

VEKA DUNCAN
CIEN AÑOS DE NOSFERATU

CARLOS VELÁZQUEZ
SIN DERECHO A DISSENTIR

LUIGI AMARA
LA MALETA INSACIABLE

NÚM. 371 SÁBADO 01.10.22

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

AMÉRICA DEL SUR EN TRES TIEMPOS

CÉSAR VALLEJO
Y EL CENTENARIO DE *TRILCE*

JULIO TRUJILLO

REVISTAS LITERARIAS:
UN RELATO COLECTIVO

FEDERICO GUZMÁN RUBIO

EL DESAFÍO
DE LEILA GUERRIERO

JULIA SANTIBÁÑEZ



Arte digital > A partir de fotos de Korawat
y max dallocco / shutterstock.com > Staff > **La Razón**

Violentador de la lengua, libérrimo por las cuatro esquinas, Trilce no fue descifrado en su momento, ya que arriesga uno de los saltos más transgresores en las letras hispanoamericanas. Impreso en 1922 en los Talleres de la Penitenciaría de Lima donde César Vallejo fue encarcelado, en él se propuso una respuesta extrema: crear de nuevo la poesía. El acercamiento frontal del autor pasó por acuñar neologismos que dinamitan los límites de la literatura establecida. Y como añade Julio Trujillo: "Todo en Trilce es libertad, los eslabones mismos de la oración se separan y airean, se abren los barrotes del sentido". Así celebramos el centenario de ese título referencial.



UN DOS TRES POR TRILCE

JULIO TRUJILLO

@amadonegro

Trilce es lenguaje sin cadenas cantando su propia libertad. No se ha emancipado del sentido, pues lo tiene, sino de la ortodoxia retórica con que lo trasladamos. La línea recta para llegar de A a B se ha ensimismado, en *Trilce*, fascinada consigo misma, con su propia pólvora comunicativa, y adoptado la forma de una espiral inicialmente centrípeta, implosiva en el corazón de nuestra lengua, y luego centrífuga, explosiva e irradiando aún las últimas ondas de su expansión.

I

Es la torsión de los significantes. César Vallejo posibilitó esa revolución aflojando las manos, sosteniendo apenas la pluma y dejándose arrebatar el control de la escritura por el animal que estaba siendo escrito y que, de repente, se irguió y cobró una autonomía sin transigencia, lúdica y vertiginosa como correr al borde del abismo. Sus ojos vieron cómo sus manos demolían, con la embriagante independencia de la libertad total, la monolítica catedral de la gramática española y los grandes rascacielos de la sobreconceptualización. Las dejó hacer. Suelta ya, descoyuntada, la lengua en *Trilce* fue lo que no pudo ser:

Ese no puede ser, sido.¹

Así, haciendo posible lo imposible, yendo siempre un poco más allá, asomándose al lado oscuro de la luna, absorbió el aura de una duradera juventud, de una exploración siempre renovada por su

propio ímpetu, rebeldía y curiosidad, lengua erizada de posibilidad y contingencia. Lengua niña, incontaminada ("anterior a los códigos"), ingravida de mensaje e incluso de tentaciones metafóricas porque es pura materialidad –granularidad, como diría la física cuántica.

La lengua, en *Trilce*, va de regreso, y tanto, que se ha dicho que Vallejo escribe "como si nunca hubiera habido escritura". Va de regreso del traslado del mensaje, de la carga simbólica, de la compactación de la palabra e incluso de la gravitación del nombre: ha implotado, y los añicos hablan, las esquivas, ahora reconfiguradas.

SON UN NUEVO LENGUAJE, el intransferible orbe poético de César Vallejo. Es como si el poeta hubiera deshecho el rompecabezas de la lengua para rehacerlo a ciegas, con la intuición del tacto y del oído. Si la cólera quiebra al hombre en niños, una libertad radical quiebra la lengua en átomos, en baluceos, y es desde ahí, desde la minúscula superficie del fragmento, donde el poeta se planta para enfrentar, negándola, la totalidad y sus definiciones cerradas, sus dogmas. Es en la pista de una cabeza de alfiler donde patina la poesía de *Trilce* y se sacude la imposición de La Verdad.

José Ángel Valente lo ha dicho bellamente: "Frente a la macrohistoria, la microvida". La microvida² de las palabras, la microvida del individuo, de la persona unitaria, de ese *tú* al que el autor ha llegado tras cruzar y trascender las ardientes arenas del *yo*. Ese *tú* eres *tú*, que lees, pero también y más profundamente es el *tú* anónimo y analfabeta del que la humanidad está compuesta, y *humano* es un adjetivo que se toma muy en serio, con una seriedad que intimida.

Foto > Lucy Foster

DIRECTORIO

El Cultural
[Suplemento de La Razón]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega

Director

@sanquintin_plus

Julia Santibáñez

Editora

@JSantibanez00

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

Ahora bien, la libertad total no es escritura automática ni ebriedad surreal: se aprende a hablar con sintagmas que todavía arden después de la hecatombe. Y se dice, siempre se dice, pero no desde un Edén prehistórico sino desde un páramo que ha perdido la prodigalidad de las referencias, de las definiciones, donde apenas gravita la tradición. Es, pues, un lenguaje "potente de orfandad", una bomba de vacío. Claro está que el habla desligada, inevitablemente, religa. Ésa es nuestra condena (o ladremos), pero la refundación de Vallejo es deliberadamente caótica y con las cicatrices expuestas, como en el *kintsugi* japonés, y ni siquiera, porque si la fractura es el paradigma de esta poesía, entonces ese filo de los cantos rotos, no pegados, es su más aguda expresión.

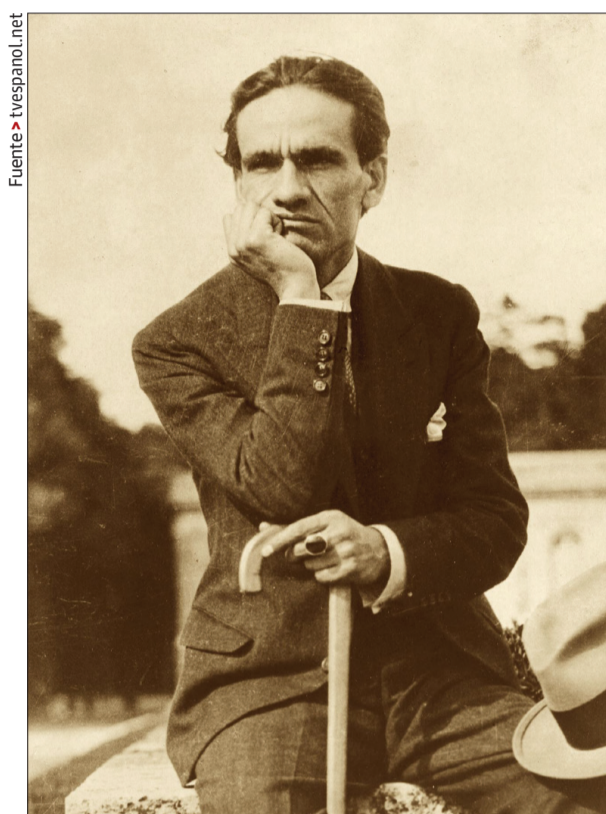
Es un habla quebrada, derrotada, que vuelve a comenzar dando traspies y desordenando la sintaxis, además de inventando palabras, desviando la ortografía e ignorando, oronda, las marcas referenciales. Qué bárbara. Es cierto que al leer *Trilce* estamos, como afirmó Julio Ortega, ante un espectáculo del habla, como si se nos diera entrada al laboratorio del nigromante y pudiéramos ver, en vivo, la ebullición de un nuevo lenguaje en un viejo matraz. Todo esto que intento decir con torpeza, Gonzalo Rojas lo expresa certeramente en un solo verso: "Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: Todavía".³

II

Trilce no surge de la nada. Es un enero con un diciembre llamado *Los heraldos negros*, libro con un lirismo que, aunque marcadamente litúrgico, es levemente heresiarca, con una voz ya formada pero inquieta. Comprende el poema final llamado "Espergesia" en cuyos versos chirrían "vientos / desenroscados de la Esfinge / preguntona del Desierto". Cuando lo publicó, en 1919, es muy probable que Vallejo ya tuviera escritos algunos poemas del siguiente libro, en donde ululan esos vientos desenroscados y la esfinge hace más preguntas que nunca. Los años que llevan a *Trilce* son cruciales: la muerte de la madre, los desamores y la cárcel hierven como futuras obsesiones.

El libro se imprimió en octubre de 1922 en los Talleres de la Penitenciaría de Lima con tiraje de doscientos ejemplares (¿alguien ha visto uno?) y un prólogo de Atenor Orrego, amigo del poeta ("César Vallejo está destripando los muñecos de la retórica. Los ha destripado ya", dice con entusiasmo). La edición costó 150 soles peruanos que el mismo poeta pagó, en parte, con el dinero que había ganado en un concurso literario en 1921 con el cuento que llevó por título "Más allá de la vida y la muerte".

El relato es una prosa breve en la que el narrador regresa a su pueblo natal ("Y después perspectivóse Santiago, en su escabrosa meseta, con sus tejados retintos al sol ya horizontal") para velar a su madre muerta. La madre del autor, nacido en Santiago de



César Vallejo (1892-1938).

