



# La risa del cuervo acecho

Nancy Malaver\*

Es evidente la influencia de Edgar Allan Poe en la escritura de *La risa del cuervo*, de Álvaro Miranda (1992). Podemos, por ejemplo, encontrar un paralelismo entre el relato “La caída de la casa Usher” (Poe, 1839) y la novela del escritor colombiano: si en el primero encontramos personajes que, *todavía vivos*, son *víctimas* de la angustiada experiencia de una muerte “adelantada”; en la segunda encontramos personajes que, *ya muertos*, son, por decirlo así, *víctimas* de la angustiada re-experiencia de sus vidas (o, más aún, de la angustiada experiencia de tener que *morir* una y otra vez, pese a haber ingresado ya en el *reino de los muertos*).<sup>1</sup>

En ambos casos, el trasfondo semántico es la noción de la *muerte*, no como aquello que está *después* de la vida —y que le es *ajeno* en cuanto que es su contrario—, sino como aquello que *se mezcla* con la vida: aquello que

viene como adherido a ella corroyéndola, acechándola, de manera sutil primero (durante la infancia y la juventud) y de manera patéticamente descarnada después (durante la senectud y, como queda dicho, aún después del momento de la “muerte”). Ella es aquello, en fin, que *pesa permanentemente* sobre la vida y, por extensión, sobre la *historia humana*, hasta tornarla, lenta pero inexorablemente, absurda y deleznable.

Tal es la experiencia que de la muerte tiene Roderick Usher, protagonista del relato de Poe. Su muerte “adelantada” hace de él un ser sumido en un estado cruelmente morboso, en virtud del cual, por ejemplo, toda música le es intolerable, “si exceptuamos los efectos de algunos instrumentos de cuerda”; en virtud del cual “sus extravagantes fantasías” solo pueden girar en torno a la idea de “una extraña sensibilidad” que él cree hallar en los vegetales e, incluso, en los seres inorgánicos que conforman el entorno donde habitaron durante largo tiempo sus antepasados y él mismo —extraña sensibilidad por la cual tales seres reflejan el tedio, la rutina y la decadencia, la *muerte*, que lentamente, a través incluso de siglos, se ha venido apoderando de la familia Usher—:

<sup>1</sup> En *La risa del cuervo* predominan los personajes que, *ya muertos*, tienen una re-experiencia de sus vidas (incluida su muerte). Sin embargo, los hay también que, *todavía vivos*, experimentan el sutil proceso de la muerte (así, por ejemplo, David Curtis De Forest experimenta una sutil metamorfosis en cuervo).

# o el eterno de la muerte

\* Filósofa. Magíster en Literatura Latinoamericana. Docente del programa de Creación Literaria de la Universidad Central.

La creencia se relacionaba con las grises piedras de la casa de sus antepasados. Las condiciones de la sensibilidad habían sido satisfechas, imaginaba él, por el método de colocación de esas piedras, por el orden de su disposición, por los muchos hongos que las cubrían y por los marchitos árboles que las rodeaban, pero sobre todo por la duración inalterada de este orden y por su duplicación en las quietas aguas del lago. La evidencia de esta sensibilidad podía comprobarse, dijo, en la lenta pero segura condensación de una atmósfera propia en torno a las aguas y a los muros. El resultado podía descubrirse, añadió, en esa influencia silenciosa, aunque insistente y terrible, que durante siglos había modelado los destinos de su familia, haciendo de él eso que yo ahora estaba viendo, eso que él era (Poe, 1839, p. 99).

La atmósfera del lugar, la disposición de las piedras, la enorme cantidad de hongos, la marchitez de los árboles... Todas estas características del lugar resultan ser al mismo tiempo el carácter —por decirlo así, la *marca*— de la familia Usher, que esta ha venido adquiriendo a lo largo de los siglos, como impregnándose —a partir del medio que la rodea—, lenta pero inexorablemente, de un *destino*.

En efecto, la “perfecta consonancia” entre los miembros de la familia Usher y su morada es motivo de especial reflexión para el narrador en primera persona mientras observa que la familia ha permanecido como tal durante muchos años en razón de que su descendencia ha sido siempre de “línea directa”, es decir, sin dar origen a ramas de otro apellido:

La ausencia de ramas colaterales, y la consiguiente transmisión constante de padre a hijo del patrimonio junto con el nombre, era la que al fin había identificado de tal manera a los dos como para fundir el título originario del dominio en el extraño y equívoco nombre

de «Casa Usher», nombre que parecía incluir, entre los campesinos que lo empleaban, la familia y la mansión familiar (Poe, 1839, p. 88).

La obsesión morbosa de Roderick Usher con esta mutua influencia entre los Usher y su entorno se manifestaba en sus composiciones musicales para guitarra, o *impromptus* (pese a ser este un género pianístico). Una de estas venía acompañada de los siguientes versos, que expresan la triste decadencia de un *palacio encantado* otrora hermoso y lleno de vida, pero poco a poco convertido en un lugar espectral por cuya puerta sale “una horrenda multitud que ríe”:

En el más verde de nuestros valles, donde habitan ángeles buenos, se levantaba un palacio majestuoso y brillante. ¡Dominio del rey Pensamiento, allí estaba de pie! Y jamás un serafín batió sus alas sobre lugar más hermoso. [...] Y los que vienen ahora por el valle, por esas ventanas ahora rojas, ven grandes formas que se mueven en discordantes melodías, mientras, *cual rápido río espectral*, por la pálida puerta de siempre sale una *horrenda multitud que ríe...*, pues la *sonrisa* ha muerto (Poe, 1839, p. 98).

Esa horrenda multitud que ríe es, sin duda, la enorme multitud *invisible* de seres humanos *muertos*: la *masa* por excelencia *del más allá*, cuya macabra *risa* (que reemplaza a la *sonrisa* de la *vida*) le viene de saberse más fuerte y numerosa que la masa de los *vivos*, a la cual absorbe perpetua e ineluctablemente. *Masa del más allá* que obsesiona a Roderick Usher, pues, en palabras de Canetti:

[...] en cualquier parte de la Tierra donde haya hombres encontraremos la noción de *muertos invisibles*. Podría hablarse de ellos como de la idea más antigua de la humanidad. Seguramente no ha habido ninguna horda, tribu o pueblo que no se haya imaginado cientos de cosas acerca de sus muertos. El hombre estaba obsesionado por ellos; tenían una importancia enorme para él y su influencia sobre los

vivos constituía una parte esencial de la vida misma (Canetti, 2005, p. 105).

