

ensajosextopiso

LOS DISIDENTES DEL UNIVERSO

LUIGI
AMARA

Los disidentes del universo

Los disidentes del universo
LUIGI AMARA



sextopiso

Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida,
transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

Este libro se realizó con apoyo del Estímulo a la Producción de Libros derivado
del artículo transitorio Cuadragésimo segundo del Presupuesto de Egresos de la
Federación 2012.



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

Para escribir un libro, a veces hay que dar la espalda al mundo.
Agradezco al Sistema Nacional de Creadores que me haya
permitido hacerlo.

Copyright © Luigi Amara. 2013

Primera edición: 2013

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S.A. DE C.V., 2013

París #35-A
Colonia Del Carmen,
Coyoacán, C.P. 04100, México, D.F.

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.
c/ Los Madrazo, 24, bajo A
28014, Madrid, España.

www.sextopiso.com

Diseño
ESTUDIO JOAQUÍN CALLECO

Formación
QUINTA DEL AGUA EDICIONES

ISBN: 978-607-7781-54-7

Impreso en México

CONTENIDO

Cerca de la nulidad	11
El deleite de hacer cola	17
El censor de las últimas palabras	27
Thomas Lloyd o un alimento para el espíritu	39
El amante de la mujer indescriptible	53
Los imposibles del tablero	87
El taxidermista fantástico	103
Placer fantasma	121
Retrato del hombre inapetente	137

En la aparente confusión de nuestro mundo misterioso, los individuos se ajustan con tanta perfección a un sistema, y los sistemas unos a otros y a un todo, que basta apartarse un sólo momento de él para que cualquier hombre se exponga al riesgo pavoroso de perder su lugar para siempre.

NATHANIEL HAWTHORNE

CERCA DE LA NULIDAD

Los hombres que consagran su vida a una afición descabellada producen desconcierto pero también fascinación. Aunque no pueden ser tildados, sin más, de extravagantes, aunque no pueden ser tachados, tampoco, de lunáticos, su manera de perseverar en un proyecto peregrino, la meticulosidad con que procuran un placer que para los demás parecería aberrante, los convierte en una suerte de enigma o acertijo —quizá porque representan una posibilidad negada, espectral, de nosotros mismos—, un desafío ante el que la mente, entre espoleada y hechizada y absorta, no tiene más remedio que regresar una y otra vez, como un insecto alrededor de la llama del absurdo, en busca no tanto de explicación, sino de credulidad.

Como si los decepcionara la cómoda sucesión de la rutina, como si prefirieran tantear un territorio recién surgido de la nada y apartado de las convenciones, pero también como si no tuvieran mayor opción, hay individuos que dan un paso al margen y se desmarcan de lo consabido —un paso a veces imperceptible—, y entonces, sólo por ese gesto que se diría inocente o espontáneo, por ese acto nada enfático de desmarcarse y hacerse a un lado, se exponen a no encajar nunca más en el sistema al que hasta hace poco pertenecían, convirtiéndose, como escribe Nathaniel Hawthorne en «Wakefield», en parias del universo.

La misma extrañeza de sus ideas fijas y lo desacostumbrado de su comportamiento, la resolución con que se someten a un régimen de vida que carece de antecedentes y linaje, termina por apartarlos del común de los mortales hasta orillarlos a una existencia a menudo solitaria e incomprensida, y al cabo también los condena al olvido, que es una forma más perfecta

de destierro. Desorbitados e intranquilos, excéntricos y a veces grises, se trata de seres relegados de los que apenas ha quedado registro, que perduran en un estado muy próximo a la nulidad, a los que el mundo olvidó quizá porque ellos mismos se obstinaron en darle la espalda al mundo, porque en mayor o menor medida lo despreciaron.

Este libro recoge una serie de escritos sobre individuos rarísimos y casi anónimos, todos ellos en alguna medida destructores de la uniformidad, procedentes de las más diversas regiones y épocas. El hecho de que ahora formen parte de esta galería heteróclita no deja de ser un tanto paradójico, en vista de que muchos de ellos parecerían ser refractarios a la idea misma de *pertenencia*. Pero quizá sobra decir que lo único que caracteriza a este desfile improbable es que, sin el menor heroísmo, pero también sin vacilación o temor, cada uno se arriesgó a perder para siempre su lugar en el universo. Al decidirse, en el momento de las encrucijadas, por un sendero tan angosto que tal vez sólo ellos advertían, se apartaron de nuestras prácticas y concepciones más arraigadas, de nuestras certidumbres y gastadas inercias, tornándolas, a la luz de su renuncia, en poco más que manías caprichosas y obtusas, apenas sancionadas por el consuelo de la multitud.

En cuanto método de las soluciones imaginarias, el procedimiento empleado en este libro participa del espíritu patafísico, comprometido con lo único pero a la vez cómplice de la guasa. Un poco a la manera de Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*, un poco a la manera de J. Rodolfo Wilcock en *La sinagoga de los iconoclastas*, pero sobre todo siguiendo el ejemplo de Hawthorne en «Wakefield» —donde, sin más ayuda que su propia imaginación, rearmó y llenó las lagunas de una noticia breve y desahogada leída hacía tiempo en un diario—, en cada uno de estos textos he pretendido desvelar la serie de razones o circunstancias que llevaron a una persona a comportarse de manera anómala, no se sabe si perversa, pero en cualquier caso solitaria y a contracorriente. Elaborados mediante un estilo que se diría puramente conjetural, oblicuo,

quizá afebrado por el exceso de suposiciones, en muchos casos la única información de que dispuse fue también un recorte de periódico, una mención fugaz en un libro, una referencia vaga o fragmentaria, una anécdota que no supe interpretar como totalmente inventada, así que en lugar de una reconstrucción fidedigna de los acontecimientos, en lugar de un retrato puntilloso y veraz, me planteé la tarea aun más aventurada de responder cómo esos individuos, en caso de haber existido, se las arreglaron para situarse al borde del precipicio de lo establecido, en ese punto limítrofe en donde lo estrambótico se confunde con lo delirante y acaso con lo estúpido.

Es factible que investigaciones más escrupulosas revelen que algunos de los individuos aquí reunidos tuvieron hábitos menos recalcitrantes de lo que he querido creer, e incluso concluyan que ni siquiera hay pruebas fehacientes de que hayan puesto los pies sobre este planeta. No importa. Su sola posibilidad, la sospecha de que pudieron actuar de ese modo inquietante y a su manera incendiario es suficiente para el experimento mental de sondear en las motivaciones y consecuencias de sus actos, para la tarea absorbente de elucidar la «esfinge» de su conducta, que no es otra cosa que lo que hace el novelista con sus personajes. La vieja pugna entre exactitud histórica y veracidad artística ni siquiera se plantea cuando los datos son mínimos y dispersos y de muy difícil verificación, y aunque en otras circunstancias esto podría ser juzgado como un defecto en los cimientos de la escritura (y ya ni se diga en los métodos de investigación), cuántas veces no hemos debido resignarnos a que una anécdota verdadera, o que se presenta como tal, parezca fantástica o inventada —ficticia de principio a fin—, y viceversa, lo cual por lo demás es el destino que corren todas las anécdotas por el hecho de serlo.

Al momento de escribir estas estampas reflexivas —estos ensayos que podrían llamarse *conjeturales*—, continuamente me he preguntado si no era vano y hasta contraproducente rescatar de la oscuridad los pormenores y manías de un conjunto de personas que procuraron, algunos incluso con ahínco, el

alejamiento y las tinieblas, y si no tendría razón la historia en consentir que su recuerdo se desintegrara para no dejar casi huella, precipitándolos al olvido. De cualquier modo —me dije una y otra vez—, ya su misma perduración en calidad de historias fragmentarias y curiosas era suficiente para desafiar a la posteridad, para retar al tiempo y la memoria así fuera como simples migajas de lo estrafalario, mientras que el esfuerzo de penetrar en su misterio, arrogarse el despropósito de entenderlas o iluminarlas, tal vez sólo contribuya a restarles buena parte de su encanto.

Probablemente hubiera bastado, a efectos no sólo de no perder el tiempo, sino también por motivos estéticos, consignar escuetamente aquellos datos dispersos que en primer lugar me parecieron increíbles o descabellados, en lugar de contaminarlos con hipótesis y soluciones imaginarias. Quizás hubiera bastado enlistar, en la vieja tradición de Diógenes Laercio, un mosaico de citas y referencias sobre su paso a contrapelo sobre la superficie del planeta; una suerte de doxografía de los parias del universo, en donde figurara el elenco de gestos, extravagancias y opiniones de este puñado de marginales.

Pero además de que, como mucho me temo, ya es un poco demasiado tarde para una salida de este tipo, es precisamente la zona de tinieblas y anonimato en la que se sumergieron lo que me atrajo desde el principio y en ciertos casos me obsesionó; una zona de tinieblas que me ha parecido irresistible para la indagación literaria, no tanto porque abrigue la esperanza de que al adentrarme en sus profundidades consiga de algún modo despejarla, sino porque el solo hecho de dejar constancia de su existencia, la más modesta ambición de voltear la mirada y señalar hacia esa zona oscura, tan próxima a la nulidad, en la que ciertos hombres tuvieron el arrojo de situarse, y que contrasta y acaso desestabiliza nuestro propio mundo, tal vez permita también echar alguna luz sobre qué tanto hay de pudor o de incomprensión o de infamia en el gesto de fingir que esa zona oscura carece de toda importancia o ni siquiera ha tenido lugar.

A fin de cuentas, las superficies negras y deformantes de ciertos espejos, al encontrarlas de manera imprevista, son las que más llaman la atención sobre nuestra imagen reflejada, aquellas que nos sacuden y confrontan y nos hacen de pronto dudar; es allí, frente a las imágenes discordantes de lo que pudimos ser y no hemos sido, en esas imágenes que nos suscitan alivio y simpatía pero también repulsión, en las que a fuerza de desconocernos y no encontrarnos se desata el escalofrío de advertir la posibilidad de un reverso, de unas antípodas, de un mundo paralelo y apenas entrevisto, pero en cualquier caso muy lejano del que ya nos fatiga y damos por sentado y nos induce al aburrimiento o la rutina.

EL DELEITE DE HACER COLA

Proyectada en el vacío del plano cartesiano, la cola es ese torpe y largo embutido donde las coordenadas del tiempo y el espacio parecen conspirar en beneficio de nuestro enfado.

ANTON KLEINBURG

Es difícil saber si la cola será una institución perdurable. Improvisar un orden mediante la costumbre de formarnos unos detrás de otros, mirándonos la espalda en una línea que nunca es recta ni precisamente ordenada, se antoja una práctica frágil, inestable, poco espontánea que, sin embargo, cuando la ocasión se presenta, no deja de mostrar su perfil benigno, su esbozo de civilización. El tumulto, con sus principios motrices fundamentales, los empujones y codazos, es una rutina más natural, acaso rupestre; como si menos que un hábito fuera el tipo de movimiento que rige en general a los cuerpos sólidos. La gráfica del comportamiento humano en una estación del Metro, por ejemplo, y su dispersión a lo largo del andén, sigue los mismos patrones estadísticos que un saco de maíz al ser vaciado a través de un embudo en un recipiente rectangular—una pecera, digamos—; e incluso aquel sujeto avisgado que busca el lugar de menor densidad en el andén y se dirige con paso decidido hacia un extremo, tendría suficientes motivos de reflexión sobre el tema ya apollillado del libre albedrío si observara que no falta el grano de maíz que rueda ciega pero inexorablemente hacia alguno de los extremos, terminando, sin asomo de satisfacción, muy lejos de la apretujada masa.

La cola, o lo que con un eufemismo insoportable otros denominan «la fila» (como si cualquier alusión al apéndice

animal se acercara a la grosería, o nos remitiera, por quién sabe qué ensortijadas asociaciones, a la forma sinuosa de la serpiente y por lo tanto al pecado y a la perdición), es ya un esfuerzo consciente, un principio no importa qué tan elemental de estructura, que nos aleja del movimiento de los granos de maíz así sea para colocarnos en el mismo terreno que las hormigas, seres industrioses y simpáticos que han hecho de la fila india el principio supremo de sociabilidad. Frente al problema del choque de voluntades persiguiendo un mismo propósito —casi siempre cruzar una puerta—, la cola es ya un indicio de lógica en el seno de lo contingente, que resuelve la aglomeración y la injusticia con el rasero incontestable del que llegó primero.

Por su lentitud connatural, próxima a lo viscoso, y acaso también por su retorcimiento, la cola está menos emparentada con la serpiente y la hormiga que con el anélido, con la lombriz de tierra, para ser más exactos, cuyos anillos vendríamos a ser precisamente nosotros, quienes a causa de la rabia o el hastío siempre estamos a punto de fracturar el cuerpo del gusano largándonos muy dignos gritando «¡es el colmo!» (lo cual en vez de dolor o sufrimiento produce en la masa ordenada una especie de alivio y en ocasiones aplausos, quizá por la ilusión de movimiento). Pero aunque el anélido se recomponga y siga creciendo en proporción directa a la ineptitud de la señorita que nadie sabe si atiende en la tierra prometida de la ventanilla, el orden que instaura la cola es bastante precario y, acorde con su estructura filiforme, pende sólo de un hilo.

«Todo orden —escribió Walter Benjamin— no es sino una situación columpiándose al borde del abismo». Basta que el tiempo muerto se convierta en desesperación para que el orden incipiente de la cola se rompa y nos precipitemos en el abismo de agolparnos con nuestros semejantes frente a una puerta cerrada, formando un puño humano que nunca se contenta con reclamar educadamente que alguien abra de una buena vez y que en realidad quiere matar algo más que tiempo.

Lo primero en encenderse es la queja; sus detonantes son insospechados y variopintos y si se quiere minúsculos o arbitrarios: desde una falsa viejita que está intentando meterse, hasta el feo espectáculo de la nuca sudorosa del calvo que nos tocó delante. La queja tiene la cualidad de viajar como un escalofrío y luego regresar como un espasmo a todo lo largo de la lombriz, reproduciendo las maneras del viento sobre los juncos, lo cual pronto da lugar a la confusión y a los empujones, mientras sigue creciendo el reclamo de ¡portazo, portazo!, ese grito de guerra del amontonamiento; hasta que de tanto columpiarnos imprudentemente sobre el abismo apenas quedan restos de la cola primigenia, todo es revuelta, zafarrancho y hasta sombrerazos, y ya alguien tuvo la ocurrencia de llamar a la policía.

La tentación de relacionar el orden de la cola con el índice de civilización de los pueblos, así sea a manera de hipótesis, se enfrenta al contraejemplo de aquellas sociedades en que precisamente a causa del grado de educación y respeto alcanzado, se suele prescindir sin más de la cola, con la confianza de que tarde o temprano todos abordarán el autobús o terminarán por traspasar el umbral. La inutilidad de la cola en Holanda o Alemania, países en los que es fácil constatar la existencia de apelonamientos imperturbables y flemáticos, donde priva la consideración y la urbanidad, lleva a pensar, en todo caso, en lo opuesto: en que mientras más arbitraria y prepotente sea una cultura, mayor necesidad tiene de afinar la institución de hacer cola y defenderla contra el atropello. Pero antes de que sea inevitable desplegar el mapamundi idiosincrásico de las formas de la espera, para contrastarlo con un quimérico listado del grado de civilización de las naciones, me apresuro a asentar la observación siguiente: que allí donde la cola es necesaria y se erige en principio fundamental de convivencia, se pueden alcanzar distintos niveles de sofisticación, desde el recurso más bien burdo de conservar a toda costa con el cuerpo nuestro sitio, de marcar el territorio con el expediente de nuestra incontestable masa, hasta el más espiritual de saber,

sin necesidad de aclaraciones, por una suerte de telepatía solidaria, cuándo es nuestro turno. En Cuba, basta preguntar quién es el último de una cola puramente mental para entonces sentirse libre de dispersarse o dar la vuelta a la manzana, en lugar de mirar fijamente la espalda del prójimo; en Tailandia, país cálido y desprendido, la responsabilidad de hacer cola corresponde directamente al calzado: mientras las chanclas quedan ordenadas en fila, la gente puede conversar, ausentarse o hacer lo que le plazca, liberando al cuerpo de la despersonalización del laberinto de la burocracia.

Por imposible que parezca, la institución de la cola y su equilibrio inestable representan un desafío para la ciencia. La llamada «Teoría de la cola» o «Ciencia de la fila de espera» es una rama compleja de las matemáticas que involucra variables impredecibles como el tiempo, la agilidad del servicio y la cantidad de personas en el contexto de secuencias parecidas entre sí. Aplicadas al universo exasperante de la cola, las herramientas de la estocástica y la teoría de sistemas están encaminadas a promover valores como la eficacia y la rapidez, bajo el supuesto de que hacer colas demasiado largas o torpes, y ya ni se diga innecesarias o equivocadas, tiene repercusiones indeseables tanto en las conexiones nerviosas de quienes nos formamos como en la economía de quienes nos obligan a hacerlo. Pero la optimización de la cola, su aligeramiento y fluidez, no obtendrá nunca el resultado con el que soñamos: hacerla desaparecer por completo, por más que la división de estudios sociales de la Teoría de la cola se afane en convencernos, con acento invariablemente académico, de que esta sencilla práctica, lejos de ser un mal necesario, fatigoso y chocante, es una cara particularmente irreconocible del bien, que propicia el diálogo entre extraños, reafirma el sentido de pertenencia y fomenta el hábito de dirigirse, en medio de la competencia y la infinidad de obstáculos, hacia un propósito único.

La reflexión científica sobre el fenómeno de la cola, cuya metodología se antoja desproporcionada y sus alicientes y recomendaciones rozan francamente el absurdo, se reduce a un

capítulo menor de la ociosidad humana cuando la enfrentamos a lo que bien podría catalogarse como la reducción al absurdo de un absurdo (¿una genialidad?): la historia de un jubilado inglés que supo elevar la cola a la condición de placer perverso. Lo que todo hombre ansioso evita como si efectivamente se tratara del apéndice trasero del diablo, John Connish lo procuraba de buena gana, pues había encontrado el secreto para extraer de esa conducta mecánica algo parecido a una emoción estética.

Según su propio relato, la afición comenzó a gestarse durante la Segunda Guerra Mundial, en Gran Bretaña, cuando el racionamiento engendró colas inusualmente lánguidas, en las que con dificultad se discernía si el mayor reclamo provenía de los jugos gástricos o si los hombres habían comenzado a comunicarse en el idioma de los borborígmicos. Aunque las horas de espera bajo la llovizna rara vez se veían recompensadas con algo distinto de la avena y un saco de papas, Connish advirtió con el paso de los días que en su boca no quedaba el sabor amargo de quien ha sido obligado a una tarea que raya en el sinsentido. El punto de quiebre sucedió una mañana que quiero imaginar gris y tormentosa, no apta para los paraguas, los cuales se arrastraban por las calles de Londres como pájaros de alas rotas o quedaban reducidos a hilachas y varillas en las manos de los resignados transeúntes. Ese día, Connish se encontró con el panorama increíble de una cola minúscula e inquieta, que si aún merecía el nombre de «cola» sería sólo por consideración a los conejos. Empapado, castañeando los dientes, regresó a casa con una dotación doble de alimento, presa de una melancolía que entonces adjudicó al mal tiempo, a su estado chorreante, a su pulmonía futura, pero que conforme avanzaba por los callejones desiertos y encharcados se confundía cada vez más con la nostalgia, con esa sensación de vacío que produce en nuestro ánimo la misión cumplida con demasiada facilidad. Entonces quizá no fue capaz de explicárselo a sí mismo, pero a pesar de que por primera vez había sorteado el trámite del racionamiento en pocos minutos, su sentimiento dominante era la decepción.

Al día siguiente el cielo amaneció encapotado pero más sereno, y la cola recuperó su longitud habitual. Gracias a que la llovizna persistía, los paraguas creaban un paisaje pintoresco, a su modo fotogénico, que visto desde arriba podría crear la ilusión de un animal fantástico, un ciempiés acorazado y negro, pero que desde la perspectiva de un hombre semejava más bien la sala de urgencias de un taller de reparaciones improvisado como hospital: paraguas parchados, entablillados, parapléjicos; hombres desconsolados y hambrientos que tal vez tosían, sin duda refunfuñaban. En el momento de situarse en uno de los lugares más infelices sobre la faz del planeta, John Connish sonrió satisfecho, como si ser el último de la fila —de una fila sin esperanza— lo llenara de regocijo, de un orgullo incomprensible, quién sabe si malsano, a todas luces excéntrico. Tres horas más tarde su rostro, dando la espalda al mundo, era el único que resplandecía bajo la sombra lúgubre de los paraguas formados.

Las noticias de la rendición de Alemania y del fin de la guerra no podían sino sumir a Connish en un desconcierto inmóvil parecido a la postración, en el que más de uno quiso ver la falta de patriotismo y casi todos el comienzo de la locura. Encerrado en su cuarto, vencido por la fiebre y sin probar bocado, clamaba a gritos la reconquista de Estados Unidos, la invasión del territorio chino, el asesinato de Stalin, cualquier incidente diplomático que provocara el estallido de la Tercera Guerra Mundial. De carácter pacífico y hasta divagante, nadie entendía ese vuelco radical hacia la beligerancia y los aullidos marciales, que ya lo habían llevado a hacer estallar un par de globos terráqueos a puñetazo limpio. El malestar se esfumó el día en que consintió que su familia lo arrastrara a un hospital, aunque para sorpresa de todos la mejoría sobrevino antes de entrar a consulta, directamente en la sala de espera, mientras veía desfilar uno tras otro a los pacientes que, si bien aguardaban su turno cómodamente sentados, a su manera hacían una cola hostezante y quejumbrosa, que sin que nadie lo notara tuvo el efecto de restituir en el mundo a un hombre desdichado.

La cola es una espera disfrazada de dinamismo que tiende con frecuencia al estancamiento y, por si fuera poco, se ejecuta casi siempre de pie. Connish acaso descubrió que todos esos ingredientes por separado le ofrecían algún tipo de placer, ya fuera físico o espiritual, y combinados le proporcionaban algo parecido a la felicidad. Tanto en la calle como en los espacios cerrados —incluso para dirigirse al baño—, se había acostumbrado a caminar con pasos muy cortos, sin despegar del todo las suelas, incapaz de establecer un ritmo, como si tuviera los tobillos encadenados entre sí y al mismo tiempo sujetos a grilletes que intermitentemente y por pocos segundos desaparecían permitiéndole avanzar. Pese a que buscó algún trabajo que incluyera entre sus tareas rutinarias el acto de hacer cola —o que al menos fomentara la espera en alguna de sus modalidades más infernales—, se convenció de que lo mejor era reservar los ratos libres a esa afición que nadie parecía comprender. La obligación o la necesidad son capaces de enturbiar cualquier gozo humano, y Connish no estaba dispuesto a sacrificar el deleite de hacer cola por algo tan vulgar como un salario; pronto le pareció un sacrilegio formarse cuando su objetivo se inscribía en el ámbito de la utilidad. El acto de hacer cola le resultaba más disfrutable cuando menos sentido parecía tener. Se convirtió en un cazador de colas, en un cazador puro, a quien no lo guía el hambre ni el interés pecuniario. Se volvió fanático de la ópera, del teatro, del fútbol, de los museos, o más bien de todo lo que rodea el ingreso a esos recintos, pues nunca traspasó la puerta de ninguno. Se contentaba con formarse, cuanto más larga y tortuosa fuera la cola mejor, y disfrutar de la arquitectura de la fachada y de la expectativa en el ambiente, de la irritación y del cansancio. Reproducía el doble ritual que normalmente exigen estas actividades: la cola para comprar boletos y luego la cola de ingreso; ritual que sin embargo no completaba como los demás mortales, ya que al llegar a la taquilla o a la puerta de entrada simplemente exigía que le firmaran un documento que certificase el tiempo que había ocupado para llegar hasta allí, cosa que los dependientes hacían

no sin recelo, suponiendo que ese documento daría pie a una reclamación formal, pues nadie podía sospechar que se trataba solamente de un *souvenir*, el recuerdo de una tarde dilatada y feliz. Sus bolsillos pronto se llenaron de papelitos como el siguiente:

British Museum
Domingo 17 de agosto.
Hora de inicio de la cola: 12:45.
Fin de la cola: 13:21.
Atestigua el hecho: Steve McCarrot,
guardia.

Sus épocas de cacería preferidas eran al parecer los primeros días del año y las vacaciones de agosto. Inmediatamente después de las fiestas navideñas suelen crearse colas espectaculares afuera de las casas de empeños, colas famélicas y andrajosas como las que él había conocido en sus años mozos, ya sea para conseguir dinero a cambio de los horripilantes regalos recibidos, ya para compensar la crisis de liquidez que en la mayoría de los hogares deja el exceso de pavo rostizado y ginebra. Pero lo mejor viene un poco más tarde, alrededor del día 15 de enero, fecha en que oficialmente comienza la temporada de rebajas, que como todo mundo sabe produce colas feroces, despiadadas, histéricas, que en las inmediaciones de los grandes almacenes llegan a extenderse por varias cuadras. Las colas veraniegas, en cambio, lo atraerían por la sudoración y el agobio, por su infaltable acento internacional. ¿Cómo perderse un kilómetro de turistas jadeantes y deshidratados, de niños que espontáneamente dan inicio a un coro satánico entre manchas de helado derretido, de novios que aprovechan la cola para besarse sin recato a las afueras del Museo de cera de Madame Tussauds? ¿Cómo reprimir una sonrisa ante el esfuerzo de una damisela por colarse mediante la consabida estratagema de la belleza, y cómo no gritar de gusto cuando los

demás se limitan a externar silenciosamente su rabia al advertir que la señora ¡lo ha conseguido! Lo que más satisfacción le producía era la cola preparatoria o de antesala («*To dance attendance in an ante-chamber*», como parece que decía Connish con voluptuosidad), es decir, la cola en etapas, en la que uno se ve obligado a formarse en una cola profiláctica y sin embargo terrible, para entonces ser «canalizado» hacia la cola pertinente, la cola cola, no menos terrible y prolija.

¿Cuánto puede permanecer una cola sin avanzar hasta que se convierta en malestar, deserción y luego en revuelta? ¿Hasta qué punto las pantallas de televisión aligeran y no más bien entorpecen el acto de hacer cola? Una cola con sillas, en la que una estructura zigzagueante promete lapsos de espera que nadie toleraría de pie, ¿se trata de una solución a medias o de una estupidez ostentosa? Preguntas de esta naturaleza quizá se había planteado Connish durante sus aventuras en las colas de toda Inglaterra, si bien al final optaba por no reflexionar demasiado sobre el objeto de su deleite, prefiriendo entregarse a pensamientos propios de quien está formado y realiza un trámite engorroso. Pensamientos tales como: «¡Es una conspiración para que no cobremos el cheque!» o «¡Al llegar a la ventanilla yo le escupo!», que nunca o casi nunca reflejaban las razones auténticas por las que Connish figuraba en la fila, pero que daban realismo y emoción a su experiencia.

Al parecer sólo en una ocasión abandonó la cola en que se encontraba y lo hizo no tanto por cansancio o hastío —lo cual en su caso hubiera significado una contradicción, una renuncia al placer—, sino por principios. Estaba formado en una cola estática y, cosa ya desconcertante, demasiado risueña y platicadora, decidido a no entrar a una matiné, cuando surgidos de quién sabe dónde aparecieron un par de mimos. Ante ese público en buena medida cautivo la pareja de artistas callejeros comenzó a improvisar imitaciones de la gente que cruzaba, a remedar los gestos de la espera, a hacer mofa de las posturas del hartazgo. El público reía y hasta se olvidaba de avanzar cuando la cola se movía un poco, festejando el menor movimiento

de aquellos payasos, señalándose entre sí como si el acto anodino de hacer cola hubiera sido desde siempre de lo más hilarante, y aplaudían y vitoreaban a los actores mudos, y otra vez se olvidaban de avanzar cuando la cola se movía un poco, pues al menos por un momento se habían olvidado de todo. John Connish no resistió más. La propagación del disfrute tal vez le pareció una afrenta, una especie de venganza tumultuaria; tanta algarabía festiva no se había visto en una cola, y aunque jamás pudo explicar por qué el espectáculo de cientos de personas alegres en una fila le repugnaba de esa manera tan aguda, se apartó contrariado en busca de una cola honesta, solemne, atribulada, que cumpliera con el cometido de enfadar a los hombres.

EL CENSOR DE LAS ÚLTIMAS PALABRAS

Salvo los lamentos o las maldiciones, todo lo que llegara a pronunciarse en el lecho de muerte le parecía digno de sospecha a Johannes Richter, un agente de pompas fúnebres cuyo pasatiempo consistía en desenmascarar aquellas famosas últimas palabras en las que alcanzaba a percibir el tufillo inconfundible de la impostura. A lo largo de su vida había reunido un catálogo de frases inmortales proferidas con el último suspiro, y después de investigaciones pormenorizadas y, en algunas ocasiones, de interrogatorios crueles, había llegado a la conclusión de que más de la mitad de esas frases eran apócrifas, una invención piadosa con que los allegados o los historiadores pretendían maquillar una realidad dolorosa y hasta en ciertos casos altisonante.

Hay indicios de que el extenso catálogo de Richter, con sus respectivas refutaciones, fue rechazado por veinte editoriales de Alemania, Austria y Suiza, y todo apunta a que la contundencia de esa cifra significó para él una suerte de límite: de regreso a su oficina después de una nueva negativa en una casa editora, cayó fulminado por un infarto mientras redactaba la nota en la que se despedía de «la humanidad hipócrita y auto-complaciente». Lo último que se escuchó salir de sus labios, según el testimonio de uno de sus asistentes, fueron vituperios y murmullos más bien encendidos, de los que sólo alcanzó a distinguir unas pocas palabras, que a la luz del suicidio frustrado, pero sobre todo de los empeños que había presenciado cotidianamente, siempre le resultaba vergonzoso citar: «¡Ya les demostraré, ya les demostraré!», parece que había dicho. En la habitación donde encontraron su cuerpo había también abundantes cenizas de papel, con toda seguridad los restos de

su obra *Estertores célebres*, de la cual se rescataron dos borradores en los archivos de un par de editoriales austriacas que los recibieron por correo, pero que también se negaron a publicarla, así fuera de manera póstuma, e insistieron en destruirlos.

Richter murió en Berlín occidental a mediados de los años setenta, y lo poco que se sabe de sus pesquisas sobre el controvertido tema de la oratoria capital, sobre la emisión de frases en el estribo de la muerte, proviene de las escuetas notas necrológicas que se publicaron entonces, en las que es descrito como un hombre pulcro y puntilloso, gran lector de biografías, que podía pasar varios días sin molestarse en abrir la boca. Aunque ninguna de las notas periodísticas esclarece las razones que lo impulsaron a perseverar en una tarea tan extravagante y melancólica, continuada sin descanso como una culminación o contrapeso de su fúnebre oficio, sí aportan algunas pistas sobre los dictámenes editoriales que habría recibido su manuscrito, uno más tajante que el anterior y, a través de éstos, es posible reconstruir sus tesis principales o cuando menos formarse una idea general sobre sus alcances y tono.

Además de por especulativo e indemostrable, se le condenaba a Richter el intento más bien porfiado de reescribir la historia desde el descreimiento, la falta de empatía y hasta la mala leche, faltando al respeto a grandes hombres de genio mediante viñetas iconoclastas en las que, entre otras cosas penosas y de mal gusto —por no decir infamantes—, quería hacer creer que parte decisiva de su legado consistía en imprecaciones y malas palabras. Con excepción de los suicidas y los criminales ejecutados en la guillotina o la horca (quienes habían tenido tiempo de sobra para preparar una despedida memorable), y tres o cuatro próceres que ya la historia oficial tildaba de malhablados y cascarrabias, la imagen final de todos los personajes que desfilaban por sus páginas resultaba mucho más prosaica, torpe o lastimera —«más humana», acotaba Richter— de lo que su genialidad o heroísmo hubieran hecho esperar, y por supuesto menos sublime de lo que sus biógrafos y familiares habían pretendido. No importaba que se tratara de

Goethe o Emily Dickinson, de Beethoven o Gustav Mahler, de Arquímedes o Napoleón Bonaparte, si advertía la menor dosis de lirismo, la más pequeña chispa de lucidez visionaria o de gravedad edificante en las palabras con que habían salido de escena, Richter procedía con la paciencia de un detective, con la constancia de un desmitificador a sueldo, y tras bucear en documentos, periódicos viejos y biografías no autorizadas, reaparecía con una versión alternativa de lo que «verdademente había dicho» tal o cual personaje, una versión a veces risueña pero casi siempre deplorable de los últimos esfuerzos del músculo al parecer menos exhausto en un moribundo.

