

LETRAS

Letrillas

LETRONES

CIUDADES TURÍN

La trama de los primeros libros que fui capaz de leer enteros en una lengua que no era la mía, el italiano, ocurría en Turín: *Lessico familiare*, de Natalia Ginzburg, y *Marcovaldo*, de Italo Calvino. Para apropiarse de una ciudad, ante todo, hay que caminarla de arriba abajo, para perderse y encontrarse en sus mercados populares, en sus plazas, calles, avenidas y rincones. Pero al mismo tiempo conviene leer las novelas que suceden en ella, porque los escritores captan una temperatura de las ciudades y un temperamento de sus habitantes que no está en los libros de historia ni en las guías de viaje ni en los tratados de sociología.

El *Léxico familiar* de la Ginzburg habla de una familia de judíos cultos, profesores universitarios, industriales y estudiantes, totalmente integrados a la vida italiana, con matrimonios mixtos, sin sinagogas, hasta que llega el fascismo a romper, con toda su carga de brutalidad, esa integración que de la noche a la mañana deja de ser real para convertirse en la pesadilla de los campos de exterminio. A otro turinés, quizá el más grande de todos sus escritores, Primo Levi, le tocará contar en primera persona la terrible experiencia de aquellos que un día fueron sacados a la fuerza de sus casas, para morir en

los Lager de Hitler, o para sobrevivir, casi milagrosamente (y con horribles sentimientos de culpa), sólo por el azar de haber llegado al campo de concentración no mucho tiempo antes de la derrota de los nazis.

Si esto es un hombre, *La tregua*, *Los hundidos y los salvados*, la trilogía de novelas testimoniales de Levi, se lee con un nudo en la garganta y una explosión de ideas, iras y reflexiones en la cabeza. Mediante un tono de honda conmoción que no recurre a la fácil estrategia del patetismo, con una prosa precisa, sin retórica, Primo Levi relata de una manera perfecta su directa experiencia del Mal. Estaba yo leyendo —esquivar el Mal a través de los escritores— el primero de estos libros, *Se questo é un uomo*, cuando el periódico me golpeó en la cara una mañana con la noticia de que Levi se había suicidado ahí, en el mismo barrio donde yo vivía. Había tomado la misma decisión que Pavese algunos años antes, en esa Turín tan literaria. Ambos reemplazaron la escritura por un último gesto, Pavese con un tiro en un hotel y Levi lanzándose por el hueco de las escaleras del edificio, para no someter a su familia a los trabajos de una enfermedad terminal.

Ginzburg y Levi, laicos de familias completamente integradas a Italia, no tenían la intención de escribir libros judíos (y Levi, tal vez, ni siquiera de escribir libros), pero se vieron obligados a hacerlo, forzados por las circunstancias, cuando sus conciudadanos los

consideraron “distintos”, de un día para otro, solamente por la religión a la que habían pertenecido sus antepasados. Algo parecido ocurrió con mi profesora de literatura española en Turín, Lore Terracini. Ella, muy niña, había tenido que huir con su familia de médicos y matemáticos a refugiarse en Argentina durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Argentino era su acento en español, y de esa experiencia provenía su pasión por las letras castellanas. Fue ella misma la que me presentó a otro gran intelectual turinés de origen judío, Norberto Bobbio, cuyos libros sobre la política, la democracia o la senectud son una fuente inagotable de moderación política y sensatez vital.

El segundo libro que leí en italiano, *Marcovaldo*, de Italo Calvino, además de hacerme reír a las carcajadas, me hizo conocer otra parte de Turín no menos importante que la de sus judíos hundidos o salvados. Marcovaldo es el nombre de un obrero de la *Fabbrica Italiana di Automobili di Torino* (FIAT), y a través de los cuentos que Calvino escribe sobre él, aprendí lo que era vivir en una *città operaia*, una ciudad obrera, en la que una sola megaindustria formaba el núcleo alrededor del cual palpita la ciudad completa. Los increíbles desfiles del 1º de Mayo, y las buenas fiestas que organizaba el periódico comunista *L'Unità*, me dieron una visión nueva de una izquierda posible, moderna y democrática, sin coquetos con la dictadura del proletariado ni con aquella

furiosa lucha de clases que es la antesala de la lucha armada.

Marcovaldo, el personaje literario, tenía para mí una precisa encarnación real en Falino, el papá de una de mis mejores amigas de entonces, y compañera de la universidad, Anna Intonti. Inmigrante del sur, sereno comunista a la italiana, afiliado desde siempre al sindicato, de gran calidez y dignidad en el trato, Falino era para mí como el rescate del personaje de Marcovaldo, y la constatación real de que tal vez era posible un acuerdo de mutua conveniencia entre obreros y patronos, en el que las ganancias de los unos no fueran vulgares y el trato a los trabajadores fuera digno y humano. Pero para ello era necesario que coincidieran un industrial refinado e inteligente como Gianni Agnelli, el dueño de la FIAT, y unos obreros fuertes y luchadores como Falino.

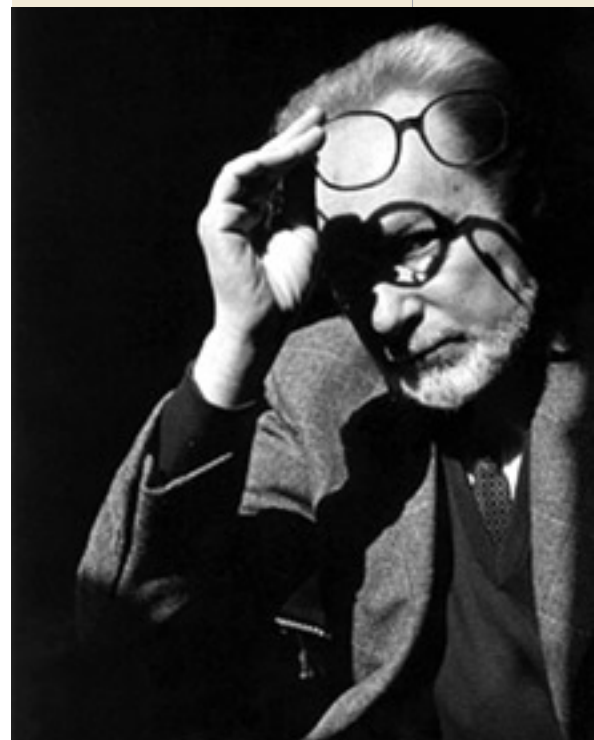
Lo que acababa de completar el cuadro era que la íntima amiga de Anna era una compañera suya del Liceo, Paola Tomasinelli, de quien también llegué a ser amigo del alma (tanto que un día los tres hicimos un pacto de sangre, cortándonos los dedos: eran los tiempos anteriores al sida), no era hija de obreros sino de una familia riquísima que vivía en las colinas de Turín —el barrio de los industriales— y era novia de un Pinin-Farina, uno de los socios de Agnelli. La hija del obrero de la FIAT, la hija de los ricos de la colina (aquella morena y con acento del sur, esta rubia y con la erre afrancesada) y este inmigrante colombiano, hacíamos un trío nocturno y feliz por los bares del centro, hasta la madrugada, aunque un trío nunca erótico, sólo ético, desgraciadamente para mí.