Asimismo, en *La risa del cuervo* podemos hallar, en diversos de sus pasajes, la gigantesca masa de los muertos, que viene a invadir siniertramente el mundo de los vivos. En el capítulo IX, por ejemplo, esa gigantesca masa resulta estar simbolizada por la más grande invasión de cangrejos de todos los tiempos: un pueblo es invadido por miles de cangrejos, que simbolizan la muerte porque provienen de la fosa común que hay en el litoral cercano.

En esta masa, el cadáver de Manuelita Sáenz experimenta una especie de angustiosa extensión de la vida, pues permanentemente se le exige *acoger* a la muerte. Y esta se ensaña con ella una y otra vez. La zahiere y le enrostra que debe acostumbrarse a morir cada vez *un poco más*, pero *no lo suficiente*: recibiendo paladas de cal hirviente, que poco a poco “le arranca el pellejo y le desprende de raíz los cabellos”; o *acogiendo* a los nuevos cadáveres que sobre ella son arrojados y que la hieren moralmente unos, físicamente otros.

Moralmente, porque sus gestos reflejan el *drama de la muerte*, como el de Héctor Guarín (con “todo un mar de tristezas entre sus ojos”), el de César el aguafuertista (“con una risa apretada entre los dientes,



En esta masa,  
el cadáver de  
Manuelita Sáenz  
experimenta  
una especie  
de angustiosa  
extensión de  
la vida, pues  
permanentemente  
se le exige *acoger*  
a la *muerte*.

asustado como ninguno y ansioso de escapar de aquella fosa común que le hace reventar de soplidos la nariz”) o los de Julia, Marcia y Cornelia (sencillamente “boquiabiertas”).

Físicamente, porque en la apretura se le arriman agresivamente, como el de Electra Escamilla, que “le tuerce el costillar”, haciéndole difícil respirar, y la puya “con sus huesos largos”.

Miles de cangrejos, decíamos, invaden el pueblo, y en ellos pareciera estarse haciendo *visible* la enorme masa *invisible* de los muertos:

El pueblo se llenó de cangrejos. Por todas partes comenzaron a caminar de medio lado, como si el viento los empujara con-

tra las calles soleadas. Se subían a las paredes, entraban por las ventanas y a paso nervioso llegaban a las mesas para saltar sobre los platos de sopa. Las madres subían a sus hijos a los chinchorros y allá llegaban los cangrejos y les mordían los dedos. Las mujeres los espartaban de los ruedos de polleras y basquiñas. Entre pantalones, zapatos y botas se quedaban como si hubiesen encontrado entre telas y cueros el anhelado hogar para vivir. Hombres y mujeres, cansados de tropezar con aquellos caparazones móviles, decidieron matarlos a escobazos. Bateas de madera, palanganas de cobre y bacinillas de peltre se hicieron insuficientes para recogerlos y botarlos al mar; porque el mar los vomitaba sobre la tierra donde morían

en medio de olores nauseabundos que obligaban a desalojar viviendas y poblados enteros.

Durante muchos años a nadie se le ocurrió preparar muelas de cangrejo. Generaciones enteras apartaron de su dieta las muelas de cangrejo, el arroz con patas de cangrejo, los cangrejos a la parrilla, fritos, en ensalada de espárragos y mayonesa y desde luego desapareció de todos los fogones la simple sopa de cangrejo. Los escupían y pisaban; muchos inclusive afirmaron que las muelas de cangrejo solo servían para preparar el curare de los indios.



El mal de ojo sobre los recién nacidos era atribuido a los cangrejos. Se les colgaba vivos en los horcones hasta que morían bajo el sol con sus patas desafiantes. De algunas mujeres se llegó a decir que no habían sido embarazadas de varón, sino por haber comido a escondidas muelas de cangrejo. De sus partos se esperaba el anticristo. Abortos, flujos, bocios, erisipelas, verrugas, viruelas, eran causados por cangrejos de mar y jaibas o cámbaros de río. Fueron aborrecidos por generaciones enteras, hasta que desaparecieron de la memoria gastronómica de los pueblos. [...] Los caparzones aplastados por las carretas en los caminos o roídos por años de abandono se convirtieron en refugio de insectos. Hormigas, arañas, cucarachas y lagartijas entraban y salían de las calcáreas moles desportilladas como si se tratara de habitantes perdidos entre ruinas carcomidas por el tiempo y por el sol (Miranda, 1992, p. 75).

Como en el relato de Poe, aquí también tenemos un gigantesco *río espectral* (recordemos que *el río* es uno de los más primitivos *símbolos de masa*). El agua de este río se cuela por todas partes: sube a las paredes, entra por las ventanas, llega a las mesas, salta sobre los platos de sopa. En resumen, lo inunda



todo... Y las bateas, las palanganas, las bacini-llas *no dan abasto* para desanegar el pueblo. El viento transmite sus ímpetus a este río: empuja a los cangrejos contra las calles.

Ellos, seres *vivos y visibles*, son trasunto de los *muertos invisibles*. Vida y muerte coexisten en ellos. Su muerte, en medio de olores nauseabundos, obliga a desalojar viviendas y poblados enteros; ellos son causa de abortos, flujos, bocios, etc.

Sin embargo, sus caparazones aplastados por las carretas o roídos por años de abandono, a la manera de ruinas carcomidas por el tiempo y por el sol —como si se tratase de las ruinas de una particular Casa Usher—, se convierten en refugio de hormigas, arañas, cucarachas y lagartijas que entran y salen de las calcáreas moles desportilladas, en una suerte de frenético bullir de la vida (pero... ¡claro!: sus movimientos lucen erráticos y ellos lucen como habitantes perdidos entre tales ruinas; seres detestables cuya vida no tiene sentido, como no sea el de portar en sí la compulsión de la muerte).<sup>2</sup>

Pero sucede que la masa de aquellos cangrejos que salían “de todos los rincones del mar” ha crecido a tal punto —ha saciado a tal punto su compulsión a crecer (recordemos que la compulsión a crecer es la primera y suprema característica de la *masa*)— que ya no hay prácticamente espacio alguno entre un cangrejo y otro, por lo cual se tornan ellos *detestables entre sí* (un estorbo los unos para los otros). Un enemigo que se ha originado *desde dentro* de esta masa tenderá entonces a *desintegrarla*, a aniquilarla:

[...] toda la playa se volvió azul, azul violeta, azul magenta, azul grisáceo, siempre azul, todo azul. Ya no quedaba un espacio libre, un espacio a cien leguas a la redonda en donde cupiera otro color que no fuera azul. Fuertes pero quebradizos, los cangrejos se sintieron poco a poco pegajosos, *detestables entre sí*. Los más grandes se subían sobre los más pequeños hasta cortarles el paso, impedirles moverse en cualquier dirección. Abandonados, pisoteados, se arrastraban para morir cubiertos por todo lo que el mar había arrastrado sobre las playas. *Todos se volvieron enemigos de todos* para cercarse, para agujonear cualquier presencia, cualquier cuerpo que apareciera a su alcance. Los que querían volver al mar eran *empujados* hacia la tierra por las nuevas hordas, que se precipitaban con más fuerza, como si a ellos, también, desde las profundidades, los arrojaran (Miranda, 1992, p. 74).