¿Qué clase de hombre era Johannes Richter como para interesarse en esos capítulos ligeramente morbosos de la agonía de los hombres? ¿Qué conseguía al demostrar que un filósofo ilustre ya privado de sus facultades como Immanuel Kant, tras recobrar el habla después de varios días de convalecencia, al momento de llevarse a la boca una cucharada de cierto brebaje había exclamado «Me sabe mal», o «¡Basta!» en lugar de «Todo está bien», que es la frase que consignan la mayoría de sus biógrafos?

Creo ya haber mencionado que Richter se ganaba la vida en una agencia de pompas fúnebres, y que por lo tanto su cotidianidad y sus escrúpulos debían de girar no sólo en torno al manejo de despojos mortales, sino también a la condescendencia en materia de adioses últimos. Pocos como él podían estar tan empapados de frases solemnes y sermones, de lágrimas retrospectivas y alocuciones de alivio o de tristeza, y es factible que en los oscuros corredores de la funeraria, mientras daba el undécimo pésame de la noche de una forma que no se escuchara maquinal, de tanto escuchar la evocación de las últimas palabras del difunto hubiera desarrollado una aversión hacia la búsqueda de belleza patética, una especie de instinto para identificar la tergiversación y el afán de volver inmortal aquella frase desmayada de cuando se acaba la cuerda. Para sí mismo, sin faltar al respeto a los asistentes al velorio, se preguntaba por qué casi nunca esa frase final resultaba ser un

conjuro, una barbaridad propiciada por el espanto o la decepción, pese a que estaba seguro de que en la mayoría de los casos se trataba de un balbuceo cansino o de una trompetilla.

Su oposición a toda forma de embellecimiento o eufemismo relativo a la muerte no era una mera excentricidad fanática. Constituía el sello distintivo de su casa funeraria —casi podría decirse que su divisa—, que con el atrevimiento de ofrecer entierros naturalistas y sobrios, al margen de toda floritura e impostación, lo mismo atraía clientes que los ahuyentaba. Apenas quedó en sus manos la responsabilidad de la empresa, había promovido una campaña en contra del maquillaje de cadáveres; bajo el supuesto de que los colores lívidos y amarillentos que se apoderan del cuerpo sin vida son también dignos de atención, sugería a quienes contrataban sus servicios que prescindieran de todas aquellas prácticas teatrales y un poco equívocas, que sólo tendían al ocultamiento y a la postergación de enfrentar una pérdida. Y si bien entendía que en tales circunstancias los deudos podían no estar del todo sensibilizados para apreciar esa gama sombría de la paleta de la naturaleza, afirmaba que contemplar en toda su desnudez el paisaje del muerto contribuía más que ningún asidero metafísico a la aceptación de la irrevocabilidad del deceso —y por lo mismo a la pronta resignación—, cosa que el maquillaje, con su trabajosa simulación de vida, con sus emplastes de rubor y su lucha al cabo inútil contra los primeros signos de descomposición, no siempre facilita. Cuenta la leyenda que en cierta ocasión uno de sus clientes le suplicó que modificara la expresión del cadáver de su padre, que había entrado a la fase del *rigor mortis* con una mueca tan desagradable como obstinada y obscena; y pese a que Richter sabía que mediante una descarga eléctrica en el músculo cigomático podía obtener algo parecido a una sonrisa, a una mueca de beatitud o cuando menos de conformismo, no condescendió a aplicar esa técnica.

Decisiones tan enfáticas y en apariencia insensibles, en una profesión acostumbrada al cumplimiento de últimas voluntades, son una muestra de la quisquillosidad con que en-

caraba el simulacro en todo lo relacionado a su papel de Caronte. De qué manera esa consigna profesional se extendió al campo no tan alejado de la retórica fúnebre, cómo es que el hecho de advertir una pizca de engolamiento o falsedad en las palabras de la última hora devino en prurito y luego en franca exasperación y creció hasta convertirse en el monstruo de una cruzada infatigable, es algo que nadie sabe, aunque está de más decir que no es difícil hurgar un poco, con el dedo de la conjetura, en algunas de sus motivaciones.

En cuanto a desmentidos, esto es, en cuanto a precisiones que apuntan a revertir una anécdota aleccionadora, las investigaciones de Richter quizá tenían la intención de ocasionar, como corresponde a su apellido, un auténtico terremoto en la estima general y en la leyenda asociada a esos grandes hombres, a pesar de que, como manifestó uno de los editores que rechazó su obra, en muchos casos no pasaban de ser «tormentas en un vaso de agua y, para colmo, un vaso que todo el mundo quiere cristalino», no sólo porque en esas frases famosas se pretende recoger la esencia del difunto —y en esa medida se convierten en cifra y testamento—, sino también porque frente a los ritos de pasaje y, en particular, frente al trance supremo de la muerte, el cerebro opta por acogerse a la poesía del canto del cisne y no tanto a la cruda letanía de la verdad.

Al parecer, la frase agónica que lo puso en guardia, la primera ante la cual experimentó el estremecimiento de la incredulidad, fue aquella *Mehr Licht!* (¡Más luz!) pronunciada por Goethe. Pese a que en realidad, tal como fue consignada por su discípulo Eckermann, esa fórmula iba precedida por la solicitud más bien pedestre de que abrieran la ventana para que entrara un poco más de luz, Richter encontraba un no sé qué de demasiado perfecto en aquella súplica, algo engañosamente sublime que despedía ese olor a gato encerrado de la alegoría literaria. Es probable que Richter estuviera al tanto de la tesis de un individuo de Augsburgo que fue recluido en un manicomio por asegurar, siempre que la ocasión se presentaba, y con una obstinación que terminó por destrozar los nervios

de todos, que la belleza irreal de esa frase se debía a un error fonético: *Mehr Nicht!* (¡Más no!) en lugar de *Mehr Licht!*, tesis que años después recogería Thomas Bernhard en *El imitador de voces*; pero en cualquier caso, tras un sondeo concienzudo en los últimos días de Goethe, la conclusión a la que había llegado se apartaba por completo de aquel incidente referido a las cortinas. Sumido en una hondonada de serenidad, lejos de cualquier pacto señero con Mefistófeles, Goethe le habría pedido a su nuera que acercara su brazo; una petición más bien común tratándose de un enfermo, una petición vulgar, desprovista de dramatismo y exaltación, que al superponerse a la otra, a la inmortal, evidenciaba los excesos a los que puede llevar la confusión entre lo último y lo definitivo.

Ya fuera porque experimentaba un rechazo especial hacia los poetas y escritores, ya fuera porque éstos caen más a menudo en la tentación del adorno exaltado y el golpe de efecto, tras su zambullida en los capítulos finales de la biografía de Goethe —y su primera victoria—, Richter continuó su afición por escudriñar con lupa las últimas palabras que se habían vuelto célebres al interior de este gremio, afición que no sólo lo llevó a descubrir cuán afinado estaba su sentido para detectar la mentira ante lo funesto, sino también lo risible y desesperados que resultaban los esfuerzos por montar una farsa súbita. A pesar de que no siempre esas pataletas esteticistas eran urdidas por los propios escritores, le parecía de una vanidad incorregible —quizá surgida por contagio, quizá por conmiseración— el hecho de que sus familiares y amigos se negaran a aceptar la dignidad de una muerte silenciosa, sin desplantes de ingenio, sin la sombra de ese lirismo entrecortado por la falta de aire y el debilitamiento, y todo con el propósito de conseguir que el artista, el incomparable artista, que ni siquiera en el momento de su extinción había dejado de serlo, burlara la muerte con una caravana majestuosa, una caravana lenta y profunda pero un tanto tiesa, dirigida a esa superstición que llamamos posteridad. ¿Por qué diablos nadie quería acordarse de que el viento gélido de la muerte había producido en el genio algo más parecido a un estornudo?

Sobre las presuntas palabras que Edgar Allan Poe habría farfullado durante su delirio final, «Dios ayude a mi pobre alma», descubrió que no le pertenecían, sino que habían sido improvisadas por el médico que lo recibió al borde de la muerte, el doctor Moran, y que mucho menos había dicho, cuando le preguntaron si quería recibir la visita de sus amigos, «*Nevermore, nevermore*», como quien imita los graznidos de un cuervo, sino que a duras penas articuló sonidos inconexos entre los que a ratos resplandecía, como un diamante en el lodo, una maldición. Otro caso que se deleitó en desacreditar fue el del ensayista inglés Joseph Addison, que si bien había dedicado varias horas de su existencia a elegir las palabras idóneas para culminarla, «Vean con qué tranquilidad puede morir un cristiano», en realidad había cerrado los ojos por última vez en medio de una borrachera pavorosa, a lo largo de la cual, entre bromas y risotadas, nunca imaginó que tuviera necesidad de pronunciarla, y más bien parece que la oscuridad lo cegó mientras se lamentaba de que ya no hubiera más brandy.

Como si confirmaran una hipótesis implícita, a Richter también le complacía relatar los desenlaces de autores célebres que aun en las versiones oficiales de sus biógrafos habían completado su vida con el broche de oro de una torpeza. Impugnador de la poesía terminal, detractor de los aforismos de último minuto, estimaba que esas salidas atropelladas, esos deslices no siempre cómicos, dibujaban estampas de una belleza más honda e inclemente, que se acompañaban mejor con el tipo de muerte que promete a todos sus habitantes este planeta aciago. Le gustaba aquel «¡Mierda!» espontáneo y atónito que había soltado Walt Withman; el «Buenas noches» escueto de Lord Byron; el intrincado suspiro con que Hegel reconocía que la única persona que lo había entendido en realidad nunca lo había entendido; la negativa de Henrik Ibsen cuando su enfermera anunció a las visitas que el señor se sentía mucho mejor («Por el contrario», había dicho), y el alarde de Dylan Thomas de conservar el equilibrio en un solo pie mientras vociferaba: «He tomado dieciocho whiskys seguidos, creo que

es todo un récord...». Sin embargo, sus frases favoritas eran aquellas en las que se advertía el descontrol ante el declive de las propias capacidades —esa sorpresa malhumorada que tensa los nervios en los momentos en que ya es difícil valerse por sí mismo—, pero en las que el moribundo, firme en su actitud de espera, alcanzaba una tesitura iconoclasta, un brío insospechado de intransigencia o sarcasmo. La curiosidad de Tolstói por saber cómo mueren los campesinos o los patanes; la del Perugino por indagar qué sucede si se cruza el Hades sin haber pasado por el trámite de la confesión, la exasperación sin cortapisas de Léautaud al gritar «Ya dejen de joder» y, por supuesto, la constatación aplastante de Eugene O'Neill, privada de cualquier sutileza metafórica: «Nacer en un cuarto de hotel y —¡maldita sea!— morir en un cuarto de hotel». Pero la más valorada de todas, la frase insuperable contra la cual comparaba las demás, flor de la irritación y el hartazgo, declaración rabiosa con la que se condena a aquellos que esperan una revelación en las postrimerías, era la respuesta que dio Karl Marx a su mucama después de que ella lo importunara en el lecho de muerte con la insistencia de si tenía algo que declarar a las generaciones venideras: «¡Largo, desaparece de mi vista! ¡Las últimas palabras son cosa de tontos que no han dicho lo suficiente mientras vivían!».

Nadie que no sea un clarividente o un suicida es capaz de anticipar el punto final de su existencia y además estar en condiciones de declamar una máxima. A pesar de que en la antigüedad era frecuente la visita de un cura para que a través de la confesión y el arrepentimiento se garantizara la salvación de un alma, el recurso no siempre daba buenos resultados. Solía suceder que las palabras pronunciadas con este propósito, por más que hubieran sido preparadas con antelación, pulidas pacientemente durante los días interminables de la convalecencia, no fueran en absoluto las últimas que habrían de salir de su boca, a causa de una recuperación milagrosa o de la perpetuación de la agonía. Quien se esmeraba en despedirse de la vida con un breve discurso a la manera de un epitafio corría el

riesgo de que después de pronunciarlo en una etapa aguda pero no letal de la enfermedad, tuviera que guardar silencio durante semanas y semanas para no estropear el encanto. Acerca de este particular Richter comentaba, quién sabe si con fundamento suficiente, que Auguste Comte, el archienemigo de lo sobrenatural, había repetido neciamente los últimos días de su vida, cada vez que se sentía desfallecer, la misma frase machacona: «¡Qué pérdida tan irreparable!, ¡qué pérdida tan irreparable!», y que si bien había logrado su objetivo de que fuera la última que dijo, sus familiares ya no querían saber nada de ella, y sin reparar en la absoluta falta de humildad que suponía, les había puesto los pelos de punta hasta que, ya carente de todo significado a causa de la insistencia, les hizo temer que el gran filósofo hubiera perdido la razón.

¿Hay algo más chocante que la improvisación estudiada? ¿Algo más hipócrita que la falsa inspiración? Escuchada sin el aura deformante de genialidad que la rodea, y apenas con el distanciamiento necesario y acaso una pizca de suspicacia, ¿cómo tomar por verdadera la última frase de Emily Dickinson: «Tengo que entrar. Se está levantando la niebla»? Solitaria y apartada como era, ¿quién habría podido escucharla en el momento oportuno si acostumbraba encerrarse en su cuarto durante largas temporadas? ¿Y qué decir de la de Gogol: «Rápido, una escalera», sugestiva hasta decir basta, o de la de Villiers de l'Isle-Adam: «Bah, me acordaré de este planeta», que se antoja más preparada que el estribillo de una ópera, o del supuesto sonido de los timbales del *Réquiem*, que dicen que Mozart murmuró sobre el mismo lecho de muerte en que lo componía? ¿Por qué los artistas no se morían diciendo torpezas o banalidades, como había tenido la decencia de hacer Toulouse-Lautrec, que al cura que lo asistía le habría dicho «Viejo tonto», o con desplantes de megalomanía y delirio y necesidad evidente, como Vespasiano, que habría dicho: «Por lo que parece, me estoy convirtiendo en Dios»?

Richter sostenía que el paradigma de estas frases efectistas y al cabo huecas, que tras haber sido amasadas durante mucho

tiempo terminan por adquirir la solidez del cartón, era aquella que reza: «Que los amigos aplaudan. La comedia ha concluido». Con la paciencia de un perverso, con el entusiasmo de un niño que desvela por enésima vez el mismo truco de magia, había elaborado una lista de más de veinte personalidades que habían echado mano de ella, entre las que se contaban Beethoven, Rabelais y el emperador Augusto. (Parece que sus pesquisas lo llevaron a descubrir que las últimas palabras de Beethoven habrían sido: «Lástima, lástima... demasiado tarde»; su lamento ante la llegada de una caja del mejor vino proveniente de Maguncia). También había observado que mientras más lejano fuera el deceso, más movedizos resultaban los detalles en el umbral de la muerte, como si el paso del tiempo tuviera el efecto de enriquecer la retórica de los hombres ilustres. Aun cuando Suetonio dejó escrito que la reacción de Julio César al recibir los puñales de los conspiradores había sido un gemido, el sentido histriónico que prevalece en casi todos los hombres ha hecho que aquel contrariado «¡Tú también, hijo mío!» reluzca con destellos de neón en el imaginario colectivo, confusión a la que Shakespeare contribuyó en buena medida al hacer aun más explícita la condena a Bruto.

Quizá porque le parecía una frase inocente, y no una despedida cargada de simbolismo, Richter no se había molestado jamás en impugnar lo que había dicho Sócrates al beber la cicuta: «Le debo un gallo a Asclepio»; una misteriosa cuenta pendiente que, sin embargo, por lo que parece, no es en absoluto banal, y ha hecho girar el molino de los exegetas y los eruditos. En cuanto a Jesús de Nazaret, sentía gran regocijo al señalar que los apóstoles no coincidían al reproducir sus palabras en la cruz, lo cual constituía un indicio de que todos habían caído en la tentación de hacer literatura. Cuando alguien insinuaba que aquellas frases discordantes quizá no eran, a los ojos de Dios, sino una y la misma, citaba el Evangelio de Marcos, según el cual Cristo habría muerto después de exhalar un estentóreo bufido. (Acerca de posibles mensajes póstumos, transmitidos después de la resurrección, Richter

sonreía arguyendo que en realidad, referidos a Cristo o a cualquier ordinario mortal, las comunicaciones de ultratumba eran la confirmación de que no se podía saber a ciencia cierta las últimas palabras de nadie, pues quién sabe cuántas noticias, parábolas y hasta acertijos habrían proferido en sesiones espiritistas todos aquellos cadáveres insignes, ansiosos por seguir perorando más allá de la muerte).

Según el ayudante de Richter, que había escuchado estas historias cientos de veces mientras acondicionaban un ataúd o mientras conversaban a la espera de clientes, una de sus frases favoritas era la disculpa que María Antonieta le había ofrecido a su verdugo al tropezar con él a pocos metros de la guillotina. En contraste, del lado de la antipatía y la animosidad, la sola mención del nombre de Laurence Sterne lo encolerizaba de modo patológico, siendo que era sin duda el autor sobre el que más biografías y estudios había leído. Aunque las razones de su predilección por la disculpa de María Antonieta son hasta cierto punto transparentes (la falta de premeditación de la reina, su educado desconcierto), lo que subyace al repudio de Sterne es un poco más opaco y resbaladizo, y quizá se relaciona con las palabras de amenaza o venganza que el propio enterrador alemán había dicho desprevenidamente antes de morir.

Todos los dispositivos de desmitificación que ese hombre estrafulario había puesto en marcha se apoyaban en la premisa de que nadie, por más vanidoso u oportuno que fuera, podía anticipar los últimos e impredecibles instantes de su vida. Estaba obsesionado con la idea de que la muerte no anuncia la irrupción de su cortejo con trompetas y címbalos, y que su ligereza corresponde a la de una entidad veleidosa y furtiva. Aun cuando muchos anhelaran su arribo, si no habían tenido el coraje de cortar ellos mismos el hilo, su visita rápida y anónima debía sorprenderlos como el fogonazo de una instantánea, en una actitud no precisamente admirable y en ocasiones fuera de foco, como sería de esperarse en una interrupción. (A riesgo de ensombrecer su libro bajo un halo de demasiadas suposiciones,

quiero creer que llevaba, a manera de epígrafe, aquella frase del diario de Jules Renard: «La muerte no es una artista»).

No es inconcebible que su molestia ante la mención del nombre de Sterne tuviera como origen la leyenda sobre su oído, aquella sensibilidad sobrehumana que el escritor irlandés había mostrado para escuchar los pasos descalzos de la muerte. Según el testimonio de un testigo, Sterne habría dicho con su último aliento: «Ya ha llegado» y, acto seguido, habría dibujado en el aire el ademán de quien se protege de un golpe. Tal vez lo que enfurecía a Richter era la naturalidad del gesto y de la exclamación, su extraña belleza nunca rebatida que, respondiera o no a una voluntad de perfección por parte del artista, cerraba su paso por la Tierra con ese toque inconfundible de literatura que a Richter le parecía insolente y falaz, un laurel redundante para llevarse a la tumba.

En el transcurso de los funerales de Johannes Richter, más de uno se preguntó si su último adiós, aquella triste promesa sin sustento —«¡Ya les demostraré!, ¡ya les demostraré!»— era una frase casual o más bien correspondía a un plan ejecutado con amargo rigor. En la habitación donde murió todo hacía pensar en los preparativos de un suicidio, de forma que, al margen de sus intenciones, y como él mismo pregonó sin descanso, el fin le había llegado anticipadamente, sin previo aviso, como si el tañido de la muerte subrayara su autoridad y no consintiera que él abandonara este mundo con la boca cerrada. Salir de escena —había dicho más de una vez— debía ser un acto íntimo y callado; un momento de repliegue, no de extroversión, que más valía la pena aprovechar contemplando por última vez la marcha lenta de las nubes en el cielo infinito.

Pero la caprichosa máquina del destino no le tenía reservada esa satisfacción. Con todo su veneno inútil, con la ironía un tanto lánguida de quien es alcanzado en el epílogo por lo que más aborrece, las palabras postreras de Richter merecerían un sitio en la eternidad de no ser porque a él, que tanto sopesó frases en la balanza no siempre decisiva de la verdad y la falsedad, ya hoy nadie lo recuerda.

THOMAS LLOYD O UN ALIMENTO PARA EL ESPÍRITU

El médico italiano Cesare Lombroso, pionero de la antropología criminal, entendía la extravagancia como una variante del crimen, de allí que se interesara en formar una galería de sujetos excéntricos y amantes del absurdo para que figurara al lado de sus pobladas galerías de asesinos y prostitutas. En ellas incluyó a individuos de la más variada condición y conducta: desde asesinos seriales y parricidas hasta chiflados inocuos y más bien alegres o acaso geniales, pasando por señoritas caídas en desgracia que se vieron orilladas a vender su cuerpo. Aunque quizás en algún momento Lombroso advirtió la disparidad y aun la injusticia de su clasificación antropológica, las tres galerías estaban destinadas a conformar un auténtico museo de la desviación y la inmoralidad, un zoológico humano en el que se exhibirían los diferentes tipos de aberraciones en los que incurren los hombres a causa de resabios de primitivismo que permanecen no sólo en el cerebro, sino diseminados por todo el cuerpo, a manera de «estigmas físicos», constriñéndolos a la maldad.

Entre los especímenes más desconcertantes de las listas de Lombroso se cuenta el inofensivo Thomas Lloyd, olvidado poeta inglés que hizo de su régimen alimenticio una forma extrema, se diría visceral, de la lectura. El fantasioso criminalista italiano lo incluye en *El hombre genial*, libro de 1889 donde se propone mostrar que esa cualidad que tanto asombro y aplauso produce no es, a fin de cuentas, más que una variante de las taras hereditarias. Lombroso describe al poeta como una rara mezcla de «malicia, orgullo, genio y locura», y no tarda en comentar su hábito más disparatado: convencido de que algún proceso de transustanciación literaria se verifica a través del

tracto digestivo, el principal platillo de la dieta de Lloyd era el papel, invariablemente páginas impresas; con el retorcido refinamiento de quien ha sabido combinar en una misma actividad las exigencias del gourmet y las exquisiteces del aficionado a la lectura, el poeta se preocupaba por satisfacer en primer lugar «las papilas nerviosas del alma» —como escribió Balzac—, pero sin descuidar por ello las necesidades más elementales para la supervivencia.

Al igual que Cervantes, que padecía de incontinencia lectora y llevaba ante sus ojos cualquier cosa que le ofreciera el panorama irresistible de una fila de caracteres —no importa si se trataba de letreros, manuscritos o recados intrascendentes—, el poeta inglés saboreaba impresos de la más variada procedencia: libros en folio, en octavo, folletos, envoltorios, tarjetas femeninas de visita... Con la salvedad de que aborrecía el papel periódico y se inclinaba más por los escritos en verso que por los de prosa, llevaba a sus labios literalmente lo que fuera con la intención de *lerlo*. Cabe suponer que para las ocasiones especiales reservaba aquellos textos que lo conmovían particularmente y que, de acuerdo a su paladar amplificado, rozaban la perfección. No es descabellado que en su menú figuraran guisos con nombres que uno esperaría encontrar en el estante de una biblioteca distinguida: cena de John Milton a las finas hierbas, estofado de Chaucer con oporto, bocadillos de William Blake en salsa negra.

Durante la segunda mitad del siglo xix se desató una fiebre académica alrededor de la tarea más bien peregrina de definir al «hombre normal». Biólogos, filósofos y antropólogos participaron con furor en el trazado de esa división en sí misma poco cuerda y de alcances dudosos, que a partir de bases naturalistas —o «positivas»— conduciría, entre otras cosas, a expulsar del seno de la humanidad a todos aquellos individuos que ya fuera por su conducta inmoral, ya fuera por carecer de frenos inhibitorios en el decoro, no serían jamás invitados de honor en una convención puritana. Lombroso fue uno de aquellos académicos entusiastas que hicieron del darwinismo

una variante disfrazada de la xenofobia. Su perfil del hombre normal se basaba no tanto en la inadaptación social o en alguna posible patología del cerebro, sino en atavismos de orden orgánico que hacía de los «anormales» —de las prostitutas, de los genios excéntricos, de los criminales— un género aparte, no del todo desarrollado desde el punto de vista evolutivo, que cabría clasificar como un *accidente de la naturaleza*. El fundamento de la antropología criminal —la conjetura de resabios primitivos o simiescos en el ser humano— llegó a su mente como una iluminación repentina mientras practicaba la necropsia de un ladrón célebre, cuyo cráneo presentaba semejanzas perturbadoras con el de los monos. Más tarde Lombroso pretendería demostrar a través de la antropometría, pesando órganos y vísceras, midiendo cavidades cerebrales, inspeccionando el contorno de la nariz, la frente y las orejas, aquellas diminutas huellas de ferocidad animal que permanecían latentes en ciertos individuos inferiores, cuya mera existencia suponía una regresión, tan estremecedora como desconcertante, a nuestro pasado en las cavernas.

Al tener noticia de la compulsión lectora de Thomas Lloyd, después de estudiar la atracción irreprimible, la genuina voracidad que sentía por los libros, Lombroso no vaciló en incluirlo en el lado menos comprometedor de su división clínica, si bien no se conservan pruebas de que alguna vez tuviera entre sus manos la cabeza del bardo con el propósito de medirla. Aunque he olvidado si compara el caso de Lloyd con las termitas y algunos roedores que han hecho de la celulosa su principal fuente de alimento, cuesta trabajo creer que una malformación atávica pueda desembocar en un comportamiento que se antoja el colmo del esteticismo, y que apartado por completo del radio de acción del hambre, antes que *primitivo* cabría calificar de *decadente*. A pesar de que el poeta inglés era para todos los efectos un ratón de biblioteca que llevó su gusto por los libros al extremo de devorarlos físicamente, no parece que su comportamiento raye en lo aberrante precisamente por cavernícola, ni que oculte un signo de ferocidad o locura rupestre; al contrario, su

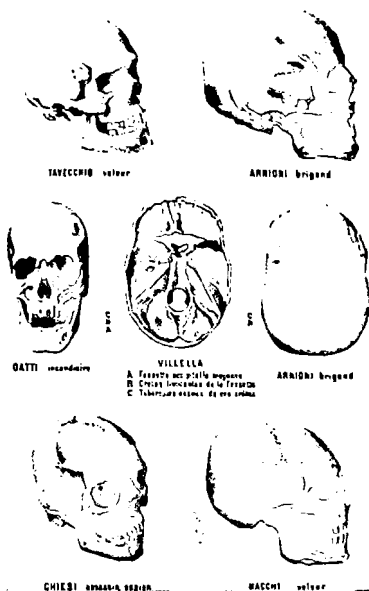


Ilustración de la edición francesa de *El hombre criminal*. En el centro, el cráneo del célebre bandolero Villella, muerto en 1870, al que Lombroso consideraba «el tótem, el fetiche de la antropología criminal».

inclinación a la bibliofagia se antoja un camino poco transitado, pero a su manera práctico —no sabemos si eficaz—, para asimilar la obra de los maestros y convocar la inspiración.

El capítulo de las manías y contorsiones de las que se han valido los escritores para arrancar a las musas unas cuantas páginas diarias —a veces tan solo un adjetivo, el fatigoso cambio de una coma—, es un capítulo variopinto y en ocasiones bufo de la historia de la literatura, que no escapa al fetichismo ni tampoco a la superstición. Hay quienes prefieren escribir de pie (Ernest Hemingway, Alfonso Reyes), acostados en la cama

(Mark Twain, Truman Capote), caminando (Friedrich Nietzsche, Robert Walser), completamente desnudos (Daniel Sada), en una letrina (san Juan de la Cruz), en medio del bullicio de las cafeterías (Georges Perec, Julio Cortázar) o en la extraña quietud de los burdeles (William Faulkner). Hay otros que sólo pueden hilar una frase medianamente decorosa a altas horas de la madrugada, antes de la salida del sol; o aporreando una máquina de escribir destartada a la que le falta más de una letra; o con una pluma fuente que fue previamente robada, a la manera de un conjuro, del bolsillo de otro escritor.

Como en todo ritual que se precie de serlo, la elección del atuendo también juega un papel decisivo entre las bambalinas del arte. El conde de Buffon se empeñaba en llevar hasta las últimas consecuencias la frase más recordada de su *Discours sur le style*: «El estilo es el hombre mismo», y no empuñaba la pluma más que ataviado con sus mejores galas, de ser posible en traje de ceremonia. Haydn, en el mismo sentido, no podía componer en absoluto si no era en traje de etiqueta y, lo que es más importante, contemplando fijamente el anillo de su dedo meñique, un amuleto que quizá lo transportaba a esferas muy distantes de los cuartos de servicio de la familia Esterházy para la cual trabajaba.

Muchos autores que no están en condiciones de asociar el estilo con la elegancia, ya sea por negligencia o por una inclinación innata hacia lo farragoso y la ampulosidad, se han contentado con seguir a Buffon sólo parcialmente, entendiendo el estilo como un simple reflejo de la personalidad; una extensión a veces maquillada y a veces delatora de uno mismo, en cualquier caso ineludible, que no sería del todo ajena al esfuerzo de la voluntad. El dramaturgo francés Prosper Crébillon optó por un destino miserable y apartado que contrastaba punto por punto con el de Racine —quien constituía su reverso moral y estilístico—, y eran célebres sus ropas andrajosas y la parvada de cuervos que lo acompañaban. Y algo semejante podría decirse de

Rafael Cansinos Assens, fiel compañero de las sombras, de los tugurios infectos y los callejones sin salida, quien frecuentaba a personajes perdularios, *raros*, sino es que del todo indeseables, pues no podía permitir que su escritura, en contra de «su deseo de anonimato», se contaminara del fácil afán de figurar.

Otros escritores han encontrado en la creación un remanso que los salva de las vicisitudes de la existencia; un espacio intocado, puro, al margen de sus miserias y obligaciones, que flota como una isla en las aguas insustanciales de la rutina. Tal es el caso de Isidore Ducasse, que se encerraba día y noche en una pensión minúscula y astrosa de la rue Vivienne para convertirse en el enigmático conde de Lautréamont, proyección exquisita y rebelde de un joven calamitoso y más bien tímido; y también es el caso de Franz Kafka, José Gorostiza y Wallace Stevens, oficinistas fantasmales que debían cumplir un horario de trabajo y no veían la hora de refugiarse en el paréntesis de la escritura, un paréntesis que, al liberarlos de la parte más burocrática de sí mismos, también los reconducía, por vericuetos solitarios pero estimulantes y siempre a deshoras, hacia ellos mismos.

Atribulados por el vaivén de una inspiración quizá demasiado intermitente o esquiva, algunos autores han preferido seguir caminos pintorescos, insólitos, poco edificantes para alcanzar El Dorado de la escritura. Pierre Corneille estimaba que sus raptos de genio no eran simples regalos de la casualidad, y estaba convencido de que guardaban alguna relación con el incremento en la temperatura de su cuerpo. Para redactar los dramas que lo volverían célebre debía antes sudar copiosamente, como si la inspiración fuera la contraparte de un largo proceso de transpiración. Quizá porque en tiempos de Luis XIV no se había afianzado la idea del *ejercicio físico*, Corneille se enrollaba con varias frazadas de pies a cabeza como lo haría un gusano de seda en su capullo; si ello no arrojaba ningún resultado fehaciente, entonces se revolcaba cerca del fuego frenéticamente hasta que el calor fuera insoportable.

Después, sólo se cambiaba de ropa y se sentaba a escribir de inmediato. Por su parte, el músico Erik Satie precisaba rodearse de cantidades desbordantes de suciedad y revoltura, pues al parecer sólo en tales condiciones lograba componer a sus anchas. Una vez muerto, cuando sus allegados ingresaron al fin en un departamento que prácticamente nadie hasta entonces había tenido el privilegio de conocer, se encontraron con un espectáculo nauseabundo y del todo imprevisto, donde la mugre, el polvo y el cochambre se acumulaban en medio de una confusión avasalladora e irrespirable. Debajo de la cama, sin embargo, como en una balsa inmóvil que hubiera resistido aquel naufragio de caos y podredumbre, aguardaban sus manuscritos y partituras, perfectamente ordenados y pasados en limpio con letra pulcra.

