

tsé~tsé

primavera de 1995



tsé~tsé

primavera de 1995



Francisco de Asís

Versión de Javier Sologuren

Altísimo, omnipotente buen Señor,
 Tuyas son las alabanzas, la gloria y el honor y toda bendición.
 A Ti solo, Altísimo, te corresponden y ningún hombre es digno de nombrarte.
 Alabado seas, mi Señor, con todas tus criaturas,
 Especialmente el hermano sol, el cual hace el día y por el cual Tú nos alumbras.
 Y él es hermoso y radiante, con gran esplendor;
 De Ti, Altísimo, es la expresión.
 Alabado seas, mi Señor, por la hermana luna y las estrellas;
 En el cielo las formaste, preciosas y bellas.
 Alabado seas, mi Señor, por el hermano viento
 Y por el aire, el nublado, el sereno y todo tiempo,
 Con los que a tus criaturas das sustento.
 Alabado seas, mi Señor, por la hermana agua,
 La cual es muy útil y humilde y preciosa y casta.
 Alabado seas, mi Señor, por el hermano fuego,
 Por el cual nos iluminas la noche,
 Y es bello y jocundo y robusto y fuerte.
 Alabado seas, mi Señor, por aquellos que perdonan por tu amor.
 Y soportan enfermedades y tribulaciones.
 Bienaventurados aquellos que las soportan en paz,
 Pues por ti, Altísimo, serán coronados.
 Alabado seas, mi Señor, por la hermana nuestra muerte corporal,
 De la cual ningún hombre viviente puede escapar.
 ¡Ay de aquellos que murieren en pecado mortal!
 Bienaventurados aquellos que se hallarán dentro de tu santísima voluntad;
 Pues la segunda muerte no les hará mal.
 Alabad y bendecid a mi Señor y dadle gracias,
 Y servidle con gran humildad.

TERESA IN CAPELLA CORNARO

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

En 1622, Gregorio xv canoniza, junto con San Isidro, a tres españoles todavía próximos en el tiempo: Ignacio de Loyola, Francisco Xavier y Teresa de Ávila. Tres reformadores y propagadores activos. De las tres figuras, la más espectacular, la más rodeada de un áura, la más visible en la perspectiva postridentina de la *propagatio fidei*, era la de Teresa. Teresa de Ávila es canonizada a sólo cuarenta años de su muerte. La canonización de Juan de la Cruz no se produce hasta 1726, es decir, ciento treinta y cinco años después de su muerte en 1591, y el solo proceso de beatificación se prolonga hasta 1675.

La proclamación de santidad es en cierta medida un hecho social, aun cuando la sociedad sea en este caso la de los bienaventurados. Teresa queda situada como absoluta luminaria en la sociedad celeste de la Iglesia barroca. En buena medida, ciertas líneas profundas de la espiritualidad que ella representó iban a ser, cuando no clausuradas, sí consideradas con muy particular cautela por esa misma Iglesia. De ahí que pueda de algún modo percibirse la exaltación —y apropiación— eclesial de Teresa como una deslumbrante pirotecnia sobre fondo de sombras.

Teresa brilla con muy pronta y plenaria luz no sólo en los países católicos del sur de Europa, sino en las septentrionales latitudes de las iglesias reformadas. En Inglaterra, donde ya era antigua la penetración de la prosa devota española, circula muy pronto la edición de la *Vida* en inglés, impresa en 1611 en Amberes.¹ Una traducción ulterior, la de Sir Tobie Matthew, acuña para la *Vida* un título que va a encontrar eco y fortuna en la Inglaterra del XVII: *The Flaming Heart*. En ese título hay ya una fijación de imagen. La fluidez de la *Vida* se emblematiza. El corazón llameante o incendiado por el dardo ígneo: la imagen por excelencia de Teresa en el cielo barroco.

Bajo ese título y sobre esa imagen compone Richard Crashaw —el más barroco de los metafísicos ingleses— el tercero de sus poemas a Teresa de Ávila: *The Flaming Heart, upon the book and picture of the seraphicall saint Teresa (as she is usually expressed with a Seraphim beside her)*.² Los tres poemas de Crashaw se publican en 1646 y 1648. Diez años antes, Joseph Beaumont ya había exaltado en un sermón, pronunciado en latín en Cambridge, el nombre y la gloria de Teresa: «Expectatis Heroinae nomen? Sancta est TERESA, nomen vobis inauditum, credo, et Angelis magis familiare quam hominibus nostris. O quanta cum suavitate in illius verbis expires; O quam minime mors esset illius scriptis inmorti.»³

Teresa entra soberanamente en la gloria de la imagen, y, a la vez, en la fijación de la imagen: el corazón y el dardo, la visión seráfica. También en latitudes distintas, Angelus Silesius, dirigiéndose a Jesús —*mächtiger Liebestgott*— escribe: «Alza tu brazo y veloz atraviesa mi corazón con tu dardo —oh, hiéreme.» Reiteración de la imagen emblemática de Teresa: el corazón y el dardo.

En 1651 se inaugura en la iglesia romana de Santa María della Vittoria el monumento familiar encargado a Bernini por el Cardenal Federigo Cornaro. En la capilla Cornaro la *Santa Teresa in Estasi* es la perfecta o absoluta consumación de la imagen barroca de Teresa. Todo el senso-espiritualismo del barroco parece encontrar un punto de concentración máxima en la representación del éxtasis. La imagen de Teresa y el serafín queda en la obra de Bernini definitivamente fijada, «as she is usually expressed with a Seraphim beside her», según la previa imagen de Crashaw.

La totalidad de Teresa es, pues, la totalidad del éxtasis. La obra entera, la capilla entera, crea un espacio o teatro para ver y, en ese espacio que posibilita el ver y, en cierto modo, crea al espectador, la absoluta interioridad se constituye en absoluta representación: el éxtasis como representación. Asombroso espacio de difíciles luces; espacio para el simple contemplador, para el creyente y para el *voyeur*.

Juan de la Cruz había postulado la cesación del ver, la extinción de los visibles, el no ver como sola vía del ser visto por los secretos “ojos deseados”. A su vez, Teresa teme expresamente, como todos los místicos, la espectacularidad de los arrobamientos y del éxtasis. «Ni basta resistir ni se puede disimular. Quedo tan corridísima que me querría meter no sé dónde. Harto ruego a Dios que se me quite esto en público.»⁴ Y sabe Teresa de Ávila de la cesación de los arrebataamientos y vuelos de espíritu y de la transformación radical de la visión: tal es el secreto territorio, el centro del alma, sin visión imaginaria, donde se constituyen las Moradas Séptimas.

La renuncia a los carismas, a los epifenómenos, al áura prodigiosa de que suele ir acompañada la experiencia extática, es elemento central en la doctrina de Juan de la Cruz. Esos fenómenos preternaturales o sobrenaturales, las gracias *gratis dadas*, ni son constitutivos de la experiencia mística ni suelen persistir en sus estadios superiores. Juan de la Cruz

examina largamente el tema en la *Subida del Monte Carmelo*.

Sin embargo, los fenómenos prodigiosos se asocian a la imagen del contemplativo en todas las tradiciones. En la tradición mística oriental, no obstante ser menos espectacular que la nuestra, son famosos los vuelos extáticos de Milarepa, cuyo cuerpo, sutilizado por la meditación, volaba a gran altura sobre las cabezas de los hombres. La Iglesia Católica santificó por su parte al fraile volante José de Cupertino, en cuyo proceso de canonización se registran más de setenta casos de vuelo. Volaba bajo las bóvedas de la iglesia, planeaba sobre el altar, se posaba como un pájaro en las ramas de los árboles. Fue necesario incluso suspender su participación en el coro, pues interrumpía con sus vuelos las ceremonias de la comunidad.⁵ Cabría ver en esta abundancia excesiva del prodigio, indicio o señal de la ironía

del Espíritu, como si éste quisiera poner de manifiesto, por irónica vía, la trivialidad esencial de los milagros. «No es de condición de Dios —dice secamente Juan de la Cruz— que se hagan milagros (...) Pierden, pues, mucho acerca de la fe los que aman gozarse en estas obras sobrenaturales.»⁶

Sin embargo, la imagen barroca de Teresa queda fijada o emblematizada, precisamente, en la sobrenaturalidad de la visión. Teresa, el serafín y el dardo. Y la visión interior se representa para que el espectador pueda tener, en cuanto tal, acceso a ella. El barroco no podía resistirse al espectáculo ni la Iglesia a la eficacia de éste como medio de propagación de la fe. Teresa misma sería el primer espectador en la cadena sin fin del espectáculo. *Theresa, Angeli Spectatrix*, escribe hacia 1620 el jesuita epigramatista Jacob Bidermann.

El barroco es un arte del ver. Un arte de la manipulación y de la multiplicación de la imagen y de la visión. En ese arte sobresalió también un jesuita, el alemán Athanasius Kircher. Hay en el barroco una multiplicación de la mirada y una continua centrifugación del ver. La imagen es la imagen de la imagen. O la imagen es la imagen y su inversión. En *Las Meninas* rige una pura teoría de la multiplicación del ver. Bernini, años antes de la construcción de la capilla Cornaro, había dirigido en el carna-

val romano de 1637 una *Comedia de los dos teatros*, en la que los espectadores no sólo veían la representación sino que veían un reflejo de sí mismos viendo la representación.

Todo se juega en el barroco en la mirada. Arte del ver, el barroco crea tanto al espectador como a la obra. Teresa en la capilla Cornaro: el éxtasis como representación. El *mysterium fidei* se hace *propaganda fidei*. Se diría que hubiese habido un cierto allanamiento de moradas. Al otro lado quedan, sin embargo, las Moradas Séptimas, el lugar adonde el barroco propiamente no podía llegar, lugar extremo donde cesan los medios, el lugar de la no representación.

notas

1. Pertenece este ensayo al libro *La Piedra y el Centro*, Taurus.
2. Richard Crashaw, *The Poems*, ed. L. C. Martin, Oxford, 1957.
3. *A collection of my Revd. Father's Latin Speeches*, donada por Charles Beaumont a la biblioteca de Peterhouse, Cambridge.
4. Carta a Lorenzo de Cepeda, 17 de enero de 1577.
5. Véase A. Royo Marín y A. Méndez Reigada: *Teología de la perfección cristianā*, Biblioteca ed Autores Cristianos, 3ª ed., 1958, pág. 857.
6. *Subida*, III, 31, 9.

