

J.L. SERRANO

Trilogía Acéfala



Edición: Javier L. Mora
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña
© Ilustración de cubierta: *Hombre en cero* (2021), de Rubén
Tomás Hechavarría Salvia

© J.L. Serrano, 2022
Sobre la presente edición: © Casa Vacía, 2022

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones que establece la ley, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o distribución en Internet.

LA MÁQUINA-AMUNDSEN
(COLOQUIO SOBRE UNA ESTAFA EXQUISITA
Y DOS O TRES CHANCROS DE SENTIDO)

Y al agotar el volumen final de la (así llamada) Trilogía Acéfala, descubrí que había entrado en un círculo vicioso de lectura. Y al apartar de mí su último producto, decidí que había estado moviéndome, todo el tiempo —claro está, sin saberlo—, entre las mesas de un laboratorio.

En una síntesis primaria (y elemental) se deduce que el proyecto —la Trilogía, quiero decir— se entiende (o mejor, *debe* leerse) como una máquina-de-producción-de-sentidos. Una máquina de sentidos de estreno accidentado (o sea, a saltos), que comenzó en *Más allá de Nietzsche y de Marx* (volumen dos, 2015), siguió curso en *Geometría de Lobachevski* (volumen uno, 2016) y finaliza su ciclo en un producto cuyo título, *Los perros de Amundsen* (volumen tres, 2018), anuncia a todas luces una demencia, un principio de descomposición...

Lo que toma apenas unas horas de lectura para las tres partes de la serie; lo que toma, tal vez, escasos días de estudio, han sido, según se entiende hoy, unos diez años de trabajo continuado. Trabajo continuado

en que su autor, J.L. Serrano (Estancia Lejos, Holguín, 1971), ha perfeccionado —si todavía puede llamarse “perfección” a un ejercicio de entrenamiento y dominio de una fórmula textual— un molde poemático tan específico como antiguo, derivado del italiano *dolce stil novo* cuyo uso contemporáneo ha sido preterido en general, y que llamamos soneto.

Y me refiero a un “perfeccionamiento” en el mismo sentido en que un anticuario restaura una pieza de museo, o un imitador calca el estilo de composición de un antiguo maestro de pintura. Porque —hablando ahora en términos de poesía contemporánea—, ¿qué es trabajar hoy con la máquina del soneto sino ser un anticuario, un restaurador de antigüedades?

Sin embargo, en función del trabajo logrado en esta Trilogía; en función del método según el cual han sido ejecutados (y se presentan) estos sonetos, puede decirse del autor lo que Mandelstam de Dante en su famoso *Coloquio* sobre el florentino: quien diga que Serrano es “escultórico” está dominado por una miserable (pobre, pobre y... pueril) definición (concepto, idea) de la poesía.

Un detalle inicial, para entendernos: *Mr.* Serrano “aporrea” (golpea y distribuye) su máquina de sentidos, y libera el resultado para que el lector haga (esto es, “construya”) su propio juego de imaginación; entrega la moviola al espectador para que este maneje a conveniencia, según sus criterios de producción fílmica, los fotogramas de una película en tres partes, llamadas, en

cada ocasión, *Geometría...*, *Más allá de Nietzsche...*, *Los perros de Amundsen*.

Esa máquina de sentidos (se ha dicho) es el soneto en su composición interna: un pastiche fabricado en seco (en frío) a partir de un amasijo de elementos divergentes (temas, sujetos, discursos) de extracción heterogénea; compuestos en los que ingredientes de variado tipo fluyen y se encuentran sin fricción, en una recurrencia que, por exactitud, aniquila la dirección-única-de-sentido en el texto, y disemina sus significados por los huecos del tejido textual... en la lectura.

Aquí se inicia, entonces, la producción de sentidos de la máquina. Se inicia la *mise en abyme*, siempre rizomática, agónica y plurifuncional de sus significados...

Ejemplo, más o menos al azar, para explicarnos:

*Formación de gametos en las gónadas
del animal omega. Las bocinas
congestionan el campo de doctrinas.
¿Dónde están los fractales y las mónadas?*

*¿Cuáles son los baluartes estratégicos?
Bocas selladas con esparadrapo.
¿Eres el macho alfa? ¿Eres el guapo
de la telenovela? ¿Estás en México*

*el día de los muertos? Aberrantes
significados y significantes.
Lentos contornos. Lentas filigranas.*

*Axiomas pronunciados en susurros.
Sofismas que se venden como churros.
Cantidades rosadas de ventanas.*

¿De qué habla —si, acaso, de algo habla— semejante segmento? ¿Qué nos dice en cuestión?

