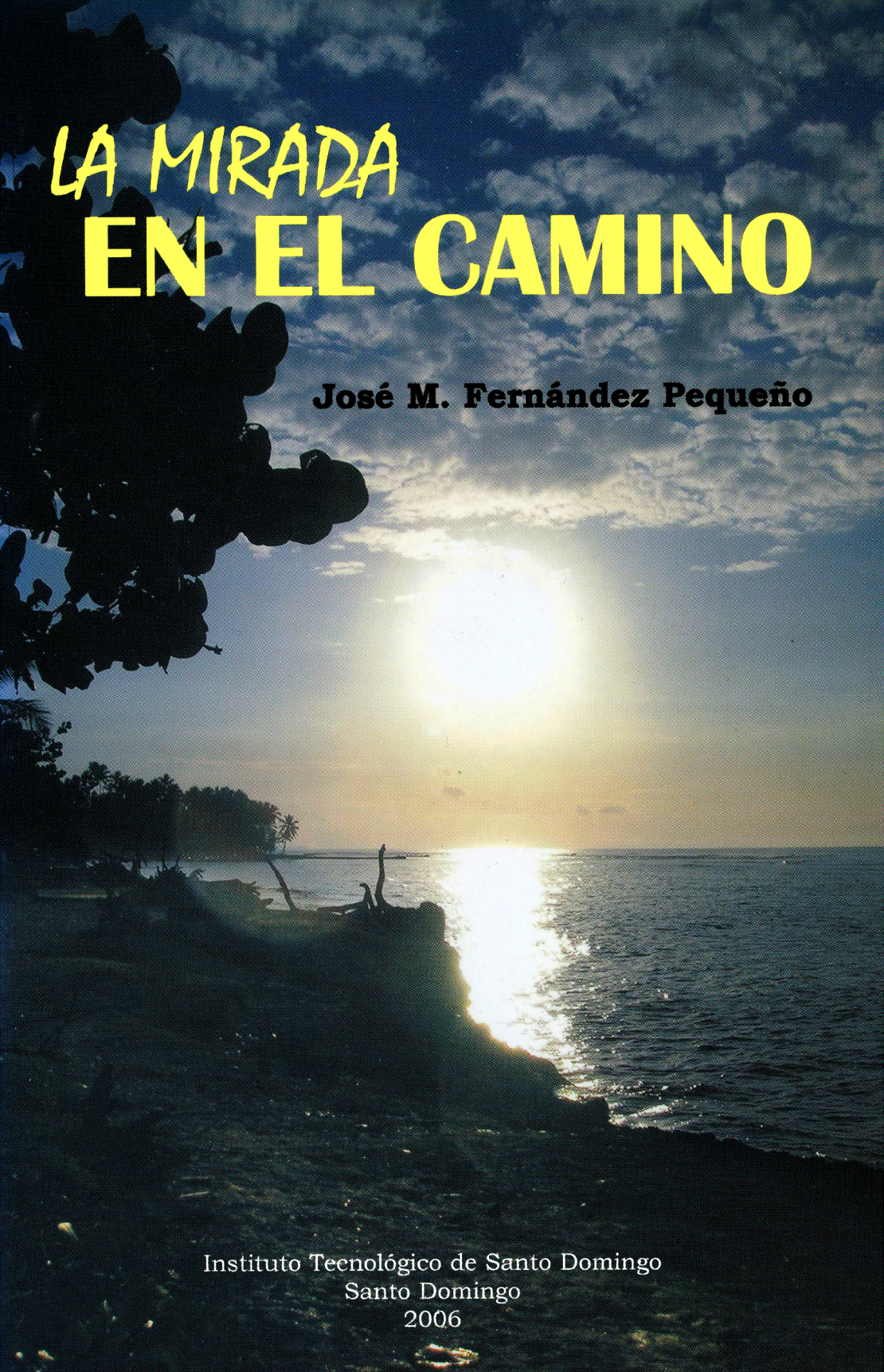
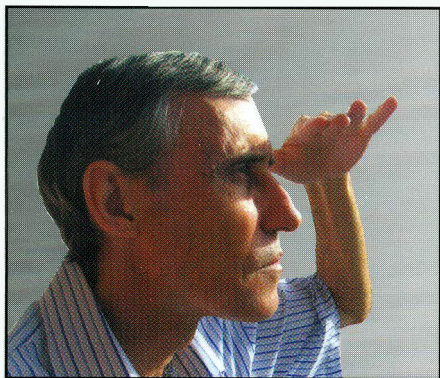




LA MIRADA EN EL CAMINO

José M. Fernández Pequeño

Instituto Tecnológico de Santo Domingo
Santo Domingo
2006



José M. Fernández Pequeño es profesor del Departamento de Humanidades, en el Instituto Tecnológico de Santo Domingo. Nació en Bayamo, Cuba, y reside en la República Dominicana desde hace cerca de una década. Estuvo entre los creadores de la Casa del Caribe de Santiago de Cuba, donde fundó y editó la revista *Del Caribe*. Ha publicado *Periplo Santiaguero de Max Henríquez Ureña* (1989), *Regino E. Boti: Cartas a los orientales* (1990), *Las cosas de cierto mundo* (1992), *Crítica sin retroceso* (1994), *Cuba: la narrativa policial entre el querer y el poder* (1994), *Caminos para llegar al héroe* (1995), *Lino Novás Calvo: Ocho narraciones policiales* (1995), *Un tigre perfumado sobre mi huella* (1999), *En el espíritu de las islas: los tiempos posibles de Max Henríquez Ureña* (2003) y *Cuentos para Angélica* (2003). Es profesor de la universidad APEC, así como editor de ediciones SM.

LA MIRADA EN EL CAMINO

José M. Fernández Pequeño

LA MIRADA **en el camino**

José M. Fernández Pequeño



Instituto Tecnológico de Santo Domingo
Santo Domingo
2006

Fernández Pequeño, José M.

La mirada en el camino / José M. Fernández Pequeño.— Santo Domingo : Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2006.

183 p.

1. Ensayos cubanos 2. Literatura cubana I. Título

Cu864.44

F363m

CEP/INTEC

© 2006 INTEC

ISBN: 99934-25-65-6

Edición:

Apio Garciandía

Diseño y diagramación de interior:

FP Procesos Editoriales

Diseño y realización de portada:

Wi-Hen Fung

Foto de portada y del autor:

Bismar Galán

Impreso por:

Editora Búho

Impreso en República Dominicana

Para Joel James Figarola

Para Jorge Luis Hernández

EL ESCLAVO

Aunque pobre, nutrido con groseros manjares
y esclavo —aún en mi cuerpo advertirás la huella—
nacé libre en la falda del Hibleo cuya bella
cumbre que miel destila retrátase en los mares.

¡Ay! Yo dejé la isla dichosa... si tornares
a Siracusa y vieres por tu feliz estrella
sus generosas viñas, de la gentil doncella
que amaba yo, buen huésped, pregunta por Lares.

¿Volveré a ver sus ojos de violeta sombría
tan puros que reflejan todo el oro del día,
de sus oscuras cejas so el arco victorioso?

¡Ten piedad! Ve y, si a Helena vieres, di que me viste
y que aún vivo de verla alguna vez ansioso.
Y podrás conocerla en que siempre está triste.

José María Heredia y Girard

ÍNDICE

Que no se diga, compadre / 11

LOS SITIOS DE LA PALABRA

Oda a mi barbero / 17

Cuando reímos de la muerte / 23

¿Cómo se cuenta un juego de pelota? / 29

De Grecia a La Habana, algunos siglos después / 35

Norte y sur del piropo / 39

La sociedad telefónica / 43

¡Qué cosa! / 47

Voz impuesta: voz enemiga / 51

Internet: el fin de un sueño y un suspiro / 55

Íntima e intensa declaración de amor al libro / 59

Primera transición...

Nosotros, los del siglo xx: cita y contracita / 65

AH CARAMBA, LA LITERATURA

Narrar o el arte de simular / 69

José Donoso: donde van a vivir los escritores / 73

Antonio Benítez Rojo
y los difusos utensilios de vivir / 81

El testimonio entre lo cierto y lo imaginado / 87

Los talleres literarios en el difícil oficio de las proporciones /	91
¿Tendrá literatura el futuro? /	95
¿Cómo se enseña literatura? /	103
Benditas las vacas sagradas /	109
La dictadura de los editores /	113
Epístola fúnebre al poeta Alexis Gómez Rosa /	117

Segunda transición...

La identidad de los distintos: ¿iguales, semejantes, idénticos? /	127
--	-----

LITERATURA DE TODOS LOS DÍAS

Mirar torcido: hablar derecho /	133
---------------------------------	-----

Tercera transición y final...

Fronteras: de Santo Domingo a Santiago de Cuba /	179
---	-----

QUE NO SE **DIGA**, COMPADRE

Tantas veces fue necesario salir al camino —Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y cuántos más—, entregarse a una andadura traumática que agranda la distancia y, por eso mismo, permite entender mejor: lo que somos, lo que nos hace definitivamente únicos y al propio tiempo fija marca de grupo, constituye una síntesis espiritual a través de la cual percibimos el mundo, un modo de ver que nos identifica y acompaña sin posibilidad de renuncia. El discurso de la identidad y el asombro de la creación genuina no están jamás fuera del ser humano y suelen nutrirse tanto de presencias como de ausencias... a veces más de las últimas que de las primeras. El resto lo dejamos al color local, al triste fetichismo de los paisajes. En fin, importa la cifra intangible que nadie puede arrancarnos: importa la mirada.

Al momento de mi llegada, en marzo de 1998, probablemente la República Dominicana fuera el país con mayor cantidad de papel periódico impreso por habitante en todo el universo caribeño. Esto, sumado a la escasez de revistas literarias, hace comprensible que abundara en los entonces numerosos suplementos culturales dominicanos un tipo de escritura breve, cercana al tono ensayístico, atenta a la voluntad expresiva del autor y a la circunstancia intelectual donde se emplazaba. Como escritor, siempre había querido tener un espacio así: continuo, personal, en el que cupieran lo mismo nimias inquietudes que grandes asuntos y, sobre todo, que se desentendiera de cualquier atadura más allá de la entrega, la ética y la honestidad que el oficio exige.

Entre esa fecha y finales del año 2001 fui dando a conocer textos como los que a continuación se recopilan; primero, en un suplemento cultural que editaba la diseñadora Graciela Azcárate para el periódico *Hoy* y en *Isla Abierta*, que con tanta amabilidad puso a mi disposición el escritor José Enrique García; luego, en la sección cultural del desaparecido periódico *El Siglo*, a cargo del crítico literario Diógenes Céspedes. Cuando interrumpí la seguidilla, obligado a escatimar tiempo para otros proyectos literarios, no tenía idea de la cantidad de cuartillas que, sábado a sábado y como quien no quiere las cosas, había llegado a escribir. Lo supe al momento de armar este libro.

Así pues, se imponía una poda rigurosa. Comencé por excluir todos los artículos sobre cine y casi todos los dedicados a comentar libros, pues nada me interesa menos hoy que el ejercicio de la crítica, sea literaria, cinematográfica o de cualquier otro tipo. Me concentré entonces sobre aquellos textos esencialmente reflexivos y los fui incluyendo o desestimando en atención a dos razones: que mantuvieran vigencia de pensamiento y que me expresaran como escritor. Cuando hice un alto para examinar el resultado de la selección, experimenté una segunda sorpresa: el conjunto guardaba una coherencia de asunto que nunca me propuse conscientemente. Bien vistos, los textos que a continuación se recopilan son ante todo intentos por razonar desde la perspectiva cultural ciertas zonas de la comunicación humana, por recuperar y entender voces indispensables de una cultura —la del Caribe— y una vida —la mía— a las que pertenezco desde el primer parpadeo de conciencia y hasta el último suspiro. Es por eso que el escritor de estos ensayos prefirió siempre el tono amigo del escritor que conversa sobre lo humano y lo divino con el lector, al margen de cualquier exhibición erudita o prurito de cientificismo que, honestamente, no me interesan. Ya lo decía el maestro Virgilio Piñera: “La literatura es un chisme colosal”.

Así lo aprendí en el camino y así quiero dejarlo por escrito en este libro. La creatividad del recuerdo, la percepción cultural del pasado y el presente, esa médula viva de la identidad que es la memoria, cristalizan fundamentalmente a partir de voces que forman un paciente, diverso y complejísimo espacio espiritual donde el individuo encuentra modos de percibir y crear al mismo tiempo únicos y colectivos. Son voces que trae el viento. Voces que viajan a través de los medios. Voces que siguen alzándose desde la letra impresa. Voces que sentimos dentro y no recordamos cómo entraron así de hondo. Voces tan entrañables y cercanas que solo las percibimos cuando faltan.

Las ideas que recoge este libro son, por tanto, hijas del camino. Muchas viajaron conmigo desde la realidad cubana y todas han sido acunadas por la realidad dominicana, dos realidades —la cubana y la dominicana— radicalmente distintas. Pero además, mientras luchaba con la ruptura que significa el alejamiento y la inestabilidad que complejiza la inserción —es decir, mientras construía una patria hecha de añoranzas y lealtades—, sin tiempo ni tranquilidad para otros proyectos, estos textos me mantuvieron en intercambio con la práctica literaria, ese infaltable núcleo organizador de mi vida. En fin, los artículos que siguen están marcados por el tránsito, y ya no se sabe qué parte de ellos proviene de un lado y qué parte del otro. Tampoco creo que valga la pena averiguarlo.

El largo ensayo que ocupa la última parte de este libro —“Mirar torcido: hablar derecho”— fue publicado por partes y ensamblado en un cuerpo único para este proyecto editorial. Es resultado de una investigación sobre la dimensión cultural de los cuentos de relajo que inicié en la Casa del Caribe, allá en mi Santiago de Cuba, y que en 1997 el Concurso Memoria, patrocinado por la Oficina Regional de la UNESCO para el Caribe tuvo a bien premiar. Aquí aparece ampliado, equilibrado a través de las fuentes dominicanas y, como el resto de

los textos que forman el libro, escrito en un tono que quiere ser suelto, despojado por completo de la parafernalia metodológica y especializada tan al uso en las investigaciones sobre la cultura. La presente versión es simple diálogo de escritor. Tiene la intención de comprender desprejuiciadamente una manifestación de la cultura popular oral hasta hoy menospreciada y que considero de primera importancia para la reflexión en torno al intercambio social en nuestros países.

Dos cosas, para terminar. Si bien juguetea a veces con lo ocasional, los textos que siguen fueron concebidos a partir de estímulos muy importantes para mí, escritos con la tensión enamorada de lo definitivo y ninguno se publicó mientras no sentí que me representaba como ser humano comprometido con la literatura. Mucho les agradezco lo que me divertí al escribirlos, en ese sabroso ejercicio que nace de problematizar cuanto nos rodea con la aspiración —por suerte insaciable— de ver más hondo y más lejos. Ellos me mostraron múltiples caminos a la hora de escribir. Ellos me hicieron sentir vivo, dueño de una perspectiva que —no importa adónde conduzca el camino— me garantiza lugar en este planeta, lejos —como siempre— del intelectual que manipula su cautela para mayor beneficio y finge su pose solemne para una venta mejor.

Humildemente, esta mirada soy. Y a mucha honra.

LOS SITIOS de la palabra

Oda a mi barbero



Cuando reímos de la muerte



¿Cómo se cuenta un juego de pelota?



De Grecia a La Habana, algunos siglos después



Norte y sur del piropo



La sociedad telefónica



¡Qué cosa!



Voz impuesta: voz enemiga



Internet:, el fin de un sueño y un suspiro



Íntima e intensa declaración de amor al libro

ODA A MI BARBERO

A Josefina Pimentel, como un abrazo

Entre las primeras cosas que descubrí, siendo niño, una de las verdaderamente reveladoras fue que la barbería era más que el lugar donde mi madre me obligaba a sufrir todos los meses: era también el sitio en que se juntaba buena parte de la sabiduría que existe en el planeta. Así pensaba entonces, cuando la vida cabía en algunas decenas de calles que dibujaban cierto pueblo cubano y vegetal, habitado por seres que más o menos creían conocerse bien. Igual pienso ahora, cuatro décadas después y con un sentido del espacio y los hombres bastante más amplio, o menos ingenuo quizás.

El barbero era la persona más enterada de todo el pueblo y la que mejor podía opinar sobre sucesos y circunstancias prohibidas de mención en mi casa. El hecho mismo de que esos temas afloraran en la barbería como quien no dice nada, acompañados siempre de miradas resbalosas y tonos cómplices, convertía los silencios, las risitas sigilosas y las medias palabras del barbero en la más alta expresión de la autoridad estimativa. Pero el barbero no era el sacerdote de ese templo. Era más bien núcleo de un espacio al que concurrían, sin planificación ni programa, sin presiones ni apuros, dioses de la palabra: hombres de apariencia simple, vestidos con natural dejadez, que miraban al mundo desde una total falta de sorpresa, como si todo lo hubiesen vivido ya. Eran pocos y jamás vi que fueran en solicitud de un corte de pelo o un afeitado. Tampoco solían juntarse o disputar la atención de quienes ocupaban los

sillones o esperaban el momento de ponerse bajo las manos del barbero. En casa, el abuelo nunca se refirió a ellos sin usar la palabra *vagos* y a mí me parecían las personas más calificadas del mundo, probablemente porque no podía definir con nitidez en qué consistía aquella calificación apacible e insondable.

En tardes inmóviles, achicharradas por un calor sin compasión, culebreando entre el ruido latoso de los pocos autos que pasaban y el chasquido profesional de las tijeras, escuché algunas de las historias más imaginativamente verídicas y mejor contadas de mi vida. Fuera de toda pretensión y pose, oí de frutas y viandas hinchadas hasta tamaños descomunales porque sus semillas las proveían amistosos extraterrestres; de mujeres con tal potencia sexual, que devoraban a los hombres sin remedio ni salvación; de pócimas milagrosas que curaban tanto el cáncer como la sífilis, que era el terror en aquellos tiempos presidáticos. Oí hablar de viajes sin número y de sucesos impresionantes. Es curioso, cuando pienso en aquellos años sesenta y en aquellas tardes quietas, nunca recuerdo que estuviéramos apurados. Debe ser que los tiempos cambiaron.

Sí, seguro que cambiaron. Y drásticamente. La socialización de la propiedad en Cuba, que se completó hacia finales de esa década, acabó también con las pequeñas barberías de uno o dos sillones y desarticuló aquellos espacios de sabiduría popular donde —para bien o para mal— nos hicimos hombres y aprendimos al mismo tiempo que en la palabra mentira no cabía todo lo que pareciera irreal. El mundo, en casi todas partes, se hizo demasiado tenso o demasiado moderno —o ambos, entre otros demasiados—, así que no quedó tiempo para “improductivos” regodeos y conversaciones “sin sentido práctico”. Las grandes y múltiples instalaciones de servicios, los modernos equipos electrónicos y las barberías unisex no son sitios propicios para aquellos contadores que perdí de vista durante los años suficientes como para considerarles una ausencia definitiva. En su lugar,

por supuesto, quedaron la nostalgia y la gratitud. El primer cuento que escribí con la intención de publicarlo se desarrollaba en una barbería.

Hasta que hace meses entré a una barbería dominicana, bien cerca del parque Independencia, y —vaya sorpresa— reencontré a los barberos y los narradores de mi infancia, todo en una sola persona. Era un día de esos en que el destino se esfuerza por manifestársenos con claridad abrumadora. Siete u ocho de los sillones estaban llenos; incluso había personas esperando turno. Solo un sillón aparecía milagrosamente vacío y, junto a él, había un señor mayor, de pelo y bigote canos, que me esperaba con expresión comprensiva y benevolente, como si una voz que él y nadie más escuchaba le hubiera avisado que yo iría a conocerle esa tarde.

Luego de veinte silenciosos y concentrados minutos, mi barbero dio inicio a una docta, segura y sorprendente explicación acerca de un método infalible para determinar los infartos del miocardio con cuarenta y ocho horas de antelación; método que por demás ya había probado no solo en infinidad de personas, sino también en sí mismo dos veces, la última no hacía mucho, por cierto. Cuando salí de la barbería, en una tarde asfixiante de agosto, había algo de lo que estaba totalmente seguro: si la medicina le pusiera oídos a mi barbero quizás no estaría más adelantada, pero de seguro sería un ejercicio agradable y todos nosotros pagaríamos para estar enfermos.

No se vaya a creer, sin embargo, que mi barbero es un hablantín. No. Posee una voz apagada y de tono más bien bajo. Una cadencia pausada y, sobre todo, un ritmo de emisión sosegado, sabiamente organizado alrededor de los silencios. Nada es tan expresivo en él como esos silencios, cuando detiene su labor y busca mis ojos en el espejo, en espera de una respuesta que sin dudas no necesita. Su especialidad es la palabra precisa, dicha en el momento justo y con la entonación de quien no dice nada importante. Recuerdo que aquella tarde de

nuestro primer encuentro estaba de visita en República Dominicana el comandante Fidel Castro y, claro, Cuba era tema de conversación generalizado. Todos participaban en el debate, menos mi barbero y yo. Cuando la discusión había tomado un cauce hipercrítico frente a la revolución cubana y las voces cabalgaban tonos exaltados, en uno de esos momentos mágicos y raros en que todos los hablantes callan para tomar aire al mismo tiempo, mi barbero —sin quitar sus manos y sus ojos de mi cabeza— dijo suavemente:

—Hay una cosa que no entiendo —e hizo una pausa que dejó a todos pendientes de él. Cuando le pareció suficiente, continuó—. Cómo es que si los cubanos se están muriendo de hambre, en los juegos esos que acaban de hacer —se refería a los Juegos Deportivos Centroamericanos y del Caribe— ellos solos ganaron más medallas que todos los demás países juntos...

La que se formó fue inenarrable. Todos —unas veinte personas— comenzaron a responder al mismo tiempo y en los más diversos grados de alteración. Pero ya mi barbero había dicho lo suyo, alto, claro y preciso, así que siguió su labor sobre mi cabeza como si aquella balumba de crispación verbal no tuviera nada que ver con él.

Ah, pero ocurre que mi barbero no es un hombre de esta época. El suave transcurrir de su tiempo personal corresponde a otra dimensión. Pelarme —a mí que ya los años van dejando un tanto ralo— le toma dos horas, que yo agradezco como un don del cielo. Él no está interesado en el dinero que le asegura el cambio de cliente, sino en mantenerme el mayor tiempo posible sumergido bajo el placer de su sabiduría y su maestría al decir. Su premio es mi sorpresa, esa que le comunican mis ojos reflejados en el espejo. Y no puede ser de otra manera: la última vez que solicité sus servicios, por ejemplo, me propinó una convincente receta para determinar si una mujer es virgen o no a partir de la manera en que camina. Con ejemplos prácticos y todo, eh.

No, mi barbero es una especie rara y, lamentablemente, en extinción. Pertenece a una raza incompatible con las cadenas de hot dogs, el e-mail y nuestras pragmáticas normas para el prestigio social. Por eso quería compartir a tiempo la felicidad de este reencuentro con un universo que creí perdido. Por eso también quiero alargarle este homenaje. Aunque, ahora que lo pienso, no sé cómo se llama mi barbero y él tampoco conoce mi nombre. Quizás sea que no importa. Que no los necesitamos. Que entre él y yo hay un pacto humano más fuerte que cualquier santo y seña.

CUANDO **REÍMOS** DE LA MUERTE

Velorio es una de esas palabras potenciadas, cuyo sonido puede activar todas las reacciones del extenso catálogo humano, menos la indiferencia. Los polos de tal sensibilidad se definen en el temor y el placer que, extremos al fin y al cabo, se abrazan hasta confundirse. En el centro de ese mapa supuesto, sabichosa y sonreída, vive la muerte con su repercusión de finitud, que marca y ordena la vida entera: desde nuestras ideas hasta nuestros estremecimientos. Un velorio es una riquísima puesta en escena, un complejo coexistir de rituales, a un tiempo diversos y comunes, en el que de muchos modos los participantes sucumben a la muerte y renacen a una nueva oportunidad de vida, que nunca saben —y ahí está la fuerza de la señal— si será la última. Lo mejor —¿no será lo peor?— cae del lado simbólico: en un velorio nada es lo que parece y todo —el llanto y la risa incluidos— puede confundirse y transmutarse. También lo que no tiene explicación fuera de sí mismo: lo innombrable.

Al margen del noble y antiguo oficio de las plañideras, nada parece tan justificado en un velorio como el llanto. Obsérvese que he usado la palabra justificación y no razón, que es cosa distinta. El asunto resulta demasiado difícil para querer domarlo con los aparejos de lo obvio y este no es espacio ni momento para someterlo a los lazos del razonamiento. Nos interesa ahora el otro extremo: la manera impetuosa y natural en que las manifestaciones lúdicas de la palabra florecen en todo buen velorio, al ritmo de un vastísimo arsenal de anécdotas,

ese mecanismo cultural y humano que en tantas partes del planeta despiden a los muertos con música y cantos y juegos.

Auditorio tan naturalmente inclinado a compartir, tenía que atraer a los narradores por vocación, dueños de un contar que se ajusta demasiado bien a las apatencias de vida generadas por las circunstancias mortuorias. A muchos conocí en mi pueblo natal. Algunos eran famosos. En las noches calurosas y aburridas les buscábamos de velorio en velorio, sabedores de que tarde o temprano aparecerían sentados en sus sillas de tijera y con las tazas de café en la mano, rodeados por quienes se nos habían adelantado, ya en plena narración.

Con el hábito de los velorios, sus fisonomías se perfilaban hasta alcanzar un admirable grado de adecuación al ambiente: dominaban el arte de la gesticulación y la mímica, tanto como la capacidad para hablar con un timbre apagado y bajo, sin que su voz perdiera fuerza por ello; las expresiones de los rostros y los ademanes se habían ido puliendo, hasta ser sofrenados, suaves, comedidos, en concordancia con el respeto que exigían el medio y el duelo general; habían desarrollado un depurado grupo de maneras y posturas para la condolencia; y eran, en el fondo y en la superficie, los seres más solidarios del universo.

Sus repertorios variaban de acuerdo con el sujeto y el tipo de velorio de que se tratase. Los había especializados en chistes de doble sentido y cuentos colorados de todas las temáticas. Los había mentirosos verídicos, fabuladores de aventuras y sucesos tan insólitos que no podían ser sino verdad. Los había filosóficos, ordeñadores del *summum* existencial a la luz quemante de la muerte. Los había chismosos, verdaderos precursores de nuestros medios masivos, con los que resultaba muy fácil ponerse al tanto de cuanto estaba ocurriendo en el pueblo, no importa si era el inicio de la tercera guerra mundial o los deslices eróticos de la esposa del peletero. Por último, los había sabios en menesteres funerarios que,

a fuerza de experiencia e imaginación, podían rememorar los detalles curiosos de cualquier muerte ocurrida desde el siglo XIX hasta ese preciso momento, siempre que hubiera sido en un radio de cincuenta kilómetros a la redonda.

El mapa era más o menos el mismo: hacia el interior de la vivienda, irradiando desde el aposento que cobijaba el féretro, se expandían el dolor y la queja, que se iban diluyendo en murmullo a medida que avanzaban hacia las puertas. Una vez cruzadas estas, bien fuera hacia el patio o hacia la calle, comenzaba el reinado de los conversadores. Allí se les veía, desparramados en grupos a lo largo de las aceras, sentados sobre las rústicas sillas plegables que colocaban en posición de diálogo, libres de las tensiones y la atmósfera opresiva del interior, y por tanto en condiciones de construir un espacio hecho de imaginación, picardía, gozo y una pizca de malevolencia, únicas defensas posibles frente a la muerte implacable.

Ese universo iba a recibir un primer golpe con el crecimiento de las ciudades, la popularización de las funerarias y el progresivo abandono de los velorios hogareños. Poco se avienen el bien fabular y el mejor decir con la colectivización del dolor y la fabricación de velorios en serie, ahora carentes de las singularidades que antes les otorgaba el ámbito íntimo y privado de cada familia. Si los conversadores defendieron sus espacios en los pasillos y las entradas de las funerarias, los cuenteros de velorio se alejaron, ahuyentados por el ambiente frío e impersonal. Luego vinieron los sistemas de aire acondicionado y de audio, las modernas pizarras de ocupación, y por último la costumbre norteamericana de cerrar las funerarias a una hora de la noche y hasta el día siguiente, con lo que el velorio quedó vacío de sentido humano.

Habrà quien se alegre. Yo mismo pienso morir bien atento para que no me velen. No quiero dar a quienes me aprecian el dolor de honrar unos despojos que ya no

soy; a los que siguen vivos, la satisfacción de acrecentar su vitalidad sobre el fondo oscuro de mi muerte; a los conocidos y desconocidos, el pretexto para divertirse en mi ausencia haciendo y escuchando cuentos. Nada, rosca izquierda que es uno.

¿CÓMO SE CUENTA UN JUEGO DE PELOTA?

Para Marcos Santana

Recuerdo aquellas voces: punzantes y rasgadas, saliendo del pequeño radio con quejumbres y agrietamientos de parto. Entonces no nos dábamos cuenta, pero presentíamos que sus sonidos y sus silencios, sus engarces increíbles con los mil ruidos de la estática y con la masa confusa que clamaba en la distancia imaginada, tenían el brillo de lo milagroso. Eran los años sesenta y la pelota se escuchaba fundamentalmente por la radio, a través de voces tan sabias, que incluso parecían dejar espacio para nuestros comentarios, para los alborotos con que desde nuestro lado celebrábamos o lamentábamos cada jugada. Ah, tiempos divinos, en que éramos nuevos y antiguos a la vez, y todo estaba comenzando.

El narrador de pelota por radio tenía todas las prerrogativas de un dios y la virtud de no saberlo; o, al menos, la humildad de no dar a entender que lo sabía. Todo un mundo —ese que comenzaba a las ocho y treinta de la noche, tras las arduas claridades, y constituía nuestro más alto solaz— dependía de él en el sentido estricto de la palabra. También las claridades porque, en la escuela o en el trabajo, en plena calle o a la sombra, el día solo alcanzaba sentido de discusión en discusión, en el lento esperar por el *play ball* que el narrador nos transmitiría como un “hágase la luz” ilusionante. Nada era tan auténtico como aquel universo que construía la voz del radio y, a través de ella, asistíamos a los momentos supremos de la verdad y la emoción.

Era así en efecto, mas por una razón que malamente intuíamos: a través del oído, muchas veces éramos llevados a la esencia misma del juego de pelota. Y no porque el narrador nos transmitiera sin desviarse, detalle a detalle, lo que ocurría dentro del estadio, sino por todo lo contrario. Porque, al rehacer una realidad vertiginosa con la única —y poderosa— ayuda de la voz, el narrador —cuando lo era de veras— recreaba una ficción personal, que evadía lo superfluo para entregarnos la médula de la acción y las actitudes que ocurrían delante de él. Estoy tratando de decir que, muy al contrario de lo que se piensa, el narrador de pelota por la radio debe estar más cerca del cuentista oral que del periodista o del locutor, pero con el agravante de que no tiene de su lado el auxilio de las formas no verbales de la comunicación, si excluimos la inconfundible masa de ruidos que individualiza cada estadio y sin cuyo arroyo la voz del narrador quedaría más que desnuda.

El buen narrador de pelota para la radio no es un descriptor ni un comentarista, como sí lo es el de la televisión, esclavo de esos tiros de cámara reiterativos y cómodos, con los que la acción de “ver” el juego pierde toda su impredecibilidad. Quien desee trasladar un partido de pelota a la voz radial tiene que narrar en el sentido directo de la palabra. Es decir, seleccionar a la velocidad de la luz entre los cientos de acontecimientos que se ofrecen en el terreno de juego, sintetizar los pertinentes, organizarlos, aumentar sus rasgos determinantes, borrar los detalles dispensables, y amalgamar lo así obtenido en una tensión que cumpla los principios de toda historia contada: continuidad lógica de la acción, motivada por conflictos. Y eso solo se hace bien con un enorme talento para decir, con un conocimiento total de los recursos expresivos de la voz, con un lenguaje tan vivo como dúctil, y con una experiencia nutrida por muchos afluentes.

Digo que el buen narrador radial reinventa el juego. Sin faltar a la verdad, entrega un partido distinto —que es y no es el que ocurre en el estadio—, que nosotros

debemos extraer de su voz y reconstruir con la llave maestra de la imaginación. Por eso la realidad de esa voz es más rica y más compleja que la realidad palmaria de todos los días. Por eso siempre nos parecía que los juegos narrados a través de la radio tenían una mística que los hacía diferentes de los reales, los que jugábamos los mortales comunes y corrientes. Por eso cuando íbamos por primera vez al estadio, a ver un partido de rango nacional después de años escuchándolos por la radio, nos sentíamos perdidos, solitarios en medio del gentío que llenaba las gradas, necesitados de aquella voz catártica que tan auténticamente nos organizaba lo que ante nuestros ojos estaba pasando con manifiesta inconexión, en el vacío de un caos y un silencio interior anonadantes.