En Einaudi, la gran editorial de Turín donde terminó trabajando como traductora mi amiga Paola, se publicaban todos estos libros de mis primeras lecturas en italiano: los de Levi, Calvino, Ginzburg, Pavese, Bobbio, Terracini... En Einaudi se publicaban también las teorizaciones de la nueva izquierda italiana. Una izquierda pacífica, democrática, muy inteligente, poco

militante y nada sectaria, la izquierda de Bobbio, el moderado, y de ese otro egresado genial de la Universidad de Turín, Umberto Eco, que en esos años publicaba su primera novela. En esa misma universidad enseñaba el todavía muy poco conocido Claudio Magris, que al poco tiempo se trasladó a Trieste, otra ciudad muy literaria, y la única italiana de Mitteleuropa.

De Einaudi era además la nueva *Enciclopedia* que se publicaba entonces, con unas diderotianas ansias de conocimiento total, y que fui comprando tomo por tomo, en esos ejemplares imperfectos que vendían a precio de huevo en las librerías de viejo de la vía Po. Vía Po, la que llevaba al río del mismo nombre, era mi calle preferida, pues tenía que recorrerla todos los días camino de la Universidad. Bajo sus pórticos (sus aceras techadas tienen el diseño ideal para pasear en invierno), por el costado izquierdo, queda el claustro principal de la antigua Universidad de Turín, donde una vez enseñara Erasmo de Rotterdam. Por esta misma calle los hombres pasean a *bracchetto*, es decir, de gancho, y a ratos se detienen a mirar los libros viejos que en ese costado de los soportales están exhibidos —innumerables— sobre *le bancarelle*, los mesones de madera de los buhoneros, unos barbudos con cara de letrados sin cátedra, que no se sabe nunca si son hoscos o cordiales. Pero la última vez que estuve en Turín, hace pocos años, ya los mejores libros de vía Po no eran los de Einaudi, porque Berlusconi, que todo lo compra, había comprado también la gran editorial de vía Biancamano.

La última vez tuve que volcarme sobre los libros viejos, y ahí compré un centenario elogio de la ciudad, *Torino*, escrito por Edmundo de Amicis, el novelista de aquel libro lacrimoso, pero bonito, *Cuore*, *Corazón*, que es una especie de canto a la escuela pública igualitaria, hija de la Ilustración, esa misma escuela donde habían podido hacerse íntimas amigas Anna y Paola a pesar de sus orígenes familiares tan distintos. Dice Edmundo de Amicis que Turín, su ciudad, “recibe un reflejo



Primo Levi, 1919-1987.

particular de belleza, de la gran cadena alpina que corona el horizonte con sus desmesuradas pirámides blancas. Parece que los Alpes arrojaran en sus plazas y en sus calles el sentimiento del inmenso silencio de su soledad. Se creería que las últimas casas de Turín están construidas sobre las faldas de las montañas”. La ciudad está en la llanura, pero enmarcada por los Alpes de la frontera con Francia, enormes montañas rosadas, blancas o amarillas, según la hora del día. El espectáculo, desde la colina de Superga, en un día claro de invierno o primavera, es bellissimo, y nos da la idea de esa ciudad mixta, llanura y montaña, obrera e industrial, vital e intelectual.

Es la ciudad italiana que más quiero. Nunca leí tanto en mi vida, ni con tanta pasión, como en los cinco años que pasé en Turín. Su Museo Egipcio esconde tesoros como los de El Cairo. En el bellissimo parque Valentino tuve paseos y discusiones interminables, de política y literatura, con mi amigo español José Manuel Martín Morán, un hijo de un minero asturiano que hoy

es catedrático en Turín y especialista mundial en el Quijote. Las largas avenidas de la ciudad, anchas, perpendiculares, con los plátanos de hojas verdísimas y negríssimos troncos, me dan una sensación de orden sereno y austera elegancia. Y las plazas de Turín, Carlo Alberto, Vittorio Emanuele, Santa Teresa, Statuto, La Consolata, producen emociones estéticas que alimentan la compasión humana. Son las plazas metafísicas de De Chirico, y siempre me pareció natural que Nietzsche enloqueciera definitivamente en una de ellas, después de ver cómo un cochero burdo apaleaba brutalmente a un caballo en los huesos. La última imagen que quiero dejar de Turín es la de Nietzsche, con sus inmensos bigotes, en la metafísica plaza San Carlo, besando largamente en los belfos a ese viejo caballo apaleado. —

— HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

EXILIOS PAMUK ELIGE

Pocas veces se dan casos de identificación tan fuerte y explícita entre un escritor y su ciudad como la que existe entre Orhan Pamuk y Estambul, hasta el punto que el comunicado del comité Nobel se centraba en ella: “En la búsqueda del alma melancólica de su ciudad natal [Pamuk] ha descubierto nuevos símbolos del choque y el mestizaje de culturas”. Sin embargo, el pasado sábado 3 de febrero, a las 11:20 hora local, el avión de Turkish Airlines despegaba del aeropuerto internacional Atatürk rumbo a Nueva York llevando a bordo al flamante premiado lejos de su país y su ciudad por un largo e indeterminado periodo de tiempo.

El asesinato del periodista turcoarmenio Hrant Dink, apenas dos semanas antes, y las amenazas contra Pamuk proferidas por el inductor del asesinato al ser arrestado (“Pamuk, espabila, que puedes ser el próximo”) son sin duda los motivos más acuciantes de este viaje

sin billete de vuelta, pero a poco que se escarbe aparece una doble encrucijada que explica mucho mejor por qué Turquía y su escritor emblemático se dan la espalda.

La primera bifurcación es la que se abre ante Turquía. Sólo que más que una bifurcación es una tupida red de autopistas, carreteras principales, vías de servicio y caminos secundarios en la que es muy difícil no perderse. Los intelectuales liberales apoyan al gobierno islamista porque busca la apertura a Europa y defiende los derechos humanos y la libertad de expresión. Los partidos de izquierda se alían con el poderoso aparato del Estado kemalista y azuzan los fantasmas del nacionalismo para recuperar terreno. El problema kurdo, Chipre y la cuestión armenia son heridas abiertas sin cura a la vista. Está claro que no es fácil elegir camino, y menos aún conductor. Pero Turquía es una economía en pleno crecimiento, un país joven y lleno de posibilidades, con un gasto en educación superior a la media europea, con el fenómeno del calvinismo islamista que desde el corazón de Anatolia ha impulsado una ética del trabajo y del beneficio desconocida en el mundo musulmán, con una historia y un legado complejo, como el de toda gran nación, pero también lleno de gloria. Y al final ha de elegir entre Pamuk y el asesino de Dink.