Pues bien: TODO y NADA. Ideas-versos portadores de una carga de significados que producen, a su vez, nuevos significados en su unión mecánica con otros; líneas que contra/dicen lo anterior o lo siguiente a otras líneas sin unidad fija de sentido. Y esto, lógicamente, al conocido ritmo, frenético y bailable —es decir, sincopado, infecto-contagioso y virulento— del soneto endecasílabo.

(N. B.: Quiere esto decir, igualmente, que tales sonetos pueden ser leídos al revés, en dirección contraria a la lectura —lo he visto hacerlo, *by the way*, al autor, en ocasiones: de abajo hacia arriba, del final al principio en cada caso... una y otra vez—, y no perderían “significado” en modo alguno, o por lo menos su —por ahora presunta— *estética inargumental*...).

Con algo de cadáver exquisito surrealista, con algo de automatismo escritural, pero también del balbuceo perenne de un niño que aprende a hablar temprano sus palabras, y que, sin embargo, no fija su atención en la cohesión sígnica de la sintaxis de su discurso, el

resultado de este afán escritural llamado Trilogía Acéfala viene a ser un palimpsesto dadá de sobreescritura y azar pensados como juego, y sujetos a las reglas de la rima del soneto; viene a ser una especie de Piedra de Rosetta de nuevo tipo: un haz de voces que hablan y describen, que se inmiscuyen y cuentan, que juzgan y discriminan, y cuyo conglomerado, cuya procesión en conjunto solo puede verse como “constructo”.

Eso: constructos. Flujos ap(r)is(i)onados en el endecasílabo —en el laboratorio del endecasílabo, en la máquina antigua del soneto— cuya lógica interna es el *jogo bonito*, la sorpresa, el dislate atrayente y con sentido, la idea resuelta en una extravagante e insólita (por extraña) solución:

Anatemas disueltos por la bula.
Fornicación. Concupiscencia. Gula.
Adulterio. Pereza. Clic derecho.
Un par de bofetones y una multa.
El policía bueno nos indulta.
Salimos bien. Salimos por el techo.

Pero, ¿cómo lograr esta prestancia artística (semiótica) del verso, más allá de la rima obligatoria? ¿Cuál es el método *ad hoc*?

Hay que creer de Serrano lo que otro, según Montale, había dicho del propio Mandelstam: “escarba en el lenguaje como un topo”. Esto explica el origen de las fuentes, que entran aquí por acumulación, por conveniencia: citas (literales o torcidas en el texto) de todo

tipo, materia o condición (casos científicos, casos artísticos, casos filosóficos, casos literarios...); asientos y entradas de enciclopedias y manuales de autoayuda o de la lengua (esta, esa, cualquiera); estribillos de temas a la moda que son las delicias de una población de sujetos idiotas y maleables, y cuyas voces se dejan escuchar en la composición textual; dictados y sentencias de procedencia burda o solariega; ideas-versos, en fin, anotados como en un cuaderno de apuntes imposible. (Y en este punto coloquemos, por el momento, un prudentísimo y largo etcétera).

¿Qué indica todo esto?

En principio, tales usos señalan que, durante su lectura, en esta tríada —*Geometría... Más allá de Nietzsche... Los perros de Amundsen*— se atraviesa un campo minado de referencias cruzadas entre sí; una argamasa preparada en un laboratorio de escritura cuya función, a más de divertir, es construir un panóptico de frases sueltas y voces —o mejor, de voces que dicen frases sueltas—, como los sonidos que se escuchan superpuestos en el público, unos sobre otros, en una sala cinematográfica.

Solo que, en este caso, los comentarios de los cinéfilos son rítmicos; los ruidos de la sala se sienten armónicos, como armónicos son, por simetría, los acordes del soneto...

Esas frases y voces que se injertan en el discurso textual son el efecto de un sugestivo y elaborado manejo de la intertextualidad a varios niveles —práctica común en toda la Trilogía—, lo que convierte al texto en una caja de resonancias. Un proyecto de escritura (de)formado por el peso de una tradición consciente: lecturas instrumentales en las que lo que se lee no es más que el eco de una lectura ajena.