Cuentan que Felo Ramírez, el cubano que ha hecho de la narración de pelota por la radio un arte casi perfecto, llegó en sus años mozos a narrar juegos de las Grandes Ligas a ciegas, encerrado en una cabina de La Habana y a partir de datos que iba recibiendo según la narración en inglés que alguien le traducía. Claro que la anécdota puede ser fruto de su fama posterior. La creo, sin embargo. Para un hombre de su astucia, sus calidades vocales y su imaginación debe de ser más fácil narrar un juego inventado que uno real. Estoy seguro de que, al menos, el primero sonaría siempre más auténtico que el segundo.

Disfruté en Cuba de uno de estos artistas: Bobby Salamanca. Había bebido con provecho en la fortísima tradición de narradores deportivos cubanos, conocía el béisbol hasta las clavijas, pero además poseía el don de la palabra y una imaginación que le permitía el juego temerario de la originalidad. Más que saberlo, él sentía que narrar pelota por la radio podía ser un acto de creación, la invención de un tiempo y un espacio a la que se entregaba con absoluta malicia y sinceridad. Hace años que lo mató un mal cáncer. Pero antes gozó una suerte que pocos, en el terreno que fuere, pueden reclamar

para sí: crear con su sola voz y la concurrencia de algunas circunstancias, en una noche potenciada por los nobles espíritus de las islas, un punto mágico donde la República Dominicana y Cuba se abrazaron.

En los momentos más intensos del despeñadero revolucionario, a finales de los sesenta, Salamanca creó una fraseología personal para la narración de pelota mediante la sustitución de las habituales palabras en inglés por otras vinculadas a la producción azucarera, entonces muy de moda en las consignas políticas cubanas, que llamaban a convertir esa rama económica en la solución para el desarrollo del país. Así, el *strike* pasó a ser *azúcar* —que Bobby pronunciaba con un acento tumultuoso sobre la *u* y un tintineo sutil de la *r* final—, el *foul* se convirtió en *caguazo*, el *hit* en *caña* —si era doble, se hacía de dos trozos, o de tres si era triple—, al que se ponchaba le daban *tres golpes de mocha* y lo tiraban *para la tonga*, etc. El *home run* no, ese siguió llamándose jonrón, que él acompañaba con un gozoso “Adiós Lolita de mi vida”.

Todo esto, que en otro habría sonado ridículo, en Bobby Salamanca era una catarata de gracia y humor. Él condimentaba esa manera de nombrar con salidas repletas de ingenio y juicios cortantes, nacidos de una comprensión profunda de las claves culturales que hacen a la pelota como deporte, e invenciones que pertenecían por entero a la ficción. Y con todo esto en la maleta aterrizó un día de 1969 en Santo Domingo, junto al equipo cubano, para narrar una Serie Mundial de Béisbol Amateur.

El contexto era así: Cuba había rehecho su pelota luego de 1959 y la prohibición del profesionalismo. En 1966 había perdido en el partido final contra Estados Unidos la medalla de oro de los Juegos Panamericanos que se celebraron en Winnipeg, Canadá. El mundial de Santo Domingo era, pues, un reto que reclamaba matices de confrontación aguda por la crudeza del enfrentamiento político entre los gobiernos cubano y norteamericano. La República Dominicana no era ajena a esa si-

tuación. Además de la tradicional cercanía entre ambas Antillas y la admiración que entonces despertaba la revolución cubana, los dominicanos acababan de sufrir por segunda vez la experiencia de una intervención militar yanqui, que parcializó todos los entusiasmos —y no solo deportivos, claro— en apoyo de los cubanos. En ese entorno caldeado se precipitaron los acontecimientos cuando Cuba y Estados Unidos llegaron al juego final para disputar el campeonato.

Para quienes estábamos en Cuba, lo ocurrido aquella noche en el estadio Quisqueya es definitivo y pertenece a la historia. El gran creador de ese universo simbólico fue Bobby Salamanca. Los dominicanos invadieron el estadio y sus alrededores a golpe de merengue y *Yanquis go home*; los cubanos quedamos regados en un archipiélago de tensión, viviendo por los oídos a través de aquella voz que nos decía cómo Estados Unidos iba ganando en la séptima entrada una carrera por cero y estremeciéndonos de emoción en los miles de corazones dominicanos cuando Cuba puso el empate en segunda base con dos outs. Ahí fue la grande. Le correspondía batear al pitcher, Gaspar —*El Curro*— Pérez, que había tirado un gran relevo. Lo aconsejable era quitarlo por un bateador emergente. Pero el director cubano, el veinteañero Servio Tulio Borges, salido de la primera graduación de técnicos deportivos cubanos postrevolucionarios, decidió dejarlo batear, a contrapelo de todo lo establecido por los estrategas del béisbol. Los cinco minutos siguientes del juego quiero contarlos en párrafo aparte.

El Curro se puso rápidamente en dos *strikes* sin bolas y, a partir de ahí, dio una cantidad seguida de *fouls* que pareció infinita. Cuando la voz de Salamanca describía, detalle a detalle, los movimientos del pitcher norteamericano —Osborne recuerdo que se llamaba—, cubanos y dominicanos reteníamos angustiados la respiración, que soltábamos en un solo y violento suspiro al escuchar “*foul*, caguazo a las mallas”. Una detrás de

otra, no sé cuántas interminables veces, hasta que los cubanos saltamos a las gradas del Quisqueya e invadimos bailando los techos de los *dogouts* con la voz que trino “línea sobre segunda, ¡caaaaña cubana!”, y nos abrazamos aquí y allá, mientras Tony González doblaba por tercera, impulsado por tantas voluntades.

Así seguimos, concertados y lejanos, una y la misma respiración en la realidad que iba bordando el hilo de una narración más sólida que la verdad, cuyo flujo nos hizo llegar a la novena entrada ganando dos por una. La descripción del último lanzamiento la recuerdo en cada palabra y cada pausa, como recuerdo de memoria el principio de *Cien años de soledad*, o el final de *El reino de este mundo*, o algunos fragmentos de *El Quijote*. Cuando Salamanca dijo “¡Cuba —aquí un breve silencio, el barullo confuso de la estática— campeón mundial!”, todos nos desparramamos por las calles, destapamos las botellas de ron, invadimos el terreno del estadio, nos llevamos en hombros a los héroes. Aquí y allá.

Más de treinta años después, el dominicano Marcos Santana me contaría cómo junto a sus compañeros, presos políticos en la cárcel de La Victoria, había perseguido aquella noche la voz de Bobby Salamanca por las indóciles entrañas de un radito de pilas para vivir una experiencia que, en su caso, tenía un sentido bien profundo. Antes, en 1988, de visita por primera vez en la República Dominicana, pedí ir al estadio Quisqueya. Me asomé a su terreno rojo y verde, caminé sus gradas amplias y vacías, toqué las mallas que protegen al público. No era mi estadio, el Quisqueya en que millones de cubanos habíamos disfrutado hasta el delirio una victoria que nos pertenece para siempre, al menos tanto como a los dominicanos. Aquel estadio —el que conservo en mi nostalgia— es definitivamente más tangible, más verdadero: pertenece un poco a los sueños y otro poco a la memoria. Vivía, vive en la narración con que Bobby Salamanca juntó sobre la mar —como pedía José Martí, “a sangre y cariño”— dos islas en una noche inolvidable.

DE GRECIA A LA HABANA, **ALGUNOS SIGLOS DESPUÉS**

El mecanismo de la narración, que nació con el hombre, ese impulso incontrolable de dar testimonio reinventando a fuerza de imaginación y habilidad expresiva lo que nos rodea; ese placer de despeñarnos agarrados al hilo mágico que hilvana en la voz —y de modo diferente— una realidad que creíamos conocer de todos los días, no va a cesar mientras aliente la especie. Aun en los medios electrónicos, esas maneras que la voz y el gesto han modelado durante siglos se infiltran con perfecta aunque adaptada legitimidad. Basta que, por la razón que fuere, aparezcan las condiciones que precisa y llena la narración oral. Esto es: que la palabra dicha no sea esclava, no sea relegada a la función de complemento.

Quizás lo que digo no agrade a los investigadores de la cultura popular, acostumbrados a las separaciones absolutas, a considerar lo tradicional en un enfrentamiento sin remedio con la cultura artística y la llamada cultura de masas. Ese enfrentamiento se produce a veces, pero —como ocurre con todas las confrontaciones— se resuelve también en profusos y penetrantes contactos entre esos distintos modos culturales. No acierto a explicarme por qué casi todos reconocen las aproximaciones de lo oral con la comunicación artística y mediática como una vía que lleva sin remedio a la desaparición del primero y que solo funciona en un sentido.

Green, por ejemplo, que cuando un discurso oral es apresado en el molde de la escritura, o convertido en imagen, tal operación determina la cancelación de ese discurso en tanto que objeto de comunicación primaria, aun cuando la vida prueba a diario que una misma narración suele seguir dos o más caminos diferentes aunque interactuantes: uno en el plano de lo oral y otro a través del soporte tecnológico.

Hay más: los vínculos entre los comportamientos que reconocemos tradicionales y la cultura artística y mediática son múltiples y se alargan en todas direcciones. Es común hoy que la narración oral se apropie de los discursos elaborados por los medios o por el arte para sentar sus reales. ¿No ha conocido usted buenos contadores de películas o de novelas? Yo sí. Tan buenos que luego, cuando uno por fin ve la película o lee la novela objeto del relato oral, le parece incompleta o falta de cierta esperada emoción.

Pero la casualidad me hizo presenciar un caso extremo en ese camino de regreso desde los medios hasta la oralidad. Recuerdo el verano de 1978. Caminaba yo una noche por el malecón de La Habana, en medio de la animación que levantaba el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, cuando vi a un grupo de personas alrededor de un hombre sentado sobre un muro alto. Me acerqué y, para mi sorpresa, aquel individuo repetía —como ha de ser, con fidelidad aparente pero agregando lo suyo— fragmentos antológicos de las narraciones con que Bobby Salamanca había apresado los momentos cruciales del béisbol revolucionario cubano en torneos internacionales. El público, entusiasmado, pedía —por ejemplo— el último inning de José Antonio Huelga en el Mundial de Cartagena, y él los complacía con evidente fruición y todavía más habilidad.

Aquellos discursos que la narración radial había cristalizado se independizaban de su emisor, recibían el beneficio de un componente gestual que en la versión original sus receptores no habían podido disfrutar, y pasa-

ban al colectivo terreno de la oralidad primaria, del mismo modo que debió ocurrir en el tiempo que los aedas recorrían los helenos territorios, recitando de viva memoria los poemas homéricos. Ni más ni menos, salvando las imprescindibles distancias y aunque a muchos la comparación les parezca un sacrilegio.

NORTE Y SUR DEL **PIROPO**

En el engorroso trazado humano de nuestras calles, el piropo es quizás el estadio más democrático de la palabra, y eso no es poco decir en un planeta sofocado por los medios y los modos del poder. Ciertamente que todo acto de amor empieza en la palabra —o su ausencia, que es también palabra—, pero el piropo rebasa esa función —nada despreciable, eh— de puerta que conduce a los acercamientos y gana valor en sí mismo como diversión, muestra de habilidades y puja tenaz.

Porque el piropeador es un contendiente perpetuo y egoísta, que larga sus posibilidades verbales tanto para apropiarse simbólicamente de la belleza que celebra, como para contender con el resto de los piropeadores que antes pudieron haber sido. Y de ese enfrentamiento —titánico y leal— tiene una conciencia intensísima el que piropea, aunque la inmensa mayoría de las veces ni siquiera conoce al rival que reta y difícilmente llegará a estar seguro de haber vencido.

El piropo, según creo ver, proviene de dos respiraciones distintas. Puede brotar como un golpe de emoción, una impensada reacción admirativa que envuelve a quien lo provoca en una vaharada de deseo. Este es el piropeador instintivo, por lo general poco cultivado y que se cruza con facilidad hacia el territorio de la grosería. Su aspiración se consume en sí misma: quiere imponer su valoración y, sobre todo, exhibir el ímpetu de sus apencias.

Mas hay también el piropeador de estilo, el que cultiva el piropo por el piropo mismo, lo elabora con meticulosa delicadeza, a veces sutil, a veces intelectual, a veces irónica, a veces de doble sentido, y a veces todo eso

junto. Este es el competidor nato, el verdadero cultor de la palabra y, por tanto, sí necesita que su ingenio sea premiado, bien sea por la halagada, bien sea por los espectadores. Ah, porque el piropeador de estilo precisa de público que respalde sus habilidades y celebre su arma predilecta: la originalidad. A ser distinto en el diestro manejo del verbo, los tonos, las cadencias, la gesticulación, la mímica, se juega el prestigio con la esperanza de cosechar una señal mínima de la agraciada que demuestre la efectividad de su esgrima estimativa. Claro que ni el piropeador instintivo ni el de estilo desechan la posibilidad de construirse un camino hacia la conquista.

Y esto último nos lleva a un punto crucial. El piropo es cosa de dos: quien lo da y quien lo recibe. Y, del mismo modo que hay sus técnicas y sus estrategias para crearlo y emitirlo, las hay también para recibirlo y responderlo. Las posibilidades de respuesta ante un piropo son infinitas, tanto para la aquiescencia como para el rechazo, pero están socialmente muy bien codificadas. Al piropeador instintivo casi le da lo mismo un resultado que otro. Él se complace en constatar la recepción de su agresión emocional. El piropeador de estilo, por su parte, es un adorador de las sutilezas y, aunque parezca extraño, prefiere las señales leves a las francas muestras de agrado. Si algo aprecia él son esas reacciones que escapan a pesar de los esfuerzos de la piropeada por atajarlas. O del disimulo para que así parezca... En fabricar sonrisas incontenibles hay mujeres que llegan a ser notables especialistas.

Véase: un mundo que tanto se afana por la igualdad de derechos para las mujeres ha mantenido, sin embargo, inalterables los papeles del hombre como propinador de piropos y de la mujer como provocadora y receptora. Ni al feminismo más extremista se le ha ocurrido —que yo sepa— enarbolar la causa del derecho de la mujer a la creación y externación de piropos. En Cuba, hace ya unos cuantos años, se filmó un documental sobre el piropo que examinaba este aspecto. Los realizadores crea-

ron la escena siguiente: una fémina de estilo desparra-
mado y cigarrillo entre los dedos observaba, con desfa-
chatez y recostada contra un poste del alumbrado eléc-
trico, a un hombre que se acercaba. Al momento en que
este pasaba por su lado, le decía ella un piropo que muy
bien podía figurar en la antología de lo grosero. De ver-
dad,   quieren saber mi opinión? No, mejor no digo nada.

Ya que estoy en el tema, aprovecho para aliviarme
de un cargo de conciencia que desde hace años me qui-
ta el sueño. Fue un robo tan terrible como involuntario
que cometí en San Andrés, una isla en forma de caballito
de mar donde confluyen varias corrientes humanas:
pertenecer al Caribe inglés por raigambre cultural, a Co-
lombia desde el punto de vista político y a Costa Rica y
Nicaragua por proximidad geográfica e intercambios. A
ese pedazo de paraíso llegó en mayo de 1991, invitado
al Festival de la Luna Verde.

Pues en la puerta del hotel, en San Andrés, me tro-
pec   con un mendigo singularísimo. Era nicaragüense,
de la Costa Atlántica, y la práctica de su vida consistía
en ir recorriendo el Caribe mientras mendigaba. Estaba
un tiempo en Jamaica; cuando se cansaba, reunía el
pasaje —o se las ingeniaba para conseguir transporte—
y se iba a Barbados... y así, pidiendo aquí y all  , había
conocido la mayor parte de las islas caribeñas y acumu-
lado lo que podríamos llamar una enorme cultura am-
biente. Pronto me aficion   a conversar con él algunas
horas de cada tarde.

Así, estábamos uno de esos días que nada más se
cultivan en los trópicos, cuando vimos venir por la acera
dos mujeres de belleza eruptiva en sus mínimos trajes
de baño —bien mínimos pues habían olvidado ponerse
las respectivas partes superiores—. Un embeleso. Ca-
minaban hacia nosotros con la inmensa —y muy justifi-
cada— seguridad de que el mundo entero se equilibraba
—o, mejor, se desequilibraba— según las mareas de sus
balanceos. Tratando de no perder el hilo de la conversa-
ción, tensó todas mis fuerzas mentales, llamó en mi

auxilio a todos los dioses de la lengua —con Quevedo a la cabeza—, contuve la respiración de mi espíritu... pero nada. No brotaba nada que estuviera a la altura de aquello que se nos venía encima. Con frustración y dolor las vi llegar junto a nosotros, pasar a nuestro lado, mostrarnos ya sus espaldas...

Fue en ese momento que mi compañero, el mendigo, dio un giro de graciosa precisión en lo que decía, levantó un tanto el tono de voz y, sin mirarlas, soltó reflexivo: “Algo grande debe estar pasando en el cielo cuando los ángeles andan por la tierra”, y siguió conversando como quien nada ha dicho. Ambas beldades se detuvieron, dieron la vuelta y nos miraron. ¿Qué vieron? A un mendigo junto a otro caballero más o menos correctamente vestido y con cierta apariencia intelectual. El par de sonrisas que me propinaron las llevo dentro como un castigo. Y las palabras zalameras con que una de ellas me dijo: “Gracias, caballero. Por hombres así vale la pena salir a la calle”.

Y allí me dejaron, doblemente derrotado: por la pericia de aquel desandador de islas y por la adjudicación impropia de una agilidad mental, un don de expresión y un oficio en el manoseo de las palabras que no he parado de envidiar hasta el día de hoy.

• *Este artículo se publicó en El Siglo, el 15 de mayo de* •
• *1999. Esa tarde de sábado el destino no demoraría en* •
• *desmentirme con respecto a la disposición femenina para* •
• *lanzar piropos. Subía yo por la calle Hostos, en busca* •
• *de El Conde, cuando vi a un joven parado en la puerta* •
• *de su casa y sin camisa. No es costumbre de los domini-* •
• *canos mostrarse sin camisa. Aquel era un joven fornido* •
• *y tenía un abundante vello que le bajaba desde el pecho.* •
• *Pues resulta que, justo frente al individuo, me di cruce* •
• *con una pareja de jóvenes mujeres. Una de ellas, tras* •
• *mirar de soslayo al que se exhibía, soltó un: “Bueeeeno,* •
• *si el camino está así, ¿cómo estará el pueblo?” ¿Quién* •
• *dice que las mujeres no piropean?* •

LA SOCIEDAD TELEFÓNICA

En los primeros años noventa del siglo pasado, Néstor García Canclini y Mabel Puccini dirigieron un equipo multidisciplinario que examinó el consumo cultural en Ciudad de México. Como era presumible, ese estudio indicó entre otras muchas cosas que la televisión se convertía progresivamente en el centro de la familia capitalina. Lo curioso —y, claro, alarmante— radicaba en que, a ritmo acelerado, numerosas personas iban perdiendo su contacto directo con la ciudad y lo transferían a la mediación televisiva, cuyos noticieros, reportajes, partes del tiempo, etc., les aseguraban una relación más placentera con los superpoblados, incómodos y peligrosos espacios de la urbe.

En Santo Domingo, si bien la televisión produce igual fascinación y aletargamiento que en todas partes, su sociedad se organiza en términos de intercambio social más bien alrededor del teléfono. El medio consolidado entre 1870 y 1880 por Elisha Grey y Graham Bell hace mucho sobrepasó entre los dominicanos su sentido de enlace rápido y funcional para propiciar una cultura, un estilo primordial de vivir y de apropiarse simbólicamente de la realidad.

Sea el tema que fuere —los negocios o el amor, las telenovelas o el béisbol, la gastronomía o el arte— siempre encuentra cauce propicio en el teléfono. Quizás la elección se explique porque, dadas sus características como medio de comunicación, la telefonía parece acercar a las personas sin que los respectivos espacios individuales sean invadidos. En principio, no es necesario admitir o imponer la presencia física y, sin embargo, la

calidad e inmediatez de las voces da a los hablantes un invulnerable sentido de realidad. Luego, en tanto la transacción telefónica oculta la mayor parte de los componentes no verbales de la comunicación, los hablantes tienen la libertad de crear un doble discurso —uno incompleto, el de la voz que se escucha; otro total, la voz más los componentes no verbales de la comunicación—, cuyo mensaje solo es totalmente aprehensible en el espacio del emisor. Por último, este tipo de enlace apenas interfiere nuestra vida pues es posible sostenerlo mientras se realizan las más variadas actividades, ya sea ver la televisión, cocinar o manejar.

A fuerza de utilizarlo, el contacto telefónico en Santo Domingo ha ido conociendo un firme proceso de instrumentación, una manera cada vez más reiterativa y cerrada de estructurar el diálogo. Entre el “haló” y el “ba-bai” yancófilos, medra un ejército de frases hechas, expresiones prefabricadas, roles mecanizados en el intercambio, etc., que cimientan una convención comunicativa capaz de agilizar el contacto, pero que también asesina la riqueza posible de cualquier transacción comunicacional sostenida por seres humanos. A tal punto es sólida esa convención, que cualquier desviación de ella resulta repudiada con rudeza extrema. ¿Qué les digo? Cada vez que, en ejercicio de mi natural despistado, respondo al teléfono con el muy cubano “Oigo”, al otro lado de la línea se produce una conmoción de matices variables, entre la sorpresa y la indignación.

Al ser una comunicación incompleta, el contacto telefónico es también inconcluso. Supone siempre un diálogo posterior más integral, que incluya modos del intercambio social que no están al alcance del teléfono. Por sus atributos específicos, el diálogo telefónico posee limitaciones en cuanto a la seriedad, que sí se le reconoce al encuentro cara a cara, y en cuanto al valor oficial, que sí consigue el documento escrito. Cuando el intercambio telefónico pasa de acto propiciatorio o previo a acto para sí mismo, consolida una comunicación nunca

completada, cuyas apetencias se indefinen con algo de frustración perenne.

El carácter de comunicación pospuesta y el convencionalismo en el intercambio humano, tan cultivados por la sociedad telefónica, terminan por extenderse al diálogo social primario, que resulta de esta manera seriamente empobrecido. Pronto los hombres se hablan frente a frente según los patrones del contacto telefónico, molestos incluso por el espacio compartido. Es habitual hoy que las personas se eludan en la calle con un “Tenemos que hablar”, o que se despidan con un “Nos hablamos”, que transfieren el intercambio al terreno posible de la telefonía, más “cómodo” o menos “enojoso”. De igual forma, el lenguaje común se ve invadido por clisés y comodines lingüísticos —entre los que la palabra *cosa* resulta el más lamentable—, que sirven para nombrarlo todo, y por frases calcificadas que, gracias a su uso indiscriminado, se despojan de sentido.

Ese hombre que en plena calle se aferra a su celular con inquietud de náufrago, ¿por casualidad no buscará escapar de la incesante realidad que lo circunda? Esa mujer que aniquila su tiempo excedente marcando el número de todos sus conocidos, tenga o no algo que decirles, ¿no estará poniendo distancia entre ella y el pedazo de vida social en que debió ser protagonista? Esa persona que, no importa el sexo, disimula su ausencia —que es también parte vibrante de su presencia— tras la voz del secretel, ¿no estará renunciando al azar, uno de los componentes más humanos de la existencia? Tengo para mí que el teléfono, tomado fuera de su utilidad como contacto funcional y vuelto fin en sí mismo, no hace al hombre más cercano sino que le oculta de los demás y de sí mismo; es decir: de su propia naturaleza humana.

¡QUÉ COSA!

*La cosa está en que un día
haya tiempo para todo.
Para hablarnos sin apuro,
para compartir rocíos.*

Silvio Rodríguez

Cosa es palabra de las más frecuentes en español. Siempre fue así y así parece que será. Al fin y al cabo cuanto existe puede ser, llegado el momento, *una cosa*. Lo es en principio aquello que no tiene vida, por oposición a quienes sí la tienen. Bajo su denominación cae además todo lo indefinido, lo desconocido o lo que, por abstracto, escapa a otro nombre que no sea *cosa*. Decimos: “Pásame esa cosa”, porque no conocemos su nombre o por señalar con desdén. Decimos: “La cosa se está poniendo mala”, y se alcanza un espacio tan amplio, que en él caben la sociedad, la coyuntura histórica, el quehacer político, la familia, los amores, y así el infinito. Encubre *cosa* también lo secreto, aquello que se menciona impunemente en público y nada más comprenden algunos iniciados. Son tan extensos los límites de *la cosa*, que designa con guiño mañoso las partes del cuerpo que las buenas costumbres cubren por oficio, la moral vuelve misteriosas por pacatería, y que *cosa* dibuja con finos chisporroteos de malicia o arroja con groseros golpes de vitalidad. ¿Cuántas cosas, no?

Igual ha sido en República Dominicana, si damos crédito a Mir y Noguera, citado por Miguel A. Piantini, a

su vez citado por Max Uribe en sus *Notas y apuntes lexicográficos*: “Mas los dominicanos hemos estrechado su poder significativo [de *cosa*, por supuesto], hasta el extremo de que abusamos de ella aplicándola a todo lo que ignoramos, con tal ansiedad y furor que, si no nos refrenamos algún tanto, codificaremos [¿no será *cosificaremos?*] nuestro lenguaje vernáculo”. La advertencia no parece haber sido muy escuchada porque *cosa* ha pasado a ser en Santo Domingo un comodín capaz de sustituirlo todo; o mejor: de ocultarlo todo.

Como si el *vaina* ubicuo y persistente no bastara, entre los dominicanos *cosa* cubre desde hace mucho también lo conocido. Aunque el santo, seña, vida y milagros de nuestra vecina sean de dominio público, apenas el contexto comunicacional lo permite, se le envía un recado a *cosa*, uso que en su momento reconoció las marcas genéricas para nombrar a *coso*, si el aludido es hombre. Tal pronominalización dio otro paso en el camino del mal gusto cuando derivó los diminutivos *cosito* y *cosita* para echarlos con saña sobre la inocencia de los niños.

Hay más: *cosa* se hace cargo de todo lo impreciso, bien sea por naturaleza o por pereza mental del que habla. Una amiga me llama por teléfono y dice: “Te noto muy *cosa* hoy”, luego de lo cual no estoy seguro de si me nota exaltado, triste, alegre o preocupado. Eso, preocupada, lucía otra amiga cuando me comentó: “Últimamente he estado muy *cosa* con la salud de mis hijos”. Y yo empiezo a creer que *cosa* oculta un estado de ánimo especial, tan inaprensible como la inspiración o las revelaciones, por ejemplo.

Nada, que *cosa* es colaborador infatigable de los partidarios del menor esfuerzo. Un chofer de carro público, para explicar la tozuda persistencia de un entaponamiento, dice: “Parece que en la casa del Partido tienen *cosa* hoy”. ¿Tendrían una fiesta, una reunión, un homenaje, un juicio? Solo *cosa* lo sabe. Aquí el sustantivo má-

gico sobrentiende tanto que no dice nada y, de paso, se apropia de las funciones del vertedero lingüístico que siempre fue *etcétera*, como en esta expresión que escuché recién ayer en un colmado: “Bueno, él se ocupaba de hacer los mandados y cosa”. Sin comentarios.

Podríamos seguir con los ejemplos hasta formar ejército. Si este proceso de cosificación del habla dominicana resultara de los manejos inusitados y ágiles que con frecuencia nos regala el ingenio popular, no habría motivos de preocupación. El lenguaje se hace y se deshace en la práctica cotidiana del habla y en el tesón con que artistas de todos los linajes se machucan los dedos y la lengua para domar las oraciones; después, a mucha distancia y ahogados por el esfuerzo, vienen los diccionarios y las gramáticas. Lo doloroso es que, tras el sobreuso de cosa, hay la intención de codificar la comunicación personal y frente a frente según los parámetros de la mediación electrónica para hacerla rápida, sintética, podada de cuanto matiz no califique dentro de lo pragmático. Lo dicho: la retórica esquemática del intercambio telefónico va pasando al diálogo primario porque el tiempo es oro y el espacio personal de los hablantes cada día más privado. Tanto, que se parece a la soledad.

El empleo de *cosa* entre los dominicanos muestra una tendencia inquietante por su extensión, una tendencia que somete el habla a la retórica empobrecedora y fuertemente codificada de los medios masivos. Escuche a su alrededor. Vea cuántas frases hechas, palabras-comodines, expresiones casi ritualizadas ya perdieron su significado a fuerza de ser repetidas y sirven hoy para llenar el intercambio sin necesidad de decir algo y, mucho menos, de molestarse en pensar. Porque no es solo que semejante tendencia a la esquematización del habla aniquile la frondosidad y el regodeo típicos del español, moroso pero repleto de deslizamientos fonéticos y semánticos. Ella oculta también la intención de

pensar lo menos posible, de comunicar lo menos posible, de ser lo menos posible.

Atención, mucha atención, no sea que de tanto *cosear* un día terminemos por *cocear* y el *cociente* de esa operación arroje la pérdida de la única *cosa* que realmente vale la pena: el hombre que sale cada día a disputar su condición de libre y pensante, de creador y dueño de sí mismo. ¡Qué cosa!

VOZ IMPUESTA: VOZ **ENEMIGA**

El humano dejó de ser manada para bordar los hilos de una concertación diferente convocado por la voz, asido con justificada tenacidad a los infinitos filamentos cohesionadores del diálogo primario, cara a cara. Basta una voz para que se achique la soledad. Hay, a través de ella, una comunicación significativa, pero también hay en ella una comunicación emocional, intuita, que reverbera en los sonidos y salta por encima de los mensajes, sean verbales o no.

Cierta vez el poeta soviético —¿se dirá así todavía?— Vladimir Maiakovski tertuliaba con varias personas —en Lima, Perú, si no recuerdo mal—, entre las que se produjo una discusión que, aceiteada por los alcoholes, pronto ascendió a pelea. Cuando todo parecía encarrilado hacia los instintos más agresivos, Maiakovski —que, dicen, era dueño de un impresionante timbre de voz— se puso de pie y comenzó a recitar, en ruso, uno de sus poemas. De inmediato la bronca de congeló. Todos, paralizados, reverenciaron con su atención aquellos sonidos cuya recta significación nunca conseguirían —ni necesitaban— entender, y así pudo el poeta sacarlos a la calle y llevárselos, olvidados de la hostilidad reciente, atrapados en la magia de una música que repetía el milagro de Hamelin. Eso leí en algún lugar y, si no fuera exacto, bien podríamos agradecer la ficción.

Pero no mixtifiquemos: la voz en sí misma no es amiga ni enemiga. Lo es —o no— el hombre que la hornea en su interior y con ella nos abraza o nos agrede. Enemiga es, para comenzar, la voz impuesta, la que pisotea nuestra aquiescencia y, no importa lo que diga, nos hiere con el castigo de la obligación. Y es enemiga porque lastima los principios elementales del intercambio humano. El gran problema de los medios masivos ha sido, hasta hoy, la pasión con que se acercan a esa transacción forzada. Pero al menos frente a los hijos del progreso tecnológico queda la opción de apagarlos, de hacerlos callar por inanición eléctrica, esa democracia receptiva de la que muchas veces habló Umberto Eco. Hay casos peores.

¿No ha estado usted, digamos, en la cafetería de El Conde, dándose un baño de vida o repartiéndosela entre un puñado de amigos, cuando de pronto aparece un señor —o señores— que sin más consultas esgrime un micrófono y, con el apoyo de los respectivos amplificadores y bocinas, comienza a vapulear el espacio sonoro con crueldad, intensificación y ensañamiento? Si no le ha ocurrido, considérese dichoso. Se habrá ahorrado uno de los momentos más angustiosos de su vida, en el que la conciencia de estar siendo lastimado sin justicia ni razón y la impotencia pueden colocarlo a un paso del crimen. Lo peor viene cuando usted se percata de que no le queda otro remedio que abandonar el lugar, a escape de la voz, pateando la amarga convicción de que nos estamos esforzando en organizar un mundo dislocado y siniestro. Y con palpable éxito, qué duda cabe.

Desde siempre —sobre todo antes, cuando éramos supersticiosos y primitivos— el narrador, el hombre de la palabra, ha vivido del prestigio, y no de un prestigio cualquiera, sino de aquel que debe renovarse a diario. Más que una habilidad para sintetizar la realidad y fraguarla en entonaciones que son, a fin de cuentas, también realidad —y tantas veces más real

que la otra realidad, dicho sea de paso—, nada tiene nunca ganado el narrador oral, cuya voz está obligada a hacer el milagro una y otra vez para mantener la solicitud de su auditorio. Entonces —sobre todo antes, cuando éramos supersticiosos y primitivos, repito— no habían descubierto que se puede hablar impunemente más alto que los demás y obligar —también impunemente— a que esos demás escuchen, aun en contra de sus voluntades. El que instala sus altoparlantes en la esquina de mi casa y la invade durante horas con el anuncio histérico de un fin del mundo cuya llegada preferiría antes que seguir escuchándolo, no es una voz del prestigio, sino de la imposición, de la prepotencia.

Si viviéramos en una sociedad en armonía con la sana espiritualidad, ya se habría prohibido el acto de artillar un automóvil con equipos de sonido y sumar el castigo de una prédica alarienta y armagedónica al calor, los taponos, los bocinazos, que tan eficazmente envenenan esas calles de Dios. Ya sé, la palabra prohibir desata enseguida un fantasma temible: el del posible achicamiento de la libertad individual. Ser indiferente ante los hechos y temeroso ante las palabras es parte del disimulo y la doble moral más esencial. ¿Y mi derecho a escuchar o no? ¿Y mi derecho a decidir qué o quién penetra en mi espacio o no? Las zonas públicas son eso: públicas, y nadie debía invadirlas, no importa del modo que sea. Bien para hablar de política, hacer publicidad o adoctrinar, la palabra impuesta es enemiga y debe ser castigada. Y con las penas más rígidas porque sus consecuencias en detrimento de la libertad real son terribles.