La segunda bifurcación es la que obliga a Pamuk, atrapado en la rueda de la historia, a escoger entre ser el símbolo de la Turquía laica, democrática y pro europea o ser un escritor, un artista. Esa elección es fácil para él. Casi desde que nació, quiso ser novelista. En su juventud, los años setenta del activismo político, de bandas fascistas y grupúsculos marxistas, su simpatía por éstos nunca le llevó a la militancia, encerrado como estaba con sus libros y su primera novela, que tardó cuatro años en escribir y otros tantos en publicar. Sólo a raíz de la brutal guerra que el Estado turco libró contra los kurdos en los años noventa, su creciente perfil como escritor, y por lo tanto intelectual,

le empujó a significarse en defensa de los derechos humanos y de la libertad de expresión.

Pero Pamuk nunca se ha sentido cómodo en ese papel de intelectual comprometido. Para escribir necesita una cierta irresponsabilidad, la capacidad de jugar con las palabras. La repercusión de sus declaraciones sobre el país, en especial a la prensa internacional, para quien pronto se convirtió en la voz de referencia sobre Turquía, le fue cercenando esa libertad, obligándole a matizar hasta la extenuación todo lo que decía. La culminación fue una entrevista con un periódico suizo en que aludía a la guerra contra los kurdos



Orhan Pamuk, un escritor.

y al genocidio armenio. El proceso que se le abrió por denigrar la identidad nacional fue otra vuelta de tuerca en la presión que el creciente nacionalismo turco ejercía sobre él y el resto de intelectuales liberales.

Pamuk empezó a recibir amenazas. Ya no podía dar un paseo por su ciudad sin más, un Estambul recubierto por gigantescas banderas turcas surgidas de la nada. Se había convertido sin querer

en un símbolo. El juicio comenzó el 16 de diciembre de 2005. Su relación con la literatura sufría. “Agradezco la atención internacional y el apoyo de los intelectuales liberales de aquí. Me hace sentir protegido. Pero por otro lado, siento que he de corresponder a esa atención, parece obligado. Y eso afecta a mi imaginación. Lentamente, esa responsabilidad te puede convertir en un analista político, en un activista o en una persona con fuertes convicciones. Yo no soy así y no quiero ser una persona más preocupada por las ideas que por la vida”, declaraba en esas fechas a su traductora al inglés, Maureen Freely.

El caso fue sobreesido por un defecto de forma (y por la intensa presión internacional en su favor) al cabo de un mes. Y en octubre de 2006 llegaba el Nobel, y con él la promesa de una reconciliación entre Turquía y el escritor que le había puesto en el mapa. En diciembre se mostraba gozoso en una entrevista a *El País*: una pintada frente a su casa rezaba “Gracias, Orhan Pamuk” y volvía a ser capaz de escribir. Cuando el asesinato de Dink le volvió a poner en la tesitura de elegir entre artista o símbolo, esta vez no lo dudó, y nadie se lo puede reprochar. Queda por ver qué elige Turquía. —

— MIGUEL AGUILAR

GÉNEROS

ELOGIO DEL ENSAYISTA

La mala atención que el así denominado ensayo —convengamos saber de qué se trata, aunque luego hagamos lo contrario— sea un invento de la modernidad. Lo debemos al francés Michel de Montaigne y al español Pero Mexía. No data de los siglos anteriores al XVI y es mucho decir en cuanto a su novedad. Los otros géneros literarios —de nuevo: admitamos que sea un género cabal— son tan antiguos como la escritura, si renunciamos a rastrear su antelación oral. La épica, la líri-

ca, la dramaturgia, las reflexiones de los filósofos y las prédicas de los sacerdotes, hasta la misma novela, epopeya en prosa y en lengua vulgar, exceden con bastante distancia al ensayo en cuanto a tiempo histórico.

El dato es significativo: estamos ante algo esencialmente moderno. Más precisamente: ante un discurso que exige una cultura del sujeto como individuo, del Único que se entrega a lo de todos, a lo común: al lenguaje. Hace falta Alguien que sostenga: “Yo digo acerca de mi mundo y ese decir será leído por otros sujetos similares y distintos que integran, cada cual con su mundo, el mundo.”

En este punto, los matices de Montaigne y Mexía divergen y pueden concordarse, o sea que proponen una dialéctica. Montaigne recorta su tarea en la conocida afirmación: *Je suis moi-même le sujet de mon livre*. Se suele traducir por: “Soy yo mismo el tema de mi libro”. Pero *sujet* es más que tema. Es, precisamente: sujeto. El principio activo del decir, ese Quien sin el cual nada puede decirse, a la vez que el resultado del decir, el que ha de quedar “sujeto” (sujetado, amarrado, determinado) por cuanto dice, está doblemente articulado y, por lo mismo, escindido. Ahora bien: el sujeto monteño no cuenta con certificados de garantía. Ningún dios lo ampara en su tarea de ser Montaigne ni le promete salvarlo en la hora peligrosa. Su yo es intermitente, fragmentario o, por decirlo con su peculiar adjetivo: ondulante.

El sujeto monteño tiene realidad pero no realidad sustancial: su realidad es virtual. Flota en la rizada superficie del tiempo y su única posibilidad de anclaje es la escritura. A ella, a su punta clavada en el lecho arenoso del mar temporal, volvemos. ¿Qué encontramos en estas vueltas y revueltas, cada vez que retornamos a las páginas de los *Ensayos*? Arriesgo que hallamos la propuesta de Pero Mexía.

En efecto, su tarea es una *Silva de varia lección*. Una labor silvestre, ajena a toda profesión. Una internación en la variedad posible de las lecturas, que

es una espesa selva. Y, lo que más me importa ahora, la posibilidad de que la lección (la lectura) sea plural. Leer sin atenerse a especialidades profesionales (variedad, digamos, objetiva) y leer con variedad de claves el mismo texto (variedad, digamos, subjetiva).

Aquí, en esta indeliberada convergencia, don Miguel y don Pero nos señalan la pista del ensayo y también de la modernidad en la lectura, en la *lectio* que da lugar, a su vez, a la moderna noción de literatura: tener literatura es tener lecturas. Un sujeto que se busca en el lenguaje de modo laico y secular, se encuentra con que el lenguaje da lugar a una diversidad de discursos que se entrelazan como una selva, al tiempo que admite una pluralidad de lecturas. No está sometido a la verdad y, si ella existe, no puede formularse sino con las palabras del lenguaje, que son pasibles de varia lección. La verdad no es un dato ni un contenido acotado, sino un proceso.