Pero las condiciones externas, atmosféricas o de vestuario, por más inaplazables que puedan ser a la hora de sentarse a escribir, apenas propician ese acto un tanto teatral de sacar la pluma y el papel mientras se mira vagamente al vacío; un acto que puede ser tan afectado como estéril si el escritor no recurre a otro tipo de tónicos y carburantes que abran las puertas a menudo oxidadas de la inspiración. Bajo diversas designaciones y máscaras, y también con distintos grados de desesperación, desde la antigüedad la droga ha estado presente en la mesa de trabajo del escritor ocupando un lugar central, cambiante y obsesivo, pero al menos de mayor importancia que, por ejemplo, el frasco de tinta.

La nómina de autores que ha experimentado con brebajes y venenos es tan larga que bastaría para rescribir la historia de la literatura. La planta de amapola ha producido, como frutos indirectos, obras clásicas: *Las confesiones de un comedor de opio* de De Quincey, *Kubla Khan* de Coleridge y *Opio, diario de una desintoxicación* de Jean Cocteau, mientras que la gelatina de haschisch dio lugar a los *Paraísos artificiales* de Baudelaire y a algunas páginas memorables de Gautier, Nerval y Walter

Benjamin. De ellos, sin embargo, son pocos los que, a la manera de Thomas Lloyd con el papel, hicieron de su talismán tóxico el artículo fundamental de una dieta que, a cambio de recompensas inciertas, estaba plagada de contraindicaciones.

Coleridge y De Quincey se dejaron hechizar con tal fervor por la Circe del opio que cabe preguntarse si su adicción no ha de incluirse como parte de sus obras completas. Pasaban semanas sin que sus paladares conocieran otro bocado (en aquella época se ingería en forma de tintura de láudano) y ese régimen más bien estricto se prolongó a lo largo de sus vidas. Se sabe que Coleridge se inició en «los secretos del dragón» a los ocho años, mientras que la afición de De Quincey comenzó en la adolescencia; todavía en 1856, tres años antes de su muerte, revela que su anunciado abandono de la droga en *Las confesiones de un comedor de opio* había sido no tanto una farsa, sino el grito de aliento de una voluntad ya para entonces lisiada. La dosis de láudano que ambos ingerían «con tanta fruición como tormento» era en verdad una proeza y, de no ser por la tolerancia que habían desarrollado, habría sido suficiente para matar a un elefante: ocho mil gotas diarias, cuando, para un neófito, únicamente doscientas serían peligrosas y en ciertas circunstancias letales. Es difícil imaginar cómo se las arreglaban para escribir después de que el láudano surtía efecto, pues además del sopor y la ensoñación causaba toda suerte de estragos en sus estómagos vacíos (dispepsia, estreñimiento, cólicos). Pero del mismo modo en que sólo mediante el opio podían soportar los dolores que ellos mismos se infligían («¡Imagínate —escribe Coleridge— a un pobre desgraciado que durante muchos años ha intentado luchar contra el dolor hallando constantemente refugio en el mismo vicio que produce el dolor!»), su escritura no era ya capaz de encenderse de no ser por la chispa que accionaba la droga en sus cerebros.

Mediante una dieta menos psicoactiva y en apariencia inocua, pero de efectos tanto o más tremebundos que el opio, el pintor suizo Henry Fuseli (o Füssli o Fussele) invocaba las pesadillas que luego habría de plasmar en sus lienzos. Por la

noche, después de guardar un riguroso ayuno a lo largo del día, Fuseli comía carne cruda «en aras de la obtención de sueños espléndidos», lo cual, a juzgar por las obras resultantes, colmadas de apariciones, figuras extrañas y morbosos efectos nocturnos, conseguía no pocas veces, a expensas de la salud de su estómago. Y es de llamar la atención que su obra, signada por la intensidad y el movimiento, que presenta cierta inclinación hacia el humor grotesco y lo sobrenatural, y en la que es reconocible la sombra del mejor Blake, deba tanto a la imaginación onírica como al más pedestre de los malestares humanos: la indigestión. (Es muy factible que el *incubus*, el monstruo que oprime el abdomen del soñante y lo paraliza, que Fuseli pintó admirablemente, no era en su caso sino una representación del peso amorfo que sentía en el intestino; un peso o malestar que muchas veces, como escribe Borges, busca en la lógica del sueño una imagen vívida que lo justifique).



Pesadilla (1781) de Fuseli.

«Los instrumentos que necesito para mi oficio —declaró con jactancia espartana William Faulkner— son papel, tabaco, comida y un poco de whisky». Más parco, más abnegado, Thomas Lloyd se conformaba sólo con los dos primeros, gracias a que había encontrado la manera de extraer de ese par de instrumentos *todas* las provisiones necesarias para su arte. Ni mis constantes pero al fin y al cabo limitados empeños, ni el azar, que a veces se muestra benigno en el instante en que uno renuncia a una búsqueda, han traído hasta mí los poemas de esa *rara avis* en la que se traslapan los campos más delirantes de la gastronomía y la literatura, de allí que carezca de los elementos mínimos para pronunciarme sobre los beneficios poéticos de una alimentación tan desacostumbrada, sostenida sin tregua a espaldas del resto de los hombres. El nombre de Thomas Lloyd no aparece siquiera como mención en las más hospitalarias antologías de poesía inglesa, tampoco en los catálogos de las bibliotecas especializadas que he podido consultar; y debo confesar que con frecuencia me asalta la duda de si en un gesto de congruencia que acaso para él equivalía a una «culminación artística», no habrá optado por devorar también su obra.

Pero si las repercusiones literarias de una dieta tan poco balanceada como la de Lloyd (y tan insípida, por más que haya libros encuadernados en papeles prometedores como el papel cebolla) es materia oscura que escapa a mi verificación, se puede especular, en cambio, sobre las cualidades nutritivas de la celulosa, y aclarar si un régimen a tal punto libresco puede llegar a ser, si no saludable, al menos no del todo contrario al equilibrio del cuerpo. Y es que nada excluye que el invento de Ts'ai Lun, que data del año 100, de apelmazar fibras vegetales para escribir en ellas, además del comienzo de una revolución cultural sin precedentes significara asimismo una ocasión desaprovechada en el arte culinario.

En su breve *Tratado de los excitantes modernos*, Balzac refiere la historia de un experimento en una penitenciaría inglesa encaminado a determinar cuánto puede vivir un hombre

que sólo se alimenta de una determinada sustancia. Según el autor de *La comedia humana*, las autoridades ofrecieron a tres condenados a muerte que se sometieran a una dieta estricta, ya fuera de chocolate, café o té. Los prisioneros, tal vez porque no tenían más remedio, aceptaron con un entusiasmo pueril que linda con lo patético. El desdichado hombre del chocolate murió luego de ocho meses, «en un horrible estado de podredumbre». El hombre del café murió luego de dos años, «calcinado». El del té luego de tres, consumido y casi diáfano, al grado de que podía verse a través de su cuerpo: «un filántropo pudo leer el *Times* gracias a una luz colocada detrás de su cuerpo». ¿Qué habría pasado si en aquel experimento inhumano y terrible —pero no carente de interés— se hubiera incluido a Thomas Lloyd con su rebuscada alimentación libresca? ¿Después de cuántos años habría muerto, rebautizado como el hombre del papel, con los intestinos convertidos en una masa informe de cartón viscoso y engrudo?

La pulpa de maderas ricas en celulosa es la materia prima del papel, y suele extraerse de árboles como el pino y el eucalipto, aunque para su manufactura también se utiliza el algodón. En los siglos pasados prácticamente todos los libros se elaboraban a partir del cáñamo, cuyas fibras correosas garantizaban un papel duradero, de textura dócil y plegable, parcialmente resistente al agua. Al arrancar un soneto de las obras de Shakespeare y llevárselo a la boca, Thomas Lloyd estaba con toda seguridad comiendo cáñamo. Su dieta no era cien por ciento rigurosa, y aunque no rechazaba el tabaco y se sabe que con frecuencia se ayudaba de unos tragos de vino a fin de que el papel resbalara por la garganta, no deja de ser asombroso que un hombre se las arregle para subsistir bajo tales condiciones alimenticias y todavía acumule fuerzas para consagrarse al arte poético.

Ignoro cuántos años vivió Thomas Lloyd y por cuánto tiempo se extendió su estafalaria dieta. Quizá fue un hombre longevo, que al descubrir que un kilo de libros puede ser tan provechoso para el cuerpo como un kilo de carne, sustituyó

para siempre las visitas al mercado por las visitas a la librería, contribuyendo con ello a nivelar su economía. Como quiera que sea, las posibles y más bien inciertas propiedades nutritivas del papel no hacen de él un material especialmente propicio para despertar la imaginación, tampoco lo suficientemente embriagador o euforizante como para elevar a quien lo ingiere a las cimas desoladas de la alta poesía. El cáñamo, una vez procesado, no contiene un solo gramo de la sustancia psicoactiva de la marihuana (el tetrahidrocanabidol), por lo que es del todo inverosímil que Lloyd, adelantándose a Rimbaud, haya compuesto su obra bajo los efectos de esta droga, efectos que en cualquier caso debieron ser moderados. Y aunque no debe descartarse que la tinta empleada en aquel entonces en las imprentas inglesas contuviera ingredientes tóxicos o psicotrópicos en algún grado, el bardo inglés recurría al inaudito ritual de comer papel impreso para entrar en comunión y asimilar a sus autores predilectos desde sus entrañas, es decir, como un recurso de orden *espiritual*, en el que la participación de los jugos gástricos no cancelaba su naturaleza simbólica.

Ya fuera por sugestión o decadentismo, intoxicación leve o una revitalización de prácticas alquímicas, la dieta de papel ocasionaba en Thomas Lloyd un genuino proceso de transustanciación literaria, gracias al cual las esferas separadas de la carne y la conciencia se reconciliaban en un punto imponderable, a la manera de una ostia profana, haciendo eclosión a lo largo de su espinazo en beneficio de la poesía. A diferencia de la bibliofagia como condena o penitencia, en la que un individuo es obligado a tragarse sus palabras de la manera más cruel y literal, cocinando en un caldero de sopa los textos que ha tenido el descaro de dar a la imprenta (Philipp Andreas Oldenburger, historiador y abogado del siglo xvii, debió comerse todos los ejemplares de un opúsculo incendiario, no del agrado de las autoridades, mientras sufría entre una cucharada y otra indecibles castigos corporales y azotes), a la bibliofagia por placer —también llamada «propiciatoria»— cabe asociarla con un rito de generación y continuidad, a través del cual se

reciben e interiorizan las aptitudes del libro, sus méritos estéticos y estilísticos, su sabiduría. Los tártaros, según el relato de algunos cronistas de la antigüedad, se alimentaban de libros a fin de asimilar la ciencia que contenían, sus poderes latentes (hábito si se quiere brutal y supersticioso en cuanto conlleva la destrucción material del libro y que, sin embargo, apenas se compara con la tradición caníbal que durante siglos se practicó con fines idénticos).

Desde luego es posible esbozar, al margen de los atavismos que sospechaba Lombroso, otras hipótesis para dar con la clave de ese comportamiento bibliómano en el que se conjugan la voracidad y el esteticismo. Sugerir, por ejemplo, que se trataba de un método radical para no acumular libros, o que al revés de lo que pudiera pensarse en primera instancia, constituía una insobornable disciplina para apartarse del influjo de los libros que admiraba, eliminándolos para siempre de su rango de lectura a fin de no sucumbir más tarde a la tentación del plagio o de la envidia. Son hipótesis extremas, un tanto toscas pero acaso válidas, que como sea no hacen de Thomas Lloyd una figura menos caprichosa o incomprensible.

Aunque poco se sabe de su vida y estas conjeturas sólo contribuyen, me temo, a adensar la neblina que ha terminado por difuminarlo, apenas caben dudas de que el poeta creía en la influencia recíproca entre la materia y el espíritu, en una continuidad después de todo no tan descabezada entre dos mundos que nos empeñamos en suponer enfrentados, pese a que todos los días salvan el abismo que los divide. Quizá neciamente, quizás en demasía, como un poeta alquimista que sabe que una sola palabra puede lograr que la carne se estremezca y entonces resuelve que también es factible interferir por medios materiales en el reino del significado, Thomas Lloyd confiaba en la comunicación constante entre estas dos esferas de la realidad y en la importancia que esta comunicación reviste para el arte literario. El procedimiento que empleaba para perfeccionar su prosodia y limar de asperezas sintácticas los poemas que tanto corregía es una prueba incontestable de

ello: los purificaba bañándolos en una copa del mejor vino y luego los limpiaba con agua pura, quién sabe si para darlos algún día a la imprenta o simplemente para devorarlos a la hora de la cena.

EL AMANTE DE LA MUJER INDESCRIPTIBLE

La asombrosa y trágica historia de Julia Pastrana, conocida en su tiempo como *La Indescriptible Mujer Oso*, *La Dama Mandril* e incluso *La Señorita Híbrido*, que en las atracciones de feria también fue anunciada como «la mujer más fea del mundo», y cuyo tupido pelaje de los pies a la cabeza hizo que los casos reales e impostados de mujeres barbudas palidecieran frente a ella y casi desaparecieran de las funciones de circo, por insignificantes y poca cosa, es un historia menos extraña, menos desconcertante que la de Theodore Lent, empresario de variedades norteamericano que se casó con ella y desde luego la explotó pero también le hizo un hijo y que, tras su muerte, por complicaciones en el alumbramiento, la siguió llevando de gira artística en calidad de momia mientras no dejaba de buscar por todas las carpas de Europa a una muchacha que se le pareciera, una sustituta con tanto pelo en el cuerpo y tanta gracia como la inigualable Julia, hasta que finalmente encontró a una mujer barbuda en Suecia que padecía hirsutismo secundario y por lo tanto sólo podía recordarle a su difunta esposa cuando se acicalaba la magnífica barba de anarquista ruso, una mujer con quien también se casó e inmediatamente introdujo al circo, haciéndola pasar primero como la única y auténtica señora Pastrana, pero después sencillamente como su hermana, para finalmente terminar loco bailando por las calles de San Petersburgo mientras arrojaba al río la fortuna que llegó a recaudar a lo largo de más de veinte aberrantes años de exhibir como fenómenos a sus dos legítimas esposas.

En los escritos sobre la vida de Julia Pastrana el marido siempre aparece como un hombre aborrecible, un mercenario sin escrúpulos que llevó su morbosa afición al dinero hasta

el colmo de la bajeza moral, trastocando para siempre el significado de la palabra *entretenimiento* cuando va asociado a los habitantes del circo y pervirtiendo de un modo macabro la ya de por sí desvirtuada institución del matrimonio por interés. La repugnancia que produce su comportamiento quizá no admita ninguna atenuante, y es difícil sustraerse a la sospecha de que el tipo de enfermedad mental que lo aquejó en los últimos años de su vida, y que lo condenó a permanecer en un manicomio hasta el día de su muerte, no esconda una variedad exacerbada del arrepentimiento y acaso encarne alguna suerte de justicia más allá de lo humano, una restitución del equilibrio perdido después de tal despliegue de perversidad. Pero hay algo en la próspera convivencia de esta pareja imposible, cierta armonía y entendimiento mutuo que bien podría confundirse con el destello de la felicidad y que, pese a todas las reservas morales que despierta lo grotesco del caso, me induce a matizar esa condena unánime. Aun cuando los historiadores y comentaristas den por sentado que el innombrable Lent optó por el matrimonio sólo para respetar «los tratados que abolían la compra y venta de seres humanos» (la práctica era conocida: un marino inglés se casó con Saartjie Baartman, la llamada «Venus Negra» u «Hotentote» procedente de Sudáfrica, a fin de exhibirla como fenómeno sexual), la obsesión que desarrolló por las mujeres hirsutas, su búsqueda alucinante de una segunda esposa cuyo tacto igualara al de los primates, así como la dedicación mostrada en el cuidado de sus cónyuges, tal vez califique como una variedad anómala pero genuina de amor. Después de todo, jamás sabremos si la concepción de ese niño previsiblemente peludo fue consecuencia de un arrebatosimiesco, de la ignominia del ultraje, o si en cambio lo planearon enternecidos a fin de preservar la estirpe de los monos que hablan. Se trata de una cuestión enigmática que, como acostumbra decir Thomas Browne —un autor a su manera obsesionado con las aberraciones de la naturaleza—, «no se halla más allá de toda conjetura». En la mente insondable de Theodore Lent, que hizo de su primera esposa un personaje célebre

y adivinó su valía como mujer de mundo, tanto por su delicadeza de maneras como por la desenvoltura de su conversación, acaso creció lo que en otras circunstancias menos peculiares llamaríamos simple y llanamente *enamoramiento*.

No intento aquí la vindicación de un monstruo, sino la comprensión de un individuo único. Al conocer los pormenores de la historia de Julia Pastrana, y al descubrir que durante su paso triunfal por Austria cierto señor Freud se interesó por su caso y consiguió entrevistarla, siempre me ha maravillado que el entonces autodenominado «profesor de antropología» haya hecho hasta lo imposible para someterla a un examen físico y entablar con ella una larga conversión en privado, y que sin embargo no reparara al mismo tiempo en la singularidad de ese hombrecito apuesto del que nunca se separaba, el cual no dejaba de envanecerse —es verdad que con un tono casi teatral, imputable a su oficio—, de que durante su paso por Estados Unidos la señorita Pastrana había cosechado más de veinte proposiciones de matrimonio, para finalmente decidirse por él.

Julia Pastrana nació en 1834, en algún lugar de la Sierra Madre Occidental de México, quizá no lejos de la costa del Mar de Cortés. Se dice que perteneció a la tribu de los Indios buscadores de raíces, y el propio Lent se encargó de difundir el rumor de que había sido fruto del acoplamiento infernal entre una india y un orangután salvaje —si bien no tuvo la delicadeza de advertir que en América no son precisamente frecuentes esta clase de simios—. Según el recuento de la revista científica *Lancet*, Julia medía 1.37 m, pesaba 48 kg y tenía el cuerpo bien proporcionado: «Senos notablemente bien desarrollados, además de que menstruaba con regularidad». Otros informes la describen como una mujer de figura graciosa, ojos brillantes, pie diminuto y tobillos y brazos bien torneados, y en los carteles de la época aparece con una cintura esbelta y gran donaire. Nació con el cuerpo recubierto de pelo lustroso, especialmente

en la espalda y el rostro, y desde su infancia lució patillas abundantes y una barba tupida, de la que por cierto estaba muy orgullosa. Sus mandíbulas hiperdesarrolladas y sus labios hinchados contribuían a crear la impresión de que era descendiente directa de algún gran simio, y no faltó quien asegurara que pertenecía a «una especie distinta». Charles Darwin se interesó vivamente por ese ejemplar al mismo tiempo encantador y repelente del género humano, al que se refirió como «una bailarina española [sic] notablemente fina y peluda», que en su pasmosa singularidad servía para ilustrar de un modo más que convincente la premisa de variación individual que su teoría postulaba. En vísperas de la publicación de *El origen de las especies*, Darwin tuvo la oportunidad de verla durante sus presentaciones en el circo de Londres, aunque todo parece indicar que jamás la encontró en persona. Alfred Russel Wallace, en cambio, cuyos trabajos y observaciones del mundo natural contribuyeron de manera importante a apuntalar la teoría de la evolución, no resistió la tentación de mirar de cerca a ese espécimen que más tarde sería catalogado como «extinto diez mil años antes de Adán», y fue él quien primero llamó la atención de Darwin sobre su existencia.

A pesar de que los mejores médicos de su tiempo la auscultaron y le hicieron mediciones y pruebas, ninguno de ellos atinó con las causas de su anormalidad, y hubieron de pasar ciento cuarenta años para que su caso se estudiara sin sensacionalismos y con el debido rigor científico. Tras una serie de fantásticas desventuras del cuerpo momificado de Julia, que fue vendido, robado, mordido por los ratones y vuelto a exhibir tanto en camiones de circo como en institutos de medicina forense, finalmente se desveló el misterio de su exorbitante pilosidad y sus encías monstruosas, gracias en buena medida al estupendo trabajo del embalsamador Sukolov, cuya preparación del cuerpo mediante una fórmula secreta y un mínimo de suturas sirvió de ejemplo a varias generaciones de taxidermistas y preservadores de cadáveres. Jan Bondeson, autor del *Gabinete de curiosidades médicas* (libro formidable que combina



Julia Pastrana en un daguerrotipo de 1857.

la destreza analítica del ensayista con la penetración del cirujano, y en el que además se anexa una de las colecciones más completas de retratos y carteles de «la belleza infausta» de Julia Pastrana), refiere que el pelo encontrado en la momia era corto, duro y de color azabache, «como el cabello terminal normal», y que su patrón de crecimiento era del todo semejante al varonil, por lo que descarta el diagnóstico habitualmente admitido de hipertrichosis laniginosa, que más bien suele presentarse bajo la forma de un lanugo invasivo, parecido al que cubre a los fetos en cierta etapa de su desarrollo. Según Bondeson, el abundante pelaje de la Pastrana se debió a una hipertrichosis congénita (o síndrome de Ambras), uno de los más pronunciados de la historia, mientras que su deformidad facial sería achacable a una hiperplasia gingival progresiva.

Pero el furor que despertó esa mujer para muchos abominable, frente a la que un empresario de variedades en busca de nuevas atracciones exclamó «*this is too much for the circus*», no se explica únicamente por su exquisita fealdad; entre sus muchas cualidades se contaba la habilidad para el baile y una voz melodiosa —era mezzosoprano—, así como su cordialidad y buen carácter. Su lengua fue descrita como «una masa informe», lo cual parece una exageración, ya que, si bien no se sabe si era analfabeta (según algunos testimonios le gustaba leer), hablaba con facilidad y cierta galanura el español y el inglés, además de su idioma nativo, que no ha podido ser identificado (tal vez haya sido el mayo o el yaqui, que todavía se hablan en las laderas occidentales de la Sierra Madre). También sabía montar a caballo y hacer acrobacias en pleno galope.

Licántropa de buen corazón, Julia Pastrana respondía con buen ánimo a todas las preguntas que se le hacían sobre su condición extraordinaria, y tan amplia y refinada era la variedad de sus intereses que hizo que Sigmund Freud alzara las cejas con admiración en la que probablemente fue la única entrevista que el médico de Viena se obstinó en entablar con un individuo de origen mexicano. No obstante que en los folletos para promover sus giras se leía que estaba siempre dispuesta

a ser sometida a exámenes físicos para demostrar la autenticidad de su pelaje, Julia sintió ciertas reservas frente a la mirada afilada del profesor, y hubo de interceder su marido, «al que estaba conmovedoramente entregada», para que aceptara la auscultación. Es imposible saber si a Freud lo movía la atracción morbosa del hombre común o una verdadera curiosidad científica; al parecer, lo que más temía era enfrentarse a un monstruo domesticado, a una bestia semihumana bien entrenada y por lo mismo decepcionante. En contraste, se encontró con una mujer inteligente y llena de energía, que mientras se acariciaba la barba de un modo perturbador le manifestó un sinfín de inquietudes y le dio la impresión de ser una persona feliz, del todo satisfecha con el papel extravagante que le tocó representar en la vida.



Julia Pastrana en un cartel.
Museo del Circo de San Petersburgo.

Los cuerpos deformes y desproporcionados casi siempre han debido contentarse con un destino de humillación espeluznante, obligados a sobreponerse a la infamia de quienes los exhiben y contemplan por puro espectáculo. Gracias a la solidaridad incondicional de otros prodigios (siameses, mujeres-tortuga, microcéfalos, enanos, hombres-tronco, gigantes, andróginos, obesos colosales, hombres-esqueleto y un estrafalario etcétera), con quienes establecen lazos más sólidos y entrañables que los familiares, en ocasiones llegan a entender su diferencia como una especie de don, como si la malformación los hubiera señalado para seguir un camino arduo pero ejemplar e irrepetible. La inesperada felicidad que Freud pudo percibir al pasar la tarde con Julia Pastrana, pese al dolor psíquico que causa la anormalidad, y pese a su bien conocida vergüenza por ser explotada en las ferias ambulantes, lleva a pensar que su relación conyugal no era más atroz de lo que suele ser cualquier matrimonio, y que las ganancias económicas y los frecuentes viajes compensaban de algún modo la cotidiana molestia de oír gritar de horror a los espectadores. Durante las veladas y cenas privadas con aristócratas que Theodore Lent concertaba a cambio de fuertes sumas de dinero, Julia se complacía en ser el centro de atención, y al parecer tomaba como un desafío lograr por unos instantes el milagro de que su apariencia pasara a segundo plano y la apreciaran por su conversación y sus dotes para tocar la guitarra y la armónica.

Aun cuando el señor Lent no le permitía salir de día pues consideraba que ser vista por gente que no pagaba redundaría negativamente en el impacto de su atractivo —y por ende en el estado de sus finanzas—, Julia interpretaba esa prohibición como una variedad retorcida de los celos, de manera que aguardaban la protección de la noche para asistir al circo en calidad de espectadores, ella cubierta por un espeso velo negro, él dispuesto a contemplarse en la sala de los espejos deformantes y así experimentar por unos segundos el sobresalto de la deformidad. Disfrutaban mucho de las funciones y se reían y saludaban

de lejos a todos sus conocidos, en especial a los fenómenos; y cualquiera que los hubiese visto volver tomados de la mano, caminando apaciblemente hacia su casa mientras se disolvían entre la niebla de Londres, habría jurado que se trataba de una pareja perfecta.

Todo lo que se presenta como indefinible, híbrido, intersticial, que es mitad bestia y mitad humano, que subvierte la división de los géneros y escapa a las leyes de la uniformidad, tiende a ser desplazado hacia el margen, ocultado y perseguido, como si fuera un emblema de lo impuro, de lo degradado, un resquicio en el tejido de la naturaleza por el que se atisba el desorden, lo abisal —y también el peligro—. Lo monstruoso es la encarnación de nuestros miedos, es decir, de nuestras posibilidades no desarrolladas; como una irrupción al mismo tiempo obsesionante y terrible, el monstruo condensa en una figura grotesca —y obscena por su atrevimiento— lo que hemos querido tachar, lo que nos hemos prometido olvidar para siempre. Disonancia en medio de una armonía reconocible, aberración que emerge de entre la placidez de lo homogéneo, bestialidad que pervierte la identidad de lo humano, el fenómeno destroza nuestras inercias clasificatorias y se convierte en excepción, en amenaza; un representante del Error que viene a trastocar el orden que creíamos permanente, y ante el cual reaccionamos con espanto pero también con violencia: a tal grado nos aferramos a la seguridad categorial que el monstruo niega, a tal grado hemos interiorizado la *negatividad* estética y moral que implica su diferencia, que pertrechados en la deshilachada bandera de la norma hacemos todo lo posible por garantizar su devaluación, cuando no su eliminación sistemática.

Ya sea de origen fantástico o plenamente documentada en informes médicos y fotografías, una modalidad recurrente del monstruo es la que involucra la indeterminación de fronteras entre las especies y géneros, en donde ya sea por transformación o desplazamiento, ya por confusión o mestizaje, conviven

en una misma figura elementos disímbolos cuya conjunción se antoja repugnante y desproporcionada: quimeras, centauros, hermafroditas, sirenas, hombres-lobo, vampiros, faunos, esfinges, etcétera. La incoherencia de unos miembros concebidos para volar aliados a una cola marina, o bien la yuxtaposición de caracteres masculinos y femeninos en una sola criatura, desconciertan por lo que tienen de imprevisible y aleatorio, como si fueran fruto de un collage delirante entre formas sueltas de la naturaleza. Joris-Karl Huysmans, en su estudio sobre la presencia del monstruo en el arte, conjetura que el declive en el potencial de horror de estas criaturas híbridas había comenzado cuando se filtraron por primera vez, siguiendo una lógica combinatoria después de todo no tan elástica y disparatada, los utensilios de cocina en la configuración del monstruo, y según su parecer las generaciones futuras habrían de abreviar en el mundo microscópico, en los ácaros y las bacterias, para recuperar la capacidad de estremecerse. Sin embargo, los mecanismos de la mente humana se antojan más primitivos de lo que Huysmans suponía, y más de un siglo después de que mandara a la imprenta sus ideas, es suficiente que nazca pelo en demasía —o en zonas poco habituales del cuerpo— para producir aún repeluzno.

En su tratado clásico de 1585, *Monstruos y prodigios*, Ambroise Paré atribuye el nacimiento de los monstruos a una variedad asombrosa de causas naturales y sobrenaturales, si bien todas ellas relacionadas con la maldad, la promiscuidad o el accidente. Paré relata el caso de «una doncella velluda como un oso», acerca de cuya condición extraordinaria no tiene más remedio que aducir una explicación peregrina, la llamada «impresión materna», que confía en la fuerza de la imaginación hasta el extremo de elevarla a causa de la anomalía: «Su madre —anota Paré— la había engendrado tan deforme y repulsiva por haber mirado con excesiva atención la efigie de un san Juan cubierto de pieles sin curtir mientras concebía». Sin embargo, su teoría general sobre el origen de los híbridos remite a un comportamiento sexual vicioso, omnímodo, en el que la



Doncella velluda.
Ilustración de Ambroise Paré.

práctica «contra natura» y «abominable» del acoplamiento entre animales de distintas especies arroja como resultado engendros impuros —es decir sucios y mezclados—, que perpetúan hasta su muerte, a la manera de un estigma estridente, la desviación que los trajo al mundo.

Más de doscientos cincuenta años después de la publicación del tratado quizá demasiado fantasioso de Paré, en un siglo signado por el positivismo y el auge de la biología, una serie de médicos no menos imaginativos concluyeron que Julia Pastrana debía ser hija de mujer y de oso —o de mandril o antropoide—, y que su excesiva fealdad respondía a la violación del orden de la naturaleza: una evidencia indeleble del deterioro que acarrea la mezcolanza, raíz de la corrupción y del entuerto. La asociación entre la fealdad y lo malévol, entre lo raro y lo aberrante, participa no sólo del temor atávico hacia lo diferente, sino también del hecho de aceptar la mezcla como advertencia y riesgo. Cuanto se aparta de la regla y es presa de la ambigüedad, aquello que parece no ser del todo humano —o del todo mujer, o del todo de este mundo—, se erige como señal de alarma, como

desafío de un orden cuyo velo se antoja demasiado frágil después de la rasgadura inopinada del monstruo, el cual simbólicamente representa al emisario de fuerzas ancestrales que, pese a haber permanecido cautivas por mucho tiempo, irrumpen con un descaro que sólo puede calificarse de malsano.

Pero la angustia que despierta la figura del contrahecho y el deforme, que nos hace creer del todo justificado el impulso de excluirlo del círculo social, y a veces ejercer una violencia inusitada contra él, de someterlo al orden cosmético —como si ello bastara para negar su diferencia—, reviste al mismo tiempo la forma de la atracción y el morbo: la irreprimible necesidad de ver de frente, así sea por el lapso que dura el escalofrío, aquello que nos confronta, aquello que nos refleja y modifica.

Los reyes y nobles solían rodearse de una corte de seres discordantes y contrahechos que los acompañaba a todas partes (de enanos y locos, principalmente, pero en ocasiones también de individuos peludos, como fue el caso de la familia de Petrus Gonsalvus, que vivió en la corte de Enrique II, en Francia, y luego en la del duque de Parma, para terminar inmortalizada en los *Mirabilia* de Ulisse Aldrovandi, con el extraño honor de constituir la sola presencia humana de su colección). La realeza se vale de esos cuerpos aberrantes, de esos satélites que no dejan de girar en torno suyo con movimientos excéntricos, desde luego para enfatizar, por obra del contraste, la excelsitud de sus amos y dueños, su majestuosidad y perfección, a la manera de auténticos anagramas del hombre ejemplar, de lo más alto y admirable.