Chuco, en efecto había muerto recientemente, y esa pérdida, además de ser el tema del relato, comparece una y otra vez en *Trilce*, como cuando confiesa "He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sirviente, ni agua" ..., o al final del poema LXV:

Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros,
y a cuyo lado ni el Destino
[pudo entrometer
ni un solo dedo suyo.

A Vallejo lo enlutaban esa muerte y la de su pretendida, María Rosa Sandoval, tocaya de su madre. Eso le lleva a increpar a Dios: "¡tú no tienes Marías que se van!" y a iniciar así el poema XXIV: "Al borde de un sepulcro florecido / transcurren dos marías llorando, / llorando a mares". Volviendo al cuento: el narrador va a velar a su madre y descubre, tras una noche extraña, que la madre está viva y él es quien está muerto, lo cual le produce una sonora carcajada...

Con esa vuelta de tuerca, Vallejo cruza una frontera y allana los terrenos de la razón, aventura que continuará plenamente en *Trilce*. El final de "Más allá de la vida y la muerte", en el que el vivo se descubre muerto, inevitablemente nos remite al famoso poema LXXV, texto en prosa en que el poeta se dirige expresamente a nosotros, sus lectores, con esta frase lapidaria: "Estáis muertos", y aun: "Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte".

.....
"LA EDICIÓN DE *TRILCE* COSTÓ 150 SOLES PERUANOS QUE EL MISMO POETA PAGÓ, EN PARTE, CON EL DINERO QUE HABÍA GANADO EN UN CONCURSO LITERARIO EN 1921".
.....

A LA AUSENCIA de sus dos Marías hay que sumar la experiencia de la cárcel. En uno de sus poemas póstumos, titulado "El momento más grave de la vida", Vallejo hace decir a una persona: "El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú". Ese hombre (a veces, pero sólo a veces, la voz del poema coincide con su autor) es él, quien pasó 112 días en una cárcel de Trujillo entre noviembre de 1920 y febrero de 1921. Las razones tras su encarcelamiento, estudiadas hasta el hastío por quienes evitan a toda costa la lectura de los poemas, son mucho menos relevantes que el encierro mismo y lo que éste provocó en uno de los máximos valedores de la libertad creativa —que, para poder darse, requiere de un mínimo de libertad física. Anotemos que fue acusado injustamente de participar en una revuelta local en su natal Santiago de Chuco. Una carta suya es elocuente:

... Soy víctima ahora de una de esas tantas infamias gratuitas o brutalmente caramboleadas que abundan, apestando a murciélagos, en cada montón de cosas distritales. Porque soy del terruño de los que me acusan, y porque ocasionalmente estuve en Santiago de Chuco, ahora meses, cuando hubo matanzas e incendios en esa provincia. Es el ambiente provincial. Eso es todo.⁴

Vallejo comenzaba a respirar el aire cargado de libertad que electriza todos los poemas de el libro, y fue en ese momento de su vida en el que padeció la cárcel. No son pocos, 112 días en prisión... Esa racha, ¿asfixió su desempeño escritural o, al contrario, lo potenció y agudizó más? Ambos, ahogo y desahogo, se perciben constantemente en el libro, desde las cuatro paredes de la celda del poema XVIII ("Ah las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número") hasta la violencia física y fonética del XLI:

En tanto, el redoblante policial
(otra vez me quiero reír)
se desquita y nos tunde a palos,
dale y dale,
de membrana a membrana,
tas
con
tas.

Tundido a palos por su cancerbero ("es adorable el pobre viejo"), asfixiado de rincones, el poeta encontró su resistencia y rebeldía en el desmontaje de la sintaxis, en el movimiento a contrapelo de las academias y en una retórica elusiva del poder y del dogma, del carcelero y del policía. Le escribe a un amigo desde prisión: "Me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal".⁵

En esa rabia que se muerde los codos hay una clave de lectura de *Trilce*, un libro en el que la poesía comparece *in extremis*, como si comenzara por el final, como si tuviera que morir para nacer de nuevo o, en efecto, como si le fuera indispensable padecer asfixia

para después dar grandes bocanadas de oxígeno. Todo en *Trilce* es libertad y ruptura de cadenas, los eslabones mismos de la oración se separan y airean, se abren los barrotes del sentido, esa herramienta expresiva que aceptamos como dada, sin chistar, nuestro pequeño vocabulario y sus pegamentos diversos, estallan en un formidable gesto de emancipación que dura hasta nuestros días. Es un gesto por completo inaudito y feroz, como roer se los codos.

PARA EL VALLEJO ARTISTA, la libertad era una obligación. No es imposible que esa idea radical haya tenido su semilla en la cárcel de Trujillo, cuando fue privado físicamente de su albedrío. Vale la pena reproducir otra cita de su epistolario: "Quiero ser libre, aun a trueque de todos los sacrificios. Por ser libre me siento en ocasiones rodeado de espantoso ridículo con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices",⁶ que nos recuerda aquel poema en prosa donde García Lorca dice: "Como el niño que se lleva a los ojos la cuchara llena de sopita".⁷

Mecida y adormecida entre el pasmo ante la aparición de una poesía, digamos, cubista, y el franco desdén ante los flamantes ejemplares que ocupaban las librerías de Lima, la crítica recibió *Trilce* en absoluto silencio. La reacción de Vallejo es conocida:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista, ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo de que todo vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva!⁸

Numerados del I al LXXVII, los poemas parecen no seguir ningún orden cronológico o temático. De hecho, la fijación de esos textos siempre ha sido problemática (como si se tratara de un clásico antiguo), contribuyendo a su característica ambivalencia. El propio título del libro fue decidido de último momento, cuando estaban ya impresas las primeras páginas. Vallejo, se nos dice, pensó sucesivamente titularlo *Solo de aceros* (feo), *Féretros* (pero es mucho más que eso), *Scherzando* (muy feo, aunque se entiende que quisiera llamar la atención sobre ese movimiento de compases rápidos) y, finalmente, *Cráneos de bronce* (que parece aludir a una edad antigua, prehistórica y prelingüística), firmado con el pseudónimo César Perú.

“MECIDA Y ADORMECIDA ENTRE EL PASMO ANTE LA APARICIÓN DE UNA POESÍA, DIGAMOS, CUBISTA, Y EL DESDÉN ANTE LOS EJEMPLARES, LA CRÍTICA RECIBIÓ *TRILCE* EN SILENCIO”.

Juan Espejo Azturrizaga, amigo del poeta, afirma que "*Trilce*" fue una deformación de "tres": como reimprimir el primer pliego costaba tres libras más, Vallejo

... varias veces repitió tres, tres, tres, con esa insistencia que tenía en repetir las palabras y deformarlas, tresss, triss, triesss, tril, trilss. Se le trabó la lengua y en el ceceo salió trilssce... ¿trilce? ¿trilce? Se quedó unos instantes en suspenso para luego exclamar: Bueno, llevará mi nombre, pero el libro se llamará *Trilce*.⁹

La anécdota es ligeramente decepcionante, tal vez por el peso enorme con el que ya conocemos el término *Trilce*, pero es convincente: un neologismo puramente sonoro cuadra con la poética musical del libro y con su fobia a las definiciones cerradas. Ésta se demuestra en la ausencia de título de los poemas y, en fin, en ese nombre general que está a un tris de ser nada, siendo tanto: *Trilce*.

Y así, el volumen nació y fue ignorado. Pasaron ocho años hasta que en 1930 fue publicado en España, con un prólogo de José Bergamín ("la poesía de *Trilce* proyecta o propaga el pensamiento espiritualmente, y no literalmente") y un poema de Gerardo Diego contagiado del timbre vallejiano y a imitación suya ("Naciste en un cementerio de palabras / una noche en que los esqueletos de todos los verbos intransitivos / proclamaban la huelga del te quiero para siempre siempre siempre"). El reconocimiento llegaría poco a poco, y hoy esa poesía es "no prescindible", para citar de nuevo a José Ángel Valente. "¿Qué haremos en este mundo para ser dignos de tu silenciosa obra duradera, de tu interno crecimiento esencial?", le preguntó Neruda a Vallejo.¹⁰ La interrogante sigue abierta: ¿qué haremos?

III

¿Qué nos comunican unas líneas como éstas?

A veces doyme contra todas
[las contras,
y por ratos soy el alto más negro

[de los ápices
en la fatalidad de la Armonía.

Ah, la hermenéutica vallejiana, bien-intencionada pero condenada a fracasar precisamente porque su objeto de análisis se da, a veces, contra todas las contras, y a ratos habita oscuramente el punto más alto y fatal de la Belleza –con mayúscula. Vale leerlo con un diccionario de retórica en la mano, si se quiere, a la caza de tropos y figuras, pero sólo si la otra mano está dispuesta a enlazar hallazgos instintivamente, con el olfato del oído.

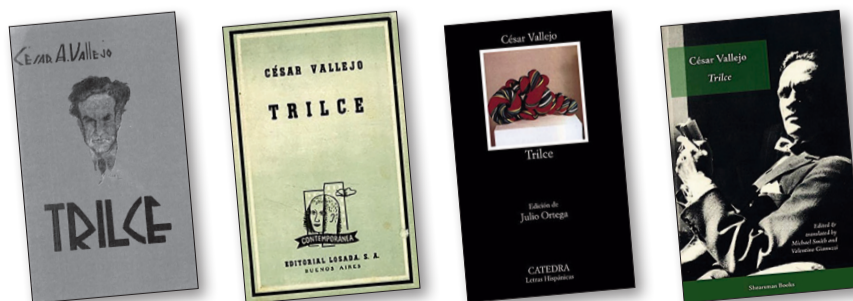
La crítica especializada podrá hacer análisis forenses, alimentar listas y trazar esquemas, para decirnos, por ejemplo, que el adverbio temporal unívoco "ya" es el más utilizado por Vallejo (145 veces), pero esa información, que agradecemos, está vacía si no sentimos nosotros mismos la urgencia de una poesía que lleve por bandera ese *ya*.