Siglos más tarde, preocupado por esta temblorosa realidad del ensayo, Ortega intentó conceptualarlo. Le salió una paradoja en forma de oxímoron, un adjetivo que deroga cierta calidad esencial del sustantivo al que complementa. El ensayo es la ciencia sin demostración, afirma Ortega. Pero una ciencia sin demostración no es científica. Oxímoron y paradoja: el ensayo es una ciencia acientífica.

No creo que a Ortega se le escapara esta realidad contradictoria de lo que intentaba definir. Más bien lo opuesto: estaba afirmándose en el razonamiento paradójico. Tal vez pensó la ciencia, anchamente, como todo discurso del saber organizado. La falta de una demostración, entonces, lo desorganiza. Y la obra orteguiana es, acaso, un ejemplo, de este que hacer desorganizado, de ese ensayismo que se pretende científico y destituye su propia científicidad. Ortega se pasó la vida prometiendo una suerte de tratado de la razón vital, que nunca escribió, y no por pereza ni por falta de tiempo. Hizo otra cosa, que es su obra, y que surge de la imposibilidad de escribir la Obra. Razón y vida son intratables



Michel de Montaigne, 1533-1592.

como yunta, viene a concluirse calladamente de tal empresa. La razón escinde, divide, clasifica, mide. La vida es unidad, imprevisión, imprecisión, inexactitud. Los escritos de Ortega son el precioso residuo de una tarea impracticable. Otra clave para adentrarnos en el espacio del ensayo.

En efecto, ensayar es poner en práctica, intentar, experimentar, someter a prueba. Los ensayos de una pieza teatral, por ejemplo, propenden a una representación que se entiende definitiva y fija pero que nunca resulta serlo. Dos funciones de la misma obra nunca son idénticas. Se ha ensayado, pues, para abrir el campo a sucesivos ensayos. De nuevo: la varia lección de Pero Mexía.

En la imposibilidad orteguiana y la apertura de Mexía reside la calidad del discurso ensayístico. Se trata de un saber que no concluye y que, en vez de llegar a saber, sigue intentando saber, sigue sabiendo. Un saber en gerundio, si se prefiere la escueta precisión gramatical. Saber y no conocimiento, porque éste demanda la demostración y la estructura consecuentemente organizativa de la ciencia.

Esta característica de intento deriva hacia lo que podríamos llamar aspecto corporal del ensayo. Intentar viene de tentar que, entre otras cosas, significa tocar. Decía Severo Sarduy que el ensa-

yo actúa por una intervención del cuerpo en el discurso, que se puede escribir bailando como, más o menos, bajaba Zaratustra danzando y adoctrinando por la colina que conduce a y aleja de la llanura. Más aún: los alemanes llaman *Versuch* al ensayo, a partir del verbo *suchen* (buscar) y, si cargamos las tintas, obtenemos *Versuchung*, la tentación, con lo que se cierra el ciclo del intento.

El ensayo ni parte de ningún principio ni llega a ninguna meta. Se interrumpe como si proviniera de una interrupción anterior, por una decisión formal que resulta ostentar un sesgo más bien estético. No carga con la obligación de la prueba y sí, en cambio, cuenta con la facultad de la conjetura. Por eso es saber y no ciencia, según quedó dicho.

Lo anterior afecta asimismo al tema del discurso ensayístico. Se puede escribir un ensayo sobre tal o cual cosa, pero no un ensayo de tal cual cosa. Un tratado o una monografía tienen su campo temático acotado de antemano y ponen todos sus medios al servicio del mismo. El ensayo no cuenta con ningún tema sino que lo busca sin saber que lo hace, o ironizando, como si no supiera que lo hace. Es el mundo de la *inventio* o, por usar una palabra más de moda, de la *serendipity*. El ensayista encuentra lo que no busca y se ve en la apretura de admitir que lo estaba buscando sin saberlo. Estrictamente: inventa. Así los descubridores europeos inventaron América hasta que Vespucci le puso tal nombre.

Ahora bien: ¿quién buscaba sin saber eso que ha encontrado? El *sujet* de Montaigne. Quien moviliza el discurso y es sujetado por él.

Volviendo a Ortega, a su paradójica ciencia sin demostración, se puede pensar que estamos ante un fenómeno estético. O, si se prefiere, más estrictamente: poético. Para definirlo me valgo de un par de autoridades. Una es Paul Valéry, con su figura de la obra de arte como un excremento precioso: ámbar gris, perla. Algo que, por su carácter residual, se expele, no es utilizable, carece de función instrumental en el

funcionamiento del organismo. Sobra, es suntuario. Pero se convierte en una sustancia muy calificada y entra en el mercado del excedente social como valor de cambio simbólico, carente de todo valor de uso.

El otro apoyo lo encuentro en Octavio Paz y *El arco y la lira*. Desde una diversa entonación, coincide con Valéry en el valor residual de la palabra poética. Es la palabra que no puede ser reducida a ninguna categoría clasificatoria —política, moral, filosófica, científica, etc.— y sin embargo, sigue significando. Es el residuo de la tópica, la palabra que no ocupa el lugar de otra palabra, sino el propio, quedando en libertad.

Al principio señalé la modernidad, la necesaria modernidad del ensayo que, si es un género, lo es sin generalidades, porque se define por exclusión, más por su pragmática que por su tópica, más por su quehacer que por su ser. El ensayo existe y convendría evitar atribuirle un ser separable de su existencia.

Esta insoslayable modernidad del ensayo lo hace especialmente apto a los tiempos que vivimos o creemos vivir, tiempos en que los sistemas han sido arrumbados y la misma ciencia prefiere referirse a lo que puede ser verdad antes de lo que es verdad. La variedad de sujetos que pueden aparecer bajo un mismo nombre en la obra de los llamados ensayistas apunta a la libertad del decir que implica la intermitencia monteñana. Apela, además, al diálogo, pues todo escrito se expone a la varia lección, a la variada lectura, a la pluralidad de los otros, que implica la fórmula de Pero Mexía.

Ya estoy imaginando, por ejemplo, al lector de estas páginas que se/me pregunta: si se trata de no clasificar, ¿por qué este señor se refiere a los ensayistas? ¿No está clasificando al hacerlo? Es posible que sí y, como es posible, exige que este ensayo se abandone y se interrumpa, dando lugar a una probable respuesta, generadora de nuevas preguntas. —

— BLAS MATAMORO

CUBA PEÓN AL PASO

En no pocas ocasiones, los analistas del tema cubano e incluso los involucrados directamente en él se refieren al mismo comparándolo con un juego de ajedrez. De esta práctica han emanado frases célebres que dejan clara nuestra condición de meras piezas (por tanto, sacrificables) en un gigantesco tablero político. Es muy posible que los memoriosos aún recuerden la invitación de finales de los noventa que hiciera el presidente del gobierno español, José María Aznar, a Fidel Castro a “mover ficha”. En aquella partida –me pesa recordar– ganaron las blancas.