CONTRA LA IMAGEN

E. M. CIORAN

CONTRA LA IMAGEN

E. M. CIORAN

3

El espíritu que se orienta hacia la desnudez rechaza las semejanzas que le recuerdan este mundo del que quiere separarse. Sólo siente exasperación ante lo que existe o parece existir. Mientras más se aparte de las apariencias, menos necesitará de signos que las realcen o de simulacros que las denuncien, unos y otros igualmente nefastos para la búsqueda de lo importante, de lo que se oculta, de ese fondo último que exige, para ser capturado, la ruina de toda imagen, espiritual inclusive.

Privilegio maldito del hombre exterior, la imagen, por más pura que sea, conserva una pizca de materialidad, apenas una rugosidad, y, puesto que remite necesariamente al mundo, lleva consigo un elemento de incertidumbre y de perturbación. Sólo mediante una victoria sobre ella podremos encaminarnos hacia del ser desnudo, hacia esa seguridad sin amarras que lleva por nombre liberación. Liberarse en verdad significa despojar la imagen, desprenderse de todos los símbolos del *aquí abajo*.

333

Se libera uno de la imagen si, por un movimiento semejante, se libera uno de la palabra. Todo vocablo equivale a un manchón, todo vocablo es un atentado a la pureza. "Ninguna palabra puede esperar otra cosa fuera de su propia derrota", proclama Gregorio Palamas en su *Defensa de los santos quietistas*. No se accede a ese fondo de más allá de las apariencia, sino merced al silencio, ese silencio del que Séraphin Sarov dice hacía al hombre semejante a los ángeles.

Algo digno de tomarse en cuenta: no hay silencio frívolo, silencio superficial. Todo silencio es esencial. Cuando se le saborea, se conoce automáticamente una forma de supremacía, una soberanía extraña. Es posible que lo que se designa por *interioridad*, no sea más que una *espera muda*. De la misma manera, no hay "vida verdadera", vida espiritual a secas, que no implique la muerte de la imagen y de la palabra, la destrucción, en lo más íntimo del ser, de este mundo y de todos los mundos. La experiencia mística, en su límite, se confunde con la beatitud de un supremo rechazo.



Perseguir, buscar la imagen, es probar que nos hemos quedado más acá del absoluto, y que no se está capacitado para la visión pura. Esto se entiende pues no se trata de una visión sin objeto, sino de una visión que está más allá de todo objeto. Se podría decir incluso que lo que nos permite ver es la ausencia sin límites de todo lo que puede ser visto, la desnudez tal cual, la vacancia como plenitud, o, mejor aún, ese "abismo de la superesencia", celebrado por Ruysbroek.



De todos los que buscan, sólo el místico ha encontrado, pero, en pago de un favor tan excepcional, no podrá decir nunca qué encontró, a pesar de tener la seguridad que únicamente el saber intransmisible confiere (el verdadero saber, en suma). El camino por el cual nos invitará a seguirlo, desemboca en una vacuidad sin precedente, pero —y ahí radica lo maravilloso—, una vacuidad que colma puesto que reemplazará a todos los universos abolidos. De lo que aquí se trata es de una empresa, la más radical que haya sido intentada, para anclarse en algo más puro que el ser o la ausencia de ser, en algo superior a todo, al absoluto mismo.



El saber que se nutre en las apariencias es un falso saber, o, si se prefiere, un no-saber. Para el místico, el conocimiento, en el último sentido de la palabra, se concreta a una ignorancia iluminada, a una ignorancia "transluminosa". "Aquellos que viven en la frecuentación de esta ignorancia y de la luz divina, perciben por sí mismos algo como una soledad devastada", dice Ruysbroek.

Partiendo de esta soledad, se comprenderá fácilmente la necesidad, la urgencia del *desierto*, espacio propicio para la fuga hacia la ausencia de imágenes, hacia un despojo inusitado, hacia la unidad desnuda, más bien hacia la Deidad que hacia Dios. "La Deidad y Dios", afirma Meister Eckhart, "son tan distintos como el cielo y la tierra. El cielo está a miles de leguas más arriba. Así, la Deidad en relación a Dios. Dios *deviene y pasa.*"

Atenerse todavía a Dios, es, según lo ha anotado un comentarista, permanecer "en el umbral de la eternidad", es no penetrar en ella, pues la eternidad no se alcanza más que elevándonos a la Deidad. Inspirándose de esa misma "soledad devastada", ¿cómo no evocar esa "oratio ignita", esa "plegaria de fuego", de la cual, según un Padre de los primeros siglos, sólo somos capaces cuando estamos tan impregnados de una luz de arriba, que ya es imposible emplear el lenguaje humano?"

hondo canto del desierto

carlos pellicer

Toqué la puerta del desierto
y salió a recibirme nadie.
Nos cruzamos los ojos llenos de cielo
y al decirnos nada,
vi en el aire la llama vacía
de lo que no tengo.

Como si acariciara una esfera,
me doy cuenta de lo que estoy escribiendo.
El ritmo sale
naturalmente de sus hormigueros
y ferrocarrilea sobre el papel
para dirigirme la palabra.
El tiempo,
está despoblando el cerebro.
Tengo
lo que no tengo.
Ya es hora de todo esto.
Al perder el conocimiento,
todo lo recupero:
Intacto el cactus intocable.
La Luz,
que todo lo sabe,

que inauguran mis ojos. Veo.
No descubro nada. Veo.
La colocación de las palabras
está en el itinerario del desierto.
Pero volvamos a la luz
cuya ausencia se detiene a mirarnos.
Es la soledad de la geometría descriptiva.
Todo va de un lado a otro sin moverse.
En todo hay una invisible sonrisa
que nosotros destruimos
por incompatibilidad con la vida.
Intacto el cactus intocable.
No sé qué es esto
ni aquello
pero acarrea mis nervios.
Todo es mío por ser de nadie
y nadie tiene derecho a quitármelo.
(Aparece el primer síntoma
del harapo ambicioso.)
Hay un enorme campamento de antenas
para recoger las ideas del desierto.
Hay piedras colocadas en la oscuridad
para que se tropiece el silencio
y se pueda oír que algo pasa
en medio de todo esto.
Esto es lo que tengo,
lo que quiero y no quiero.
Me voy y después vengo,
¿o me quedo?
(Mire usted doctor,
esta es la única enfermedad saludable.
Abra usted su consultorio en el desierto.)

Va a salir el sol;
tenga usted cuidado con sus recuerdos;
aquí los perderá usted todos.
Qué le cuento,
Doctor,
que anoche en el hotel
estuve clasificando mis sueños
y no tuve alfileres para tantas mariposas,
y éstas, claro está, se fueron.
Se figura usted al poeta
inútilmente persiguiendo? Pero todo esto es un
jardín
en que las flores no se alcanzan,
a veces, ni a ver. Hay flores que se cierran
al paso del hombre.
Hay flores que se ven de noche,
por casualidad.
Este desierto el más instantáneo almacén
de casualidades nocturnas.

La noche en el desierto nos rodea
y ya en su paladar el justo aroma,
un diamante, una flor, una paloma,
lo que la noche en sus entrañas vea.

Lo que en nosotros solamente sea
algo que diariamente se desploma,
aquel anochecer desde la loma
en que el lucero diario parpadea.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
Somos la noche con su oculto encuentro,
saber lo que está adentro, lo que el centro

profundo es. De pie se mira,
todo lo que se ve. Señala el viento
el color de la noche; en lo que gira,
vive y muere la vida en su elemento.

En el desierto la botánica
es un libro abierto
cuyo hermetismo
nos obliga a hablar en voz alta.

Las palabras asisten a sus propias esculturas
con la frialdad de una presencia olvidada.
Todos los objetos que aquí se exhiben
crecen con la lentitud de que no pasa nada.
Usted habla
y nadie le contesta
pensando siempre en otra cosa.
Como nadie está aquí,
cuenta usted con alguien.
No pienso escribir la palabra paisaje.
Se queda en el aire.
El color de los sonidos aquí en este desierto,
se coloca distraídamente.
Es el gran negocio de la serenidad
sin recurrir al canto llano.
Usted abre la mano
y es una estrella que no tiene cielo.
La mano que toca la belleza
de las nubes humanas.
Aquí todos los caminos
llevan al mismo destino.
Librenos Dios de la nada

por si quiere usted salir a buscarla.
Aquí la tiene usted por todas partes,
ocupada.
Y a espaldas de mis ojos,
¡el mar!

22-Nov./74

un precioso y preciso momento

—Era una cálida tarde de noviembre del 77. Dentro de la Casa de las Flautas de la aldea Iwoalapity en el Alto Xingú, dos blancos pasaban por una experiencia que les cambiaría su forma de encarar el trabajo y la vida. Los blancos eran: Egberto Gismonti y yo, la experiencia: escuchar al maestro cantor Sapain tocar y danzar en un ritual al que muy pocos *caraiabas* tuvieron acceso.

Para los indios, la música está ligada a la realidad inmediata, a la naturaleza y tiene que ver con la esencia del acto de existir. Ésta, una de las diferencias básicas entre lo que hacen los Xingú y lo que produjo Egberto en estos dos últimos años que a mí como periodista, me tocaron cubrir, noticiar, discutir: la música del blanco, en sus mejores ejemplos ligada a la creación, pero también al consumo y al ocio. Para Sapain y sus iguales, es totalmente diferente. No hay especialización: el músico no es un ser apartado de la sociedad en que vive. Trabaja la roca, pesca y caza; en las horas apropiadas todos hacen música, habiendo los que se destacan pero en un proceso natural y no competitivo. Este es el caso de Sapain. Estos escogidos reciben, entre risas y grandes juegos, el título de maestros cantores. Con este tono de juego y gozo, se realizan las grandes fiestas y danzas colectivas en las que todos participan, hombres, mujeres, niños y blancos visitantes. Lo que ocurre en el interior de la Casa de las Flautas —severamente vedada, sin la existencia de puertas, a las mujeres y principalmente a los blancos no convidados por los líderes tribales— es bien diferente.