Esta *masa* de seres que simbolizan la *muerte* (el anticristo, los abortos, los flujos, los bocios, las erisipelas, etc.) es, al tiempo, una masa presa del miedo a su propia muerte; una masa *empujada por el pánico* que recuerda la masa humana que asiste a un teatro y que, de pronto, se ve amenazada por un incendio, y que es descrita así por Canetti:

En un teatro [...], el pánico es una *desintegración* de la masa. Cuanto más unidos por la representación hayan estado los espectadores, cuanto más cerrada sea la forma del teatro que los mantiene exteriormente unidos, más violenta será la desintegración. Pero también puede ocurrir que la sola representación no haya logrado crear una masa auténtica. A menudo el público no se siente cautivado y continúa unido solo porque ya está allí. Lo que la obra no ha logrado, lo consigue al instante un *incendio*.

Este no es menos peligroso para el hombre que para los animales, y constituye el más intenso y antiguo símbolo de masa. La percepción del fuego agudiza repentinamente cualquier sentimiento de masa que haya existido entre

2 Tanto en el relato de Miranda como en el de Poe encontramos seres a medio camino entre lo vivo y lo muerto. En el primero, los cuerpos muertos de los cangrejos sirven de lugar de un nuevo surgir de la vida. En el segundo, la casa en ruinas tiene ventanas que *semejant ojan*... y sus grietas parecieran *reproducirse* en el lago cercano.

los espectadores. El inequívoco peligro común genera un miedo que todos comparten, y por muy poco tiempo se crea entre el público una masa de verdad. Si no estuvieran en un teatro, podrían huir en tropel, como una manada de animales en peligro, aumentando la energía de la fuga con movimientos orientados en la misma dirección. Un terror de masa activo de esta índole es la gran experiencia colectiva de todos los animales que viven en manadas y, como buenos corredores, se salvan juntos.

En el teatro, en cambio, la masa tiene que desintegrarse de la manera más brusca. Las puertas solo dejan pasar a una o pocas personas a la vez, y la energía de la fuga se convierte por sí misma en una fuerza que empuja hacia atrás. Entre las filas de asientos solo puede pasar una persona detrás de otra; cada cual está cuidadosamente separado de su vecino de butaca, sentado o de pie de forma independiente, cada cual tiene su propio sitio. La distancia hasta la puerta más próxima es diferente para cada uno. El teatro normal está estructurado para inmovilizar a las personas y dejarles solo la libertad de sus manos y voces. El movimiento de las piernas se halla limitado al máximo.

La repentina orden de fuga que el fuego dicta a la gente se ve confrontada de inmediato con la imposibilidad de un movimiento colectivo. La puerta por la que todos y cada uno deberán pasar, la puerta que ven y en la cual se ven a sí mismos claramente recortados de todos los demás, es el marco de un cuadro que muy pronto acabará dominándolos. Y así, nada más llegar a su apogeo, la masa debe desintegrarse violentamente. Este cambio brusco se pone de manifiesto en las reacciones individuales más violentas: la gente empuja, golpea y pisotea frenéticamente a su alrededor.

Cuanto más lucha cada cual “por su propia vida”, más evidente resulta que está luchando *contra* los demás, que lo obstaculizan por todos lados.

[...] El pánico es una desintegración de la masa *dentro* de la masa. El individuo quiere abandonarla y escapar de ella, que está amenazada en cuanto totalidad. Pero, como aún se halla físicamente en su interior, debe arremeter contra ella. [...] Resulta curioso observar hasta qué punto la masa asume para el que lucha inmerso en ella el carácter del fuego. Surge por la visión inesperada de una llama o al grito de «¡Fuego!», y juega con el que intenta escapársele como si estuviese formada por llamaradas.

Las personas que cada cual empuja al avanzar le parecen objetos ardientes, cualquier contacto con una parte de su cuerpo es hostil y lo sobresalta. Todo el que se interponga en su camino estará contagiado por esa hostilidad general del fuego; la manera como este se propaga y se abre paso paulatinamente en torno a uno hasta rodearlo por completo se asemeja mucho al comportamiento de la masa, que lo amenaza por todas partes. Sus movimientos imprevisibles, el brusco levantarse de un brazo, de un puño o de una pierna son como las llamas del fuego que pueden surgir de improviso y por doquier.

En un incendio forestal o en el de una estepa, el fuego es una masa hostil, capaz de despertar en cualquiera ese sentimiento de hostilidad. El fuego como símbolo de masa ha pasado a integrarse en la configuración psíquica del hombre y constituye una parte inalterable de ella. Ese enérgico atropello de seres humanos que tan a menudo se observa en los momentos de pánico y tan absurdo nos parece no es otra cosa que *pisotear* el fuego para apagarlo (Canetti, 2005, p. 84).

Hay, entonces, en *La risa del cuervo* una obsesión por la enorme masa que es el conjunto de los *muertos invisibles* (todos los seres humanos que algún día vivieron y que ahora están muertos). Tal obsesión se manifiesta, por ejemplo, en el enano Cayetano:

Fue entonces cuando llegó el enano Cayetano y su esposa Francisca Zorro en la carreta de bueyes, con la tristeza viva en el corazón por no haber alcanzado a enterrar, como se lo merecía, en tumba privada, a su amiga Manuelita Sáenz. [...] Cayetano, sudoroso de pies a cabeza, hizo que su mujer sostuviera las riendas de la carreta y sin mediar palabra trepó al campanario de Paita para hacer sonar los bronce. Después de haber reunido a todos los pobladores en el atrio de la iglesia juró, por encima de caparazones secos de cangrejos, enterrar a todos los muertos de todos los tiempos, sin olvidar, desde luego, al primer indígena destrozado por los perros de Cristóbal Colón, hasta el último de los degollados de la Guerra a Muerte decretada por Bolívar (Miranda, 1992, p. 77).

El curioso juramento de Cayetano es casi una ingenua *negación de la realidad*. Cayetano se niega a reconocer el triunfo de la despiadada *muerte*, que colecciona y seguirá coleccionando millones y millones de seres humanos en una universal *fosa común*. Con todo, su irrealizable juramento, hecho sobre caparazones secos de cangrejos —como si con ello quisiera *matar* a la *muerte*—, logra revertir el asedio de los siniestros crustáceos:

Los cangrejos, con el toque de las campanas, parecieron entender el mensaje y poco a poco, en marchas lentas pero precisas, se metieron a las aguas del mar, como si una voz los hubiese llamado a dormir en el seno más oscuro de sus profundidades. El aguamarina se tornó gris con el retorno de los crustáceos. Desde sus orillas, hasta el horizonte, el mar pareció hundirse bajo el nuevo peso de cientos de miles de abdomenes, pinzas y antenas largas que se sumergían en medio de un tropel de burbujas salarinas.