Pero no sólo con los prodigios cortesanos se da el juego de espejos de lo diferente. Doblegados por la curiosidad, en medio del bochorno de una carpa que instaura el tiempo de las maravillas, en un ambiente impregnado por los orines de los leones enjaulados y la fragancia no menos repelente del exotismo, asistimos a las funciones de circo a fin de mirar a la mujer barbuda, al microcéfalo, al hombre elefante, y ya sea mediante la mueca de asco o la risita nerviosa manifestar —en primer lugar a nosotros mismos— nuestro alivio, nuestra cha-

pucera sensación de superioridad ante la dramática constatación de que los diferentes son *ellos*. Y a tal grado necesitamos contemplarnos en ese espejo de deformidad que nos repugna y tranquiliza —que nos devuelve la imagen inquietante de lo que pudimos ser, de lo siempre latente y sin embargo eludido—, que las barracas de feria, retratadas de forma magistral por Tod Browning en la película *Freaks* (1932), bien podrían describirse como cárceles ambulantes de confinamiento y segregación, pero también de alivio y garantía de distancia: el lugar donde el pavor frente al monstruo se deja vencer por el consuelo y a veces por su disfraz culpable: la lástima.

A causa de la presión social, que ejerce ante el extraño una fuerza centrífuga condenatoria no exenta de crueldad, el horror del monstruo suele presentar un doble filo, pasivo y activo, pues al mismo tiempo que se convierte en surtidor de aprensiones, ha de padecer en carne propia el pavor al que ha sido relegado. Como si su conciencia se hubiera modelado ante el espejo de rechazo que enfrentó desde su nacimiento, experimenta temor y desconfianza hacia los otros, los convencionales y uniformes, a quienes termina también por rehuir. El ciclo de marginación se completa cuando el monstruo interioriza su carga de horror hasta el punto de aceptar y perpetuar el aislamiento, maldiciendo su diferencia en la oscuridad e irradiando un odio que a la postre dirigirá contra sí mismo.



Algarabía ante el nacimiento de una niña barbuda.
Fotograma de *Freaks* (1932), de Tod Browning.

No podemos saber si Julia Pastrana padecía su reclusión domiciliaria como una condena insufrible, o si al salir de casa portaba el velo con desagrado y resentimiento. Pese a la opinión desfavorable que tenía Frederick Treves, el doctor de El Hombre Elefante (Joseph Merrick), acerca de las condiciones en que Julia se presentaba al público, sabemos que no guardaba ningún rencor contra su profusa barba y que no cayó en la tentación de conjurarla mediante el remedio transitorio de la navaja o la cera. La exhibición de su pilosidad le parecía degradante sólo cuando tenía como escenario el ambiente plebeyo del circo, pero disfrutaba de las cenas con la alta sociedad aun cuando apenas disimularan tener un fin distinto. A diferencia de otros fenómenos de la naturaleza, la estimulaba el contacto con los hombres, especialmente si eran cultos y de sensibilidad artística. Mientras en el circo era rebajada a la condición de accidente y debía soportar ser señalada por individuos soeces que se tapaban los ojos o la insultaban desde el pedestal engañoso de su normalidad, durante las cenas exclusivas se convertía en una dama refinada y llena de talentos, cuyos modales destacaban gracias al contraste que creaban sus pelos.

Aunque la sociedad la orillaba, como a todos los seres de su condición, a la marginalidad y el desprecio, el carácter de Julia Pastrana nunca se inclinó hacia lo huraño, y acaso buena parte de su rebeldía espontánea e ingenua contra los mecanismos de exclusión —cuya eficacia depende en primer lugar de la interiorización del espanto, de asimilarse como repulsivo e indeseable—, provenía del tipo de vínculo que había establecido con su marido, quien a la vez que procuraba conseguirle espectáculos donde lo artístico se impusiera a lo degradante, no dejaba de festejar las coqueterías de su mujer, entre ellas su atuendo, cuidando que su barba puntiaguda de algún modo señalara el atrevimiento de su escote. A fin de cuentas fue él quien, apreciando su inusitado pelaje, le permitió realizar lo que más quería en la vida —bailar y viajar—, liberándola del cautiverio de sombras al que suelen resignarse los monstruos. Y mientras recorría en calidad de estrella deforme las calles de

Nueva York, Londres, Berlín, Moscú, Varsovia, es probable que Julia Pastrana recordara con estremecimiento —un estremecimiento en el que se confundían la nostalgia y la amargura— sus años de empleada doméstica en la casa del gobernador de Sinaloa, aquella tarde lejanísima en la que tras ser maltratada se decidió a huir, a despedirse para siempre de esa paz incierta que da la conmiseración y la penumbra, y entonces enfrentar los altibajos de felicidad e ignominia que le tenía reservado su destino itinerante.

Opacado por la irresistible singularidad de su esposa, no se conservan descripciones de la apariencia del señor Lent. En un par de dibujos de la época se reconoce a un sujeto de baja estatura y mirada satisfecha que acompaña a Julia Pastrana, un hombrecillo atildado que por su actitud risueña de presentador de espectáculos y su incuestionable cercanía con la mujer barbuda ha terminado por aceptar el nombre aborrecible de Theodore Lent. Pese a que la mayoría de las giras de *La Mujer Indescriptible* las realizó a su lado, tampoco ha quedado registro de la fecha exacta en que se conocieron, aunque está fuera de duda que ese momento se verificó en algún punto de Estados Unidos, probablemente en Nueva York o Boston, en 1855. Julia recorría por ese entonces Norteamérica actuando en un sinfín de escenarios —desde museos de historia natural hasta ferias de mala muerte—, de modo que debieron de encontrarse durante una de sus presentaciones, quizás en un baile de gala que algún organizador osado había resuelto aderezar, quién sabe bajo qué pretexto, con la pimienta de la monstruosidad. Bajo la suave luz de los candelabros de gas, en medio del bullicio y la animación de la fiesta, un atrevido y todavía joven Theodore Lent se animó a bailar el vals con aquella muchacha de cintura cautivadora y barba perfumada. Mecidos por el vaivén de la música, ella habría estado complacida en mostrar sus aptitudes ante un galán educado; y pese a que no tiene mucho sentido especular sobre el contenido de las frases que él, aprovechándose de la

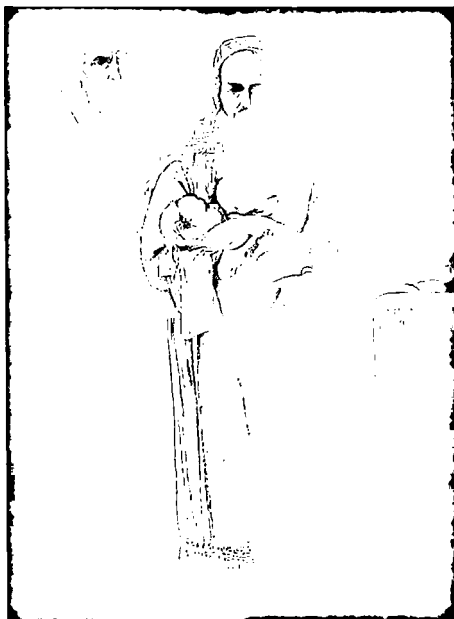
cercanía que consentían los compases, le susurró al oído a través de una densa capa de pelambre, la etiqueta de la ocasión y lo inesperado del encuentro inducen a pensar que se trató de cumplidos torpes, piropos contrariados y condescendientes, más que de propuestas contractuales dictadas por la ambición.

La historia vuelve a encontrarlos en Londres, en julio de 1857, cuando los periódicos informan del arribo a la ciudad de una «Nueva Gran Atracción». Es imposible adivinar la clase de sentimientos que se habían gestado en uno y otro durante su aventura trasatlántica, y no hay registro de que durmieran en el mismo camarote. Tampoco sabemos si ella ya se tapaba el rostro con una tela de encaje negro, o si mientras miraban el atardecer desde la cubierta se había insinuado la posibilidad de un compromiso nupcial. Lo cierto es que hasta ese momento no los unía ningún lazo oficial distinto del trabajo.

Aun cuando la afirmación de que Julia Pastrana había recibido numerosas propuestas de matrimonio fue recibida en el Viejo Mundo con incredulidad y hasta enfado, como si fuera parte de un ardid publicitario deshonesto y cruel, el poderoso erotismo que despiertan en general los freaks, y en particular los casos documentados de mujeres barbudas que causaron euforia entre los varones, llevan a la conclusión de que el atractivo que crea la abundancia de pelo en un rostro femenino no es infrecuente, y que si bien algunos de esos enamorados pudieron padecer el fetichismo de lo hirsuto o una debilidad desmedida por el pelo — tricofilia—, es más verosímil suponer que se trataba de hombres comunes, cuya única peculiaridad consistía en rechazar las convenciones estéticas de la sociedad, y extasiados por el repentino contraste de lo suave y lo áspero al recorrer sus mejillas, no se arredraban a la hora de expresar su repudio ante la piel lisa de las mujeres depiladas, cuya caricia tal vez les recordaba el roce huidizo de los batracios.

Abundan los ejemplos de mujeres que supieron sacar provecho de sus barbas en el terreno siempre impredecible de la seducción, valiéndose del contraste entre su feminidad exacerbada y sus rasgos varoniles, como si de algún modo con-

fiaran en el poder irresistible de la ambigüedad. En primer lugar Antonietta Gonsalvus (o González), hija de Petrus, la coqueta y refinada muchacha hirsuta que, al lado de su familia anómala y velluda, vivió mimada por la aristocracia de su época y retratada en cuadros que terminarían por engrosar las colecciones de curiosidades, comenzando por la del castillo de Ambras que da nombre al síndrome. Pero también Maddalena Ventura, italiana cuyo aspecto de monje franciscano impresionó sobremanera a José de Ribera, *El Españolito* (quien en 1631 le dedicó un óleo perturbador, reverso espeluznante de la Sagrada Familia, en donde la mujer barbuda aparece amamantando a un niño), fue codiciada por los hombres de su tiempo, especialmente cuando se dejaba crecer la barba, y muchos



Maddalena Ventura, *La mujer barbuda*.
Óleo de José de Ribera (1631).

de ellos le ofrecieron formar una familia. Poco antes, Helena Antonia de Lieja, una dama acomodada que pudo haber invertido su fortuna en aplacar la rebelión de pelos que se había desatado en su cara, prefirió lucir una prodigiosa pelambre que dejaba sin aliento a sus numerosos pretendientes. Y la alemana Augustina Urseler, mejor conocida como Barbara Urselin (quizá porque el nombre arroja la palabra «barba» en un ambiente de salvajismo, mientras la modificación del apellido aludía al pelaje del oso), quien durante el siglo XVII trabajó en las ferias ambulantes de Europa, valiéndose de su graciosa figura —que algunos comparaban con un perro pequeño— para así darse tiempo de seducir a los curiosos, lo mismo que Mademoiselle Theresa, cantante cautivadora para quien se escribieron las letras de diversas canciones, alguna de las cuales invitaba a tocar los pelos faciales que tanta conmoción producían.

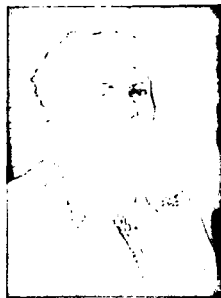
Otras seductoras mujeres hirsutas fueron Janice Deberé, poseedora del récord de la barba más larga —medía 36 cms—; Olga Roderick, la actriz barbuda de la película *Freaks*, que se casó tres veces y dio a luz a un par de niños; Madame Taylor, que un buen día dejó de afeitarse sus barbas ya blancas para sacar a su esposo de la quiebra presentándose con gran éxito en el circo; Clémentine Delait, matrona que inauguró en Francia el Café de la Femme à Barbe, apoyada por el marido, «quien sentía placer en acariciar su barba» y, por supuesto, Eva S, la



Helena Antonia



Barbara Urselin



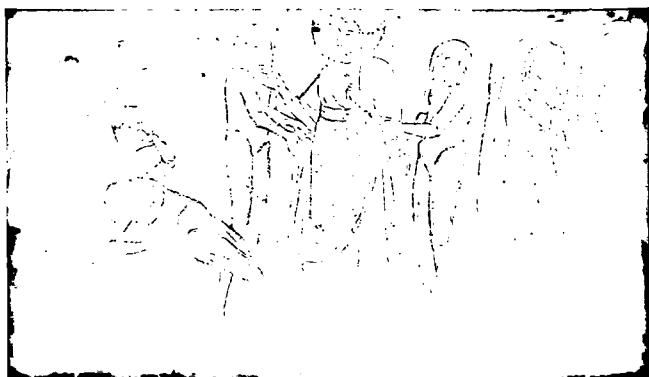
Clémentine Delait

reina peluda de los casinos, malabarista y actriz, que con la suficiencia que da una barba bien acicalada declaró en su vejez: «Pude haber sido la amante de hombres muy ricos, pero nunca me interesó ser una mantenida».

La secreta sensualidad de la barba en el rostro de la mujer quizá sea un vestigio de épocas más peludas en la evolución humana, cuando el crecimiento y el cuidado del pelo en regiones entonces habituales del cuerpo debió de ser un poderoso atributo erótico. Y aunque la gran mayoría de los consortes y pretendientes aseguran estar «orgullosos» de las excrescencias de sus amadas —sentimiento que no está precisamente cerca de la voluptuosidad—, es fácil adivinar una fascinación oculta, misteriosa y acaso inconfesable, en donde el magnetismo de los rostros ambiguos y de género incierto se asociaría tal vez con una fantasía salvaje, una herejía estética que colinda con la parafilia o lo *queer*.

Por lo demás, hay razones para sospechar que el antecedente más lejano en lo que se refiere a la atracción por el hirsutismo femenino se remonta hasta Adán: en la iglesia francesa de Saint-Savin, un fresco románico representa a una inquietante Eva barbuda en el Paraíso. Y no hay que olvidar que en algún tiempo existió en el Mediterráneo el culto a una Venus barbuda, un culto que en el templo de Amatunta, Chipre, quedó increíblemente fundido con el de la Venus calva.

La barba femenina entendida como una reminiscencia de primitivismo, con todo lo que sugiere de fiereza, ignorancia y desbocamiento, es quizá la explicación de buena parte del rechazo hacia las mujeres barbudas, pero también de la fascinación que ejercen en algunos hombres, muchos de los cuales no han dudado en acosarlas con un celo que se diría animal. Durante la evolución humana, en la medida en que la expresión a través de gestos demostró su importancia para el establecimiento de lazos emocionales que contribuían a la supervivencia del clan, el rostro se despobló poco a poco de pelo, sobre todo en el caso de las mujeres, cuyo contacto con los hijos pequeños dependía —y depende aún— de esta forma de



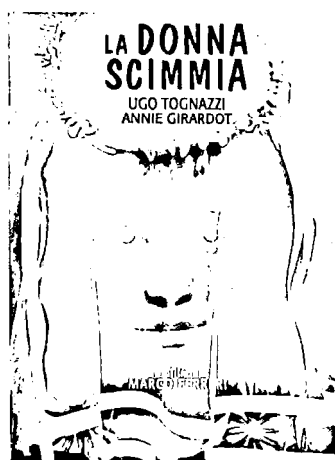
A la izquierda, creación de Eva. En el centro, una Eva barbuda es presentada a Adán. A la derecha, sin tanta barba, Eva conversa con la serpiente. Iglesia de Saint-Savin, Francia (siglo xii).

comunicación no verbal. La cara descubierta, limpia de filamentos o pelusa, como una página en blanco en la que ha de dibujarse la alegría y el temor, la rabia y la sorpresa, se impuso a la tosca apariencia de los demás antropoides, y no es descabellado inferir que a partir de entonces el resabio de pelo facial y su falta de claridad expresiva significara diferencia, extranjería y por lo mismo riesgo. Tan lejos ha llegado la aversión hacia los pelos desmedidos o fuera de contexto que hoy, en una época que bien podría denominarse la Era de la Gillette, un rostro parcialmente oculto por la abundancia de pelo, no importa si corresponde a un hombre o una mujer, es un rostro que inspira temor, un rostro impredecible, agreste, bárbaro, en el que no se puede confiar del todo.

En Alemania, durante una de sus giras más exitosas y lucrativas, Theodore Lent le propuso matrimonio a la que se refería cariñosamente como *La Mujer Mandril*. En ese país la exhibición de fenómenos de la naturaleza era perseguida y censurada por considerarse un espectáculo indigno, de modo que la improbable pareja se las arreglaba para disfrazar sus presentaciones bajo el conveniente título de «Espectáculo de

variedades». Por lo que se sabe, muchos empresarios teatrales se interesaron en contratar los servicios de Julia, y no falta quien haya insinuado que esa potencial amenaza para la economía de Lent creció hasta convertirse en el detonante de la boda. Quizá quería asegurarse de la explotación en exclusiva de esa mujer con quien había recorrido triunfalmente media Europa, aunque dada la incorregible debilidad que ella sentía por su socio, a quien siempre le demostró fidelidad y obediencia, una medida financiera de esa magnitud se antoja desproporcionada, por no decir innecesaria.

A pesar de que en la historia variopinta de las mujeres barbudas no faltan los ejemplos de matrimonios sin otro fin que los meramente empresariales (Barbara Urselin se casó con su representante y presentador, John Michael van Beck, al parecer porque así él garantizaba el monopolio de las ganancias), y a pesar de que en la reinterpretación que hace Marco Ferreri del caso de Julia Pastrana en su película *La donna scimmia*, antes que destacar el destino trágico del freak, su condición de criatura intersticial constreñida a demostrar no sólo su



La donna scimmia (1964) de Marco Ferreri.

feminidad, sino su plena pertenencia al género humano, se subraya más bien la falta de escrúpulos del marido, su porfía en hacer pasar por relación amorosa lo que no es más que avidez, afán de explotación (incluso sexual) y fama, se antoja imposible determinar si en este nuevo ejemplo de matrimonio entre empresario y artista el peso abyecto de la codicia terminó por inclinar la balanza. Después de todo, cancelar la sola posibilidad de que la boda con un fenómeno se aparte, al menos por una vez, de la turbiedad de los negocios, se parece a una nueva vuelta de tuerca del prejuicio, una forma de exclusión tanto más ciega porque se supone honrada e incluso lista para la indignación y la denuncia.

Participara o no la escurridiza variable del amor en la consumación del compromiso, la boda se realizó después de varios años de convivencia estrecha y tal vez feliz. Si bien por desgracia la historia se ha comportado con tacañería al ocultarnos los detalles de ese acontecimiento singular, todo lleva a suponer que tuvo como escenario el patio de algún circo en Berlín, donde se dieron cita los fenómenos de la naturaleza más cercanos a la pareja, y tal vez también Hermann Otto, administrador de circo, la popular cantante austriaca Friederike Gossmann, los caballistas Rentz & Hinné, así como los payasos y contorsionistas que solían actuar con ellos. Después de la ceremonia civil, y de que Julia tal vez tocó la armónica y cantó emocionada alguna vieja canción mexicana, todos habrían alzado sus copas para gritar alguna proclama de júbilo, quizás a la manera de la célebre secuencia de *Freaks*, cuando reunidos alrededor de una mesa de banquetes los habitantes del circo repiten, entre contentos y obsesivos, «*One of us! One of us!*», un juramento o canto nupcial secreto gracias al cual, con más fuerza y legitimidad de la que dan las leyes, quedaba sellada la alianza entre un hombre y un prodigio, entre un individuo después de todo no tan convencional y una mujer que fue acusada de pertenecer a la estirpe de los monstruos.

A esa época pertenece una imagen característica de la felicidad de Julia —que es además una muestra de su versatilidad

en escena—; una imagen que por su fuerza plástica bien podría ser el argumento de un cuento fantástico y cuya pavorosa naturalidad bastaría para poblar las pesadillas de un hombre. En Leipzig, durante la representación de la obra *Der curierte Meyer*, escrita especialmente para la reina peluda de ultramar, un lechero se enamora de una misteriosa dama que oculta sus facciones con un velo, pero cuya silueta es a tal punto encantadora que toda su vida pierde sentido si no consigue conquistarla. Cada vez que el lechero sale de escena, en un acto de complicidad burlesca con el público, Julia Pastrana aprovecha para mostrar su rostro sonriente —su rostro indescriptible—, arrancando las carcajadas de quienes en otras circunstancias habrían experimentado horror o repugnancia o lástima. La imagen de la cara a la vez monstruosa y radiante de Julia, que una y otra vez estalla bajo los reflectores al levantarse la tela de encaje, como si de pronto se abriera un abismo en medio de una realidad inocente, idílica, trillada, pero que ahora se antoja de mampostería, tal vez significaba para su fuero interno el sí incondicional con el que se reconciliaba con su pelambre, la asunción definitiva de una fealdad que sólo podía estar al servicio del espectáculo; un momento tan escalofriante y poderoso que, pese a estar cobijado por el oropel del arte, fue demasiado para las autoridades alemanas, quienes juzgaron obscena la representación y la prohibieron tras sólo un par de días en cartelera.

A diferencia del lechero de la obra, que al conocer el rostro de su enamorada sintió cómo la sangre desaparecía de su cuerpo, llevándose consigo todos los sentimientos nobles y delicados que alguna vez albergara, Theodore Lent no se apartó en ningún momento de su esposa, ni siquiera cuando ella, a fuerza de compartir la intimidad, terminó por quitarse el velo de cortesía con el que todo ser humano se protege en el trato con los demás (velo que suele revelar a seres frágiles y egoístas, con frecuencia mezquinos, agobiados por el peso de las dudas y la recurrencia de no pocas manías). La perseverancia del señor Lent, que acompañó a Julia incluso más allá de su muerte, extendiendo las posibilidades del sacramento de un

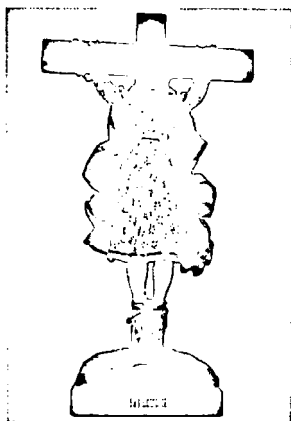
modo si se quiere enfermizo, cuando ella era un simple embutido de algodón y alambre, es quizás una prueba de fidelidad que sólo explica el amor, y que apenas se entendería invocando esa pasión no menos arrolladora que llamamos codicia.

Desde luego no cualquiera se siente hechizado por la sedosidad de una barba de mujer, y es probable que el propio Lent haya debido luchar al comienzo contra una aversión quién sabe si instintiva, como quien aprende a amar lo inalterable, aquello que acepta no cambiará o no debe cambiar nunca. Lejos de contarse entre los atributos universales de la belleza femenina, la barba ha sido uno de los elementos más persuasivos para mantener alejados a los hombres, y hubo un tiempo en que la sola insinuación de pelo en el mentón de una mujer bastaba para la acusación de brujería.

En el santoral cristiano, bajo capas de negación, escándalo y acusaciones de impostura, destaca la figura de Wilgeforte, patrona de las mujeres barbudas, virgen y mártir, cuya fiesta se celebra el 29 de julio, y a quien se encomiendan todas aquellas mujeres que, hastiadas del fardo de su matrimonio, ruegan a Dios para que ahuyente o haga desaparecer a su cónyuge. Al promediar el siglo xi, la hermosa Wilgeforte, hija del rey de Portugal, era asediada por un sinnúmero de pretendientes a los que rechazaba por estar consagrada a Dios. Un tal Amare, rey de Sicilia, invadió por ese entonces su reino, al que no tardó en derrotar, imponiendo una serie de condiciones humillantes. Sin embargo, cuando conoció a la princesa enemiga cayó rendido de pasión amorosa y exigió que le fuera entregada como consorte, lo cual además tendría la ventaja de unificar los reinos. Como ella se rehusó al matrimonio, fue recluida por su padre en un calabozo a fin de que no pudiera escapar, confiando en que mientras tanto recapacitaría sobre la obediencia que debe profesarse a lo inevitable. Pero en vez de que se abandonara al desánimo, Wilgeforte clamó a Dios para que su prometido la encontrara inapropiada, de ser posible asquerosa,

de modo que la boda finalmente no se consumara, y tal fue la dedicación de su rezo, tan sincero el fervor que puso en sus plegarias, que la mañana en que sería entregada al soberano despertó con una barba tupida que estropeaba de modo indecible su belleza. El desenlace de la historia es previsible y atroz: el rey invasor la rechazó con una mueca de espanto, y el padre, ofuscado por lo que no podía tratarse más que de una ingeniosa estratagema o una burla, y que en cualquier caso todos interpretaron como una afrenta, mandó crucificar a su hija después de cerciorarse de que las barbas eran genuinas.

Con el tiempo se propagó en las provincias de los países mediterráneos la devoción a la virgen Wilgeforte, que fue primero hermosa y después semejante a una loba, y que no se sabe si por virtud o rebeldía murió como mártir. Huysmans, que a fines del siglo xix encontró en la iglesia de Saint-Étienne la efigie turbadora de una muchacha peluda en la cruz, refiere que Wilgeforte se festejaría más tarde con el nombre de santa Liberata, «en razón de que el Señor la había liberado de todo himen a través del milagro» (*De Tout*, 1902). También es concebible que el nombre haya cambiado en honor de su capacidad



Santa Wilgeforte. La virgen barbuda.

para interceder en casos de opresión, devolviendo la libertad a las mujeres casadas, o bien por su probada efectividad a la hora de mantener a distancia a un pretendiente pertinaz como un moscardón.

Por lo extravagante del recurso contra el acoso masculino, por la proximidad a la herejía que comporta su imagen, los hagiógrafos han dudado de la autenticidad de la santa hirsuta, sin importar que para sus miles de desesperadas devotas haya resultado muy milagrosa. Puesto que el suplicio de la cruz ha estado normalmente reservado a los hombres, la virgen barbuda —que en algún tiempo fue confundida con un Cristo Hermafrodita—, sería la única santa crucificada de la cristiandad, lo cual supone, para muchos, un indicio de fantasía. Si a ello se añade la estrafalaria pausa que habría introducido Dios en las leyes de la naturaleza a fin de propiciar lo que parece una broma, es fácil vislumbrar por qué la santa Wilgeforte ha desaparecido casi por completo de la memoria de los creyentes (de hecho, como santa Liberata fue descanonizada en 1969). Pero el prodigio de hacer surgir una fronda de pelos en regiones más bien yermas de la anatomía femenina no precisa de la intervención divina, y tal vez se produjo de manera natural, siguiendo el curso de los procesos capilares, con una revelación final sorpresiva, planeada maliciosamente y no exenta de cierta teatralidad. Como muchas mujeres, quizá Wilgeforte descubrió desde la pubertad la obstinación de su barbilla a producir unas fibras ásperas que no tenía más remedio que aceptar como pelos, y que con tanto sigilo como dedicación arrancaba con unas pincitas de plata durante las primeras luces del alba. Aprovechando su encierro, y decidida a convertirse en botín de guerra sólo a condición de que fuera amargo y repulsivo, simplemente se dejó crecer la barba en el momento apropiado, como después harían muchas otras mujeres para escapar de sus maridos —pero también para salvarlos—.

Ya fuera por avaricia o por amor o quizá por costumbre, Theodore Lent no se alejó nunca del poder magnético del hirsutismo, ni siquiera tras la muerte de Julia. Aunque después

de ser convertida en momia la pelambre de su mujer rendía aún importantes dividendos en las ferias más prestigiadas de Europa, llenando teatros macabros en los que era exhibida al lado de su hijo malogrado, el señor Lent no traicionó su memoria sino hasta encontrar a una doble, otra mujer cuyo cutis inusual no le recordara el abdomen de los sapos. Durante una gira en la que cargaba a cuestras los cuerpos embalsamados de sus seres queridos como si se trataran de trofeos de caza, Lent pidió la mano de una señorita encerrada en el jardín de una mansión en Karlsbad, Suecia; y pese a la promesa de no lucrar con su ensortijada barba, pronto la convenció de que se olvidara para siempre de los utensilios con los que todos los días se afeitaba. Pero así como el pelaje de Zenora (en realidad se llamaba Marie Bartel) era un burdo remedo, tanto en abundancia como en lustre e intensidad, del que cubría la piel de su primera esposa, la satisfacción de Lent a su lado fue pálida y a fin de cuentas desgraciada.



Zenora Pastrana

La recién bautizada Zenora Pastrana cosechó un éxito de público parecido al de su antecesora, en especial durante el periodo en que la suplantó sobre los escenarios, pero la leyenda del monstruo que era mitad mujer y mitad bestia se fue apagando poco a poco en un siglo que tal vez había escuchado demasiado sobre la existencia de eslabones perdidos, y la pareja optó por retirarse de la farándula, con el noble propósito de envejecer apaciblemente en su casita de San Petersburgo. Por un buena cantidad de dinero, y sin duda gracias a la insistencia de la joven escandinava, que no veía con buenos ojos la idea de conservar los cuerpos disecados en la sala de su casa, alquilaron el par de momias a un museo de Viena. Poco después, como no lograban apartarse del radio de influjo de la industria del morbo, que después de todo los había vuelto célebres y acaudalados, compraron un museo de cera en el que, hasta donde se sabe, no se exhibió jamás la figura de una mujer barbuda ni ninguna otra deformidad del circo.

El segundo y no menos polémico matrimonio con una señorita de barbas respetables refuerza el diagnóstico de ciertos antropólogos de Munich que al estudiar el caso de Theodore Lent opinaron que lo aquejaba un «gusto notable por las bellezas peludas». Pero la sola reincidencia, que en cuanto tal daría cabida a la sospecha de explotación y ruindad, se antoja un dato menos decisivo que la circunstancia de su retiro: después de diez años de recorrer Europa con Zenora, y una vez que el ciclo de presentaciones en vivo de *La Mujer Indescriptible* se había cerrado para siempre, Lent no abrigó mayor ambición que la de mantenerse a su lado. Como si esperara llevar la vida despaciosa de dos jubilados que se contentan con recordar, durante las largas temporadas de invierno, sus andanzas en el reino de los prodigios, en sus labios —en esos labios delgados e inquietantes, que habían preferido besar una maraña de pelo antes que la piel desnuda— nunca se formó la rotundidad de la palabra divorcio. Tuvieron un hijo rubio y normal, que sin embargo murió a los siete años.

En 1884, treinta años después de la primera aparición en los escenarios de *La Maravillosa Híbrido*, Theodore Lent, que fue acusado de convertirse en un monstruo, en un ostento de inmoralidad y codicia, y que al menos participó por voluntad propia en el mundo insólito de las barracas de feria y sus interminables caravanas, comenzó a comportarse de modo extravagante en las calles: bailaba sin parar con una mujer invisible y, como si la culpa le royera las entrañas, entre saltos y contorsiones inexplicables, al compás de una música que sólo él escuchaba, arrojaba al río Neva billetes de banco y documentos financieros. Buena parte de las ganancias obtenidas mediante la exhibición impúdica de sus mujeres se perdió para siempre como si no hubiera existido, tragada por las corrientes frías. Bondeson cita el informe —que se antoja tan poco riguroso como inequívoco— de los médicos que lo atendieron: «Debilitamiento agudo del cerebro». Finalmente fue recluido en una institución de salud mental, en la que no quedó registro de su salida.

Es dudoso que Lent, como empresario de un negocio basado en la exhibición de la desgracia física, no haya recibido toda suerte de condenas —y aun de censuras y multas—, y que en algún instante de calma o recogimiento, quizá cuando apilaba las monedas de las entradas, o mientras miraba tras bambalinas los rostros de los espectadores deformados por el espanto, no se haya detenido a reflexionar sobre la obscenidad de lucrar con la apariencia de sus esposas. La industria del espectáculo, que tiende desde siempre a ocultar las anomalías de la gente ordinaria pero comercia sin pudicia con lo monstruoso —como si por un desperfecto en la balanza fueran más bochornosas la flaccidez de la carne que el gigantismo, las estrías que la elephantiasis o la microcefalia—, tal vez le proporcionara una justificación y un alivio. En más de una ocasión Lent se sintió obligado a defender la tesis, aberrante pero no exenta de sentido práctico, de que al verse orillados a una variedad de la pornografía los fenómenos de la naturaleza habían descubierto simplemente una forma astuta de ganarse la vida.