La crítica puede decirnos que abunda un elemento óseo en la obra del peruano, "y la importancia que él mismo le atribuye como base estructural, esencial, del ser viviente",¹¹ pero tenemos que ver, con nuestros propios ojos, esos trajes descolgándose por sí mismos, vacantes y hasta el hueso.

Podemos también aceptar que no entendemos nada. Cuando García Lorca escuchó la línea de Rubén Darío "que púberes canéforas te ofrenden el acanto" confesó sólo haber entendido el "que". Yo leo el poema XXV de *Trilce*, que comienza "Alfan alfiles a adherirse / a las junturas, al fondo, a los testuces, / al sobrelecho de los numeradores a pie" y no entiendo ni el "pie", pero la textura sonora de "alfan alfiles a adherirse" se me adhiere por horas y poco a poco todo el poema va soltando, si no la música de un sentido, sí el sentido de una música que, lo sé, acompaña un decir desentrañable.

ALGUNOS POEMAS YA LO DICEN todo de golpe y sin necesidad de realizar análisis ulteriores, como el impulsivo, casi primitivo XIII, que abre diciendo "Pienso en tu sexo" y propone un regreso al origen del mundo, como en el famoso cuadro de Courbet. "Palpo el botón de dicha, está en sazón", dice el poeta tentacular, y añade que es un "surco más prolífico / y armonioso que el vientre de la Sombra". Algo atroz se percibe ahí, y si Sylvia Plath pudo decir "he padecido la atrocidad de los crepúsculos", con esa sangrienta muerte del sol y la conciencia, con esos colores en carne viva, Vallejo aporta al final de su poema:

Oh escándalo de miel
[de los crepúsculos.



Oh estruendo mudo.
¡Odumodneurtse!

Voltear “estruendo mudo” como un calcetín para entonces producir “odumodneurtse” no sólo es una búsqueda valiente de la onomatopeya del estruendo mudo, con ese énfasis fonético y plástico, sino una invitación a ingresar en la textura de las palabras y palparlas, sí, como a un botón de dicha.

La plasticidad de la sintaxis que es marca de *Trilce* pareciera suceder en vivo, en el tiempo ardiente de la oralidad: su dinámica es la del coloquio, la de la contradicción que sigue a la aseveración, la del contraste de lo dicho, la del rotundo *no* tras el confiado *sí*. De ese modo establece un ritmo de urgencia y constante escepticismo ante los fundamentos de la razón.

El “no” de Vallejo, igual que el “no quiero” de la *Ifigenia* de Alfonso Reyes (con esas “dos conchas huecas de palabras”), se resiste a ser seducido por la presión de la lógica y se rebela con gracia: “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera”, “En el rincón aquel, donde dormimos juntos / tantas noches, ahora me he sentado / a caminar”. Las imágenes son fecundas y sorprendentes: “Ese hombre mostachoso. Sol, / herrada su única rueda, quinta y perfecta, / y desde ella para arriba”, o “¿Por ahí estás, Venus de Milo? / Tú manqueas apenas, pululando / entrañada en los brazos plenarios / de la existencia”. De repente se desemboca en un poema perfecto, el XLIV:

Este piano viaja para adentro,
viaja a saltos alegres.
Luego medita en ferrado reposo,
clavado con diez horizontes.

Adelanta. Arrástrase bajo túneles,
más allá, bajo túneles de dolor,
bajo vértebras que
[fugan naturalmente.

Otras veces van sus trompas,
lentas ansias amarillas de vivir,
van de eclipse,
y se espulgan pesadillas insectiles,
ya muertas para el trueno, heraldo
[de los génesis.

Piano oscuro, ¿a quién atisbas
con tu sordera que me oye,
con tu mudez que me asorda?

Oh pulso misterioso.¹²

Ese pulso misterioso es el secreto de la música, de la poesía y del arte que gracias a Vallejo se comienza a sugerir, a atisbar.

SI LOS LÍMITES DEL LENGUAJE son los límites del mundo, como afirmó Wittgenstein, con su expansión poética Vallejo ha engrandecido al mundo, y lo ha hecho aceptando, y expresando, la fascinante extrañeza del cosmos que habitamos. ¿No es todo muy raro? ¿No intuimos que existe un arcano tras el velo de la normalidad, un enigma central? No se da abasto nuestro bagaje de palabras, nuestra gramática, para decir ese asombro y preguntar



Fuente: puntosseguido.upc.edu.pe

¿qué?, ¿cómo?, ¿por qué? La ausencia de respuestas, o de Dios, no debe acobardarnos para formular nuevas preguntas y escribir nuevos poemas. Los lenguajes, si no son falsos, sí son necesariamente limitados, pero la arcilla de las palabras (esas “metáforas muertas”) está ahí para nuestro uso y libertad. Vallejo, un poco adánico y un poco niño, restituye a las palabras su poder original y vuelve a nombrar frescamente las cosas, sin la esperanza de hallar un Nombre único sino al contrario, entendiendo su diversidad y su constante ebullición.

Hechas de electrones en constante movimiento, inasibles, todas las cosas tienen —deben tener— un correlato lingüístico igualmente escurridizo y vivo. Dice el poeta: “Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía” (ese “y vosotros” es un aparte teatral en que nos interpela directamente a nosotros). Es un llamado a la resistencia, a no aceptar el falso equilibrio de las “parejas pares”, como recalcará López Velarde. La búsqueda nace del error y del traspíe, de la singularidad (“quiero reconocer siquiera al 1”), del contrapeso en la balanza. “¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!”, insiste Vallejo. El impar es 1, es 3, es triste y dulce trilce.

IV

Como si atendiera por primera vez la comparencia de las cosas, naciendo siempre al mundo, la poesía de César Vallejo está perpetuamente en *modo asombro*. Es un maravilloso algoritmo (yo diría que necesario): privilegia la extrañeza, no da nada por sentado, ni la suma de 2 + 2 ni la secuencia sujeto-verbo-predicado. Por ello sus lectores

“COMO SI ATENDIERA POR PRIMERA VEZ LA COMPARENCIA DE LAS COSAS, NACIENDO SIEMPRE AL MUNDO, LA POESÍA DE VALLEJO ESTÁ PERPETUAMENTE EN MODO ASOMBRO”.

se hacen inmediatamente cómplices y trabajan con él, un poco poetas, atraídos también por la sorpresa y el deslumbramiento, por el dolor.

Y si hay tanto dolor en sus poemas (“Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro”) es porque lo hay en el mundo, y la empatía de este poeta es franciscana, transportándose a cada uña, pelo y herida de sus semejantes, poniéndose siempre en sus zapatos, o en su zapato singular, aquella pieza impar que suele figurar después de la catástrofe. Y si su pesimismo insobornable no resulta abrumador es merced al chisporroteo de su también insobornable creatividad. En *Trilce* la lengua se sobrevive a sí misma y resurge con violencia, irrumpe en la superficie tranquila del habla y la enturbia, entiende que no entiende, que el mundo no es completamente inteligible por la razón y dice (sintonizando con Camus): “Absurdo, sólo tú eres puro”.

Esa turbiedad de *Trilce* se apaciguará con el tiempo para ofrecernos una nueva claridad, la de los extraordinarios *Poemas póstumos*, a los que el poeta llega después de una búsqueda difícil y honesta. Ya podrá decir César Vallejo, desde ese nuevo remanso y con un filo de esperanza del poema “Hasta el día en que vuelva”, que forma parte de *Poemas póstumos*:

Hasta el día en que
[vuelva, prosiguiendo,
con franca rectitud de cojo amargo,
de pozo en pozo, mi periplo, entiendo
que el hombre ha de ser bueno,
[sin embargo.¹³ □

NOTAS

- ¹ César Vallejo, *Obra poética*, UNESCO, edición crítica en Colección Archivos, México, 1989, p. 185.
- ² *Op. cit.*, p. XVII.
- ³ Gonzalo Rojas, “Por Vallejo”, *Del relámpago*, FCE, México, 1981, p.127.
- ⁴ César Vallejo, *op. cit.*, p. 703.
- ⁵ *Idem*, p. 704.
- ⁶ *Idem*, p. 705.
- ⁷ Federico García Lorca, *Poemas en prosa*, La Veleta, Granada, 2000.
- ⁸ César Vallejo, *op. cit.*, pp. 164-165.
- ⁹ *Idem*, p. 725.
- ¹⁰ *Idem*, p. 642.
- ¹¹ *Idem*, p. 222.
- ¹² *Idem*, p. 222.
- ¹³ *Idem*, p. 342.

La historia de la literatura moderna resulta inconcebible sin las revistas que la han acompañado, como una especie de laboratorio con destinos diversos y, a menudo, efímeros. Sin embargo, en sus páginas también hallamos la emergencia de promesas realizadas o fallidas, la afinidad de autores que ciertas publicaciones convocaron en su momento, cuyos casos más célebres —ya con un tono de época, el espíritu de un tiempo— conservan plenamente su atractivo original.