Así, los intertextos ejecutan, en el lienzo escritural, una función hipervinculante de conexión entre una cita y otra, de enchufe textual entre uno y otro segmento y sus referentes, como piezas mecánicas de ensamblaje de una máquina total donde cada fracción depende de (o remite a) una segunda (tercera, cuarta... etc.) y sucesivamente.

De esa pluralidad de vínculos que salen del texto a su ascendente y entran (nuevamente) en él insertando su origen, surge un entrecruzamiento de significados y connotaciones cuyo remanente más inmediato y constante es una polisemia altamente sonora, donde se combina la voz real con el artificio lingüístico, la cita literaria o histórica con los artículos y trastornos que dirigen, atávicamente, la existencia del hombre:

*Herramientas muy frágiles y escasas
heredamos. El niño con problemas
ha construido ¡zas! otros sistemas
de apropiación simbólica. Barcazas*

con paradigmas y metarrelatos.
Tribus diezmadas por el beriberi.
Shakespeare & Marlowe. Mozart & Salieri.
La quintaesencia de los orfanatos.

Residuos del placer. Comprobaciones
del alto mando en las instalaciones
secretas. Nos regalan una onza,

unos gramos. Cellini, Benvenuto.
Equipajes de último minuto.
Un estribillo, una balada zonzza.

Escritura no secuencial, poética sin “relato” o dirección de sentido único (esto es, sin ficción argumental), en la Trilogía no es posible hallar inscripciones de linealidad narrativa alguna, para lo cual sus hypertextos son solo injertos orgánicos, *bypass* en el cuerpo poemático textual, y así también técnica e ideología de estilo, cimentando una práctica escritural que selecciona el eco como soporte estético, la resonancia como programa ampliamente jerarquizado.

Digamos que se trata de enunciados que *participan de* (es decir, hipertrofian) otros enunciados ya vistos o por aparecer. Una escritura en la que las ideas —pongamos: semas, frases, sintagmas, etc.— se conectan entre sí en un mismo cubículo textual —pongamos: un soneto específico—, y cuyos significados *hablan* (es decir, inciden) en los significados ya establecidos por otras conexiones en otros cubículos, antes o después.

A la pregunta de por qué ese abuso de la inter-(hyper)textualidad, se respondería, gustosamente, con Michel Deguy: “hablar de otra fuente no es agotarla”.

Entonces, se verifica el *delirium tremens*; los sentidos (forzosos) de un espectáculo carnavalesco sin sentido, que provocan otros (dos, tres... más) chancros de sentido, coágulos de proto y postsignificación.¹

Y, ¿cuál es la tesis que podría desprenderse de aquí? ¿Adónde, digamos, nos conduce tal secreto ejecutado?

Atendiendo a lo dicho, se trata solo de poner en rotación textual prácticamente cualquier cosa: situar en movimiento un compuesto ilimitado de moléculas gramaticales, como lo haría un alquimista moderno que mezclase partículas de un tubo colector a otro en

¹ Naturalmente, el guion de tal espectáculo esconde, en su centro, una (sospechosa) escena que se repite, y el carnaval adquiere visos de fractalidad: lectura (panóptica) de formas de un conjunto tan regular como infinito, donde el hipertexto, el poema, el capítulo y el libro dialogan con sus pares en igualdad de condiciones, es decir, en igual amplitud e intensidad. Lo anterior, sumado a la diseminación metastásica de los chancros de sentido a lo largo del texto en general, nos lleva a pensar que, al leer un soneto, al “dominar” idealmente las trazas de concepción de su escritura, se entenderá que *hemos leído todos los sonetos* del conjunto. La fractalidad acciona el interruptor de la repetición: si ves una secuencia, habrás visto todas las secuencias. Así, oscilando cual péndulo en *perpetuum mobile* sobre un plano, la lectura solo consigue “variabilidad” gracias al ojo (lectura) del espectador.

un laboratorio. Atendiendo a lo dicho, entonces, tal parece que no hay aquí metafísica alguna detrás de dicha ejecución; tal parece que no hay aquí un *problema*.

Pero el secreto, lo decimos ahora, radica en cierta actitud frente al lenguaje como “programa” para la poesía, cierto *ethos* del oficio de la escritura...