Ahora, ahí nosotros escuchábamos, veíamos y olíamos (ellos exhalan un olor diferente a todos los habitantes de la selva, en cuanto crean música en la concavidad seca y caliente de la Casa de las Flautas) a Sapain y sus dos acompañantes,

Yanuculá y el cacique Aritana, entonando los cantos, los toques de percusión, los soplidos de la celebración de nacimiento y de muerte; de noche y de día; de luna y de sol; la música transformada en una especie de conversación sobre la naturaleza y sus claros y oscuros, sus síes y sus noes; es decir, una conversación con Dios —ya que la naturaleza para ellos es Dios. Estábamos allí frente a un acto estético apabullante para nosotros, “civilizados”, acostumbrados a relacionar la música con niveles de objeto de lucro, de relación de producción. Participábamos en el momento en que los músicos se vuelven música, flautas en las manos (músculos y mentes integrados en una anatomía sonora). Durante horas en silencio, Eg y yo participamos de la magia de la creación de la música atonal, de alta extracción espiritual de ese genio brasileño: Sapain, sol de mediodía, iluminador de cabezas. Una luz fuerte chorreando de los indios, la oscuridad asfixiante de la sagrada Casa de las Flautas. ¿Y cómo no quedar maravillado, cuando se está cara a cara con el sentido Absoluto de la Música y la Vida? Los indios estaban en nosotros, nosotros en ellos, Sapain-Yo-Eg-Yanuculá-Aritana, indisolubles como si siempre hubiésemos estado así. Nosotros, los blancos, llorábamos de felicidad. Los indios reían y comprendían.

De amigos a hermanos por el misterio compartido.

Después, en todo lo que Eg y yo hicimos, estaba siempre presente, directa o indirectamente, un poco de aquel precioso —preciso— momento. El cual, si fuese necesario sintetizar, estaría —entero— en una frase

del propio Sapain: *La gente sueña. Cuando despierta, es música.* —

antonio chrysóstomo

2 ENSAYOS

OCTAVIO
ARMAND

LA MIRADA DE TESEO

1

No es un bisonte sino una anta. No tiene heridas. No hay una sola flecha apuntándole. El filo de la magia no la ha matado mil veces. Este soberbio animal ha sobrevivido todas las cacerías. Ha sobrevivido a la historia. Es más geológico que biológico. Tiene miles de años. Fue grabado en la piedra por el hombre de la Edad de Bronce y permanece intacto. Está perfectamente abierto en la piedra, sin embargo. Porque lo que vemos no es un precisamente una anta sino la radiografía de una anta. Uno de los grabados de animales hechos en el Círculo Ártico que se caracterizan por sus detalles anatómicos. Éste es de Askollen. Asistimos sin duda a una de las primeras lecciones de anatomía de la prehistoria. No existe el vidrio, y sin embargo vemos el cuerpo como en una lámina transparente. La mirada no tropieza con la opacidad de las superficies. La piedra no existe. Ni la piel. Ni la carne. La transparencia nada tiene de sublimación; no rehúye la materia: busca su tuétano; no la esquiva: la profundiza. Seducida por las líneas de la silueta, la mirada cae en el laberinto de las vísceras. El cuerpo por dentro parece un sueño de Dédalo. O una pesadilla de Teseo. Estamos en los intestinos del Minotauro. Ése es el laberinto. Hay salida pero no escapatoria: el hombre es menos que insignificante. Su historia, escoria. El destino es una porquería.

}

Un cuerpo brutalmente mutilado. La identificación resulta imposible. Luego se sabe que es el cadáver del capitán Thomas W. Custer, de la Compañía C del Séptimo Ejército de Caballería. El Capitán, dos veces ganador de la Medalla de Honor durante la guerra civil de Estados Unidos, murió junto a su hermano, el célebre general George Custer, el 25 de junio de 1876 en la batalla de Little Big Horn. La identificación sólo fue posible gracias a un tatuaje que llevaba en el brazo: sus iniciales.

}

Anoche estaba leyendo a A de Zukofsky —le escribo a Violeta el jueves 27 de marzo de 1987. Un enorme y extraño poema que no sé si me gusta. Como trasfondo escuchaba al viejito rezando en su cama. Rezaba por su padre. Repetía, como en salmo, el nombre de su padre, que es el mío: Octavio Armand, Octavio Armand, Octavio Armand. Me conmovió; dejé de leer; apagué las luces. Pero sí comprendí. Por supuesto no me llamaba a mí.

Ya el viejito apenas habla con nosotros. Habla o quiere hablar con los muertos.

El otro día lo sorprendí haciendo cifras en una servilleta de papel. Le pregunté qué hacía y me explicó:

14	29
72	72
---	---
86	101

Asela, su hermana murió en el 14; él la vio el año pasado, 72 años después. Su papá murió en el 29; según la clave, 72, lo verá...

El viejito rompió la servilleta después de la explicación. Pero yo la guardé. La guardaré siempre.

El doctor William Carlos Williams solía borrar sus hojas de prescripciones en blanco con apuntes para ensayos o esbozos de poemas. Este médico, en el fondo era siempre poeta: un brujo. Quería curar al hombre no sólo con medicinas sino también con palabras. Sobre todo con palabras. Williams era un poeta moderno, pero su poesía se apartaba de esa tradición de la modernidad que ha encerrado a la palabra en hospitales y manicomios. Surgía de una tradición más antigua que *Las flores del mal*. Ni llaga, ni síntoma, ni bacilo, el poema podía acercarse a otras fuentes. Esa Rx que encabeza algunos borradores lo vincula a la alquimia y a la gnosis. Al Kimiya: arte de transmutación. El antiguo símbolo del estaño y de Júpiter, planeta de la buena fortuna, advierte que el médico y el poeta de Paterson había vuelto a descubrir en la palabra su potencial de curación. Su poética, y en esto es profundamente ejemplar, no es un *ars moriendi*. Hasta en los cadáveres, exquisitos o no, lo que le interesaba era la vida.

}

Ya está perfectamente grabada la silueta del pie enfermo en la corteza del árbol. La corteza cuidadosamente arrancada del espacio delimitado por el dibujo, crecerá de nuevo. Al hacerlo —al cicatrizar— sanará el pie. En una variante de la cura por delineación, practicada en Galicia, en la zona de Pontevedra, el paciente afligido por *mal de aire* acude a un sitio alto con vista al mar. Se traza el perfil de su cuerpo acostado y luego se saca un poco de tierra del área delineada. Esa tierra es llevada a casa en un saco y echada al fuego. A medida que las llamas la consumen, se sana. Hay también en Galicia una cura por delineación para la tuberculosis. Se echa arena en el piso y el tísico se acuesta sobre ella. Se traza entonces la silueta de su cuerpo con el dedo. Al levantarse el paciente, se borra con un cuchillo la línea hecha en la arena. A esta cura se le llama *cortar el mal*.

Yo soy, grita la piel. Una rotunda afirmación de la vida. Círculo, palíndromo, sensación. Siento ergo existo. El tatuaje implica vida. Implica asimismo una crítica a la abstracción y a lo inerte: al libro, por ejemplo. Marcado por la palabra o el dibujo, acentuado, el cuerpo invita a la seducción, al tacto, a los delirios de la inmediatez. Está infinitamente más cerca del caótico mester de juglaría que del matemático y para colmo católico mester de clerecía. No sólo los médicos hacen lecturas del cuerpo. Las hacen también otros cuerpos. Abundan en los tatuajes, como iniciales del deseo, los rasgos anatómicos: tetas, falos, vulvas, corazones. Una desenfadada lección de anatomía a flor de piel.

}

Letras y letrinas: mi arte. Las nunca mallarmeanas pero sí mallarmeanas páginas en blanco del graffiti son por antonomasia las paredes de los baños públicos. En estos tremendos pero, ay, inofensivos paredones donde el pueblo fusila, guillotina y ahorca a los tiranos, pueden coincidir impunemente lo público y lo privado. En la calle, se calla; en los baños, no. Ahí los únicos testigos son los propios. No hay peligro de *mea culpa*. La práctica, pues, resulta rigurosamente aristotélica. Lo coprológico es siempre lógico. Para existir y proliferar, este arte del desparpajo se mide, se arrincona. Se encarcela, diríase, para evitar la cárcel. "Está bien que la oda joda / Pero no a mí, por favor. / Firmado: el autor". Un arte obvio que obvia al castigo. Una censura a la censura. Al César, escribe uno, le dan por atrás. Otro traduce la sentencia estoica con un dibujo no menos gráfico. Uno y otro mueven a risa.

Escarnio del poder y del pudor. El poder, se ve, es carnal. Demasiado carnal. Vencer el pudor tal vez sea un presagio de la justicia que se reclama. Vencer el pudor es vencer al poder.

Magia de los pendejos. Alquimia de la verborrea. Una poesía impura contra la inacabable oratoria del amo. Un pedestal de inmundicias para el mármol. Lo cierto es que no hay poder, por absoluto que sea, o que crea ser, que no termine ta-

sajeado por la risotada. No es un gran consuelo: tampoco hay biografía inconclusa. Todas se cierran en alguna página de un tratado de patología. Como el de Stanley L. Robbins, por ejemplo. Ábralo al azar. Consúltenlo como al *I Ching*. La vida, verán, es una porquería. Puro graffiti.

Estas paredes no oyen, Alarcón. Garantizan una absoluta impunidad a la imprecación feroz y burlona. Por eso constituyen el marco práctico de la rama más secreta del mester de juglaría. Pero existe además un considerable aunque inconsciente marco conceptual. La escritura y el dibujo, en el graffiti, son actos necesariamente coincidentes y convergentes con otros actos que los subrayan, los potencian, los inspiran. El ritual es literalmente anal y lógico. De ahí que sea dual y analógico. Privado de público, lo privado se hace público. Y público. El cuerpo que escribe lo hace fisiológicamente, en todo sentido. Y a su vez esa escritura catabólica, catástrofica, exige una lectura no menos comprometida. El cuerpo que lee, lee en el momento en que de manera más estricta e innegable es cuerpo. Sólo cuerpo y cuerpo solo. La impudicia así es hermetismo y descarro a la vez. Un hermetismo paradójicamente exhibicionista. Lo público es público y lo más público es lo más privado. La anatomía y la fisiología de todos y cada uno de los ciudadanos, delineadas en una pared, le dan a César lo que es de César. Lo que su sacra majestad merece.

La hormiga arrastra el hilo y lo hilvana en las suntuosas espirales del caracol. Las entrañas del caracol le dan al laberinto la profundidad del mar. Una escala de infinito y pez hirviendo. Le dan también su irrepetible anatomía. El cuerpo se tuerce y se retuerce, sale la hormiga jadeante de la profundidad del mar, lleva el hilo que ha desenmarañado las espirales. Atravesando una trampa se cae en otra, pero Dédalo sabe desentrañarlas todas. Es el niño insólito que recompone los juguetes. Los inventa para que los héroes jueguen. Sale Teseo del laberinto y nunca sale del todo. El laberinto lo persigue. El toro sale del mar y Teseo sale del toro. Metamorfosis de las espirales. Laberinto, caracol, intestinos. Una discreta lección de anatomía y otra de desmentido caos. Geometría de hilos no de líneas. Noche y más noche. La geometría no euclidiana y la cal perfectamente organizada, Teseo que sale de la espuma en un caballito de mar. Caracol, caracoleo. Teseo estuvo en las entrañas del laberinto y sabe más del mar que Jonás. Las entrañas del laberinto son oscuras como los amores de Pasifae. Como el destino. La noche que no miente cae y vuelve a caer en todas partes. Cae también en las ruidosas profundidades del caracol. Nace el Minotauro. Nace la tripa. Nace el caballo de Troya. Las vísceras son una trampa y tú lo sabes. Minos te está buscando a ti también. 