LAS REVISTAS LITERARIAS EN TRES TIEMPOS

FEDERICO GUZMÁN RUBIO

@feguz77

Las revistas literarias ya son cosa del pasado. Como si fuera una de sus hojas, amarillenta y entumecida por las décadas, su rica historia parece a punto de desintegrarse en cuanto alguien osa tocarla, al estilo de un viejo papiro egipcio. Después de todo, la selección natural dicta que lo que evolucionó de su fugacidad en permanente riesgo de quiebra al prestigioso formato del libro ya ganó la posteridad merecida, mientras que el material que quedó allí, olvidado en aquel número de un abril que ni siquiera fue cruel o de un octubre sin luna —el cuento que no formaría parte de ninguna colección, el poema desgarrador del poeta que jamás publicaría ni la más anémica de las *plaquettes*, el ensayo que se indigna por una injusticia que nadie recuerda—, merece su destino: venderse por kilo como papel viejo.

Sin embargo, las revistas literarias son puro presente. Allí dentro, en sus páginas carcomidas por las polillas, sigue sucediendo todo, de la misma forma que *En busca del tiempo perdido* el joven Marcel, en el salón parisino, se sigue quedando con la frase ingeniosa en la punta de la lengua, o Demetrio Macías sigue disparando tiros y entonando canciones monótonas y tristes en *Los de abajo*. Al abrir una revista vieja, las polémicas olvidadas se reavivan, con toda su pasión y su encono; las reseñas destructoras se ganan de nueva cuenta el odio vitalicio del poeta ofendido y el elogio envenenado vuelve a dar en el blanco; el breve ensayo deja ver que allí hay una obra en marcha; los lectores vuelven a tomar whiskys distinguidos y a hacerse trajes a la medida obedeciendo a la publicidad, y el autor de unos cuentos secos, sórdidos y poéticos titulados “Talpa” o “Macario”, publicados en *América*, vuelve a ser, por arte de magia, un joven prometedor de indudable talento.

Y es que las revistas literarias son cosa del futuro. Desde siempre, fue en ellas y en ningún otro lugar donde se produjo la literatura por venir. La ley dictaba que este futuro debía pasar desapercibido; así, por ejemplo, mientras el público argentino estaba atento a los adelantos o reseñas de las últimas



obras de Manuel Gálvez o de Eduardo Mallea, un tal Jorge Luis Borges, con plena discreción, sin que absolutamente nadie se enterara, empezaba a cambiar el rumbo del cuento latinoamericano al publicar, en la *Revista Multicolor de los Sábados*, una serie de textitos de género inclasificable que cuando ya fueron la *Historia universal de la infamia*, él mismo definió como “el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias”. Hay ocasiones, como en este último caso, en las que ese futuro tiene nombre y apellido, y son legión los grandes escritores que debutaron como inmensos desconocidos en revistas que muchas veces tampoco eran mucho más célebres que ellos. Otras veces, quizás de modo

“MÁS ALLÁ DE LA BOHEMIA, DEL TERCER NÚMERO AL QUE POCAS LLEGAN O DE LAS FINANZAS EN PERPETUA RUINA, ES IMPOSIBLE ENTENDER LA LITERATURA LATINOAMERICANA SIN SUS REVISTAS”.

más interesante, esa transformación de la literatura ha sido colectiva, indetectable de un número al siguiente, pero con el correr del tiempo, cuando la revista ya se convirtió en pila, testimonia un cambio de aires, de estética, de época, como la *Revista Mexicana de Literatura*, de Carlos Fuentes y Tomás Segovia, que pasó de cierto academismo a prefigurar el Boom.

ESA CONFLUENCIA DE TIEMPOS es lo que hace tan sugerente el hojear esas viejas revistas: de manera imposible, muestran la literatura que no fue, que estaba siendo y que sería. Y lo hacen, encima, no con la distancia erudita de los estudios literarios, sino con la pasión que sólo tiene la contemporaneidad: un tiempo que se relata a sí mismo sin conocer su desenlace. Tradicionalmente las revistas han sido vistas como un simple campo de pruebas, un ensayo en pantuflas antes del glamuroso estreno oficial. Pero bien podríamos verlas de manera opuesta, como el espacio donde la literatura aparece más viva que en ninguna otra parte, en plena marcha, apresurada, lista para leerse apenas habiendo sido escrita, haciéndose a sí misma antes de ir a morir a los libros, tan serios y definitivos. Las revistas literarias son la literatura de la historia de la literatura, pues ellas la cuentan a pie de calle, en tiempo real, con todas las voces que la construyeron, en un relato colectivo que sólo se entiende mediante el diálogo que finalmente entablan las distintas firmas de un número.

De hecho, más allá de la bohemia, del legendario tercer número al que pocas revistas llegan o de las finanzas en perpetua ruina de sus estados de cuentas —las pocas que los tuvieron—, es imposible entender la literatura latinoamericana sin sus revistas. No es casual que los tres grandes periodos literarios del continente —el modernismo (*Revista Moderna*, *Revista Azul*, *Mundial Magazine*), las vanguardias (*Amauta*, *Martin Fierro*, *Irradiador*) y el Boom (*Mundo Nuevo*, *Casa de las Américas*, *Primera Plana*)— hayan surgido a través de sus respectivas publicaciones. Éstas hicieron posible la

comunicación literaria entre los diferentes países latinoamericanos de forma mucho más fluida que los medios electrónicos en la actualidad, lo que propició el intercambio de ideas, las influencias continentales, la conciencia latinoamericanista y con todo ello el surgimiento de nuevas estéticas que, de nuevo gracias a las revistas, pero ahora en su vertiente de creadoras de públicos, encontraron un lector listo para recibir la nueva literatura.

TOMEMOS EL CASO DEL BOOM. Cuando aún nadie sospechaba las dimensiones que llegaría a tener un movimiento que no existía, un entusiasta Carlos Fuentes, desde la *Revista Mexicana de Literatura*, publicó un par de cuentos de Cortázar y el inicio de la versión final de *La mala hora*, de García Márquez. Por primera vez, tres de los protagonistas del Boom, todavía muy lejos de soñar que éste existiría, coincidían en la misma revista. Lo que en un inicio fue una feliz casualidad pronto se convirtió en una estrategia literaria, política y mercadológica, cuando los integrantes del grupo, ya más conscientes de su conformación, harían prácticamente suya la revolucionaria *Casa de las Américas*, de la mano de Vargas Llosa; encontrarían un medio masivo de difusión en el semanario *Primera Plana*, dirigido por Tomás Eloy Martínez y con un tiraje de casi cien mil ejemplares, y publicarían cuentos, adelantos de novelas y reseñas de sus compañeros en *La Cultura en México* y *Diálogos*, de México, la parisiense *Mundo Nuevo*, la peruana *Amaru*, la colombiana *Eco* o el legendario semanario uruguayo *Marcha*.

Así como se puede leer un movimiento a través de sus revistas, lo mismo puede hacerse con un género específico. Hay algunos, como el cuento, que parecen haber sido concebidos para transmitirse a través de revistas, nuevo fuego en el que si bien ya no se reúne la tribu de noche sí consigue congregarse a un lector solitario en el salón de la sala o en el autobús de camino a la universidad o al trabajo. Hubo revistas dedicadas sólo a publicar cuentos, como *Ficción* de Buenos Aires y la inolvidable *El cuento*, de Edmundo Valadés, en cuyas páginas, aún hoy, se encuentra lo mejor del género. Otras lo hicieron incluso más combativamente, en lo que respecta a la reivindicación del cuento y a la política, como *El Grillo de Papel* y *El Escarabajo de Oro*, dirigidas por el cuentista argentino Abelardo Castillo, en el que los relatos breves se alternaban con poemas, ensayos y editoriales de izquierda radical, por los que ambas revistas fueron censuradas y clausuradas.

La línea entre literatura y política en algún momento se hace difusa, y así se dan casos como la chilena *Multitud*, paradójicamente dominada por un solo nombre: el de Pablo de Rokha. En un principio, De Rokha concibió su revista como una más de la larga genealogía de revistas vanguardistas, pero pronto se convirtió también en un arma propagandística del estalinismo y el maosismo. Las revistas latinoamericanas de izquierda, sobra decirlo, se cuentan por cientos o miles, desde la



más influyente de todas en sus buenos tiempos, la ya mencionada *Casa de las Américas*, hasta la excelente *Crisis*, dirigida por Eduardo Galeano en Buenos Aires, donde, de manera un tanto inexplicable a nuestros ojos, convivían un cuento de João Guimarães Rosa o Kurt Vonnegut con una antología de poesía soviética y un ensayo sobre marxismo. Y aunque mucho más extrañas, las revistas de extrema derecha no dejan de ser interesantes, como la filonazi *Timón*, de José Vasconcelos, quien se encargó de desaparecer prácticamente todos los ejemplares, a tal grado que hoy es casi inencontrable, o la argentina *Sol y Luna*, en la que Borges tradujo un poema de Chesterton.