Desde aquel día todo volvió a ser sometido a la gris repetición de lo normal. Renació el apetito por la dieta del cangrejo. Hombres y mujeres reiniciaron la caza nocturna de cangrejos bajo

la luz de la luna. Una vez cogidos, en la misma playa, les trozaban las muelas para asarlos en parrillas. Y las muelas de cangrejo se volvieron a vender en el mercado. Se aseguró entonces que la virilidad perdida solo se recuperaba con muelas de cangrejo. Durante la lactancia no había plato más propio que la sopa de cangrejo. Paludismo, tosferina, escoriaciones en la región pelviana, enfriamiento de bronquios, retraso menstrual y el cólico miserere eran curados con emplastos de caparazón triturado de cangrejo (Miranda, 1992, p. 77).



Hay, entonces, en  
*La risa del cuervo*  
una obsesión  
por la enorme  
masa que es el  
conjunto de los  
muertos invisibles  
(todos los seres  
humanos que  
algún día vivieron  
y que ahora están  
muertos).

Estas páginas, como las de Poe, dan a entender que la vida es un lento devenir habitado por la muerte, y que la muerte es un lento devenir habitado por la vida. Y es así como, en *La risa del cuervo*, la muerte del general José Félix Ribas (igual que la de Manuelita Sáenz) no es algo que suceda en un solo, definitivo, instante.

Para los dos, la muerte es más bien una sucesión de múltiples muertes: la muerte pareciera burlarse de ellos concediéndoles un sinnúmero de sucesivas “treguas”. Al menos esto es lo que leemos en el nivel de la “anécdota”. En otras palabras, en este nivel, el tema de *La risa del cuervo* es la muerte *post mortem* de Manuelita Sáenz y de José Félix Ribas.

Sin embargo, en un nivel más profundo, la propuesta del escritor es que *es la vida —y es la Historia—* la que se puede definir como una sucesión sin sentido, caótica, de múltiples muertes: como un devenir *eternamente* habitado por la *muerte*. O, podríamos decir también, como el ejercicio eterno de la estética de la crueldad. Esto es así porque las vicisitudes *post mortem* tanto de Manuelita Sáenz como de José Félix Ribas son en realidad una parodia de las *vidas* de ellos dos como personajes de la *Historia*.

La vida *post mortem* de José Félix Ribas comienza solo tres horas después de su decapitación: lo vemos (en el capítulo I) deambulando sin rumbo fijo por la llanura con su propia cabeza entre las manos, mortificado constantemente por el graznido de un cuervo —y él tiene la impresión de que ese cuervo lo viene acompañando desde siempre (aun estando él en “vida”)—.

Hay aquí una primera alusión a la idea de que la muerte y la vida no son entidades separadas, sino que vienen mezcladas en todo tiempo y lugar: el cuervo, que puede entenderse como trasunto de un solo, puntual,

momento —el del paso abrupto de la vida a la muerte—, es en realidad, de algún modo, un “viejo compañero” —y, sin embargo, tiene la vitalidad de un “pichón recién salido del huevo”—.

Dicho de otro modo, ha acompañado a Ribas durante toda su vida, pero solo lleva tres horas desempeñando esta “nueva etapa” de su labor acechadora (simboliza acaso una muerte que reclama ser compañera *desde hace larguísimo tiempo*, pero que aún *luce joven*):

El cuervo estiraba el pico para fijar su mirada sobre Ribas. De salto en salto llegó hasta sus botas y se quedó a su lado con la mansedumbre de *un ser apesadumbrado* [símbolo de la muerte]. Ribas pudo ver de cerca aquellas alas que tantas veces lo acompañaron. Algo le hacía pensar que aquel animal lo perseguía *desde toda su vida*. Desde la rama de un árbol, desde la acequia, desde los playones, el animal lo espiaba. Saltaba en sus dos patitas o volaba a medias, como si se tratara de *un pichón recién salido del huevo* (Miranda, 1992, p. 14).

El cuervo no hace su “primera presencia” durante la época de la muerte (*post mortem*). Al contrario, viene haciendo presencia desde la vida misma —pareciera ser enviado desde la época de la vida hacia la época de la muerte con la misión de parodiar a aquella—. Y es este cuervo el que maquina la primera de las numerosas *burlas* de que es objeto Ribas a lo largo de la novela:

De repente, en medio de la búsqueda que hacían los hombres de Morales, el animal chilló. Los soldados giraron al escuchar el graznido e hicieron fuego. Los fregonazos cruzaron la oscuridad de la noche. Ribas, ante la descarga de la fusilería, arrojó al suelo la cabeza, que dio algunos botes entre los pastizales. A tientas la buscó *con desespero*, hasta que pudo de nuevo cogerla de los cabellos. “Cruac, cruac”, graznó el cuervo. Detrás de su vuelo el eco de *su risa* se agitó como una campanada seca (Miranda, 1992, p. 14).

El cuervo se solaza en una suerte de estética de la crueldad. Se divierte con la escena tragicómica que él mismo desencadena: su chillido provoca la reacción de los soldados de Morales; y los disparos de estos provocan el susto de Ribas. Este, pese a ser un *soldado ya decapitado*, termina parodiando al soldado que, aún vivo (en el trance histórico que le tocó vivir), teme por su vida...

Su susto y su desespero son motivo de burla para el cuervo: el susto que lo hace arrojar la cabeza (como si esta le causara terror, y como si él mismo también quisiera divertirse viéndola dar botes entre los pastizales) y el desespero con que la busca y la agarra por los cabellos (como si él mismo se uniese al grupo de quienes lo zahieren y se ensañan con su muerte).<sup>3</sup>

Pero la burla no termina allí. Los soldados de Morales parecen perder de repente el interés por hallar a Ribas, y resultan interesándose más bien en añadir algo a la burla:

3 Más adelante, Ribas sentirá dividirse claramente en dos seres: uno de ellos (la cabeza), en cuanto que “un espectador más”, sentirá conmiseración por el otro (el tronco y las extremidades), en cuanto que “espectáculo”.

su atención termina fijándose en el cuervo, al que comparan con Ribas (parecieran decirle a este: “es tan grande la *muerte* que te hemos causado que eres la *muerte* misma”):

—Ahí va Ribas —gritaron los hombres de Morales, al tiempo que señalaban el rumbo que tomaba el ave. Nuevas carcajadas repercutieron en la oscuridad. Eran [ahora] los soldados los que festejaban *su* ocurrencia (Miranda, 1992, p. 14).