Instauración de la “máquina-Amundsen”: en el camino ya clásico y petrificado por el *dolce stil novo* —en la camisa de fuerza del soneto, digamos, en su “cárcel sonora”—, J.L. Serrano articula un discurso propio, edificado sobre una visión actualizada de la no-autoría oulipiana: la literatura es solo una práctica científica (entiéndase, *lúdica*) del saber, que se pone en marcha a través de patrones de azar, de patrones de impersonalidad, en virtud de los que (diría ahora Barthes) no existe un yo que escribe sino que solo interesa el lenguaje puesto, en cada texto, en movimiento.

La relación del soneto-Serrano con el Oulipo es evidente y poco accidental en más de un sentido, vistos en paralelo los programas de ambos trabajos escriturales. Si los oulipianos —cuenta Jean Lescure— se consideran a sí mismos “ratas que construyen un laberinto del cual se proponen salir” mediante el uso de “formas fijas”, estructuras más o menos inmóviles para el trabajo literario —que François Le Lionnais denomina socarronamente como “armaduras”—, en J.L. Serrano ese laberinto (se ha dicho) es la cárcel sonora del soneto: una camisa de fuerza endecasílabo en la que el autor está obligado, por decreto fonético del texto, a hacer

coincidir, prosódicamente, todo el material lingüístico reciclado en su construcción.

Como en el Oulipo, y siempre que —prosigue Lescaure— el proyecto parisino “libera al hombre de las enfermedades infantiles del literato y le da la libertad verdadera, que consiste [...] en encontrar en el mundo el trampolín para su acción”, la Trilogía también enarbola un principio de no-autoría, es decir, un *ethos* basado en el deterioro de la figura autoral: en presencia de la autonomía/suficiencia del lenguaje, al desarticular su riguroso destino de sentido, se pierde la *autoritas* detrás del texto; desaparece la mano que escribe, en trance ocasional, bajo los dictados —huelga decir que siempre de carácter divino-románticos— de la (supuesta) “inspiración” del poeta.

En otras palabras: digamos que, ladina y sibilinamente, a la vez, ocurre la gran estafa, una estafa del tipo “exquisita”: no hay autor al que leer, encontrar o seguir aquí, y ese tal J.L. Serrano existe solo como firmante de un conjunto de textos prestados por una realidad que es únicamente textual, una realidad que se mueve —o arrastra, más bien, los pies, a paso de soneto— por los pasillos mentales de la lengua.²

² Todo esto es, en cualquier caso, pura ilusión; juego de identidades en que se intenta perder el rostro detrás de la azarosa selección de realizaciones de lenguaje, en pro de una idea del oficio que se presenta a medio camino entre la prestidigitación (el poema como una invención del genio autoral) y el copista (acción de pasar en limpio el material escogido). Un conato de burla a costa del lector, frente al que se aparenta existencia de artífice con la colocación

Todavía nos queda una tercera vía (o disfraz) para explorar ese *ethos*. A saber: aquello que llamaríamos —escoltando al citado modelo de la literatura como práctica científica (lúdica) de la gnosis— “función cognoscitiva del divertimento”. Una función desestabilizadora: de la estafa exquisita de la figura autoral a la disolución de los contenidos de significación del poema, se destruye la vieja ortodoxia que asegura que un texto es una unidad de tiempo y autobiografía, y se instaura una lógica de gobierno de la poesía cuya praxis sobre el terreno de la creación es el ejercicio dictatorial del lenguaje; el acto de la escritura y su recepción lectora devienen, respectivamente, artefacto (didáctico) de juego y divertimento (aprendizaje) con una desconocida cantidad de rubros lexicales aleatorios.

(En esa dirección, el gen del rizoma se extiende a la columna vertebral del poema mientras destruye su destino, y lo agónico y plurifuncional recubren de espesor semántico el cableado de significados del conjunto. Comienza, así, la expansión indetenible, bajo el ritmo rectilíneo-uniforme del endecasílabo, de los chancros y chancros de sentido...).

De todo esto, del *collage* conocido como Trilogía Acéfalá, tal vez su aproximación más arriesgada sea hablar de

del nombre propio bajo el título del libro, sea Perec, sea Queneau, sea J.L. Serrano...

lo contemporáneo, de la mirada de lo contemporáneo que destila y que —arriesgando su significado— sería quién sabe si su objeto y única dirección simbólica.