Y YA QUE HABLAMOS DE BORGES, sería pertinente recordar que algunos de los más reconocidos escritores latinoamericanos tuvieron una estrecha relación con el mundo de las revistas. Tal es el caso del argentino, cuyo primer proyecto en colaboración con Bioy Casares fue la publicación de *Destiempo* en 1936, "la revista para el entretiempos", como ambos amigos alguna vez intentaron venderla en un estadio de fútbol, sin mucho éxito pues el proyecto apenas alcanzó los tres números. Quince años antes, Borges había tenido dos experiencias no mucho más halagüeñas cuando, a falta de presupuesto para lanzar una revista vanguardista, a él se le ocurrió la idea de elaborar un cartel que se pegaría en los muros de Buenos Aires; así surgió *Prisma*, "primera, única e ineficaz revista mural, [...] cartelón que ni las paredes leyeron y que fue una disconformidad hermosa y chambona", como él mismo la definió. Mejor suerte tuvo *Proa*, con sus manifiestos y poemas del mismo Borges y amigos, hermosamente ilustrados por su hermana Norah. Ya en los años cuarenta, Borges se embarcó en la última revista literaria que dirigiría, *Los Anales de Buenos Aires*, donde publicó algunos de sus mejores cuentos y a cuya mesa de redacción, según cuenta la leyenda, un día llegó un muchacho descomunadamente alto y tímido con un cuento, que el director decidió publicar de inmediato: "Casa tomada".

Aunque —por supuesto— si relacionamos a Borges con una revista es con

Sur, dirigida con mano de hierro por Victoria Ocampo. No se puede entender la trayectoria de Borges sin *Sur* ni a la inversa. Pese a que Ocampo y Borges compartían el mismo espíritu cosmopolita, no dejaban de tener fricciones, que por suerte dieron como resultado una muestra de la mejor literatura del siglo pasado. Por ejemplo, ya cansado del elitismo y del a veces estrado intelectualismo de la revista, Borges empezó a publicar falsos ensayos, supuestamente eruditos, en los que todo era inventado. En un principio lo hizo por molestar y burlarse de algún colega pedante y, para su sorpresa, sus textos fueron leídos como ensayos auténticos, lo que lo motivó para seguir el mismo camino hasta escribir varios de los cuentos de *Ficciones*, empezando por "Pierre Menard, autor del *Quijote*". De hecho, este cuento contiene más de una burla y venganza, pues poco antes de su publicación un reseñista de otra revista literaria había afirmado que los ensayos de Borges contenían citas demasiosas extensas, a grado tal que no le extrañaría que, de haber reseñado el *Quijote*, lo hubiera citado en su totalidad.

PODRÍA DECIRSE MUCHO MÁS de las revistas literarias. Podría hablarse, por ejemplo, de las revistas de Octavio Paz, *Taller*, *Vuelta*, *Plural* o *El Hijo Pródigo*, esta última considerada como la mejor de México por Guillermo Sheridan. Podría hablarse de las salvajes polémicas que se desataron en sus páginas, o de los bandos de enemigos fieles que cada una de ellas agrupaban, como *Martín Fierro* y *Claridad*, ambas porteñas y vanguardistas, pero la primera de carácter elitista y exquisito, como el grupo Florida de Oliverio Girondo, al que daba voz, y la segunda popular y socialista, como Roberto Arlt, su colaborador estrella desde el popular barrio de Boedo. Podría hablarse de la cubana *Orígenes*, de Lezama Lima, la más literaria de las revistas literarias, o de la peruana *Amauta*, que convirtió a las vanguardias europeas en un movimiento indigenista. Podría hablarse de los estudios llevados a cabo sobre innumerables revistas por Malva Flores, Nora Pasternac o Claudia Albarrán.

En todo caso, por difícil que resulte, es importante no caer en la nostalgia. Quizás las revistas literarias murieron, pero la función que cumplían se ha desplazado a otra parte que, nosotros, cegados por el presente, no vemos. O quizás las revistas literarias, contra todo pronóstico y haciendo honor a su historia de muerte y resurrección, siguen existiendo, como apunta el hecho de que este texto esté siendo publicado en **El Cultural**. ■

“LA LÍNEA ENTRE LITERATURA Y POLÍTICA EN ALGÚN MOMENTO SE HACE DIFUSA Y SE DAN CASOS COMO LA CHILENA *MULTITUD*, PARADÓJICAMENTE DOMINADA POR UN SOLO NOMBRE: PABLO DE ROKHA”.

Este libro es incómodo. A contramano de simplismos llama "aberración" al hecho de que alguien quiera hacer periodismo sin leer narrativa o poesía; practica la "gloriosa lujuria de la duda"; lamenta lo acomodaticio de aquellos "funcionarios de la prosa". Con solvencia probada, la periodista argentina Leila Guerriero ofrece en Zona de obras (Anagrama, 2022) una antología de conferencias y ensayos sobre el oficio de escribir. Julia Santibáñez conversó con ella sobre esta nueva edición. Y también sobre otros temas.

Leila Guerriero

"CREO EN ESCRIBIR COMO ESTAR EN PIE DE GUERRA"

JULIA SANTIBÁÑEZ

@JSantibanez00

EL EQUIPAMIENTO NECESARIO
Lo mejor que uno puede hacer como narrador de no ficción es nutrirse de una enorme cantidad de recursos narrativos. Así, al volcar la historia que trabajó durante meses o semanas tiene el equipamiento para descubrir qué necesita para ser contada desde la forma: usar puntos de tensión, manejar distintos ejes narrativos, buscar por dónde pasan los conflictos, hacer una descripción que no sea un inventario de cosas sino traslade al lector a la escena. Para mí, la forma marca la diferencia.

LOS EDITORES QUE TUVE
Nunca tomé una clase de periodismo, conservo esa virginidad, pero si no hubiera tenido los editores y compañeros que tuve, jamás hubiera llegado a ser periodista. Los miraba, me educé con gente que me dijo *no así, mejor así, da vuelta a esto, habla con tal*.

LA PARTE MÁS GOZOSA
No abono a la idea del artista torturado, que debe sentir desasosiego para escribir. Ésta es una tarea compleja y agobiante, pero me encanta. Y me encanta pensar en los días previos a la terminación del texto, el trabajo de corrección, de cambiar palabras. Eso es escribir. Es la parte más gozosa.

DE QUÉ SE HABLA
Mi formación empezó en casa, luego a lo largo del colegio, la universidad y continúa hasta el día de hoy. Trato de aprehender, con "h", el espíritu de los tiempos, saber qué se consume culturalmente, de qué se habla, por dónde va la conversación. Leo mucha narrativa y poesía, historieta, veo cine, escucho música. Creo que la formación es importantísima, incluso la informal.

MIRADAS NO REDUCCIONISTAS
Hay una responsabilidad social al hacer periodismo de crítica. En un mundo tan complejo y lleno de ruido, yo agradezco mucho las miradas no reduccionistas. Las visiones maniqueas contribuyen a enfrentar, y en realidad



Leila Guerriero (1967).

el periodismo es el lugar de la duda, del cuestionamiento. Contribuyen más a la charla pública las narraciones periodísticas llenas de matices, que no terminan con una conclusión masticada. Recién hablábamos de esto: para ser periodista tenés que leer mucho más de lo que es obvio, por poner un ejemplo, leer ensayo o discutir con los supuestos consagrados. Cuanto más alimentos tu mirada con ese tipo de cosas, más sutiles e interesantes van a ser tus textos.

CONTRABANDEAR VERSOS
Me gusta la poesía narrativa de Sharon Olds, Linda Pastan o Ada Limón, pero me parece algo extraterrestre. Rodrigo Fresán dice que los poetas son escritores cableados de otra manera. Y sí. Cuando un poema funciona bien es como un chispazo, un latigazo de frases que condensa una cantidad de sentidos de manera muy escueta, apretada. Es tan cegador que se queda en vos para siempre. En *Teoría de la gravedad* incluyo citas de poemas. En un solo verso redondean lo que soy

incapaz de decir. Esas columnas de *El País* tienen 21 renglones y muchas veces cito un verso; si publicara sólo el poema sería aceptable, pero el resto de la columna es el marco para llegar ahí, para contrabandear ese verso.

LA DIMENSIÓN SONORA
Escribir es elegir palabras. No es otra cosa. Ahora estoy haciendo algo para un libro de arte que se va a publicar en Barcelona, con textos de varios autores. Se trata de algo corto, 900 palabras. Llevo días trabajando una parte en la que hay la palabra "transparente", no me funciona y pongo otra y tampoco, entonces la cambio. Es un ejemplo menor, pero busco belleza en lo que escribo. Bueno, aunque cada texto requiere lo suyo y a veces hace falta algo más escabroso, siempre hay un cuidado estético. Tengo una dimensión sonora del texto, no se me pasan reiteraciones, cacofonías; si las hay, fueron buscadas.

NO TAN LÚCIDA
A veces me canso y quisiera ser carpintera, jardinera, algo que no implique esfuerzo intelectual. El cansancio tiene que ver con los vaivenes de la vida intelectual, cuando no te sentís tan lúcida, tan concentrada, cuando la vida se acelera tanto que no tenés tiempo de pensar qué querés decir, cómo lo querés decir. Hago columnas en *El País* y en la cadena SER, reporteo, edito, doy talleres de escritura. Es abrumadora la cantidad de cosas y ahí hay algo tortuoso, interno, de *cómo pude hacer esto antes y ahora no puedo*, pero al final avanzo, no me detengo. Si bajara un poquito el nivel de entrega, tal vez mi vida sería más lógica.

LUGARES NADA OBVIOS
A veces, cuando voy a caminar, de pronto ya anduve dos horas y vuelvo, pero siempre con esa cosa de preguntarme: ¿qué me pierdo en la próxima esquina? Tal vez a la vuelta se esconda lo que realmente vale la pena. Me viene de chica, con mi padre íbamos de viaje a lugares nada obvios, no a los sitios

de folleto. Me quedó esa especie de incomodidad y curiosidad.