El hombre ha desarrollado toda su existencia en torno a la palabra. Primero hablada, después escrita, luego traducida en imágenes. Hoy necesitamos milésimas de segundo para colocarla tan lejos como soñemos. Conscientemente o no, con ella hemos alimentado la vida, la hemos cultivado, hemos querido hacerla más

vida. Por eso siguen ahí, tenaces aunque cambiantes, los sitios de la palabra. Pero ella ha servido en ocasiones para rebajar la estatura del hombre. En esos casos, más tarde o más temprano, siempre la hemos descubierto impuesta. Palabra impuesta: palabra enemiga.

INTERNET: EL FIN DE **UN SUEÑO** Y UN SUSPIRO

La universidad en que trabajo me indicó que esa tarde, en lugar de impartir clases, llevara los estudiantes a una conferencia sobre la red de redes. Era un ciclo de charlas financiado y muy divulgado por una poderosa empresa telefónica que, de hecho, había contratado a un renombrado expositor. Cuando entré al salón, me di con una figura ensacada, no muy alta y un tanto gruesa que se movía —amo y señor del entorno— frente a los hipnotizados jóvenes y, de vez en cuando, apuntaba con su mano derecha hacia una enorme pantalla, donde enseguida refulgían las imágenes obedientes.

Implacable, sin mucha ceremonia, el propagador de la nueva verdad nos entregó la llave del paraíso electrónico: “Cuando ustedes se conectan a la internet —dijo— se convierten en ciudadanos del mundo”. ¡Ah, revelación suprema, desengaño infinito! Anonadado, me pregunté cómo pude errar tanto. ¿Cómo había llegado a suponer que, al leer a Shakespeare, Cervantes, la Yourcenar o Vargas Llosa, estaba ascendiendo un escalón en la comunión humana? ¿De qué forma inaudita había sido capaz de sentirme arrastrado por las imaginaciones de Velázquez, Picasso o Buñuel, hasta el punto de creer que me fundía en el flujo misterioso de lo vivo? Mi pecado iba aún más lejos: había sido capaz de pensar que nacía, moría y renacía cada vez más rotundamente hombre en las veleidades de algunos pasillos diestros y audaces lanzados durante un baile callejero

por alguien al que nunca llegaría a conocer, o en muchas de esas historias jocosas que entretejen la vida cotidiana, o en el humano y perfecto abrazo de una tuerca y su tornillo. Pues no, mi comunión con la raza, hecha de realizaciones que supuse plenas, más poderosas que las distancias y los tiempos, las diferencias y las desmemorias, no había sido sino ficción. Solo la internet tenía el click de la condición humana.

Pero el dios de la postmodernidad ya largaba una segunda revelación, más impactante todavía: ahora la comunicación entre los hombres, gracias a la red, nos permitía el *summum* funcional; un espacio perfecto, a salvo de la hojarasca expresiva que entorpece la recta información: “Ya no hace falta ni siquiera escribir correctamente. Lo importante es la efectividad y la rapidez con que se envía y recibe el mensaje”, nos iluminó el conferencista. Incapaz de razonar a fondo, ahogándome en la incertidumbre, alcancé solo a pensar que nunca más se escribirían cartas como las de Flaubert o las de José Martí; que no sería posible zambullirse en un epistolario como el cruzado entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Salí del recinto.

Si el hombre comenzó a serlo cuando se entregó al impulso de sobrevivirse en las marcas que dejaba a lo largo de su existencia; si en medio de peligros y desamparos descomunales encontró el empuje para garabatear en las paredes de las cavernas, en los árboles y las piedras su aspiración a controlar las fuerzas de lo vivo y lo inanimado, de lo razonable y lo incognoscible, ¿se desvanecería ahora en la fugacidad del contacto aséptico y veloz, que no deja marcas? Si la tecnología aportó el recurso tenaz para lograr que los mensajes del hombre recorran grandes distancias sin gasto en su voluntad comunicativa y puedan ser almacenados fieles a sus intenciones matrices, ¿conduciría ahora a la banalización y la pérdida de un regodeo espiritual sin el que las huellas se evaporan apenas son depositadas?

Del extraño regreso al paraíso

Conducía a casa, inquieto y triste. La noche caía con sabor a telenovela. En su charla apabullante, el sacerdote de la nueva religión cibernética me había descubierto esa tarde la evidencia incontrastable: los antiguos dioses morían aplastados por los chips y las conexiones digitales de las computadoras. ¡Fuera del templo los obsoletos sacerdotes de la belleza! ¡Basta ya de filosofías intrincadas y amaneramientos ortográficos!

Así, mientras me despedía de Dickens y Tolstoi, casi sintiendo lástima por Beethoven y Baudelaire, a punto de pedir clemencia —¡oh pecado!— para los poemas de José Ángel Buesa y Juan de Dios Peza, intenté ingresar a la avenida Kennedy, en el momento justo que una guagua de transporte público —bien les dicen *voladoras*— se interpuso y me obligó a frenar de urgencia. Situado detrás del infractor, conecté la luz larga, a la espera de que el imprudente interpretara mi furia en el brillo de sus espejos retrovisores. Y entonces, como iluminado por la voluntad de un dios, leí el mensaje escrito con letras amarillas en los cristales posteriores del vehículo. Decían, filosóficas: “Como quiera hablan”.

Todavía intentando digerir lo insólito de la respuesta anticipada, puse el indicador y busqué el carril de la izquierda para doblar hacia la avenida Núñez de Cáceres. Y, como en noche de milagros la intuición se afila y el misterio se prolonga, examiné desconfiado la voladora que, violando todas las reglas del tránsito creadas o por crear, bloqueó el carril inmediato con el muy evidente propósito de no permitirme realizar el giro. Ante la indignación de quienes esperaban detrás, le concedí el derecho de vía. Y mi paciencia fue premiada. En el cristal posterior brillaban las letras esperadas, que ahora aconsejaban, conciliadoras: “No me critiques si puedes vivir de mí”.

¿Para quién se habían escrito aquellos mensajes? Obviamente la intención iba más allá del humano impulso

de nombrar las cosas. Habían sido elaboradas para algún destinatario y tenían un sentido. Pero, ¿cuál? No pude continuar mis reflexiones. Mientras esperaba frente al semáforo, una desvencijada voladora pasó por la avenida 27 de Febrero. La velocidad casi no me permitió leer la invitación a la solidaridad: “Mami, hazme coro”, era la solicitud que lanzaban sus cristales.

Antes de llegar a casa, ya había comprendido que aquellos mensajes también estaban escritos para mí, no importaba si los desmañados autores lo sabían o no al momento de responder al intuitivo anhelo de trascenderse por medio de sus huellas, de lanzar una señal cuyo resultado no les beneficiaría en absoluto. Es probable que cada uno de aquellos seres imprudentes y veloces hubieran escrito su frase con la secreta esperanza de que un día, por obra de una casualidad inaudita, alguien entre los más de dos millones que nos atiborramos en la ciudad, la leyera al paso por una calle perdida. Así también Bécquer había escrito sus rimas y miles de millones nos habíamos apropiado de ellas después.

Ya acostado, recordé al conferencista de esa tarde y su anunciado apocalipsis cibernético. La palabra esnobismo estuvo a punto de brotar, pero fue bloqueada por aquella frase que ya me pertenecía: “Mami, hazme coro”. Entonces me dormí en santa paz.

ÍNTIMA E INTENSA DECLARACIÓN **DE AMOR** AL LIBRO

De niño me negué a leer. No tengo más detalles de aquel tiempo, solo una difusa obstinación. Sí recuerdo los ojos frenéticos con que la maestra agitaba delante de mí una cartilla olorosa a tinta vieja. Inútil. En medio de la consternación familiar, fue el tío Manolo quien intuyó, también difusamente, los hilos de mi rebeldía ante el nuevo modo de razonar el mundo al que intentaban obligarme, y tomó una decisión radical: dio en enseñarme a leer usando malas palabras. Durante las noches suaves de mi pueblo, se le escuchaba deletrear aquellas obscenidades con una convicción que aún me producen envidia.

Desde entonces y hasta hoy he vivido en un mundo donde los parámetros del prestigio, la legalidad y lo correcto pasan por la letra impresa. No he dejado de leer libros, siempre tres o cuatro al mismo tiempo. Y he tenido incluso la osadía de escribirlos y editarlos. Por eso me sentí estremecido hace unas semanas cuando, al finalizar cierta conferencia, una joven me preguntó con tono suspicaz si el curso de mis reflexiones no apuntaba hacia la futura desaparición del libro. En posteriores e incómodos debates conmigo mismo, terminé por admitir que esta era una reflexión a la que me estaba negando desde hacía mucho con terquedad semejante a la que de niño opuse al acto de leer. No sé qué haría en este caso mi tío Manolo. Yo intentaré meter la mano en lo más caliente del asunto.

A partir de 1895, con la agresiva irrupción del cinematógrafo, el libro comenzó un proceso de reacomodo en

cierta medida comparable, aunque infinitamente más vertiginoso, al experimentado por las manifestaciones orales luego de la escritura y sobre todo con la invención y generalización en Occidente de la imprenta de tipos móviles, durante el siglo xv. Han bastado cien años para que el desarrollo de los medios electrónicos amenace con hacer cambiar drásticamente el espacio del libro.

Es cierto que en casi todas partes los niveles de lectura descienden, inquietudes que hasta hace muy poco solo los libros satisfacían han encontrado respuestas más rápidas y completas en otros destinos, la concentración y paciencia que exige toda buena lectura entran en crisis ante la velocidad y tensión crecientes con que se vive. Mal pueden competir hoy las polvorientas y pesadas enciclopedias con los sistemas multimedia de las computadoras y las autopistas de la información que, además de facilitar el acceso a fuentes múltiples, unen texto, imagen y sonido.

Ya no en el terreno informativo sino incluso en el de la literatura, el libro sufre un asedio notable. El cine trajo la imagen en movimiento y, gracias al montaje, se apropió de lo narrativo, que antes la letra escrita había tomado de la oralidad. La televisión heredó el hallazgo, lo metió dentro de nuestras vidas privadas y le dio una estructura reiterativa que ya la radio había madurado suficientemente y que garantiza recepción cómoda y esfuerzo mínimo, dos divisas de nuestra existencia postmoderna. Los sistemas de video domesticaron aún más la adquisición. Incluso, desde hace un tiempo se ha intentado con éxito relativo en el mundo desarrollado la generalización de obras literarias grabadas en cintas de audio y discos compactos, que pueden ser escuchados mientras se cumple cualquier tarea. A la vista de todo esto, la pregunta sería: ¿podrá el libro soportar la competencia que en el siglo xxi le impondrá el perfeccionamiento de esos medios o el surgimiento de otros por el estilo?

Vayamos con cuidado. La palabra oral nació con el hombre, es una condición ineludible de su humanidad, de su acción como ente social. Sin voz no hay hombre y así lo certifican todas las mitologías. La palabra dicha conserva entre nosotros ahora mismo el carácter fundacional de los inicios. Todavía los niños, cuando juegan, describen con palabras las acciones al mismo tiempo que las realizan. No basta con el acto, es necesario nombrarlo para que exista.

Al contrario de lo que muchos creen, las manifestaciones orales no están en vías de desaparecer. Solo se reformulan continuamente para ocupar los nuevos espacios que les abre la comunicación moderna entre los hombres. Somos nosotros los que a veces las buscamos donde no debemos: en el pasado. La razón de tanta persistencia es bien concreta: esas manifestaciones llenan apetencias y comportamientos que ningún otro tipo de intercambio entrega. Yendo aún más lejos, creo con toda firmeza que los medios masivos, debido a las características de sus enlaces comunicacionales, terminan por estimular la búsqueda de ese contacto humano más directo, democrático y libre, que hoy sigue estando cerca de la oralidad primaria.

El caso de la escritura es distinto. Ella fue un hallazgo posterior del hombre en su desarrollo como especie pensante, una tecnología que le permitió almacenar y transmitir mensajes a grandes distancias, que en suma extendió varios de sus sentidos más allá de las posibilidades naturales. Los medios de impresión vinieron luego a perfeccionar esa tecnología e hicieron del libro el más prestigioso agente de comunicación entre los hombres, al tiempo que generaron una cultura, digamos, librocentrista.

No creo ni mucho menos que la palabra escrita esté amenazada de colapsar. Al contrario, se le ve por todas partes. Lo que sí comienza a ceder terreno es el libro como hecho cultural masivo. Ahora, si en algún momento el libro se viera sustituido en su función de almacén y

transmisor de conocimientos por el desarrollo de medios que serían, tal vez, los bisnietos de estos que conocemos, no me parecería justo hablar de desaparición o de muerte. Se trataría más bien de un perfeccionamiento tecnológico de los mismos principios que un día encarnó el libro. Y eso ocurriría en el momento en que cualquiera de los medios, o la suma de ellos, pueda hacer suyas completamente las cualidades del libro como forma de comunicación social y cumpla con mayor eficacia sus funciones. ¿Sería eso posible?

Hipotéticamente sí, aunque desde nuestro hoy parezca improbable. Requeriría de un perfeccionamiento capaz de aliviar la masificación comunicativa que distingue a los actuales medios masivos, inhabilitados para ofrecer la opción de disfrute individualizado que el libro sí garantiza. Precisaría de un desarrollo económico a nivel mundial que abaratara esas tecnologías y las pusiera al alcance de todos, lo que —visto desde aquí— no pasa de un sueño mal soñado. Conllevaría una adaptación —por otra parte ya en proceso— a una cultura del intercambio distinta de la que hasta ahora determinó el libro.

Quizás si las obras literarias del futuro, las que participarán de la cultura de nuestros bisnietos, mezclen imágenes, sonidos, y consecuentes combinaciones de esos lenguajes con el texto. Quizás si será posible asistir al instante prístino en que el artista crea su obra, gracias a la electrónica y a esos discursos híbridos. Quizás si ese descendiente del libro actual consiga hacer del ejercicio literario un acto realmente colectivo, que integre a un mismo nivel autoral los esfuerzos de músicos, artistas plásticos, especialistas en sistemas computarizados, etc., como de una manera aún tímida hace el cine hoy.

No sé. Es un mundo que puedo imaginar pero no sentir. Porque a lo largo de siglos el libro ha ganado calidad de transacción cultural única para millones de hombres como yo. Al separar el mensaje de su emisor,

al distinguir el tiempo y el espacio de la emisión del tiempo y el espacio de la recepción, el libro también independizó el texto, lo convirtió en algo tan autónomo como para que cada lector lo haga suyo de las maneras que desee. Quien ha escrito un libro sabe el grado de independencia que este alcanza una vez publicado.

Porque en la realidad del libro, el lector no intercambia tanto con un supuesto autor cuyo rastro comenzó a perderse cuando dio inicio el proceso de impresión, sino directamente con el texto, lo que en el fondo hace de cada lectura un diálogo solitario que sostenemos con nosotros mismos, un mirarnos por dentro a que de otra forma no nos atrevemos. Nada sabemos del futuro, salvo que será distinto al presente, dijo más o menos Jorge Luis Borges. Dejo pues al futuro la verificación de si ese encuentro con uno mismo puede producirse de una manera distinta al libro y si los hombres de entonces alcanzarán a prescindir de él. Yo, que alguna vez me negué con todas las energías a la lectura, francamente no puedo.

Primera transición...

NOSOTROS, LOS DEL **SIGLO XX**:
CITA Y CONTRACITA

Un accidente del que no guardo memoria se encargó de nublar los recuerdos de mi más remota niñez. Hay, sin embargo, dos experiencias de aquellas primeras luces que conservo.

La primera es casi inasible: el deslumbramiento con que un día me encontré vivo, individual, y preguntándome si quienes me rodeaban se percibían también en esa sorprendente mezcolanza de emoción y lucidez. La segunda es concreta aunque no menos misteriosa: con las muchas incomodidades que representó el aprendizaje de las operaciones aritméticas, vino también la obsesión de restar las cifras 2000 y 1953, que me ayudó a soportar las estiradas horas en mis aulas de estudiante. Miles de veces, el resultado de esa operación fue el mismo: 46, la edad con que ingresé finalmente en el siglo **XXI**.

Ahora puedo entender que la manía era anodina y trascendente al mismo tiempo. Anodina porque en el primer despertar del siglo, a pesar de las brumas alcohólicas y la sordera por los fuegos artificiales, nada había cambiado en sustancia. Como es habitual, me desvelé en la madrugada e intenté enamorar el insomnio inventándome ficciones que de seguro no escribiré. En su momento —esto es: alrededor de las 5:30— un tintineo mesurado y burbujeante indicó que el botellero estaba registrando entre la basura del colmado alledaño, como cada noche; y un poco después —ya con las primeras claridades— pasó el infantil voceo que se anuncia frente a la casa todos los domingos reteniendo la primera

sílaba de su oficio y largando vertiginoso las tres últimas: liiiim-piabotas.

La trascendencia pertenece a la mirada exterior. Poco después, mientras estrenaba aquella mañana primigenia, recordé las muchas veces que había escrito en mi vida “el siglo pasado” para referirme al xix, como quien tira algo obsoleto, ajeno y embarazoso en el basurero de lo concluido. Y entonces comprendí que, para quienes empiecen a tener conciencia de la vida a partir de ahora, nosotros seremos por siempre hombres del siglo xx, habremos quedado perdidos en “el siglo pasado” y se nos podrá excluir con una desdeñosa mirada: pobres ejemplares de una sensibilidad ya superada. Hagamos lo que hagamos a partir de ahora, para esa perspectiva nunca habremos traspasado la medianoche del 31 de diciembre de 1999.

Con desasosiego, hice el comentario delante del fraterno periodista Luis González Ruisánchez, quien lo citó en un artículo. Pero Luichy solo logró aumentar mi aprehensión pues sus reflexiones, que en los primeros párrafos fluían suaves y hasta pícaras, terminaron anclándose en la nostalgia por los revueltos y ya remotos años sesenta. Para colmo, en esa misma publicación, el no menos fraterno escritor Marcio Veloz Maggiolo ponderaba las miradas diferentes que echarían sobre el recién concluido siglo quienes han vivido parte de sus vidas en él y quienes no.

Es decir, que en la medianoche del 31 de diciembre de 1999, mientras mudábamos de centuria, nuestras vidas quedaron escindidas y sujetas a dos tiempos divergentes: uno personal e interior, que se atiene a las vivencias y el espíritu esencial del transcurrir, y otro exterior y excluyente, que nos sojuzga a la tiranía de la fecha convencional, pretende amaestrar el tiempo y confía en que su gesto hará nacer por necesidad lo nuevo, lo incontaminado con el ayer. Y, para esa forma de apreciar, nosotros somos el pasado: hombres del siglo xx.

AH CARAMBA, la literatura

Narrar o el arte de simular



José Donoso: donde van a vivir los escritores



*Antonio Benítez Rojo
y los difusos utensilios de vivir*



El testimonio entre lo cierto y lo imaginado



*Los talleres literarios
en el difícil oficio de las proporciones*



¿Tendrá literatura el futuro?



¿Cómo se enseña literatura?



Benditas las vacas sagradas



La dictadura de los editores



Epístola fúnebre al poeta Alexis Gómez Rosa

NARRAR O EL ARTE DE SIMULAR

Si hiciéramos una encuesta entre lectores, especialistas y críticos para saber cuál consideran el componente más importante dentro de un texto narrativo, muy probablemente seleccionarían al narrador. No sería difícil entender las razones de tal elección. Toda narración quiere contar —o no, eso también ocurre— una historia, y si a fin de cuentas tomamos contacto con ella es gracias a esa voz —o voces— que define las formas en que nos ha de llegar el mundo ficcional creado por el autor.

Cuando se está fuera de casa, ninguna parte de ella parece tan importante como la puerta. Algo así ocurre en este caso con el cuento y la novela. Pero en realidad el narrador es ante todo un puente tendido que nos franquea el acceso a un sistema creativo que suele resultar demasiado complejo para que podamos sobredimensionar uno de sus formantes. Por otra parte, si el narrador brilla con luz cegadora en algunos textos, al extremo de que su identificación o no por parte del lector cambia la comprensión del discurso, en otros casos no posee papel tan decisivo. Entendámoslo entonces casuísticamente.

Eso sí, desde hace mucho el abecé de la teoría narratológica enseña que, de cara al hecho narrativo, autor y narrador son personas diferentes. José Soler Puig, quien experimentó dentro del plano del narrador con lucidez y conciencia, decía que el autor era un actor que hacía el papel de narrador. Y tenía razón porque, si el narrador no es nunca el autor, tampoco es una persona ajena a él. Narrar es un acto de simulación, en el sentido que lo entendieron Roger Caillois, primero, y

Severo Sarduy, después. Es un gesto equivalente al de quien se disfraza, sin que con ello intente desaparecer o convertirse en otra persona, como algunos creen, sino realizar una manera de ser que, a la luz de las reglas que rigen su vida cotidiana, no tiene posibilidad de desplegar. Por eso nos disfrazamos en momentos excepcionales, cuando se rompen todas las exigencias de lo “normal” —digamos, en el carnaval—, y por eso tampoco el que se disfraza pasa a ser, por la simple razón del disfraz, una mujer o un soldado o equis personaje histórico. Es él siendo mujer, soldado o personaje histórico, y ese *él* no se esconde, más bien se acentúa en lo inusual.

La idea del escritor que tiene un tema, un asunto, un argumento, unos personajes, y sale a buscar por ahí un narrador como quien precisa de una herramienta, me parece ridícula. Los narradores están dentro del autor, son modelaciones que su experiencia vital, su cultura y su oficio le permiten. Bien saben los escritores de qué modos sorprendentes se manifiesta a veces la historia que se ha de narrar, impulsada por una frase, una imagen, una canción... que de pronto ponen al descubierto una sucesión de acontecimientos, unos personajes, una manera de enlazar las palabras en la que no se había pensado antes, que nunca supimos nos pertenecía.

También puede ocurrir que el escritor viva años dando vueltas a una historia cuyos detalles ha articulado minuciosamente, sin que le llegue el tono, la voz que en un toque mágico la convertirá en narración coherente y redonda. Pensemos en Gabriel García Márquez que interrumpe un recién iniciado viaje de vacaciones para sentarse a escribir en un rapto la crónica alucinante de la familia Buendía que una voz —esa voz y no otra— ha comenzado a hilar dentro de su cabeza. Quizás toda la obra posterior de García Márquez pueda ser leída como un intento por escapar a esa voz, por no repetir *Cien años de soledad*.

Escritores hay a los que una aguda habilidad técnica y profesional permite hacer de la simulación narrati-

va un ejercicio menos intuitivo. Ese podría ser quizás el caso de Mario Vargas Llosa. Pero, aun así, creo que el autor no escoge sus asuntos, sino que él es escogido por ellos. Y, como soy de los que piensan que cada historia trae implícito su narrador, creo también que el autor no escoge a sus narradores, sino que resulta escogido por ellos, en una operación semejante a la que describen los *mediums* espiritistas cuando se conciben como instrumentos seleccionados para que los muertos puedan comunicarse con los vivos.

Claro que los narradores no son almas errantes que encarnan en el escritor. Son formulaciones interiores de este que la vida ha cristalizado. También eso son los espíritus que el *medium* cree convocar. Quién sabe si lo que diferencia al novelista, al cuentista o al cineasta del resto de los mortales sea su capacidad para albergar esas voces, en un proceso que escapa a nuestro conocimiento porque transcurre en zonas del hombre que no pertenecen a la razón. Esas zonas de donde extrae sus misterios el arte.

JOSÉ DONOSO: DONDE VAN **A VIVIR** LOS ESCRITORES

La literatura latinoamericana llegó al siglo xx con la poesía a la vanguardia. En 1900 el modernismo triunfaba en toda la línea y la fama de Rubén Darío se encumbraba de norte a sur y de este a oeste; hacía resonar, por primera vez con tal fuerza, el nombre de un escritor novomundano en Europa. Para los primeros años noventa, ser escritor entre nosotros significaba no solo jugar al dominó con las musas sino también mostrar un conocimiento perfecto de la mecánica poética. Siguiendo el atildamiento formal de los modernistas, un primer libro de poemas que se respetara aparecería con el correspondiente estudio liminar sobre métrica castellana. Éramos por entonces casi escritores desempleados, a medio camino entre un mecenazgo que agonizaba y un mercado de trabajo literario que no existía, pero improvisados no, que quedara claro.

Ya para los años treinta la novela, ese género estruendosamente impuro, bastardo y burgués, le había serruchado el piso de las preferencias a la poesía en casi toda la América que hoy llamamos latina. Si tal despojo demoró tanto fue porque nuestros hombres y mujeres de la prosa ficcional arrastraron por demasiado tiempo la pesada cadena de la tradición española, de un realismo y/o un naturalismo decimonónicos cuyas herramientas malamente servían ya para expresar las complejidades existenciales del hombre moderno y que venían siendo violentadas desde hacía mucho en Europa y los Estados Unidos.

No es extraño, entonces, que la generación del cincuenta en Chile (país, como Nicaragua, de fundamental tradición poética) sintiera una especie de desarraigo narrativo. No es extraño que José Donoso escribiera:

La novela hispanoamericana de hoy, en cambio, se planteó desde el comienzo como un mestizaje, como un desconocimiento de la tradición hispanoamericana (en cuanto a hispana y en cuanto a americana), y arranca casi totalmente de otras fuentes literarias, ya que nuestra sensibilidad huérfana se dejó contagiar sin titubeos por norteamericanos, franceses, ingleses e italianos que nos parecían mucho más “nuestros”, mucho más “propios” que un Gallegos o un Güiraldes, por ejemplo, o que un Baroja (José Donoso: *Historia personal del “boom”*. Santiago de Chile, Editorial Alfaguara, 1998, p. 24).

Sin tiempo para atenuar ahora la excesiva generalización de ese criterio a todo el continente (en Cuba, por ejemplo, esa ruptura no se produjo en los años cincuenta y tampoco revistió carácter traumático), convengamos en la influencia que tuvieron Joyce, Proust, Kafka, Camus, Sartre, Faulkner, Salinger, Capote, incluso Hemingway, entre otros, sobre la generación de narradores latinoamericanos que incendiaría los años sesenta. Como también debemos convenir con Donoso en su rechazo al canon de “que la precisión para retratar las cosas nuestras, la verosimilitud comprobable que tiende a transformar a la novela en un documento fiel que retrata o recoge un segmento de la realidad unívoca, es el único, el verdadero criterio de la excelencia” (*Ibid.*, p. 25-26). Es decir, la conversión de la literatura en discurso esclavo de una “realidad” estrechamente entendida o, peor aún, del discurso histórico-político.

La obra narrativa fundamental de José Donoso es una cruzada por anclar la pertinencia de la realidad ficcional como único referente para validar la coheren-

cia interna de la obra de arte. Y esa pugna, que se hace a veces agónica, comienza por transformar drásticamente el plano del narrador, la perspectiva desde la cual se proyecta todo el mundo presentado por la novela. En *El obsceno pájaro de la noche* el narrador, Humberto Peñaloza, es un imbunche, no tiene voz propia y, por tanto, toma la voz de todos, narra desde los personajes que le conviene, cambia la focalización de la historia y los narratarios a su gusto: “Alguna se atreve a detenerse un segundo: le sonríe angelicalmente a usted, a mí me guiña un ojo y yo le guiño el ojo al mudito” (José Donoso: *El obsceno pájaro de la noche*. Madrid, Editorial Alfaguara, p. 30. A partir de ahora, todas las citas de la novela corresponden a esta edición). Tres personajes, cuatro oraciones y tres focalizaciones: en la primera el Mudito narra en primera persona, en la segunda se vale de la segunda persona, en la tercera vuelve a la primera persona, en la cuarta mantiene esa primera persona, pero narra a través de los ojos de la vieja que se acerca. Esa movilidad, ¿no hace pensar en el cine?

Humberto Peñaloza (cualquier semejanza con la vida social que nos rodea es más que coincidencia) aprendió a vivir en un mundo de disfraces, desde aquel que su padre le puso siendo un niño: el primer traje que le haría “parecer alguien” en la sociedad. Así lo confiesa a la Madre Benita: “Usted cree que solo están disfrazados de lo que parecen ser. Quitémosles los disfraces y quedan reducidos a gente como yo, sin rostro ni facciones, que han tenido que ir hurgando en los basureros y en los baúles olvidados en los entretechos y recogiendo en las calles los despojos de los demás para confeccionar un disfraz un día, otro disfraz otro, que les permita identificarse aunque no sea más que por momentos”. (160)

Peñaloza es el Mudito, el perro de la Iris, la séptima vieja y tantos narradores como necesite para hilvanar la historia. Puede hablar desde la Madre Benita, las viejas, la perra amarilla, Inés, el niño de la Iris, etc. El capítulo 7, por ejemplo, tiene una focalización doble: desde

el nosotros de los jóvenes que están en el negocio de libros y revistas y desde la perspectiva de la cabeza de cartón piedra del gigante.

No es un alarde técnico. Hay detrás una concepción de la creación artística, una ruptura de los límites canónicos que el realismo mimético impuso a la literatura. El narrador puede burlarse de los puntos de vista clásicos para la narración porque está inventando su historia, no está repitiendo algo que sucedió, sino creando un mundo ficcional a partir de sus obsesiones, sus deseos, sus carencias, sus odios... esto es: desde dentro de su condición humana concreta. Donoso no aspira a narrarnos una realidad porque sabe que la realidad no es única y menos lo que parece; porque sabe que toda representación ya no es "la realidad": "Además, ¡qué limitadas las aspiraciones de estos escritorzuelos que creían en la existencia de una realidad que retratar, qué tediosos los pintorcitos de mentalidades competitivas y nacionales, qué toscos sus apetitos, qué literal la chismografía que les proporcionaba entretenimiento!" (250) A la literatura no le interesa la realidad, le interesa la verdad o, mejor, la verosimilitud. Y para eso está la ficción.

Este narrador ubicuo cuando quiere, omnisciente cuando quiere, omnipotente cuando quiere rompe la unidad del espacio y del tiempo tradicional, desenvuelve una historia que no responde necesariamente a una razón exterior de causa-efecto, sino a los vaivenes de la imaginación y las obsesiones del narrador. Esa cualidad ficcional no se oculta en la novela, no es un acertijo, como ocurre en otras obras:

A la Iris no le interesan los premios, está esperando en el medio de la portería para que la animen, te va a resultar difícil ganar, Iris, yo estaré guiándote desde las oquedades de esta gruta de Lourdes sin Virgen y sin Bernardita... te conduciré como tantas veces desde aquí he conducido

tus paseos por el barrio, con el Gigante, al baldío, a la tienda de revistas, a comprar una cocacola, a hacer el amor con embajadores y generales y académicos y periodistas y don Jerónimo y Romualdo. Si me obedeces, vas a ganar. Solo tú puedes ganar, porque no existes [...] (453)

Es más, está dicho con absoluta frescura metaliteraria a través de Emperatriz:

Humberto no tenía la vocación de la sencillez. Sentía necesidad de retorcer lo normal, una especie de compulsión por vengarse y destruir y fue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridad y terrores con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes, siempre gaseosos, fluctuantes, jamás un ser humano, siempre disfraces, actores, maquillajes que se disolvían... sí, eran más importantes sus obsesiones y sus odios que la realidad que le era necesario negar... (507)

Tal registro permite esa expresión acezante, a veces paródica y satírica, a veces hecha de pesadilla y esperpento; da entrada a todos los demonios del sueño y la vigilia, a los excesos de la depauperación y el envilecimiento humano; enseña desde dentro la marginación, la autoanulación, la falsa misericordia, la ambición, la insensibilidad.

Y claro, hay en *El obsceno pájaro de la noche* un fuerte acento social, una certera y afilada mirada sobre el grupo, pero no a modo de reflejo inmediato de una realidad exterior fácilmente verificable y, al mismo tiempo, perecedera. Ese acento, en sus resonancias más profundas, se vale de recursos artísticos, sobre todo porque el mundo ficcional donde Humberto Peñaloza diluye su identidad marginada se organiza a partir de dos principios: el paralelismo y la fusión.

Paralelos son los universos de la Casa de la Encarnación de la Chimba con sus viejas y la Rinconada con sus monstruos, como lo son la aristocracia chilena y los monstruos de primera que rodean a Boy, como lo son las vidas de muchos de los personajes, que repiten los mismos enajenantes ciclos de vitales. Unos y otros se arrojan luces, se interpenetran, se extienden significados.