En sus delirios, en sus canturreos brutales y a ratos majaderos, Lent jamás consintió que se filtrara el arrepentimiento. Sin embargo, es muy posible que la mujer inexistente con la que bailaba fuera el fantasma de Julia Pastrana, que salía a su encuentro donde menos la esperaba, sonriéndole desde el rostro de cada mujer cubierta con un abrigo de pieles, persiguiéndolo por las calles de ese epicentro circense en el que se había convertido San Petersburgo. Aunque la respetó y le dio su lugar y quizá también llegó a quererla, Lent, el desorbitado Lent, vagando sin rumbo mientras arrojaba un nuevo billete, tal vez no podía dejar de pensar en esa noche terrible, en Moscú, en que después de la muerte de su primogénito, cuando ya era claro que su mujer no se recuperaría de la fiebre, presa de quién sabe qué arrebatos o afán de humillación o necesidad de cometer alguna bajeza, tuvo la ocurrencia de vender entradas para que un grupo escogido de nobles presenciara la agonía de su esposa. Y como si la imprevista venganza hubiera llegado bajo la forma de un repiqueteo infernal en las paredes de su cráneo, Lent escuchaba una y otra vez, obsesivamente, las últimas palabras que salieron de la boca de Julia, y que no podían estar dirigidas sino a él, a ese hombre con fama de desalmado que ella sin embargo amaba y a quien le había perdonado todo, pero que en el momento decisivo se dejó llevar por la ambición o la cobardía o la infamia, tirando por la borda, del mismo modo imbécil en que ahora tiraba el dinero a las aguas del río, todos esos años de vida incierta y humillante pero también dichosa; y dando tumbos antes de derrumbarse sobre los fríos guijarros a la orilla del Neva, mientras una vez más no podía reprimir una carcajada afónica, Lent se preguntaba a quién sino a él estaban dedicadas esas palabras que Julia Pastrana había pensado con sumo cuidado, esas palabras de una inocutable tristeza, después de todo ásperas, que apenas pudo pronunciar con su último suspiro: «Muerdo feliz; sé que he sido amada por mí misma».

En febrero de 2013, tres o cuatro años después de escribir el texto anterior, Julia Pastrana alcanzó los titulares de los principales diarios de México. ¿La razón? Se anunciaba su regreso al país a fin de darle sepultura y evitar que su cuerpo momificado fuera exhibido de nueva cuenta.

Los titulares recordaban los tiempos del *Semanario de lo Insólito*: «Exhibida en el siglo XIX como fenómeno de circo, Julia Pastrana fue enterrada en Sinaloa, su estado natal, a 153 años de muerta». Con ello se puso fin al periplo de «la momia errante», un caso infame de explotación póstuma que, primero con su hijo y después sola, la llevó a ser la mayor atracción de museos de curiosidades y cámaras del horror en los Estados Unidos y Europa. Después de que el cuerpo embalsamado formó parte de colecciones médicas, fue vendido por su antiguo esposo, roído por los ratones e incluso robado, la ceremonia fúnebre promete ser el último capítulo de una historia azarosa y aberrante de indignidad que, sin embargo, nunca podrá restañar el daño.

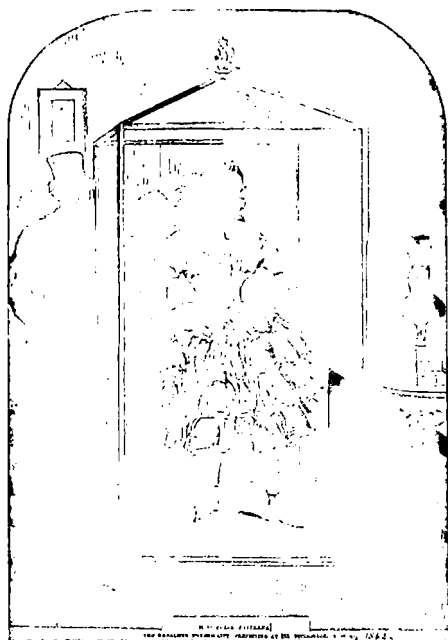
La repatriación de Julia Pastrana se debe a los esfuerzos de la artista Laura Anderson Barbata —quien irónicamente parecía predestinada a interesarse en «la mujer barbona»—. Bajo el título capcioso de *Julia Pastrana regresa a casa*, desarrolló un proyecto interdisciplinario en colaboración con el gobierno mexicano y un comité de ética de la Universidad de Oslo, lugar al que el cuerpo llegó de manera rocambolesca y lo resguardaba desde hacía años. Pese a todas las precauciones mostradas, la decisión de enterrar el cuerpo no escapa a la polémica, y en particular resulta debatible que su última morada sea precisamente Sinaloa, sitio donde en su momento fue maltratada, se le negó el bautizo y del que no dudó en escapar tan pronto se le presentó la ocasión (según otras versiones, fue allí donde fue vendida, como una esclava, al circo). Aunque elementos como el maltrato y la necesidad de huir corresponden a una

idea muy difundida de «casa», eran en todo caso mejores opciones Viena o Moscú, donde Julia Pastrana conoció la felicidad al lado de su esposo, el innombrable Theodor Lent, reputado como el malo de la película, pese a que Julia se sentía muy apegada a él y juntos concibieron un hijo.

En la atropellada gira macabra de los restos de Julia hay esfuerzos previos por darle una sepultura católica —religión que se presume profesaba. En 1996 se hizo una campaña por incinerarlos e incluso se pidió que fuera enterrada en la catedral de Oslo. Un grupo de científicos consideró «un acto de vandalismo mojigato» deshacerse de un ejemplar tan interesante, así que se optó por conservarla en un sarcófago, lejos de las miradas morbosas pero a disposición de los investigadores. Buena parte de la atracción que produjo tras su muerte se explica no sólo por su pilosidad inusitada, sino por el gran trabajo del profesor Sukolov, un maestro del embalsamamiento que se adelantó a Von Hagens en la técnica de preservación de cuerpos.

Si bien el entierro de Pastrana hace un llamado de atención sobre las injusticias derivadas de la deformidad y la diferencia, reabre el debate sobre la exhibición de cadáveres e incluso problematiza el estatuto ontológico de las momias —uno de los antiguos dueños del cuerpo de Pastrana, H. J. Lund, preguntó retadoramente por qué no se empezaba por sepultar a las de Egipto—, la ceremonia no deja de tener algo de antojadizo y desfasado, y hay quien la critica como un último acto de circo, ahora en torno a su memoria.

Más allá de las medidas de inviolabilidad del féretro y la cuidadosa extracción de muestras a fin de que la investigación médica no se interrumpa, no faltan motivos para la sospecha. Anderson Barbata defiende, no sin ambigüedad, que la repatriación de Julia constituye una pieza de «arte social» que ha de añadirse a su currículum; mientras que la ocurrencia de una campaña en línea de venta masiva de flores para la sepultura —más de treinta mil gladiolos y alhelíes— ha propiciado la lectura maliciosa que reinventa la explotación post mortem.



La momia de *La Indescriptible*, Julia Pastrana, exhibida junto a su hijo.
Londres, 1962.

Como si respondiera a la pregunta de por qué no dejarla descansar en paz en el Instituto de Investigaciones Médicas de Oslo, un cartel en las inmediaciones de la tumba en Sinaloa de Leyva recordaba la letra de la canción «México lindo y querido», que hasta donde sé ningún mariachi tuvo el mal gusto de entonar como argumento, a pesar de que no parece haber ningún otro:

México lindo y querido
si muero lejos de ti
que digan que estoy dormido
y que me traigan aquí.

Aunque Anderson Barbata se mostró sorprendida por el escaso conocimiento que se tenía de Pastrana en México, con un bombo desorbitado, en el que se mezcla la tradición de los discursos oficiales y el engolamiento de los presentadores de espectáculos, la artista declaró que con la repatriación de Julia Pastrana se «resignifica un pasado que le pertenece sólo a ella, pero que le duele a todo un pueblo, a todo un estado y en especial a México». Sí, justo el tipo de dolor colectivo que urge atender en uno de los estados más violentos y con mayor número de ejecuciones del país.

Ejemplo de la fascinación por la diferencia física y su empleo espectacular en el mantenimiento de las jerarquías normativas, la momia de Julia yace hoy bajo tierra, protegida por medidas de seguridad a prueba de profanadores de tumbas. Pero aunque se ha dicho una y otra vez, como una letanía aprendida, que la momia errante por fin descansa en paz, lejos de las miradas de los morbosos y los buscadores de sensaciones, queda sin embargo la duda de si, antes de esa ceremonia un tanto excesiva y acartonada y por supuesto bien pensante, el cuerpo de Julia Pastrana no estaba ya en manos de guardianes dignos y escrupulosos, que la conservaban como un ejemplar de interés científico, en un museo de historia de la medicina. ¿Era entonces necesaria la intervención del «arte» para que, en un capítulo más de explotación y quizá de circo, se acabara definitivamente con la explotación y el circo del que fue objeto durante tantos años Julia Pastrana?

LOS IMPASIBLES DEL TABLERO

Entre más se delimita una mente, más toca por otro lado el infinito.

STEFAN ZWEIG

Tantas veces se ha elevado el ajedrez a símbolo del universo que con frecuencia se olvida que para ciertos hombres el ajedrez es el universo. Abismados frente al tablero como si se sometieran a una disciplina de meditación esotérica y no a un «simple juego», inmóviles y hieráticos sin que nada en su expresión delate la serie de cálculos y ramificaciones que se agita en sus cabezas con el ruido de una batalla ancestral, para quienes ya son víctimas del ajedrez —y no meramente unos aficionados o cautivos— no hay lugar para la alegoría, no existe *aquella otra cosa* con la cual se pueda elaborar el símil y de la cual sería un remedo.

No se trata únicamente de que a lo largo de la partida de ajedrez el jugador concentre toda su creatividad y energía analítica al cometido si se quiere estéril de acorralar al rey contrario, ni de que durante las horas que dedica a su entrenamiento la realidad se nuble y pierda sus colores hasta reducirse a una contienda de fuerzas negras y blancas, entretejidas según la lógica del instinto asesino, que es una lógica más obsesionante y primitiva que la que impera en la búsqueda de belleza y aun de perfección; se trata de que la imagen del tablero acompaña al jugador en todo momento, día y noche, como una sombra maléfica incluso cuando se supone que debería descansar, cuando el sueño debería disolver el estremecimiento que experimentó tras una ligera vacilación en su estrategia y el enemigo podía capitalizar una fisura apenas vislumbrada; se trata

de esa pregunta que todo gran ajedrecista se plantea sin descanso, ya no digamos al comienzo de cada torneo importante, sino cuando coloca las piezas para una nueva partida, no importa qué tan formal; esa pregunta en apariencia sencilla y se diría excesiva, pero de consecuencias imprevisibles cuando se formula de manera espontánea, y que Vladimir Nabokov coloca en el centro de su novela *La defensa*: «¿Qué otra cosa existe en el mundo fuera del ajedrez?».

Una de las razones por las que este juego milenario (este «triste desperdicio de cerebros» como lo denominó Walter Scott), puede ser tan absorbente, tan tentador y a su manera tiránico, radica en que aun la partida más breve se sitúa en un punto limítrofe entre la armonía y el vértigo. Hay una plasticidad elemental, pero al mismo tiempo inagotable, en ese enfrentamiento de fuerzas simétricas que tanto se parece a la lucha siempre seductora de la mano izquierda contra la derecha; pero también hay algo más profundo y desconocido, algo insondable en el ensamblaje a veces secreto de las piezas sobre el tablero, que es capaz de erizarnos la piel y despertar el temblor frente a lo infinito.

Pese a que tenga como escenario una retícula de apenas sesenta y cuatro escaques que puede plegarse y caber en el bolsillo, no hay nadie que se interne en los meandros del juego sin la conciencia de que su dominio, su domino *cabal*, es imposible para el hombre. Basta estudiar la posición de una partida entre dos grandes maestros, con su entramado de ataques potenciales y equilibrios, con esa fragilidad soterrada de tensiones y contrajuegos, para advertir su apabullante inmensidad; y aun cuando en medio de la contienda, apremiados por la presión del tiempo, tengan que decidirse por una jugada, siempre queda la sospecha de que algo se les escapa *incluso a ellos*, de que, inadvertido entre el follaje de variantes, siempre habrá un movimiento mejor, más elegante y mortífero. El total de partidas diferentes que caben en el mantel a cuadros es un número tan monstruoso que bastaría para construir un universo paralelo, en el que los constituyentes básicos, en vez de

átomos, fueran juegos completos (los electrones serían los movimientos), de allí que no deba parecer descabellado que un hombre se pierda con facilidad y en ocasiones no sepa muy bien cómo volver de ese cosmos en miniatura —paradójicamente más vasto que el propio universo—.

El ajedrez goza del prestigio de ser un juego de inteligencia y habilidad que, sin embargo, en una época no muy lejana ni siquiera pretendía disfrazar su condición de vicio. La tensión que genera, sutil y persistente como la telaraña, alcanza tal voltaje y demanda tal constancia de las capacidades de la mente exigidas al máximo que la sensación liberadora que sobreviene después de encajonar al enemigo en una red de mate sólo se compara con un nudo que por fin se deshace en algún punto de unión entre el cuerpo y la conciencia; algo parecido a una descarga de euforia, pero de euforia pacífica, que a la larga se torna adictiva.

Los temperamentos atraídos por el ajedrez se distinguen por la naturalidad con que se desplazan entre las entidades abstractas, así como por una concentración aguda que dirigen a un reducido abanico de asuntos, hasta el punto de que a veces son poseídos por el demonio de la idea fija. Quizá debido a la formidable focalización de la que hacen gala, muchos genios del ajedrez han sido torpes e imprácticos en su vida diaria, han adquirido manías que uno no sabe si calificar de excéntricas o llanamente de supersticiosas, y se han visto aquejados por brotes esporádicos de paranoia o megalomanía, hasta que un día terminan por salirse literalmente de sus casillas. Entre los grandes jugadores que han padecido desórdenes mentales relacionados con su afición al ajedrez, o que se han comportado fuera del tablero de manera a tal punto excéntrica de parecer un alfil con arranques de caballo, se cuentan Steinitz, Morphy, Pillsbury, Torre, Rubinstein y Fischer, por sólo mencionar a ajedrecistas de primera línea, dos de ellos campeones del mundo.

Un carácter propenso a la introversión cae con facilidad en las arenas movedizas de este juego silencioso y autista que no precisa establecer una plática, que, si acaso, como el go de los orientales, se aproxima a una «conversación de las manos», a un «diálogo manual», y una vez allí, una vez absorbido por sus arenas envolventes y áridas, por sus exigencias no exentas de recompensas y alegrías, nada es más natural que complete el círculo vicioso exacerbando su aislamiento y dándole la espalda al mundo. «Lo que es preciso recalcar es un hecho muy sencillo —escribe George Steiner en su libro sobre el campeonato mundial entre Fischer y Spassky, *Campos de fuerza*—: un genio del ajedrez es un ser humano que concentra dones mentales vastísimos, poco y mal comprendidos hasta ahora, y que se desvive por lograr la culminación de una empresa en definitiva trivial. De un modo casi inevitable, esa concentración genera síntomas patológicos de estrés nervioso, de irrealidad».

En una página célebre el ensayista inglés Joseph Addison escribe que las ruinas de Babilonia no son un espectáculo tan conmovedor como la mente humana desbaratada por la locura. Pero quizás haya un espectáculo aun más conmovedor, y es el instante en que la mente de un ajedrecista, después de adentrarse en el laberinto de combinaciones que representa un nuevo movimiento —un laberinto en cierta medida familiar pero a la vez atterradoramente desconocido, lleno de trampas y salientes súbitas y callejones sin salida—, logra sortear los desfiladeros de la locura y, sostenido por algo tan delicado como un cabello, se las arregla para desandar el camino de sus pensamientos hasta volver a la realidad.

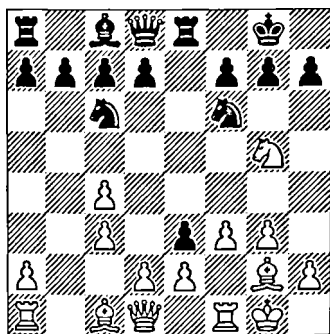
Cada tanto, lo mismo en los torneos de alto nivel que en las partidas entre aficionados, se da uno de esos trances de pasividad introspectiva en que la disposición de las piezas produce un inadvertido laberinto sobre el tablero, un laberinto capaz de eclipsar por completo el mundo —y al tablero que ha fungido de entrada— mientras el reloj avanza con el sonido ma-

quinal de una condena. El espejismo de una jugada brillante, un sacrificio que análisis más detallados presentan como ineficaz, puede detonar ese ensimismamiento que en algunos casos se prolonga de manera alarmante hasta traducirse en derrota. Después del fogonazo de la genialidad, el jugador se descubre de pronto extraviado en el espeso bosque de combinaciones, donde no sólo ya no encuentra las migas de pan que le servirían de guía para volver a la superficie del tablero y completar al fin su movimiento, sino donde también ha entrevisto las honduras impenetrables del ajedrez y ha comprendido su horror, se ha visto a sí mismo conducido a través del túnel de la monomanía hasta los umbrales del infinito, y aunque esté convencido de que la clave de la mejor continuación se encuentra allí, en algún lugar de esas profundidades cuya mirada es incapaz de abarcar, sabe también que jamás tendrá el valor ni el tiempo de emprender su búsqueda sistemática.

Durante la segunda partida del cuarto enfrentamiento por el título mundial entre Anatoli Karpov y Garry Kasparov, en 1987, la mente del joven campeón fue tragada por un remolino sólo en apariencia estático, por una vorágine de variantes y contraataques de un dinamismo perturbador. Apenas en el décimo movimiento, después de un gambito sorpresivo que Karpov había preparado hacía pocos años para su duelo contra Kortchnoi, y que por alguna razón u otra no había utilizado de nueva cuenta, Kasparov, como si alguien hubiera oprimido un interruptor en su nuca, se desconecta del mundo. Su mente se abstrae de la sala de competiciones, se esfuerza por evaluar los alcances de esa novedad emponzoñada y, de improviso, arrastrada por una fuerza superior, comienza a vagar por los bordes del tablero como quien guarda el equilibrio en las inmediaciones de un precipicio. Cambia el apoyo de la cabeza de una mano a la otra, con frecuencia se lleva un dedo distraídamente a los labios, pero es claro que no está allí, que aun su repelente enemigo se ha desvanecido en la bruma, lo mismo que las piezas, que hace ya tiempo dejaron de mostrarle su perfil despiadado y perdieron toda sustancia. Una hora y veinte minutos

más tarde el *Ogro de Bakú* vuelve en sí y realiza su movimiento, pero hay una sombra de extrañeza en su rostro, cierta estupefacción en su actitud delata que el peón en su mano ha dejado de ser una pieza de ajedrez y se ha convertido en otra cosa, en algo ajeno y desusado e impropio, en un obtuso pedazo de madera. El despilfarro de tiempo, que a la postre habría de costarle el encuentro y estuvo a un milímetro de comprometer la confirmación de su título mundial, es sólo el dato anecdótico, la contraparte estadística de ese descenso angustioso a los infiernos del tablero acerca del cual los ajedrecistas prefieren no hablar demasiado —a veces ni siquiera evocar—, como si esa reserva, ese empecinado alzarse de hombros, conjurara de algún modo el peligro de una recaída aun más catastrófica.

Es difícil aceptar que alguien que suspende la vista durante horas sobre un tablero intacto, mientras sostiene la cabeza con ambas manos a manera de pedestal, esté en verdad reflexionando sobre los caminos que lo conducirán a una posición ganadora. Cualquiera que conozca el espíritu del ajedrez sabe que la concentración que demanda no puede mantenerse incólume después de cierto tiempo, y que la tensión que se acumula debe encontrar a veces su válvula de escape en un movimiento profiláctico o no del todo intrépido, siempre y



La inadvertida entrada al laberinto. Posición después de $9...e3$, en una partida crucial de campeonato entre las dos grandes Ks.

cuando no tenga visos de ser un error garrafal. Pero en ocasiones lo que obsesiona al ajedrecista no es tanto la bullente combinatoria de secuencias que diez o doce jugadas más adelante lo guiarán a una ventaja tan infinitesimal como incierta, sino la cercanía de una continuación obvia, la seguridad incoercible de que cualquier mirón que echase un vistazo al tablero *desde fuera* atinaría en un dos por tres con la variante que daría sentido y hondura a todo el plan hasta entonces desarrollado. Es esa cercanía, la sombra de esa posibilidad escurridiza y quizá flagrante, como la carta robada de Poe, la que tortura y hace vacilar al jugador, y que posándose como un ave de mal agüero sobre su cráneo sudoroso, comienza a picotearlo en la sien, una y otra vez, se diría de manera sarcástica, cegándolo con la negrura de sus alas y dando un nuevo sentido, más aterrador y opresivo, a la idea de amenaza, que es el arma más sutil en el ajedrez, pero que dirigida contra uno mismo termina por convertirse en una prueba de cordura.

Antes de Kasparov, muchos otros ajedrecistas han experimentado esa suerte de trance en el que la conciencia no sólo se evade de la realidad, sino que enfrascada como se encuentra en los recovecos de una posición no necesariamente compleja, termina por alejarse de ella hasta que, precipitándose por la puerta de atrás hacia el infinito, ya no le significa nada. En el sexto movimiento de una Ruy López —quizá la apertura más estudiada y recurrente del ajedrez—, Viktor Kortchnoi se ausentó cierta vez sobre su silla por cerca de una hora y media, para regresar del abismo con la recompensa de una jugada consabida. Efim Bogoljubow, el malhadado aspirante al título mundial durante los años veinte del siglo xx, demoró una hora y cincuenta y siete minutos mientras meditaba una posición de la que por cierto no salió muy airoso, y hay constancia de que en 1980 el maestro internacional Francisco Trois, de Brasil, ocupó la desconcertante cantidad de dos horas y veinte minutos para completar su séptimo movimiento frente a Luis Santos, siendo que al parecer sólo tenía que considerar dos movimientos posibles de su caballo.

¿Cómo entender esos lapsos prolongados de hipnosis, esa niebla súbita de extravío y turbación que aguarda al ajedrecista a la vuelta de un movimiento que nadie juzgaría especial? ¿Qué puede la mente humana, aun la mente aguda y privilegiada del ajedrecista, frente a algo que no tiene indicio alguno de lógica y que es impredecible y desasosegante y de consecuencias funestas? Si consideramos que en los torneos actuales cada jugador cuenta con dos horas para completar los primeros cuarenta movimientos, dejarse llevar por los vuelos de una especulación vagarosa se antoja descabellado, si no suicida, y se aviene muy mal con la imperturbable disciplina a la que debe someterse el jugador de nivel. ¿Cabe describir esa hipnosis como una forma magnificada de la indecisión, como ese punto limítrofe en que la duda se convierte en pasmo y por tanto en inacción?

El inconstante Siegbert Tarrasch, que también era médico, bautizó como *amaurosis schacchistica* la ceguera repentina en el ajedrez, ese insidioso *lapsus* en que el jugador pierde la conciencia de una pieza o de una zona del tablero con desenlaces casi siempre lamentables. ¿Habría tal vez que abordar este bloqueo profundo desde el punto de vista de la medicina y entonces bautizarlo como *apoplejía schacchistica*, es decir, como una variante de la parálisis que deja girando a la mente alrededor de sí misma? ¿No puede ser, simplemente, un revoloteo inoportuno del ala de la imbecilidad ensañándose con aquellas mentes que han pretendido ir más allá de lo que les permite su genio? ¿Y qué es exactamente lo que cruza por la cabeza de los grandes maestros durante tanto tiempo de meditación, qué los subyuga o hechiza con tal improcedencia y los mantiene a kilómetros de distancia del tablero, de ese mismo tablero que sin embargo escrutan de arriba abajo con aire de perplejidad como si se tratara de un jeroglífico?

Mikhail Tal, amo de las combinaciones fantásticas y de los sacrificios deslumbrantes, capaz de encontrar vetas inexploradas en las posiciones en apariencia más anodinas y estancadas, solía

dejar que su mirada planeara como un ave de rapiña sobre el tablero en busca del salto de la liebre de lo extraordinario, lo cual sucedía con frecuencia, pero también lo llevaba a internarse en callejones sin salida con los que él mismo se obstaculizaba el análisis. No por nada conocido como *El mago de Riga*, durante una de esas fugas intempestivas a los márgenes de la realidad, Tal se las ingenió para que su mente se deslizara del frío escenario de Kiev a un pantano del África, y de la tentación de un sacrificio intrépido se sacara de la chistera un hipopótamo, un aberrante y sin duda adiposo hipopótamo en aprietos. «Nunca olvidaré mi encuentro con el maestro Evgeni Vasiukov durante uno de los campeonatos de la URSS —comenta Tal—. La posición en el tablero era muy compleja, y yo pensaba sacrificar un caballo. No era una variante muy clara, puesto que existían muchas posibilidades. Comencé a calcular y me horrorizó la idea de que el sacrificio fuera vano. Las ideas se amontonaban en mi cabeza: a una respuesta correcta del enemigo en determinada situación la traspasaba otra variante, y allí, naturalmente, ese movimiento era del todo inoportuno. Lo concreto es que en mi cabeza se formó un montón caótico de movimientos, a veces incluso sin ninguna relación entre sí, y el “árbol del análisis”, tan recomendado por los entrenadores, comenzó a crecer de manera monstruosa. No sé por qué, pero en ese momento recordé la célebre poesía infantil de Chukovski: “¡Oh, qué difícil es el trabajo / de sacar a un hipopótamo del pantano!”. No podría explicar a causa de qué asociación este hipopótamo se metió en el tablero, pero la verdad es que, mientras los espectadores creían que estaba analizando la posición, yo pensaba en cómo demonios podría sacarse a un hipopótamo del pantano. Recuerdo que mi cabeza pronto se llenó de cabrestantes, palancas, helicópteros e incluso de una escalera de cuerda. Después de numerosos intentos no encontré ningún método aceptable de sacarlo del pantano, y pensé con amargura: ¡pues que se ahogue!».

Aunque para dar cauce a sus devaneos sin sentido Tal se valió en aquella ocasión de la figura nada discreta de un

hipopótamo, es claro que se trataba de un mero pretexto; a quien debía sacar del atolladero era a sí mismo, y ya se sabe que para que la mente encuentre una salida al intrincado encierro que ella misma se ha fabricado no hay palanca ni escalera que valga. El paréntesis se extendió sólo cuarenta minutos, y hay que decir que tuvo un efecto benéfico: Tal volvió a la realidad con la cabeza despejada, y de un vistazo se decidió por hacer caso a la intuición y no al cálculo. «Hay tres tipos de sacrificios: los correctos, los incorrectos y los míos», gustaba de señalar Tal, y aquel caviloso día de 1964 el sacrificio del caballo, no sin cierto dramatismo funambulesco de quien improvisa el número de apoyarse únicamente en un dedo, le redituaria una celebrada victoria.

Si hoy estas excursiones a los abismos cenagosos del tablero se presentan como una fatalidad aquí y allá, cuando el reloj se ha convertido en el más fiero antagonista del ajedrez (un antagonista que obliga a que cada jugador se enfrente en primer lugar contra sí mismo, contra su propia dispersión e inconstancia), en las épocas en que todavía no se instituían límites para la reflexión había partidas que llegaban a extenderse hasta lo inimaginable, y después de varias eras geológicas en que se diría que el mundo había quedado en suspenso, no era raro que los contrincantes fueran confundidos con figuras de cera. Sin la presión del tiempo que introdujo la invención del reloj mecánico de ajedrez, los movimientos dependían del sentido del decoro de cada jugador, sentido que parece estar muy mal repartido entre los hombres. Se cuenta que en 1851 el historiador británico Henry Thomas Buckle redactó dos capítulos de su *History of Civilization in England* mientras su rival reflexionaba una sola jugada, y hubo partidas memorables, como la decisiva entre Anderssen y Staunton, que para apenas veintinueve movimientos requirió cerca de nueve horas.

También en ese mismo año de 1851, que debería recordarse como el de los movimientos más exasperantes de todos

los tiempos, Elijah Williams, durante el Torneo de Londres, tenía la mala costumbre de abismarse sobre el tablero sin esforzarse en la mímica de la concentración, transformando el noble juego del ajedrez en una prueba de resistencia, que exigía del rival la fortaleza interior de un monje budista, si no para el dominio de las descargas de ansiedad y aburrimiento, sí para desarrollar el temple necesario a fin de permanecer sobre una silla la mayor parte del día. Las partidas de Williams eran tan dilatadas que algunas veces rebasaban las veinte horas, y aunque ese lapso le habría bastado a un general de la Armada Británica para la conquista de una ciudad remota, según los reportes de aquella época las escaramuzas que protagonizó fueron más bien lerdas y esporádicas, y las emociones que regaló al público sólo se comparaban con las que podía despertar el papel tapiz del decorado. En *The Even More Complete Chess Addict* se sugiere que más que una peculiaridad de su carácter flemático, la tardanza proverbial de *El perezoso de Bristol* comportaba una estratagema para sacar de balance a sus rivales, una burda maniobra que no tardaría en ser conocida como *Sitzkrieg* o «Guerra de la silla».

Tomarse las cosas con excesiva calma puede ser, en efecto, una artimaña tan eficaz como una celada, que destroza los nervios del contrincante y lo hace caer en la desesperación o en el error que, como se sabe, son los verdaderos enemigos contra los que debe lidiar todo ajedrecista. Howard Staunton, organizador del torneo y antiguo profesor de Williams, se sintió con el derecho a amonestar a su ex pupilo cuando le tocó el turno de medirse con él, recriminándolo por su estilo tardo a pesar de que él tampoco sobresalía en celeridad: «¡Elijah, la idea no es que estés ahí simplemente sentado, la idea es que estés ahí sentado y te pongas a pensar!», le gritó. Pocos movimientos más tarde, y tras varias horas de presuntos análisis quién sabe qué tan profundos pero en cualquier caso irritantes, Staunton estalló. Los modales victorianos de ese gran caballero que defendía el espíritu deportivo del más civilizado de los juegos se hicieron de pronto añicos ante el ritmo acompasado

de aquel individuo que parecía estar hecho de mármol y al que no le importaba aplazar hasta lo indecible la hora del té. Aunque ese gesto habría de costarle uno de los primeros puestos, Staunton abandonó la partida con una declaración infamante: «¡Yo no admito la lentitud de la mediocridad!». Elijah, con una sonrisa diabólica que tardó varios segundos en formarse, saboreó como nunca la victoria.

Pero llevar el *Giuoco piano* hasta las fronteras de la inmovilidad presenta el inconveniente de que nada obliga al rival al apresuramiento, y en realidad se expone a que éste le pague con la misma moneda de la lentitud. En su duelo con el desconocido James Mucklow, *El perezoso* se enfrentó con un espejo, apenas un poco menos pausado y abúlico, al punto de que entre los bostezos que reinaban en la sala se formó la hipótesis de que los contendientes se habían aficionado al opio. Staunton, cuya actitud hacia las partidas que rebasaban las diez horas pasó de la indulgencia a la mala voluntad y luego a la reacción alérgica (no por nada se convertiría en el principal promotor del reloj de arena como tercero en discordia), describió los aportes de Williams y Mucklow a la historia del ajedrez en los siguientes términos: «No es necesario subrayar que sus partidas, de la primera a la última, son notables únicamente por su invariable y nunca antes conocida somnolencia».

Todos estos ejemplos de enajenación transitoria en los que el alelamiento colinda con la profundidad metafísica y aun con el desequilibrio mental, y que bajo la apariencia del rigor analítico encubren la vulnerabilidad del ajedrecista —sus excursiones involuntarias al reino del no ser y la ceguera—, son apenas un suspiro comparados con la parsimonia desquiciante de Louis Paulsen, férreo ajedrecista alemán que durante la segunda mitad del siglo XIX destacó por la pulcritud de su juego defensivo y por la gravedad con que afrontaba cada aspecto de la partida, y a quien sin importarle el agotamiento mental que derivaba de sus cálculos, invertía más tiempo que

nadie en el descubrimiento y anulación de las maquinaciones del contrario.

Paulsen fue quizás el primer ajedrecista de la historia en dudar del ataque brillante, en descreer de la genialidad entendida como fuego de artificio; su estilo se basaba en la premisa de que el ajedrez ha de ser una batalla sorda y que para todo lance temerario siempre habrá una defensa que mostrará su inanidad. Era por supuesto enemigo del juego efectista y romántico, un impasible y meticuloso aguafiestas del tablero, y si se mostraba reacio a participar en los grandes torneos internacionales era debido a que sus escrúpulos le exigían detenerse ante cada avance del rival hasta refutarlo, como si se tratara de un desafío teórico, lo cual muchas veces sucedía horas después de que ya su bandera hubiese caído y se le adjudicara la derrota.