LO LUMINOSO DE LAS COSAS

Se dice que hay más narrativa en la tragedia que en la felicidad. Es cierto, en el periodismo exageramos un poco con los dramas, deberíamos abrirnos un poquito. Mi libro *Una historia sencilla* está del lado más luminoso de las cosas, porque a veces esas vidas terminan banalmente en los diarios, bajo títulos tontos.

EL CÓMO

Creo que si te gusta escribir, no hay ninguna posibilidad de que cómo contar algo te dé igual. El cómo escribes nunca es lo mismo, lo que contás no se puede separar de cómo lo contás. Está imbricado. Si la cosa funciona mal, tenés un texto bien reportado, pero muy mal escrito. No va a impactar. Si tenés un texto muy bien escrito sin un buen reporteo es posible que sea decorativo, sin contundencia.

VIVIR ES UNA COSA GRAVE

No tengo mucho talento para titular, pero me gusta que cada título refleje el espíritu general del libro. Algunos autores llaman una recopilación de artículos con el nombre de uno de ellos, en cambio, *Zona de obras* claramente se refiere a un libro de trabajo, ¿no? Habla de las bambalinas del trabajo y de lo que encontrás cuando desarmás el andamiaje y lo que está roto y lo que hay debajo del pavimento. O *Teoría de la gravedad*, de columnas: el título convoca una especie de paisaje mental del ánimo, de la intemperie que significa estar vivo. Porque vivir es una cosa grave, una cosa seria.

"ME ESTOY DESANGRANDO"

Rodrigo Fresán ha dicho y pensado mucho acerca de la tarea del escritor, de la defensa de la soledad para escribir. A mí me ha pasado estar en una situación en la que ya quiero irme a mi habitación de hotel para estar sola.

Apenas digo: "Tengo que escribir una columna" todo el mundo me contesta: "Por supuesto". Es casi como si dijera: "Me estoy desangrando". De inmediato me dejan ir.

BUSCO ALGO QUE ME DESAFÍE

Creo en escribir como cierto estar en pie de guerra, mantener encendida una especie de ira, de rebelión, que se encendió en mí chica, muy temprano, y que he cultivado. En el libro digo que escribo como si boxeara, no a la defensiva, al contrario. De hecho, ese texto termina hablando del actor español José María Vilches, a quien fui a ver al teatro cuando era niña. Escuchándolo entraba en trance. Me llevaron a su camarín. No me oyó llegar, de pronto se dio vuelta y me dijo "Hola, nena". Era como satanás, fuerte y bello, daba miedo. Digo que estoy buscando todo el tiempo algo que me mire a los ojos y me diga "yo soy tu diablo", que me desafíe y me lleve más allá. Eso es el boxeo de la escritura. ■



LISTAS

LEILA GUERRIERO

AVECES HAGO LISTAS. Hice esta:
Cuidar un jardín ayuda a escribir.
Mirar por la ventana ayuda a escribir.

Viajar a un sitio en el que no se ha estado antes ayuda a escribir.

Conducir por la ruta un día de verano ayuda a escribir.

Escuchar a Miguel Bosé, a veces, ayuda a escribir.

Ducharse un día de semana a las cuatro de la tarde ayuda a escribir. Ir al cine un día de semana, a las dos de la tarde, ayuda a escribir.

No tener nada que hacer no ayuda a escribir.

Estar un poco infeliz, a veces, ayuda a escribir.

Correr ayuda a escribir.

Escuchar a Gravenhurst y a Caletico ayuda a escribir. Escuchar una —una— canción de Chavela Vargas puede ayudar a escribir.

Ir a una fiesta no ayuda a escribir, pero levantarse al día siguiente a las tres de la tarde, comer un sándwich de jamón crudo y empezar la jornada cuando los demás la terminan ayuda a escribir.

Hacer doscientos abdominales ayuda a escribir.

Tener miedo no ayuda a escribir.

Que haya viento no ayuda a escribir.

Que no haya nadie en la casa ayuda a escribir.

Leer a Idea Vilariño ayuda a escribir. Leer a Claudio Bertoni ayuda a escribir. Leer la introducción a *Cantos de marineros en las pampas*, de Fogwill, ayuda a escribir.

Leer listas ("vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra,



Alessandra Sanguinetti, *Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños*.

Fuente: independent-photo.com

cambiarla de maceta una tarde sin brisa ayuda a escribir.

Mirar fotos viejas no ayuda a escribir, pero volver a la casa de la infancia ayuda a escribir.

Leer este fragmento del escritor norteamericano Barry Hannah ayuda a escribir: "Yo venía de malgastar la mitad de mi vida inoculando poesía en mujeres no aptas para la poesía. Yo, que nunca amé salvo demasiado. Yo, que golpeé contra las paredes del tiempo y del espacio las horas suficientes, así que no tengo que mentir. Pero había algo en ella que hablaba de exactamente las cosas: de exactamente las cosas. Daba esperanza. Daba sudor helado. Era cruda como el amor. Cruda como el amor".

Leer la carta en la que el fotógrafo chileno Sergio Larraín le da a su sobrino consejos para tomar fotografías y en la que dice, entre otras cosas, "uno se demora mucho en ver" ayuda a escribir.

Viajar no siempre ayuda a escribir. Regresar no ayuda a escribir. Pero moverse ayuda a escribir.

Mirar fotos de André Kertész ayuda a escribir. Mirar fotos de Alessandra Sanguinetti, en especial su trabajo llamado *Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños*, ayuda a escribir.

La voz en off de Bruno Ganz, repitiendo "Cuando el niño era niño", en la película *Ángeles sobre Berlín (El cielo sobre Berlín)*, de Wim Wenders, ayuda a escribir.

Escuchar canciones infantiles (de María Elena Walsh) ayuda a escribir.

Pensar en otra cosa ayuda a escribir.

Exagerar ayuda a escribir.

No darle importancia ayuda a escribir.

Escribir ayuda a escribir.

Por lo demás, ya dijo Faulkner: 99 por ciento de talento, 99 por ciento de disciplina, 99 por ciento de trabajo. ■

"TENER MIEDO
NO AYUDA A ESCRIBIR.
QUE HAYA VIENTO NO
AYUDA A ESCRIBIR.
QUE NO HAYA NADIE EN
LA CASA AYUDA A ESCRIBIR .

vi un astrolabio persa", listaba Borges en *El Aleph*) ayuda a escribir.

Leer *El libro de la almohada*, de Sei Shōnagon, ayuda a escribir.

Limpia la casa ayuda a escribir. Preparar dulces ayuda a escribir.

Que sea domingo —o feriado— no ayuda a escribir.

Realizar tareas manuales —pintar, lijar, construir algo pequeño con clavos y madera— ayuda a escribir. Levantar un rúedo ayuda a escribir. Comprar una planta y

Leila Guerriero, *Zona de obras*, nueva edición revisada y ampliada, Anagrama, México, 2022, pp. 120-122.

AL MARGEN

Por
**VEKA
DUNCAN**
@VekaDuncan

LA SINFONÍA DEL HORROR, A CIEN AÑOS

Inicia octubre, mi temporada favorita. Ya he compartido aquí mi afinidad con la cálida luz otoñal y al aire fresco que le rodea, pero quizá lo que más me entusiasma de esta época es su ambiente tan propicio para retomar una de mis mayores pasiones: el horror en blanco y negro. Este 2022, mi regresión obsesiva a las películas de terror de antaño cobra una mayor relevancia con el centenario de una de sus más grandes expresiones: *Nosferatu*, película dirigida por F. W. Murnau y estrenada el 4 de marzo de 1922 en Alemania.

Jamás olvidaré la primera vez que la vi. En ese entonces era una adolescente que se sentía muy transgresora por vestir de negro y usar playeras de bandas de punk. Pasaba mis horas libres con las lecturas obligadas de quienes se inician en la literatura de terror, desde Bram Stoker y Mary Shelley hasta Anne Rice. Por las noches veía repeticiones de *Los Locos Addams* y *Los Munsters*, que pasaban en algún canal de televisión de cable, mientras que los fines de semana iba a comprar películas piratas de monstruos de la Universal en el puesto afuera de la Gandhi de Miguel Ángel de Quevedo, porque una banda llamada Bauhaus me había introducido al nombre de Bela Lugosi. Yo era, pues, todo un cliché.

DURANTE UNAS VACACIONES de verano, mi madre —quien ya unos años atrás me había contagiado su gusto por la literatura de Agatha Christie—, me propuso que rentáramos algunas películas de Alfred Hitchcock, cuando todavía existían las membresías a los clubes de video. Me obsesioné. Cada fin de semana íbamos a buscar una o dos más, hasta que las agotamos todas. Para entonces, ya habían aparecido dos páginas web de cuyas mieles me hice adicta en aquellos días de ocio: Wikipedia y YouTube. Gracias a la primera pude enterarme de la filmografía completa del maestro del suspenso y la segunda me permitió encontrar todos los filmes que no estaban disponibles para renta, entre ellos, *El inquilino*. Al terminar mi primer encuentro con el rostro deslumbrante de Ivor Novello, el algoritmo —aún incipiente— comenzó a reproducir en automático una tipografía gótica que leía *Una sinfonía del horror*.