Estos, en realidad, juegan a *posponer indefinidamente* la muerte de Ribas. Constituyen, en este pasaje de la novela, una *muta de caza*. Pero se trata de una *muta de caza paródica* (y anormal): una parodia cómica de la persecución de que fuera objeto Ribas en vida. Veamos cómo describe Canetti la *muta de caza*:

La muta de caza se mueve con todos los medios disponibles hacia algo *vivo* que quiere abatir para luego asimilarlo. [En el pasaje que venimos comentando, Ribas, un *muerto*, se presta para hacer una parodia de sí mismo, o de un animal, *vivo*]. Matar es siempre, pues, su meta más inmediata. *Dar alcance* y *cercar* son sus medios principales. Persigue un solo animal grande o bien muchos que huyen masivamente ante ella. La presa está siempre en



movimiento, se la acosa. Lo que importa es la rapidez de la muta, que ha de correr mejor que el animal para cansarlo.

Cuando se trata de muchos animales y se logra rodearlos, la fuga masiva de la presa se convierte en pánico: cada uno de los animales perseguidos procura entonces escapar del cerco de sus enemigos por sus propios medios. La cacería se extiende sobre un espacio vasto y cambiante. En los casos en que se da caza a un animal aislado, la muta se mantiene el tiempo que la bestia acosada defiende su pellejo. La excitación aumenta durante la cacería y se exterioriza en los gritos que intercambian los cazadores y que acrecientan la sed de sangre. La concentración sobre un objeto que siempre está en movimiento, que desaparece de la vista y vuelve luego a aparecer, que se pierde con frecuencia y hay que volver a buscar, al que se persigue todo el tiempo con la intención de darle muerte, y que mantiene a cada cual en un estado permanente de angustia mortal, tal concentración la sienten todos juntos.

Cada uno tiene el mismo objeto ante la vista, y cada uno se mueve en dirección al mismo objeto. La distancia entre la muta y su objeto, que va disminuyendo poco a poco, disminuye para cada uno de los integrantes. La caza tiene un pulso mortal colectivo que dura largo rato sobre un suelo cambiante y se intensifica cuanto más cerca se está del animal (Canetti, 2005, p. 179).

Nuestra muta de caza paródica tiene algunas de las características descritas por Canetti, pero, como parodia que es, carece de otras. En ella, efectivamente, la presa está siempre en movimiento y es acosada a través de un espacio vasto (la llanura). Sin embargo, los cazadores renuncian en el último momento a hallar o “dar muerte” a su presa (Ribas). En cambio, como dijimos, prefieren *aplazar* el desenlace de su muta e, incluso, juegan a cambiar *la apariencia física* de su

objeto: del cuerpo muerto de Ribas pasan jocosamente a un animal, este *sí vivo*, el cuervo.

Es lógico también pensar que, puesto que la verdadera intención de los soldados de Morales es aplazar indefinidamente el hallazgo de Ribas, no hay en su muta paródica de caza el aumento de la excitación colectiva “que se exterioriza en los gritos que intercambian los cazadores”.

De hecho, algunas páginas más adelante, los soldados de Morales hacen el “hallazgo” del cuerpo de Ribas, pero mucho más como resultado del azar que como resultado de su “muta de caza”: Ribas ya no huye deambulando sobre sus pies, sino que navega a la deriva “embarcado [o, más precisamente, embarcada su cabeza] en su propio cuerpo”; y los soldados ya no parecen perseguirlo activamente, sino más bien encontrarlo por casualidad.

Pero, hallado el cuerpo de Ribas, los soldados deciden seguir jugando a la “muta de caza”: ensartan la cabeza en la punta de una lanza, al pie de la cual ponen el cuerpo, y este pasa a representar para ellos al animal que ya está acorralado y a punto de ser abatido. Así describe Canetti este momento:

Cuando se le ha dado alcance a la presa, y esta puede ser abatida, cada cual tiene la oportunidad de matar, y *lo intenta*. Sobre *una sola* criatura pueden concentrarse las lanzas o flechas de todos. Estas son la prolongación de las miradas ávidas durante toda la cacería (Canetti, 2005, p. 179).

La cabeza de Ribas se ve sometida al escarnio de tener que observar *ella misma* cómo su cuerpo hace las veces de animal acorralado:

Lo veía abajo hociqueado y mordido por los perros. Los hombres de Morales le arrojaban piedras y palos que rebotaban o quedaban atrapados entre sus extremidades. Las pruebas de puntería aumentaban a cada instante con la llegada de nuevos

competidores. Las lanzas volaban sobre su pechera azul, levantaban la tierra de los alrededores o se clavaban con precisión en su costado (Miranda, 1992, p. 22).

Un *frenesí* como este es el momento culminante de toda muta de caza. A él sigue, naturalmente, la muerte de la presa. Y, con ella, un cambio brusco en la actitud de quienes conformaron la muta de caza:

El frenesí disminuye en el momento de la muerte. Todos se detienen en torno a la víctima abatida y repentinamente enmudecen (Canetti, 2005, p. 180).

Lo normal, entonces, según Canetti, es que la muta se desintegra siguiendo un proceso opuesto al de su *formación*: cada uno de sus miembros quiere ahora *algo* de la presa para sí y, entonces, viene el reparto de esta:

Si el *reparto* no estuviese regulado con precisión, si no hubiera algo así como una ley consuetudinaria para realizarlo y hombres experimentados que velasen por su cumplimiento, seguro que terminaría en un baño de sangre. La *ley del reparto* es la ley *más antigua* (Canetti, 2005, p. 180).

Sin embargo, los soldados de Morales no están interesados en hacer un auténtico reparto. De ahí que no apelan a ninguna *ley de reparto* (más bien apelan a una antiley de reparto que consiste en rifar su presa un sinnúmero de veces). Y como su interés es más bien el de prolongar indefinidamente la persecución, abandonan el cuerpo de Ribas a su suerte para que se vea sometido a una experiencia permanente de la muerte:

Arrastraron el cuerpo de un lado a otro del campamento, lo rifaron una y mil veces con dados de cuernos de vaca, hasta que exhaustos lo abandonaron al lado de una mata de prin-gamoza (Miranda, 1992, p. 22).

Y, escindido en cabeza y cuerpo, espectador de su propia tragedia, Ribas anhela

cada vez con mayor intensidad la verdadera muerte. La muerte *definitiva*:

La mirada de Ribas seguía su propio cuerpo con una compasión que lo estremecía como si se tratara de un *dolor por otro ser*. Ansiaba ser su propio sepulturero, bajar su cabeza de la lanza y enterrarse con sus brazos de una vez por todas (Miranda, 1992, p. 23).