Paulsen nació en 1833, y fue contemporáneo y rival de Morphy y Steinitz. De haber nacido treinta años antes quizá habría sido un ajedrecista imbatible, dada la precisión y fortaleza de su juego, dada la solidez de sus innovaciones en las aperturas, pero tuvo la mala fortuna de figurar justo en una época en que la liberalidad concedida al análisis comenzaba a restringirse. El reloj se empleó por primera vez de manera oficial en 1867, en el torneo de París, y no transcurrieron ni siquiera veinte años para que se aprobara el reloj mecánico dual, inventado por Thomas Bright Wilson, que desde entonces se impuso en todo el mundo, con gran mortificación de los jugadores calmos y meditabundos.

Aunque destacó en las exhibiciones de simultáneas a ciegas, Paulsen se interesaba menos en la victoria que en la verdad; era un ajedrecista de una sutileza sin precedentes, mas no del tipo competitivo. Antes de tocar una pieza se cercioraba de que su movimiento fuera tan riguroso que alcanzara el estatus de «científico», y en cierta ocasión ese prurito lo llevó a rumiar durante once horas ininterrumpidas una sola jugada, que sin embargo no sabemos si fue, en compensación, a tal punto eficaz. Esas once horas son toda una proeza para la



Louis Paulsen calcula un movimiento mientras juega a la ciega, ca. 1858.

mente humana carcomida por una sola idea; también, del lado del oponente, representan un hito de tolerancia, espíritu deportivo y hasta de abnegación, pues de haber sabido que Paulsen se resistiría a meter las manos al tablero durante tanto tiempo, como si estuviera obligado a inferir cuál de todas las piezas era la única que no detonaba un explosivo, con toda seguridad se habría excusado y se habría ido a la cama hasta nuevo aviso. Si excluimos el ajedrez postal, se trata de la respuesta más dilatada de la que se tenga noticia en un juego que ponga cara a cara a dos contrincantes. Ni siquiera el go, cuando estuvo regido por los despaciosos ritmos orientales y no por el cronómetro, produjo tal prodigio de reflexión y silencio, a pesar de que entonces una sola partida de campeonato solía asignar cuarenta horas a cada jugador, lo cual hacía que las contiendas se prolongaran durante semanas e incluyeran prácticas propias del zen y numerosos aplazamientos.

Con su reputación de jugador absorto y solemne, de auténtico quelonio del ajedrez, Paulsen no sólo provocó la ira y a veces el abandono de sus rivales, sino que dio lugar a toda clase de equívocos sobre las reglas de etiqueta que habían de guardarse frente al tablero; no faltó quien se preguntara si el genio alemán dominaba el arte de quedarse dormido con los ojos abiertos. En una de las anécdotas más famosas del ajedrez —la anécdota favorita de Bobby Fischer—, Paulsen se sume en

una de sus colosales meditaciones en una partida contra Paul Morphy, cuya maestría para el juego abierto era tan audaz como relampagueante, y que a partir de que le asestara uno de los sacrificios de Dama más espectaculares de todos los tiempos bien podía ser considerado su Némesis. Al cabo de cinco horas, Morphy, un caballero habituado a compases de espera inhumanos, en los que evitaba a toda costa mesarse los cabellos de hastío o importunar a su contrario con un bostezo, se decide tímidamente a romper el silencio y exclama: «Perdone, ¿pero por qué no juega de una vez?». Y ante esa pregunta que resonó con un timbre acerado que pertenecía a otro mundo, a un mundo distante donde todavía existía el cambio y la variación, y que atravesó el cuarto de un extremo a otro como lo haría una daga en un globo henchido de sopor, Paulsen volvió en sí con una sacudida y repuso: «¡Oh!, ¿en verdad es mi turno?».

No está de más preguntarse si episodios como éste no desatarían la perturbación mental que aquejaría a Morphy con el paso de los años, un oscurecimiento de sus capacidades intelectuales mezclado con manía persecutoria y desasosiego que lo llevaría a hablar solo mientras vagaba sin rumbo por las calles de Nueva Orleáns, y a la larga desembocaría en que la sola mención del juego de ajedrez le produjera arranques de cólera. Y hay que notar que también Steinitz, quien declaró que nada le inspiraba tanto temor como enfrentar a Paulsen en un match, quizá porque lo intimidaba tanto su estilo defensivo como su ensimismamiento y lentitud, terminaría protagonizando excéntricas partidas celestiales con el probablemente menos impasible Jehová —a quien, por cierto, se permitía dar las blancas y peón de ventaja—.

Pero a diferencia del juego acompasado de Elijah Williams, que tenía como fin la provocación, crear un malestar persistente para que al cabo reinara la impaciencia, Paulsen no se preocupaba por el semblante o la psicología del contrario, ni por ningún detalle que fuera ajeno al tablero. Una vez que se zambullía en una partida, ésta ocupaba por entero el espectro de su voluminosa cabeza, y aun cuando del otro lado el rival

comenzara a hacer aspavientos y se revolviera en su silla como un simio aprisionado en una jaula, sus sentimientos y modales, como por lo demás su misma existencia, le tenían absolutamente sin cuidado.

En realidad Paulsen no buscaba medirse con otros ajedrecistas: tampoco entendía el ajedrez como una prueba contra sí mismo. Jugaba, si es que esto tiene algún significado preciso, *contra* el ajedrez y *desde* el ajedrez, como un engranaje lento y mal aceitado de un mecanismo superior cuyo cometido es llevar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades del juego. Si un contrincante lo derrotaba en una partida, era de la opinión de que sólo podía ufanarse de haber capitalizado alguno de sus errores, aquellas flaquezas y puntos débiles que él, Louis Paulsen, un hombre propenso a la melancolía, descuidó, pero era materia de discusión si la secuencia de movimientos victoriosos eran del todo inobjectables, objetivamente letales.

Y las once horas de reflexión incesante que alguna vez dedicó a un solo movimiento, aquella ausencia desorbitada que queda como una prueba de su disposición a prescindir de la mejor parte de la realidad, quizá pueda ser entendida, más que como una labor penosa de escudriñamiento y tanteo, como un método para perder la conciencia de sí a través de la contemplación de un punto fijo del tablero: una vía tortuosa de penetración e indiferencia, que a través de la esmerada negación del mundo, de conseguir quedarse tan inmóvil como las piezas, le muestra la puerta trasera del infinito, llevándolo a alcanzar, así fuera por el lapso brevísimo e insatisfactorio de once horas, lo que más había querido en la vida: fundirse y ser uno con el ajedrez.

EL TAXIDERMISTA FANTÁSTICO

La delicada tarea de hacer que un animal muerto vuelva a la vida y permanezca para siempre al acecho o en una pose amenazante, la oscura habilidad de curtir y estirar su piel sobre un maniquí de alambre y yeso a fin de que adopte la actitud y a veces la ferocidad de cuando aún no había sido alcanzado por las armas de los cazadores, se antoja una tarea más burda, menos artística e imaginativa que la de conseguir la recreación de una quimera, de un animal fantástico que jamás dio un paso sobre la faz de la Tierra y que sin embargo es posible apreciar en todo su esplendor en medio de plantas de hule y piedras de mampostería.

La profesión de taxidermista, la profesión meticulosa y acaso un tanto macabra pero sobre todo fiel y rigurosa del taxidermista, fue alguna vez llevada al límite por Isidoro García Saldaña, un aprendiz entusiasta que primero tuvo la ocurrencia de fabricar un mamut con los restos de un elefante que había muerto en el circo, añadiéndole pelo importado de bisonte y colmillos de madera laqueada, pero que más tarde probó suerte con el arcanodonte y otras bestias fabulosas que nadie podía encontrar en ninguna de las taxonomías existentes por la sencilla razón de que esas criaturas, antes de ocupar el centro de dioramas extravagantes, sólo habitaban en su cabeza.

Escuché tres o cuatro veces la historia de aquel taxidermista improbable de los labios de un viejo velador del Museo Universitario del Chopo en la ciudad de México, en cuyas instalaciones se alojaba en otro tiempo el Museo Nacional de Historia Natural, que llegó a albergar colecciones que se remontan a la época de las primeras expediciones científicas españolas a América, encabezadas por José Longinos, zoólogo y naturalista

que, entre otras cosas, inauguró en la calle de Plateros el Primer Gabinete de Historia Natural del país. El velador, hijo del antiguo velador del museo que a comienzos del siglo xx se conoció en Santa María la Ribera como El Palacio de Cristal, me refirió la historia como verdadera, e incluso prometió enseñarme una fotografía en la que se vería a su padre y al taxidermista posando frente al descomunal mamut relleno de guata y de varillas. A pesar de que el velador renovaba cada vez la promesa de mostrarme esa extraña fotografía para mí tan codiciada, nunca tuve ocasión de tenerla en mis manos, lo cual me hizo pensar al inicio en una mentira y después simplemente en el titubeo o el recelo. Puesto que siempre que volvía a visitarlo me refería los mismos detalles acerca del taxidermista que había sido amigo de su padre, repitiéndolos sin apenas variación, con un tono cansino y salpicado de pausas como si hubiera memorizado la historia y tuviera que acudir a las mismas palabras para que la narración fluyera y no se estancara por completo, comprendí que el velador era incapaz de tramar una ficción de esa naturaleza, tan precisa e increíble y a su manera bien informada, y que en caso de que la fotografía existiera en realidad, él prefería describirla minuciosamente antes que exponerla a los ojos de un intruso como yo, que quizá se interesaba demasiado en el tema.

En 1921, fecha en que Isidoro García Saldaña fue contratado por el Museo Nacional de Historia Natural para dar mantenimiento y preservar de las polillas a los ejemplares disecados de su colección, la taxidermia todavía se consideraba, al menos en México, una actividad morbosa, cosa de hechicería que se practicaba impudicamente bajo el abrigo del supuesto rigor científico, una variante bien pagada de nahualismo o de santería, cuyos resultados a veces deplorables no faltaba quien dijera habían formado parte de algún rito asociado al vudú. Aunque nunca gozó del cargo de taxidermista en el museo y su puesto era apenas superior al de empleado de limpieza, García Saldaña estaba capacitado para mucho más. Se vanagloriaba de haber acompañado a Carl E. Akeley en uno de sus viajes al

África en busca de elefantes, y sus cartas credenciales en materia de disección consistían ni más ni menos que en haber servido de ayudante a ese hombre singular que pronto sería reconocido como el fundador de la taxidermia moderna. Contaba que de regreso del África lo había asistido en Chicago en la preparación de grandes mamíferos —en particular gorilas y felinos—, y que fue en el taller del gran explorador neoyorquino donde se le habría revelado la dimensión artística de su trabajo, donde habría aprendido que la fidelidad anatómica y el empeño por disponer a los animales en sus actitudes naturales sólo representaban los primeros pasos de una labor más exquisita y elevada, que debía tanto a la biología como a la escultura y en última instancia a la inspiración.

Si bien confesaba que nunca tuvo oportunidad de visitar el célebre Salón Africano que Akeley montó en el Museo de Historia Natural de Nueva York, se enorgullecía de haber fabricado con sus propias manos el esqueleto de madera y arcilla de tres o cuatro de los especímenes que todavía hoy, casi un siglo más tarde, pueden contemplarse allí, en particular de un rinoceronte blanco para el cual había trabajado durante meses, primero en la elaboración de un maniquí lo suficientemente ligero y resistente, y después en el modelado en barro de los músculos y venas del animal, cuya piel áspera, trabajada por ácidos y sales, debía dejar entrever sutilmente.

Al igual que su mentor, García Saldaña alternaba la taxidermia con la carrera de cazador y fotógrafo. En la práctica del embalsamamiento —del embalsamamiento entendido como una de las bellas artes—, tanto o más importante que el cadáver fresco de una presa es la posesión de fotografías que revelen el comportamiento, proporciones y prestancia del ejemplar. Perfeccionista en una tarea que entonces estaba muy lejos de la perfección, prefería matar él mismo al animal, disparando a una región del cuerpo que luego pudiera reconstruir sin muchas dificultades, y entonces lo desollaba con sus propias manos, pues es justo en el proceso de obtención de su piel, al momento de desprenderla suavemente del cadáver como un

preciado calcetín de grandes proporciones, cuando todo puede estropearse, cuando es más fácil que pierda para siempre buena parte del lustre y la elasticidad que lo caracterizaban en vida. Pero aunque no era un mal tirador con la escopeta y había algo de cirugía en su manera de apuntar y jalar del gatillo, García Saldaña concedía aún mayor importancia a esa otra forma de la caza que introdujo la cámara fotográfica. Hay indicios de que acumuló una colección impresionante de estampas del mundo silvestre mexicano, una colección de la que se ignora el paradero, y que acaso se desperdigó tras su muerte, en la cual es muy factible que también se encontraran las instantáneas de todos sus animales conjeturales, aquellos invaluable frankens-teins atiborrados de harapos que nunca se sostuvieron de pie sino hasta que el taxidermista les regaló un esqueleto.

A pesar de que el origen de la taxidermia estuvo ligado a la cacería —de la cual sería su culminación en trofeos o piezas para museos—, una vez que la disciplina comenzó a acercarse a los dominios de la estética era necesario que se desprendiera de ese constreñimiento que se diría anticuado, y que en ocasiones resultaba francamente engorroso. Más que una corona majestuosa con la cual el cazador alardea de su poderío sobre la naturaleza, más que una forma ritual y un tanto malsana de

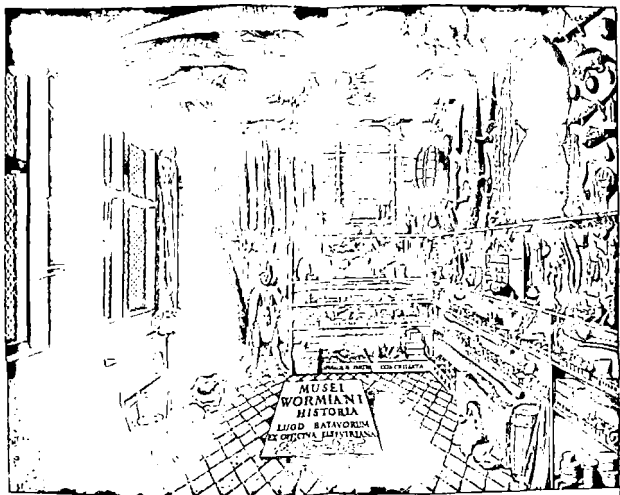


Carl E. Akeley durante la preparación de un elefante africano para The Natural History Museum de Nueva York, 1914.

domesticación de la vida salvaje, García Saldaña entendía cada ejemplar embalsamado como un tributo a la naturaleza, a su variedad de formas y belleza, al brillo de su pelaje y a lo imponente de sus cornamentas, en una palabra, a la magnificencia de su diseño; un tributo a través del cual dotaba a la propia naturaleza de esa dosis de artificio que necesita la sensibilidad humana para tolerarla, para convivir con ese mundo exótico al que no sabe si pertenece del todo.

A García Saldaña le gustaba situar su oficio en las fronteras del arte, y lo describía como una labor minuciosa y variopinta en la que coinciden campos de lo más disparatado como la tapicería y la medicina, la escenografía y el modelado, y que no puede desconocer los rudimentos de la peluquería, pero que sólo participa de la cacería en la medida en que esta actividad lo provee de materia prima en inmejorable estado. Antes que depender de cazadores veleidosos que lo fatigaban con la narración de sus aventuras magnificadas, por no decir que inventadas, en la Sierra Madre o el Serengueti, estableció acuerdos con circos, ferias ambulantes y zoológicos, tanto privados como públicos, para la obtención de cadáveres (después de cazador se convirtió en carroñero), y no pocas veces se las tuvo que ver también con el capricho de algún individuo que amaba quizá demasiado a su mascota y que la quería conservar a su lado después de la muerte para que decorara una recámara. Como de algo había que vivir (su sueldo en el museo, de tan bajo, era casi ofensivo), presumía de ser un maestro en la disección de perros falderos, canarios y demás aves domésticas, no importa que llegaran a sus manos ya tiesos y con signos leves de descomposición. (Entre las curiosidades que alojaba en su taller se cuenta la del así llamado Perico Anarquista, un perico disecado que su dueño original jamás recogió y en cuyo pecho García Saldaña adaptó una bocina rudimentaria que cuando estaba encendida repetía sin descanso: «¡Destrucción y desenfreno! ¡Priiirrt! ¡Fuego a las barbas del catrín que vive del trabajo ajeno! ¡Priiiirrt!» y otras proclamas no menos incendiarias y estrambóticas).

El oficio de taxidermista tiene algo de paradójico. Todos los días debe librar una batalla contra lo artificial, contra la evidencia del simulacro, y para ello debe valerse de toda clase de artilugios y parches improvisados que rayan a veces en lo burdo, es decir, en lo artificial, y que sin las necesarias habilidades en materia de ilusionismo es muy posible que tarde o temprano lo delaten. Las partes de los animales que es imposible conservar por medios químicos, como la lengua, los ojos y la nariz, y que son cruciales para que el cuerpo una vez diseccionado no carezca de expresividad y luzca como si nunca hubiera muerto, las modelaba en barro y luego las pintaba con pigmentos naturales como el hollín o la grana cochinilla de Oaxaca. La prueba de fuego de su oficio, la simulación de la mirada, lo obsesionaba a tal punto que no pasaba un día sin que ensayara con alguna nueva canica, con cuentas de vidrio, pelotas de ping-pong y hasta escamas de pescado y de serpiente. En su espacioso taller del barrio de Tacubaya, que el velador me aseguró había conocido de niño, se amontonaban cajones repletos de uñas postizas, lenguas falsas, narices ligeramente húmedas, ojos que miraban fijamente desde cualquier rincón y parecían escrutar al visitante. Las paredes se encontraban tapizadas de pieles y melenas, algunas desteñidas, otras asediadas por pasadores para el pelo, alguna que estaba sometida a estudio pues había sido trabajada con keroseno y no con arsénico ni ácido clorhídrico. En los bordes de los muebles, pendiendo de clavos como los ribetes de un mantel repulsivo, se bamboleaban lo mismo colas frondosas que rabos escuálidos y enanos. Aquí y allá se levantaban esqueletos de alambre, madera y hueso; instrumentos y herramientas nunca antes vistos que el propio taxidermista había adaptado a sus necesidades; caparazones de tortuga, mandíbulas, cuernos, costillares y pezuñas se apilaban en estantes empotrados en aparente desorden. A la manera del Museo de Ole Worm, en Dinamarca, que García Saldaña no sólo conocía sino admiraba y acaso pretendía emular (había conseguido la reproducción de un grabado del célebre museo, que en medio de su taller quizás se confundía con un espejo),



El gabinete de curiosidades de Ole Worm (1588-1654) en Dinamarca.

del techo colgaba un cocodrilo disecado o quizás un ornitorrinco o ambos (el velador vacilaba en este punto). Más tarde he podido averiguar que además del gabinete de Ole Worm, en otros museos antiguos, como el Museo Imperial de Nápoles, e incluso dentro de algunas iglesias, era una tradición suspender bestias disecadas, en particular cocodrilos con las fauces abiertas, quién sabe si a manera de superstición o sencillamente porque el inmenso reptil fue uno de los primeros animales en ser embalsamado y en algún lugar había que colocarlo.

En el centro de ese taller abarrotado y quizás espeluznante, que de una forma vaga pero poderosa hacía pensar en un arca antigua, dominando su fábrica de monstruos y sabandijas desde una silla giratoria, Isidoro García Saldaña recibía tras una lupa a los visitantes, despachándolos con parsimonia y distancia mientras afilaba una garra o recomponía el esmalte de un colmillo. Justo debajo del cocodrilo inerte o del ornitorrinco o de ambos, con gesto enigmático en el que había tanto de

complicidad como de secretismo, entregaba a sus clientes potenciales —hombres cuya fortuna inmensa sólo era equiparable a su ingenuidad— una tarjeta de presentación en la que se leía la fórmula siguiente, lacónica y desconcertante:



El mamut fue el primer espécimen que confeccionó a la manera de un rompecabezas, con base en fragmentos de animales diferentes que ensamblaba y hacía convivir bajo la pelambre prestada de varios bisontes, si bien no contaba con la garantía de que las partes terminarían embonadas de un modo armónico o cuando menos creíble. Al parecer el resultado fue notable, y la criatura, suspendida por capricho del artista en un instante de furia eterna, inspiraba respeto antes que admiración. Tal vez no calculó que la farsa de un mastodonte disecado difícilmente tendría cabida en la sala de estar de sus compradores, ni siquiera en la de los más acaudalados y excéntricos, y en parte porque terminó aficionándose a ese gigante fabuloso, en parte porque servía de atractivo para futuros clientes, no lo ofreció a ningún museo y prefirió mantenerlo en un rincón de su taller de trabajo, tan amplio como un hangar.

Pero una vez descubierta esa veta hacia el pasado, hacia la resurrección de un cuerpo de entre las cenizas del olvido, era difícil que se detuviera. Entre otros animales fabricó un tigre dientes de sable, una pareja de tretretretres o lémures gigantes, una cantidad indeterminada de pájaros dodos (el velador aseguraba que se había inspirado en el dibujo de un libro, me atrevo a pensar que en el de John Tenniel de *Alicia en el País de las Maravillas*), varios gliptodontes de Norteamérica,

un perezoso gigante y un león americano o de las cavernas. Acaso porque es más desafiante sacar de la nada un animal que carece de pelo sin que lo delaten las costuras y los pegostes, no hay noticia de que probara suerte con los dinosaurios.

Es difícil saber si el taxidermista se fastidió paulatinamente de su trabajo de copista de la realidad, siempre supeditado a sus contornos y a su geometría, o si en un raptó de liberación o quizá de locura decidió darle la espalda al mundo a fin de construir, con los mismos elementos y recursos que ponía a su disposición la naturaleza, un mundo propio en medio de ese mundo —un antimundo—, una fauna nueva y desorbitada, un zoológico auténticamente personal de seres inexistentes. El velador me dijo que una tarde, después de completar el encargo de una pareja de lémures gigantes que envió a un magnate de Arkansas, García Saldaña renunció a la labor de recrear el pasado. Precisamente porque se trataba de ejemplares extintos, a los que después de todo debía ser fiel, no importa que contara con materiales limitados y aproximativos, su labor demandaba mucho más cuidado, ingenio y documentación de lo habitual (visitas a bibliotecas, consultas de láminas quién sabe qué tan fidedignas, análisis pormenorizados de osamentas y mandíbulas), y aunque es probable que recibiera fuertes sumas de dinero a cambio de esas piezas únicas, tanto se esmeraba en reproducir la apariencia, en muchos casos conjetural, de los animales desaparecidos, que apenas si concluía un par de trabajos a lo largo de un año.

Quizá fue esa misma laboriosidad, esa misma tardanza, lo que aquella tarde lo empujó a apartarse de las restricciones y dictados de la naturaleza, a descreer de la tiranía de lo real. En una disciplina donde todo es recreación y simulacro, imitación estricta de la naturaleza —una de las definiciones que daban los griegos del arte—, en la que el taxidermista se vale de toda suerte de trucos y materiales inconexos para lograr una pieza de museo (los ojos de un gorila pueden provenir de una tienda de muñecas; el pelo de un ñandú que ha sufrido demasiado deterioro puede reconstruirse con pelo de conejo; a veces para

igualar el tono de una melena se echa mano de tintes de salón de belleza), nada impedía avanzar a contrasentido, finalmente sin ataduras, siguiendo el dictado de la imaginación o las pesadillas, como si buscara dar forma a algún miedo atávico, materializarlo.

Aunque es inútil preguntarse a qué serie de asociaciones respondía la idea peregrina de proyectar su propia zoología inanimada, es concebible que la posibilidad ya flotara en el aire, de alguna manera desprendida del cine, con sus hordas de monstruos y criaturas de utilería —y sin embargo no menos terribles y vívidos—, que por entonces comenzaban a infestar la pantalla. Tal vez fue la continua cercanía del ornitorrinco, pendiendo como una espada de Damocles sobre su cabeza, la que despertó su interés por la hibridación y la mezcolanza, por la idea de combinar realidades separadas. Al igual que la mayoría de los bestiarios de la antigüedad, que para crear nuevos seres se valieron de la combinación de elementos de animales ya existentes, o bien de la multiplicación insensata de esos mismos elementos hasta desembocar en el monstruo, García Saldaña procedió con el entusiasmo de un sastre que tiene a su disposición retazos de todas las telas del orbe.

El magnetismo del monstruo dimana de su ambigüedad, de que representa una excepción o una orilla, una suerte de reverso o negación de la propia naturaleza; de allí proviene también su vitalidad imperecedera, ese halo de violencia o de explosión continua que el taxidermista buscaba plasmar en sus esculturas de trapo quizá porque ya no la encontraba en ninguno de los animales del zoológico, ni siquiera en los más exóticos. Como si hubiera seguido al pie de la letra los textos del conde de Buffon, quien en el siglo XVIII delineó las formas básicas que adopta la monstruosidad, García Saldaña elaboró bestias extrañas y fascinantes que descoyuntaban la mirada ya fuera por exceso o por defecto, pero sobre todo por alteración, esto es, «por la equivocada posición de las partes». En su catálogo de quimeras se contaba la hidra polar, un animal con cuerpo de oso coronado por siete cabezas blancas, que

por lo que se sabe correspondían a focas jóvenes a las que el artista había ensamblado dentaduras de cazón con el objetivo de diluir su ternura; el ciempiés gigante, una anaconda con incrustaciones de caparazón de armadillo de modo que seme- jara un anélido, a la que cosió tantas garras de halcón como la extensión de su cuerpo consentía (al parecer la serpiente su- peraba los nueve metros); el rumiante-rama o «ramiante», un buey pardo e imponente al que le habían crecido cuernos de antílope y de reno no sólo en la frente, sino a lo largo de todo el lomo, y que visto a la distancia podía confundirse con un bosque invernal en miniatura; la oruga perezosa, un ser deshilachado, casi se diría un monstruo inclasificable de pe- luche, en el que tres o cuatro cuerpos de osos perezosos, con sus respectivas extremidades y colas, habían sido unidos confusamente para magnificar el horror del gusano azotador, también habitante de los árboles.

En todos esos animales imperaba la disonancia o la exa- geración —la incongruencia—, como si a través de ellos el orden natural hubiera de subvertirse a toda costa, como si cada una de sus creaciones tuviera por cometido lograr que a los ojos del espectador se impusiera la confusión, el vértigo de la anoma- lía. Según le había contado su padre al velador, para llegar a esos ejemplares grotescos García Saldaña había confeccionado y destruido decenas de engendros por la sola razón de que no sacudían las expectativas de quienes los miraban de frente. Aunque buena parte de su obra consistía en desmentir las di- visiones entre las especies y aun entre los reinos naturales, al parecer había desarrollado un criterio estricto para admitir como válidos a los seres que producía en el taller. Una vez ter- minados, si juzgaba que su disrupción o deformidad no eran capaces de instaurar unos segundos de estupor, ya fuera de hipnotismo o repeluzno —si resultaban, en una palabra, *creí- bles*—, procedía a desarmarlos con la parsimonia de un demiur- go infantil que jugara con sus piezas de Lego. Y aun cuando cuesta trabajo entender a qué se refería el taxidermista con ese criterio teratológico que más bien se antoja un criterio de

antiverosimilitud, es posible que algunas de sus creaciones lo defraudaran precisamente por su cercanía con los procedimientos de la realidad, porque se apegaban demasiado a las fusiones y contrastes de que se vale la naturaleza para engendrar a sus vástagos.

Puesto que su trabajo consistía en la materialización de quimeras, y no sólo en su postulación o trazado —así fuera en el más detallado de los dibujos—, cabe la sospecha de que a García Saldaña le afligía menos la posibilidad de su fauna, lo que podría llamarse su *índice de realidad*, que el espanto que irradiara. Confiado en su maestría como taxidermista, pretendía imponer aquellos esperpentos con toda su prestancia tridimensional y todo su horror encarnado; lanzarlos al mundo sin preguntarse por su estirpe o procedencia; abandonarlos a las puertas de la credulidad de los hombres como hijos bastardos e inauditos —y sin embargo incontrovertibles— que ahora se podían tocar, que incluso invocaban la caricia, y que de no ser por sus músculos de algodón cualquiera juraría que estaban a punto de saltar sobre quien los contemplaba.

Es probable que al sopesar la validez de sus criaturas, al momento de decidir si desecharlas o no, le inquietara por encima de todo su fuerza simbólica, su capacidad de disonancia; escudriñando su silueta desde todos los ángulos, durmiendo bajo el brillo apagado de su mirada, se cercioraba de que la violación de la estabilidad de la naturaleza estuviera de algún modo latente en la imaginería del espectador; que poblara ya, de forma inadvertida pero implacable y remota, sus sueños, de modo que al enfrentarse con el monstruo sólo hubiera lugar para el reconocimiento, para el escalofrío del recuerdo.

El peligro, el riesgo *estético* de este tipo de esculturas animales es la trivialidad, lo elemental de su ensamblaje. Basta zurcir unas alas de cóndor al cuerpo grácil de la jirafa, o adaptar el torso de un gallo de pelea al cuerpo de un perro —digamos de un galgo inglés—, para producir un efecto de extrañeza, para alterar las categorías taxonómicas. Sé que ahora el arte contemporáneo ensaya este tipo de permutaciones, de malabarismos

formales, pero el estupor que resulta no pasa de ser efímero, apenas un alzamiento de hombros, pues no toda colindancia se traduce en revulsión del ánimo, ni toda oposición insólita activa una correspondencia. Hay monstruos necesarios y monstruos meramente casuales. Al fin y al cabo, en el encuentro del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disecciones sucede algo más que la simple reunión de cosas inconexas.

Un dato es suficiente para ilustrar la aversión que García Saldaña sentía hacia la fácil promiscuidad de las partes, hacia la hibridación azarosa o arbitraria. Cuando dio por causalidad con el hipogrifo (no hay pruebas de que al confeccionar sus animales abrevara en ningún bestiario medieval o clásico), cuando en su taller se levantó esa figura que concibió Ariosto en la que el águila se confunde con el león y éste con el caballo, no pudo tolerarla más de una semana. Tras contemplar al hipogrifo desde distintas perspectivas, tras situarlo en medio de los demás animales y estudiarlo bajo las luces cambiantes del día y de la noche, lo juzgó apenas una mala broma, un monigote recargado, indigno de su gabinete de rarezas; apesadumbrado e irascible, sintiéndose de golpe decrépito como un dios menor y un tanto infantil del que se burlan sus superiores por lo rudimentario de sus obras, al séptimo día le dio ese último toque que a veces la vanidad desaconseja a los artistas: prenderle fuego. Como si temiera que el engendro proyectara su flagrante impostura a las otras criaturas, lo vio arder toda la noche.

En este punto no puede parecer exagerada la afirmación de que al inaugurar la rama fantástica de la taxidermia, García Saldaña se estaba internando, acaso sin pretenderlo, en los meandros y escondrijos de la mente humana; que su trabajo, que quizá comenzó como un mero divertimento o tanteo, se había transformado en una suerte de laboratorio de la aprensión, una forma de poner al descubierto algunos de los mecanismos y recursos de la imaginación cuando está asociada a lo desconocido y al miedo. Aun cuando no está a nuestra disposición el catálogo completo de animales fantásticos que elaboró

en su taller, y apenas contamos con un atisbo del rasero que empleó para perdonarles la vida a sus engendros, en el corazón de ese método de ensayo y error hay algo que cautiva y perturba, algo que palpita y sin embargo permanece como enigma, y que en la medida en que trasluce una búsqueda, un *ideal*—quién sabe si de perfección o de estridencia—, rebasa el mero atrevimiento, ya de por sí memorable, de poner en pie criaturas inexistentes.

Nada más arduo para la imaginación que una fábrica de monstruos, ni nada más sencillo que suponer, una vez frente a nosotros, que esos monstruos son reales. De modo parecido al minotauro o la sirena, el unicornio o la medusa, que por una limitación de la fantasía incorporan en una misma figura miembros y atributos de animales que ya pueblan la superficie del planeta, García Saldaña, por una limitación en primer lugar *física*, relacionada con su materia prima, sólo podía contar con formas y texturas preexistentes, conocidas por todos, trilladas. Si en abstracto la combinación de materiales orgánicos puede ser descomunal, tan copiosa como las formas que rotan al interior de un calidoscopio, hay algo en su acoplamiento, en su vecindad a veces tersa y a veces atroz, que no parece funcionar del todo, y que por lo mismo fracasa a la hora de estampar su sello en la cera de la imaginación. En contra de lo que pudiera pensarse, el catálogo de monstruos engendrados por el miedo del hombre no es tan extenso, y en él abundan las repeticiones, las variaciones de unas cuantas figuras y motivos. Ya Jorge Luis Borges, al comienzo de su *Manual de zoología fantástica*, se había detenido ante esa constatación: «La zoología de los sueños—escribe— es más pobre que la zoología de Dios».