Decía anteriormente que en *Los perros de Amundsen*, última extensión de la Trilogía, se anuncia una demencia, un principio de descomposición. Si pensamos en que *Geometría de Lobachevski* es el inicio de un proyecto de investigación y sondeo, una iniciativa que pone en crisis estados, valores y comportamientos del individuo, que disiente de la norma —tal y como discrepó el matemático ruso Nikolái Lobachevski del quinto postulado de la geometría euclidiana en su concepción de una geometría hiperbólica—; si suponemos que *Más allá de Nietzsche y de Marx* es un estudio que insiste en la pregunta fundamental sobre el devenir socio-existencial de la modernidad y su post —tal y como ambos alemanes, traídos por el título, estructuraron un pensamiento fundamental sobre los procesos que (de)construyen al hombre—, hay que entender, entonces, que *Los perros de Amundsen* es el fracaso rotundo de esos postulados que la modernidad mantiene en retención.

La fanfarria de Roald Amundsen, p. ej., del descubrimiento del Polo Sur (año 1911), quien, por demás, no vaciló en sacrificar a sus propios perros de expedición con tal de hallar (o bien, hollar) una meta, una meta sin brillo ni importancia, viene a ser más o menos equiparable con la exposición que despliega J.L. Serrano hoy de las fanfarrias políticas y sociales del siglo xx y lo que cuenta del xxi, que este no titubea en

anotar en segmentos cortados (es decir, modelados) en su máquina eficaz de producción de sentidos (la máquina-Amundsen) llamada soneto.

Cada soneto-Serrano es una fórmula significativa, un entresijo que oculta, en su interior, signos que hablan de un pasado y un futuro presentes en la mediocridad de lo contemporáneo, en la insania de la existencia universal. El hipertexto, en pendencia con el relato lineal, hace del poema un caldo de cultivo para la imaginación, mientras que pone a hervir en él las piezas que componen el minuto de hoy: los desajustes de la existencia, los afeites de una vida sin dirección moral ni sentido.

En los parajes donde lo contemporáneo ha originado atroces espectáculos del hombre (San Petersburgo, Stalingrado, Pearl Harbor, Afganistán, Nagasaki...), se avistan los llamados “coágulos de belleza”: momentos, en la zozobra del paisaje textual, de la capacidad de resistencia de lo humano que, sin embargo, no logra adelantar a causa de la enormidad de la ruina síquica en derredor. Así, se repasa una hilera de nombres provenientes de la historia universal de la (des)ventura, de cualquier época o fuente, como si se estuviera viendo saltar cabras: Einstein, el tío Pound, Fischer y Capablanca; Hernán Cortés, Pizarro, César o Ptolomeo.

El residuo final, el resultado del experimento en recipientes de laboratorio de los que sale el soneto-Serrano —y aquí se escucha a la máquina-Amundsen accionar, como telón de fondo, en toda la Trilogía—,

el residuo, decía, es la destrucción, el estado de destrucción material y espiritual del hombre moderno. Entra en acción la (así llamada) “suciedad del espectáculo”: haz de voces que hablan y describen, que se inmiscuyen y cuentan, que juzgan y discriminan, y que se mueven, sin saberlo, en el círculo encantado del desamparado; sujetos aferrados al borde de un tiovivo en un parque de atracciones fantasmal, del que, al menos por ahora, no pueden desasirse o salir...

Una última cuestión: se preguntará el lector (como también hice yo, hasta descubrirlos...) si en esta poética procesal se ha incurrido en errores.

Muy bien, preguntemos entonces: ¿fallas? Las necesarias. Tienen que ver con el agotamiento de las formas —o, más bien, con el agotamiento del interés que suscitan las formas— en un conjunto infinito.

“El discurso poético crea sus propios instrumentos en su decurso y en su decurso los destruye”, escribió Mandelstam.

Pero estas, las (presuntas) fallas, dejaré que el lector las descubra por sí mismo. Solo con un imperativo: mientras tanto, y en medio de ese proceso de búsqueda e indagación, la diversión es obligatoria.

Mejor aún: diría que es (de todas todas) imprescindible.