La identificación, como procedimiento, tiende a su vez un paralelo con la clínica suiza donde las personas asisten para que el doctor Azula y Emperatriz “los despojen de lo que quieran despojarlos y les injerten lo que quieran injertarles, alteran a los seres, cambian a una persona por otra o por varias, deforman a la gente, fabrican seres que creen ser el mismo pero son otro o quizás otros, mezclan, revuelven, intercambian, todas las permutaciones son posibles en sus laboratorios blancos [...]” (416-417). Así, Humberto Peñaloza se funde con el silencio, con su sumisión, con su insignificancia, con la nada. Es solo mirada, es nada más testigo. Tiene el poder de las viejas:

Los servidores acumulan los privilegios de la miseria. Las conmisericordias, las burlas, las limosnas, las ayuditas, las humillaciones que soportan los hacen poderosos. Ellos conservan los instrumentos de la venganza porque van acumulando en sus manos ásperas y verrugosas esa otra mitad de sus patrones, la mitad inútil, descartada, lo sucio y lo feo que ellos, confiados y sentimentales, les han ido entregando [...] (67)

Humberto Peñaloza, testigo inferiorizado, apenas sombra y humillación, muestra la mierda que la sociedad quiere esconder. Ese es su papel. Ese es, de alguna forma, el papel de casi todos los escritores. Por momentos puede fundirse con Inés, como Inés se funde con las viejas; puede fundirse con las viejas, como las viejas lo hacen con las gárgolas; puede fundirse con Iris, como Iris se funde con la Beata e Inés con la Peta; puede

fundirse con el niño de la Iris, que a su vez se fundirá con Boy para tomar desquite y hundir a don Jerónimo en el ridículo de su perfección simulada; finalmente, puede fundirse con su obra, es decir: con esos papeles quemados para avivar un fuego de utilidad dudosa y dejar caer el punto final.

Todo se une y se pierde en la depauperación y la muerte: los ricos y los pobres, los fuertes y los débiles. No hay extremos diferenciables más allá de las arbitrariedades y las convenciones del poder. No hay beata y bruja, pureza y suciedad, bien y mal. Hay matices, seres humanos.

La obra narrativa de José Donoso es compleja, requiere de un lector vivo, atento, dispuesto a construir la historia por sí mismo. Él solo ofrece pistas, claves que están encerradas en las profundidades del desvarío y la imaginación. Su influencia sobre la narrativa latinoamericana ha sido muy apreciable. Baste recordar nada más una novela como *El pan dormido*, de José Soler Puig, que tanto debe al chileno.

No es, claro, el único camino. No lo fue incluso para Donoso. Él mismo confesó la enorme ascendencia que recibió de *El reino de este mundo* mientras escribía *Coronación*. Y ya se sabe que la obra novelística de Alejo Carpentier resulta bien parca en experimentaciones dentro del plano de la narración. Lo importante es el punto hacia el cual estaba dirigida toda esa experimentación: el intento de validar la creación literaria, de tensar los instrumentos elípticos y sugestivos con que la literatura se acerca al hombre, de defender los derechos de la ficción como discurso que debe ser entendido a partir de sus propias cifras y no a través de otros discursos.

Quizás alguien piense que todo esto resulta agua pasada. Sin embargo, ¿cuántas veces oímos todavía, incluso a supuestos críticos y especialistas literarios, increpar a tal o cual novelista porque tal o cual hecho no ocurrió así en la "realidad"? ¿Cuántos tropiezos no acarrea el uso de personajes históricos en las obras de

ficción? ¿Cuántas reclamaciones por el dato exacto, por la enseñanza clara, por la llamada crítica social? El combate no ha concluido, es cada vez más intenso en un planeta asolado por el comercio, la directa efectividad, la comunicación rápida y escueta, donde el lenguaje artístico corre el riesgo de hacerse excesivo, donde todavía a cada rato reaparecen conceptos como conciencia social, compromiso, reflejo, etcétera.

Es el camino, largo e intenso, de dignificación del arte literario. Por él anduvo con su capacidad de asombro y su laboriosidad José Donoso, un chileno que quizás tuvo la suerte de no encontrar la verdad, pero sí llegó a saber que nunca estamos más cerca de ella que cuando abrazamos auténticamente la mentira.

- *Texto leído en la mesa sobre la obra de José Dono-* •
- *so organizada por la Editorial Alfaguara durante la* •
- *IV Feria Internacional del Libro de Santo Domingo.* •

ANTONIO BENÍTEZ ROJO Y LOS DIFUSOS **UTENSILIOS** DE VIVIR

Al llegar, toda generación literaria es recibida por un canon bifurcado. De un lado están aquellos autores y obras considerados paradigmáticos, entendidos como representaciones de la calidad literaria según el gusto imperante. Este suele ser un corpus venerable, con extensas raíces tendidas hacia el pasado y que se sustenta sobre un consenso difícil de cuestionar. Del otro lado se ubican autores contemporáneos, dueños de una obra más o menos amplia, cuyo trabajo literario reciente extiende al escritor que se inicia propuestas concretas de cómo enfrentar el afán literario en el aquí y ahora de ese momento específico. Se trata de un “canon circunstancial”, que puede ser asumido por el debutante a partir de la afirmación o de la negación y que será violentamente modificado luego, con el paso del tiempo y la disolución de perspectivas en extremo inmediatas y, la mayor parte de las veces, extraliterarias.

Muchos de los narradores cubanos que se asomaban por primera vez al balcón de la literatura en torno a 1970 encontraron mayormente ese “canon circunstancial” en la cuentística de autores que habían dado a conocer sus primeros libros luego de 1965. Aún recuerdo el impacto que sentí cuando, apenas un adolescente quinceañero, el amigo Manuel Llanes me mostró el cuento “No hay Dios que resista esto”, de Jesús Díaz. No habría para mucho más. Aquel momento sería remecido con violencia por el vendaval de un discurso político

hiperdominante y enemistado con los matices, que azotó los años setenta en Cuba. Pero esa es una historia que espera por razonadores más acuciosos o quizás menos apasionados.

Entre aquellos autores que encontramos al llegar (el propio Díaz, Norberto Fuentes, Eduardo Heras León, Manuel Cofiño y otros), el mayor en edad y el más maduro literariamente fue Antonio Benítez Rojo, quien había ganado en 1967 el premio Casa de las Américas con *Tute de reyes* y obtendría casi enseguida el premio de la UNEAC con *El escudo de hojas secas*. A una corriente literaria como la cubana de entonces, tan castigada por el discurso explícitamente referencial y el realismo sin trasfondo, Benítez Rojo trajo la finísima percepción estética de la historia, la verosímil inserción de lo fantástico y la calidad de un estilo dúctil, características que serían toques distintivos de toda su obra literaria. Hoy, cuando la hojarasca de la inmediatez ha sido ya despejada, solo Jesús Díaz y Antonio Benítez Rojo muestran una obra personal, definitiva e incuestionablemente valiosa entre aquellos cuentistas cubanos que fueron recibidos en el segundo quinquenio de los años sesenta como los abanderados de una nueva narrativa revolucionaria.

Pero antes y en concordancia con la sutil nota lúdica que muchas veces destella en su obra, el escritor Antonio Benítez Rojo nos jugó una mala pasada. Luego de abandonar Cuba en 1980, el narrador que había mostrado tan auténticos destellos abrió un largo paréntesis de silencio y, de paso, sumió a sus lectores en una densa incertidumbre hecha de espera y anhelo. Ciertamente que sabíamos de su exitosa carrera como catedrático de literatura latinoamericana en Amherst College y como profesor visitante en Harvard, Emory, Brown, Yale, Pittsburg, Miami, etc. Ciertamente que su novela *El mar de las lentejas* (1979) fue reeditada y aplaudida en los Estados Unidos y otras plazas. Ciertamente que su actividad como investigador y profesor culminó en la publicación del ensayo *La isla que se repite* (versión definitiva en 1998), una de las más

lúcidas reflexiones que se hayan hecho entre nosotros sobre la cultura múltiple y conflictiva del Caribe. Todo eso es cierto, pero seguíamos esperando las obras narrativas que el pulso certero de Benítez Rojo nos había prometido y que, por tanto, él nos debía.

Así, confieso que inicié la lectura de *Mujer en traje de batalla* (2001) con miedo. Demasiados altares literarios se nos han venido abajo en los últimos tiempos para que también debiéramos sumar otra fe carcomida e inservible al extenso catálogo de las decepciones. Y admito que desde las primeras páginas la novela se adueñó de mi capacidad de asombro y me fue llevando, de admiración en admiración, a lo largo de un discurso literario donde campeaban aquellas virtudes de la obra inicial escrita por Benítez Rojo, pero decantadas ahora a través de su enorme cultura, su sabichosa y juguetona pericia literaria, su perspicaz manera de mezclar los códigos de la novela histórica, de formación, de aventuras, de viajes, y terminar subvirtiéndolos limpiamente desde dentro. Con su madurez y elegancia, *Mujer en traje de batalla* es la primera gran novela cubana del siglo **xxi**.

La colección de cuentos publicada en 1999 por la editorial Plaza Mayor bajo el título de *Paso de los vientos* precede y está vinculada a *Mujer en traje de batalla* por más de una razón. Agrupa diez relatos que habían aparecido un año antes en inglés y que desarrollan su diégesis en diferentes espacios y momentos del ámbito caribeño. Moviéndose sin prejuicio entre los cuentos que forman *Paso de los vientos*, puede el lector encontrar otra vez el imaginativo manejo de la narrativa histórica que se asienta en una impresionante cultura, la capacidad para rehacer el pasado desde la memoria, la calidad de una prosa que cuaja en no pocas descripciones impactantes, la gracia del giro lúdico dosificado con malicia y (no faltaba más) la presencia de lo fantástico.

Pero en las tematizaciones caribeñas de Benítez Rojo lo fantástico no aparece como asombro o sorpresa, sino como un componente cotidiano y natural de la realidad

literaria. Ni desborde imaginativo con patente de realismo mágico ni racionalismo al estilo real maravilloso: para Benítez lo fantástico no representa una suspensión inesperada de la normalidad. La maravilla ocurre todo el tiempo en los cuentos de *Paso de los vientos* sin alardes ni necesidad de explicaciones, exactamente del mismo modo que subyace en la cultura del Caribe. El gran mérito de su autor radica en conseguir un discurso literario sólido y sensible, capaz de otorgar verosimilitud desde la ficción a ese mundo de individuos que colisionan como vientos coléricos, donde lo disímil es el principio germinal y todo se organiza a partir de un acto esencialmente canibalesco, que se apropia de los aportes, vengan de donde vengan, y los resemantiza para integrarlos al tejido de una cultura diferente, única en su compleja diversidad.

Paso de los vientos ofrece otra ventaja al lector que gusta de irse hondo. En tanto reúne cuentos escritos en diversos momentos por Antonio Benítez Rojo, permite examinar la consistencia de un oficio literario en progreso. Esa mirada nos mostraría, por ejemplo, que los cuentos de factura más reciente están narrados desde la perspectiva del tiempo cumplido, lo que da pie a un agradable rejuego con los códigos de la investigación histórica. Del mismo modo que esa mirada tampoco dejaría de notar que un narrador tan encariñado con la reconstrucción histórica a través de la ficción jamás olvida que la literatura, si de algo se ocupa, es de armar el rompecabezas de la espiritualidad humana y que, por tanto, el andamiaje narrativo ha de estar al servicio de personajes sólidos, individualizados, que puedan escapar de la tipología homogeneizante. *Paso de los vientos* contiene algunas figuras memorables y, en la medida que sus narraciones se ciñen más a ellos, consolidan piezas muy acabadas, como ocurre con los cuentos “Desde el manglar” y “La tierra y el cielo”, para citar solo dos textos magníficos.

Agradecemos a Benítez Rojo que nos permita entender y entendernos a través de la sensibilidad, que nos permita mirarnos en el espejo del arte y conseguir una imagen compleja, inacabable, de nosotros mismos; que nos permita, en fin, entrever el contenido de ese baúl maravilloso que es la memoria, donde guardamos los utensilios de vivir.

- *Texto leído en la presentación del libro Paso de* •
- *los vientos, VII Feria Internacional del Libro de* •
- *Santo Domingo, 30 de abril de 2004.* •

EL TESTIMONIO ENTRE LO CIERTO Y LO IMAGINADO

Siempre creí en el testimonio, ese género literario consagrado por el siglo xx y que sin embargo podría mostrar antecedentes tan remotos como la misma intención humana de dar noticia sobre algo. Incluso cuando se discutía con encarnizada pasión su existencia de género independiente y sus posibles delimitaciones estilístico-conceptuales, no dudé un segundo que, al margen de sus contactos obvios con la narrativa y el periodismo, la actitud testimonial a la hora de modelar el material de la vida poseía un ámbito propio de elaboración e instrumentos peculiares de trabajo.

Así pues, repito, creo en el testimonio como género literario. Pero las razones de mi respaldo son hoy bien distintas a las que argüía hace quizás veinte años. Entonces, ante los frecuentes cuestionamientos dirigidos contra el testimonio, hubiera echado mano —y de hecho lo hice alguna vez— a razones provenientes de la teoría literaria —quizás estructuralistas o semióticas, ya no me acuerdo— para armar mi defensa. Hoy no. Mi actual comprensión del testimonio proviene de una personal experiencia frente a la ficción: nunca he podido escribir un cuento —o, al menos, escribirlo y que salga bien— sobre un suceso que haya ocurrido en la realidad.

Durante mucho tiempo luché contra esa imposibilidad de contar mis experiencias personales. Inútilmente, lo reconozco. Todo cuando he escrito con espíritu de ficción está lleno de acciones, frases, personas, hebras vitales en fin, que ocurrieron, vi o me contaron, pero ellas se encuentran formando parte, más bien diría que

zurciendo, historias que jamás sucedieron, conflictos que muy bien pudieron ser pero que pasaron únicamente de la posibilidad al papel.

La carencia no llegó a complejo gracias una vez más al maestro Juan Rulfo. Cuentista de raza si los hubo, el escritor mexicano comentaba que, luego de publicar *El llano en llamas*, mucha gente se le acercaba para preguntar dónde habían sucedido aquellas historias o quién se las había contado. Para sorpresa general, el autor de *Pedro Páramo* aclaraba, con la sencillez que siempre hizo las cosas —incluso algunas geniales—, que nunca habían tenido cuerpo de realidad fuera de su enorme conocimiento del contexto donde literariamente transcurren y de su capacidad ficcionalizadora.

Así, desde dentro, he comprendido que la necesidad de dar testimonio y la reelaboración narrativa son dos impulsos diferentes y lícitos tanto expresiva como conceptualmente. Si me obligaran a delimitaciones más precisas y me dispusiera a enfrentar el riesgo, diría que el discurso de la narrativa —si lo es con autenticidad— apunta siempre hacia el interior de los hombres, mientras que el discurso testimonial centra su foco en los sucesos. Quizás alguien diga que una definición de tal naturaleza pone a este último en el mismo plano que la literatura de entretenimiento, en particular la policial y la de aventuras. Falso. Lo policial no se define por el argumento sino por la intriga. Y la de aventuras por la peripecia. En lo que al testimonio corresponde, no se trataría tanto de un interés verista por el acontecer mismo, como de captar ese fragor, esa tensión única que da consistencia y razón a cualquier historia en el momento de ocurrir y que se va perdiendo con el paso del tiempo, o con el distanciamiento que sin embargo resulta tan útil para la ficción. De ahí que los grandes acontecimientos históricos y las conmociones sociales generen una profusa literatura testimonial.

Sería menester diferenciar, sin embargo, la literatura testimonial del testimonio literario propiamente di-

cho. Dentro de la primera caben todos los esfuerzos por documentar una época, unos sucesos, unas personas, etc. Entran dentro de esta categoría discursos tan diversos como los epistolarios, los diarios, las entrevistas, narraciones de protagonistas o de testigos, los cuadros de costumbres, entre otros muchos. El testimonio literario, por su parte, resulta de un esfuerzo concreto por reunir la mayor cantidad de documentos y puntos de vista sobre algún aspecto, sea histórico o actual, gracias a un montaje que les da coherencia y los convierte en un texto único, dirigido a un objetivo —u objetivos— concreto. Según puede verse, la literatura testimonial es un impulso humano y ha existido desde siempre, mientras que el testimonio literario es un género definido y laborioso, que pertenece a la historia más reciente de la literatura.

En su momento, Sergei Eisenstein sostuvo que muchos de los principios del montaje cinematográfico ya estaban expresados en la literatura narrativa del siglo XIX, particularmente en Dickens. Si alguien tenía autoridad para hablar sobre el asunto era el cineasta ruso. Con más seguridad podría postularse hoy que los modos operacionales del actual testimonio literario provienen de las posibilidades que el montaje filmico del documental abrió a lo largo del siglo XX. Ese híbrido de relato, voces diversas, documentos, materiales gráficos, etc., todo sometido a un ordenamiento cuyo empalme debe ser altamente significativo, a un ritmo y una tensión casi explosiva, es algo que el documental cinematográfico nos hizo cotidiano y la literatura supo hacer suyo y ganar para su causa bajo el nombre de testimonio.

LOS TALLERES LITERARIOS EN EL DIFÍCIL OFICIO DE LAS **PROPORCIONES**

Nunca pertenecí seriamente a un taller literario. Cuando intentaba mis primeras líneas, hace veintitantos años, lo impidió la timidez y una relación con la escritura que no es el caso explicar aquí; luego, puesto ya sin marcha atrás en el camino de la literatura, me alejó de los talleres la muy compartida convicción de que escribir es un acto individual, y la más personal de que no se debe mostrar un texto a otras personas mientras este no haya alcanzado un punto de madurez —como mínimo— profesional. ¿Qué instrumento serviría para medir la mayor o menor madurez de un texto literario?, preguntaría alguien. Pues, en mi caso, el miedo al ridículo.

Eso sí, he visto trabajar y he trabajado muchas veces con talleres literarios: como invitado, como conferencista, como jurado de concursos, etc. Provengo de un país donde tales agrupaciones para la iniciación de escritores se constituyeron en movimiento, cubrieron todo el territorio nacional y moldearon en sus filas a numerosos y muy buenos escritores. Por eso y porque se habla en estos días otra vez de los talleres literarios, quiero referirme a ellos un poco desde fuera, un poco desde dentro, y siempre desde la literatura, que en este caso es lo único importante.

Confieso que me disgusta la palabra taller aplicada a esta práctica. Ante todo porque impone un sentido de lugar donde se labora en colectivo para ir puliendo el texto como pudiera pulirse una pieza en un torno, por ejemplo. Creo que efectivamente la función primaria del

taller literario reside en abrir espacio a las obras de sus miembros. Creo que es obligación de un taller debatir las obras que son sometidas a colectiva consideración. Pero creo que nadie —y menos un grupo de personas— puede ni siquiera sugerir los modos en que deben ser reparadas las supuestas imperfecciones de un texto, sin suplantar con ello a su autor y violentar una zona del proceso de creación que es tan personal como la decisión misma de escribir.

Para el creador, el taller literario ha de ser un espacio experimental donde se prueban los textos y se observan las reacciones que estos provocan entre un número de personas que —es de suponer— son iniciados en la literatura. Luego de escuchar todos los criterios, el autor podrá, en la soledad de su oficio, volver al texto y, desde la experiencia de las recepciones obtenidas, decidir qué hacer con él. La mayor parte de las veces las opiniones en torno a una obra literaria cualquiera, si algún valor tienen, es el de alertar a su autor sobre efectos de recepción que quiso conseguir sin resultados. O, al contrario, sobre efectos de recepción que encontraron posibilidad sin conciencia suya.

Lo que quiero decir es que el taller literario puede formar pero también deformar. La creación tiene un alto contenido intuitivo, que la razón llega cuando más a sospechar. Quizás si esa zona sea lo que llamamos talento. Sobre él, sobre los duendes misteriosos que tejen el talento, se moldea un oficio. Ayudar a que cada quien encuentre su oficio, único e individual, es trabajo del taller literario, ya que el talento no está en las manos de nadie darlo o quitarlo. Poco a poco el escritor va encontrando sus modos de acercarse a la literatura, va conociendo —y hasta disfrutando— los sustos y sorpresas de la creación y va descubriendo un grupo de mañas —o técnicas, según el uso común— que facilitan la parte operativa de la escritura. Leyendo, intercambiando con sus iguales, espoleado por los avances que los demás alcanzan en la construcción de su singular oficio litera-

rio, viviendo sin recato la parte del mundo que a cada cual le toca, y sobre todo escribiendo, se consolida la vocación. A ese proceso puede ayudar mucho el taller, siempre y cuando no trate de imponer un solo modo, un solo sentido y un solo oficio para todos sus miembros.

He participado en talleres literarios donde se hacen lecturas colectivas de autores importantes o de estudios críticos o de textos de teoría literaria. La práctica me ha parecido absurda. Si un aspirante a escritor, para leer lo que debe leer, tiene que ser obligado por su taller literario, en sesiones ciertamente torturantes, entonces mejor hablemos de otra cosa. Además, el acto de la lectura es absolutamente privado y los textos se escriben e imprimen para ser apropiados de manera individual y silenciosa, en el taller interior de cada persona. Lo que corresponde al grupo es el debate, la programación de conferencias o charlas que resulten en intercambio de criterios, el señalamiento de lecturas que se consideran imprescindibles por la razón que fuere; en fin, la construcción de un clima creador que estimule el trabajo, que conduzca a los miembros del taller a fabricarse una disciplina. Si alguien me preguntara cuál es en sustancia el objetivo mayor de un taller literario, diría que el establecimiento de ese clima creador.

Por eso los mejores talleres son aquellos que se forman por la voluntad de sus miembros y no por obligación institucional. Muchas veces se olvida que lo importante son los participantes, no el taller, y que este último realmente existe cuando quienes lo integran cierran filas en torno a determinados principios que comparten de modo general. Debe haber un taller allí donde hay un grupo de personas con el interés común de acercarse y compartir los avatares de la literatura, no por el hecho de que los escritores en ciernes pertenezcan a una área o institución, pues entonces podría faltar el componente de identificación y fe en los demás sin el que difícilmente sería posible construir el clima creador que se mencionaba en el cierre del párrafo anterior.

En ese sentido, resulta mejor todavía cuando el taller se nuclea de manera natural en torno a un escritor que, por su experiencia y trayectoria, cuenta con el reconocimiento de los restantes miembros. Esto es de primera importancia pues se trata de la persona que organiza las sesiones de trabajo, planea el funcionamiento del taller en su más hondo sentido intelectual y, sobre todo, conduce los debates y discusiones que se producen en su seno. De la atmósfera que esa persona sepa lograr dentro de la agrupación, depende el éxito, por lo que necesita mucha amplitud de criterio, prestigio y sinceridad para congeniar los disímiles intereses y caracteres que generalmente se integran en un taller, para alentar en grado justo a quien muestra dotes y hacérselo saber sin ambages a quien no las tiene. Mantener en el taller literario a una persona que nunca será escritor es un mal que termina por afectar a todos: a la persona carente de talento porque pierde su tiempo y termina siendo el hazmerreír de los demás; y al taller porque trae a su seno las medias verdades, el hábito de fingir y el doble discurso.

Ah, perdón. Olvidé decir que hay dos tipos de talleres literarios. En uno se integran personas a las que les gusta la literatura, se acercan a ella como un entretenimiento y expresan en el seno del colectivo ciertas inquietudes creativas muy saludables. En el otro se reúnen personas que creen sentir una irrevocable y vital necesidad de escribir, que sospechan en su interior claves que solo podrían expresar a través de la literatura y que quizás no saben muy bien por qué están dispuestas a pelear un oficio lleno de dificultades, visto como un lujo por la sociedad y que difícilmente les dé algún tipo de beneficio material en la vida. Todo lo escrito hasta aquí se refiere a este último tipo de taller. El otro no me interesa.

¿TENDRÁ **LITERATURA** EL FUTURO?

Visto en la ancha perspectiva de los procesos cumplidos, el advenimiento de la escritura como principal modo de comunicación entre los hombres tiene el romántico aroma de las revoluciones cuando sus estremecimientos son ya inofensivos. Hoy sabemos que la supremacía de la letra escrita terminó por cambiar la cultura humana; modificó la manera en que los hombres se relacionaban con su realidad y entre ellos mismos. Así, de la escritura pictográfica a la fonética, de la piedra y la arcilla al papel, de los copistas a la imprenta de tipos móviles, de la máquina de escribir a la impresión indirecta, reconocemos un camino que es patrimonio de todos.

En este momento vivimos un proceso semejante, aunque mucho más rápido y de repercusiones aún mayores. Hace apenas veinte años, la computación era ejercicio de especialistas, estaba marcada por un inquietante halo esotérico y se le asociaba principalmente con funciones demasiado delicadas para que pudieran ser comprendidas por nosotros, los seres humanos comunes. Hoy ninguna ocupación ha escapado al alcance de los medios electrónicos y la comunicación digital. Las transformaciones que están trayendo tales modos para el intercambio entre los hombres son las primeras convulsiones de una revolución que sin dudas cambiará drásticamente la vida social a lo largo del siglo que apenas iniciamos: el asunto nos podrá ser grato o no, podemos maldecir o cerrar los ojos ante lo que ocurre, pero no negarnos que nuestra cultura está en un violento proceso de cambio y que las formas en que nuestros descendientes se relacionarán con la realidad y entre ellos mismos será muy distinta.

Hace unos días la entrañable amiga y escritora Odette Alonso envió un correo electrónico desde México para avisarme que su último libro de poemas sería presentado en internet y que, durante una hora, quienes quisiéramos discutir sobre literatura con ella podríamos hacerlo gracias a la red global, no importa si ese día estábamos en la República Dominicana, Holanda, Japón o en pleno vuelo espacial. No se necesita mucha perspicacia para darse cuenta de las implicaciones que un acto como este tiene en la producción y recepción del hecho literario. O, lo que es más importante, de los caminos por donde habrá de moverse la literatura en un futuro no lejano.

Algunos de esos cambios son imaginables ya: la aparición de las ediciones electrónicas, por ejemplo, abre un grupo de posibilidades que la literatura no va a negarse y que afectarán su naturaleza esencialmente ligada a la palabra escrita, pues en su momento esta tendrá que compartir espacio con los diseños, las imágenes en movimiento, el empleo de bandas sonoras, incluso la restitución —aunque sea mediatizada— de la voz, que lo escrito había acallado en la literatura. Como vemos, ya en este momento estaremos ante un arte literario diferente por completo, dadas su hibridez discursiva y sus maneras de emisión y recepción; un arte menos personalizado, que exigirá el esfuerzo creador combinado de varias personas y que, al mismo tiempo, podrá ser destinado a receptores activos, con capacidad para influir sobre el acto artístico concreto. La famosa soledad de los escritores amenaza con entrar en crisis.

Son suposiciones. Disparos al aire. Puede que simples fantasías. En medio de los debates actuales y las voces alarmadas de los intelectuales que claman contra los medios, me parece importante no perder el camino: las imágenes no sustituirán a las palabras, como creen muchos. Eso es imposible. Ambos modos signícos coexistirán, del mismo modo que han subsistido —complementándose o regateándose espacios— las maneras orales y

las escritas durante siglos. Ahora bien, no me queda una sola duda acerca de que un cambio tan profundo como previsible en los medios que sustentan la creación y transmisión del hecho literario, una comunicación culturalmente distinta entre los hombres, modificarán a fondo la estructura del arte literario a lo largo del siglo que comenzamos a vivir.

En fin: la literatura que vendrá

Es difícil ahora mismo imaginar cómo será la literatura cuando termine el siglo *xxi*. Desde este umbral al que nos asomamos, sin total conciencia aún de haber cruzado una línea definitiva, podemos únicamente predecir que será bien distinta —quizás hasta radicalmente distinta— del gesto creador que hoy designamos con ese nombre.

Y claro que me refiero no solo a sus maneras estilísticas o a sus proyecciones espirituales; esos cambios son parte del proceso literario mismo y están por descontados. Lo novedoso de nuestra situación radica en que las posibilidades de intercambio y transmisión que cada día renuevan las actuales tecnologías pueden —y sin dudas lo harán— transformar de un modo muy profundo el cuerpo expresivo de la literatura, hasta el punto de convertirla en un arte que los hombres de hoy apenas podríamos reconocer.

No hablo ya de probables alteraciones en los canales que servirán como soportes de transmisión para que la obra literaria circule entre nuestros descendientes o de los nuevos componentes y recursos que estas activarán. Es necesario tomar en cuenta asimismo las todavía ausentes necesidades que esas obras deberán llenar. Si miramos hacia atrás tan solo cien años, por ejemplo, veremos —no sin algo de nostalgia— a la literatura mientras hacía su entrada en el siglo *xx* con la poesía a la cabeza. Fue así en casi todo el mundo occidental y lo fue particularmente en Latinoamérica, donde esa centuria se abrió bajo la gran sombra tutelar de Rubén Darío: el

poeta estaba considerado entonces el más alto sacerdote de la inspiración y la cultura escrita. Basta caminar la casa-archivo de Regino E. Boti, en Guantánamo, Cuba, para respirar ese aire de respeto místico que rodeaba el oficio del poeta.

Ya para los años treinta la narrativa —en particular la novela— había pasado a ser entre nosotros la manera que mejor expresaba las inquietudes del hombre, en un proceso que desde hace mucho puede darse por consolidado. Hasta los seres socialmente más alejados de la literatura pueden reconocer el lugar preponderante que las formas narrativas tienen en la producción y recepción del hecho literario desde hace bastante; como tampoco es un secreto que cada vez en nuestros países se lee menos poesía.

Debemos asumir una realidad que ya nos habían anunciado: un cambio profundo en los canales de comunicación debe generar un cambio en las formas de pensamiento y en los modos en que el hombre se acerca a la realidad. Así, según Marshall McLuhan, el advenimiento de la escritura y su conversión en medio principal para la transmisión de conocimientos y de cultura entre los hombres, provocó una manera de pensar la realidad completamente distinta a la que había prohiado la oralidad. Eso está ocurriendo en el mundo al que usted y yo pertenecemos con la imagen y la mayor velocidad receptiva del signo icónico.

Tal epidemia se incubaba para 1900, cuando el autor de *Azul* recorría en triunfo el mundo que habla español. Ya entonces el cine había heredado de la literatura el montaje y lo había convertido en su esencial componente narrativo. Los hombres de aquella época no lo sabían, pero el cine estaba inaugurando un procedimiento que cobraría cada vez mayor presencia a lo largo del siglo xx y que probablemente domine la literatura del siglo xxi: la conversión artística de la palabra en imagen; un procedimiento que ha probado su efectividad, pero donde la palabra escrita pasa a la función de soporte, a un discreto segundo plano.

El avance vertiginoso de la cultura de la imagen, alentado por una vida social cada día más apremiada y tensa, puede muy bien echar sobre la literatura del futuro perentorias necesidades de recepción y obligarla a tomar incluso cierta distancia de su esencia vinculada a la letra.

Internet: entre lo incierto y lo ajeno

Tengo una amiga que no conozco. Cada día, cuando abro el correo electrónico, un número de mensajes que oscila entre cinco y treinta vienen de Nueva York y están firmados por Batichica. Su contenido es tan amplio como simples son las apetencias de regocijo y emoción que exige el alma humana. Hay desde chistes hasta adivinanzas; desde acertijos hasta poemas; desde parábolas pseudofilosóficas hasta anécdotas; desde casos hasta reflexiones existenciales. Dos extremos dominan el rango de frecuencias comunicativas: lo regocijante y lo suavemente sentimental.

Si excluimos la enorme distancia que separa a la palabra hablada de la grafía, las emisiones de Batichica no marcan diferencia alguna con lo que usualmente ocurre en cualquier buena conversación entre amigos despreocupados. Por supuesto que mi corresponsal cibernética no es la autora de todos esos mensajes. Como también ocurre en la transmisión oral, ella solo toma de aquí y de allá, adapta ese material a un tipo de comunicación, lo recrea a veces en atención a sus interlocutores, y lo envía a través de la red. A veces su fuente es lo propiamente oral, la corriente impredecible del rumor; en otras, son los modos escriturales: la prensa, los libros, las páginas de internet; en la mayor parte de las ocasiones, ni siquiera eso: son mensajes que corren a través del correo electrónico.

Así, junto a un cuento de Pepito, aparece un ensayo de Unamuno; al lado de una afirmación hecha por Einstein, se cuela una anécdota de clara procedencia casera; acompañando un poema de mano profesional pero

no consignada, nos guiña una parábola cercana a la dramaturgia de la telenovela. También como en el intercambio oral, todos quedan obligados al momento de la comunicación, a la sensibilidad utilitaria de un contacto que se complace en sí mismo y a él subordina cualquier otra consideración, sea de fidelidad a la fuente o de culto a la originalidad. Claro que, si todavía Batichica no puede emular la capacidad de retroalimentación viva de las formas orales, va contando ya con variables que refuerzan las posibilidades no verbales de su intercambio, gracias a la presencia de imágenes, incluso animadas, y de componentes sonoros que reproducen fragmentos musicales y efectos de sonido.

La comunicación a través de la internet va poco a poco recogiendo ciertas características que hasta ahora habían sido propias de la oralidad, lo que cumple un anhelo que ha estado presente desde siempre en los medios masivos de comunicación. No es una nueva oralidad. No representa una tendencia que pugna por sustituir la comunicación cara a cara. No es siquiera una “oralidad mediatizada”. Es la asunción de presupuestos comunicativos vinculados a lo efímero o a la apropiación colectiva. Y esos presupuestos dejan toda la libertad para ser inexactos, o para esconderse tras el anonimato, o para irrespetar el derecho de posesión intelectual.