Pero por más reiterativa que sea la postulación de animales híbridos, por más torpeza que impere en el laboratorio de la imaginación, la credulidad humana se distingue por su buena disposición y candidez, por su hospitalidad a veces contraproducente. La conciencia da crédito a todo aquello que se le presenta como real y verdadero, y en especial si lo puede tocar, concede por un tiempo y no lo descarta de inmediato.



Criatura grotesca. Dibujo de 1549 (Francia).

Este rasgo era quizá el que mayormente concernía a García Saldaña: la voluntad de creer, la predisposición humana a aceptar como posible incluso lo más disparatado y espeluznante; ese mecanismo de la mente a través del cual el asentimiento o la aceptación doblegan y se sobreponen a la perplejidad. Cuando concluyó la elaboración del monstruo que más estimaba de su bestiario: el arcanodonte (una criatura con pezuñas de chivo, torso de simio y rostro de jabalí o de hombre, bajo cuyos brazos se adivinaba un cartílago peludo semejante al de los murciélagos, y cuya cola era un remedo, sólo que diez veces más voluminoso, del apéndice lampiño y repugnante de los tlacuaches), no resistió la tentación de averiguar si sus contemporáneos darían crédito a esa figura deliberadamente diabólica, que había sido elaborada con la misma intención de los acertijos: importunar la molicie mental de los hombres mediante la provocación y el desafío.

Antes de abandonar su puesto de preservador de animales disecados y desaparecer para siempre, García Saldaña se

dio el gusto de introducir, ya fuera por venganza o por simple travesura, el arcanodonte en una vitrina del Museo Nacional de Historia Natural, transformando el Palacio de Cristal de Santa María la Ribera en un repentino Bomarzo. El arcanodonte, flanqueado al parecer por un oso hormiguero que le servía de contrapunto o de mascota, permaneció en exhibición por espacio de tres semanas, horrorizando a los visitantes, poniendo a prueba su credulidad, corroyendo los límites de su escepticismo, pero sin que las autoridades del museo estuvieran al tanto de nada. Los niños lo señalaban con el dedo aun cuando no podían contemplarlo a los ojos; los estudiantes de preparatoria tomaban apuntes y lo dibujaban en su cuaderno; no faltaban turistas que se fotografiaban frente a él, con mirada sonriente y un gesto de pavor fingido. Pero nunca nadie, durante el corto verano que permaneció en el centro del diorama dedicado a los animales de la noche, sospechó de la falsedad de la bestia.

El padre del velador le contó que una madrugada, cuando ya el arcanodonte comenzaba a cubrirse de polvo como todos los demás ejemplares disecados, y aproximadamente una semana después de que García Saldaña había firmado su renuncia con un gesto de satisfacción incomprensible, el jefe del departamento de taxidermia retiró a hurtadillas al monstruo. Al escuchar pasos y una suerte de forcejeo a esas alturas de la noche, el velador se estremeció pensando que se trataba de un ladrón que había permanecido oculto en algún rincón del museo, pero cuando su linterna iluminó el rostro pálido del jefe del departamento, cargando ni más ni menos que aquel esperpento indecible, se quedó paralizado. No sabía quién lo escrutaba con mayor desesperación y desconcierto, si el hombre sorprendido en falta o el monstruo de cuero con ojos de canica. De manera semejante a las otras noches, pero con más escalofrío y fuerza, como si se tratara de una fatalidad, temió que esos ojos huecos estaban imantados y que ya no podría apartar la vista de ellos. El hechizo terminó cuando, después de un aspaviento, el director de los taxidermistas se llevó el dedo a los

labios en señal no de silencio, sino de súplica, y abandonó el recinto con el monigote a cuestas.

Nada se sabe del destino del arcanodonte ni de ninguna de aquellas bestias fantásticas. Tal vez están todavía arrumbadas en un desván, conformando un paisaje que recuerda o reproduce las pesadillas, a merced del polvo y las termitas de los que ya no puede protegerlas su demiurgo. Tal vez el propio García Saldaña, intranquilo ante la pregunta de qué ocurriría con ellas, las destruyó antes de morir. Quizás, al igual que Kafka, que intuyó al movedizo e indescriptible Odradek, esa suerte de huso viviente o de animal confeccionado con hilos y retazos, la idea de que esas criaturas pudieran sobrevivirle le resultaba demasiado dolorosa.

PLACER FANTASMA

La distancia que separa a un hombre de un eunuco es incommensurable. Su diferencia específica, su lastimosa singularidad, por más minúscula que pueda parecer, repercute de manera drástica en el plano de la fisiología y el metabolismo, pero sobre todo en el de la voluntad: el comportamiento del eunuco, sus aspiraciones más íntimas, están sesgadas por la conciencia de la pérdida, por cierta languidez y opacidad e indolencia, por una escalofriante incapacidad para la alegría que es fácil confundir con amargura. Todo en él parece oblicuo, lerdo, demasiado servil; su amabilidad no puede sino antojarse sospechosa, como se antoja deforme y un tanto pueril su facilidad para la crueldad, al punto de que cada uno de sus actos se diría acompañado de la convicción absolutamente física de lo incompleto. El eunuco constituye un tercer género de hombre precisamente porque apenas podemos entrever el orbe transfigurado, estanco, de su deseo.

La estirpe estéril de los eunucos se extendió en China hasta finales del siglo xx, después de un decurso sombrío e insondable paralelo al del resto de la humanidad. Por extraño que resulte, hubo un tiempo en que coincidieron las proclamas por la liberación sexual con los estertores de una represión milenaria sustentada en el acto sanginario de la emasculación, que sin embargo había prevalecido casi sin modificaciones por más de tres mil años. Sun Yaoting, el último eunuco del imperio, sobrevivió a la dinastía Qing, la última de la historia china, hasta morir en 1996, a los noventa y cuatro años de edad. Emasculado por su padre a los diez años de edad dada su pobreza, desde entonces estuvo al servicio de Puyi, mejor conocido como «El Último Emperador», quien en el ocaso del

régimen imperial permaneció todavía doce años en la Ciudad Prohibida, más como recluso que como soberano. Con el estallido de las revueltas y, más tarde, con el advenimiento de la Revolución Cultural, la inconveniente longevidad de Sun Yao-ting hizo que la figura del eunuco llegara a representar lo que tal vez había significado siempre: una aberración, la reliquia viviente de una era a la vez refinada y bárbara, sólo desde cierto punto de vista remota, que se quería enterrar cuanto antes.

A diferencia de la mayoría de los guardianes del harem en el Medio Oriente, y a diferencia de los célebres *castrati* italianos, cuya laringe poco desarrollada hacía las delicias de los amantes del *bel canto* (su voz virginal e impoluta era la más apreciada entre cardenales y obispos), a los eunucos chinos se les practicaba la emasculación radical, como si la castración no fuera una medida precautoria suficiente para evitar que la lujuria y la herencia se inmiscuyeran en los asuntos del palacio. La relación entre un pubis despejado y liso (libre incluso de la sombra del vello a causa de las alteraciones a nivel hormonal) con el oficio de vigilante y consejero sería del todo estrafalaria y dudosa, de no ser porque los emperadores chinos acostumbraban rodearse de una legión de hasta tres mil concubinas a las que ningún hombre —ningún hombre cabal— podía mirar de frente.

A manera de recuerdo —o más bien de prueba inequívoca y hasta de contraseña—, los eunucos chinos estaban obligados a guardar celosamente lo que con un eufemismo desalmado se denominaba su «tesoro». Para tal efecto se crearon recipientes especiales, tarros de cerámica sellados o cajas de plata que los conservaban momificados, ya que era imprescindible mostrarlos durante las inspecciones cada vez que se quería ascender en la jerarquía del palacio. Con la esfera del erotismo y la sexualidad cercenada de tajo, más por el encierro y la severidad que por la limitación física (es sabido que el instinto sexual no necesariamente padece los efectos de esa tala monstruosa), los eunucos se entregaban a las intrigas palaciegas, a la avaricia y al robo, por lo que, como sería de suponerse, la historia china

abunda en anécdotas escabrosas de tráfico de tesoros. Las partes capadas, ya disminuidas y reseca por obra de la sal y otros procedimientos de deshidratación, eran sustraídas, alquiladas clandestinamente y dadas en préstamo como si se tratara de cetros y pasaportes. Hay noticias de que el tesoro de Sun Yaoting fue destruido por su familia mucho antes de su muerte, quién sabe si por convicción iconoclasta o como medida de protección del ya obsoleto y amenazado eunuco. Lo más seguro es que con el cambio de régimen, temiendo la persecución policial entre los miembros de la familia, procuraran desaparecer para siempre esa momia bochornosa, ese símbolo de un pasado impresentable y exótico hasta en las formas de la crueldad. Pero cualquiera que haya sido el motivo, ese gesto de anulación del pasado, tan propio de cierta mentalidad china, significó una grave afrenta para Sun Yaoting, acaso de alcances más graves que la primera pérdida: los eunucos, llegado el momento de la muerte, hacían todo lo posible para que su tesoro —o, en su defecto, uno ajeno, fruto del robo o del trueque—, se depositara también en la tumba, de lo contrario el Rey del Averno se burlaría de ellos y los convertiría en burras por haber llegado a sus dominios incompletos, sin los atributos de la masculinidad. Aun cuando sus partes ya para entonces no se distinguían gran cosa de un chabacano trabajado por la sal, para un hombre como Sun Yaoting, educado en la vieja tradición y las supersticiones milenarias, no podía haber peor castigo que encarar la muerte sin su tesoro, presentarse ante la última autoridad como un hombre incierto y diezmado.

Menos célebre que la historia de Sun Yaoting, pero quizá más emblemática y fantástica, es la de Kang Zheng, uno de los pocos eunucos que aprendió a leer y a escribir, y del que se conservan unas cuantas páginas de su diario, un manuscrito dividido en dos rollos conocido como *El cuaderno del humo*, valioso no sólo porque aporta una idea general y de primera mano de la vida al interior de la Ciudad Prohibida, sino también por su calidad literaria; un diario más bien mental y decididamente íntimo, en el que aborda con lujo de detalles su

inusitada actividad sexual, y en el cual se advierte la huella de Lao Tse por encima de la de Confucio o de Buda.

Al parecer Kang Zheng alcanzó el grado de tercer mandarín durante el mandato de Qianlong (o Chien Lung), uno de los más largos de la historia de China (se extendió de 1735 a 1796), y se dice que desde joven fue un eunuco muy cotizado. A la par de su inteligencia y discreción, poseía uno de los dones decisivos para servir como vigilante de las concubinas: la fealdad. Además de la constitución peculiar y el semblante escurridizo que caracteriza en general a los eunucos (flacidez, extremidades inusualmente largas, ausencia casi total de vello corporal, tendencia a la obesidad, sobre todo en el pecho y la cadera), Kang Zheng era chimuelo, tenía la nariz afilada, más como la de un buitre que la de un águila, el mentón hundido y las cejas demasiado pobladas. Su piel era tan suave y delgada que se confundía con el papel, carecía prácticamente de cuello y su figura estaba coronada por una joroba incipiente que, como casi todo en él, nunca se desarrolló por completo. Por lo demás, se afirma que vivió ciento un años (los eunucos suelen ser longevos, viven de diez a quince años más que el promedio de los hombres), y que para escalar hasta el grado más alto de su condición se valió alguna vez de la calumnia.

Los eunucos emasculados antes de la pubertad presentan rasgos distintos de aquellos que se exponen a la cirugía en edad adulta. Además de los caracteres sexuales secundarios, entre ellos la voz, que en los eunucos puros (*tong jing*) permanece chillona y desagradable, y en los castrados adultos se asemeja a la de un hombre común, las principales diferencias son de orden psicológico y se relacionan de una u otra manera con la falta de apetito sexual: abulia, indolencia y malhumor, como niños gigantes propensos a la melancolía y la pereza. Rara vez se inclinan a la amistad, hasta el punto de que un eunuco jocoso parece una contradicción en principio; suelen ser también desalmados y soberbios, con esa fatuidad que se apodera de la servidumbre después de estar mucho tiempo bajo las órdenes de los poderosos, cuya amabilidad es más producto de

la malicia y la cautela que del buen ánimo. Los que han sido emasculados después de la pubertad, en cambio, mantienen prácticamente intacto el deseo sexual, y hay noticias de muchos de ellos que sedujeron a las sirvientas del palacio e incluso contrajeron matrimonio, ingeniándose las para dar y recibir placer mediante artimañas variadísimas —las zonas erógenas de los eunucos son al parecer innumerables y cambiantes—, y no faltan los relatos de su habilidad para alcanzar el orgasmo venéreo.

Las increíbles pero olvidadas confesiones de Kang Zheng llevan a pensar que su emasculación se verificó no antes ni después de la pubertad, sino *durante* ella; de allí que en muchos sentidos haya padecido los achaques y también los beneficios de ambas variedades de eunuco: voz estridente e inestable, a veces más aguda que la femenina; una barba escasa, limitada a la zona de la barbilla; vigor físico y resistencia a la enfermedad, en particular a la osteoporosis (el mayor azote de los hombres de su clase); una suerte de estoicismo que no condescendía a la queja y, por encima de todo, un apetito sexual tan insaciable como bien disimulado. El hecho de que poseyera tales atributos anfibios, aunado a que su nombre recoge y combina los de otros dos eunucos célebres de la antigüedad: Kang Ping, patrono de los eunucos chinos, apodado el *Duque de Hierro*, y Zheng He, el mayor navegante de la historia, cuya flota se componía de más de cien barcos, y quien alrededor del año 1400 estableció comercio con más de treinta y cinco países, llevan a la sospecha de que antes que un hombre de carne y hueso se trata más bien de una leyenda. Aunque era una práctica extendida que los eunucos adoptaran un nombre especial para su nueva vida, queda la duda de si Kang Zheng no será más bien una creación elaborada con los retazos de infinidad de experiencias, un personaje imposible que, sobre todo para los eunucos, terminó por componer un tapiz subyugante y al cabo liberador.

Hasta donde sé, el Dr. Millant no lo menciona ni una sola vez en su *Les eunuques à travers les ages* de 1908; su caso

tampoco figura en las descripciones del doctor Zambaco, el gran médico egipcio de los eunucos, ni merece un solo párrafo en la del victoriano Carter Stent, que presentó una ingente variedad de investigaciones al respecto en el *Journal of the Royal Asiatic Society*. El interés que mostraron estos médicos en el desarrollo sexual y el equilibrio anímico de los emasculados nos previene del posible carácter apócrifo del diario de Kang Zheng, ya que difícilmente habrían pasado por alto una enfermedad tan singular y hasta picante —quizá una obsesión—, que revela en todo su patetismo la brutalidad de esa costumbre arcaica más bien inhumana.

Tras una rápida y poco aséptica cirugía en la que Kang Zheng, en ausencia de su padre, respondió tres veces que *no* al acuchillador que le inquiría si más adelante no se arrepentiría de su decisión, el joven eunuco caminó, tal como se acostumbraba entonces, durante tres horas sostenido por sus castradores, todavía con el dolor doblándole las rodillas, intoxicado por la fuerte impresión o tal vez por el extraño aroma a pimienta diluida que había sido utilizada como único sedante. Ya para ese momento la sensación que lo perseguiría a lo largo de su vida se había insinuado sin lugar a dudas, pero entremezclada con la fatiga del desangramiento y el incremento del ardor no se había impuesto hasta el grado de intranquilizarlo más de lo que las circunstancias permitían. Durante los tres días de convalecencia, en los que tuvo prohibido ingerir líquidos y una aguja de peltre le obturaba el orificio de lo que quedaba de la uretra, cuando ya la hinchazón parecía anticipar el peor de los desenlaces y el acuchillador bajaba la mirada tras realizarle una visita, Kang Zheng advirtió la presencia, la «sombra corporal», de su miembro recién extirpado, de manera tan clara y persistente como cuando era un adolescente libre y vagaba por los callejones y prostíbulos de Pekín, agobiado por la pobreza, meditando si no sería hora de probar suerte como eunuco en la Corte Imperial.

Cumplidas las tres jornadas, y una vez que le retiraron el papel que servía de vendaje y le extrajeron con suma delicadeza

la aguja que le taponaba la presión de la orina, Kang Zheng experimentó una punzada aguda, semejante de un modo espectral al placer y, como si se tratara de un recuerdo vívido y demasiado insistente, creyó desarrollar una erección en forma, furibunda y palpitante que, de no ser porque había visto cuando se llevaban sus preciados restos en el tarro, habría jurado que el acuchillador lo timó, infligiéndole un dolor terrible, pero sin atreverse a ejecutar la tarea para la cual le habría de pagar una suma elevada. Inmediatamente después orinó; con gran alivio y casi con felicidad orinó por más de dos minutos; el líquido brotaba de su cuerpo como nunca antes, a la manera de un surtidor o de una fuente cuya salida es demasiado ancha; y quién sabe si por la presencia de la sombra corporal o por un atavismo de su mano derecha, tanteó el aire en busca de su miembro cercenado hasta convencerse de que allí no había nada —nada, al menos, distinto de un recuerdo o un fantasma—.

En China, la noticia más antigua de la mutilación genital se remonta al siglo XII a. C., durante la dinastía Zhou, en la que se instituyó como una forma de castigo ejemplar, considerada más severa que la amputación de las manos y los pies, y sólo por debajo de la decapitación. El propósito fundacional de esta práctica se ignora, entre otras cosas por la megalomanía del emperador Chin-Shih-Huang-Ti, que al promediar el siglo III a. C. mandó quemar todos los libros de historia y literatura clásica con el fin descomunal de abolir el pasado. Los ritos de castración de otras civilizaciones antiguas, sin embargo, permiten conjeturar que también en China estuvo ligada a alguna ceremonia propiciatoria de la fertilidad, y que al igual que entre los babilonios y los sumerios, los asirios y los egipcios, los griegos y los romanos, cuyas cosmogonías se originaban con la castración de una deidad superior, a partir de la cual el agua se separaba de la tierra creando el Universo (Urano, Atis, Tamuz, Dionisos son algunos dioses que terminaron siendo eunucos), los chinos entendían el sacrificio de la virilidad como un símbolo.

Tras el impulso de destruir el pasado, que en sí mismo puede entenderse como una castración, como una navaja que poda y nulifica el poder de las tradiciones, Chin-Shi-Huang-Ti estableció la costumbre de utilizar a los eunucos como custodios de sus concubinas, prisioneras al interior de un palacio suntuoso —que no por ello disimulaba su estatura de cárcel—, restándole así cualquier resabio mitológico a una práctica que ya para entonces contaba con una historia de más de diez siglos, confiado de que con ello reducía a esos hombres a la condición mansa y sumisa de los animales capados. Pero ya fuera porque fueron devorados en la quema de libros, ya por el carácter reservado que a partir de entonces distinguió a la institución de los eunucos, llena de códigos y jerarquías secretas, o bien por la porfiada indiferencia que los alejó de la escritura, no parece haber otro testimonio en la historia de China semejante al de Kang Zheng; ningún relato o recuerdo de un hombre diezmado que asegurara sentir la pérdida de su miembro como una sombra carnal, vívida y anhelante, «tan poderosa e inquieta como para confundirla con una forma de la añoranza».

En la literatura médica a menudo se encuentran referencias sobre pacientes que, tras haber sufrido la amputación de una extremidad, experimentan dolor u hormigueo en la zona que correspondería a esa parte del cuerpo en donde ya sólo impera el vacío. Los «miembros fantasma» han sido descritos menos como un recuerdo que como una imagen persistente que surge de improviso y que acompaña al paciente durante meses o años después de su pérdida. Se trata de una sensación singular, que tiene el poder de dotar a una región del espacio de cualidades que de otra forma sólo reservaríamos a la subjetividad; una suerte de extensión de la conciencia hacia zonas que carecen de realidad objetiva y que, desde el punto de vista psicológico, acaso no sea sino un mecanismo compensatorio, afirmativo: un báculo mental para ayudarse a vivir.

Pero la sensación del miembro fantasma no está por fuerza vinculada al dolor, y a veces sólo se insinúa bajo la forma del

peso corporal —el peso de algo que sin embargo ya no existe— o se hace presente con esa certidumbre de cuando una parte de nuestra anatomía se halla desde hace tiempo en una posición incómoda y ha comenzado su entumecimiento. En realidad la tipología de los miembros fantasma es tan variada como pueden serlo los umbrales del sufrimiento, en un espectro que va desde los cosquilleos vagos hasta la réplica exacta, casi se diría facsimilar, de la parte amputada, pasando por procesos de magnificación o empequeñecimiento que rozan lo grotesco. La impresión puede ser a tal grado intensa y real que muchos pacientes han manifestado la convicción de que pueden mover el miembro fantasma con la misma naturalidad de cuando aún existía, si bien para otros sólo se trata del asidero espectral de sensaciones epidérmicas. Entre los médicos se admite que el uso de prótesis sería prácticamente inconcebible de no ser por el dominio y familiaridad que el amputado alcanza de la imagen corporal o fantasma; una familiaridad que sirve a manera de enlace con el postizo mecánico y que, gracias a un proceso inconsciente de transferencia, tiene como resultado su aceptación final.

Padecimiento recurrente durante los períodos de guerra, los miembros fantasma generalmente se asocian con la mutilación de extremidades o dedos. Kang Zheng descubrió en carne propia —aunque la expresión no parezca del todo apropiada— que de igual forma podía presentarse en otros miembros menos articulados, aun sin la presencia de huesos y sin los estragos en los nervios del muñón que suelen aducirse como explicación de la desconcertante presencia fantasmal.

La imagen corporal del miembro perdido de Kang Zheng atravesó por distintas fases, que acaso simplemente eran el reflejo de su evolución emocional y física. De percibirlo en un comienzo como una sospecha, como algo parecido a la estela del dolor —«una vaga exhalación de humo», según sus palabras—, muy pronto pasó a ser el asiento de sensaciones perturbadoras, no del todo agradables, que en su diario entendió como «irritaciones o ansiedades». Más tarde, el miembro

fantasma le proporcionó placer, un disfrute tan variado como increíble, que abarcaba los extremos de la mera sensación táctil —del roce de la ropa, por ejemplo—, y el de un orgasmo vívido, por fuerza intransferible y seco, pero para todos los efectos real. Después el fantasma creció hasta proporciones descomunales, que cualquiera interpretaría como una forma del delirio; y aunque al principio esa transformación se dio sin mengua del placer que le transmitía, poco a poco se tornó en monstruosidad y malestar y bochorno. Con el tiempo, a una edad en la que de ser todavía un hombre completo quizá le habrían sobrevenido problemas de impotencia o de micción nocturna, la sensación del fantasma se fue diluyendo y un día desapareció de golpe aunque no para siempre. Con un movimiento particular de la pelvis —del que Kang Zheng no da muchos detalles en su diario—, y una serie de palmaditas en las ingles y el vientre, conseguía la resucitación de algo que ya no existía ni siquiera como fantasma, de modo que hasta el final de sus días pudo valerse de su «miembro de humo» cada vez que lo requería o se le daba la gana. (La literatura médica abunda en este tipo de testimonios de «resucitación» de fantasmas; pacientes que han aprendido a «despertar» a su miembro doblemente perdido mediante rituales de estimulación, algunos de ellos ligados a ligeros golpes o masajes).

La etapa del placer, la más larga y por obvias razones significativa para Kang Zheng, sobrevino a raíz de que abandonó la costumbre de orinar en cuclillas, a la usanza de las mujeres. Después de su primer ascenso en el palacio —de jardinero a guardián—, y tras recibir una suma de dinero considerable para alguien que apenas tiene contacto con el mundo exterior, se decidió a comprar una canilla de plata importada del imperio Otomano, gracias a la cual pudo orinar de pie como un hombre común. El lujoso artefacto, parecido a un discreto embudo, se colocaba directamente en el pubis y su única función era encauzar el chorro a través de un pequeño orificio. Hasta entonces había experimentado dos o tres erecciones en forma, pero siempre se rodeaban de ansiedad y ardor y hasta de un

poco de vergüenza, con excepción de la primera, que había sido gloriosa y feliz, una reafirmación de la vida. Kang Zheng, como por lo demás todos los eunucos, portaba consigo un clavo de estaño que le obturaba la uretra para así evitar mojarse involuntariamente —a causa de un esfuerzo o de una carcajada insólita—. Durante algún tiempo quizá llegó a sospechar que una ligera infección ocasionada por el clavo había terminado por contagiar, quién sabe mediante qué forma de contacto, a su miembro fantasma, de allí la sensación incómoda y el ardor. Con el empleo continuado de la canilla, sin embargo, el dominio y la conciencia de su miembro aumentó paulatinamente, tal como si la prótesis de plata hubiera dado forma no sólo a la orina, sino a la incierta estofa que se insinuaba como un hálito bajo su ombligo. La primera erección libre de ansiedad y de prurito lo sorprendió no mucho después de comprar la canilla, una noche de luna llena en la que Kang Zheng escribió lo siguiente en un papel que conservó hasta el día de su muerte: «El tallo de jade se ha recompuesto, rotundo, sin astillas, y ahora brilla en la noche intenso y espectral como la luna».

El mandato de Qianlong fue un periodo especialmente agitado para los eunucos, tanto en el plano político como, por descabellado que parezca, en el plano sexual. Aunque tiende a creerse que la castración trae como consecuencia el eunucismo espiritual, ha habido casos de gran arrogancia y hasta de soberbia y confrontación del poder que desdibujan por completo la imagen de mansedumbre y apatía con que se les identifica comúnmente. La rebeldía de un eunuco es quizá la expresión del resentimiento y la sed de venganza acumulada; una rebeldía tanto más aguda e impredecible puesto que se origina, al menos en parte, en el hecho de que se da por imposible, de que no se les cree en absoluto capaces. Los eunucos, a veces como forma de desafío y otras como válvula de escape, supieron extender esa rebeldía al terreno de la lascivia, infringiendo la norma más estricta que debía acatar un hombre de su condición: la castidad. Aprovechándose de la confianza cie-

ga que suele depositarse en un hombre castrado, los eunucos encontraron la manera de satisfacer sus apetitos (intactos en casos excepcionales, con más frecuencia menguados, pero nunca aniquilados del todo), así como los impulsos de las concubinas, bullentes y exacerbados a causa del encierro. La convivencia estrecha, en condiciones parecidas a la esclavitud —una esclavitud del ocio y la voluptuosidad, y acaso por ello más perversa— de cientos de mujeres hermosas dedicadas día y noche a su embellecimiento, cuya ocupación primordial consistía en estar en todo momento listas para los rituales del sexo, sin otra expectativa que la de ser finalmente elegidas por el emperador, es un cuadro embriagante, si se quiere malsano, pero a su manera irresistible, inclusive para un eunuco. Pese a que no se cuenta con un informe de primera mano sobre lo que sucedía tras las puertas del palacio a lo largo de todas esas cálidas noches en que las jóvenes concubinas no habían sido favorecidas por el soberano, cuando supuestamente no les quedaba más remedio que revolverse en sus camas, insomnes y desconsoladas, es fácil conjeturar que era común que se entregaran a algo más que los suspiros.

La época en que Kang Zheng descubrió y a la larga se congratuló de su miembro fantasma fue una de las más estrictas y vigiladas. No había transcurrido sino una generación desde lo que popularmente se conoció como el periodo de «limpieza», cuando decenas de eunucos encontraron la muerte en una segunda y doblemente cruel emasculación ordenada por el emperador. Según el relato de Peter Tompkins en *The Eunuch and the Virgin*, todo comenzó al comprobarse una fiebre de libertinaje entre las damas y ciertos eunucos. Uno de los ministros recordó un comportamiento semejante durante la dinastía Ming, cuyos incidentes habían llegado a sus oídos transformados en leyenda, aderezados con detalles algo subidos de tono, incluso inverosímiles, hasta el punto de que llegó a afirmarse que los órganos mutilados de los eunucos «habían crecido en cierta medida con el tiempo», no está claro si como resultado de la actividad sexual o como condición propiciatoria. Impre-

sionado por el relato del ministro y dominado por los celos tanto como por el enojo de la insubordinación, el emperador ordenó una inspección que tendría por objetivo «limpiar» de lujuria el palacio, lo que en términos prácticos se tradujo en una nueva emasculación de aquellos eunucos que hicieran gala de «órganos rudimentarios» y, como consecuencia de ello, en una matanza. La segunda operación, realizada a la fuerza, y cuyo fin explícito era extirpar cualquier protuberancia o insinuación en el vientre, era menos una cirugía que un castigo y hasta una ejecución disfrazada, pues pocos fueron los que sobrevivieron al desangramiento.

Desde que llegó al palacio, Kang Zheng escuchó durante las largas noches de invierno anécdotas y pormenores de aquel periodo de horror, todavía fulgurante en los ojos de algunos viejos eunucos que lo presenciaron. Aunque el emperador Qianlong no tuvo más remedio que arrepentirse de tal atrocidad, la sombra de una nueva emasculación pesaba en la conciencia de todos aquellos que se acercaban a las concubinas con segundas intenciones.

El ascenso de Kang Zheng al grado de guardia era una retribución normal por su diligencia y empeño, pero había sido facilitado en buena medida por su apariencia. Ya para entonces había perdido parte de su cabellera y sólo unos pocos mechones le brotaban desperdigados en la zona de la nuca; había engordado y los brazos le colgaban por debajo de las rodillas. Si antes la palabra «esperpento» venía a la mente al cruzárselo por los pasillos, ahora prácticamente se había convertido en un eufemismo. Es de notarse que Kang Zheng se ganara la confianza de sus superiores no sólo por su físico, sino también por el respeto y la sobriedad que mostraba frente a las mujeres. En los mismos años en que sirvió de guardia de las concubinas recién llegadas, hay una serie de referencias en su diario a la sensación que dejaba la seda de los vestidos femeninos en su miembro fantasma, como si de algún modo esa extensión invisible de sí mismo pudiera traspasar su propia ropa y sentir el roce de las mujeres al pasar a su lado.

Por lo que puede inferirse a partir de su carrera hacia los altos mandos del palacio, Kang Zheng se benefició de este placer velado sin que nadie sospechara nada. Su cercanía con las mujeres, la manera como se aproximaba a ellas, era quizá demasiado estrecha y obstinada, pero apenas hubo un ligero indicio de que en cierta ocasión había rebasado los límites de un acercamiento inocente. Por lo demás, aprendió a disfrutar del contacto fantasmal con toda suerte de materiales y texturas; en *El cuaderno del humo* (también conocido como *El libro o Los rollos del humo*) puede leerse que acercó su miembro a las flores del loto, al musgo recién bañado por el rocío, a un estanque lleno de peces dorados, al vientre de una rana, a la densa neblina, y que todos estos objetos le proporcionaron un placer distinto. La cabellera lisa y peinada de las concubinas vírgenes, así como cierta gelatina de lichi perfumada con licor, son los fetiches que más veces se mencionan en el diario. Una vez probó suerte con el fuego; «quería copular con las llamas», anotó. Su miembro, fantasmal y subrepticio, pero no insensible, conoció la quemadura; la insensatez de ese experimento lo obligó a guardar reposo durante quince días ante la contrariedad del médico del palacio, que no supo más que diagnosticar una enfermedad imaginaria.