La vida *post mortem* de Ribas es, entonces, una parodia de su vida como personaje histórico. Pero aún más: su cadáver llega a ser una parodia de sí mismo desde el punto de vista biológico. Esto sucede en el mismo capítulo I, cuando logra acoplar su cabeza a su cuerpo, pero rápidamente estas dos partes vuelven a desacoplarse.

Ribas, en un “rápido movimiento de manos”, logra suspenderla de los cabellos antes de que caiga al arroyo. Pero, sostenida así su cabeza, sus ojos quedan “a la altura del ombligo”; lo que le da “otra dimensión del mundo”, dentro de la cual él se ha convertido en una suerte de *remedo* de ser humano, pues ya no piensa con el cerebro: sus *pensamientos*, en cambio, parecen venir de sus intestinos bajo la forma de *incesantes* ruidos:

Sus ojos, a la altura del ombligo, tenían ahora otra dimensión del mundo. Su estómago se convirtió por aquel instante en el centro del universo [...]. No sabía con exactitud si era el latir de su corazón o el gorgoteo de sus intestinos los que ahora le pedían algo de comer. A medida que pasaba el tiempo aquellos ruidos comenzaron a escucharse con mayor frecuencia y claridad, hasta que explotaron con una furia incontenible entre sus nalgas. Llegó a creer que *pensaba* a través de aquellos ruidos interiores como si se tratara de un toche que no podía dejar de cantar (Miranda, 1992, p. 18).

Y, hacia el final del capítulo XIV de la novela, ya Ribas anhela que llegue el fin de la parodia:

[Anhelaba] estar en cualquier lugar donde todo estuviera *definido*, porque acá [en el reino de los muertos] lo *inesperado siempre, como en la vida*, podía suceder. Cada vez que planeaba o suponía un rumbo, un camino nuevo lo arrastraba a lugares desconocidos, a espacios en los cuales los demás también le trazaban su ruta. Poco a poco perdió la ilusión de descansar en paz (Miranda, 1992, p. 128).

Con estas palabras, Ribas deja claro que vida *post mortem* e Historia (o vida *pre mortem*) son en esencia equivalentes. Cada una de ellas no es otra cosa que el fluir caótico de una muerte tras otra. El *individuo* humano no tiene control sobre ninguna de ellas. En ambas, *los demás* le trazan la ruta (y, estrictamente hablando, no sabemos a ciencia cierta cuál de ellas es parodia de la otra).

Veamos otros ejemplos de esta *mutua parodia*. En el capítulo I, por ejemplo, como ya vimos, Ribas deambula por la llanura sosteniendo su propia cabeza bajo el brazo. Allí es aturdido por el zumbido de los insectos cuyas picaduras le recuerdan la muerte de Boyes en el combate de Urica, pero también su propia derrota en Tumanaco, “acompañado solo de un negro” (esta vez la parodia se urde en lo más recóndito de su propia mente):

—¡Pucha! —Repetía y de nuevo, en lo más perdido de sus ojos cerrados, veía al negro que se agazapaba entre la espesura, a la espera de entregarlo a sus enemigos cuando se durmiera (Miranda, 1992, p. 15).

La simple vida cotidiana también es parodiada: más adelante, en el capítulo III, Morales y sus hombres se disponen a hacer sopa con la cabeza de Ribas. La sensación de agrado que experimenta Ribas es parodia de eventos, también agradables, de su niñez:

El mismo Morales se dio a la tarea de rebullir la cabeza con un cucharón de palo. Con ademán de cocinero ordenó echarle agua a la

paila y rociarla de inmediato con sal y hojas de higuierilla. Ribas sintió primero un calor que subía sin ganas. *Le agradó*. Recordó los días en que de niño se bañaba cerca de Cumaná en medio del brinco de los delfines (Miranda, 1992, p. 35).

Finalmente, en aquella misma paila —impregnado de laurel y tomillo, atragantado de aceite y rodeado de hojas de higuierilla, espinazos de coroncoro y hojas de plátano popocho—, Ribas debe ser sometido a experimentar una parodia de la guerra, pero sobre todo de su propio *espíritu de guerra*.

Sus enemigos son solo dos, una cabeza de vaca y una de cerdo, y no son al comienzo experimentados como tales. Simplemente lo



acompañan en la ejecución colectiva de volteretas provocadas por el rebullir de Morales...

Pero, sin duda, ya Ribas siente en ello una reminiscencia de la guerra: ya *está en su elemento*, y encuentra una especie de *placidez* en ese entrar en contacto tan estrecho con aquellos seres que, sin embargo, aún no percibe nítidamente como enemigos:

El rebullir de Morales hacía que aquellas masas tropezaran unas con otras en un agite alterado y confuso. Hocicos, cuernos y rabos, a cada vuelta de cucharón, se entremezclaban hasta confundirse *como un ramillete de begonias*. Una y otra vez los golpes sordos contra la paila tomaron un ritmo menos acelerado que *complació* de verdad a Ribas (Miranda, 1992, p. 37).



Quizá sin sospechar aún que está inmerso en una parodia de la guerra, Ribas experimenta ya la *hermosura* de la guerra: qué *hermoso* es confundirse con el enemigo hasta formar juntos un ramillete de begonias. Pero, por supuesto, el aumento del fragor de la guerra produce también una dosis de angustia:

[...] Lo imprevisto retornó para llenar a Ribas de angustias. Nuevas cabezas de animales giraron en el aceite ardiente. Ahora eran cuatro los cucharones que rebullían. Estaba contraído entre ojos saltones y peludas orejas que le hurgaban nariz, labios y barbilla (Miranda, 1992, p. 37).

Ribas experimenta, entonces, un extraño *afecto* por Morales (*afecto* que es parte de la parodia). Gracias a él, su enemigo, los cucharones se mueven enérgicamente: ¡se conserva el fragor de la guerra! Si ellos se detienen, si la manteca se cuaja por el frío (y si los soldados buscan el sueño...), Ribas se entristece; y es tan grande su anhelo de entrar en batalla que trata de imitar con su propio movimiento aquel “bambolear sinuoso”:

Sin cesar en sus giros por el universo de la olla, ensartado y confundido, escuchó con pesar el caminar de los hombres de Morales que se retiraban a dormir a los chinchorros. Un rugir casi imperceptible de ramas de árboles le hizo suponer que se mecían en las hamacas en busca del sueño. Trató de imitar aquel *bambolear sinuoso* en medio del ennegrecido aceite que perdía calor, con la esperanza de encontrar, aunque fuera de modo lejano, un rayo de luz. Pero a su alrededor solo había oscuridad y olor a carne quemada.