Los esquemas de elaboración, transmisión y recepción cultural entre los hombres están cambiando ahora mismo. Ese tránsito se resuelve, como siempre, en crisis: las nuevas formas aún no se consolidan y las viejas sufren, atadas por el peso de la transición. Esa duda actúa fundamentalmente sobre la generación nacida bajo el signo de la computación. Para ellos, que cursan hoy en los distintos niveles de la educación, desde la primaria hasta la universidad, la investigación se reduce cada vez más a un simple paseo por internet y, como de la red es posible copiar sin remilgos, pronto van perdiendo el sentido de la ética frente al plagio y extendiendo el há-

bito de copiar de otros y firmar con el propio nombre, incluso de fuentes tales como los libros y las publicaciones periódicas.

El futuro de la literatura en manos de la globalización no parece ciertamente muy propicio para la originalidad.

Se nos muere la originalidad

La originalidad encontró su primer peldaño hacia el templo de la adoración con la escritura. La palabra oral nunca perteneció a nadie. Lo que se dice con el solo fin de hacerlo común es entrega completa, desprendimiento natural, y pertenece tanto a quien lo emite como a quien lo recibe, en una cadena infinita de recreaciones. Lo oral lleva la marca de la libertad, que es al mismo tiempo su cifra.

Fue, pues, debido a las ansias por conservar los mensajes como el hombre abrió las puertas a la propiedad privada sobre ellos y, por consiguiente, a la originalidad como su atributo distintivo porque, tras el gesto que fija para siempre lo expresado, late la convicción de que los cambios inherentes a la transmisión de boca en boca representan “pérdidas” y no un enriquecimiento, como siempre creyó el hombre vibrante de la palabra oral. Si esto último puede ser cierto en el caso de la interacción utilitaria —esa que exige rapidez y efectividad, ya sea a través de canales formales o informales—, para la literatura significó una total revolución: de la palabra libre, que cada quien tiñe con sus deseos y representa por sí misma un valor, a la palabra presa, inmóvil, cuya fisonomía y cuyo valor depende a veces de la firma que la calza.

El autor como unidad singular, casi divina en su liturgia creadora, es una elaboración burguesa que alcanzó su más alta cristalización durante los siglos xix y xx. Esto es, la individualidad del escritor y los derechos de autor fueron una consecuencia de las tecnologías de la comunicación que, desde los primeros y rudimentarios medios para la impresión hasta los modernos satélites,

terminaron por convertir la originalidad en un culto. Recuérdese que, cuando la literatura en nuestra lengua ya alcanzaba su siglo de oro, todavía era cosa normal y bien vista tomar asuntos, argumentos o personajes creados por otros para ponerlos a vivir en la obra propia. Es casi paradójico que hoy, gracias al pasmoso desarrollo de esas propias tecnologías, la literatura se encamine hacia una probable atomización —o, al menos, hacia una difuminación— del autor y que lo original como signo preeminente de la voluntad creadora comience a perder terreno en tanto posibilidad y valor.

La comunicación a través de la internet, que apenas si se inaugura, puede darnos una idea aproximada de cómo se producirá y se difundirá en el futuro el hecho literario. Miles y miles de textos circulan diariamente gracias a la red. Y no se trata solo de autores o editores que dan a conocer sus creaciones o las ajenas. Son también personas que encuentran un poema, un cuento o una simple frase, la copian y la envían a miles de conocidos, y estos a su vez a los suyos, y así sucesivamente... sin preocuparse mucho por consignar el nombre del autor, e incluso luego de tomarse la licencia de “enmendar” ciertas partes para que se adapten “mejor” a lo que se quiere decir.

Cuando este tráfico haya crecido tanto como es de prever, ¿quién evitará que alguien firme lo ajeno como propio o que lo transforme o lo recree de otra manera? ¿Cómo habrá de probarse —si es que acaso vale la pena hacerlo— la primogenitura en la creación? ¿Quién podrá establecer cómo se desarrollaron los flujos de influencia y contaminación literaria? No podemos predecir lo que vendrá, pero sí mirar a nuestro alrededor y escudriñar con ojos alertas las tendencias en desarrollo. Creo que nos debemos ese examen.

¿CÓMO SE **ENSEÑA** LITERATURA?

A Manuel Matos Moquete

La literatura en tiempos de vértigo

Quienes se dedican profesionalmente a la literatura nos debemos hoy mismo la honestidad de una pregunta: ¿Está el discurso ficcional, tal y como hasta ahora lo hemos conocido, en proceso de obsolescencia? Aclaro: no se trata de volver a los cíclicos anuncios de que tal o cual género literario ha muerto, cuando en realidad lo que sucedía era que el canon, como cualquier otro aspecto relacionado con el hombre, se transformaba.

No, la literatura no morirá. Pero sus modos sí están amenazados de cambio. Y de cambio radical. El desarrollo de los medios y las transformaciones sustanciales que han traído para la recepción cultural; los derroteros que va tomando la convivencia humana, dominada por valores como la rapidez y la directa eficacia; el imperio de la imagen, cuya capacidad discursiva han ido madurando las nuevas y cada vez más audaces tecnologías de la comunicación; todos ellos, digo, nos lanzan a una obsesiva carrera contra el tiempo y, de paso, pudieran introducir fuertes limitaciones para la aceptación de los discursos elípticos, indirectos, tangenciales, que exijan un decidido esfuerzo de abstracción, como la literatura artística, que mira hacia sí misma para ver dentro del alma humana.

Hace apenas dos semanas estuve en la sede central de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, en Santiago de los Caballeros. La Editorial Alfaguara y

el Departamento de Español en ese alto centro docente se habían coordinado para propiciar un diálogo frente a los estudiantes sobre *La colmena*, la novela que Camilo José Cela publicara en 1951 y que había sido señalada como lectura obligatoria para quienes en la universidad santiaguera cursan la asignatura Comunicación en Lengua Castellana II.

Si la actividad transcurrió por los carriles de la normalidad y hasta puede decirse que un halo de interés flotó en el amplio recinto, también es cierto que muy pronto se hizo perceptible una cierta incompatibilidad entre la reflexión en torno al hacer literario y la disposición receptiva, algo así como una resistencia terca y sutil contra la que los profesores allí presentes, encabezados por el muy capaz Dr. Ricardo Miniño, luchaban con denuedo. No había maldad ni ocultamiento: cuando, en referencia al sentido de la novela, hablé de su final y me atreví a decir “Porque, como ustedes vieron al leer las últimas páginas del libro...” ciento cincuenta, tal vez doscientas cabezas juveniles negaron con absoluta y anonadante franqueza.

No importa las vueltas que demos. El asunto termina por exigirnos la honestidad de cuestionar si un discurso como el de *La colmena*, planteado sobre la experiencia del montaje cinematográfico y que, por tanto, nombra de soslayo, a partir de las luces que se echan entre sí y sus respectivas historias los más de 270 personajes que habitan en el libro; si un discurso donde no hay una referencia directa a la dictadura franquista y que, sin embargo, está calado hasta el tuétano por la pérdida de los ideales republicanos y el aherrojamiento dictatorial; si un discurso así, digo, no va resultando incompatible con las necesidades receptivas que la comunicación frontal, vertiginosa y de eficiencia tan superficial como descarnada ha alimentado en estos jóvenes.

Todos los esfuerzos de aquella mañana estuvieron empeñados en convencer a los estudiantes de que *La colmena* también habla para ellos, que lo allí contado “les

sirve” para entender el mundo en que viven. Puede que lo hayamos logrado. Puede que ahora mismo todos aquellos jóvenes estén enfrascados en la alucinante aventura de desentrañar los sentidos actualísimos que la prosa artística de Cela cuajó en su novela. Ojalá. Pero la duda sigue en pie: ¿Hasta dónde el vértigo que atenaza cada vez más la vida social puede hundir el discurso literario, tal y como ha llegado hasta nosotros, en la obsolescencia?

Entre el sabor y la utilidad

Nada en el apacible campus que la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra se ha otorgado en Santiago de los Caballeros hacía prever la pregunta con que la Dra. Ana Haché iba a mover estas líneas. “¿Cómo usted enseña literatura?”, dejó ir ella por el carril de la suavidad. Lo que entonces respondí pasa a un segundo plano ante la persistencia con que su cuestionamiento me ha seguido exigiendo atención y la manera en que se conecta con debates anteriores.

No es asunto simple. En un mundo manejado por el pragmatismo, en una sociedad que mide el éxito con raseros exclusivamente materiales, en un entorno obligado a la efectividad y la inmediatez comunicativa, cómo hacer que la literatura —y el arte en su conjunto— no salga sobrando o quede relegada al papel de adorno dispensable, de cita chic para aceitar la inserción en el grupo social. ¿Cómo lograr que los estudiantes dejen de ver en la escritura artística el demorado oficio de unos pocos equivocados —y medio locos por demás— que nada pueden decirles sobre las urgencias que cada día plantea la cotidianidad? No estamos hablando de ignorantes o analfabetos, sino de una generación vinculada al quehacer cibernético, que siente abrirse un abismo entre el mundo donde buscan espacio social y la decodificación artística. ¿Cómo enseñar literatura a esos estudiantes?

Se me ocurre que lo primero es olvidarse de las “características” y las definiciones generales, listas para

ser aprendidas de memoria. Los autores, las obras, las corrientes literarias, los movimientos estéticos... no pueden seguir siendo tres o cuatro rasgos “esenciales”, siempre dudosos y fácilmente desmentibles, que los educandos han de repetir a imitación de los trastornados. Enseñar literatura tiene que ser, hasta donde nos sea dado, una demostración del impresionante acento humano contenido en la creación del discurso artístico, en la fuerza que la palabra *creación* tiene.

Pero, si tal cosa queremos, menester será que hagamos hincapié en la especificidad de ese discurso, el literario, e intentemos borrar de la mentalidad del estudiante —si el profesor puede borrarla de la suya, claro— la fatídica tendencia a “leer” la literatura artística con claves que pertenecen al discurso sociológico, o al político, o al histórico. O hacemos que nuestros estudiantes conciban la literatura como una recreación libre y autónoma de la vida, que apunta no hacia el “reflejo” de los postulados de la política, la sociología, etc., sino hacia el ser humano, hacia la vida social en bullente proceso, o la literatura seguirá confinada a su oneroso papel de Cenicienta, seguirá siendo el fastidio de los estudiantes, no importa si en los colegios o en las universidades.

El conocimiento no puede ser trasplantado de persona a persona, porque la experiencia y los modos del aprendizaje son exclusivamente individuales. Solo podemos informar el resultado de nuestro aprendizaje. Otra cosa es la posibilidad de enseñar a aprender, y de eso se trata. Si algo deben recibir nuestros estudiantes es los modos en que puede *leerse* la literatura; si algo merecen de nosotros es que les demos las herramientas para acercarse creadora y respetuosamente al discurso literario y buscar en él lo que él puede dar, no otra cosa.

No tenemos otra manera de salvar la enseñanza de la literatura, de darle aquellos dos atributos que harán a nuestros estudiantes mirar hacia ella con cariño y no con hastío: interés y utilidad. Si el profesor de literatura deja de ser ese tipo adusto y raro que persigue con

implacable violencia las faltas de ortografía y repite hasta el cansancio que los cuentos de Juan Bosch “reflejan” las condiciones de la vida en el campo dominicano, lo que les otorga un gran “valor social”; si se transforma en un introductor ingenioso, que sabe hacer de la lectura una experiencia sabrosa, llena de sorpresas para la inteligencia y de hallazgos sobre el ser humano y la experiencia de vivir, entonces todo estará salvado.

BENDITAS LAS VACAS SAGRADAS

En Cuba, hacia los años sesenta, el debate en torno a las generaciones literarias y su exacta definición teórica se hizo candente. Es todavía un diálogo entre sordos, en el que todos usan el concepto sin que sepamos a ciencia cierta qué designa para cada autor. Como siempre, la abulia y el cansancio optaron por lo más cómodo: se oye decir la generación “de los sesenta”, “de los setenta”, “de los ochenta”, etcétera, como si diez años no fueran un tiempo brevísimo en la historia de un país. Por suerte ha cesado ya la otrora ardorosa e inútil discusión que hasta los años ochenta se afanaba por determinar cuál había sido realmente la primera generación de la revolución cubana.

¿El escritor pertenece a una generación dada por la fecha de su nacimiento, por el medio en que se formó o por la época en que escribió sus libros, que sería decir la época en que se hizo parte activa del diálogo cultural? Digamos, el escritor cubano José Soler Puig nació en 1926, pero vino a publicar su primera novela en 1960. ¿A qué generación literaria pertenece Soler? ¿A la que aparece en los últimos años cuarenta? No son pocas las diferencias que lo apartan de ella. ¿Entonces forma parte de la generación que irrumpe con la revolución? También en ese caso la clasificación le viene en extremo desajustada.

Y es curioso: Soler Puig no solo llegó a ser uno de los más importantes novelistas cubanos, sino que también fue —bien pasados los cincuenta años— el más experimental y atrevido entre los narradores cubanos que producían en el país durante los años setenta y una

parte de los ochenta. Su peculiar sistema narrativo un día le colocará en el alto lugar que merece dentro de los latinoamericanos que novelistas han sido.

Una cosa sí podemos dar por cierta: cuando un nuevo grupo piropea a la literatura con ánimo conquistador, empieza por enfrentarse al problema de la existencia de un camino hecho y transitado por quienes les precedieron, un camino que les alcanza quiéranlo ellos o no. Las reacciones frente a este hecho suelen ser variadas y se mueven entre la aceptación discipularia y ese instinto parricida sin el que no puede hablarse de juventud. Es la edad de la palabra agresiva, los tonos fuera de lugar y las miradas negadoras hacia el pasado.

Esta es una edad literaria que se atenúa con los años y los libros publicados. Y para algunos también con la tiranía de las conveniencias. Pero he aquí que, llegado a ese peldaño de madurez intermedia, el escritor puede ser objeto de una enfermedad terrible: la obsesión de las vacas sagradas. Al verles pastar en el campo de las letras con esa intolerable placidez que dan los reconocimientos, muchos son los que quedan atrapados por la cruda incertidumbre de si alguna vez ellos disfrutarán de ese limbo paradisiaco que —por supuesto y desde su perspectiva— nadie merece tanto como ellos. Entonces el ataque a los consagrados y las exigencias de que abran paso a los nuevos se levantan como una bandera constante y absoluta.

Hace apenas unas horas escuché a un escritor “de edad término medio” maldecir desde su pedestal de funcionario a las vacas sagradas. Si estamos hablando solo de literatura, de hacer literatura, tanto esfuerzo me parece un sin sentido. Me niego a aceptar la creación literaria como una competencia porque es un terreno demasiado vasto, demasiado personal. Y porque el triunfo —repito, estrictamente literario— de cualquier escritor abre un camino por el que también los demás pueden marchar.

Ciertos sistemas mágico-religiosos postulan que el hombre va por su vida acompañado por los espíritus de sus antepasados, e incluso por almas que lo protegen de balde, espíritus de simpatía les llaman. Como escritor, quiero salir al universo intuitivo de la fabulación rodeado de mis mayores, sabiendo que su presencia invisible a la hora de la creación me completa y me empuja. Bien porque puedo apoyarme en la experiencia de alguno, bien porque otros me plantean retos, bien porque me ilustran sobre lo que no debo hacer. Esa reconciliación crítica es la única manera de sostener un diálogo original y propio con la literatura, al margen de rencores que están mejor en los chismes y la maledicencia de barrio.

Siendo así, resultan vacías las peticiones de que los más viejos se hagan a un lado para dar espacio a los jóvenes. Son estos últimos quienes tienen que abrirse paso a fuerza de trabajar sin tregua. Y en ese afanar, la confrontación, el intercambio con los establecidos y reconocidos por el medio social es indispensable.

Repito, esto es si hablamos de literatura, de hacer literatura. Por el contrario, si lo que se buscan son puestos, nombramientos, dignidades, aplauso social —en fin, eso que los dominicanos llaman con mucha puntería *el figureo*—, pues las cosas se tornan diferentes. Esos “honores” pertenecen al cuerpo terrenal y con él van a pudrirse un día. El alma quedará o no —eso depende del escritor, del talento, del tesón y de la honestidad con que haya cortejado la literatura— en la obra, que al final será nuestra única salvación o nuestra única condena. Quizás ambas cosas.

Quiero recordar los años que José Lezama Lima trabajó en su retiro habanero, rodeado de suspicacias, desconfianzas, burlas, y hasta miradas condescendientes de muchos de sus colegas. No entendían la paciencia elefántica con que el gordo y asmático escritor trenzaba un discurso que, a la luz de la vertiginosa realidad revolucionaria, parecía en exceso mediato, ajeno a las urgencias del momento. A través del corazón de lo cubano,

Lezama intentaba tocar el corazón de lo humano, y tal operación quedaba al margen de reconocimientos inmediatos, demasiado dependientes de coyunturas políticas asaz cambiantes. Muchos de aquellos burlones y condescendientes se perdieron junto a las coyunturas que tan bien supieron aprovechar. Cuando le preguntaban por los corrillos y los grupos literarios, Lezama respondía que no le interesaban. Y explicaba: "Ellos discuten, yo escribo". Santas palabras.

LA DICTADURA DE LOS EDITORES

En cierta oportunidad preguntaron a Emilio Salgari si alguna vez había conocido a un pirata real. El afamado creador de Sandokan apenas necesitó segundos para responder que, aparte de los editores, jamás había visto alguno.

La respuesta no es extraña. Los editores arrastran una pesada mala fama que casi seguro se merecen. Al contrario de las estrellas del espectáculo, cuanto mejor es el editor, peor fama tiene. Y que conste, estamos hablando de un asunto donde no se gastan medias tintas. Para todo el mundo —escritor, diseñador, impresor, incluso lector— el editor —con su prurito de perfección y sus normas— es un atravesado, la clásica basurita en el ojo, el pisotón en el pie... Así sea. Que cada cual cargue con su pesao, como dicen en mi país. Y si no, que se dedique a otro oficio.

Tanta reflexión se la debo al hecho de que un amigo, corrector de raza él, me permitió ayudarle en la revisión de un texto con destino a ser libro cuando más un par de semanas después. Detesto el masoquismo, así que me limitaré a consignar que el cuasilibro estaba escrito (¡?) con un léxico, una gramática y una sintaxis que solo muy de lejos podían ser asociados con la lengua española. Aunque yo poco tenía que ver con el proyecto, todavía sufro pesadillas cuando pienso que, impreso y encuadernado, ese engendro se filtra hoy entre los inocentes y desprevenidos lectores dominicanos. Quizás si escribo estas líneas para borrar algún lejano sentido de culpa.

Y en efecto: algo debía hacerse para proteger a la sociedad de semejantes agresiones, al menos con fuerza

igual a las acciones que se exigen para combatir ciertas enfermedades, vicios y lesiones al entorno natural. Porque si el lector avisado merece al menos el respeto de que no se le exponga a torturas de tal naturaleza, la devastación que puede causar tan tremendo atentado contra el idioma y el pensamiento entre los lectores que se inician o que acuden al libro con reverencia de discípulos —que es la gran mayoría de los lectores— adquiere dimensiones descomunales. Para el común de los seres humanos en nuestras sociedades, la letra impresa constituye certificación de validez y garantía de prestigio. Lo que mereció el favor del libro o de la prensa plana debe ser como mínimo atendible; así se piensa. ¿No ha escuchado usted que alguien en medio de una ácida discusión echa mano al argumento —para él irrefutable— de “lo dice el periódico” o “lo leí en un libro”?

Desde esa perspectiva, resulta inadmisibile que la única condición para publicar un libro entre nosotros sea tener deseos de escribirlo y reunir el dinero para pagar su impresión. La sociedad —cualquier sociedad— necesita la existencia de un mecanismo de revisión y validación de aquello que se publica y circula. Para eso debían estar los editores. Del mismo modo que existen colegios de abogados o de médicos, del mismo modo que solo un jurisconsulto está autorizado para actuar en un pleito legal y un médico para atender pacientes, debía funcionar un colegio de editores y debía promulgarse la obligación de que todo libro impreso tenga que ser avalado por el trabajo y la firma de un editor reconocido profesionalmente como tal.

Ya sé, aquí aparece como caída del cielo la palabra *censura*. No hay que temer a las palabras. Me gustaría vivir en una sociedad sin policías ni jueces, pero alguien tiene que cuidar el orden —o por lo menos hacer que lo cuida—, y la verdad es que el sueño de la sociedad sin Estado parece tropezar con serias dificultades en estos tiempos de arrepentidos y muros echados al suelo. Por otra parte, hasta el momento me he referido solamente

a especialistas capaces de dictaminar la calidad formal de los textos y no la índole de las ideas que aparecen en él. Se trata de preservar los derechos del individuo al libre pensamiento y la libre expresión, sin desvaler y mucho menos supeditar los comunes intereses de la sociedad a esos supuestos derechos individuales.

El problema en el fondo proviene de una aterradora falta de conciencia frente al daño que el libertinaje editorial y la improvisación ignorante pueden causar a la cultura y la salud mental del grupo. Esto ha conducido a una completa subvaloración del editor como profesional. Es idea común entre nosotros que cualquiera con una ortografía aceptable puede hacer trabajo editorial, y la mayoría de los que incluso se dedican al negocio de las impresiones ignora las diferencias reales que existen entre un editor, un corrector, un diseñador, un diagramador y un impresor. Para colmo, no contamos con centros de formación para técnicos en las artes de preparar textos con el objetivo de ser publicados; generalmente, estos son graduados de las áreas humanísticas que, por necesidad o por vocación, se autoforman sobre la marcha. Y eso en el mejor de los casos.

El editor ha de ser un profesional altamente calificado, culto y creador, que sepa colocarse en un punto intermedio entre el autor, el impresor y el lector. A él le corresponde el delicadísimo trabajo de aportar el ojo crítico del que generalmente carece el autor, dada su cercanía al texto. Él debe velar por todos los aspectos involucrados en el proyecto editorial y, a partir de ahí, conseguir la unidad expositiva y estilística del resultado, es decir, el libro. Contrario a lo que se cree, un editor de literatura no es un crítico. Su trabajo resulta, si cabe, más complejo porque el editor no puede imponer sus gustos o sus preferencias técnicas, más bien está obligado a adoptar la perspectiva que el escritor concibió para su proyecto y, desde el más absoluto respeto a esas intenciones, tratar de perfeccionar el resultado.

Dicho así suena hermoso y uno hasta siente deseos de comenzar a aplaudir. Pero la realidad es bien distinta y amarga. Claro que la propuesta lanzada líneas atrás convertiría de golpe y porrazo a los editores en personas con poder dentro de la sociedad. Tampoco a eso hay que tenerle miedo. Cada autor tendría el derecho de escoger el editor que desee o de cambiarlo siempre que no esté de acuerdo con él. Es posible hacer un reglamento de ética al que queden sujetos autores y editores. Estos profesionales serían sometidos periódicamente a exámenes de validación y su trabajo sería evaluado, etc. Incluso nada impide que se cree una instancia suprema que dictamine en las desavenencias de largo alcance y vele por el cumplimiento de las normas a que se debe el editor, tal como de hecho ocurre con los abogados y otras profesiones.

Que se tomen todas las medidas del caso. Y si en última instancia siempre queda el peligro de que sean cometidos algunos excesos de control, pues que se asuma el riesgo. Nada es tan importante como la libertad, pero precisamente por eso, confieso que en este terreno, frente a los atropellos de la ignorancia y el dinero, si no queda otra salida, preferiría incluso la dictadura de los editores.

EPÍSTOLA **FÚNEBRE** AL POETA ALEXIS GÓMEZ ROSA

Le seré franco, poeta. Si el cruce de ese soplo cubano (que me acompañará hasta el último suspiro) con la rotunda dominicanidad que tan auténticamente usted porta estimuló un libro tan hermoso como *Lápida circa y otros epitafios de la torre abolida*, entonces reconozco que el destino tenía un plan hermoso cuando encaminó mis pasos de trashumante caribeño hacia el malecón dominicano. Gracias, poeta, su colección de epitafios dominicanos me ha hecho feliz. Hablemos, pues, de la muerte y (a veces) de la literatura. ¿O no será hablar de lo mismo? ¿Escribiríamos si no fuera por esta conciencia de finitud que nos atenaza segundo a segundo?

La aparición de la corriente de epitafios sobre escritores cubanos a finales de los años setenta y durante los ochenta fue un suceso que ameritaría las preocupaciones de algún sociólogo perspicaz y a salvo del multiempleo. Comenzó como un juego con el cual se divertían algunos muy buenos escritores radicados en La Habana y terminó por generar una corriente oral que, de boca en boca, se actualizaba continuamente; una moda que invadió el país y movilizó a un verdadero ejército de componedores de versos mortuorios en el estirado archipiélago que es Cuba. Usted, con su sensibilidad para recibirlos y el libro resultante de ese estímulo, acaban de agregar otro capítulo a esa corriente: un capítulo dominicano, diferente.

Mientras más riguroso es el control sobre los medios regulares de comunicación, más natural resulta que los canales irregulares y espontáneos de comunicación

vehiculen un riquísimo ir y venir de mensajes. Así ocurrió con aquellas composiciones agudamente lúdicas y poéticamente asesinas. Un poeta como Eliseo Diego, cuya voz merece lugar entre las más notables de Hispanoamérica durante el siglo pasado, llegó a contar con dos epitafios. ¿Por qué? Eliseo (en estas sociedades caribeñas y chismosas todo se sabe, poeta) fue pieza central en el grupo generatriz que creó y lanzó a rodar gran parte de los epitafios. Con su humor suave y su callada elegancia, sabía el autor de *En la calzada de Jesús del Monte* que para reír de los demás hay que comenzar por reír de uno mismo. Aquí está una de las dos estrofas mortuorias dedicadas a encubrir su vocación de *epitafiero*, en este caso referida a su libro *En las oscuras manos del olvido*:

*Caminante, aquí yace tendido
Eliseo de Diego, el escritor.
Lo mató a cabillazos un lector
de En las oscuras manos del olvido.*

Cabilla se nombra en Cuba al acero empleado para las construcciones, que acá conocen como *varilla*. Tiene también, en ciertos contextos, patente para designar el sexo masculino. Convendrá usted, amigo Gómez Rosa, en que se trata de un arma temible, pero no tanto como el juego y la broma manejados con talento, al estilo de este epitafio dedicado a José Lezama Lima:

*Jamás viajó ni a Nueva York ni a Roma,
José Lezama Lima, vida vana,
entre nosotros, en su vieja Habana
se dedicó a escribir, mató el idioma.*

Tomando como pie la conocida inmovilidad del gordo de Trocadero, el epitafio se burla de un oficio que los ocultos asesinos literarios (además de Eliseo, Luis Rogelio Nogueras, Guillermo Rodríguez Rivera y otros... ya le dije que todo se sabe) sin dudas admiraban. Pobre del humor que no ríe también de lo que admira. Por cierto, espero

que sus *epitafiados* dominicanos entiendan esto y no opten por la ofensa, el rencor y hasta la venganza como respuesta a las irónicas despedidas poéticas que usted les endilga en su libro. Estoy seguro de que (en esta vida y en la otra) mucho rió el punzante cuentista y dramaturgo cubano Virgilio Piñera al escuchar este, su epitafio:

*Yace Virgilio bajo esta losa fría:
ya no podrá contarnos sus dolores,
sus teatrales delirios y agonías.
(Por fin descansan él y sus lectores).*

Ahora, vistos desde la distancia, se me ocurre que una lectura suelta de estos versos jocosos quizás permita reflexiones menos obvias. Por ejemplo, ¿acaso la profunda experimentación de Lezama Lima con la lengua no era también una forma de “matar” ese idioma palmaria-mente comunicacional, plagado de automatismo y calco adocenado que empleamos cada día? En cuanto a Virgilio y su inquieto espíritu trastocador, burlesco, y su sentido del absurdo, ¿no constituía una agresión (una enriquecedora agresión estética) que buscaba estremecer la sensibilidad profunda del lector?

Pero claro, cuando el rasgo (o los, que también pueden ser varios) elegido como centro de la broma por parte del epitafio contraviene criterios oficiales, normas impuestas o toma como víctima a un intelectual representante del poder, entonces el desplazamiento humorístico ejecuta una trasgresión más obvia. Un buen ejemplo son los versos dedicados a Roberto Fernández Retamar y citados en el prólogo que José Mármol escribió para *Lápida circa y otros epitafios de la torre abolida*. Otro sería este, que se ceba en la todavía hoy debatida (inútilmente, de paso sea dicho) cubanidad del novelista Alejo Carpentier:

*Anuncia el Cementerio de La Habana
que deben apurarse para ver
el cadáver de Alejo Carpentier:
¡Vuelve a París la próxima semana!*

Como ya le dije, en Cuba esta actitud burlesca y cuestionadora se convirtió en moda. Entonces saltó del epitafio al epigrama. Era difícil que ocurriera un encuentro de escritores (y le garantizo que esos encuentros resultaban muy frecuentes por aquella época) sin que dejara de escucharse alguna traviesa composición. Recuerdo uno de los cónclaves habaneros de *Criterios*, la revista de teoría literaria, estética y culturología que aún dirige Desiderio Navarro. Atendíamos arrobados a las palabras del brillante semiótico Yuri Lotman (un ruso tan relajado que daba trabajo no tomarle por cubano), cuando alguien (¿por qué me parece que fue Luis Toledo Sande?) circuló esta estrofa:

*Después de tanto criterio,
reflexión y teoría
¿qué será del misterio,
la emoción y la poesía?*

Era más o menos así. Va otro ejemplo. Trabajaba por los años ochenta en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba el escritor Joaquín G. Santana, quien había sustituido a Raúl Rivero como valet de Nicolás Guillén. Se comenta que una tarde Guillermo Rodríguez Rivera llamó a Luis Rogelio Nogueras por teléfono y le dijo: "La tengo". Luego le recitó:

*Gemía la palma cana
con honda, profunda aflicción,
"¿quién sería el maricón
que me rimó con Santana?"*

A lo que Nogueras (el bien recordado Wichy el Rojo) respondió: "Espérate y la completo". Y luego:

*Y de la fronda al confín,
encerrado en una gruta,
un aterrado jazmín
temiendo que otro hijo'e puta
lo rimara con Joaquín.*

¿Ocurrió así? ¿Fueron esos los protagonistas? ¿No sucedió al revés? Solo el viento y Rodríguez Rivera lo saben. Y ese viento cruzó el mar (no faltaba más tratándose de una cultura balsera) y llegó a esa región conquistada para la cubanía que es la Florida. Se dice que allí prohió en la lengua venenosa, ágil y homo-obsesiva de Reynaldo Arenas. Cinco epigramas (casi trabalenguas) atribuidos a él escuché en Cuba. Aquí va uno, como botón de muestra:

*Burlesca y aburguesada
en un bar de Varna
la avaral Barnet
cual avara batávara
hiperbórea e híbrida
abordó barbada
a un burdo borbón berebere
absorbiéndole al imberbe
burbujas verdes
de su bárbara vara.*

Como ve, poeta, en todos los casos hablamos de atribuciones, datos susurrados, autores señalados por la chismografía intelectual. La corriente burlesca y poética que invadió Cuba se mantuvo tercamente aferrada a lo oral y "anónimo". Para mí, representaba una manifestación culta de esa expresión evanescente y rotunda que se conoce como *cuentos de relajo*. Salvando las distancias de factura que las distinguen, ambas maneras orales buscan examinar el lado oculto de lo prestigioso, lo establecido, lo entendido como poderoso, haciendo base en el ingenio y sin negarse a lo lúdico que, como usted sabe, es también un componente esencial de cualquier estética literaria que se respete. Según creo ver, tres son las transgresiones más usuales en los epitafios cubanos: por inversión de lo establecido o impuesto; por empleo de mensajes irregulares (el chisme, el rumor, etc.); y por invasión de lo entendido como vulgar (lenguaje incluido) dentro de lo culto.

El caso de su libro *Lápida circa y otros epitafios de la torre abolida* es ligeramente distinto. Usted aspira a un manejo poético del lenguaje que vaya más allá de lo ingenioso o de la habilidad para nombrar. Por eso su ironía y su sarcasmo son más suaves y matizados. Por eso no se refugia en la anonimia sino todo lo contrario. Intenta traer esta expresión gozadora y sabichosa a la poesía culta de autor, sin que se borren del todo la capacidad para el juego y el sabroso sentido de la broma. Pero tomando distancia, eso sí, de la risa a toda costa y el extremo jodedor que están en el centro de los epitafios y los epigramas cubanos.

Ahora, esto no quiere decir que su *Lápida circa y otros epitafios de la torre abolida* provenga por línea directa de la tradición que dignificara e hiciera célebre el poeta norteamericano Edgar Lee Master, tal y como parece afirmar en su prólogo el justamente reconocido poeta Jochi Mármol. Con sus diferencias y distancias (cosa que bien habla de su sentido creador), su libro es hijo incuestionable de los epitafios cubanos. Y no lo digo porque la idea de escribirlo se le haya ocurrido a usted mientras escuchaba esas composiciones jocosas provenientes de la mayor de las Antillas. Si los textos firmados por Lee Master pueden leerse como cualquier obra de ficción, con solo recostarnos a su sentido humano, la mayor parte de las composiciones que usted llevó a *Lápida circa* cobran significado pleno solo si cruzamos la realidad literaria con el referente real al que apuntan o con las percepciones sociales que ese referente real provoca en la sociedad.