LA FIRMA DE HOLBEIN

Al dorso, en el otro lado de la tela, una calavera. Comienza a aparecer desde finales del siglo xv en la obra de ciertos pintores flamencos. Van der Weyden y Gossaert, por ejemplo. La muerte está literalmente detrás de la imagen, la devasta. Corroe, carcome desde el reverso, con su macabra irrisión, a lo representado y al espacio mismo de la representación. Los ahueca, insinúa su desgaste, sugiere una disección. Las pompas de la imagen y la fama llevan por dentro, ellas también, un esqueleto. Ahí está, para quien lo quiera ver.

Comienza así un proceso que tiene un aspecto temático y otro estructural, cuyo desenlace sólo se verá en pleno siglo xx. Es posible seguirle los pasos a la calavera o al reverso de la tela, el supuesto sostén de la imagen. Esos pasos llevan a un doble punto de fuga: la desaparición de la imagen y la imagen de la desaparición.

La calavera no sólo ocupará el espacio de la representación sino que lo hará casi obsesivamente. El mundo visceral de las disecciones llega a la pintura, primero a través del dibujo anatómico: Da Vinci, Vesalio, y luego a través de pintores como Rembrandt, Valdés

Leal o Pereda. La ciencia de la muerte pasa al arte: de los dibujos anatómicos a la *Lección de anatomía del profesor Nicolaes Pietersz Tulp*, van apareciendo y desapareciendo, capa tras capa, las partes del cuerpo. El *Esqueleto Vivo* de Calderón se hace espectáculo también en la pintura. El proceso de disolución que sentimos en un verso de Góngora: "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, se nada", y que es también penetración, disección, se despliega en miles de líneas y a todo color. El arte religioso llegará a ser repulsivo. El *Cristo en la tumba* de Holbein, según Dostoievski, es capaz de destruirle la fe a cualquiera: no es imagen de la resurrección sino de la putrefacción. Montón de huesos y de piel, grotescos mechones de pelo y una boca abierta que tiene aliento de muerte, Cristo mismo no es más que esa calavera asomada en el reverso.

Paradoja barroca: el dorso de la tela aparecerá en la tela. En *Las hilanderas* el tapiz del fondo del espacio virtual confunde los planos. Además de personajes de carne y hueso pintados hay personajes tejidos pintados. Tienen en común la pintura y eso los confunde: ninguno, parece decirnos el pintor, es más real que otro. La tela es el fondo de la tela. Su única realidad parece ser ésa: tejido sobre tela sobre tejido sobre tela. Un laberinto para la mirada y otro para la mente. Lo único cierto, sin duda, es que no hay ni carne ni hueso. Todo es imagen y toda imagen, en el fondo, es una burla. Burla soberbia: el trasero de *La Venus del Espejo* ocupa el primer plano. El trasero nos da la cara que está en el espejo. Y burla soberana: en *Las Meninas* los reyes están sólo borrosamente representados. Y otra vez un trasero nos da la cara de los monarcas en ese espejo: el centro del espacio virtual está ocupado por el bastidor de una obra que Velázquez está pintando. Una obra que vemos y no vemos: que estamos viendo y que al verla la hacemos. Parte del dorso de la tela, su sostén, está en el primer plano de otra tela que posiblemente sea esa misma tela. La mente: mentiras, parafraseando unos versos de Octavio Paz: "Lo que se ve se ve / al derecho y al revés".

El suprematismo expresa cabalmente esta paradoja de la representación. En el *Blanco sobre blanco* de Malevich el espacio virtual equivale íntegramente al sostén o reverso de la representación. El dorso todo, en blanco, es la tela. El bastidor de *Las Meninas* ocupa ahora todo el espacio virtual; el tapiz de *Las hilanderas* es el primer plano; el trasero de *La Venus del Espejo* es ahora el espejo, sólo que no reproduce imágenes sino procesos. La paradoja nos afronta como tautología: reproducir reproducciones, tejer tejidos, blanquear blancos. Tela sobre tela y blanco sobre blanco: un arte despojado de carne y de piel. La calavera de los flamencos.

Acerquémonos al *Blanco sobre blanco* de Malevich para ver el cráneo de los flamencos en una de sus más espectaculares manifestaciones. El cráneo que una lectura marginal —para usar el término de Severo Sarduy— descubre en *Los embajadores* de Holbein. El cráneo de la anamorfosis, que es la verdadera y última firma del pintor.

La concha marina que figura en el primer plano de *Los embajadores* se convierte, mediante la lectura marginal, en una calavera. Con esa calavera irrumpe sorpresivamente el tiempo en el esmerado y estático orden del plano. Que esa irrupción súbita implique automáticamente su aspecto más destructivo y terrorífico sólo subraya el pasmo y desconcierto que su inusitada y casi desapercibida presencia provoca. Uno queda atónito ante el cuadro cuando el tiempo, que parecía excluido del plano, que parecía pertenecer exclusivamente a la mirada, se centra y se concentra violentamente en lo mirado. La exclusión del tiempo, que instaba a una contemplación pasiva y por supuesto nada amenazada, de repente nos involucra, nos sacude, nos agarra. De repente hay más tiempo en lo mirado que en la mirada y la extrañeza o incomodidad que entonces sentimos advierte que nosotros también estamos retratados. Vemos y nos vemos, pero sobre todo somos vistos por nosotros mismos con una mirada que en vano pretende distanciarse, renunciando torpemente al espejo y a la muerte.

Velázquez tenía una biblioteca muy completa, pero Valdés Leal tuvo muchas. En algunos de sus cuadros hay montones de libros. Más que en *El bibliotecario* de Arcimboldo. Valdés Leal incorpora la biblioteca de Velázquez en la pintura. Sus cuadros literalmente obligan a una lectura: están escritos. Libros, leyendas, firmas crean una sintaxis para la mirada. En los paisajes de la época no podemos saber en qué dirección fluyen los ríos. En los cuadros repletos de libros de Valdés Leal sí lo sabríamos: fluyen, como los de Manrique, hacia la muerte.

Nimas Nimenos

Así reza la leyenda sobre dos cadáveres invadidos de gusanos que reposan en espléndidos féretros abiertos. El título mismo es goyesco: *Cómo acaban las glorias del mundo*, y todo, como una escena evocada en ejercicios espirituales, convida a meditar acerca de las vanidades de la existencia. La lectura equivale a desasosiego. La biblioteca es incorporada para desnudar y desenmascarar aun más a los cuerpos, no: esqueletos. La biblioteca es una vasta carnicería sin carne ni hueso. En estos cuadros no hay ni carne ni piel: la anatomía es de huesos y de libros. Los muertos están rodeados de la letra, que mata, no del espíritu que vivifica. La lectura del cráneo,

aquí, es absoluta y grotescamente frontal. La mirada no puede distanciarse del abismo. Aquí sólo hay abismo. No se puede renunciar al espejo ni a la muerte. Así lo quiso Valdés Leal. Así lo vemos. Así lo tenemos que leer.

En *Los embajadores* Holbein procede oblicuamente. Ahí inaugura una tradición que tendrá su auge hacia finales del siglo XX cuando en plácidos retratos y paisajes de Gauguin, Van Gogh, Cézanne y Renoir asoman cráneos y rostros grotescos como muecas o advertencias. Estas imágenes, que a veces pasan desapercibidas, han sido llamadas *imágenes secundarias*. Parecen ser manifestaciones del inconsciente en el arte; o así casi inevitablemente son vistas en nuestros días, dado que surgen con arcada insistencia en los mismos años en que la psicología descubría y definía al inconsciente.

Quizá las imágenes secundarias más célebres son las de una conocidísima obra de Renoir que está en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York: el *Retrato de Madame Charpentier y sus hijos*, de 1876. En medio de una escena apacible y convencional asoman, como signos ominosos, un gato, un rostro amenazante y unos cráneos. El gato se insinúa en el brazo del sofá, a mano derecha de Madame Charpentier, y parece descansar en su regazo; el rostro amenazante en la cortina, a extrema derecha, y los cráneos en el vestido de la Charpentier. Tejidos sobre telas sobre tejidos sobre telas: las insinuaciones tienen cierto aire velazquiano, sólo que aquí no caben ambigüedades: la hilandería en este caso es obra de las parcas, punto. Las imágenes secundarias ennegrecen la tranquilidad desprevenida y burguesa del hogar. Hasta el nombre del pintor la ensombrece: Renoir, renoir.

Esta es precisamente la lectura más apropiada para *Los embajadores*. Las imágenes secundarias ciertamente son como embajadores. Del trasfondo del cuadro, de su inconsciente, surge un cráneo que devasta la pompa y la astucia de las embajadas. El cráneo se ensombrece. Pero no lo firma Renoir. Lo firma Holbein, cuyo nombre no en vano quiere decir calavera. La obra, pues, es la sobra. La obra es un autorretrato; y ese autorretrato es una firma; y esa firma es un cráneo. La disolución del sentido es un círculo sin solución de continuidad. Despiadado sarcasmo contra el seigneur de Polisy y el obispo de Lavour, los magníficos embajadores. Despiadado sarcasmo contra las pretensiones de pervivencia del arte. Despiadado sarcasmo también contra el cráneo que firma y así confirma su nulidad. La lectura no puede pasar por alto una imagen secundaria tan devastadora. Pero tampoco puede pasar por alto lo más obvio: esa cifra tan elocuente y exacta que es el nombre.