Es comprensible que el fascinante universo de las sesenta y cuatro casillas y su aparente sencillez –donde las cosas sí son en blanco y negro– invite a usar su terminología para describir o simplificar situaciones complejas; sin embargo, temo que quienes se valen de este atajo quizá lo hacen en busca de una metáfora rápida y fácil de visualizar, pero carecen de un conocimiento riguroso del juego-ciencia.

Hay varios motivos ajedrecísticos que siempre han estado presentes en el accionar del régimen cubano. Y éstos han resurgido con tenacidad desde que se clasificara como secreto de Estado el hecho de que el intestino real, ay, se había tupido.

Por ejemplo, hace poco menos de un mes, a raíz del *affaire* Pavón –en el que Luís Pavón, un oscuro censor del “quinquenio gris” fue resucitado por la televisión cubana luego de tres décadas de merecido olvido y, en respuesta, un grupo de intelectuales de la isla y el exilio se ha pronunciado en su contra–, una amiga me preguntó qué pensaba al respecto. Para su total asombro, le contesté: “Es una distracción” –táctica ajedrecística en la que se “distrae” a una pieza enemiga de una posición importante.

Una vez que una pieza ha sido “distraída” es posible explotar el nuevo

escenario atacando otros elementos vitales de la posición del adversario. Por lo general, la pieza distraída está a cargo de proteger a otra. Al distraerla de su función, ésta deja a la otra pieza desamparada y, por tanto, vulnerable. Este tipo de operación ocurre con gran frecuencia en el ajedrez. Otro tanto sucede en la política.

En el caso cubano, la táctica de la distracción es empleada sistemáticamente por el gobierno con el fin de evadir la realidad. Estas distracciones posibilitan no tener que prestar atención a lo que urge: el pésimo estado de la economía nacional, el descontento en la población ante la escasez de recursos, la falta de libertades civiles y económicas, la sempiterna represión y hasta el derecho de los cubanos a estar al tanto de la salud del Ajedrecista en Jefe.

Distracciones en el tablero más reciente de la isla son: el embargo (que los campeones del eufemismo llaman *bloqueo*), el balserito Elián González, los cinco héroes prisioneros del imperio, la respuesta gubernamental al Proyecto Varela que no menciona al Proyecto Varela, la batalla ¿de ideas?, las destituciones de varias figuras de la cúpula castrista, el plan de distribución de ollas arroceras, otra vez el embargo, el antedicho *affaire* Pavón y la consiguiente y esperada declaración de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Esta última –a tono con la modificación a la Constitución Socialista Cubana (2002) que declaró el Socialismo *irrevocable*– expresa que “La política cultural martiana, antidogmática, creadora y participativa, de Fidel y Raúl (sic), fundada con ‘Palabras a los intelectuales’, es irreversible”.

Estimados miembros de la UNEAC: tengan la bondad de ser precisos. Lo verdaderamente irreversible en nuestra historia reciente es el sinnúmero de fusilamientos que ha teñido para siempre de sangre los muros de La Cabaña y, de paso, el alma cubana; lo irreversible es el presidio político de miles de compatriotas por el simple hecho de disenter; lo irreversible es el éxodo del *Mariel*, los caídos en las guerras en África, el

Maleconazo, los miles de balseros que jamás tocaron tierra; lo irreversible son las masacres del río Canimar y del remolcador *13 de marzo*, la muerte en el exilio de cientos de miles de cubanos; lo irreversible es que en ese afán por escapar de la isla un grupo de suicidas haya surcado el mar Caribe en un Chevrolet de los años 50; lo irreversible es que una mujer se haya enviado a sí misma a los Estados Unidos en una caja de DHL con tal de no habitar en el tan llevado y traído paraíso del proletariado. Lo irreversible es lo irreversible.

Parafraseando a nuestro poeta: “Viví en el miedo y le conozco las entrañas”. De tal suerte, no pretendo juzgar a quienes desde Cuba han levantado sus voces contra la consecuencia de la censura –el peón Pavón–, como tampoco me interesa criticar a mis compatriotas del exilio que amonestan a los de la isla por ni tan siquiera mencionar de pasada la causa –el rey, ahora enrocado y a una jugada de perder la gran partida. Lo que sí me importa es denotar que la resucitación del viejo censor está una vez más diseñada para distraer la atención hacia lo que no es importante.

Me parece saludable el debate (y es algo que los cubanos necesitamos ejercitar), pero me niego a participar en un intercambio sobre sucesos ocurridos hace treinta años cuando, en este momento, mientras escribo mi nota casi ajedrecística, el número de prisioneros de conciencia en Cuba casi asciende a trescientas personas.

No hay que olvidar que el denominado “quinquenio gris” que trajo a la palestra a Luís Pavón y contra el que han protestado en masa los intelectuales del patio, no es más que una fracción de las cinco décadas de nuestra *Edad de hierro* –según la *Real Academia Española*: (1) Entre los poetas, tiempo en que huyeron de la tierra las virtudes y empezaron a reinar todos los vicios. (2). Tiempo desgraciado.

Amigos y detractores de las dos orillas: más allá de hablar y discrepar hasta el hastío, nada podemos hacer respecto al pasado. Además, todavía queda mucho que hacer por el presente.

Cuando hayamos resuelto los problemas de estos días aún grises, propongo una revisión exhaustiva de los pasajes más lúgubres del último medio siglo para evitar que éstos se repitan como las ficciones de Borges. Hasta ese entonces, no sé ustedes, pero yo prometo no dejarme distraer y no tomar cuanto peón al paso me envíe la maquiavélica máquina de ajedrez que es el régimen cubano. —

— ALEXIS ROMAY

VANGUARDIAS

DUCHAMP EN BUENOS AIRES

“Dios perro”, escrito en mayúsculas y con spray negro, se lee en la fachada del número 1743 de la calle Alsina. El pasillo huele a orina, se oye algarabía de niños, una radio escupe cumbia. Aquí vivió Marcel Duchamp; su estudio quedaba cerca, en el 1507 de la calle Sarmiento, donde ahora hay una plaza del Centro Cultural San Martín. Había salido de Nueva York, en compañía de su amiga y coleccionista Yvonne Chastel, el 14 de agosto de 1918; su destino era una Buenos Aires ajena a la Primera Guerra Mundial, donde pasaría nueve meses. El tiempo de un parto. La gestación de muchas ideas que cuajarían en obras como *Estereoscopia de mano* (1918-1919) o el *Gran vidrio* (1915-1923) estuvo sincopada por innumerables partidas de ajedrez (llegaría pronto a ser uno de los mejores jugadores de Francia).