Abramos cualquier página de su libro. Por ejemplo, en versos como “Paz a los restos / de quien nuevas máscaras / persigue, Dagoberto Tejeda”, el lector únicamente puede asimilar la ambigüedad semántica de la palabra *máscaras* si conoce al *epitafiado* y su actividad cultural de los últimos veinte años. Similar sería el caso de Manuel Núñez, que murió “más castizo / que un coño madrileño”; o de Andrés L. Mateo, que “en la tierra nada

hizo tan bien / como administrar / huracanes y chubascos"; o de cualquier otro de los personajes reducidos en su libro a muerte por literatura. Es decir, lo mismo que los epitafios "anónimos" cubanos, las composiciones de *Lápida circa* exigen la invocación de lo circunstancial (incluso de la raspante chismografía) para entregar un sentido más completo.

Dejando a los críticos literarios la tarea de evaluar su labor poética, quiero aplaudir la aparición de *Lápida circa y otros epitafios de la torre abolida* porque es un libro suelto, atrevido, necesario, que viene a propiciarnos algún alivio en medio de tanto envaramiento y disimulo cotidiano; de tanto cuello y corbata con cuarenta grados a la sombra; de tanta letra adulona, mercenaria y conveniente; de tanto pechito proyectado y cara de circunstancia a la espera del *flash* mediático; de tanto premio repartido y prestigio fabricado; de tanta pose a propósito para homenajes oficiales y oficiosos; de tanta naricita engurruñada porque alguien escribió una obscenidad; de tanto lamento ante la circunstancia de que Dios nos pusiera tan lejos de Europa y sobre el Ozama apenas se respiren los divinos aires de París. Su libro trae una perspectiva desarticuladora, el sabroso regodeo de la hibridez caribeña que arremete contra tanto convencionalismo mostrenco.

Ahora, poeta, una revelación. Hay en el país otro proyecto de epitafios sobre escritores dominicanos. Hace más de un año, mientras estaba de visita en San Francisco de Macorís, se me presentó un señor ya no joven y de maneras graves, que dijo haberme escuchado intercambiar epitafios cubanos con el escritor Luis Beiro al final de una actividad en la capitalina Casa de Teatro, lo que le había hecho concebir la idea de hacer lo propio sobre escritores del patio. ¡Igual que usted, poeta! En principio no le hice mucho caso al hombre; ahora, cuando me recitó cinco o seis de sus epitafios, de verdad me parecieron muy interesantes y le propuse darlos a conocer de algún modo, probablemente a través del propio

Beiro. Mi iniciativa alteró visiblemente al individuo, quien se escabulló diciendo que el libro no estaba terminado, que estaba “haciendo unas correcciones de metro”, y etc., etc. Regresé a la capital y me olvidé del asunto.

Pero hace un par de semanas irrumpió el señor Arcadio Disla Brito (que así se nombra el susodicho) en mi oficina de la Academia de Ciencias, muy alterado y molesto porque usted, amigo Gómez Rosa, se le había adelantado con la publicación de *Lápida circa*. No estoy autorizado a decir más sobre él, pero sí logré que me permitiera dar a conocer tres de los casi cien epitafios que dice tener escritos. Aquí van:

El de Juan Freddy Armando:

*Ya sin vida y sin más reto,
Juan solo pide en su postrer
que le den una mujer...
aunque sea un esqueleto.*

El de Pedro Antonio Valdez:

*Enterrado bajo esta mata,
Valdez ruega con soltura
un gran fiado de fritura
y un casete de bachata.*

El de Mateo Mórrison:

*Más allá de los misterios,
Mateo ansioso procura
si hay un cargo de Cultura
vacante en el cementerio.*

Como verá usted, estas son composiciones todavía más próximas al estilo de las cubanas. Para completar mi sorpresa, hace tres o cuatro días el señor Disla me puso un correo electrónico donde comunicaba que había decidido cambiar su epitafio (el suyo, poeta Gómez Rosa), en venganza por su aventajado golpe (propinado, según él, gracias a “sus contactos en el gobierno”) y que me

rogaba incluirlo entre los que serían dados a conocer a través de esta epístola fúnebre. Aguante ahí:

*Alexis, poeta de oro y ocras,
reposa en su gloriosa meta
tras componer a otros poetas
epitafios muy mediocres.*

¿Qué le parece? No se queje, mi caso es mucho peor. Al dedicarme *Lápida circa*, usted me ha convertido en solitario espectador de la muerte ajena, en candidato a ese horror que debe ser la vacua eternidad de los testigos y los inmortales. Yo, que hace unos años me declaré enemigo de los rituales pacatos y estruendosos (epitafios incluidos) con que los seres humanos recubrimos la entera dignidad de la muerte:

Yo mismo pienso morir [escribí entonces] bien atento para que no me velen. No quiero dar a quienes me aprecian el dolor de honrar unos despojos que ya no soy; a los que siguen vivos, la satisfacción de acrecentar su vitalidad sobre el fondo oscuro de mi muerte; a los conocidos y desconocidos, el pretexto para divertirse en mi ausencia haciendo y escuchando cuentos en mi velorio. Nada, rosca izquierda que es uno.

En fin, poeta, gracias por el trabajoso favor de la sobrevida y por el soplo de atrevimiento que su *Lápida circa* nos regala. Como debo terminar y no tengo el don del verso, pediré prestado su testamento a Eliseo Diego, un alma noble que espero nos acompañe en el más allá con el mismo talento, desprendimiento y sentido del humor que lo hizo en el más acá:

*Habiendo llegado al tiempo en que
la penumbra ya no me consuela más
y me apocan los presagios pequeños;
habiendo llegado a este tiempo;*

*y como las heces del café
abren de pronto ahora para mí
sus redondas bocas amargas;
habiendo llegado a este tiempo;
y perdida ya toda esperanza de
algún merecido ascenso, de
ver el manar sereno de la sombra;
y no poseyendo más que este tiempo;
no poseyendo más, en fin,
que mi memoria de las noches y
su vibrante delicadeza enorme;
no poseyendo más
entre cielo y tierra que
mi memoria, que este tiempo;
decido hacer mi testamento.
Es
este: les dejo
el tiempo, todo el tiempo.*

Escrito y firmado en Santo Domingo, a 14 de julio de 2004 y con buena ventura.

Segunda transición...

LA IDENTIDAD DE LOS **DISTINTOS**: ¿IGUALES, SEMEJANTES, IDÉNTICOS?

Identidad es palabra de moda. Se emplea tanto y enfilada hacia propósitos tan encontrados, que termina por ser un comodín, una fórmula lingüística que, a fuerza de sobrentendida, no sabemos ya qué significa a derechas. De cualquier modo, causa terror darse cuenta de que en la aplastante mayoría de sus usos, identidad cobija un poco preciso sentido de parcelación a partir de ciertas supuestas igualdades compartidas por grupos de seres humanos. Identidad sería entonces algo así como una reunión de los iguales o, al menos, de los idénticos.

A partir de ahí y puestos frente al hombre, identidad debería ser siempre un término plural. Cada ser humano carga un complejo y a veces conflictivo cúmulo de identidades cuya articulación determina en gran medida su integridad personal, su estatuto en tanto individuo dueño de un presente. Porque todos portamos una identidad personal, una conformación física, psicológica, emocional, etc., que nos hace entes únicos empeñados en un proceso vital también único e irrepetible. Igual podríamos admitir que poseemos una identidad familiar, generacional, de barrio... y así hasta la identidad humana, que nos alcanza a casi todos los que pertenecemos a esta raza y habitamos este planeta.

Ahora, ¿cómo se establece mi identidad personal? ¿Cómo me aseguro de que yo soy yo, sin riesgos de confusión? Pues porque soy distinto al resto de los seres

humanos que alcanzo a conocer. Es decir, que la identidad se establece no solo a partir de mis similitudes, sino sobre todo a partir de mis diferencias respecto a otros especímenes con los que ciertas semejanzas permiten compararme. Y aún, ¿son las partes que me forman iguales, idénticas entre sí? Pues no, obviamente constituyo un todo porque poseo componentes cuya diversidad les permite articularse con coherencia, formar sistema. La identidad de mis partes radicaría entonces en su capacidad para integrarse y funcionar gracias a ciertas similitudes, pero también a imprescindibles diferencias y a un lugar dentro del sistema. Si alguien sospecha que intento decir que para establecer la identidad serían tan importantes las similitudes como las diferencias de los sujetos que la forman, tiene razón.

Entender la identidad social solo a partir de las similitudes de las personas que se agrupan a su sombra es empobrecer el concepto peligrosamente. Por un lado, si lo común establece la plataforma primaria de encuentro sobre la que se reconoce cualquier identidad, lo diverso de los elementos que concurren en esa plataforma enriquece el sentido de pertenencia al grupo. Por el otro, ningún estatuto de identidad sano puede lograrse agrediendo los otros escalones identitarios de los que participa cada uno de los miembros del grupo.

Un conglomerado nacional que asuma la identidad solo a partir de la igualdad de sus miembros se hace excluyente y tiende a aniquilar aquellas particularidades individuales o grupales que no participan de la supuesta igualdad. Ese es el principio de toda perspectiva xenofóbica y ultranacionalista. Al mismo tiempo, tal apreciación se basa siempre en una escala de valores maniquea y superficial. Quien no baila merengue no es dominicano. A quien no le gusta la fiesta no es caribeño, etcétera.

La aldea global tan cara a la postmodernidad sería una aberración si cristalizara sobre la pérdida de las identidades nacionales o regionales que nutren el es-

pectro social de esta civilización. Igualar la identidad de los hombres es hacerlos menos hombres. Destruir su complejo identitario en razón de uniformarlos es el proyecto de conquista más cruel que se haya practicado jamás y, bien lo ha demostrado la historia reciente, interesa a los propósitos de dominación, no a la protección y mejoramiento de la humanidad. La única identidad justa es aquella que acoge y valora también lo diferente. Arriba, pues, la identidad de los distintos.

¿Y para qué sirve la identidad?

Basta pronunciar la palabra identidad para que, automáticamente, todos miremos hacia atrás. De hecho, tal reacción se explica porque es en el pasado donde el grupo encuentra concluido ese sentido de espacio y tiempo comunes imprescindible para su cohesión. Del pasado vienen las raíces, es decir, los propósitos compartidos, los usos culturales fraguados en el esfuerzo colectivo, los símbolos que representan de forma más nítida aquello que somos o que quisiéramos o que deberíamos ser como conglomerado social. La tradición es, además de un útero acogedor, el arsenal poderosísimo para enfrentar las tendencias centrifugas que se manifiestan dentro del grupo. Santo y bueno.

Pero pocos de los que usan el concepto como defensa se percatan de que la identidad no es una herencia dada y definitiva, ni menos una coraza protectora frente a la exterioridad; que, por el contrario, es un proceso en indetenible evolución, siempre rediseñado dentro de las circunstancias del existir concreto. Vale decir, que la identidad es sobre todo un asunto del presente, no un lujo ni un adorno; ni siquiera una simple marca que recibimos en legado. De la identidad que nos acoge al nacer, se mantendrán aquellos elementos que sirven al grupo para vivir en su medio específico y para hacer frente a los retos que ese medio plantea. Vista así, la identidad sería el espacio donde el pasado y el presente se funden para prefigurar el futuro.

Esto es muy evidente en el caso de los grupos que emigran hacia otra sociedad y se insertan como minorías. Poco a poco, su identidad se va despojando del imperio de la nostalgia para potenciar aquellos de sus mecanismos culturales que mejor sirven al desarrollo en el nuevo medio vital y, de ser posible, para integrarse creadoramente a él. Quiero decir que, si bien sus hilos matrices llegan desde el pasado, la identidad de un grupo social mira siempre hacia el futuro y alienta en función de él.

Así entendida, la identidad no es un refugio. Constituye más bien la base que permite al grupo intercambiar con otros grupos y otras identidades sin deformarse ni desdibujarse. Porque es inadmisibile el uso de la identidad como pretexto para evitar la confrontación con el resto de la humanidad. Cerrase a lo diverso, a lo extraño, a lo nuevo, significa más que una huida; significa un retroceso y, al final, la muerte endogámica. Ya lo sabemos: el único bien perdurable del hombre del Caribe, aquel que lo ha protegido frente a siglos de depredación y miseria, su cultura, es ejemplo irrefutable de apertura perpetua, de capacidad para asimilar cuanto pueda servirle, venga de donde venga, reelaborarlo, y devolverlo convertido en resultado diferente, propio y enaltecedor de nuestra condición de hombres a un tiempo comunes y diversos.

LITERATURA de todos los días

*Pues estas palabras son definitivas,
categóricas, a pesar de su ambigüedad y de la facilidad
con que varía su significado. Son las malas palabras,
único lenguaje vivo en un mundo de vocablos anémicos.
La poesía al alcance de todos.*

Octavio Paz

MIRAR TORCIDO: **HABLAR** DERECHO

*Para Salvador e Hiram,
en carabachaca sostenido*

¿Y las manifestaciones orales?

Admito que la alarma por la disminución de las tradiciones orales siempre me pareció sospechosa, sobre todo porque se asienta en una comprensión exclusiva de esas tradiciones orales como pasado, como fuente rica y esencial para el grupo, pero con serias imposibilidades para arrostrar el presente dominado por las tecnologías de la comunicación. Y no es así. Lo mismo que cualquier otra tradición viva, la oral constituye un cuerpo múltiple, que se refuncionaliza en constante intercambio con el existir concreto de cada momento.

La oralidad mantiene una estrechísima relación con la realidad que la condiciona. Basta un cambio importante en esa realidad para que ella cambie a su vez, y no solo en lo que a su cuerpo significativo y expresivo se refiere, sino también muchas veces en sus modos de producirse y reproducirse. Por sus características intrínsecas, las manifestaciones orales se trasladan en el espacio y en el tiempo transformándose de voz en voz, gracias a procesos a la vez dinámicos y conservadores. Esa es su manera habitual de existir, que les ha permitido recorrer distancias increíbles y perdurar siglos remodelándose continuamente, siendo siempre distintas según el lugar y la época de inserción.

Desde siempre —desde que nuestros ancestros se recogían al amparo de la hoguera, en la noche de los

tiempos— hasta las actuales autopistas de la información, el espacio comunicativo humano se ha ido rediseñando incansablemente, y dentro de él, las tradiciones orales. Pero precisamente por su apego a la realidad que les da vida y gracias a sus maneras específicas de producirse, esas expresiones han demostrado una ágil capacidad de refuncionalización, que les permite adaptar muchos de sus componentes comunicativos sin dañar sus estructuras profundas. No hay por qué esperar entonces que ciertas tradiciones orales se mantengan inalterables solo porque ayer tuvieron un lugar importante dentro de la sociedad. Probablemente sus maneras quedaron vacías de pertinencia frente a nuevas necesidades y angustias de la sociedad.

Tampoco tenemos derecho de alarmarnos porque la oralidad de hoy sea distinta de aquella que en algún momento fue sancionada por la tradición. Muchas veces estamos demasiado pendientes del pasado y no tenemos oídos para la espesa urdimbre de usos orales que nos rodea y condiciona nuestras vidas. Ni siquiera estoy pensando en el espacio rural, que fue siempre propicio a las expansiones orales directas. Examinemos sin prejuicios nuestro entorno citadino, hurguemos en la infinidad de códigos orales que se trenzan a nuestro alrededor. Si somos capaces de renunciar a ciertos conceptos cimentados por el predominio de la escritura y el espejismo de la todavía llamada “alta cultura”, probablemente quedaremos sorprendidos ante la manera en que los modos orales —de los rumores a los chistes, de la música trovadoresca a las anécdotas de todo tipo, de las parodias a las reuniones de esquina, de los piropos a las adivinanzas— llenan la cotidianidad de nuestras ciudades.

Quizás la oralidad primaria de la ciudad de hoy potencie manifestaciones más simples, algunas de las cuales viven entre nosotros desde hace mucho y que, por tanto, se nos hacen difíciles de entender como portadoras de claves atendibles para introducirnos en la idiosincrasia y comprender los mecanismos culturales de

nuestras sociedades. Las tensiones y angustias actuales parecen condicionar la presencia cada vez más acentuada de expresiones orales cuyo sentido lúdico y beneficio catártico son cuando menos muy funcionales. Quizás ellas sean nuestra manera de sentarnos alrededor de la hoguera, la épica de nuestra cotidianidad.

El espacio de las manifestaciones orales es hoy otro, pero eso no significa que desaparezcan. Quiere decir que se han rediseñado para insertarse en este momento específico de la historia del hombre. Siempre fue así, solo que tal vez en otros tiempos el planeta se movía más lentamente y las expresiones orales eran más visibles.

En clave de relajo

Son nuestros compañeros infaltables, leales supervivientes en un planeta que pronto necesitará campañas para detener la irreparable extinción de la fidelidad. Con ellos a flor de risa nos reciben los parientes el día de nuestro nacimiento, quizás para remojar así los miedos con que les obligamos a pagar la decisión inconulta de hacernos venir hasta la vida. A nuestro alrededor revolotean, tozudos y manuales como espíritus de simpatía, en cada paso que largamos por los caminos de la voluntad y el azar: ahí, siempre ahí, no importa si apenas les concedemos valor; tanto más próximos cuanto más difíciles son las circunstancias. Nunca piden, nunca esperan nada; que no podamos abandonarlos aunque queramos es su premio. Y, finalmente, con ellos nos despiden los amigos y enemigos —a esa hora, ¿qué más da?—, cuando se apaga el hilo de luz de nuestras miserias y nuestras ternuras, y abrimos los brazos sin reservas a la muerte amiga.

En el fondo, dan mucho porque pretenden poco. Son la risa callejera, los cuentos de relajo. Algunos les llaman chistes, nombre sin dudas demasiado ancho, que sirve casi para cualquier acción humana capaz de provocar la risa —desde una anécdota hasta un guiño—. Otros, más

cerca de la verdad, los conocen como cuentos colorados, etiqueta demasiado estrecha porque reduce esta práctica lúdica a solo uno de sus asuntos, lo erótico, cuando en realidad ella cubre todos los terrenos del afán humano. Cuentos de relajo es, en mi opinión, el nombre más ajustado. Contiene en su designar ese sentido de desarticulación de lo aceptado como correcto, de carnavaización de lo socialmente establecido, que está en la colectiva esencia de esa manifestación oral.

Si lo es, todo cuento de relajo reta su realidad, examina el lado oculto de algún valor admitido o impuesto dentro del conglomerado social. Basta que algo —sea persona, elaboración simbólica, concepto, institución, objeto, prejuicio, etc.— se presente o se acepte como relevante, para que el cuento de relajo busque la perspectiva contraria y lo someta a prueba por medio de la risa, en una instintiva, común y libre manera de investigación de la realidad, un modo humano de asumir que nada de cuanto nos rodea es inmutable y, por tanto, puede —más bien debe— ser cuestionado y mejorado. Esa implacable dialéctica da sentido al contradiscurso que —unas veces más claramente, otras menos— es el cuento de relajo.

Me recuerdo en México durante el verano de 1988. Las elecciones enfrentaban agudamente a Carlos Salinas de Gortari y Cuauthemoc Cárdenas. Los correligionarios de este último creían posible —por primera vez en muchas décadas— la derrota del Partido Revolucionario Institucional. Algo de razón podía haber en el anhelo porque el PRI lanzó una descomunal campaña encaminada a convencer sobre la segura victoria de Salinas. Así, mientras deambulábamos por la capital mexicana, empeñados en gastar la madrugada que nos separaba de los resultados de la votación, alguien se acercó con este cuento, recién sacado del horno:

Dicen que anoche, después de cerrados los colegios electorales, llegó Salinas a la casa y le dijo a su esposa:

—*Esta noche te acostarás con el presidente de México.*
A lo que la esposa, distraída, respondió:
—*¿Cuauthemoc va a venir o yo iré a su casa?*

Y es que nada estimula tanto el ánimo cuestionador del cuento de relajo como el poder y las jerarquías. He aquí un ejemplo de hechura dominicana:

Cuando el Papa visitó la República Dominicana, fue recibido por el anciano presidente Joaquín Balaguer al pie del avión. Ya en el salón VIP del aeropuerto, el jerarca religioso se quejó:

—*Hace mucho calor. Me gustaría tomar algo fresco.*
—*Pida usted, su Santidad* —*respondió un edecán.*
—*Me apetecería una cerveza* —*declaró el Papa.*

El edecán fue a buscarla. Al rato regresó con una Heineken y le dijo al Papa:

—*Su Santidad, excuse que le traigamos esta marca.*
Es que no tenemos Presidente.

A lo que el Papa contestó:

—*Sí, ya me di cuenta al bajarme del avión.*

No importa dónde se coloque ni cuál sea el signo de lo relevante o establecido, siempre estará al alcance del cuento de relajo y su alegre abrazo. Estoy tratando de decir que, al contrario de lo que se piensa, esta manifestación popular e intuitiva no es un ejercicio dispensable: es expresión de un mecanismo humano, libre e infaltable, por medio del cual la organización social revisa su realidad y su propia estructura. Por eso siempre está a mano —con sus características específicas, claro— en todos los estratos de la sociedad, en todos los niveles educacionales y generacionales, en todos los espacios físicos donde al menos se muevan dos seres humanos. Por eso siempre me ha extrañado que los teóricos de la comunicación social y los investigadores de la cultura popular no le hayan prestado atención, con lo que se han hecho bien poco favor.

Ya tendríamos mucho que agradecer al cuento de relajo si nada más sirviera para combatir los excesos de envaramiento, las poses cristalizadas con que nos empeñamos en simular una dignidad acartonada y triste. En 1998, cuando acababa de establecerme en la República Dominicana, fui invitado a una estirada reunión. De pronto se desató un debate tan encarnizado como inútil, en el que las partes se acometían esgrimiendo su respectiva condición intelectual. Hastiado de los tonos pastosos con que los litigantes reiteraban esa palabra, *intelectual*, corté de un cuento la discusión. Sé que varios de los presentes aún no me lo perdonan.

Dos prostitutas se encuentran. Luego de los saludos, inquieren por sus respectivos destinos. Dice una de ellas:

—Yo ahora salgo con intelectuales.

—¿Y cómo es eso? —pregunta la otra.

—Bueno, me pongo en una esquina con un libro debajo del brazo y espero a que aparezca un tipo bien raro, con unos espejuelitos de aros y una ropa estrambótica. Cuando lo ubico, enseguida le saco conversación sobre las inconmensurables dimensiones del ser y la subjetividad. Eso no falla. Al ratico, el tipo me invita a ver una exposición de cuadros incomprensibles. Yo los miro como si me interesaran muchísimo y hablo de la línea, el color, la textura y un montón de disparates más. Después el tipo me invita a ver una película aburridísima, que bien puede llamarse El perro andaluz, por ejemplo. Ahí, a la salida, le hablo con mucha emoción del montaje, las actuaciones, etc., etc. Después el tipo me invita a tomar algo en el bar de un hotel. Yo pido el trago más raro que haya, el que tenga un nombre extranjero más enredado. Al rato el tipo compra una botella de vino y me invita a seguir la conversación en un lugar más privado, una habitación del hotel, por ejemplo. Y ya cuando estamos en la habitación pasa lo de siempre: el tipo me quita la ropa y me introduce el pene.

—¿Y qué es el pene? —pregunta la otra prostituta.

Responde la cazadora de intelectuales:

—Nada, lo mismo que tienen todos los hombres, pero más blandito.

Mejor al revés

Si lo cómico es médula infaltable en el cuento de relajo y la risa su recompensa anhelada —y buscada a cualquier precio—, su sentido radica en el examen —vía cuestionamiento— de los discursos socialmente consolidados en tanto poderosos, relevantes o aceptados. Aquello que en el marco social se presenta como valor que es o pretende ser compartido, como ritual sancionado por la costumbre, como norma impuesta o acatada, como criterio o prejuicio prevaleciente, como personalidad encumbrada, etc., impulsa a practicar una inversión por medio de la risa que investiga la cara oculta del supuesto valor y somete a prueba su consistencia ante posibilidades encontradas e inusuales de enfoque.

En ocasiones esas inversiones son muy obvias. Por ejemplo, cuando el cuento de relajo se mueve en terreno tan polarizado como la política.

Un cubano se muere y es enviado al infierno. Le dicen: —Siga por ese camino.

Pues el tipo va caminando hasta que el camino se divide en dos. La senda que torcía a la izquierda tenía un cartel que decía “Infierno Socialista”; la que seguía a la derecha decía: “Infierno Capitalista”. El tipo piensa: “Yo pasé toda mi vida en el socialismo. Ahora que me he muerto, sería bueno probar el capitalismo”. Y echa a andar por el camino de la derecha. En ese momento, escucha que llaman:

—Oye... oye... —decía la voz. El hombre mira y mira. Hasta que ve a un individuo escondido, que le hace señas entre los matorrales del camino de la izquierda—. Echa para acá, no seas bobo —repetía el hombre escondido.

—¿Yo? —pregunta el tipo—. Es que quiero conocer el Infierno Capitalista.

A lo que el oculto responde:

—No seas bobo, ven para el Infierno Socialista. Aquí, cuando no es porque falta la leña, es porque no hay fósforo, pero nunca queman.

En este caso el cuestionamiento no solo se extiende hasta la propaganda sobre las bondades del socialismo, sino que se ejecuta a través de una inversión primaria e ingeniosa, mediante la cual aquello que en la realidad de crisis y carencias resulta intolerable, pasa a ser conveniente y deseable en la visión trastocada del cuento de relajo.

No siempre el discurso sometido a inversión o los procedimientos que se emplean para ejecutarla son tan obvios. Cuando el cuento de relajo se ocupa de tabúes, prejuicios, dogmas, costumbres, etc., el discurso objeto de inversión suele no aparecer citado, más bien corre implícito en el saber social. Así ocurre, por ejemplo, en la mayor parte de los llamados cuentos colorados, de carácter erótico, cuyo acto cuestionador puede llegar a convertirse en una agresión, en un golpe instintivo y atrevido, ejecutado contra el telón de fondo de los prejuicios y la pacatería con que usualmente nuestras sociedades asumen lo relativo a los órganos y los comportamientos sexuales. Como en el siguiente caso, que puede escucharse en las calles dominicanas.

Un hombre va a comprar un preservativo a la farmacia. Cuando lo solicita, contesta la empleada:

—¿Qué talla, por favor?

—¿Talla? —responde el individuo—. Yo no sabía que eso se compraba por tallas.

—Pues sí —ilustra la mujer—. A ver, déjeme ver, sáqueselo.

El hombre se muestra confundido. La empleada se echa a reír.

—Vamos hombre, esto es algo estrictamente profesional. Deje ver. Yo le digo la talla.

El hombre se saca el pene. La mujer lo toma con sus manos y grita hacia el interior de la farmacia:

—*María, trae un preservativo talla 8... o no, mejor trae uno talla 9... No, no, no, que sea talla 11. O no, déjalo y mejor trae una toalla.*

O este otro, que desde hace mucho se escucha en Cuba:

Una mujer se suicida tirándose desnuda de un decimoquinto piso y queda despatarrada en la calle, a la vista de todos. Un hombre que llega primero al lugar del suceso, por pena, se quita los zapatos y, con ellos, tapa el sexo de la mujer. Sigue llegando gente y, cuando ya hay un grupo grande alrededor de la muerta, viene un borracho:

—Permiso, por favor... Permiso.

Y, cuando por fin logra ponerse frente a la mujer, exclama el borracho:

—Ecuanimidad, caballeros, a ese hombre hay que sacarlo vivo de ahí.

En este último caso, la agresión se hace doble: contra nuestra solemne percepción de la muerte y contra las coerciones sociales que rodean al sexo. La burla popular se da gusto en transgredir las prohibiciones y represiones con que las normas de conducta diabolizan esos aspectos de la realidad considerados como bajos, repugnantes, inmorales, sucios, etcétera.

Comentario aparte merecen los cuentos de relajo dedicados a reír de grupos minoritarios, bien sean étnicos, de género, de creencia, etc. En ellos lo invertido —es decir, lo distinto, lo otro, lo diferente— está en el asunto mismo. Sobre este tipo de cuentos habrá que volver en su momento.

Ese terco oficio de vivir

Al contrario de otras elaboraciones simbólicas, los cuentos de relajo van a lo suyo sin muchos regodeos. Con la menor cantidad de palabras posible, argumentos bien escuetos y personajes muy tipificados, se apropian de los discursos y los valores reconocidos por el grupo

social. Es decir, que entre esta expresión oral y la realidad que la alimenta hay una distancia mínima, casi invisible, en la que no son usuales las mediaciones ni las focalizaciones oblicuas tan naturales en otras recreaciones, como las artísticas por ejemplo.

Esto puede hacer pensar que cada cuento de relajo —con la intensa vocación de presente que caracteriza a los de su especie— está marcado para morir apenas cambia la realidad que le dio pie y que se trata, por tanto, de un discurso primordialmente efímero. El asunto no es tan sencillo. De hecho, todos conocemos cuentos de relajo longevos, que ya eran contados por nuestros padres e incluso por nuestros abuelos. Son aquellos que recogen comportamientos muy generalizados, encarnan actitudes comunes a la mayoría de los hombres y casi parecen intemporales. Como la humana irreverencia de confrontar lo sublime y abstracto con la realidad palmaria y concreta de todos los días, que es uno de los mecanismos de inversión habituales en el cuento de relajo.

Un borracho entra a una iglesia mientras se oficia misa de Semana Santa. En ese momento el cura daba el sermón:

—Y Cristo, nuestro señor, fue apresado, golpeado, herido, vilipendiado y crucificado para redimir a la humanidad...

Mientras el cura hablaba, el borracho lloraba.

Un año después, el mismo borracho va por la calle y ve la iglesia encendida, oye ruido y entra. El cura estaba oficiando su misa:

—Y Cristo, nuestro señor, fue apresado, golpeado, herido, vilipendiado y crucificado para redimir a la humanidad...

Mientras el cura hablaba, el borracho decía “Me alegro... me alegro...” El cura, que lo estaba escuchando, detiene el sermón y le pregunta:

—Dígame señor, si el año pasado usted estaba tan afligido por las desgracias de Cristo, ¿por qué dice ahora que se alegra?

A lo que responde el borracho:

—Mire, señor cura. Si un año a usted lo maltratan tanto en un lugar, hay que ser muy idiota para volver el año siguiente al mismo sitio... ¡Me alegro, por pendejo!

Pero además, en no pocas ocasiones los cuentos de relajo sobreviven con mucho a las circunstancias contextuales en que aparecieron, pues los comportamientos y actitudes de que se ocupan siguen vivos de otra manera dentro del grupo social o en otros espacios cercanos a él. Que la revolución cubana prohibiera la prostitución hace cuarenta años, no impidió que continuaran circulando cuentos que se desarrollaban en los prostíbulos porque, de hecho, las motivaciones profundas de la prostitución y su demanda pervivían en lo profundo de la sociedad. A la luz de la realidad cubana de hoy, no parece necesario argumentar demasiado el punto. El siguiente es un cuento que ha recorrido bastante más de medio siglo.

La hija de un campesino se va para la ciudad y se mete a prostituta. Por tal razón, su padre la desprecia. Un día, la hija regresa a su antigua casa vestida como una gran señora. Al verla, el padre se dirige a su esposa:

—Vete a ver qué quiere esa mujer, porque ya ella no es mi hija...

La muchacha interpela al padre:

—Ay, papá, no me trate así. Tanto como yo lo quiero... Mire, he traído un carro nuevo para regalárselo, y le tengo comprada una casa en la ciudad, y además le hice una cuenta de banco con veinte mil pesos...

El padre, confundido, le pregunta:

—Ven acá, hija, ¿a qué fue que tú te metiste?

—A prostituta, papá —responde la chica.

—Ah, bueno, acabáramos —riposta el padre—. Yo creía que era a protestante.

Puede ocurrir, así mismo, que la realidad superada permanezca en la memoria del grupo social o de una parte importante de él. El fin de la guerra fría no ha

significado el cese de los cuentos sobre los países del colapsado campo socialista, que continuarán circulando mientras sean socialmente mayoritarias las generaciones que vivieron la confrontación este-oeste durante gran parte del siglo anterior. No otra cosa ocurre en las comunidades de emigrantes antillanos en los Estados Unidos. Al cabo de los años, muchas de ellas continúan trasegando cuentos de relajo cuyo referente real ha sido drásticamente modificado o ha dejado de existir en el país de origen. El espacio que esos cuentos dibujan solo tiene corporeidad para los sujetos de la comunicación, son representaciones alimentadas por la nostalgia y el fantasma del desarraigo, que se codean con otras elaboraciones nacidas de la nueva circunstancia encontrada en el país receptor. Véase, en este último sentido, un caso cubano de dudosa gracia, aunque interesante porque cobra sentido en el ámbito del bilingüismo, uno de los aspectos culturales más importantes de las migraciones desde el Caribe español hacia Estados Unidos ocurridas durante la segunda mitad del siglo pasado.

It was the first day of school for the kindergarten class; as the teacher walked in the classroom, she noticed something was written on the chalkboard: "T T T 1 A". She looked at the children and said:

—Who wrote this?

Johnny raises his hand and says:

—I did, teacher.

—Well, what does that mean, Johnny? —asked the teacher.

Johnny answers:

—It means "To The Teacher 1 Apple" —and with that, he gave the teacher an apple.