Deseó por primera vez el regreso de Morales, la fuerza que aquel enemigo sabía imprimirle al cucharón. A gritos comenzó a llamarlo, pero en cada intento se difuminaba la esperanza de una voz que no era escuchada por nadie. A cada sollozo de su garganta, los cerdos y las

vacas parecían responderle con aquellos cálidos lengüetazos que lo untaban de soledad y de manteca fría.

[...] De inmediato en el general Ribas renacían las ganas de pelear contra los cerdos y las vacas que lo mantenían sumido en la desgracia. Sus esfuerzos resultaban inútiles cada vez que los cuernos lo herían con sus puntas. [...]. La manteca se cuajaba cada vez más con el fresco viento del anochecer. “¡Pucha!”, gritó, y las lágrimas brotaron de sus ojos (Miranda, 1992, p. 38).

La parodia de la guerra, y del *espíritu guerrero* de Ribas, termina cuando las cabezas son sacadas de la paila y, excepto la de Ribas, devoradas por los perros. La de Ribas no lo es porque deberá alistarse para una *nueva parodia*. Y, de hecho, este capítulo de la novela termina con una alusión al indefinido recomenzar de la guerra propio de la *Historia real* (“los hombres, al lado de sus lanzas, se alistaban una vez más para la guerra”):

Con los cucharones sacaron las cabezas del aceite y las colocaron debajo de los tambos sobre hojas de bijao. Los perros, al verlas, se acercaron temerosos, pero, una vez que se dieron cuenta de que los soldados no las querían, comenzaron a devorarlas. *Solo Ribas* permaneció en el suelo *ignorado por todos*. Los hombres, al lado de sus lanzas, se alistaban una vez más para la *guerra* (Miranda, 1992).

En resumen, en *La risa del cuervo*, la *vida* y la *Historia* ocurren paródicamente *durante la muerte* (y eso conduce a la idea de que la *Historia* misma no es más que una sucesión paródica de muertes que el individuo está fatalmente destinado a interpretar). Sin embargo, como señalamos al comienzo de este artículo, *La risa del cuervo* también apela al recurso contrario, a saber, el de relatar la experiencia de *la muerte durante la vida*.

Y, naturalmente, es en el uso de tal recurso en donde el autor hace su reconocimiento

(y homenaje) literario al autor de *La caída de la Casa Usher*. Los capítulos XV y XVI de la novela relatan, respectivamente, la sutil metamorfosis en *cuervo* —vale decir, en la muerte misma— de David Curtis De Forest y Aimé Bonpland.

David Curtis vive en New Haven y se encuentra en la cúspide del éxito económico. Es curioso, sin embargo, que precisamente en lo que también podemos, por extensión, denominar la *cúspide de la vida*, D. Curtis se siente extrañamente atraído por la *muerte*, pues, de alguna misteriosa manera, anida en su mente la idea de *criar cuervos*...

De hecho, durante el proceso de crianza de los cuervos, vida y muerte transcurren estrechamente entremezcladas. Aquellos son criados por Curtis en una “*inmensa jaula de puertas abiertas*” (expresión esta que connota *libertad*, *expansión* y, por supuesto, *vitalidad*), ubicada en el fondo de su veraniero solar, más allá de un “jardín de begonias” (connotación de aquello que *florece*).

Se nos dice, además, que la “*inmensa jaula de puertas abiertas*” era, en realidad, “un invernadero cuyas paredes y techos en vidrio permitían el crecimiento de una flora *exuberante* que los cuervos disfrutaban con una continua *algarabía*”. Se trata, entonces, de un verdadero canto a la vida, cantado por los emisarios de la muerte... Es tal la explosión de vitalidad en este *cultivo de la muerte* que el número de cuervos se hace desmesurado:

En cierta ocasión, De Forest descubrió que los cuervos habían aumentado en tal número que les era imposible caminar o volar en aquel recinto. Ante el desmedido aumento decidió utilizar el espacio de las caballerizas y el mismo jardín de *begonias*. Tuvo entonces que vender los caballos y arrancar las plantas para poder construir un nuevo “cuarto” que le diera cabida a todos los *pichones de cuervo*. Con el

tiempo, ni los “cuartos” ni la misma casa dieron abasto para contener aquel creciente número de animales, que nadie, absolutamente nadie, distinto a la familia De Forest se atrevía a cuidar por temor a perder los ojos (Miranda, 1992, p. 130).

Amenazados, entonces, por su propia excesiva reproducción, y por la *muerte*, los cuervos encuentran en Curtis a un protector inquebrantable, cuyo inmenso afecto por ellos le significará experimentar un lento pero inevitable proceso de “mortal” metamorfosis.<sup>4</sup>

Su transformación en *cuervo* comienza con el disparo que accidentalmente le hacen él y su esposa a la imagen del propio De Forest en el espejo (cuando ella le propone matar a los cuervos, y él se niega). Allí muere simbólicamente el hombre y nace el cuervo. Ya no le volverá a hablar a su mujer, sino a los cuervos. Su voz será cada vez menos humana y más graznido de cuervo. Su caminar lento y con los brazos abiertos se parecerá cada vez más al de un cuervo (aunque evocará al comienzo el de un espantapájaros, ser este que es portador aún de vestigios de lo humano).

A medio camino entre hombre y cuervo, será aún capaz de *sentarse* en su *sillón*, *aspirar* varias veces su *pipa* y entonar canciones porteñas que *sus amigos cuervos corearán* con sus graznidos (ellos, a su turno, portadores de algún vestigio de lo humano...). Y, así, David Curtis De Forest llega a ser un auténtico cuervo:

De Forest se levantó del sillón y, al doblar los pies hacia adentro, comenzó a caminar con la misma dignidad ridícula de un cuervo. [...] De

4 El hecho de que los cuervos (símbolo de la *muerte*) teman, a su vez, a la muerte, nos puede llevar a hablar de la muerte como de un ser vivo que teme a la muerte (muerte esta que, a su vez, teme a otra nueva muerte, y así *ad infinitum*). Tal confusión entre *vida* y *muerte* refuerza, por supuesto, la idea de que la *vida*, y la *Historia*, no son más que una recurrencia infinita de la *muerte*.



Sus enemigos son solo dos, una cabeza de vaca y una de cerdo, y no son al comienzo experimentados como tales.

Forest transcribía en su comportamiento evidentes ganas pajariles. Se espulgó las liendres, estiró una pierna, después la otra, siguió con un brazo, terminó con el otro. Los cuervos lo imitaron. El revolotear era ahora preciso, acompasado. [...] A medida que se alejaban, el azul se hacía más leve, menos oscuro sobre aquel bosque de abedules que los vio volar para siempre, hacia el sur del continente (Miranda, 1992, p. 134).