Según escribe Graciela Speranza en *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (Anagrama), “planeaba quedarse allí mucho tiempo y volver irreconocible”. Finalmente pasó menos de un año, pero las mutaciones van por dentro. En noviembre escribía Duchamp en una carta que en la capital argentina “todo es una suerte de réplica de otra parte”. En el coche de Speranza, camino de un café donde charlar, pasamos por la puerta trasera del San Martín, donde ha sido borrado

el edificio donde vivió el artista francés. “Duchamp es aquí una ausencia”, me dice. Un lugar vacío desde el que volver a pensar la cultura contemporánea.

Empezamos conversando sobre Ricardo Piglia y sus apropiaciones indebidas, falsas traducciones y fueros de campo. “Es mi maestro”, confiesa Speranza. El recorrido literario que su libro propone empieza con Borges y acaba con Aira, los capítulos intermedios están dedicados a Cortázar, Puig y Piglia; Kuitca es un apéndice artístico y un cierre circular, porque las primeras páginas están dedicadas a la experiencia de Duchamp aquí, en estas calles, con su amiga, que en un relato de viaje criticó con fiereza el machismo y el atraso locales (¿será la mujer que sus pretendientes desnudan con la mirada?).

Entre las varias re-lecturas que *Fuera de campo* plantea está la de *Rayuela* como gran novela, superior a los cuentos de Cortázar, Macedonio como maestro ausente de la literatura argentina del siglo pasado (no tiene ni capítulo propio, porque lo leemos a través de la lente borgeana) o la nueva iluminación de Biorges. “Entre otras muchas cosas, este proyecto me ha permitido redescubrir a Bustos Domecq”, me dice entre sorbo y sorbo de té, “en sus textos se encuentran prefiguraciones y matices del programa de Borges que son realmente sorprendentes”.

Le comento que, al equiparar de algún modo el proyecto intelectual de Borges con el de Duchamp, su libro sitúa —una vez más— a Borges y a la tradición argentina en el centro del canon universal de la estética contemporánea. “En el capítulo sobre Borges hay cierta ironía”, me dice, “él quizá se adelantó a todo, pero en mi énfasis hay un tono irónico que debe ser tenido en cuenta”.

Lo que más sorprende del libro es que el efecto *Duchamp* permite leer a Piglia y a Aira en la misma tradición. Eso supone obviar sus muchas diferencias y centrarse en las pocas (aunque sin duda significativas) convergencias, las que indirectamente comparten con Borges, Cortázar y Puig. Se respira en Buenos Aires la superación de la dico-

tomía que marcó los años noventa y sobrevivió el cambio de siglo. En vez de Piglia o Aira: ambos. De modo que ya podemos empezar a buscar un posible sustituto para ese lugar posible y central.

Para Speranza es fundamental la conversación. *Otra parte*, la revista que Marcelo Cohen y ella co-dirigen, se caracteriza por su pluralidad. Es autora de dos libros de entrevistas. Dialogar con ella significa dejarse llevar por las digresiones y los meandros de la oralidad. “Hay vida detrás de este libro, por ejemplo, fijate en el caso de Puig: si empecé a pensarlo no desde la literatura sino desde el cine fue porque llegué a su casa y vi que había quinientos videocasetes en el lugar donde los escritores tendrían sus libros”.



Marcel Duchamp en Buenos Aires.

Fuera de campo dialoga inconscientemente con otro volumen que también apareció el año pasado: *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos* (Siglo XXI Editores), de Raúl Antelo. Se trata de una exploración de un triángulo posible: el que tiene a Duchamp en un vértice y en los otros dos a Buenos

Aires (1918) y a Maria Martins, la artista brasileña con quien el artista francés tuvo un romance en los años cuarenta. Aunque se desconozcan, los proyectos de Speranza y de Antelo tal vez vienen a inaugurar un nuevo observatorio, desde el cual analizar con nuevas lentes todas las expresiones del arte hispanoamericano del siglo pasado.

Como con Puig o con Piglia, la relación de la ensayista argentina con Guillermo Kuitka también es a un tiempo personal y crítica. “Kuitka debía estar, aunque sea el único artista plástico, porque el libro comenzó en las conversaciones con él”. De hecho, el libro empieza con Kuitka, aunque sea el protagonista del último capítulo, porque en la portada se reproduce un fragmento de “El mar dulce”, un cuadro en que el carricoche de *El acorazado Potemkin*, en su descenso por la escalinata, es iluminado o rociado por un foco o por un bote de pintura. En esa disyuntiva se sitúan los fueros de campo de Graciela Speranza, quien además de catedrática de literatura argentina de la Universidad de Buenos Aires y escritora es, como atestiguan sus versiones de Shakespeare o Berger, y quizá sobre todo: traductora.

Su libro, en fin, como la ciudad post-duchampiana en que fue concebido, es una máquina de traducir poéticas ajenas. Se acaba el té y la conversación. Nos despedimos. —

— JORGE CARRIÓN

POESÍA Y CAPITAL

EL CONSUMISMO: INSTRUCCIONES DE ESCRITURA

Entrevista con Mercedes Cebrián

Quizás porque nuestro país se encuentra a la cola de la vanguardia literaria, no abundan los escritores españoles que aborden en sus ficciones temáticas contemporáneas como los nuevos modos de relación, la globalización económica

o la extrañeza ante la vida moderna. La madrileña Mercedes Cebrián brilla con una inspiración poco habitual entre el reducido pelotón de autores que se ocupan del cambio estético y vivencial que factores como el consumismo han traído a nuestras vidas. En su primer libro de relatos y poemas, *El malestar al alcance de todos*, encontrábamos algunas piezas sobre este tema. Ahora, acaba de publicar en la editorial Caballo de Troya *Mercado común*, poemario que explota en clave lírica las paradojas de nuestra identidad global.

El consumismo interesa a los sociólogos. Pero, ¿sirve para hacer literatura?

Temas propicios para la literatura son todos aquellos con los que nos enfrentamos a diario, incluso aunque no parezca, aunque estén ahí latentes y por el momento no nos preocupen en exceso. Por ejemplo, el tema estrella en la literatura de todo los tiempos: la muerte. Una relación tan intensa y cotidiana como la que mantenemos con el consumo, con la toma de decisiones respecto a la compra de productos, con nuestro posicionamiento ideológico hacia la tecnología o la moda, no la mantenemos con casi nada o nadie. Hablar de consumo es hablar de mil temas: relaciones humanas, creación de nuestra propia identidad, Eros, Tántos... Los bienes de consumo poseen un poderosísimo carácter simbólico que hace a ciertos escritores, entre los que me cuento, frotarse las manos ante el diálogo literario que se puede establecer con aquellos. En mi caso, al no tener una formación sólida en esas materias, no puedo pretender elaborar análisis académicamente rigurosos al respecto. Pero eso me beneficia, ya que me da libertad, la libertad del ignorante, para generar preguntas e ideas que a menudo me sirven como combustible para mover la maquinaria del proceso de escritura.