JAVIER L. MORA

Geometría de Lobachevski

*Peajes. Diezmos. Eres un obrero
de la monstruosa construcción. Tus actos,
en pro o en contra, han sido tan abstractos,
tan próximos al cero coma cero.*

*¿Sobran o faltan piezas al juguete?
¿Los factores alteran el producto?
¿Somos la consecuencia de un eructo,
un estornudo, un pedo, en el banquete?*

*Entre el cuerpo y el alma, una bisagra.
Los que van a morir consumen viagra.
Cervezas en mitad de la canícula.*

*¿Tratar de ser felices en las pausas,
en las interrupciones? ¿Por qué causas
te incluye Satanás en su matrícula?*

CONVERSACIÓN CON NUESTROS
PINTORES ABSTRACTOS

PLÁNTULAS

Congratulations, Doc. ¿A quién preocupa que olvidaran la pinza o la tijera dentro del cuerpo anestesiado? Impera la estupidez. El éxito nos chupa. Profesores de espléndido plumaje penetran en el set, los muy idiotas, empecinados en calcar sus botas contra los adoquines del lenguaje. ¿Quién ha insertado las terribles plántulas en estos algodones? Las tarántulas, ¿quién ha dispuesto bajo los cristales? Después de tantos golpes, ¿una crítica de la desesperanza?, ¿una política del buen sufrir? ¿Trompetas o timbales? Un carpintero, por favor, un sastre. Alguien como un fiscal o un cirujano que fríamente corte por lo sano, que sin temblor serruche, pode, castre. Alguien que nos ampute del desastre con su filoso instrumental. ¿Qué mano efectuará la sajadura? Hermano,

¿es imposible entonces soltar lastre?
Un sorbo de poder nos endemonia.
La gran ramera cae. Babilonia
se desploma en un mar de sicalipsis.
La horrible meretriz te dice “bésame”
como exigiéndote, en lugar del pésame,
rosas blancas para el Apocalipsis.

REDUCTO

¿Hay que escapar? ¿Hay que romper el cerco?
¿Hundirse en la brevísima canoa?
¿Enmascarar el mascarón de proa?
¿Ser carne de cañón? ¿Carne de puerco?
Palíndromo. Palangre. Palimpsesto.
La verdad objetiva se trastorna.
Una esperanza que nos abochorna.
Películas de ambiguo presupuesto.
Aprende a ser feliz. Recapitula.
Un miedo inconfesable recircula
por tus arterias. Números y números.
Al cabo de mil restas y mil sumas,
Ítaca se adivina entre las brumas.
Levantamos nuestros mártires los húmeros.

ICTUS

Accidente lingüístico. Accidente
vascular o geográfico. Los Grandes
Lagos. La Cordillera de los Andes.
Galgos de pronto. Liebres de repente.
Escapar. Destrozar el recipiente.
¿Has comprendido el juego? No te ablandes.
Qué hombre en La Habana ni qué pica en Flandes.
Hay que escapar. Mataron la serpiente
y ahora tienen que ocultar los trozos.
Carreteras. Cadalsos. Calabozos.
Peldaños que subir de dos en dos.
¿Que algún esclarecido mamarracho
le tome el pulso al mártir del mostacho?
¿El eterno regreso? ¿El largo adiós?

ÍNDICE

La máquina-Amundsen (coloquio sobre una estafa
exquisita y dos o tres chancros de sentido) / 7

GEOMETRÍA DE LOBACHEVSKI

Peajes. Diezmos... / 25

CONVERSACIÓN CON NUESTROS PINTORES ABSTRACTOS

Plántulas / 29

Reducto / 31

Ictus / 32

Cadáveres / 33

Erinias / 35

Un talento de la mano equivocada / 36

Endometrio / 38

Jerónimo / 39

Factótum / 43

Otra cerveza, por favor / 44

Urna / 46

Pulsiones / 47

Simios / 48

Podas elementales / 49

Légamo / 51
Hombre con niño pequeño / 52
Coágulos / 53
Átomos / 54
Hidra / 55
Endoscopia / 58

BLOOD TRANSFUSION SET

La cerveza como voluntad y representación / 61
Kursk / 66
Mecanismos de elevación / 67
Temístocles / 71
Atlantes / 72
Látex / 74
Caballos / 75
Punto muerto / 76
Círculo / 78
Hueste / 79
Partes blandas / 81
Expediente / 82
Aproches / 83
Botella de Leyden / 84
Torre c4 / 85
Cirros / 86
Crómlech / 87
El gato de Schrödinger / 88
Muecas / 89
Tarjas / 90
Limallas / 92