La fiesta de los locos americano ferrari

inesperado

Pequeños dioses imprevistos proliferan y nos repiten en una innumerable desolación de espejos paralelos. Cada cual siguiendo a su dios en el espejo del otro que sigue al suyo. En el mismo lodo todos manoseados. Sólo los locos se apartan y extáticos siguen de lejos el juego de fango y de cristales.

deslumbramiento

Desde una infancia perenne y verde —de mar o de selva— se han ido inscribiendo en la negrura grandes signos claros como formas de centellas inmóviles que sólo esperaran para zigzaguear y fulminarnos la ocasión de inminente tempestad. Nadie ha podido descifrarlos ni lo podrá ya. Su fulguración innominable nos ha vaciado los ojos.

vértice

Los ojos se han dormido en el agua y en torno todo se ha puesto a girar — trompo espiral vórtice del origen. Todos giramos con el corro de los locos esperanzados horrendamente, desahuciados, como si el duro movimiento hubiera de abandonarnos por fin en el reposo del agua. Al borde del vértigo las visiones se despegan de los ojos fundidos en la ceguera final — desde el inicio.

desencuentro

Por plazas y mercados corría un hombre clamando: — He perdido a mi dios. ¿Quién ha visto a mi dios? — Nadie sabía darle noticia de su dios. A poca distancia el dios de aquel hombre corría extraviado en la misma dirección. Detenía a los transeúntes y — ¡He perdido a mi dios! — decía: — ¿Quién ha visto a mi dios?

al fin y al cabo

La música mutilada flota sobre el agua. Confusa destrucción llena los intersticios cierra las salidas del ojo. La vislumbre y la inminencia se desvanecen en el aire maligno. Todo es hecho seco y consumación. En torno se desparraman por el suelo muerto sílabas, percepciones, pequeños sonidos — fragmentos de nadie.

teatro quemado

Ya está. Dioses hombres demonios antropoides — nunca se ha sabido quién es quién — han prendido fuego a los decorados. Todos tenían los ojos demasiado abiertos. De la deflagración y la fina arquitectura de cenizas queda constancia tras los ojos velados de algún loco de fuera, como si imposiblemente presintieran aún algo más allá.

centrifugación

Proyectados fuera del lugar antiguo por tremendo desquiciamiento tectónico — único cataclismo en el seno de la madre — se mueven en el borde del torbellino entre dioses gordos y locos tristes. La luz del borde los ciega, pero ilumina el centro vacío y prohibido. Sólo el cristal expansivo de la periferia niega a su anhelo reventar y disolverse en las tinieblas exteriores.

hate

Todas las palabras — miles y miles de millones de palabras proliferantes desde la inmensa lengua derramada — se han recogido por fin en un solo punto de silencio inubicable en el tiempo como el núcleo de un átomo expulsado de su materia. La amenaza del formidable estallido ha propagado la locura en círculos concéntricos.

la fiesta de los locos

En la vieja plaza bajo la luz exacta de la luna los locos se sientan como en un teatro para mirar. La noche clara se ciega herida por tantas miradas vacías. Sólo el asombro de los antiguos árboles y la risa lenta del agua acompañan el desvelado mirar.

fin de fiesta

Después de la fiesta, en el fondo del agua serena de la alberca, se pueden ver los ojos de algunos que alucinados de tanto mirar descendieron al agua para dormir; y uno tiene la impresión de que esos ojos — ya para siempre limpios — ahora ven. ¿Ahora?



EL REINO DE LOS OJOS

Que el mundo que yo escojo no sea con un ojo cojo. El modo de empleo del verbo *ver*, para que humanamente sirva a la mente humana, es iluminar, ver con la imaginación, la inteligencia. Y ver la vida a toda luz. La imaginación es un proyector de alto voltaje y el *arte* sirve para ver con claridad la dificultad. La facultad de imaginar todo lo posible es tener en la mente cuatro ojos de calidad. La imaginación es un ojo en el centro del centro.

Cultivar la mente como si se tratara de una agricultura de la cultura. Ver que el derecho primordial del hombre y de la mujer y de la tierra es el derecho a la paz, a toda luz contra los funcionarios del holocausto que nos amenaza. Los enemigos de la paz, con su falsa ciencia, programan el holocausto nuclear: punto final. El yo es un nudo que se desata o se aprieta hasta estrangular.

Hay que *ver* para comprender la imbecilidad del arsenal atómico; hay que ver a toda luz para que el ojo escoja sin cojear.

(Abril de 1983)

PULSO DE VIDA

(...) Si se lograra dar el primer paso en la pintura de las acciones de la esencia, podríamos obtener algo a partir de lo cual se deducirían los acontecimientos particulares. Pienso que para tal conocimiento de nosotros mismos necesitamos una imaginación creativa, una atención creativa. Si consiguiéramos eso, avanzaríamos en la vida. Si estuviéramos en posesión de una verdadera pintura de nosotros mismos, podríamos empezar a realizar nuestras posibilidades de ejercer nuestra voluntad creativa.

EL CORAZÓN ES UN OJO

Toda forma es la historia de la dificultad y de la necesidad de una especie.

La forma no se explica, se hace.

Si el universo es único, hay una red que enlaza los fenómenos, que, a su vez, están enlazados como los elementos que constituyen el cuerpo de un hombre.

Quien siente su propio cuerpo, siente el mundo, la discordia de su armonía.

El mundo, el universo, es sano, armónico-desordenado, donde incluso la enfermedad puede tener solución.

Sobre el modelo armónico del mundo, cada uno de nosotros es geografía, astronomía de un mundo propio: quizá ilusorio, quizá pragmático, o quizá acribillado de mentiras. Aprender a sentir la armonía del Universo

es construir una arquitectura y una geografía de nuestro *mundo* personal, del cual depende nuestra personalidad, a la manera de un segundo rostro para presentar a la sociedad, a la vida social con la cual cada uno ve a los demás y es visto por ellos, unidos todos por lazos comunes.

Viendo y siendo visto, todo el mundo puede desarrollar en sí mismo la propia persona, que se manifiesta en la personalidad.

Así pues, el arte no es para ser explicado, sino para ser hecho, para hacer en cada uno de nosotros a la propia persona humana que después crea y construye una visión débil, culpable o creativa de la realidad. Por esta razón, hay que crear un mundo que resulte útil.

Textos
Roberto Matta

Cada suceso (experiencia) es un terremoto en nuestra propia geografía, cambia la topología del paisaje, del mensaje íntimo.

Tu cuerpo es un ojo o una mano que lleva a cabo tu vida mental.

—Esta gráfica es una geografía de mi mundo, donde mi personalidad lleva el timón y podrá servirte de mapa náutico en tu andadura.

Reanimar la realidad de la naturaleza en la naturaleza humana. Si el mono ha llegado a ser hombre, el hombre llegará a ser gracia: cuadrúpedo, seres acuáticos, árbol químico de la angelidad indígena.

Sistema musical de las relaciones sorprendentes de un nuevo humanismo.

COIGITUM

P.S. Hasta nuestros días, el hecho más trágico es la muerte. Yo considero mucho más significativo el nacimiento. En el momento de nacer, él o ella reciben el golpe, la huella, el sello de todos los dones de la vida, que culminan en el orgasmo.

Esto perdura siempre (¿Astrología?).

Me complace imaginar a Hamlet en su Ser o no ser, no con un cráneo en la mano, sino con la mano en un huevo.

EL CORAZÓN ESTÁ A LA IZQUIERDA

Invito, a quien venga a contemplar estas cosas, a participar en una experiencia única: penetrar en su propia mente, en la fantasía, en la fanta-ansia verbal.

El verbo no es solamente gramatical, es también morfológico. Todo el mundo vive un vocabulario, a veces repetitivo, impuesto por la fatiga cotidiana.

Debes empezar desde ahora a explotar el propio vocabulario, para consignar la cantidad de signos erróneos que afloran a tu mente. Las palabras desaparecen, de la misma manera que los pueblos se despueblan del sentido popular.

El corazón está situado a la izquierda, y se dice que el ojo izquierdo es el que ve el interior de la persona, en tanto que el derecho sólo ve su provecho. Así, del corazón al ojo, del ojo a la boca se maneja el timón de todo el cuerpo y se llega a la conclusión de que el mundo se ve con el cuerpo. El cuerpo es un ojo y quien ha hecho un mapa-mundi de la conciencia de su propio cuerpo podría, a imagen y semblanza, hacer un mapa-cuerpo de su mundo.

EL VÉRTIGO DE EROS EL DÍA ES UN ATENTADO

El tiempo de la luz está medido
El reino de la noche no conoce ni el
tiempo ni el espacio
El rayo del Ser
En las fronteras del mundo
Lleva los colores de la noche
Un cielo de indecible dulzura
Corona mi alma para siempre

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

(1980)

El mundo tiene que ser cartografiado con los sentidos y con el sentido del propio cuerpo.

Quien no tenga un mapa de su propio cuerpo, es ciego respecto a su mundo.

Se vive en un mundo impuesto o en un mundo sentido. Este mundo impuesto es una jaula, y el mundo sentido es la aventura.

Por tanto, para vivir de alguna manera, hay que convertirse en cartógrafo y llevar el timón del cuerpo-astro que vive en un astro.

Porque, en uno mismo, la humana historia es trans-historia y, de esta manera, el verbo conocer es un verbo plural (yo conocemos, tú conocéis). Así como la experiencia del universo es individual, la experiencia de ser individuo es universal.

El astro es redondo, la historia es redonda y la vida es redonda.

Y, por ello, todas las calles son curvas, los mares son curvos y los ríos son curvos, y nadie puede bañarse dos veces en el mismo Heráclito. La curva de lo desconocido es inquietante, pero esta inquietud es la verdadera prospectiva de la perspectiva.

Trompe l'oeil. Para que el ojo no se desoriente es necesario que salga, como el sol, y se oculte en la esfericidad del futuro. El presente está en órbita. El yo es un ojo-yo que debe ver todo el hoy, como la tierra ve el sol.

LES VERTES TIGES DES ROSES

El título me llegó progresivamente. Había mucho verde y mucho rojo: Les verts tiges des roses (Los verdes tallos de las rosas) se transformó lentamente en Le Vertige d'Eros (El Vértigo de Eros).

¿Será la expansión del laberinto, no sólo en el sentido espacial sino tanto en el significante como en el deseo? Caer, subir en una materia que no es ni aire ni líquido. ¿Acaso es Eros deseo al borde de un abismo, que sería lo embrionario social? ¿El vértigo de la ascensión, del crecimiento; el vértigo de pasar del estado de semilla al de planta, al de flor, al de fruta no es acaso un miedo? ¿Estar sin relación con el centro de gravedad de la tierra no es acaso una pérdida de identidad como de la muerte? Nos transformamos, la antigua identidad ya no existe.

¿Dónde estoy? ¿Niño? ¿Re-evolución?

Conversaciones

(1981)

No me da el cuerpo el libro es descomunal.