Entonces, ¿es posible escribir una novela que transcurra en IKEA?

Se puede ficcionar o escribir versos sobre cualquier asunto que a uno le

interese, porque le incomode o porque le fascine. Creo que las claves para que el resultado de un texto de esas características sea digno, y no una mera fantasmada oportunista, están en la mirada y en la intención del autor. La novedad del teléfono móvil dio lugar a toneladas de columnas de prensa, anécdotas y relatos en los que los cambios que su aparición implicaba en el campo de las relaciones sociales eran el tema central. Ese tipo de relato ha quedado obsoleto, ahora que el móvil ha quedado incorporado a nuestra cotidianidad, pero veo lógico que en su momento la escritura reflexionara sobre ello. Yo trato de encontrar un equilibrio entre hablar de lo que sucede aquí y ahora, y escribir textos que no envejezcan a los dos meses. Creo que para tratar lo que es de verdad *candente* ya está el periodismo. La literatura debería tener unas ambiciones geográfico-temporales un poquito más amplias, pero esto se puede lograr aun situando un texto en el barrio donde una pasó su infancia; insisto en que son tanto el tono como la mirada los que universalizan o no los temas que se aborden.

¿Cuál es tu actitud respecto a las franquicias?

Volviendo a IKEA, me parece que hay un montón de elementos relacionados con ella sobre los que se puede, e incluso se debe, escribir. Yo soy una forofa de las franquicias, pero forofa por la relación amor-odio que me producen. Por un lado me siento acogida por ellas cuando estoy en un lugar lejano (me imagino sola y descansada un viernes noche en Pernambuco o Kiev, y feliz de encontrar un Starbucks en el que refugiarme), pero por otro encuentro detestable su uniformidad globalizante. Es en esa contradicción donde me sitúo para escribir sobre estos temas.

¿Está el escritor contemporáneo obligado a criticar las franquicias o es posible adoptar una actitud más creativa?

Yo imagino actitudes vitales puras en las que no haya duda ni contradicción posible al respecto: es claramente mejor la

tiendecita de ultramarinos de la Señora Trini que el macrocentrocomercial de las afueras. Probablemente yo también esté de acuerdo con eso a nivel vital, pero creo que es un craso error abordar cualquier tipo de texto sin asomo de duda o contradicción ante el tema o valor humano *oficial* que se esté tratando. Creo que una actitud de yo-puedo-tirar-la-primera-piedra-ideológica está abocada al fracaso artístico, pero quizá dentro de un tiempo cambie de opinión al respecto: tengo miles de obras por leer que pueden hacer tambalearse estas creencias.

En el suplemento Cultura/s de La Vanguardia elaboras listas de objetos. ¿Puedes explicar en qué consisten?

Son listas de cinco elementos con un nexo de unión entre sí: desde tipos de sopas hasta idiomas artificiales, pasando por bebidas de mal sabor. La idea no partió de mí sino de la redacción del suplemento, pero me vino al pelo porque soy una entusiasta de las listas y, en general, de la catalogación y tipificación, de ahí que me guste tantísimo la obra de Perec. En sus novelas *Las Cosas* y *La Vida Instrucciones de Uso*, Perec elabora inventarios exhaustivos de objetos que, para mí, resultan fascinantes por su intento vano de abarcar el mundo o al menos lo que podemos aprehender a través de los sentidos.

Pero las listas no son banales: reflejan algo del funcionamiento del mundo actual o pasado. —

— ROBERTO VALENCIA

SIMULACROS

VIRGINIA WOOLF, MARÍA ANTONIETA Y UN CRIMEN EN CHUECA

¿Podemos, con la imaginación, crear lo que no conocemos de primera mano? Mal formulado. Está claro que podemos; la pregunta, entonces, es más bien: cuando



¿Quién teme a la nariz de goma de Nicole?

usamos la imaginación ¿estamos adivinando esa realidad que no conocemos, o sustituyéndola desvergonzadamente por otra? ¿Por qué “desvergonzadamente”? ¿Acaso estaríamos haciendo algo malo? Era una mañana gélida de enero en Madrid, y esas preguntas me rondaban mientras preparaba una clase sobre Virginia Woolf, que habló de todo eso en sus ensayos. Para despejarme salí al balcón, a tomar el fresco, a contemplar los tejados, las fachadas amarillas y rosas de la plaza de Chueca. Y entonces vi algo insólito. La plaza estaba acordonada. Del otro lado de las cintas se agolpaban los curiosos; en el perímetro delimitado por ellas, se recortaban en el suelo gris dos bultos blancos. Dos hombres tendidos boca arriba, ambos con delantal blanco de camareros, de un blanco blanquísimo, y sobre el delantal, una gran mancha roja, de un rojo rojísimo. Hacía tanto frío, que de vez en cuando los cadáveres se frotaban enérgicamente las manos, hasta que una voz gritó “¡Acción!”, y ellos, obedientes, recobraron el *rigor mortis* reglamentario.

Hay una cosa que no soporto en el cine; algo difícil de definir pero cuyo síntoma más obvio es que los trajes son demasiado nuevos. Demasiado perfectos, como el delantal blanquísimo y su mancha rojísima. Se nota que acaban de salir de la modista o de la tintorería o del taller de efectos especiales... Por eso me irritó tanto la María Antonieta de Sofia Coppola, y aún más Nicole Kidman haciendo de Virginia Woolf en *Las boras*, con la nariz de goma, la cara de atormentada oficial, dando zancadas como una histérica, y el beso que le estampa a su hermana en la boca: los genios, ya se sabe.... Eso sí, vestida con

una elegancia exquisita, versión bohemia, y en una casa no menos bohemia y exquisita... (De una carta de Vita Sackville-West a su marido, tras conocer a Virginia: “La señora Woolf no es nada afectada. No lleva ningún adorno. La manera como se viste es atroz. Al principio no la encuentras guapa; luego hay una especie de belleza espiritual que se te impone y empiezas a mirarla con fascinación”. Sobre la decoración de la casa de los Woolf, su comentario es escueto: “De una fealdad inconcebible.”)