R. Mutt 1917 / 93
Donde dice oblación puede decir ablución
o ablación / 95
Testaferro / 96
Bypass / 97

OBJETOS DE CURSO PROHIBIDO

Navis estultífera / 101
Palangre / 102
Fondo de ojo / 104
Problemas de la acupuntura occidental / 105
Larvas / 107
Exordio / 108
Masa crítica / 110
Castratos / 111
Ampliación del campo de batalla / 112
Blíster / 114
Objetos para abecedario / 115
Un poco más de cualquier cosa / 117
Prócer / 119
Centavos / 120
Leprosos / 121
Amputaciones y suputaciones / 122
Astronautas / 123
Evisceradores / 124
Nada que ver con Basquiat / 125
Orificios de entrada / 127
¿Para qué sirve un colibrí? / 128
Belfos / 129

Biopsia / 130
Líquido intersticial / 133
Criptorquidia / 134
Panóptico / 135
Insectos / 138
Rebaños / 139
Jaurías / 140
Carrusel / 141
Set de belleza / 143

MÁS ALLÁ DE NIETZSCHE Y DE MARX

Extrasístole / 149
La novia desnudada por sus solteros / 154
La mano de Dios / 161
Cunnilingus / 169
Una cabeza de caballo / 178
Llamadas perdidas / 191
Epílogo para occidentales / 221

LOS PERROS DE AMUNDSEN

CONSTRUCTOS

Albert Einstein kaputt... / 237
Objetos fríos... / 238
¿Vendrán los nibelungos?... / 239
Formación de gametos en las gónadas... / 240
El arte simple de cortar orejas... / 241
Delirium trémens... / 242
Últimos carnavales... / 243
¿Celebrar la locura por inercia... / 244

- ¿Papa podrida?... / 245*
Los pobres se estudiaron el libreto... / 246
Insectos en la boca del murciélago... / 247
Herramientas muy frágiles... / 248
Metafísicos piojos en la barba... / 249
Argumentos flexibles... / 250
¿Nadar dentro de un río... / 251

COÁGULOS DE BELLEZA

- ¿Depuraciones en la ludoteca?... / 255*
Nos aburrimos del calidoscopio... / 260
Debajo de un abstruso sicomoro... / 262
¿Permutar nuestras cálidas favelas... / 264
La belleza en los himnos se encarama... / 266
¿Humanizar la masa ganadera?... / 268
¿Una felicidad que se reinstala... / 270
Automedicación. Autoservicios... / 271
Las pantallas miramos boquiabiertos... / 273
Evangelistas de alto rendimiento... / 275

UNA ALEGRÍA QUE NOS ATRAVIESA

COMO UN CLAVO OXIDADO

- ¿Descomponer el trote de un caballo... / 279*
Las elucubraciones de la impúber... / 280
Imágenes captadas por el rollo... / 281
Palabras y palabras... / 282
Pequeños puntos... / 283
Para escapar de Cristo... / 284
¿Volver de Afganistán con algodones... / 285
¿Comer las sobras que el gulag deseché?... / 286

Quédate quietecito, ni respires... / 287
Entran al baile unos tipejos corvos... / 288

PERMUTACIONES EN EL SUBCONJUNTO

Un cuarto horrible en una parte horrible... / 291
Programas, estatutos, manifiestos... / 293
The gospel songs... / 296
Blanco país... / 299
Un millón de ilusiones superpuestas... / 302

LASTRE CONSTANTE

El carnaval te aplica sus charangas... / 307
El semen del aborcado... / 308
Ha muerto Dulcinea del Toboso... / 309
¿Contar estrellas en la noche inicua?... / 310
Habrá que complacer al sursuncorda... / 311
Hay que esperar que el animal se acerque... / 312
¿Consultar a los brujos... / 313
¿Tantas pirámides... / 314
Nos acercamos a lo que estipula... / 315
Hay un catéter que en tus sueños burga... / 316

EL GRADO CERO DE LAS EXPLORACIONES POLARES

Descontrolados, desabastecidos... / 319
Los hechos tienen su vocabulario... / 321
Despolitización de la neuralgia... / 323
Desde el tendido eléctrico... / 324
Un par de puñaladas... / 326
Posturas ensayadas... / 330
Axiomas y sofismas peliagudos... / 331

- Los bufones echados del palacio...* / 334
La Historia asoma su colmillo trunco... / 336
Perdimos el topacio... / 339
Los muertos se excasperan... / 340

LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

- La formidable puerta se desquicia...* / 343
¿Hacerse el talibán?... / 346
Claudicación del postulado quinto... / 349
Acuérdate de Flebas... / 351
Inoperantes focos de insurgencia... / 353