor juego era el doble, el triple, incluso el cuadrangular. Era el Babe Ruth de San Pedro. Esa tarde el sr. y la sra. Roberto atendieron a "un japonés muy reservado y con una soledad encallada. Ah sí, porque cuando la nave se aleja el corazón se vuelve de piedra".

*diciembre de 1994, al pie del Fuji:* Todo mundo corre a saludar a Aum, que está visible después de días y días de encierro. Los adultos visten largas túnicas blancas y los niños lucen un tocado en la cabeza, un cono de alambre como resorte de colchón, pues nadie duda que con ello se sintonizarán mejor y más rápido con Aum. La producción de fosfatos y compuestos borados en los sótanos de las iglesias que ha fundado la secta en Rusia y Japón crece como la espuma de detergente. Aum no sabe si hacer mandalas, fabricar mantras o ir el fin de semana a Shinjuku a chuparse el dedo. El domingo siguiente, antes de incursionar en el sector de Shinjuku, entra al cine a ver una de sus favoritas: *El pequeño Buda*.

*febrero de 1995, Londres:* Hace seis años, trabajadores que excavaban para apuntalar el edificio que alguna vez albergara al Centro Médico Militar encontraron restos humanos a dos metros de profundidad. Mientras la policía de Tokyo ha declarado que no hay ningún delito que perseguir, un comité científico ha ventilado pública-