Y vuelvo a mi escritorio, y vuelvo a mis preguntas. ¿No dice Woolf (citando a Coleridge) que “la gran mente es andrógina”, lo que supone que un gran artista masculino puede inventar personajes femeninos —y viceversa— convincentes, reales? ¿Y no reprocha a los escritores “materialistas” que cuando crean a un personaje, se queden sólo en lo exterior: su casa, su indumentaria? Así pues Woolf creía que la imaginación puede adivinar la realidad que no conoce: que saltando barreras de sexo, de clase, de época, puede conocer desde dentro otras maneras de estar en el mundo... Lástima que también afirme lo contrario. Por ejemplo: “El escritor está sentado en una torre construida sobre la posición y el oro de sus padres. Es una torre de la mayor importancia: decide su ángulo de visión.” O cuando, dirigiéndose a un congreso de obreras, reconoce su incapacidad, en tanto que persona rica y educada, de meterse imaginariamente en la piel de una de ellas. “Sería”, escribe, “una imagen falsa y un juego demasiado juego para que valga la pena jugarlo.” Pues “la imaginación”, asegura (pero, doña Virginia, ¿no habíamos quedado en que “la gran mente es andrógina?”...), “es hija de la carne”.

La cuestión me preocupaba desde que publiqué una antología de relatos, *Madres e hijas*, cuyas autoras eran todas mujeres. ¿Acaso —se me objetó— un escritor varón no puede imaginar una relación madre-hija? Claro que puede, pero me daba rabia pensar que con ese argumento, tan aparentemente neu-

tro, lo que se justifica es una realidad histórica que de neutro no tiene nada: algunos seres humanos han hablado en nombre de los demás, sin que éstos pudieran explicarse por sí mismos.

Al final, la respuesta la da la propia Virginia, no en teoría sino con hechos: escribiendo *Orlando*, y subtitulándolo, provocativamente, *Una biografía*. Vaya biografía, cuyo biografiado es un poeta del siglo XVI que sigue vivo en 1928, convertido en poetisa... ¿Qué quería decirnos Virginia Woolf con ese divertido disparate? Lo mismo que Sofia Coppola cuando nos muestra, entre los zapatitos rococó de María Antonieta, unas zapatillas deportivas (es lo único que me gustó de la película). Quieren darnos a entender que existió realmente María Antonieta, y existieron poetas renacentistas, pero que la imaginación no nos suministra esa realidad, sino otra cosa. En definitiva, me dije a mí misma abriendo por última vez el balcón y presenciando cómo el cámara recogía sus bártulos y los cadáveres se levantaban y se sacudían el polvo, la imaginación tiene todos los derechos... menos uno: suplantar la realidad, sustituirla, escamotearla; hacerse pasar por lo real y pretender que nos lo creamos. —

— LAURA FREIXAS

DIARIO INFINITESIMAL DISCURSILLO SOBRE LOS GRANDES PELIGROS DEL AMOR.

*Si no puedo ser su amante,
seré al menos su carcelero.*
Orpeza, *Remedios de Amor*.

Señoras y señores, ahí está el animal, ese pedazo de universo que alienta y se desplaza, que siente y vive. Los animales pululan. Una fuerza secreta los hace perdurar sobre la faz de la tierra. Allá va la araña escurriendo por su hilo. ¿Qué busca esta acróbata? ¿Se descuelga sólo por afán de lucimiento, deseo de exhibición y notoriedad? No. El funámbulo

busca una de dos cosas, o alimento o compañera; porque también entre las bestias los dos temas obsesivos son el trabajo y el amor, estómago y corazón. Observemos a este raro ejemplar de *clo-dovea pomposa* o araña de pantano. ¿Qué quiere? ¡Oh, ahí viene su cortejador! Se acerca tímidamente. Música solemne se deja oír: los enamorados ejecutan su danza nupcial. Estas danzas pueden llegar a ser refinado ballet de gran audacia coreográfica o bailes maratónicos como el de cierta variedad de pulga, la llamada *pulga de la cebada*, que llega a perecer de cansancio en brazos de su pareja antes de consumir las bodas. Pero veamos, ya suenan los últimos compases, la pomposa o cabezona y su esposo están por terminar su baile: Sí, allá va el macho transido de urgencia erótica, y la hembra desfallece de amor entre sus brazos. ¡Oh, no!, ¡qué es esto!, la cabezona ha devorado una pata de su cónyuge. ¡Prefirió un buen bocado a los goces del amor! ¡Atacó a traición! Huye el macho, quiere escapar, muy explicable, dado el caso, pero pomposa ha cerrado el camino y acomete con toda la fuerza que da la gula. Grave confusión de lecho y mantel, la gastronomía en guerra con la lujuria. ¡Oh, no! El filete a la Rossini no podrá escapar: Ya lo trinchó su compañera, ya lo tiene en el plato y empieza a dar cuenta de él; observemos que sus maneras de mesa son excelentes y reflexionemos en la fuerza del amor: el macho ha venido a buscar a su compañera a sabiendas del gravísimo peligro que corría. Es, por desgracia, una metáfora perfectamente justa del destino de tantos amores humanos. Pero no incurramos en melancolías: El objeto de la vida no es otro que la conservación de la vida. Y pasemos a otra cosa.

La reproducción, señoras y señores, no siempre es grata, como acabamos de ver. En este insecto volador, el *bobo intonsus*, el dimorfismo sexual es tan grande que el macho es tan completamente diferente de la hembra que muchas veces es incapaz de reconocerla y se ve forzado a un penoso celibato. Miremos como uno de estos *bobos* se

acerca perplejo a este grupo de hembras. Oh torturas del corazón: ¿Cuál puede ser la amada deparada para su corazón? Allá va el *bobo*; pero, cuidado, la hembra roja situada a su diestra no sólo no es su pareja, sino se trata de una *compolota tártara*, ser intratable, verdadero criminal de la naturaleza. Cualquiera insinuación del *bobo* y ella lo destozaría lentamente y con crueldad insostenible. No, pasó sin decir palabra. Parece que es otra, aquella amarilla, la que lo ha atraído, es la hembra del *pomo fetidus*, especie de zorrillo de los insectos que se defiende de perseguidores asfixiándolos con hedores insostenibles. Pero he aquí que llega esta pequeñita, es una *carolina voladora*, que parece buscar con insistencia al *bobo*. Él la desdén. Grave error: la dulce *carolina* es su pareja. Pero no, el *bobo* huye de ella y va en busca de tres carniceras *parcas reales* que ahí están: si llega hasta ellas no cabe duda de que cada una va a disponer de un generoso pedazo del *bobo*. La *carolina* va tras él, el amor le ha dado velocidad, allá va. Mas el *bobo* está cegado por la lujuria. Ay, la pobre no pudo darle alcance y ya lo tienen la tres *parcas*. El fin está próximo. Pero no, ya acomete la *carolina*. Retroceden las *parcas*. El *bobo*, aterrado, se mueve a un lado. ¿Qué pasa? La *carolina* ya devoró a una de sus rivales y va tras las otras dos. Bueno, una *parca* logró escapar. Ahora sí, el *bobo* la ha reconocido y se acerca a ella.

Y así, juntos, se van volando, porque, señoras y señores, cuántos trabajos de amor, cuántas tribulaciones para amar encierra el mundo natural... —

— HUGO HIRIART



Ejemplar de *Tachuela Almiclera*.