Entran y entran sus hileras sus cítaras una dotación de músicos a cada paso inventa sus instrumentos y detrás reclama el lebril al pie de la Moribunda con el estetoscopio sobre el pecho, otra nota, otra orientación polar, otro sistema de (acoso) ojeo, cruje la servilleta de papel sucia de heces sobre el pecho del hijo de la Moribunda: y ahora qué quiere; crujen las hojas del acceso inminente (redes de comunicación, ¿los poemas? Mudemos ya de tema, el tornadizo está hart): enfilan, yo voy por un desvío, la Moribunda cae de su propio peso sobre su planta, exacta dicha abrupta de la recta, yo curvo lomo y espinazo, opaco estorbo la dicha del cristal, ya no me ando con ambages, sigo (apostilla) (verdugón) (cono de sombra áspero como la hojarasca obstinada del camino), como fauna, en el desgobierno de unas palabras, lo tengo todo por delante: y vira el rostro espeso (implegable) a mirarme, recargada de sus contrapesos y anillos, un ojo de vidrio, ancho, ancho, la Moribunda: está viendo, y cuando esté a punto de ver, cesará la letra el sopor el estallido, me siento incómodo ante mi madre. Qué deseo; qué sustancia última de parótida o callosidad, herida a todo lo largo del esternón a su centro, en mí la reencuentra: y a cuál: ¿madre, Moribunda, isla, manatí, hijo más híbrido? A las seis de la tarde cayó el viento. Ahí está la respuesta:

tajada. Miro el vergel, su zumbido carnal se recompuso, está en sosiego. Y miro hacia el pozo artesano a verla llegar con el quimono de la flor negra (estallada) fondo gris claro, qué sacaré: bajo la luna, crustáceos; entre la zupia bajo el agua limpia están las huellas digitales de la Madre.

Ingente marea la hueste exterior del silencio delante de los ojos.

El descomunal milímetro el descomunal abejorro de regreso a la cristálida atraviesa una flor abierta en toda su extensión ante mis ojos.

Una esquirra, y sonó; una veleta, y las paredes blancas sucias de mercurio; múltiplo de una medida de longitud el escalpelo a la luz de una lámpara auscultando su pupila; y bajo la muerte, la pinza que la abre.

El cuerpo, cierro; el libro de un portazo.

La mayúscula se serena, no resisto, no intuyo mayor esfuerzo al asomarme, mirarla de novia con el delantal una vez sobre el césped una vez sobre una piedra limpia sentarse a mordisquear la hebra de la miel o toda su inflamación la colmena.

APROXIMACIONES A LO INFINITO

M. C. Escher

El hombre es incapaz de imaginar que el tiempo pueda detenerse. Para nosotros, aun cuando el planeta cesase de girar en su eje y de rotar alrededor del sol, aun si ya no hubieran más días y noches, veranos e inviernos, el tiempo continuaría fluyendo eternamente.

No es más fácil para nosotros imaginar que en alguna parte, más allá de las más lejanas estrellas en el cielo nocturno, haya un final del espacio, una frontera tras la cual "nada" exista. El concepto "vacío" tiene algún significado para nosotros, porque podemos al menos visualizar un espacio vacío, pero "nada", en el sentido de "no espacio", supera nuestra capacidad de imaginar. Esto es porque, desde que el hombre comenzó a yacer, sentarse y pararse sobre este planeta nuestro, arrastrarse y caminar en él, navegar, cabalgar y volar sobre él (y ahora volar fuera de él), hemos adherido a ilusiones —de un estado futuro, de un purgatorio, un cielo o un infierno, un renacer o un nirvana, todos existiendo eternamente en el tiempo y sin fin en el espacio.

¿Puede un compositor, un artista para quien el tiempo es la base desde la cual elabora, sentir en algún momento el anhelo de aproximarse a la eternidad a través de los sonidos en tanto medios? Lo ignoro, pero si así fuera, supongo que habrá encontrado los medios a su disposición inadecuados para satisfacer ese anhelo. ¿Cómo puede un compositor tener éxito en sugerir algo que no tiene un final? La música no está antes de comenzar ni después de que ha terminado. Está presente sólo mientras nuestros oídos reciben las vibraciones sonoras que la constituyen. Un torrente de sonidos placenteros que continuara ininterrumpidamente durante un día entero no produciría sensación de eternidad alguna, sino fatiga e irritación. Ni siquiera el más obsesivo oyente de radio percibiría ningún atisbo de eternidad dejándola encendida desde la mañana temprano hasta tarde en la noche, aunque hubiera seleccionado los más sublimes programas de música clásica.

No, este problema de la eternidad es todavía más difícil de resolver con lo dinámico que con lo estático, donde el objetivo es penetrar, por medios estáticos, imágenes observables en la superficie de un simple pedazo de papel de dibujo, hacia la profundidad sin fin. Parece incierto que haya muchos diseñadores, artistas gráficos, pintores y escultores contemporáneos en quienes ese anhelo se suscite. En nuestra época los artistas están movidos más que nada por impulsos que no pueden ni desean definir, por una urgencia que no puede ser intelectualmente descrita con palabras sino que sólo puede ser sentida inconcientemente o subconcientemente. No obstante, puede suceder que alguno, sin demasiada erudición pero con un poco de la información recopilada durante generaciones en su mente, un individuo semejante, pasando sus días como otros artistas en la creación de imágenes más o menos fantásticas, pueda un día sentir madurar en su interior el deseo conciente de utilizar esas imágenes de su imaginación para aproximarse a lo infinito de manera tan pura e íntima como fuese posible.

¡Profunda, profunda infinidad! Quietud. Para soñar fuera de las tensiones de la vida diaria; para navegar en un mar de calma en la proa de un barco hacia un horizonte que siempre se aleja; contemplar fijamente las olas que pasan y escuchar su suave murmullo monótono; para soñar sin cesar en la inconciencia...

Cualquiera que se sumerja en lo infinito, en el tiempo y en el espacio a la vez, más y más allá sin detenerse, necesita puntos fijos, señaladores de camino. De otra manera su movimiento sería indistinguible de la inmovilidad. Debe haber estrellas para orientarse, faros desde los cuales medir la distancia atravesada.

Él debe dividir su universo en distancias a partir de una medida ya dada, en compartimientos repetidos en series sin fin. Cada vez que él cruce una línea divisoria entre un compartimiento y el siguiente, su reloj hará una marca indicadora. Cualquiera que desee crear un universo en una superficie de dos dimensiones (él se engaña a sí mismo, porque nuestro mundo en tres dimensiones impide una realidad de dos) nota que el tiempo pasa mientras está trabajando en su creación. Pero cuando ha concluido y contempla su trabajo, nota algo que es estático y atemporal; en la imagen que ha realizado, ningún reloj marca la hora y sólo hay una superficie plana e inmóvil.

Nadie puede trazar una línea que no sea un límite fronterizo; cada línea hace de una singularidad una pluralidad. Cada contorno cerrado, no importa su aspecto, se trate de un círculo perfecto o de una forma irregular y fortuita, evoca en consecuencia las nociones de "adentro" y "afuera" y sugiere "cerca" y "lejos", "figura" y "fondo". El compás regular y dinámico del reloj cada vez que pasamos una línea fron-

teriza en nuestro viaje a través del espacio ya no es perceptible, pero podemos reemplazarlo, en nuestro medio estático, por la repetición periódica de figuras de contornos similares en nuestra superficie de papel, formas cerradas que se bordean entre sí, determinando el contorno de las otras, y llenar la superficie en toda dirección tan lejos como lo deseemos. ¿Qué clase de figuras? ¿Manchas irregulares e informes, incapaces de suscitar ideas asociativas en nosotros? ¿O figuras abstractas, geométricas, lineales, rectángulos o exágonos a lo sumo sugiriendo un tablero de ajedrez o un panal? No, no somos ciegos, sordos y mudos; concientemente observamos las formas que nos rodean, en su gran variedad, hablándonos en su lenguaje diferente, emocionante.

En consecuencia las formas con las que componemos las divisiones de nuestra superficie deben ser reconocidas como signos, como símbolos diferenciados de la materia viva o muerta a nuestro alrededor. Si creamos un universo, no dejemos que éste sea vago o abstracto sino permitámosle que represente cosas reconocibles. Construyamos un universo bidimensional con un número infinitamente grande de idénticos pero distintamente reconocibles componentes. Puede ser un universo de piedras, estre-

llas, plantas, animales o personas. ¿Qué se ha obtenido con la divi-

estudio de la división regular del plano con reptiles

sión ordenada de la superficie en *Estudio de la división regular del plano con reptiles*? No todavía la verdadera condición de infinito pero no obstante un fragmento de ello, una pieza del universo de los reptiles. Si la superficie en la que éstos se ajustan entre sí fuera infinitamente vasta, un número infinitamente vasto de ellos podría ser representado. Pero no es asunto de un juego intelectual; estamos advertidos de que vivimos en una realidad material, de tres dimensiones, y no podemos de ningún modo fabricar una superficie plana que se extienda infinitamente en toda dirección. Lo que *podemos* hacer es curvar el papel en el que este mundo de reptiles está representado fragmentariamente y hacer un cilindro de papel de manera que

las figuras de animales en esa superficie cilíndrica continúen entrelazándose sin interrupción mientras el tubo gira en torno de su eje longitudinal. Por esta vía, lo que no tiene fin es obtenido en una dirección pero aún no en todas direcciones, porque no estamos capacitados

esfera con peces

para hacer un cilindro infinitamente largo de una superficie plana infinitamente extendida. *Esfera con peces* da una solución más satisfactoria: una bola de madera cuya superficie está completamente cubierta con doce figuras de peces congruentes. Si uno rota la bola con sus manos, puede ver aparecer pez tras pez al infinito.

¿Pero es esta consecuente realidad esférica completamente satisfactoria? Ciertamente no para un artista gráfico, que está más confinado a la superficie *plana* que un diseñador, pintor o escultor. Y, además, doce peces idénticos no son lo mismo que infinitamente muchos. Como sea, hay otras maneras de representar un número infinito sin curvar la superficie plana. *Más y más pequeño* es un primer intento en esta dirección. Las figuras con las que este grabado está construido reducen el área de su superficie casi constantemente y de forma radia-

da desde los bordes al centro, donde el límite de lo infinitamente mucho e infinitamente pequeño se prolonga hasta un simple punto. Pero esta configuración, también, permanece como fragmento, porque puede expandirse tan lejos como uno desee agregando en aumento figuras más grandes.