La metamorfosis de Aimé Bonpland (capítulo XVI) es, en cambio, mucho más sutil. Y, de hecho, el relato apenas si la sugiere, sin dar ninguna indicación clara de que realmente haya tenido lugar: Alejandro Humboldt *sospecha* seriamente que su amigo

es un hombre-cuervo (alterna su apariencia entre lo uno y lo otro):

Había una extraña coincidencia entre las apariciones del animal y las ausencias de su amigo que comenzaba a molestarle (Miranda, 1992, p. 137).

Él mismo se siente misteriosamente atraído por una especie de limbo entre la vida y la muerte. Esta habita en alta mar y, desde allí, ejerce sobre él un extraño encantamiento:

Ahora Humboldt *probaba su soledad* mar adentro en una barca. Sobre el piso de la embarcación, recostado sobre unas pieles de jaguar, contemplaba el alto cielo. El sol de mediodía estaba detenido en su sopor. [...] Sobre el horizonte del golfo el aire vibraba en vaporosas capas que lo afianzaban más en aquel *abandono* sobre el vaivén de las aguas (Miranda, 1992, p. 138).

La palabra *abandono* nos muestra sin duda a Humboldt como a un ser vivo que quiere *entregarse (abandonarse)* a la *muerte* (probar *su soledad*). Esta es aquello que en definitiva le es propio (es decir, es su destino más cierto):

No llevaba plan alguno [tal es su actitud de sumisión ante la *muerte*]. Navegaba sin sentido por el azul marino como sobre un territorio que hubiese querido abrazar como *propio* (Miranda, 1992, p. 138).

Y el narrador cita aquí las palabras textuales de Humboldt. En ellas, hay una sorprendente ambigüedad: “*ese otro ser que lo amortaja*” puede referirse a la *muerte* en sentido genérico; pero también puede referirse a su amigo Aimé Bonpland, con quien, entonces, además de las peripecias de la vida, comparte el camino hacia la *muerte* (quizá este y aquellas sean, en realidad, la misma cosa):

“Hoy me ausentaré de mí, me excusaré de mi presencia, *diré adiós a mi envoltura* y seré más amigo de *ese otro ser que me amortaja*” (Miranda, 1992, p. 139).

La sutil alusión al contacto de Humboldt con la *muerte* se incrementa un poco con la mención de un *dolor* que él no acierta a interpretar (es el dolor de saberse cercano a la muerte)...:

[...] a su regreso del mar [...], miró sobre las galerías y encontró que la muchacha esclava ya no estaba. “¿La habrán vendido?” Pensó. “La hubiera comprado para mitigar *mi dolor*”... Se sorprendió de tales ideas (Miranda, 1992, p. 139).

Y la sutil alusión a la *sospechada* metamorfosis de Bonpland alcanza poco a poco su clímax a medida que va en aumento el aroma de zapote de mamey, que anuncia tanto la presencia de un cuervo real como la de Bonpland:

El aroma de zapote de mamey se hacía cada vez más penetrante. Toda la casa estaba perfumada con el agridulce de la fruta. Humboldt aspiró la fragancia: —Has venido por tu porción de zapote. ¿Verdad? —Cruac —le respondía el cuervo [el real]. El barón notó cómo a cada frase suya el cuervo le respondía con un cruac afirmativo. [...] Iba a *reírse en alemán* cuando escuchó que alguien, desde afuera, trataba de abrir la puerta de su habitación. —¿Quién es? —Preguntó Humboldt. —Soy yo, Aimé —respondió Bonpland, quien en ese instante entraba feliz y risueño con un plato almibarado de *Calocarpumsapota* o zapote de mamey en la mano (Miranda, 1992, p. 141).<sup>5</sup>

Así pues, en una novela relativamente corta, se ha hecho una exploración sobresalientemente vasta de las múltiples, curiosas e insospechadas maneras como vida y muerte pueden coexistir. El maestro, y de alguna manera “instigador”, ha sido Poe, cuyo arte

5 Puesto que en la novela es de enorme significado *la risa del cuervo que acecha a Ribas*, hay en el pasaje arriba citado una sutil insinuación de que también Humboldt tiene su propio proceso de metamorfosis en cuervo (puesto que se alude a la *especial sonoridad* —que recuerda la lengua alemana— de su *risa*).

narrativo, sin manifestarlo explícitamente, defiende el autor de *La risa del cuervo* (en contraste con sus enemigos, entre los cuales se cuenta aquel pastor protestante que— según se dice en el capítulo XV de la novela— era muy probablemente el responsable de las muertes de los amados cuervos de David Curtis De Forest; pues era de conocimiento común que se había dedicado a perseguir todo lo que tuviera que ver con las imágenes creadas por el poeta educado en Baltimore).

El último capítulo de la novela es, entonces, un homenaje al maestro E. A. Poe. Allí se narra el lento decaer moral de Virginia Cuperman y sus dos hijas, tras la desaparición de su esposo y padre David Curtis De Forest.

En la última escena, magistralmente pintada en tan solo unas cuantas líneas, Virginia Cuperman, en su propio camino hacia la muerte, es trasunto de Leonor—la amada cuya muerte llora el poeta de *El cuervo*— y el propio Edgar Allan Poe es trasunto de David Curtis De Forest, que al parecer es ya un cuervo...:

Atrás [de Virginia Cuperman], sobre la pared de la chimenea, un reloj movía la cadencia de un péndulo. Sobre el pequeño tapete de centro de sala, una mesita de un solo pie dejaba ver sobre el bordado un libro grueso forrado en piel de carnero. Junto a las ventanas un hombre ebrio de pronunciadas entradas en las sienas escribía y escribía sobre una mesa iluminada con la luz de dos candelabros. Al lado de aquel hombre, en una cama yacía ella a punto de desfallecer de fiebre y de tos.

El hombre se levantaba tambaleante de su silla y le pasaba sobre la frente un pañuelo empapado en alcohol. El reloj, siempre detenido en las doce a pesar de la oscilación de su péndulo, invitaba a aquel ebrio a que se sentara y continuara su escritura. “Virginia” decía el hombre y ella sentía sobre el espaldar de la silla el continuo aletear del ave que graznaba por encima del escritor de sienas profundas, ojos claros y ondulados cabellos. “Nunca más, nunca más”, decía el ave, y ella, entre el sopor de la fiebre, logró comprender que aquel poeta solo escribía lo que le dictaba el cuervo (Miranda, 1992, p. 174). ■

## Bibliografía

- Canetti, E. *Masa y poder*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.
- Miranda, Á. *La risa del cuervo*. Bogotá: Thomas de Quincey Editores Ltda, 1992.
- Poe, E. A. “La caída de la Casa Usher”. *Obras Completas*, Buenos Aires: Editorial Claridad, 1839.