Era esa hora, quizá más temible que la media noche, cuando la tarde no ha terminado de caer y la oscuridad comienza a dominar el cielo. De pronto apareció en pantalla Max Schreck, caracterizado como el Conde Orlok. A medida que la penumbra se iba apoderando de mi recámara, yo quedaba cada vez más hipnotizada por su escalofriante actuación, resaltada por las sombras propias del cine mudo. Como alguna vez dijo el crítico de cine Roger Ebert: no es que *Nosferatu* dé miedo, es que nos embruja.¹ Al poco tiempo descubrí que unos años antes de mi descubrimiento, John Malkovich y Willem Dafoe protagonizaron una película cuya premisa proponía que Schreck había sido un vampiro real —argumento que, me atrevería a decir, es perfectamente plausible. Titulada *La sombra del vampiro* y dirigida por E. Elias Merhige, es un maravilloso homenaje a este clásico.

Para mí ya no hubo vuelta atrás. Bajo el cobijo del insomnio, en mi computadora se fueron sucediendo uno tras otro los títulos fundamentales del cine mudo: *El gabinete del Dr. Caligari*, *Metrópolis*... descubrí el mundo del silencio pero, sobre todo, el expresionismo alemán. Desde entonces, los años veinte han sido mi más grande pasión y tema principal de estudio desde que, al poco tiempo de descubrir *Nosferatu*, tomé la decisión de dedicarme a la historia del arte. Creo que

no me equivoco al decir que fue gracias a las imágenes de Murnau que encontré mi vocación.

NO DEJA DE SORPRENDERME, ahora que veo la cinta con esa mirada, que a cien años de su filmación, el espíritu de su tiempo siga tan vigente. No niego, desde luego, que hubo cambios notables entre nuestra época y la del cine silente —para empezar, tecnológicos—, pero encuentro similitudes emocionales, por decirlo de alguna forma, bastante interesantes. El expresionismo alemán es, ante todo, un arte de crisis, producido por una generación de creadores arrojados a la incertidumbre. Ante el cambio de siglo y el trauma de la Primera Guerra Mundial, la representación del mundo tangible que les rodeaba —como sucedía con el impresionismo, por ejemplo— ya no era posible y se volcaron en una búsqueda por expresar su realidad interior. En otras palabras, la objetividad perdió sentido ante un mundo tan difícil de comprender.



Fuente > Johann Walter Bantz / unsplash.com

A la vez, se trataba de mostrar la individualidad, sin imponer un solo estilo o una ideología única, representando así lo humano con todos sus matices frente al dominio de las máquinas, que iban ganando terreno. No olvidemos que fue la Gran Guerra la primera en combatirse con éstas, causando una destrucción inusitada. La angustia y la desesperanza, el miedo invadieron a los jóvenes de Europa que regresaban del frente, entre ellos el propio Murnau. Por otro lado, los inicios de la industrialización masiva les llevaron a indagar en todo aquello que quedaba fuera de la racionalidad y la lógica del progreso: los confines más oscuros de la mente y la existencia de un mundo espiritual y fantástico más allá de nuestra mirada fueron exploraciones constantes.

El terror y la ciencia ficción se convirtieron así, tanto para los creadores alemanes de la década de 1920 como para sus espectadores, en géneros que les permitían expresar, y también de cierta forma evadir, una realidad que superaba los horrores de la pantalla. Pensemos en los herederos de *Nosferatu*, el Drácula de Bela Lugosi o la criatura de Boris Karloff, llevados al cine tras el *crack* de 1929 que lapidó Wall Street y llevó a Estados Unidos a la Gran Depresión. Hay peores horrores que la muerte, dice el conde de Transilvania en uno de los diálogos de la película de 1931, muy seguramente un guiño al desempleo y al hambre que invadían los hogares norteamericanos. Hoy el contexto es distinto, pero la angustia nos sigue habitando, brindándonos miradas afines a las que se posaron por primera vez en el rostro inquietante de *Nosferatu*. ■

NOTA

¹ Roger Ebert, *Nosferatu*, 28 de septiembre, 1997, consultado en: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-nosferatu-1922>

“APARECIÓ EN
PANTALLA MAX
SCHRECK, COMO
EL CONDE ORLOK...
YO QUEDABA
CADA VEZ MÁS
HIPNOTIZADA POR
SU ESCALOFRIANTE
ACTUACIÓN”.

ADVERTENCIA: esto no es una defensa del cantante de *Café Tacvba*.

Hace un par de semanas las redes sociales se encendieron por un video donde se ve a Rubén Albarrán destruir un peluche del Dr. Simi.

Esto ocurrió durante un concierto que la banda ofreció en Bruselas. De inmediato la opinión pública se lanzó en contra del cantante. El hecho se hizo eco en la prensa y lo que no debería ser noticia se convirtió en noticia y escaló a medios como *El País*.

Desde hace meses el público mexicano puso de moda el lanzar peluches del Dr. Simi a los artistas, tanto nacionales como extranjeros, como una muestra de cariño. Para algunos este acto ha representado un golpe maestro de publicidad. Para otros es un gesto de mal gusto. Lo que es innegable es la capacidad del mexicano para capitalizar el absurdo. Es el Dr. Simi y no Mario Bros. (o cualquier otro personaje) quien vuela en conciertos por todo el planeta. Hasta en el funeral de la reina Isabel hizo su aparición.

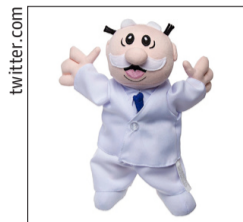
En poco tiempo, la devoción por la figura del Simi de peluche se ha convertido en un imponderable. Y ha alcanzado el grado de intocable. Por eso la acción cometida por Albarrán fue recibida con amargura por un gran sector de los fans del peluche. Y los ataques al cantante no se hicieron esperar. Para una gran parte de la gente es incomprensible el trato que el vocalista de *Café Tacvba* le propinó a la botarga a escala. Para muchos el peluche despierta un surtido rico de emociones: simpatía, humor, ternura, menos la defenestración. Sólo un monstruo podría hacerle daño a ese nuevo símbolo del orgullo nacional.

NO ESTAR DE ACUERDO con la postura de Rubén Albarrán es válido. Lo que es inadmisible es la forma en la que reaccionó el público. La gente se tomó demasiado a pecho el sacrilegio y se metió de manera personal con él. Lo que derivó en la propagación del discurso del odio. Destrozar un peluche no te hace mejor o peor persona. No importa el discurso que manejes, aunque sea el de la Pachamama, como es el caso del cantante. Destripó un peluche, no mató a un cristiano. Y si el argumento es que estos suvenires son elaborados por personas con discapacidad, ¿entonces estamos obligados a consumir McDonald's sólo porque emplean a autistas?

Cualquiera tiene todo el derecho a que le cague el Dr. Simi. Pero no por eso vamos a pedir que lo quemem en leña verde. El problema de fondo que ha suscitado este

LAS PREVENTAS TAMBIÉN son una marabunta que agota boletos y en seguida vienen Las Fases, como en el Hell & Heaven Metal Fest, donde un boleto VIP Fase 3 cuesta 9 mil 800 pesos. Urgen al seguidor a comprar antes o lo pagará caro. Ticketmaster le vende los boletos a ese hoyo negro llamado Citibanamex y éste los revende a sus tarjetahabientes, atorándolos un año antes o más. Sucedió con Dua Lipa y decenas de seguidores que compraron en preventa pero no pudieron entrar porque les clonaron los boletos. También los clubs de fans gozan de este beneficio, compran con anticipación a precios *exclusivos* y terminan como ventanillas de reventa. En ambos casos necesitas una tarjeta de crédito, paciencia, paciencia y más paciencia. La lucha por comprar boletos en línea es tan complicada que existen videos y artículos tutoriales en los que explican cómo conseguirlos. Si no tienes tarjeta de crédito eres Público General, cuando esos boletos salen a la venta ya están agotados.

Se acaban en minutos y se rompen récords de taquilla porque antes de la venta se los reparten la gente del espectáculo, mánagers, dueños de recintos, gerentes de mercadotecnia, embajadores de marcas, la preventa bancaria y la reventa oficial con una turba de bots. Acaparan prácticamente todo, 75 por ciento de los boletos que revenden hasta cuatro veces más caros. Operan en línea, en redes, en WhatsApp, en la calle y afuera de los recintos. Estos ojetes afuera de los foros son los más canijos y



“BASTA CUALQUIER SUCESO QUE REPRUEBE LA MASA, PARA QUE SE DESATE UNA CAMPAÑA EN TU CONTRA”.

performance ni siquiera ha sido contemplado. Y es el siguiente: en la actualidad está prohibido contradecir el pensamiento dominante. Y nadie está consciente de lo peligroso que esto resulta. Basta cualquier suceso, por anodino que sea, que repruebe la masa, para que se desate una campaña en tu contra en las redes sociales. Detrás de la aceptación forzada de la buena ondez se esconde la intolerancia y el fundamentalismo. Viva la tolerancia, hasta que te metas con mis preferencias.

Este texto no es una defensa. Trata sobre lo preocupante que en la actualidad resulta manifestar ideas opuestas al pensamiento generalizado. Hoy en día no tenemos derecho a disentir. Y si alguno lo hace, rápido es señalado y propuesto para su expulsión de la “sociedad”.

Este fenómeno se ha incrustado tanto en nuestra vida cotidiana que ya es imposible expresar tus preferencias porque de inmediato sale alguien a reprobarte. Si no escuchas reguetón eres un clasista. Si te gusta el grupo Firme eres un naco. Si no te gusta Rosalía eres un amargado. Si te gusta el rock eres un viejo pasado de moda. Si escribes columnas sobre el derecho a disentir eres un puqueque.