El carácter taimado de Kang Zheng, así como su facilidad para embaucar con las palabras y presentar los actos de los demás como infamantes o sospechosos, muy pronto le abrieron las puertas de un nuevo ascenso. Cuando los inspectores pidieron examinar su tesoro, y una vez que destapó delante de ellos el tarro, Kang Zheng palideció hasta el desvanecimiento, no porque su reliquia hubiera desaparecido, sino porque increíblemente había aumentado de tamaño. Sonriendo, los inspectores asociaron ese crecimiento con un canje o una broma, pues en verdad aquello se confundía con los genitales de un cerdo. El médico mencionó como posible causa de esa anomalía la humedad. Para Kang Zheng, que reconocía las peculiaridades de su miembro extirpado, ese tesoro era sin duda el suyo, «sólo que amplificado por la lascivia». Escuetamente se

limitó a asentir. A la mañana siguiente despertó con la sensación de que su miembro, «tan grande como una serpiente o un lagarto», reptaba por la pared, hambriento y enceguecido. Reclinado en su camastro como si se dispusiera a una bocanada de opio, cruzó los brazos detrás de la cabeza y dejó que ese áspid recorriera la habitación. Además de la frialdad de las paredes y del tacto metálico de una espada que colgaba de un clavo, Kang Zheng experimentó la delicada caricia de las telarañas, cuyo encaje a la vez frágil y pegajoso pronto lo llevó al éxtasis, a un grito reprimido de gozo.

El miembro fantasma creció aun más durante las semanas siguientes. Kang Zheng describe esa transformación, esa deformidad, entre atribulado y exultante, como una época de placeres insospechados, «en que se acortaba la distancia entre las cosas y podía explorar las cavidades de un árbol o las guaridas de los ratones». De espaldas al mundo, en su soledad de emasculado, Kang Zheng había encontrado una forma retorcida de reconciliarse con todos los seres que pueblan la superficie del planeta, de intimar con las cosas y las formas, de fecundarlas, así fuera de un modo intangible e inadvertido para ellas.

En ninguna etapa de esa actividad sexual que valdría calificar de *poliédrica* pasó por su cabeza el temblor de la desviación o la locura. Con una erección permanente y descomunal, quizá el diagnóstico de su extraña condición sería priapismo imaginario. Pero como la queja de dolor sólo aparece en sus escritos tardíamente, y la erección, en esta etapa feliz, se acompañaba de deseo sexual, habría que transferir a los médicos la pregunta de si es posible un cuadro de priapismo placentero: si en verdad un miembro es capaz de renunciar, para siempre y sin graves sufrimientos, a la flacidez.

El ya para entonces respetado tercer mandarín comenzó a caminar por el palacio de un modo extraño: cruzaba los umbrales como si cargara un peso entre las manos, meses después abría las piernas como si arrastrara entre ellas una cadena o como si lo estorbara una cola obesa. A su fealdad se añadió el

atributo de lo patituerto. Con horror comprobó la formación de llagas en su «tallo de jade», que de tanto arrastrarlo supuraba y escocía sin despedir, claro está, olor alguno. Sus ratos libres transcurrían de manera apartada y meditabunda, montado en una rama a la que había acondicionado la piel de un oso, o bien mirando el atardecer en un estanque sin pestañear siquiera. Procuró la nieve, la seda recién confeccionada, la miel, la harina de arroz... nada parecía aliviarlo. El acupunturista entendió o simuló entender el origen de sus males, pero ¿cómo curar una porción del cuerpo que no existe más? Tras un año de tentativas infructuosas, de probar con remedios disparatados, de untar en la punta del aire yemas de huevo de codorniz y aplicar compresas de tinta de pulpo, la deformidad comenzó su declive, el miembro se fue empequeñeciendo poco a poco y, con la llegada del otoño, se desvaneció en la nada, como una voluta de humo. El día en que finalmente se apagó del todo, Kang Zheng dejó escrito en su diario: «Hoy, a los setenta y siete años, soy por primera vez un eunuco».

Kang Zheng murió sabiendo dominar la aparición de su miembro fantasma siempre que lo deseaba. El ritual para rescatarlo del reino de las cenizas al parecer era breve y extraño, «una danza de aplausos en el vientre», y quienes lo presenciaron seguramente no pudieron más que entenderlo como una manía senil demasiado elaborada.

El día de su funeral, un eunuco del que no se ha conservado el nombre robó el tarro con el tesoro de Kang Zheng y lo sustituyó con otro que alojaba un pedazo de serpiente. Un ardid de esa calaña no podía engañar al Rey del Averno, pero en vista de que el miembro de Kang Zheng había atravesado por más fases que la propia luna, y alguna vez fue de carne y luego de humo, y se había rodeado de escamas y enfrentó y venció a su manera al no-ser, es probable que, al encontrarlo en sus dominios, el Rey del Averno careciera de motivos para la burla.

RETRATO DEL HOMBRE INAPETENTE

*¡Quién hubiera pensado que una misma nada
podría dividirse en tantos algos!*

THOMAS DE QUINCEY

Antes de que Mandelbrot promulgara el descubrimiento de la geometría de los fractales, mucho antes de la formulación de la teoría del caos y su fábula de mariposas que ocasionan tormentas a miles de kilómetros de distancia, cuando Isaac Newton apenas comenzaba a dibujar una imagen del cosmos en la que el equilibrio depende de fuerzas oscuras que sin embargo pueden medirse, surgieron aquí y allá, desperdigados sobre la faz del planeta, una serie de fanáticos, quién sabe si pertenecientes a una misma secta u orden religiosa, cuya misión en la vida consistía en no moverse nunca de lugar, en permanecer anclados a un rincón en apariencia ordinario, como eremitas que no sólo han renunciado a la vida en sociedad sino también al movimiento. Conocidos alguna vez como los «ejes obesos del mundo», esos hombres (se sabe de tres: uno en Leipzig, otro en Londres y uno más, que sin embargo siempre se conservó delgado, en un desván de Lisboa), por alguna confusa síntesis de filosofía natural y superchería, habían llegado a creer que aun las cosas más apartadas entre sí crean un delicado tejido de atracciones mutuas, de tensiones y paralelismos y nudos, y habían resuelto que su función en esa complicada trama era la de permanecer completamente quietos, sin mover un solo dedo, como paladines de la pasividad, pues de lo contrario se corría el riesgo de una hecatombe sin precedentes, de terremotos o marejadas, sino es que de desviaciones en la órbita de la Tierra.

La estampa de esos individuos glotones, que permanecen cómodamente sentados sin esforzarse en la oración o la prédica, que no se molestan siquiera en adoptar la posición de flor de loto para cumplir su tarea, como estilitas lánguidos que siguen el ejemplo de Simón del desierto sólo que en el plano de la inacción y la haraganería, es perturbadora por lo que tiene de renuncia pasiva, de mansa desfachatez. A pocos siglos de distancia, lejos de su propósito de preservar el equilibrio del cosmos (un equilibrio que, por más descomunal que parezca, creían que no los sobrepasaba), ese gesto de inmovilidad se antoja suficiente para sacar de sus goznes al universo, para desbaratar al menos la pretensión de su racionalidad, pues un empeño tan descabellado y si se quiere risible basta para contaminar de sinsentido todo lo que lo rodea, para desencadenar tormentas de absurdo a miles de kilómetros de distancia.

Aunque por insólita tal vez merecería una investigación a profundidad, nadie ha podido esclarecer el destino de aquellos ejes obesos del mundo. Más allá de alguna mención desdeñosa en los libros de filosofía e historia de la ciencia, no ha quedado nada de ellos, ningún rastro que pudiera seguirse, ninguna huella o continuación. Al parecer, como esos atlantes de mampostería que pretenden sostener los techos de los edificios y en los que ya nadie repara, una vez que asumieron su papel de anclas y consiguieron lo que quizá se proponían —esfumarse en la irrealidad, convertirse en polines anónimos de un edificio mayúsculo que no está claro que los necesitara—, nadie los echó en falta, nadie precisó su recuerdo y sencillamente salieron para siempre de escena. Tampoco nadie sabe por cuánto tiempo mantuvieron su compromiso de no mover un dedo; nadie se ha tomado la molestia de investigar si la muerte los sorprendió en medio de su iluminación estática, cruzados de brazos en sus puestos de siempre —¿en sus letrinas?— como guardianes de la estabilidad, con una sonrisa de satisfacción o de imbecilidad porque el planeta no se había salido de su órbita, o si por el contrario un buen día abandonaron la misión

sin más explicaciones, en realidad preocupados por desentumirse y estirar los músculos.

Quizá yo también los habría olvidado, quizás esos ejes absurdos también se habrían borrado de mi cabeza de no ser porque más o menos por las mismas fechas en que perseguía inútilmente su pista, su breve y casi inexistente pista, me topé de improviso con la noticia de un lejano e inadvertido descendiente de aquellos ceros a la izquierda más bien adiposos. En un ensayo de Mauricio Ortiz dedicado a la colección desafortunada de Robert L. Ripley, leí acerca de un hombre sin relieve y sin biografía, un fantasmal habitante de Denver, Colorado, que, sin que nadie reparara en él, exigió su derecho a la pasividad, su derecho a simplemente ser: Roy Robert Smith, aquejado de inapetencia.

Al igual que los ejes obesos del mundo, pero sin que mediara ningún sacrificio cosmogónico delirante, ese individuo imposible practicó una forma *sui generis* de desaparición (una desaparición, podríamos decir, de cuerpo presente), a través de la cual, sin inmiscuirse en nada demasiado grave, pero sin establecer tampoco afinidades con las cosas comunes y sencillas, se mantuvo al margen de cualquier ocupación, ya fuera de tipo ordinaria o extraordinaria, hasta el colmo de llevar su inapetencia a una suerte de perfección. Como si enflaquecido por tanta ligereza o por la falta de sustancia sólo se le hubiera consentido rozar la superficie de las cosas, atravesar el teatro de su propia vida a hurtadillas y a deshoras y con la consistencia de una sombra, Smith dejó tras de sí una estela de renunciadas y omisiones, una estela de negatividad.

En 1936, Roy Robert Smith fue invitado al programa de radio de Mr. Ripley, *Believe It or Not!*, a presentar la historia de su vida, o, más bien, su *ausencia* de historia. El nuevo huésped, que ya para entonces había cumplido treinta y seis años, merecía formar parte de la gran enciclopedia de la rareza no tanto por sus hazañas o sus habilidades especiales, sino por su aberrante monotonía, su desinterés exacerbado, su total falta de ánimo. A los pocos segundos de comenzada la transmisión

quedó claro que ese individuo carecía de toda afición, pasatiempo o inquietud —ya ni se diga vicio—, y que encarnaba la idea aterradora del hombre sin atributos, la idea del hombre sin historia y sin referencias: «Nunca había probado una malteada, una Coca-Cola, un *ginger ale*, vino, cerveza o whisky; nunca había fumado tabaco en ninguna de sus presentaciones ni había inhalado rapé; nunca había nadado, cazado, pescado, ido de excursión ni patinado en hielo; nunca había jugado fútbol, billar, póquer, cartas, beisbol, basquetbol, tenis, golf, hockey o polo; nunca había lanzado una herradura; nunca había manejado un coche ni había andado en bicicleta, motocicleta o montado a caballo; nunca había presenciado un terremoto, inundación o tornado, ni había sido testigo de un accidente fatal; nunca había visto una carrera de ninguna especie; nunca había estado en una cantina, nunca le había caído un rayo ni había sido mordido por un animal o picado por un reptil o insecto ponzoñoso; nunca había sido operado; nunca había disparado una pistola, una escopeta, rifle o cañón; nunca lo habían robado o asaltado; nunca se había peleado; nunca había apostado; nunca había estado a bordo de un barco o un yate; nunca había viajado en globo o en avión; nunca había ordeñado una vaca o una cabra; nunca había estado en una cueva o una mina; nunca había sido miembro de un club, una logia, una iglesia o cualquier otra organización; nunca había visto una corrida de toros o un duelo; nunca había ensillado un caballo; nunca había asistido a un rodeo ni había estado en un aserradero, granero o fundidora; nunca había estudiado una lengua extranjera; nunca había viajado fuera de Estados Unidos; nunca había sido condenado por un crimen; nunca se había desmayado; nunca había pisado la cárcel ni había sido paciente de un hospital; nunca había besado a una mujer; nunca se había comprometido en matrimonio».

Es difícil no repasar la lista de omisiones del señor Smith, esa lista de actividades tachadas —o quizá de falta de oportunidades—, sin experimentar algún estupor, la inminencia de un escalofrío que no se decide a resolverse en conmiseración o

alarma. Pero en medio del ajetreo de la vida contemporánea, en medio de la histérica ambición de ser alguien que esa vida conlleva, atiborrada de tareas odiosas y de falsas conquistas y hasta de condenas secretas, es inevitable recordar el nombre de Roy Robert Smith con cierto grado de simpatía. Hay algo en su apego a la negación, en la hospitalidad de su indiferencia, algo indescifrable en su manera de darle la espalda al mundo y esquivar el canto de las sirenas, que conmueve y a la vez seduce por lo que tiene de tajante, mas no de enfático; algo lejano y trivial que afecta la imaginación de manera imperceptible pero obsesionante, obligándonos a pensar una y otra vez en él, en su figura átona e incierta; algo vaporoso y sin embargo persistente que quizá se parece a la envidia, a la sospecha de un placer inconmensurable, de una dicha sin alteraciones que nosotros mismos nos hemos vedado.

Aunque lo más probable es que la palabra «ascetismo» no desencadenara ninguna asociación en sus terminales nerviosas acostumbradas al letargo, y que su sonido no tardara en perderse a lo largo del laberinto de su oído como una exhalación hueca y abstrusa, tal parece que aquel habitante fantasmal de Denver se comportaba de esa manera monocroma precisamente porque carecía de fanatismo, porque respondía a una forma de ser espontánea y natural; y si se plantó sobre la faz de la Tierra con la levedad de quien no quiere ser notado en absoluto, a la manera de un insecto que no ha encontrado mejor camuflaje que carecer de pretensiones, tal vez se debe a que su única contribución al universo consistía precisamente en no importunarlo demasiado.

De la larga relación sorprende, en primer lugar, que haya que aproximarse a su vida a través de lo que los teólogos conocían como «la vía negativa», enlistando todo aquello que no fue, todo aquello que nunca hizo y ni siquiera probó. Pero a diferencia de cualquier divinidad, que para merecer ese nombre ha de bastarse a sí misma, Smith *debía* necesitar un sustento, *debía* ocuparse en algo o desempeñar alguna función. Qué lo orillaba a esa forma radical de autodestierro, de qué

manera o por qué razones había domesticado su voluntad hasta el punto de no perseguir nada, son cuestiones que acaso permanecerán por siempre como enigma, pues no hay que perder de vista que hablamos de un hombre libre, que no estaba recluido en prisión o entre las paredes a veces más asfixiantes de un dogma o una droga y que, pese a ello, con esa avasalladora gratuidad de la displicencia, había sido capaz de pasar de largo frente a todos los placeres conocidos, aun frente a las distracciones más inocentes. ¿Qué es entonces lo que afirmaba para sí que hacía que todo lo demás resultara excesivo y secundario? ¿Cómo llenaba sus tardes ese individuo gris que para nosotros representa el emblema de un hombre vacío?

La lista del nunca, esa lista pasmosa y a su manera incendiaria fruto de un gesto de negación pertinaz, es una lista desconcertante por lo que tiene de inusual y de increíble, pero también por heteróclita. Aunque ningún examen de sangre esclarecería si un hombre acometió alguna vez, digamos hace más de diez años, la osadía de probar unas gotas de whisky, y aunque está lejos del alcance de cualquier pesquisa determinar si ese mismo hombre condescendió algún día a ordeñar una cabra, la colección de Ripley, por más inclinada hacia lo es-trambótico y lo irrepetible, verificaba con sumo cuidado la autenticidad de cada nuevo espécimen: un departamento de investigación se encargaba de certificar que ninguna falsificación, timo o sospecha de fraude se filtrara a sus célebres *Odditoriums*. Todo indica que ante el caso de inapetencia del señor Smith hubieron de conformarse con creer en su palabra; que no cabía comprobación y ni siquiera sospecha ante tal catarata de omisiones, y escudados bajo la premisa de que una personalidad tan estrafalaria sólo podía ser auténtica—sólo un obtuso urdiría una invención a tal punto sosa y despojada de glamour y lustre—, hospedaron sin más en el acervo universal de la extravagancia a aquella figura improbable.

Pero cerrar las puertas a la falsedad y la mentira no equivale a sellarlas herméticamente también a la exageración. Quizá porque es difícil encontrar algún vínculo entre el rechazo a los

aviones, la aversión al *ginger ale* y la renuencia a formar parte de una logia, la lista de Roy Robert Smith peca de desbocada y variopinta. Entre las cosas accesorias que no llegaron a entrometerse en el curso lento y sin sobresaltos de su existencia se confunden una serie de elementos sobre los que no podía tener el menor control, que estaban por completo fuera de su alcance y que, por lo mismo, abultan la contundencia del nunca de un modo artificioso, por no decir efectista. El hecho de que nunca fuera alcanzado por un rayo, por ejemplo, o que nunca presenciara un accidente fatal, más bien habría que desecharlos por peregrinos, como simples añadidos decorativos e hiperbólicos, pues de lo contrario habría que agregar cosas del todo improbables como que nunca se sacó la lotería o nunca fue golpeado por un meteorito, acontecimientos que si bien darían colorido y variedad a la lista, en algún sentido también la corromperían.

Pero al margen de estas entradas espurias, la mayor parte de la relación incluye rubros que denotan falta de curiosidad o de empeño —y no tanto de suerte—; una inclinación a alejarse del momento propicio, de perseverar y hacer más honda su condición de extemporáneo y abúlico, lo mismo frente a los sinsabores de la existencia que frente a sus alegrías más comunes (es complicado ser mordido por un perro o besar a una muchacha si por desgana o desidia siempre se evade aparecer en sus inmediaciones). Y si bien ninguna de aquellas renunciadas tomada por separado sería suficiente para llamar la atención de nadie —ni siquiera para motivar un levantamiento de cejas—, consideradas en conjunto contribuyen al dibujo de una personalidad recalcitrante, marcada por la distancia y el descarte, en la que es fácil intuir cierto componente rebelde bajo el disfraz de la falta de ánimo.

La ausencia de tentaciones y apetitos, así como un estado espiritual de desprendimiento, suelen corresponder a una rebeldía silenciosa, de baja intensidad pero sin medias tintas, que en el caso de Smith se vuelve más inquietante puesto que ignoramos su sentido, su propósito último; esa afirmación o

promesa que le sirva de contrapeso, ese rotundo sí que iluminaría el séquito de nuncas que lo preceden y en cuya ausencia no tenemos más remedio que sumirnos en las tinieblas de la perplejidad y continuar nuestras meditaciones sobre este hombre imposible sin otra ayuda que la linterna de la conjetura.

Después de que uno repasa la lista de actividades y pequeños placeres que Smith eludió durante más de tres décadas, andar en bicicleta o tomar una malteada se antojan conquistas heroicas y demasiado elaboradas. Lo impenetrable de su firmeza en el desdén hace que el concepto mismo de pasatiempo parezca un disparate, un derroche insensato, como si de pronto todas las cosas que hemos querido y alcanzado perdieran peso y se confundieran con una cortina de humo, con un espejismo que el sol irresistible del hastío hizo surgir frente a nosotros. Al lado de la neutralidad y la inacción de un artista de la inapetencia como Smith, el cúmulo de aspiraciones y logros que ha dado sentido a nuestra vida se antoja de pronto un castillo edificado en el aire, una quimera hecha de naipes de cartón que apenas disimula su condición de cárcel —de cárcel del arranque perpetuo y la insatisfacción—. Para quien nunca se ha molestado en probar ninguna de estas cosas, para quien no ha sucumbido al deleite ni siquiera en la forma de una Coca-Cola, para quien se ha mantenido lejos de su propia vida como una insobornable comparsa de la nada, es difícil que se presente ese sentimiento agudo y desasosegante de que algo falta, de que hay salir en busca de algo más, de nuevos e inusitados horizontes. Lo que se afianza en él, por el contrario, es la íntima convicción de que todo está de más, de que todo sobra. Una convicción no exenta de suficiencia y peligros, que está sólo a un paso de convertirse en la idea desorbitada de que también es posible flotar en el vacío.

A pesar de que el linaje al que pertenece Roy Robert Smith se antoja más bien de tipo literario, y cualquiera juraría que se trata de un pariente lejano de Bartleby, o un pálido egresado de aquel Instituto Benjamenta descrito por Robert Walser, especializado en formar ceros a la izquierda, las implicaciones

de la abstinencia que practicaba son tanto más asombrosas cuando su pormenorizada lista del nunca se sitúa contra el fondo del tiempo en que le tocó nacer. Smith llegó a este mundo, a este mundo que habría de eludir con tanta escrupulosidad, en el país que ha elevado la consigna de matar el tiempo y consumir baratijas a la altura de precepto moral. Si nos remontáramos a la Edad Media, es probable que consiguiéramos redactar una lista semejante referida a cualquier monje o copista recluido en un monasterio. Pero ese acto de malabarismo con el tiempo sería un ejercicio del todo estéril, algo tan descabellado como señalar que el dependiente de la tienda de abarrotes nunca ha viajado a la luna. Para un escribiente medieval, como por lo demás para la mayoría de los hombres que han poblado el planeta antes que nosotros, palabras como «yate», «tabaco» o «fútbol» no representarían más que balbuceos, *flatus vocis* desligados de cualquier tentación genuina. En cambio, como si su figura hubiera de representar una suerte de mancha o agujero en medio de una página abarrotada, la juventud de Roy Robert Smith transcurrió en Estados Unidos en una época signada por el despilfarro y la despreocupación, una época alegre y afirmativa que ha terminado por conocerse como los «fabulosos años veinte» o, de manera más sugestiva, «la era del jazz».

Si comparamos el estilo de vida austero de ese perfeccionista en el desdén con el de su contemporáneo Scott Fitzgerald, que se levantaba todas las mañanas bajo el lema de brillar a toda costa y producir revuelo (no importa si más tarde, a la manera de un fuego pirotécnico, ello implicara explotar, apagarse como un tizón en las aguas de la debacle y la ruina), Smith se envuelve, por efecto del contraste, en capas más espesas de enigma, soledad y misantropía, fiel a una rutina quién sabe si monástica o simplemente apartada y sobria, que en todo caso estuvo señalada desde un comienzo por la lisura, por una uniformidad libre de estridencias y estallidos. A la edad de treinta y seis años, Fitzgerald, héroe trágico de la Generación Perdida, ya había probado todos los licores legales

e ilegales que se expendían en Norte América, se había enlistado en el ejército y renunciado a la universidad, se había casado y tenido una hija, había viajado a París y escrito un par de obras maestras, había derrochado el dinero en toda clase de fiestas y lujos y tonterías al lado de su esposa Zelda (quien no tardaría en ser internada en una clínica psiquiátrica), sin mencionar su aventura en Hollywood como guionista fracasado, en donde, al igual que muchos de los protagonistas de sus novelas, conoció la decadencia económica y moral, y por ende los despeñaderos del desprestigio y la burla, tanto más dolorosos dado su resplandor pretérito y la altura desde la que hubo de desplomarse.

Como si habitara en las antípodas y en otro siglo, y no a pocos kilómetros de distancia, Roy Robert Smith se antoja el reverso de Scott Fitzgerald y de otros hombres de su tiempo que eran intrépidos, apuestos y se atropellaban educadamente entre sí para situarse por más tiempo en la cresta de la ola. En contra del afán de probarlo todo, de propiciar la aventura y exponerse a toda clase de riesgos desacostumbrados (entre los que se contaban la cacería, la guerra y las corridas de toros); en contra del ideal de vida de aquellos equilibristas audaces como Hemingway, que tarde o temprano descubrieron que la cresta de la ola se parece mucho a una cuerda floja, Smith, lo mismo que las sombras, que habitan una dimensión más humilde y carecen de profundidad y de relieve, no parecía ser afectado por los acontecimientos circundantes —ni por los neones y su promesa de fasto y animación, ni por el logro más bien modesto de tomarse un tarro de cerveza en el bar de la esquina—, al grado de que si de golpe el paraíso terrenal hubiera abierto una rendija frente a sus narices, él sencillamente habría pasado de largo sin darse por aludido.

Refocilado en la monotonía de la renuncia, sin rebajarse a decir que sí o a inclinar la cabeza en señal de asentimiento o de entusiasmo, decidido a ignorar el sabor del vino lo mismo que el vértigo de las apuestas, nada hacía mella en su caparazón de negatividad, nada de ello despertaba sus apetitos o azuzaba

siquiera su curiosidad, ya para entonces inexistente o demasiado exangüe como para ser alterada por los ecos del mundo. Monarca de un orbe que juzgamos insípido pero que en realidad desconocemos, no parece que hubiera en la existencia de Smith lugar para la ensoñación y ni siquiera para el arrepentimiento. Hasta un segundo antes de la invitación a participar en el programa de Ripley nada había rasgado el telón de su rutina, nada había abierto un resquicio desde el cual pudiera atisbar, siquiera fugazmente, los atractivos de otra forma de vida, el estrépito de un incidente trivial —así fuera la picadura de un insecto— que rompiera el hechizo del nunca. Y por más que supongamos que esa vida de rechazo meticuloso podría destruirse de un momento a otro, y que para ello bastaba únicamente estirar el brazo y alcanzar por ejemplo un cigarrillo, en realidad es difícil que comprendamos ese comportamiento sistemático, esa supresión de toda particularidad, que por lo que se sabe no la dictaba una convicción o un imperativo, sino la falta de apetencia, cierta atrofia en la facultad de desear que en Roy Robert Smith constituía una segunda naturaleza, y que si bien sería difícil que él mismo supiera cómo es que se las arregló para llegar hasta allí, qué conjunción de circunstancias tuvieron que darse para llevarlo hacia esa planicie donde la voluntad se anula como un árbol que crece hacia abajo, al final se había constituido en una barrera infranqueable, una frontera que había cruzado hacía mucho tiempo, acaso inadvertidamente, y de la que ya no era capaz de volver por la sencilla razón de que no le veía el menor caso.

Ante la figura infrecuente y remisa de Roy Robert Smith uno se ve tentado a pensar en un anacoreta o un cuáquero. Pero aunque su desprecio de las cosas que llamaríamos «humanas» podría parecer una forma capital de situarse al margen de todo, de apartarse incluso de sí mismo, ese margen no estaba situado en la soledad de una caverna o en los confines del mundo. Se encontraba más bien en medio del ajetreo y la frivolidad, no muy lejos del corazón geográfico del imperio. Por aquel entonces Denver era ya una ciudad en forma, aunque obtuviera

ese apelativo más en sus intenciones que en su diversidad. Tras la fiebre del oro, que la situó por primera vez en el mapa, su historia estuvo ligada al establecimiento de sanatorios y hospitales para el tratamiento de tuberculosos. Y aunque la población era escasa, en los años veinte y treinta del siglo xx había dejado de ser un reducto apacible para enfermos y desahuciados y se había convertido en una breve ciudad junto a las montañas, con paisajes de postal y una creciente y bulliciosa vida social.

El hecho de que la inapetente existencia de Roy Robert Smith transcurriera en una urbe, no exactamente en una cosmópolis decadente y populosa como la enterrada Babilonia, pero sí en una ciudad llena de distracciones y atractivos, contrasta con el ideal de vida de otro estadounidense célebre por haberse aficionado al desprendimiento: Henry David Thoreau. Descrito por su amigo y protector Ralph Waldo Emerson con palabras que suenan extrañamente próximas a la radiografía de Smith, el autor de *La desobediencia civil* se afilió al partido de la frugalidad y la sencillez por razones diversas, que van desde la denuncia social hasta el amor a la naturaleza, pasando por el vegetarianismo y tal vez una pizca de autoindulgencia: «Pocas vidas contienen tantas renunciaciones —escribió acerca de él Emerson—. No ejerció profesión alguna, no se casó, vivió sólo, nunca fue a la iglesia, jamás votó, se negó a pagar impuestos, no comió carne, no probó el vino, no conoció el tabaco y, aunque naturalista, prescindió de trampas y fusiles. No tuvo tentaciones que vencer, no tuvo apetitos, carecía de pasiones, no le atrajeron las elegantes fruslerías».

Sin embargo, a diferencia de Thoreau, que siguió el ejemplo de los grandes renunciantes y sintió la necesidad de alejarse, también *espacialmente*, de la vida mundana, de sus corrupciones y placeres vanos, Roy Robert Smith se encontraba más bien cerca del ojo del huracán, en ese centro vacío donde no pasa nada pero alrededor del cual impera la velocidad y el vértigo. Y justamente allí, plantado con la ligereza de quien supone que de un momento a otro podrá flotar en el vacío, en

medio de un caleidoscopio de figuras cambiantes y ávidas, arrastradas por su propia inercia, quién sabe si no llegó a exclamar alguna vez, cruzado de brazos y con esa jactancia que sólo da la adhesión a las causas perdidas: «Todo lo humano me es ajeno».

Nadie sabe cuál es el alcance de su propia insignificancia. Como el hombre que borra de sus dedos las huellas digitales y en ese mismo gesto de anulación gana para sí una peculiaridad única que al cabo terminará por delatarlo, el carácter anodino de Smith, la falta de acontecimientos que signó su vida, fue precisamente lo que lo catapultó a la fama y lo hizo estar en boca de millones de conciudadanos que quizá comentaban su historia con un habano entre los labios, a la mitad de una partida de póquer, algunos a bordo de un avión —siguiendo el régimen de vida que él nunca ambicionó y que tal vez ya tampoco podría observar—. Pero no es imposible que esa anécdota en apariencia cándida, esa chispa de absurdo que no deja de arrancar sonrisas en todo aquel que la conoce, haya sido suficiente para encender la mecha de la negatividad, de la renuncia, y desfigurar de alguna manera el universo.

Como intuyeron los ejes obesos hace más de tres siglos, el mundo es un delicado tejido de atracciones mutuas, de tensiones y correspondencias, y a veces basta que uno solo de sus hilos se rompa para que todo el entramado corra el riesgo de desbaratarse. Tal vez la renuencia de Roy Robert Smith, su extraña falta de apetito y curiosidad, ocasionó un pequeño orificio en el entramado de presupuestos de lo que significa ser un hombre feliz, de lo que creemos que vale la pena conseguir y ya ni se diga desear. Tal vez, a consecuencia de un comportamiento recalcitrante como el suyo, que no ha dejado de irradiar su irrealidad a todo lo que lo circunda, desde hace ya varias décadas se está gestando en las sombras, por contagio viral o por la espontánea propagación de su absurdo, el desmoronamiento de una forma de vida, de un ideal basado en la vanagloria del anhelo y la conquista inmediata —la debacle del sí—, que no antecede sino a la destrucción de los imperios.

Los disidentes del universo
se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2013
por Gráfica, creatividad y diseño,
Av. Plutarco Elías Calles 1321-A, Col. Miravalle
C. P. 03580, México, D.F.

Los disidentes del universo presenta un desfile de hombres y mujeres improbables que desafiaron flagrante y decididamente el burdo principio de homogeneización del deseo –la normalidad– que los sistemas sociales pretenden imponer al individuo. El catálogo de excentricidades y rarezas que abarca periodos tan disímbolos como las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra, los albores del siglo XIX en México, o el cenit del siglo XVIII en China, incluye, a la manera de un gabinete de curiosidades del comportamiento, a un hombre que se vuelve adicto a hacer filas; a otro que mezcla su vocación de cirquero con una inexpugnable afición por mujeres con más vello facial que un primate; a una colección de afectados por esa dimensión paralela a la existencia que es el tablero de ajedrez; a un taxidermista que soñó y materializó monstruos que podrían haber formado parte del *Manual de zoología fantástica* de Borges; a un sujeto cuya inapetencia por el mundo lo situó en los límites más próximos de la nulidad; y a un encargado de pompas fúnebres obsesionado con desmitificar las últimas palabras de personajes célebres cuyas impostadas despedidas del mundo afeaban uno de los gestos más sutiles a los que aspira el ser humano: dejar de existir.

Así explica Luigi Amara el fascinante andar de sus disidentes por el mundo, con una prosa que es elegante pero sin pretensiones, y por momentos francamente desfachatada: «Como si los decepcionara la cómoda sucesión de la rutina, como si prefirieran tantear un territorio recién surgido de la nada y apartado de las convenciones, pero también como si no tuvieran mayor opción, hay individuos que dan un paso al margen y se desmarcan de lo consabido –un paso a veces imperceptible–, y entonces, sólo por ese gesto que se diría inocente o espontáneo, por ese acto nada enfático de desmarcarse y hacerse a un lado, se exponen a no encajar nunca más en el sistema al que hasta hace poco pertenecían, convirtiéndose, como escribe Nathaniel Hawthorne en "Wakefield", en parias del universo».



 **CONACULTA**



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