La única manera de eludir este carácter fragmentario y disponer de una infinidad en su integridad dentro de una lógica línea fronteriza es recurrir a lo opuesto de la aproximación en *Más y más pequeño I*. En principio, la todavía tosca aplicación de este método puede verse en *Límite circular I*. Las figuras más grandes de animales están ahora ubicadas en el centro, y el límite de lo infinitamente mucho e infinitamente pequeño se extiende hacia el borde circular. El esqueleto de esta configuración, aparte de las tres líneas rectas atravesando el centro, consiste únicamente en arcos con cada vez más pequeños radios a medida que se acercan al borde. Además, todos ellos lo intersectan en ángulos rectos. El grabado *Límite circular I*, siendo el primero en su tipo, muestra muchas deficiencias. Tanto la forma de los peces, todavía difícilmente revelados desde las abstracciones lineales en rudimentarios animales, y su disposición y postura respecto los unos de los otros, dejan mucho que desear. Acentuados por sus espinazos, que se entrelazan longitudinalmente, series de peces pueden ser reconocidos en pares alternos —blancos con cabezas en-

límite circular III

frentadas y negros cuyas colas se tocan. Así, no hay continuidad, ni dirección unilinear, ni unidad de color en cada hilera.

Con el grabado coloreado *Límite circular III* muchos de estos defectos han sido eliminados. Hay ahora sólo series moviéndose en una dirección: todos los peces de la misma serie tienen el mismo color y nadan uno después del otro, de la cabeza a la cola, a lo largo de un curso circular de lado a lado. Cuanto más se acercan al centro, más grandes se tornan. Cuatro colores fueron requeridos para que cada serie total contrastara con las que la rodean.

Ningún componente de todas las series, las cuales desde infinitamente lejos se elevan como cohetes perpendicularmente desde el límite y se terminan perdiendo en éste, alcanza aislado la línea fronteriza.

Fuera de ésta, sin embargo, está la "nada absoluta". Pero el mundo esférico no puede existir sin este vacío a su alrededor, no sólo porque "adentro" presupone "afuera", sino también porque en la "nada" yacen los estrictos, geoméricamente determinados, inateriales puntos medios de los arcos con los que el esqueleto está construido.

Hay algo en semejantes leyes que corta el aliento. No son descubrimientos o invenciones de la mente humana, pues existen independientemente de nosotros. En un mo-

límite circular I

mento de claridad, uno puede a lo sumo descubrir que están allí y tenerlas en cuenta. Mucho antes de que hubiese gente sobre la tierra, los cristales ya estaban creciendo en la corteza terrestre. Un día u otro, un ser humano tropezó con un bocado centelleante de regularidad que yacía en el suelo o golpeó uno con su hacha de piedra y aquél se quebró y cayó a sus pies y lo tomó y lo observó en su mano abierta, y quedó perplejo.

3 POEMAS OSEN

Versiones de Raquel Jodorowsky

EN LOS BRAZOS DE KIKUMOYO me había adormecido
y luego, cuando a la hora del crepúsculo me desperté
¡ay de mí! tendida a mi lado me encontré a mí misma
(Kikumoyo había adornado vanidosamente su cuerpo con mis
ropas,
y había transformado su rostro hasta que al mío se pareciera).
Dentro del espejo asomaba la nostalgia.
¡Ay, él mentía! y me he gozado a mí misma.

CUANDO LLEGA EL VERANO, las mujeres caminan
con pasos lentos, muy lentos por el jardín.
Sueños pesados arrastran sus pies y sus senos
aguardan temblorosos
que alguien acerque por detrás y cogiéndolas de
súbito —alguien, un siervo, un vagabundo, un pastor—
torne de pronto en dulce pecado, su debilidad.

PROCESION PARA LA FIESTA DEL CEREZO EN YEDDO

Ellas caminan como animales, gato, perro y corza,
cubiertas de harapos rojos y verdes.
Ellas arrastran a tientas
sus patitas delicadas sobre el tapiz de flores.
El maquillaje me duele como un sudario.
Por entre la manada me arrastro aprisionada,
desfallecida y con ademanes friolentos
entre dos bailarines multicolores
que acechan mi cansancio como si fuera un cadáver.
Ahora me detengo. Y mis manos indican
asustadas y sonrientes el sepulcro de mi corazón.

Haronobu ha tallado mi imagen
en pálida madera. Con ellas se hicieron las muñecas
que entre cantos conducían a la fiesta, hacia Jida,
donde mi cuerpo será entregado como ofrenda a Buda.
Mi cuerpo. ¿Despertará el placer del dios?

Durante la noche mariposas grandes como pájaros
volaron en torno de mi lecho. Y en sueños me parecía
como si Buda hubiese reposado en el fondo
de mi vientre.

8 POEMAS DEL MANYOSHU

Versiones de Fernando Aldao

príncipe Yugo

Ser la flor del Hagi
prefiero
a vivir como vivo.

Florecer con gracia
y morir
dispersa, sin deseos.

príncipe Takeshi

Traería agua
del lugar donde florece
constante
la rosa amarilla
pero, ay, ignoro la ruta
hacia aquella primavera tenebrosa.

Hitomaro

1

príncipe Omi

La vida es efímera
sin embargo vivo, aún.

Busco las hierbas
en el agua salada
de Isla Irago.

Hojas de arce caen
rápidas
y ahora estas noticias.

Traen a mi mente
el ayer
que nos vio juntos
bajo las copas doradas.

2

Hoy dejo el palacio.

Nunca más
azaleas
llevadas por el viento

emperatriz Yamato

¿Estarán los pinos esperando
en Karasaki
el velero del emperador
que nunca llegará?

señora Nukada

1

Marcho a través
de las bellas montañas
de Yoshino.

Bajo el roble sagrado
mi amor espera.

2

Quisiera poder saber
cuán larga será nuestra vida.

Atemos, aquí
raíces de hierba
rogando al cielo
longevidad.

BAILE EN LA CABEZA

BRIAN ENO

Fragmentos de entrevistas

Lo que encuentro fuera de todo cálculo

es que nos situamos demasiado en un solo plano de tiempo. Percibí esto claramente cuando estaba en Nueva York, donde la palabra “ahora” de veras implica un muy breve espacio de tiempo —alrededor de una hora. En Londres, cuando se dice “ahora”, puede significar un día o una semana. Donde yo vivo, en el campo, esto significa un año. Cuando los indios Hopi dicen “ahora” están hablando acerca de un continuum de existencia que incluye a todos los ancestros que pueden recordar y a todos los descendientes que puedan imaginar. En Nueva York es muy difícil permanecer atento a uno mismo durante un largo período de tiempo. Otro punto importante es que si tu “ahora” se acorta, te vuelves más grande en relación a ello. La gente hace lo mismo con “aquí”, como esos neoyorquinos gastando millones en lofts con interiores diseñados por algún decorador. Entonces tan pronto te asomas a la puerta, está el caos absoluto —mierda en la calle, las pistas rotas, porquerías por todas partes. Si puedes identificar tu sentido del “aquí” con “esta habitación”, eres una persona comparativamente más grande e importante en ese mundo. Tendemos a localizar nuestro sentido del “aquí” en relación a lo que podemos controlar, porque conformamos una cultura basada en la voluntad, así que “aquí” queda restringido a lo que está dentro de las paredes de tu departamento y lo que haya en tu Filofax ese día. Nos resistimos a aceptar que hay partes del mundo que no podemos controlar y ser apenas una partícula de ese mundo.

La textura es información. La textura es forma vista desde cierta distancia.

Si miras esta alfombra, puedes percibirla como una textura, pero si la miras de más cerca, vas a notar que es muchas formas. Si tomas el canto de las aves —que es una de las texturas sonoras que uno percibe viviendo en el campo— el hecho es que mucho de ello son alarmas y anuncios de disgusto o ataque. “Paisaje” es una palabra graciosa para mí, porque evoca cuadros en pequeñas láminas con arroyitos fluyendo por ahí, pero el paisaje realmente es y siempre ha sido una representación de un espacio psicológico, a menudo de cataclismo psicológico. No implica, al menos para mí, algo aplacado. *On Land* (disco de 1983) es prácticamente un paisaje perturbado: algunos de los tonos menores deliberadamente amenazan a los tonos mayores, así que se tiene el clima bonito y pastoril en primer plano, pero por debajo hay una disonancia que parece un temblor de tierra inminente.

Continualmente actúo como un destructor de rutinas. Cuando siento que se imponen reglas trato de irme por la tangente. Si no resulta nada, no importa. Para la técnica, por ejemplo, muchas veces enriquece hacer lo contrario de lo que prescriben sus modos de empleo. Lo intenté muchas veces con los instrumentos electrónicos. Hoy lo hago con el video. Recomiendo experimentar con los aparatos antes de leer el manual de instrucciones.

(La asimilación tergiversada le aconteció por primera vez como conciencia a Brian Eno después de que el introdujo a los Talking Heads en la música del nigeriano fela Kuti, cuyo afrobeat polirrítmico marcó el disco *Remain in Light* de aquel grupo, que Eno produjo. Al regresar a África, Eno encontró que fela Kuti estaba a su vez empapándose con la música de Talking Heads. Eno cuestiona las fronteras culturales: un ritmo salta de un sitio al otro, alterando levemente a cada parte. Inevitablemente el investigo este principio en la ex-Unión Soviética.)

Allá no hay una idea acerca de lo que es *cool* y lo que no lo es. Así que alguien puede decirte: “Mis influencias son Velvet Underground, Sun Ra y Abba”. Zvuki Mu (grupo musical soviético editado por Eno en el sello Opal) tiene mucho de lo que yo llamaría jazz de Holiday Inn, esos toques que se deslizan por la música como el *scat* cantado o algo así, pero redigerido varias veces. Lo que ellos escucharon es la versión del Light Entertainment Radio de la versión londinense de una banda de nightclub de la versión del Holiday Inn americano del original que se hizo en 1936 en algún rincón de Chicago. Esa música atravesó tantas fases que lo que emerge no es tan sólo una experiencia sino una resignificación de una cierta idea musical.

Un día, una amiga me hizo una pregunta que me dejó pensativo: “Con un cerebro como el tuyo, ¿por qué no trabajás en algo más útil que el arte?”. Me costó muchísimo contestarle. Desde que tengo doce años el arte es mi principal sistema de conocimiento. A través de él funciono yo. Ahora no me hago más preguntas al respecto, estoy seguro de tener razón. Encontré estas mismas ideas en las culturas africanas y asiáticas, que no tienen separación alguna entre arte y cultura, pensamiento científico y religión.

Es muy difícil encontrar gente con quien tener una relación estimulante y recíproca. Tengo a mis amigos David Byrne y John Hassell. Sin ellos no tendría con quien hablar, y hablar es indispensable para que una idea se desarrolle. A veces, sueño con vivir en una comunidad de artistas de todas las disciplinas para realizar proyectos colectivos.