—Very good —says the teacher—, thank you.

The next morning, the teacher walks in the classroom and notices, once again, something written on the board. This time, the chalkboard reads: "T T T 1 O".

She asked the children:

—Who wrote this?

Then Mary answers:

—I did, teacher.

The teacher says:

—Well, Mary, what does that mean?

Mary says:

—It means "To The Teacher 1 Orange" —and she gives the teacher an orange.

—Very nice, Mary, thank you —said the teacher.

The next morning, she walks in the classroom and she noticed on the chalkboard "F U C K 1 T"

Disappointed, the teacher exclaimed:

Who wrote this?!

Then Pepito raises his hand and says:

—I did, teacher.

Angrily, the teacher asks:

—Well, what does this mean, Pepito?

—It means, "From Us Cuban Kids, 1 Tamal".

Pero hay más. El cuento de relajo, en un vivo toma y daca con la realidad mutante, posee una enorme capacidad de refuncionalización, que le permite desembarazarse de lo factual obsoleto y, calafateando sus argumentos y personajes, adaptarse a las nuevas circunstancias. Es por eso que puede prolongarse en el tiempo y trasladarse de país en país sin más alteraciones que un cambio de personaje y ciertas adecuaciones instrumentales; como este cuento, que en Cuba se escucha referido a otro protagonista:

José Francisco Peña Gómez fue a visitar a Clinton, en su casa de los Estados Unidos. Cuando oprimió el timbre de la puerta, escuchó que sonaba melodiosamente "clinton". Admirado, le comentó el asunto al presidente norteamericano, quien prometió enviarle a Santo Domingo un timbre semejante pero con el nombre del dominicano. Así pasó el tiempo, y un día recibió Peña Gómez en su casa el envío de Clinton. Después que instalaron el timbre, oprimieron el botón y escucharon que sonaba "bem-bon".

O este otro sobre un lanzador soviético de martillo, que escuché cierta tarde en la ciudad de Bayamo y que, poco después, volví a oír con nueva carta de ciudadanía:

Había una competencia de lanzamiento del martillo. Viene el ruso y lanza. Miden: ochenta metros. Todo el mundo aplaude. Viene el americano y tira: noventa metros. Aplausos. Entonces le toca al cubano. Agarra el martillo, le da vueltas y lo tira. El martillo comienza a elevarse y elevarse, hasta que se pierde en el cielo. Enseguida vienen los periodistas a preguntarle al cubano cómo ha logrado desaparecer el martillo en el infinito, a lo que este responde:

—Eso no es nada, deja que agarre la hoz.

Semejante a cualquier otra tradición oral, el cuento de relajo elabora estructuras que se reacomodan constantemente a los cambios de la realidad, gracias a retoques en sus componentes que no afectan los niveles significativos profundos. Un modelo como el archifamoso de los tres presidentes seguirá reproduciéndose en nuestros países con las variantes de cada caso, no importa si los nombres de esos presidentes, sus nacionalidades, sus acciones o actitudes cambian. Lo importante es que al final siempre triunfe el más débil pero también más hábil, y hasta menos escrupuloso. Ese triunfo y su actor principal, el pícaro, pertenecen a la mejor estirpe del folklore literario americano, sea encarnado por Pepito en los cuentos de relajo; o por Anansi, la araña trasplantada desde África hasta el Caribe anglófono; o por los andares de Tío Conejo en buena parte de América Latina; o por Pedro Urdemales, quien también ha encontrado espacio en la tradición oral dominicana; o por tantos otros nombres de nuestro mapa folklórico.

Hay un cuento que he estado escuchado en versiones cada vez agrandadas durante quince, quizás veinte años. La primera vez que me encontré con él, involucraba únicamente a dos regiones geográficas y un país. Mucho me temo que por aquella época el país era intercambia-

ble, según la nación socialista donde circulara el cuento. Luego, con el paso del tiempo, ha ido sumando otras nacionalidades, hasta que no hace mucho los dominicanos le pusieron su coletilla:

La ONU acaba de finalizar la encuesta más grande de su historia. La pregunta fue: "Por favor, diga honestamente: ¿qué opina de la escasez de alimentos en el resto del mundo?" Los resultados no han podido ser más desalentadores. La encuesta ha sido un total fracaso.

Los europeos no entendieron qué significaba "escasez".

Los africanos, en general, no sabían qué eran "alimentos".

Los argentinos no entendieron qué quería decir "por favor".

Los gringos preguntaban qué significaba "el resto del mundo".

Los cubanos pedían que les explicaran qué significaba "opinar".

Y en el Congreso y Gobierno dominicanos, hasta hoy se debate sobre qué quiere decir "honestamente".

Amparado en los meandros de la memoria colectiva, actualizando sus componentes ideotemáticos o refuncionalizando sus estructuras profundas, el cuento de relajo se traslada en el tiempo y en el espacio. Hecho de burla perpetua, se burla también de una fugacidad que es nada más apariencia.

Las estirpes del cuento de relajo

El cuento de relajo pertenece por derecho propio y con sobrados méritos a la cultura popular. Ocupa un espacio entre las formas de lo cómico-festivo, que tan relevante papel tienen en nuestras sociedades mestizas.

Si entendemos la cultura popular no tanto en su carácter de respuesta u oposición a otros discursos culturales, sino sobre todo en su esencial sentido de mecanismo para la sobrevivencia social de las personas

económicamente menos favorecidas, no será difícil reparar en el valor que las manifestaciones de lo cómico-festivo poseen para el examen de la realidad social, la actualización de la memoria del grupo y el enfrentamiento de las pruebas a que este último es sometido por la cotidianidad. Esa actitud, que late en el alma misma de los cuentos de relajo, se produce también a su manera, digamos, en la vitalidad de las fiestas callejeras, en el doble sentido de la música popular, o en la irrefrenable vocación paródica del ciudadano común y corriente. Al comportamiento cómico-festivo le están reservados registros y elaboraciones simbólicas que no se permite la alta cultura, seria y oficial, ni la cultura mediática, banal y presuntuosa.

La parodia popular, por ejemplo, asume de manera ágil y libre la función de acercamiento e inversión de estatus. Tomemos por caso el archifamoso cuento de *La Caperucita Roja*, entendido como paradigma didáctico y narrativo, infaltable en el repertorio de cada niño y, por tanto, víctima de la parodia popular, que de inmediato desarticula su discurso:

Iba Caperucita por el bosque y de pronto se le apareció el lobo. Como era usual, le preguntó:

—¿Dónde vas Caperucita?

A lo que respondió la niña:

—Voy al laguito, a lavarme el culito.

Y dice el lobo:

—Coño, ¡cómo ha cambiado este cuento!

Claro que hay aquí mucho de juego, de instintivo además lúdico. ¿Y quién dice que el juego y la risa no son imprescindibles? ¿Quién dice que no son instrumentos suficientes para la verdad, lo necesario o lo importante? En este caso lo lúdico sacude el moho con que nuestra falsa seriedad quiere inmovilizar la historia y reducir el comportamiento humano a las valoraciones unilaterales.

El paso siguiente a esta trasgresión será la relectura a través del acto inversor, infaltable en toda manifestación popular cómico-festiva que se respete:

Caperucita llega a la casa de su abuela y entra. Dentro está el lobo. De pronto se escuchan unos gritos y ruido de objetos que caen. Una vez que cesa el escándalo, sale Caperucita, toda llena de arañazos. Al verla, pregunta el leñador alarmado:

—¿Qué pasó, Caperucita?

Esta responde:

—Más respeto. Señora de Feroz para la próxima.

No es solo una posibilidad de lectura diferente, invertida, de la relación entre los clásicos personajes —y, por tanto, un trastocamiento del paradigma ingenuidad-maldad pretendido en la lectura regular del cuento—, sino el ensayo de otra mirada, que saca a flote un matiz erótico que —y perdónenme los susceptibles— siempre estuvo en el significado profundo de *La Caperucita Roja*. Ese elemento erótico, que la mirada “seria” pasa por alto con gesto pudoroso, es foco central para lo cómico-festivo:

Caperucita y Pinocho salieron a pasear. Iban por un camino, cuando de pronto tropiezan. Resulta que Caperucita cayó sentada sobre la cara de Pinocho. En esa posición, se le oye rogar:

—¡Pinocho, por favor, míenteme; míenteme, por favor, Pinocho!

Semejante operación actualiza y humaniza —y así mantiene viva— la historia clásica, al llenarla con necesidades concretas y simples de los seres humanos comunes y corrientes, pero sobre todo vivos. La lectura paródica convierte una narración que pertenece al acervo del grupo en instrumento oportuno para recrear la realidad de ahora mismo y, de paso, hacer risibles sus esquinas más hirientes. Por ejemplo, cuando la crisis económica de los noventa en Cuba redujo drásticamente las posibilidades de la población para conseguir alimentación, allí fue a insertarse nuestro personaje con su caperuza carmesí:

La Caperucita Roja iba por el bosque, cuando de pronto apareció el lobo, le arrebató la cesta con la merienda que llevaba para su abuelita y salió corriendo. Pasan dos minutos y, otra vez de pronto, se asoma el lobo entre los árboles y dice:

—Coño, Caperucita, ¿fongo y picadillo de soya otra vez?

Igual procedimiento he escuchado en Cuba con textos clásicos de José Martí, como “Los zapaticos de rosa”. A una niña de doce años escuché esta parodia:

<i>Hay sorbeto y raspadura,</i>		<i>Hay sol bueno y mar de espuma,</i>
<i>Helado fino, y Pilar</i>		<i>Y arena fina y Pilar</i>
<i>Quiere salir a estrenar</i>		<i>Quiere salir a estrenar</i>
<i>Su zapatico'e la Yuma.</i>		<i>Su sombrero de plumas.</i>
<i>—“¡Vaya la niña divina!”</i>		<i>—“¡Vaya la niña divina!”</i>
<i>Dice el padre y le da un peso:</i>		<i>Dice el padre y le da un beso:</i>
<i>Para qué quiere ella un peso</i>		<i>Vaya mi pájaro preso</i>
<i>Si es el fula el que camina.</i>		<i>A buscarme arena fina.</i>

No hay en este acto paródico una apreciación irrespetuosa de José Martí o de su poema. Es, en el fondo, un intento humano de acercar el poema convertido en paradigma y, a través de él, la figura del autor-héroe, inalcanzable en la retórica del discurso patriótico, que la remonta a la dimensión amorfa y estéril de lo perfecto, donde solo es posible llegar a través del ceremonial de los homenajes oficiales. Cuando introduce los versos martianos en la esfera de su vida cotidiana y, de paso, los utiliza para burlarse de la onerosa dicotomía extranjero (dólar) / nacional (peso), el hombre común los mantiene vivos y consigue que el héroe sea más compañero y menos recuerdo.

Los ejemplos podrían extenderse. El cuento de relato, la música popular, las fiestas callejeras, la parodia, etc., son puestas en escena de una misma actitud que se apropia y cuestiona los discursos de poder o de pres-

tigio. Todavía falta en esa familia un miembro de primera relevancia: el carnaval.

Nadie: entre el carnaval y un cuento de relajo

¿En qué se parecen el carnaval y un cuento de relajo? No estoy intentando un chiste. Veamos. El carnaval, reconocido como manifestación cultural humana importante por casi todos los culturólogos, constituye la puesta en escena más impactante de lo cómico-festivo. Ellos son “los más típicos rituales cíclicos de inversión de estatus” —la cita es de Enrique Gil Calvo—, representan entre nosotros mucho más que una “fiesta de la carne” o un estruendoso ritual para atraer la bienaventuranza —Octavio Paz— y poner la suerte a favor nuestro; son una licencia —concedida o arrebatada o sobreentendida— para violentar los límites del comportamiento social, hastiado de la cordura y el raciocinio implacables que las normas echan sobre él durante un largo año.

El carnaval —si es de verdad carnaval y no una fiesta popular cualquiera— late en los barrios, en los patios, dentro de la gente, y de ahí sale a reinterpretar lo establecido o sancionado por la costumbre, a imponer atuendos, maneras, comportamientos, cantos, movimientos, etc., que articulan un discurso diferente al reconocido, aceptado, serio, deslumbrante por su prestigio o temible por su poder; es decir, un discurso hecho de inversiones delirantes e irreverentes.

¿Y acaso no es esto lo que hacen, desde su picante modestia, esos cuentos de relajo que nos propinamos cotidianamente para sazonar las horas, divertirnos un poco o entrenar el sentido del humor y la agudeza, atributos muy apreciados por nuestra mestiza manera de comprender? La actitud que el carnaval magnifica en el estallido de unos días y —a veces— bajo autorización, es ejercitada por el cuento de relajo todos los días y en el incontrolable trasiego callejero.

Pero las similitudes entre estos discursos, diferentes a primera vista, no se detienen en coincidencia tan de fondo, que marca la pertenencia de ambos a la cultura popular.

Del mismo modo que el carnavalesco se vale del disfraz para ser otro —u otros posibles— sin dejar de ser él mismo, durante ese breve paréntesis en que da libertad al instinto y al delirio, el narrador de cuentos de relajo halla en su férrea voluntad anónima un estado de mimesis que facilita la posterior adopción y reelaboración colectiva del cuento que de pronto se le ha ocurrido. Quien disloca la lógica del discurso de poder y humilla a la autoridad durante el paseo carnavalesco, lo hace a nombre del personaje que representa a través de su disfraz, bien alejado de su cotidiana individualidad. Quien examina las normas establecidas a través del cuento de relajo, se ríe de ellas y pone a la vista sus desencuentros con la realidad, no es un “creador” que intenta imitar a Dios —como sí ocurre con el artista culto—, tan especial papel corresponde a la colectividad, que sanciona la pieza narrativa al acogerla, transmitirla y, de paso, despojarla de todo rastro de autoría individual.

He conocido a muchos y muy buenos narradores de cuentos de relajo, incluso algunos originalísimos. Pero, honestamente, ninguno ha confirmado nunca ser autor de uno solo de los cuentos que con tanta gracia dice. “Ayer oí un cuento”, “Anda un cuento por ahí”, entre otras fórmulas parecidas, son las máscaras con que se presentan, lo que en principio resulta comprensible pues, dado el carácter cuestionador y burlesco de esas mínimas piezas narrativas, la anonimía protege a los autores de las represalias con que las instituciones oficiales podrían castigar tanta osadía y espíritu trastocador. El narrador se presenta entonces como el simple intérprete de una expresión que le llega desde el grupo; esto es: de la masa inaprensible.

Pero en realidad la empeñada anonimía del cuento de relajo no tiene su principal razón en el temor. La

composición de esas piezas jocosas es el acto muy socializado de un individuo que prácticamente crea muy poco, pues hereda un código establecido, una tradición probada, y estructuras narrativas que apenas varían. Él, si algo pone, es mucha perspicacia e ingenio para adecuar esas estructuras al momento y a la realidad exacta en que vive. El estudio mediante el cual Vladimir Propp redujo hace ya mucho los cuentos fantásticos a una cifra cerrada de motivos que se reiteran, podría ser puesto en práctica también para el cuento de relajo, si tal ejercicio tuviera alguna utilidad.

Al lanzar un cuento de relajo que circulará de boca en boca rehaciéndose y readaptándose, al avivar el regocijo y el espíritu polémico de lo popular, al propiciar la expresión de sentimientos y actitudes reprimidas en el grupo por leyes y normas más o menos severas, el individuo —como el personaje típico del carnaval, como el Charlot de Chaplin en la etapa circense del cine— se disfraza de colectividad: es todos y nadie a la vez, y de ese modo encuentra un punto de comunión con su medio.

Trato de decir lo siguiente: en el cuento de relajo la anonimia no acontece tras un proceso de socialización más o menos largo, como sí ocurre con muchas piezas literarias, orales o no, que se despojan de sus autores originales para terminar siendo patrimonio de la sociedad; esa anonimia —la del cuento de relajo— constituye una decisión apriorística, un formante indispensable en el cuerpo de esta expresión, cuyo “autor” apuesta a la reencarnación a través del colectivo.

Pero volvamos al carnaval. Hace mucho el escritor e investigador Joel James Figarola me señaló que los cantos de conga en los desfiles carnavalescos de Santiago de Cuba son una ejecución condensada y vertiginosa del proceso generativo que antes describí para el cuento de relajo. Entre las miles de personas que arrollan tras una conga, alguien lanza un canto; el grupo más cercano lo acoge y corea; así, tropieza con otros cantos de otros grupos, confronta con ellos, se mezcla o no, es modificado

aquí y allá; parece que se pierde y de pronto resurge entre la muchedumbre, cien metros más lejos; regresa distinto. Un arrastre de conga puede llevar varios cantos fluctuantes a lo largo de su cuerpo multitudinario. Puede que no. A lo mejor uno enamora a la masa y reina por un tiempo, se torna voz unánime. Nunca se sabe. Salvando las distancias de momento y modo, esa es también la forma en que se funden individuo y grupo en el cuento de relajo.

Estamos hablando de respuestas culturales, de actitudes que poseen una prosapia tan antigua como la existencia del género humano y su necesidad gregaria. Las formas de lo cómico-festivo son, claro, maneras eficaces para la satisfacción de requerimientos lúdicos indispensables. Pero son de igual modo contrapesos claves para el sano accionar de la sociedad. Esto, que se reconoce a veces en el caso de manifestaciones muy notorias, como el carnaval, es un valor que se niega a otras, más cotidianas y menos resonantes, como el cuento de relajo.

¿Verdad? ¿Mentira?

La anécdota y el cuento de relajo

Aun cuando forma parte de las expresiones cómico-festivas, el cuento de relajo constituye un cuerpo expresivo muy bien delimitado, distinguible incluso de aquellas manifestaciones que le son particularmente cercanas, pues comparten el espacio de la narración callejera. Así pasa con la anécdota, sobre todo en su variante jocosa.

Es comprensible que la anécdota —o caso, como la llaman los especialistas— y el cuento de relajo tiendan a veces a confundirse en la percepción de los hablantes. Para ambos, ciertos objetivos —lúdicos, de investigación de la realidad— son comunes, aunque los realicen de maneras y en busca de resultados distintos. De ahí que alternen armónicamente en cualquier intercambio. Un

mismo narrador, en una noche de buena conversación, suele mezclar anécdotas, cuentos, chistes, narraciones folklóricas, mitos, etc., sin el menor recato, casi sin darse tiempo para respirar.

Pero las diferencias entre la anécdota y el cuento de relajo son notables y de fondo. En principio, la primera basa su fuerza en una pretensión de veracidad a la que no puede renunciar sin negarse. Es decir: el éxito de la anécdota debe mucho a la presunción de que lo contado ocurrió en verdad a personas reales, con nombres y apellidos, en un tiempo y un espacio verificables, y que llega además a través de la perspectiva de un testigo. Esa aspiración de verdad puede ser efectiva por sí misma, aun cuando no se conozca a los protagonistas, como en este caso:

Tengo una amiga a cuyo padre, de unos setenta años, le ha dado por ir detrás de las adolescentes. Así, mi amiga tiene que pasarse todo el tiempo vigilante para que su padre no se le escape. Hace unos días, el señor estaba en el parque, conversando con una de esas "niñas" que mero-dean, y le avisaron a mi amiga, quien de inmediato fue para allá. Cuando llegó, después de espantar a la joven, mi amiga increpó duramente a su padre:

—¡Ay, papá, usted me va a volver loca! Ya no puedo ni dormir porque usted se me escapa. ¿No le da vergüenza, tan mayor y detrás de esas muchachitas? ¿Usted no ve que esas jóvenes lo van a enfermar y le van a quitar hasta el último quilito?

A lo que el señor, filósofo, responde:

—Ay hija, ¿y tú no puedes entender que esos son mis últimos culitos?

O este otro ejemplo, igualmente cercano al cuento de relajo, pero cuya fuerza radica en que lo narrado resultaba perfectamente posible dentro de la realidad revolucionaria cubana:

Un director de un CAI [central azucarero cubano] se arrancaba los pocos cabellos que le quedaban porque al

centro de acopio de cañas se le había partido una imprescindible correa y el técnico que las arreglaba funcionaba a nivel provincial, pues era una rotura poco frecuente; la za-fra estaba a punto de detenerse, y para colmo, en medio de aquel atoro se recibió un télex: "Preparen condiciones, a las 10:00 a. m. llega el embajador de Corea".

Cundió el pánico. A movilizar a todo el mundo, chapear la entrada del Batey, pintar con cal los andenes, cultura a montar una danza china con los niños, a elaborar trencitos y abanicos de papel con forros de Bohemia. ¿Quién rayos tiene el himno de Corea? Ofrenda floral, censo de los chinos que quedaban en el ingenio, agua embotellada. ¿Qué coño comerá el coreano?

Pero el esfuerzo pudo más que las dificultades y al día siguiente a las 10:00 a. m. en punto, porque los asiáticos son muy puntuales, estaban los pioneros con pañuelos en las manos; los merenderos con sólidos y líquidos completos; el administrador del CAI en guayabera; las sillas dispuestas para los cincuentenarios; y un file con un chinito pintado afuera para el comunicado que se leería. Como estaba previsto, a las 10:00 a. m. en punto, un jeep levantaba polvo por el terraplén. A su paso se agitaron banderas y se corearon himnos. Al fin el vehículo se detuvo y de su puerta posterior salió un negro patillú enfundado en un grasiento overol. El télex había copiado mal. El empatador de correas también era un hombre puntual y dicen que se emocionó muchísimo con el recibimiento.

Ahora, las posibilidades expresivas de la anécdota crecen mucho cuando sus protagonistas son personas con una existencia —presente o pasada— real, verificable. De ahí que casi todos los seres humanos famosos sean protagonistas de un profuso anecdotario, que en buena medida ellos mismos a veces desconocen. Una vez, mientras tertuliábamos, escuché al historiador Orlando Inoa contar una anécdota que no sé si pueda repetir con fidelidad, por lo que doy excusas de antemano.

En cierta ocasión, Rafael Leonidas Trujillo, el dictador dominicano, se enamoró de la esposa de uno de sus funcionarios y envió al “afortunado” cónyuge a una importante misión de siete días en el extranjero. El enviado parece haber sido muy eficiente, pues concluyó sus tareas en solo cinco días y decidió regresar al país, donde aterrizó antes de lo previsto. Al llegar a su casa, la encontró fuertemente custodiada por el ejército y la policía. Se cuenta que el militar que fungía como jefe del operativo de vigilancia lo recibió con estas palabras:

—Señor, este es un asunto de importancia nacional. Usted debía de llegar cuarenta y ocho horas después, así que se me va ahora mismo para un hotel y regresa a su casa dentro de dos días.

Obsérvese que he dicho “pretensión de veracidad”. Lo importante aquí no es si la anécdota —o ciertas partes de ella— fue real o no, sino la manera en que recrea y tipifica una circunstancia, la dictadura; un carácter, el de Trujillo; y un envilecimiento, el de sus adeptos.

El cuento de relajo, por su parte, se mueve en un terreno de fantasía absoluta y con todas las libertades de la imaginación concedidas, como ocurre —de otra manera, claro— en el dibujo animado. Ciertamente que el cuento de relajo suele emplear como protagonistas a personajes reales, importantes, poderosos o muy conocidos, pero jamás pretende que creamos verdadero lo que cuenta. Al contrario. Su objetivo está colocado en otro sitio: busca cuestionar no al individuo, sino la imagen que de él imponen los discursos sociales. Su diana son los discursos establecidos, que el cuento de relajo voltea a través de la libre imaginación y la risa. Como en este cuestionamiento de la pacatería moral, la demonización del sexo y la ñoñería, que escuché en una empresa donde trabajaba:

Una mujer ha criado a su niñita de diez años en la máxima pulcritud moral, sin permitir que su pureza fuera

manchada con el más mínimo conocimiento acerca del sexo. Pues esa señora conducía el auto rumbo a la escuela de su hija, que iba sentada a su lado. En ese mismo momento, una esposa despechada, para vengar una infidelidad, corta el sexo de su marido y lo arroja por la ventana de su apartamento. El miembro cortado cae sobre el cristal del auto de la señora. La hija, asustada, pregunta:

—Mamá, ¿qué es eso?

La señora, muy en su papel de madre decente, responde:

—Nada, mi niña, un pajarito.

A lo que la niña responde:

—¿Un pajarito, mami? ¿Con ese güevo tan grande?

Si la anécdota admite —a veces exige— autor, el cuento de relajo nunca. Si aquella precisa con frecuencia un tiempo para la caracterización de los personajes y la creación de atmósfera, el triunfo de este depende mucho de su brevedad y nada lo perjudica tanto como una narración dilatada. La anécdota puede darse el lujo de detener su curso y explicar cómo es tal personaje o el papel que desempeñaba en determinada circunstancia social. En el cuento de relajo las figuras son apenas siluetas, estrictas funciones narrativas —generalmente se habla de “un hombre”, “un tipo”, etc.— y sus escenarios se describen con una o dos palabras a lo sumo. En fin, aunque en ocasiones persiga provocar la risa, en la anécdota hay siempre una intención de testimoniar, de actuar sobre la memoria del grupo, lo que le exige una más detenida formulación y le abre resonancias cognoscitivas de indudable importancia. Sin embargo, el cuento de relajo se da por satisfecho con la agilidad de la risa y la osadía del cuestionamiento. La “mentira” es su arma para examinar las múltiples caras de una realidad que está ocurriendo en ese mismo instante.

Para cerrar, regresemos a la pacatería y la falsa moral, que el cuento de relajo demuele con tan detenida sabrosura, ahora a través de un ejemplo cubano:

Un padre ha criado a su hijo en los mismos principios de la señora del cuento anterior. Un día el padre se está bañando y el hijo abre la puerta del baño. Viéndose así, en cueros, delante del niño, el padre se tapa el sexo con ambas manos. Pregunta el niño, extrañado:

—Papá, ¿qué tú tienes ahí?

El padre, confuso, responde:

—Una ranita, mi niño.

Y el niño, con cara suspicaz y tono de confidencia:

—¿Te la estás singando, papá?

¿Qué cabe entre un chiste y un cuento de relajo?

Aún cuando los límites que separan al chiste del cuento de relajo muestran no pocas zonas difusas, estas constituyen dos expresiones diferenciadas. Las semejanzas obedecen, en principio, a que el chiste —contrario a lo ya visto para la anécdota— acude a la brevedad con devoción incluso mayor que la del cuento de relajo, y al mismo tiempo, cuando desea, se vale de la ficción con desenfado similar. Pero esa manifestación extrema de la agudeza que es el chiste puede resultar en última instancia un sintético juego de palabras, un vertiginoso desplazamiento de significados que provoca la risa. Un gesto, un gruñido, cierto tono de la voz, un par de palabras contrapuestas, están en capacidad de convertirse en chiste gracias a las especificidades contextuales o de los receptores. Trataré de explicarme por medio de un ejemplo:

Me encontraba una vez en la biblioteca de Santiago de Cuba, que estaba abarrotada de público. La bibliotecaria intentaba explicar a un hombre bastante maduro el uso del tarjetero. Cuando creyó haber dado las instrucciones necesarias, la técnica regresó a su mesa de trabajo. Pasados unos minutos, el usuario la interpela a distancia:

—Mire compañera, la tarjeta está borrosa. ¿Puedo llevarla para que usted me ayude?

Ella respondió mecánicamente:

—No, si usted quiere yo voy, pero ni loco me la vaya a sacar de ahí.

Ante el estupor y el sonrojo de la joven, los presentes reímos a carcajadas por el desplazamiento de sentido que había transformado su última frase en un chiste involuntario.

Por su parte, el cuento de relajo —como discurso narrativo que es— desarrolla siempre un argumento, por nimio que sea, y articula un espacio y un tiempo en el que se mueve al menos un personaje. Que esos componentes aparezcan tipificados con avariciosa economía de palabras y comprimidos en ocasiones hasta extremos casi insólitos, no resta un ápice a su importancia. Sin esos componentes narrativos, el cuento de relajo sería imposible. Pienso que, si a veces las fronteras entre ambas expresiones se desdibujan, es debido a que muchos cuentos de relajo contienen chistes en su interior. Así ocurre con la anécdota que referí antes. El siguiente aparece recogido en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, el texto clásico de Sigmund Freud:

Dos judíos se encuentran cerca de un establecimiento de baños.

—¿Has tomado un baño? —pregunta uno de ellos.

—¿Cómo? —responde el otro—. ¿Falta alguno?

El propio Freud sospecha que algo no anda bien a la hora de clasificar estas “historietas de judíos” como chistes, y si al final lo hace, es en tanto “casos límites”. La respuesta está contenida en la palabra historieta, que el padre del psicoanálisis se ve obligado a emplear en alusión a la naturaleza narrativa de esas piezas, verdaderos cuentos de relajo sobre minorías —en este caso étnicas—, una de sus zonas más específicas y singulares, que en verdad tiene muy pocos puntos de contacto con el chiste. Ahora se verá por qué.

Sobre todo cuando es intencional, el chiste se convierte en una manifestación personalísima, cuya producción solo está al alcance de ingenios muy agudos y despiertos. Por eso muchos chistes célebres son inseparables de sus autores y de las circunstancias en que se produjeron. Todo lo contrario ocurre con el cuento de relajo, cuya movilidad vital radica en su libre capacidad de adaptación y recreación para las personas y contextos más disímiles.

Pero las diferencias no terminan ahí. Por su efectividad y su alto grado corrosivo, el chiste resulta con extrema frecuencia un ataque individual, dirigido contra alguna persona o institución específica, que son aludidos con sus nombres y señas particulares. Pongamos por caso la actual guerra verbal de los sexos, que se ha exacerbado a partir del crecimiento del feminismo, las reclamaciones de igualdad de derechos para la mujer, y encuentra ahora mismo terreno más que fértil en el chiste. Usted puede abrir el correo electrónico y encontrar un mensaje con una larga tira de chistes antifemeninos, al estilo de: “¿Qué pasa cuando una mujer se traga un mosquito? Pues que tiene más cerebro en el estómago que en la cabeza”. También puede ser recibido en la pantalla fosforescente del computador por la hilariante carga de sesenta o setenta chistes antimasculinos, como por ejemplo: “¿Por qué cada vez hay más hombres homosexuales? Pues porque nunca es tarde para rectificar un error”.

El cuento de relajo sobre grupos subordinados o minoritarios —sean étnicos, raciales, religiosos, de sexo, etc.— parece compartir esa vocación de ataque individual que con tanta facilidad cumple el chiste. No es así, sin embargo. Este tipo de cuento suele circular con mucha frecuencia entre el propio grupo subordinado o minoritario. Las inversiones por él practicadas resultan multivalentes, de acuerdo con quien las realiza: si es el grupo mayoritario o dominante, tienen un sentido de

afirmación ante lo distinto, ante lo contrario según la norma al uso; si es el grupo minoritario o subordinado, tienen otro sentido de afirmación, no por la aparente burla del grupo hacia sí mismo, sino por la burla del estigma que se le adjudica y que socarronamente se disimula admitir; en ambos casos, es un mecanismo — complejo, contradictorio, diametralmente distinto según el lado de que se mire— de acercamiento. Digo, al menos en nuestras culturas híbridas, formadas a partir de la integración de lo diferente y que hasta ahora —gracias a todos los orichas— han sido incapaces de aquel genocidio brutal en que desembocaron los cuentos sobre judíos aludidos por Freud en su libro.

El cuento de relajo nunca organiza ataques personales o individualizados. Él somete a revisión y cuestionamiento las formas socialmente cristalizadas en que son percibidos los individuos, los sucesos, las instituciones, vengan de donde vengan esas formas: lo mismo de los grupos de poder que de los subordinados, siempre que pretendan mostrar paradigmas a nuestra apreciación. Quizás alguien se pregunte qué pasa entonces con todos esos cuentos que hacen protagonistas al comandante Fidel Castro, al presidente de Estados Unidos, a Joaquín Balaguer, Hugo Chávez o a cualquier otra persona muy publicitada. Esos cuentos no se refieren a ellos como individuos —lo que sí ocurre con el chiste—, sino a las maneras en que son presentados por los discursos de poder.

Contrario al chiste, el cuento de relajo no conserva autor ni admite agresiones individuales. La práctica colectiva lo despoja de cualquier animadversión personal. Él es patrimonio del grupo que lo circula y, si se le mira con la distancia y la serenidad apropiadas, se verá que nunca traiciona su condición de cuestionamiento colectivo de la realidad social en que aparece. Quiero decir que la transmisión oral, informal y colectiva del cuento de relajo borra cualquier intención personal que signara su nacimiento y evita que este pueda ser empleado para

agresiones individuales. Él se ocupa tan solo de los discursos establecidos o preponderantes, no importa en la tendencia que se ubiquen. Si el grupo circula este o aquel cuento de relajo, es porque le sirve como mecanismo de examen e investigación de su sociedad, porque a través de lo lúdico acercan y hacen más llevaderos los problemas que plantea la existencia concreta de cada día.

Bien diferente se tornan las cosas cuando el cuento de relajo es arrancado del flujo oral y llevado a los canales formales de comunicación. Entonces estamos hablando de una manifestación diferente. Volveremos muy pronto sobre el asunto.

El choteo y el cuento de relajo: una nota cubana

El final del acápite anterior merece cumplida explicación, lo sé. Pero antes resulta indispensable aclarar una confusión que ha empañado un tanto la comprensión en torno al cuento de relajo y que terminará por hacernos el camino más expedito.