NO HAY CÓMO SALIR INDEMNEMENTE. En estos tiempos de efervescencia woke la intolerancia es la moneda de cambio. Hemos perdido toda proporción. Aquel que se atreva a divergir corre el riesgo de ser destruido. Estaríamos en el fondo de no ser por la burla y por el meme. Es el humor el que nos ayuda a cobrar verdadera dimensión de lo que ocurre. Todo lo que ha pasado en este asunto es para cagarse de risa. Pero hay quien se indigna y pretende polarizar a la banda.

Es increíble que todo esto se haya desatado porque a Rubén Albarrán le caga el Dr. Simi. ¿Se han preguntado si habría hecho lo mismo si le hubieran arrojado un peluche de Topo Gigio o del Mimoso Ratón?

By the way, la reciente fama mundial del Dr. Simi no me ha hecho ir a comprar en ninguna de sus farmacias o asistir a consulta en alguno de sus consultorios. ☑



“LA LUCHA POR COMPRAR BOLETOS EN LÍNEA ES TAN COMPLICADA QUE EXISTEN VIDEOS Y TUTORIALES”.

violentos, me consta en entrada propia. Al final, el Público General es el bailado y tiene que rifarse con los pocos boletos que sobran a precios estratosféricos. ¿Por qué se ha vuelto tan difícil y caro conseguir entradas para un concierto? Por el triángulo de mierda que mencionamos al inicio: Ticketmaster-CIE-Ocesa y su sistema de especulación, preventa, venta y reventa con cargos alucinantes.

ESTE SOBREPREGIO DE LAS ENTRADAS, además, convierte los conciertos en eventos impagables e inaccesibles para la mayoría. Si no tienes esas cantidades y careces de contactos que se muevan entre las marcas, las agencias de *marketing* y de relaciones públicas, estás a merced de la reventa. Valdovinos se jactaba de que con esta reventa se jubilaría, pero tras la demanda eliminó sus cuentas y desapareció. Nadie, salvo ella, ha explicado cómo consiguió los boletos. Pero parece que después del mame, en las redes no va a pasar nada. Y que la única forma de acabar con TKM es que nadie compre boletos. Eso tampoco va a pasar. Por lo que sólo queda decir: *vete ALV, Ticketmaster.* ☑

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ

@Charfornication

SIN DERECHO A DISENTIR

LA CANCIÓN # 6

Por
ROGELIO GARZA

@rogeliogarzap

TICKETMASTER 2

FETICHES ORDINARIOS

Por
**LUIGI
AMARA**
@leptoerizo

LA MALETA
INSACIABLE

Las maletas tienen algo de impredecible y de sombrero de mago, y uno nunca sabe si, a la vuelta del viaje, saltará de su doble fondo un conejo o una paloma. De niño, el momento de desempacar lo entendía como un acto de ilusionismo en que el viajero, transformado por el arco fuera de casa y con la mirada todavía perdida en los parajes que dejó, extrae, entre calcetines sucios y efectos personales, mascadas, naipes, caracolas de mar, libros inconseguibles, chucherías exóticas... Incluso si nadie alrededor espera su regalo, el proceso de extraer los artículos de esa chistera onírica se envuelve de expectativa y fuerza ritual, pues las reminiscencias afloran a medida que extraemos, uno a uno, los *souvenirs* que atiborramos la víspera en un desafío a la física de los volúmenes, pero sin conseguir nunca burlar la báscula del exceso de equipaje.

En los viajes largos llevo una maleta adentro de la maleta en un ardid de cajas chinas a menudo insuficiente. Así como todo existe para concluir en un libro, todo, en un viaje, parece destinado a entrar en la maleta. No sé cuántas valijas extra he debido comprar de último minuto por incontinencia turística, con el resultado desconcertante de que, sin importar que todas sean *Made in China*, al final encajan en la categoría de *recuerdos de viaje*. Si antes una maleta era un álbum de gran formato en el que se pegaban calcomanías de las ciudades visitadas, ahora son ellas las que hablan el lenguaje arcano del lugar en donde salimos a buscarlas.

La maleta es una continuación del armario o, si se quiere, una variedad móvil del cajón, y en especial las de esqueleto rígido semejan una versión en miniatura de un espacio habitable. En su modalidad de cofre o baúl han servido para ocultar polizones —o de ataúd—; y si parece una genialidad, un giro típicamente *"shandy"* que Marcel Duchamp haya sustraído peso y monumentalidad a la idea de museo para hacerlo caber en una caja-maleta y llevarlo a todas partes, no hay que pasar por alto que así como el escritorio es una versión del estudio y, la silla, un compendio de la catedral, una maleta representa el puente quimérico entre el inmueble y el artículo portátil, una suerte de *mash up* objetual en el que late la promesa de llevar nuestra casa a cuestas.

A PROPÓSITO DE LA BOÎTE-EN-VALISE, en *Historia abreviada de la literatura portátil*, Enrique Vila-Matas tiende un hilo entre la pasión por la miniatura y el vagabundeo, entre la fiebre del coleccionismo y la mudanza permanente. Para alguien que está siempre *de paso*, como Duchamp, nada más necesario que un museo itinerante e infraléve, capaz de alojar, como si se tratara de una casa de muñecas del arte, toda su trayectoria en reproducciones pequeñas. Estar cargado de cosas —y de proyectos— sólo puede conciliarse con el destino del exiliado en el plano de lo minúsculo; si la reducción a escala no es una opción a la mano, se pueden atesorar juguetes, sellos postales, recortes y apuntes en letra microscópica, a la manera de Walter Benjamin.

Pero una cosa es optar por la ligereza de una existencia sin ataduras y otra verse orillado a salvar lo más valioso de la vida en una valija apresurada. Perseguido por el régimen nazi, Benjamin tuvo que abandonar París apenas con el equipaje indispensable. Tras su suicidio doblemente trágico, quedó registro del contenido de la maleta con la que, de haber llegado un día antes o uno después a Portbou, se habría podido embarcar hacia América: algo de dinero, un reloj de oro, unos lentes, seis fotografías, el visado para Estados Unidos, una pipa, una radiografía, así como incontables cartas y papeles, en particular un manuscrito sin identificar que, según explicó a quienes lo acompañaban en la huida, "era más importante incluso que su propia vida".

“LA MALETA ES CONTINUACIÓN DEL ARMARIO O UNA VARIEDAD MÓVIL DEL CAJÓN; LAS DE ESQUELETO RÍGIDO SEMEJAN UN ESPACIO HABITABLE”.



Fuente: maletasviajeras.com

No es fácil alcanzar el grado cero del despojamiento, ni siquiera a mitad del incendio; en vez de dejar el manuscrito a buen resguardo, la maleta se extravió para siempre, sin llegar a esa fosa común de lo inorgánico que es la oficina de las cosas perdidas. Desde entonces, la maleta de Benjamin es motivo de desvelos y pesquisas, y no faltan los que quieren leer esa ausencia como parte de su obra completa. (Hoy, la desaparición de las maletas ocurre casi siempre en el aire, en un acto de magia rutinario de las aerolíneas que ya no sorprende a nadie).

ME PREGUNTO SI TODOS nos veremos orillados a empacar en medio del incendio nuestra "valija de fuego" —título bellissimo de un poema de Aldo Pellegrini, el poeta surrealista más audaz de la lengua española. Él solía guardar objetos invisibles en los lugares más secretos de su valija de fuego, retazos y miniaturas de todo aquello que, a fuerza de no ponerlo a salvo, se pudre en los sueños. Pero también las llamadas fatales terminan por apagarse, y a la larga no queda sino una valija de noche, una colección de oscuridad y muerte, abandonada incluso por sus fantasmas.

Una caja adentro de una caja participa del misterio; cuando se trata de maletas puede convocar una forma de poesía que raya en el sinsentido y cuyo significado solamente se advierte al otro lado del espejo. Humpty Dumpty despliega sus conocimientos de semántica y pragmatismo al desentrañar el sentido de aquellas palabras de doble fondo que llevan de polizones a otras, como *disimulatrix* (formada por "disimular" e "institutriz"), o *ciberdespacio* (el internet de las conexiones exasperantes). Las "palabras-maleta" —*portmanteau*—, como las bautizó Lewis Carroll a partir de un modelo de valija francesa que se abría en dos, se forman por fusión y síntesis y han dado pie a libros legendarios como *Finnegans Wake*, en el que James Joyce toma el lugar, hasta niveles delirantes, de Humpty Dumpty tras su caída de la barda. Surgidas de la chistera del lenguaje como micropoemas inesperados, mis favoritas son aquellas capaces de viajar clandestinamente, cual polizonas al cuadrado, en las pláticas cotidianas: palabras-maleta inadvertidas como *chismear* (el rápido cotilleo mientras se orina) o *empresario* (el *entrepreneur* del supremacismo racial).

En una época en que las maletas no tenían rueditas se utilizaba más la palabra *veliz* —o *velís*—, galicismo con aroma a abuela y naftalina, ideal para las escapadas veloces a Belice. Quizá entró en desuso por las altas expectativas que palpitan en su rima más fácil; porque la promesa de encontrar la felicidad en otro lado terminó por ser desmentida por el turismo de masas y los viajes de negocios. Hay palabras que, como las maletas, se olvidan poco a poco y no emprenden ningún nuevo viaje. Una valija que permanece mucho tiempo en un mismo sitio termina por echar raíces, le crecen patas sedentarias y, traicionando su vocación flotante, se convierte en una cómoda. ■