En 1928, el ensayista cubano Jorge Mañach dedicó un brillante y hoy clásico estudio a la *Indagación del choteo*, que consideraba una expresión generada por el medio social. Escribió: "El ambiente social, pues, con esas mixtificaciones e improvisaciones inevitables, ha contribuido tan poderosamente a fomentar el espíritu antijerárquico de nuestra burla, que casi pudiera decirse que ha engendrado el choteo. Más que una tendencia inmanente de nuestro carácter, éste es el resultado de una determinada experiencia colectiva. Nace del medio, antes que de la idiosincrasia".

La reflexión habría sido perfecta si para Mañach choteo y relajo no fueran lo mismo: defectos del cubano amamantados por lacras sociales que se remontaban bien atrás en la historia colonial del país. Lo cierto es que el choteo y el cuento de relajo —tal y como lo hemos venido siguiendo aquí— se emparentan solo ocasionalmente. Mientras el primero tiene el propósito exclusivo de

zaherir, de ridiculizar a una persona o institución concreta, el segundo investiga la cara oculta de las maneras dominantes con que la sociedad asimila y evalúa determinado suceso, persona o rango. Mientras el choteo tiene —en palabras del propio Mañach— una “índole ciegamente individualista”, el cuento de relajo pone en práctica una profunda vocación colectiva. En fin: malamente pueden identificarse con el cuento de relajo la trompetilla, los ruidos onomatopéyicos o ciertos gestos de burla que sin embargo cumplen de maravilla los propósitos del choteo.

Tengamos en cuenta que Mañach estaba transcribiendo en su estudio la experiencia del primer tercio del siglo xx cubano, lo que quiere decir, históricamente, la institucionalización del escamoteo de la independencia nacional a través de la injerencia norteamericana, la burla del ideal libertario mambí por el que se luchó treinta cruentos años y su muerte definitiva a manos de la corrupción desbocada. Tal estado de cosas generaron una grave crisis de valores en la sociedad cubana y lastimaron muy hondo la autoestima nacional. Tanta frustración era, pues, caldo de cultivo privilegiado para el florecimiento del choteo como arma del inferiorizado. Porque la agresividad y el implacable gesto corrosivo del choteo no son más que eso: reacciones que, tras su burlona apariencia de altanería y superioridad, esconden un trasfondo de complejo de inferioridad e impotencia.

Bien diferente es el alma de los cuentos de relajo. De hecho, esa misma sociedad en la que Jorge Mañach escribía, ya durante los años veinte venía acometiendo un potente movimiento de regeneración social y protagonizaría, sin perder su chispeante gracejo, la revolución que en 1933 derrocó a Gerardo Machado. Ambrosio Fornet lo ha descrito así: “Mientras las estructuras burguesas se consideraron eternas era posible confundir los mecanismos defensivos con la idiosincrasia y definir de una vez por todas al cubano: es frívolo y escéptico, carece de espíritu colectivo, tiene poca memoria, todo lo

tira a relajo. Pero cuando las estructuras burguesas dejaron de parecer inmutables [...] las viejas definiciones se hicieron superficiales y precarias. El pueblo hacía chistes y ponía bombas, no tenía espíritu colectivo y sostenía huelgas formidables, era escéptico y se dejaba matar por un mundo futuro”.

También los que conocieron la etapa romántica de la construcción revolucionaria cubana, a lo largo de los años sesenta, vivieron una experiencia semejante. En defensa de una causa y frente a peligros realmente enormes —conflicto atómico agregado— millones de personas salieron a las calles sin perder su capacidad de cuestionar por medio de la risa, sino todo lo contrario. Mientras esperaban en las trincheras o en las ciudades una muerte más que probable, circulaban alegremente cuentos que muchas veces se reían a costa del proceso y los líderes revolucionarios a quienes estaban dispuestos a defender. Nada extraño hay en ello: el cuento de relajo es la noble expresión de una actitud permanente de investigación frente al mundo circundante, es un mecanismo infaltable de la cultura mestiza que nos salva del dogma paralizante.

Por su parte, el choteo es la maleada exacerbación de esa actitud, la corrosiva desviación de ella provocada por una pérdida intensa de valores dentro de la sociedad, en razón de un contexto que inferioriza, hace impotentes y descarga de capacidad para actuar a sus fuerzas más nobles. Tal vez sea por eso que el cuento de relajo con asunto político en la República Dominicana muestra en ocasiones zonas tan cercanas al choteo, reacción lógica frente al fracaso de los proyectos democráticos que han aspirado a regir la sociedad dominicana tras el fin de la dictadura trujillista y frente a una práctica política corrupta, convertida en lucrativo negocio personal. Puede ser. El caso es que la enorme mayoría de los cuentos políticos dominicanos poseen ese filo corrosivo y amargo que es al mismo tiempo burla y dolorosa señal de impotencia:

El FBI, Scotland Yard y el DNI dominicano realizaron un entrenamiento conjunto en técnicas de inteligencia. Por fin llegó el final, en que estaba prevista una prueba para comprobar cuánto habían asimilado los educandos. Primero le tocó al FBI. A campo abierto, los examinadores soltaron un conejo y los del FBI lo encontraron en dos minutos.

—¿Cómo lo hicieron? —preguntó el jurado.

—Nada —fue su respuesta—, usamos la señal de un satélite para el rastreo.

Le tocó a Scotland Yard e, igual, les soltaron un conejo que ellos devolvieron en minuto y medio. A la pregunta de cómo lo habían logrado, respondieron:

—Usamos un spray que detecta cualquier pisada sobre una superficie dura.

Entonces tocó que soltaran el conejo del DNI dominicano. Pasaron dos días, cuatro, una semana, dos semanas, y nada, no regresaban los del DNI. Ya el jurado calificador había dado órdenes de suspender la prueba, cuando se escucha una vocería: “Un momento, un momento”, y se ve venir a la gente del DNI cargando un enorme cerdo.

—¿Y eso qué es? —pregunta el presidente del jurado.

Y el cerdo responde:

—Mire, yo estoy dispuesto a decir que soy un conejo, un pajarito... lo que usted diga. Pero, por su madre, no me den más golpes.

Del mismo modo, ante el deterioro del sueño colectivista y del hombre superior que preconizó el socialismo, ante la probable bancarrota de un sistema que se ofreció y fue acogido por millones de cubanos como solución justa a todos los males, ante la posibilidad de que a fin de cuentas el país regrese al mismo punto del que durante medio siglo ha intentado alejarse, pagando un precio elevadísimo, debe admitirse que el siglo XXI nace para Cuba bajo el peligro de un rebrote del choteo, que ya depredó violentamente los albores de su siglo XX.

Morirnos de la risa

Muchas veces he escuchado y leído afirmaciones acerca de que nuestras culturas mestizas y tropicales, audaces e irreverentes, llegan al extremo de reír de la muerte. Es cierto que nos reímos de casi todo. Convertimos nuestros principales problemas en materia de burla. Nuestra risa, en esos casos, es chispeante e ingenua, singular instrumento para investigar y actuar sobre la realidad que nos rodea. Pero, de aquellas cosas que nos lastiman hondo, generalmente no reímos: ese es terreno del choteo, que tiene corazón amargo y alma de frustración.

La muerte, cuando aparece como personaje en los chistes callejeros, casi siempre sale triunfante. Puede llegar a ser conciliadora y hasta renunciar temporalmente a sus propósitos. Mas su picardía resulta superior. Como en aquel cuento donde la muerte decidió llevarse a Juan Pelú:

Pues se enteró Juan Pelú de que la muerte venía a buscarlo, fue al barbero y se raspó, se cortó todo el pelo. La muerte se pasó el día entero buscándolo y no lo encontró. Por fin, cansada, se detuvo en una calle y dijo:

—Bueno, ya que no encuentro a Juan Pelú, me voy a llevar a ese raspao que viene por ahí.

Y se llevó a Juan Pelú.

Digo: los cuentos de relajo no ríen de la muerte. Ríen, más bien, de las formas en que los seres humanos apreciamos a la muerte, de las creencias socialmente consolidadas en torno a ella, de los rituales con que la agasajamos o la rechazamos. En los cuentos de relajo, la solemnidad que oponemos a las manifestaciones de la muerte es neutralizada con la recurrencia a expresiones humanas muy vitales y, sobre todo, habitualmente censuradas por la gazmoñería que se disfraza de buenas costumbres.

Si cada cuento de relajo pone en práctica la inversión de una forma de apreciar socialmente admitida como correcta, no cabe duda de que los estados “anormales” constituyen sus agentes inversores por excelencia. De ahí la constante presencia en esos cuentos de los borrachos, los locos y los niños, cuyas perspectivas, desquiciadas de las “buenas maneras”, actúan en tanto prismas deformadores de la realidad “equilibrada”. De ahí también el fértil terreno que la inventiva popular encuentra en los velorios, con sus puestas en escena históricas y convencionales, con sus roles fijos y sus estereotipos:

Un borracho llega a un velorio y entra. Allá, junto al féretro, hay una señora que se hala los pelos y grita:

—¡Ay Dios mío!, ¿por qué te lo llevaste, si mi marido era de oro? —y seguía sin parar—. ¡Ay, ese hombre era de oro!

“¡Un tipo de oro! (se dice el borracho), eso hay que verlo”. Y se acerca a la caja. Cuando se asoma, ve dentro a un viejo negro, feo y arrugado. Se vira para la mujer y le dice:

—Mire señora, vaya a la morgue. Yo creo que le han cambiado a su marido porque el tipo que está allá adentro es de cobre, sucio, roto y oxidao.

Por supuesto que las creencias religiosas en torno a la muerte no podían escapar a ese examen implacable y divertido, que encuentra en los dogmas inamovibles y las disciplinas rígidas de los credos asideros más que sólidos para dar rienda suelta a un ingenio que revisa el mundo con mirada acuciosa, desconfiada e irreverente, segura de que la realidad es más compleja de lo que parece a simple vista. Su procedimiento en esos casos es simple e infalible: contrastar lo abstracto, sublimado o difícilmente aprehensible de las formulaciones ideológicas con el acontecer concreto de cada día; de esa confrontación no solo nacerá la risa, sino también un espacio catártico donde cada creación humana deberá probar su verdadero valor de cara a la realidad:

Hay unas inundaciones terribles y un tipo ha quedado atrapado en el techo de su casa. Pasa un grupo de rescate en un bote y le gritan al hombre:

—Venga, señor, monte.

El hombre responde:

—No, yo tengo fe en Dios, él me salvará.

Al rato vuelve a pasar el bote. Le gritan al hombre:

—Venga, señor, las aguas van a seguir subiendo.

El hombre contesta:

—No, yo creo en Dios. Él me salvará.

Al rato vuelve a pasar el bote. Y otra vez:

—Venga, señor, no sea testarudo.

Y el hombre lo mismo:

—Yo sé que Dios me salvará.

Por fin suben las aguas y el hombre se ahoga. Cuando llega al cielo y se encuentra con Dios, le dice:

—Así que yo creyendo en ti y diciendo que tú me salvarías y tú me dejas ahogar.

Le responde Dios:

—Pero si te mandé tres veces un bote para que te salvaras. ¿Qué tú querías, que fuera yo mismo?

La palabra salta, se hace común, palpa instintiva y enérgicamente nuestras maneras de apreciar. Al final, tras la risa, la muerte sigue siendo un evento igual de temible, pero también más llevadero. Esa risa no nos acerca a la salvación eterna, no aspira a tanto: solo quiere ayudarnos a que la vida no sea un temeroso tránsito hacia la muerte. En ese sentido, ninguna formulación simbólica en el cuento de relajo alcanza tanta coherencia como el “más allá”. De hecho, la postvida es el espacio de la inversión perfecta: lo que es bueno aquí resulta malo allá y viceversa.

María era la mujer más pura y piadosa del mundo. Cuando ya estuvo a punto de morir, San Pedro le preparó un recibimiento por todo lo alto en el cielo. Allí estaban esperándola con banda de música y todo. Por fin muere María y empieza a subir. Sube, sube, sube. Cuando la ven

venir en el paraíso, todos comienzan a aplaudir. Pero María era tan pura, que siguió subiendo y subiendo. Pasó por el paraíso y siguió para arriba. Ya se iba perdiendo, cuando San Pedro le gritó:

—María, di carajo aunque sea para que te puedas quedar aquí.

O este otro caso, mucho más ilustrativo:

Un tipo se muere y va al cielo. Cuando llega, San Pedro le explica cómo funciona todo allí. Pero el hombre se percató de que a cada rato algunas de las mujeres que pasan cerca dan una vuelta de carnero y siguen caminando. Intrigado, le pregunta a San Pedro. Este responde:

—Es un castigo. Aquellas mujeres que traicionaron a sus esposos una vez, cada cierto tiempo tienen que dar una vuelta; si los traicionaron dos veces, pues dan dos; y así...

En ese momento el hombre se acuerda y le pregunta:

—Ven acá San Pedro, ¿y mi mujer, la pobre, que se murió hace tanto tiempo, dónde está?

—Ah, mi amigo, a esa la tengo en mi oficina. La uso de abanico.

No, nuestras culturas mestizas y tropicales, audaces e irreverentes, no ríen de la muerte, sino de nosotros. Esa palabra que salta de boca en boca, que vive de la inversión y la parodia, tampoco aspira a la eternidad. No quiere trascender más allá de sí misma. Eso sí, nos libera y, aunque solo sea por unos minutos, nos hace mejores. No creo que fuera justo pedirle más.

¿Para qué sirve un cuento de relajo?

Antes que todo, para hacer reír. El cuento de relajo desencadena esa limpia descarga del cuerpo y el espíritu, tan necesaria para la salud humana como los alimentos o el sueño. Pero la risa, a la que se puede llegar siguiendo múltiples caminos, en el cuento de relajo está vinculada sin remedio con el juego, gracias a un código

particularísimo que todos sus beneficiarios conocemos y compartimos. Cuando alguien dice: “Un tipo murió y fue para el cielo”, está de hecho invocando una convención que nos remite instantáneamente al espacio del puro juego. Lo que viene después, ya lo sabemos, exige la complicidad de una recepción desasida de la estricta lógica.

El sentido de total relajación que acompaña a esta práctica social es muy importante, entre otras razones porque presupone la convicción de que tal ejercicio ni desea ni puede afectar directamente a la realidad “real”, cuyas evidencias concretas quedan suspendidas por el código no-serio del cuento de relajo. Como ha dicho Octavio Paz para la fiesta, él es “ante todo advenimiento de lo insólito”.

En su instintivo análisis de los discursos de prestigio o de poder que atraviesan la organización social, el cuento de relajo no solo ríe de lo que se odia, sino también —y sobre todo— de lo que se admira y ama, pero cuya manera corriente de ser apreciado debe verificarse y contrastarse con la realidad cambiante de todos los días. Eso permite que miembros de un grupo —sea étnico, racial, sexual, político, etc.— circulen con toda naturalidad cuentos referidos a su propia condición dentro de la sociedad. También que los seguidores de cierta ideología, creencia o líder sean portadores de narraciones jocosas sobre ellos. Hay en el hecho algo de descarga catártica y desmitificadora: quien no sabe reír de lo que ama o admira está a merced del dogma. Quien no sabe reír de sí mismo corre riesgo permanente de suicidio.

En todos los casos, se cumple con un impulso bien comprensible, que nos obliga a revisarnos y cuestionar la solidez de nuestras convicciones, para lo cual el código lúdico-festivo del cuento de relajo garantiza un discurso ficcional bien delimitado, que marca prudencial distancia con respecto a la realidad. Mecanismo heurístico colectivo, presto siempre a la revisión de los discursos sociales más diversos y trascendentes, el cuento de

relajo suele revisar su propio discurso, reírse de sí mismo por medio de piezas que no provocan risa. “Pujos” los llaman en Cuba. Son narraciones que encuentran su razón de ser en el desconcierto del receptor al ver frustrada la expectativa de risa que creyó segura por la típica convención del cuento de relajo y que el pujo de pronto le niega.

El hombrecito verde salió de su casa verde. Se montó en su carro verde y fue para su trabajo verde. Por el camino chocó con un muro verde, se partió la cabeza verde, echó mucha sangre verde y se murió. Cuando despertó, estaba en el cielo verde y había un hombrecito rojo mirándolo. Le dijo, admirado:

—Ah, pero tú eres rojo.

A lo que el aludido respondió:

—Sí, lo que pasa es que yo me escapé de un cuento colorado.

Entender el cuento de relajo como una agresión, como una oposición palmaria a los asuntos y personas que nutren su caudal, conduce a una perspectiva ciega. La lectura sincrónica de sus intrínquilis semánticos y de sus propuestas simbólicas debe buscar proyecciones tendenciales que pongan al descubierto reacciones de profunda raíz cultural en la comunidad y, desde el punto de vista sociológico, determinados estados de opinión, consensos o rechazos en la actitud del colectivo ante procesos que se están produciendo en ese momento específico de la realidad social.

El hecho de que cierto suceso o persona desencadene el ánimo festivo del cuento de relajo no significa necesariamente oposición o ataque. El conocimiento que esa corriente oral entrega no es directo, debe ser aprehendido con perspicacia entre los regocijos de la risa buscada a cualquier precio, el agudo sentido de libertad que proporciona cuestionar lo encumbrado o aceptado, y los mecanismos de defensa con que la sociedad somete a prueba cuanto se le presenta como importante. Eso sí

está fuera de cualquier duda: lo que entra a la corriente del cuento de relajo es, por definición, aspecto de interés para el grupo social.

Una apreciación no cultural sino parcializadamente ideológica o política o moral del cuento de relajo desemboca en su demonización y persecución, lo que en la práctica sería como querer atrapar el humo, y en lo medular resultaría un intento por coartar la actitud de investigación y verificación de estabilidad consustancial al ser humano. Y, sin embargo, ha ocurrido y ocurre con harta frecuencia.

Cuando el pícaro humilla al poder, cuando la burla descubre las zonas ocultas del prejuicio o la cara invisible del valor establecido, cuando la risa desarticula simbólicamente las normas y las leyes, el cuento de relajo está probando que el mundo no es unidimensional o inmutable, que el hombre no es un ser pasivo, no importa el lugar que ocupe en la estructura social. Cierto, en su universo de puro juego, el cuento de relajo no soluciona los problemas de la sociedad. Pero sí nos ayuda a tomar libre conciencia de nosotros mismos y del espacio en que vivimos, sí reconoce esos problemas, los acerca y los reduce a un tamaño adecuado para que nos sea posible convivir con ellos sin traspasar los límites de la desesperación y la locura.

En un planeta dominado por discursos de poder envolventes y refinados, empujado hacia la dictadura de los objetos y las apariencias, donde los contactos primarios con la naturaleza tienden a ser sustituidos por la automatización o mediados a través de la tecnología, el cuento de relajo y su familia cómico-festiva pasan a ser compañeros de viaje cada vez más necesarios, cada vez más solidarios.

El cibercuento de relajo

A la internet llegué como al dentista: obligado. Las autopistas de la información me producen el desasosiego de lo inabarcable, donde uno tiene siempre el temor

de estarse perdiendo algo importante, que ocurre en vaya usted a saber qué otro lugar de la inmensa red. El único oasis en esas caminatas temerosas son los chistes que se pasean orondos a través de los vericuetos digitales.

Y no me refiero tanto a los sitios web dedicados al humor. Me interesan mucho más las cadenas de transmisión de anécdotas, cuentos de relajo, adivinanzas jocosas, y cualquier otro artefacto de la risa, con que los devotos del correo electrónico humanizan el ciberespacio y van tejiendo una fraternidad que nace en el simple deseo de compartir. Abrir un correo electrónico y distinguir —entre los recados de amigos, la publicidad a que obliga el hotmail y los asuntos de trabajo— el login de mi amiga Batichica, por ejemplo, resulta constancia suficiente de que el aire es aún respirable y el planeta sigue girando a la velocidad correcta.

La práctica del cuento de relajo en el correo electrónico —y en la web de manera general— está acelerando el proceso de trasmisión que desde siempre llevó muchas de esas piezas de país en país. Quizás algún estudioso de la cultura popular —una especie que ha hecho del rechazo a los medios el objeto de su vida— comience a ver el asunto como digno de su agenda catastrófica. No es así, sin embargo. La internet solamente agiliza lo que antes ocurría a través de los intercambios físicos, primero, y de los medios masivos, después. El resto pertenece a los modos de reelaboración normales del cuento de relajo: cada quien toma aquello que es adaptable a su realidad concreta y lo recrea. Claro, al convertirse en una emisión individual, elaborada y recibida en contextos diferentes, de recepción siempre mediática y a veces diferida, el cuento de relajo se desprende de su cualidad anónima y colectiva, se personaliza. Es decir: abandona su posición dentro del flujo de la cultura popular tradicional y pasa a los modos formales de la comunicación social.

Tampoco eso es nuevo. Desde hace mucho el cuento de relajo había venido siendo sometido a un proceso de

mediatización, sobre todo en manos de recopiladores que los llevaron al mundo del libro, o en la voz de actores que los han hecho frecuentes en espectáculos de lugares nocturnos e, incluso, los han grabado en cintas y discos compactos. Claro que, puestos en ese estado, se trata ya de una manifestación diferente, que no responde a las características hasta aquí reseñadas.

Por ejemplo, el siguiente “Funeral a lo cubano” sería impensable dentro de la tradición oral. Es un hijo ingenioso de la comunicación escrita, potenciado por las posibilidades que abre el correo electrónico:

Toda la familia en Cuba se sorprendió cuando llegó de Miami un féretro con el cadáver de una tía muy querida. El cadáver estaba metido dentro de la caja tan ajustadamente que su cara pegaba con la tapa de cristal. Cuando abrieron la caja hallaron una carta que estaba prendida de la ropa con un alfiler, y decía así:

Queridos papi y mami: Aquí les envío los restos de tía Josefa para que le hagan su entierro en Cuba, como ella quería. Disculpen que no haya podido acompañarla pero como comprenderán tuve muchos gastos por todas las cosas que aprovechando las circunstancias les mando. Van a encontrar dentro del féretro y debajo del cadáver, lo siguiente:

12 latas de atún Bumble Bee, 12 frascos de acondicionador y 12 frascos de champú Paul Mitchel, 12 frascos de vaselina Intensive Care (muy buena para el pelo, no sirve para cocinar, no sirve para eso), 12 pastas de dientes Colgate, 12 cepillos de dientes y 12 latas de spam de las buenas (son españolas), y 4 latas de chorizo El Miño (de los de verdad). Repártanlo con la familia (¡repártanlo sin fajaderas!). En los pies de tía va un par de tenis Reeboks nuevos, talla 9 para Joseíto (es para él, pues con el cadáver de tío, no se le mandó nada y él se molestó). Por debajo de la cabeza hay 4 pares de popis nuevos para los hijos de Antonio; son de distintos colores (por favor, repito, ¡no se fajen!). Tía lleva puestos 15 pullovers Ralph Laurent, uno

es para Robertico y los demás para sus hijos y nietos. Tía también lleva puesta una docena de ajustadores Wonder Bra (mi favorito), divídanla entre las mujeres y también los 20 pomitos de pintura de uñas Revlon que están en los rincones de la caja. Las 3 docenas de blumers Victoria's Secret que lleva puestos deben repartirlos entre mis sobrinas y primas. Tía también tiene puestos 9 pantalones Docker's y 3 pitusas Lee; papi, quédate con 3 y el resto es para los muchachos. El reloj suizo que papi me pidió va en la muñeca izquierda de tía, y también lleva puesto lo que me pidió para mami (zarcillos, anillitos, etc.). La gargantilla que tía lleva puesta es para la prima Rebeca, al igual que los anillos que lleva puestos en los pies. Además, los 8 pares de medias Chanel que lleva puestas son para repartir entre las pepillas y amistades, o si quieren las venden (por favor, no se fajen por las cosas, no se fajen). La dentadura que le pusimos a tía, es para abuelo, que aunque no tenga mucho que masticar, con ella se verá mejor (que se la ponga que costó mucho). Los espejuelos son de la graduación que lleva Alfredito, por supuesto son para él, al igual que el sombrero que tía lleva puesto. Los aparaticos para la audición que tía tiene instalados son para Carola, que aunque no sean los específicos que ella necesita, que se los ponga pues costaron carísssssimos. Los ojos de tía no son los de ella; son de cristal, sáquenselos y allí dentro van a encontrar la cadena de oro para Gustavo y la sortija de brillantes para la boda de Katiuska. También es para Katiuska la peluca platinada con reflejos dorados que tía tiene puesta; Katiuska va a lucir bella en su boda. La cabeza se la desprenden y allí dentro va la casetera que me pidió Armandito, el pepillo del barrio. Sáquenlo todo rápido, antes de que se den cuenta y se lo cojan todo. Los quiere su hija

Carmencita

P.D. Por favor, consíganle a tía un vestido para el entierro, y háganle una misa por el descanso de su alma, pues realmente ayudó hasta después de muerta. Como se

darán cuenta, la caja es de madera buena (no le entra comején); pueden desarmarla y hacerle las patas a la cama de mami y otros arreglos en la casa; el cristal sirve para el retrato de abuela que hace años está roto; con el forro de la caja, que es de satín blanco, (\$20.99 el m), Katiuska puede hacerse su vestido de novia. No se olviden, con la alegría de los regalos, de conseguir un vestido para tía. Los quiere,

Carmencita.

P.D. Por favor, no se fajen por las cosas, que en cuanto pueda mando más de todo. Con la muerte de tía Josefa, tía Blanca se ha puesto mala; no se desanimen, seguro que pronto les mando más.

Besos, besos, besos,

Carmencita

No hay temor. El cuento de relajo, como práctica tradicional e incontrolable, no va a mermar en nuestras sociedades por la “competencia” de la internet o de cualquier otro medio. Todo lo contrario. Están a favor de su profunda vocación heurística y lúdica los espacios cotidianos donde campea sin posibilidad de rival; las especificidades de cada grupo, que únicamente se pueden asumir de manera total en el instantáneo aquí y ahora; y la integralidad del contacto oral, frente a frente, con su inevitable democracia participativa y su carga de signos verbales y no verbales, sobre todo en pueblos como los nuestros —mestizos y emotivos—, donde la gestualidad constituye la sal del intercambio.

Por el contrario, ambas corrientes continuarán discuriendo de forma paralela y organizando un entrecruzar de préstamos fluido y recíproco, en el que se enriquecen los dos modos: el básico —informal, anónimo, cotidiano, tradicional— y el mediático —personal, formal, a distancia—. En su libro *Culturas híbridas*, Néstor García Canclini había señalado cómo para el inicio de los años noventa la cultura artística, la cultura mediática

y la cultura popular estaban protagonizando un intenso entrecruzarse cuya comprensión exigía de puntuales estudios multidisciplinarios y las colocaba en lugares diferentes de aquellos en los que estábamos habituados a encontrarlas. Los cruces entre el cuento de relajo y la internet tienen incluso a su favor una cierta zona compartida por ambos, pues resulta evidente que la red de redes ha venido recuperando algunos rasgos de la comunicación oral que en su momento habían sido abandonados por la escritura; tal es el caso, por ejemplo, de una clara pérdida de la señal de autor en los mensajes y, de hecho, un sentido de libertad en el receptor para transformarlos a su gusto y hacerlos circular sin permiso ni restricción.

En fin, como cualquier otra manera de la cultura popular, el cuento de relajo no desaparecerá mientras sea útil: esperemos que eso sea nunca.

Tercera transición y final...

FRONTERAS:
DE SANTO DOMINGO
A SANTIAGO DE CUBA

Las fronteras reales se encuentran fuera de la geografía. Están marcadas, de forma tan movediza como verdadera, en la suelta cotidianidad del lenguaje. Entre el paisaje que despide al viajero en Santo Domingo y el que le recibe en Santiago de Cuba hay poquísimas diferencias. Es en el corpus elocutivo concreto donde nos golpea el cambio que delimita dos culturas en apariencias muy parecidas y en el fondo tan distintas.

A medida que los trámites aduanales avanzan, el *señor, don o caballero* dominicano va cediendo terreno hasta reducirse a un *compañero* omnipresente y englobador. Y enseguida, como ejército que ha recibido orden de asalto, hacen su aparición el adverbio *poco* que, en componenda con su diminutivo *poquito*, se encarga de borrar el *chin* breve y el todavía más sonoro *chin-chin*; el sustantivo *espejuelos* desconoce a su gemelo *lentes*; el adjetivo *bacán* se niega a compartir la admiración hegemónica con *chulo*, y menos todavía con el superlativo *chulísimo*.

No es más que el principio. Una vez en el taxi, junto a la ciudad, se nos vienen encima un gracejo, un tono, un ritmo, una manera de nombrar implacable, desbordante. *Vajo* deja de tener sentido frente a la rotunda *peste*; *guía* es una aberración automotriz que nada puede

ante *timón*; *azaroso* es una ofensa vial borrada por el infaltable *comemierda*, sobre todo si es gritado en plena marcha, con la fuerza agregada de la velocidad. Son agentes de la nacionalidad, laboriosas tropas que fijan las claves de un comportamiento.

Distintos son incluso los modos de admirarse, dolerse, reír con palabras. En Santiago de Cuba el aumentativo no tiene la terminación *azo* sino *on*. Nadie aumenta, por ejemplo, diciendo *mariconazo* en lugar de *mariconsón*. Y menos todavía puede escucharse el dominicanísimo *coñazo* porque en Cuba *coño* es una llave universal, que sirve para designar lo que molesta, gusta, admira, sorprende, lastima, y no sé cuántas cosas más. Tanto es usado el *coño*, que se ha ido desgastando hasta quedar en un *ñó*, así acentuado, cuando la admiración es golpeante, o alargado, *ñooooooooo*, cuando campea la sorpresa. Pero si lo que admira o deslumbra es una de esas mulatas atrevidas y sólidas, entonces, tras el *coño* reducido, estalla un “Santa Bárbara bendita, abusadora” que es deseo e imploración al mismo tiempo.

Si se trata de ron, ya uno no podrá tomarse un *pote*, sino un *pomo*, un *litro* o un *rifle*. Para fumar se pide una *bala*, un *pitillo* o un *prajo*. A la mujer *chivirica* se le llama *sata*, como a los perros sin casta. *Cabrón* no es mala palabra: puede significar molestia, enojo; puede significar habilidad, capacidad para engañar; puede significar incluso admiración. Pero si se trata de nombrar cuanto tiene que ver con el sexo, entonces el lenguaje vivo y cotidiano de los santiagueros es un regodeo incontenible. Solo para designar el órgano sexual masculino tienen más de cien palabras, casi todas metafóricas: *macana*, *macabí*, *tolete*, *cabilla*, *machete*... y así hasta el agobio.

La ejecución lingüística es marca de pertenencia. Si usted no quiere que en Santiago de Cuba le miren con extrañeza, tiene que cuidarse todo el tiempo de no usar el *dizque* o no decir que se encuentra “donde fulano de tal” y, además, tiene que responder al teléfono

diciendo “Oigo”, nunca “Haló”. Ahora mismo, para despedir este artículo, no serían pertinentes el *bay* o el *chao* dominicanos. Es mejor adoptar esa fórmula con que los cubanos burlamos el tiempo al cambiar el futuro por el presente continuo, garantizando de este modo que el próximo encuentro será en breve: “Nos estamos viendo”.

Este libro, *La mirada en el camino*,
de José M. Fernández Pequeño,
publicado por el Instituto Tecnológico de Santo Domingo
e impreso en los talleres de la Editora Búho, terminó
de imprimirse en el mes de junio de 2006.

El Instituto Tecnológico de Santo Domingo es una universidad privada, de servicio público y sin fines de lucro. Fue fundada en 1972, con el firme propósito de contribuir a la transformación social del país, la promoción continua de la calidad de la vida de sus habitantes y la preservación de su patrimonio moral y material. Son algunos de sus propósitos:

1. Ofrecer formación y actualización académica a través de programas regulares a nivel de grado, a nivel de postgrado, maestría y de programas de educación permanente.
2. Promover la investigación científica.
3. Contribuir a la difusión del conocimiento y de los valores culturales a través de su programa de publicaciones, la prestación de servicios profesionales, su unidad de cultura y la realización de eventos de discusión y divulgación científica.
4. Desarrollar actividades comunitarias con la finalidad de aplicar conocimientos y contribuir a la solución de problemas sociales.

Este libro cumple una de las tareas más difíciles que pueda plantearse cualquier persona: la de observar con ojo inteligente cuanto le rodea; el corajudo acto de develar las resonancias culturales profundas que se esconden dentro de los objetos y las acciones mínimas que construyen la cotidianidad. Profunda e interesante, esta mirada pone ante nuestro asombro un entretrejerse de significados esenciales que siempre estuvieron ahí, al alcance de nuestros ojos, y nunca supimos ver por inercia o por falta de perspicacia. Suelto hasta la irreverencia, escrito con una ejemplar amplitud de mente, con una ternura avasallante y con un estilo maduro, *La mirada en el camino* es muchas cosas al mismo tiempo: un conjunto de ensayos amenos, un ejemplo de entrega al acto literario, un canto a la comprensión y la diversidad... el punto donde se juntan el escritor, el comunicador y el maestro, para dar su definitiva y rotunda fe de vida.

ISBN: 99934-25-65-6