Hay muchos motivos por los que últimamente no grabé discos (situación después revertida, puesto que Eno en la actualidad sigue produciendo discos ajenos y propios), pero básicamente porque mis emociones se relacionan con hacer algo fuera de lo que comprendo. Haciendo las instalaciones con video, al principio de cada muestra realmente no sé qué voy a hacer y deliberadamente me sumerjo en una situación peligrosa. Una vez que te sales del modo normal de organizar lo que estás haciendo, una cierta parte de tu cerebro se zafa, porque simplemente no puede con ello. Entonces surge otra zona. La inocencia para mí tiene mucho que ver con abandonar las intenciones en favor de tratar con lo que realmente se tiene a mano. Es como observar a los niños crecer y comprobar la increíble fascinación que sienten por las cosas, donde cada objeto para ellos es algo único en el mundo.

Con los sueños creo que lo que sucede es la aparición de una historia que le cuentas a tu cerebro para despertar con una determinada impresión con la que puedas trabajar. “¿Qué era aquello que me amenazaba? ¿Qué significa?” Estás preguntándote algo importante que de otra manera no te hubieras preguntado. Para utilizar un sistema oracular no tienes que creer que sea verdad, sólo suspender la discriminación entre qué es útil y científico y qué no lo es, y recurrir a esa reserva psíquica. Podré equivocarme en la interpretación, pero no habrá sido inútil. Ése es el punto. Hay gente que sólo puede considerar dos categorías de realidad: los duros hechos y el mito inútil. Lo que trato de decir es que hay otra categoría en la que de hecho pasamos buena parte de nuestra vida, que implica trabajar con sentimientos informes, fragmentos de información, cosas que podemos unir. Donde los científicos aparecen como personas que presentan información seria y respetable, los contadores de historias están desprestigiados.

Me gustan los arquitectos de la Costa Oeste porque ellos no sienten tanta autoimportancia, saben reconocer que la gente después de todo existe, mientras muchos arquitectos modernos se empeñan en ignorarla. A menudo el resultado de todo esto es que lo construido es algo que se veía bien en un dibujo. Pero lo que la arquitectura ha hecho es arrebatarle a la gente el proceso mismo de construir. Hay

un personaje llamado Bernald Rudolphsky que hizo un libro tremendo llamado *Arquitectura sin arquitectos*, que trata de la arquitectura vernácula a lo largo del mundo. Muestra soluciones que implican problemas de clima y materiales. Son resultados tan elegantes y brillantes, que sólo te queda aplaudirlos. Cuando miras el patético, sedentario trabajo que la mayor parte de los arquitectos están haciendo, piensas: "¡Qué montón de pretensiones de clase media! ¿Por qué no miran lo que ya está hecho y resultó?" Y esa gente se supone inteligente...

Creo que la música es un vehículo para el pensamiento. Es una matriz para pensar a su alrededor. Quiero música para que me produzca una energía en el cuerpo y en la mente, pero no una energía específica hacia el pensamiento. La podría llamar música de baile, pero cuando hablo de baile hablo también de baile en la cabeza.

y la música popular introdujeron un nuevo detalle: la textura del sonido.

En la música tradicional hay partes más importantes que otras. Este pensamiento jerárquico genera la idea de un foco. La música contemporánea, por el contrario, es más suave y continua. Los artefactos modernos tienen un perfil más parejo y uniforme y no generan esa tendencia focal tan característica. Un aspecto fuerte de la música para películas es que no tiene foco. El núcleo de la acción está en la pantalla.

La cinta de grabación se convierte en algo plástico, manipulable. La puedes cortar, pegar, dar vuelta... la música se convierte, de esta manera, en algo tangible, montable y desmontable. El estudio de grabación es un lugar donde la música "se hace". Una vez que tienes eso claro, hay que olvidarse de la alta fidelidad, hay que olvidarse de todo, salvo del sonido. El sonido es textura, y la textura es la máxima innovación que introdujo en la música el pop. Cualquier idea compositiva ya era familiar en la época, por ejemplo, de Stravinsky. Pero la tecnología

carlos pellicer | josé carlos becerra

Becerra: Maestro, se ha repetido con bastante superficialidad que usted es un poeta exterior. En buena parte tales afirmaciones proceden de que muchos lectores y críticos han advertido en un principio ante su obra, esa especie de iluminación verbal, de luz en constante movimiento, que a veces uno siente que describe al mismo giro del sol de uno al otro horizonte, no sólo de unos poemas hacia otros sino aun dentro de un mismo poema. Pues bien, si comenzamos advirtiendo la presencia de esta luz casi solar en su poesía, uno siente que en sus primeros poemas, esta luz es un poco como aquella del impresionismo, una especie de vibración, muchas veces muy delicada, y a veces hasta un poco amanerada...

Pellicer: Bueno, creo desde luego que también hay que hablar del impresionismo como forma de hacer la luz. En general todas las formas del arte son formas de hacer la luz. La luz de Góngora trabaja como un reflector interno del poeta. Pero volviendo al impresionismo, debo decir que mi primer contacto con el arte fue una reproducción en color de un cuadro de Monet llamado "Casa del Parlamento en Londres". Este cuadro estaba en el comedor de mi casa, en San Juan Bautista. Tiempo después, a los dieciséis años, visité el Museo de San Carlos y vi por primera vez los cuadros de Velasco. Recuerdo que me quedé atónito. Ya para entonces yo estaba metido en la naturaleza, desde que vi el mar por primera vez a los siete años de edad.

Becerra: Hablando de esta presencia constante de la luz en su obra, también es notable que (como la luz solar) ésta también hace que las cosas tomen aspectos o actitudes que en el instante anterior no nos estaban revelados. Por eso digo que su luz tiene un movimiento...

Pellicer: Mire, yo tenía siete años cuando fui al Cementerio de San Juan Bautista. Allí vi la tumba de un señor español apellidado Miralda. La tumba tenía un ángel pensativo. Esa noche mi hermano Ernesto y yo hicimos cuadros plásticos. Me ponía una sábana y trataba de tomar la postura de aquel ángel. También me moría por las figuras de barro de Guadalajara: toreros, pastores, jinetes, toros.

Becerra: ¿Y qué hacía con ellas?

Pellicer: Verlas. Esas figuras son muy frágiles, no se puede jugar con ellas. Yo las acomodaba, formaba grupos con ellas, descubrías cosas viéndolas. Así se me fue revelando lo plástico del mundo.

Becerra: Ver es casi siempre una actitud pasiva, pero desde el momento que en su contemplación de aquellas figuras intervenía usted al colocarlas bajo sus ojos de distintas maneras, su mirada intervenía al mismo tiempo en ellas, las modificaba con relación a cierta luz. O sea, que su mirada cambiaba de sitio a los objetos con respecto, y muy en primer término, a la propia luz de sus ojos.

Pellicer: Sí, la historia de esto está en los sonetos a Adolfo Best Maugard. En *Práctica de vuelo*, por ejemplo, quise ver lo trascendente-invisible, que es ver la luz con respecto a sí misma. Llevo los ojos en las manos, eso está en dos o tres de mis poemas. Así, ojos y luz son casi lo mismo; al emplear la luz hay descripción de algo. En esto, Velasco llegó al misticismo. Bajo la luz del arte el objeto queda dentro del tiempo, del tiempo que manejado por el artista sitúa a la cosa fuera de sí misma.

Becerra: O tal vez la sitúa más dentro de sí misma...

Pellicer: Tal vez... Bergson nos habla de la realidad aparente y de la realidad real. La realidad real es producto del artista. Usted y yo compramos una fruta y nos la comemos, pero el artista la pone sobre la mesa, corre la cortina, abre la ventana, corre hacia este lado la fruta: la está viendo. Y cuando la ve de esta manera activa, es porque comienza a pintarla, la fruta casi se pudre dentro de sus ojos. Al verla así, la hace más real, la convierte en obra de arte. No se ha inventado nada sin embargo, hay una revelación a través de un ritmo impreso por el ser. Esta clase de ritmo es la tónica general de mi obra. El ritmo, como en este altorrelieve griego: vea usted a Eurídice y A Orfeo: es la esencia misma del ritmo. El ritmo: "Instante de una estatua de arena", dije recientemente en un poema.

Becerra: Sí, ese instante en que bajo una luz determinada la cosa es real de una manera particular y velocísima. Pero en su poesía hay a veces formas extrañas de hacer la luz. En ciertos momentos, precisamente por la luz, los objetos desaparecen. Es una especie de alto vacío. No sé si esta especie de disolución en la luz tenga mucho que ver con esa suerte de panteísmo que se advierte en su obra.

Pellicer: Usted tal vez habla de panteísmo en el sentido oriental. No, dentro del catolicismo hay algo más parecido a eso. Mi encuentro con San Francisco de Asís fue decisivo. Cuando lo conocí me identifiqué con él. Como el Santo, yo también me siento roca, pájaro, árbol...

Becerra: Entonces esa misma luz que opera en su obra como disolución, en realidad reunirá más tarde a todas las cosas que usted nombra en el poema.

Pellicer: Sí, porque estaban allí desde antes. Recuerde que cierta clase de formas prodigiosas, como las estalactitas por ejemplo, uno las ve y las toca en la oscuridad. Pero aun entonces, en la mirada del artista hay una suerte de luz. De una manera secreta, aun en la oscuridad, el ojo lo revela todo. No se puede hablar del mundo, ni de la vida sin los ojos. En arte, crear es ver las cosas.

Becerra: Lo que usted dice, maestro, tiene una larga tradición dentro de las religiones y las culturas. La luz es acto de creación, de presencia. La oscuridad es ausencia de todo, es nada.

Pellicer: Al principio del Génesis, Dios hace la luz. Es la Creación, en las tinieblas no hay nada, como usted dice. Y esta declaración al comienzo del Génesis inesperadamente se nos vuelve más reveladora en el Evangelio de San Juan: "En el principio fue el Verbo". Luz, Verbo, Dios. Hasta llegar a la encarnación de todo esto que es Cristo. Los físicos modernos cuando hablan de esto dicen "el misterio de la vida", no se atreven a emplear la palabra Dios.

Becerra: Sin embargo, maestro, y volviendo a su obra, a veces en la luz hay una suerte de ocultamiento.

Pellicer: No, tanto en la luz divina como en la humana, está todo. En San Mateo, Cristo le dice al publicano: "Yo soy la Luz, la Verdad y la Vida."

Becerra: A veces, en la obra de ciertos grandes escritores, uno siente que hay una transmisión de la luz mediante la oscuridad.

Pellicer: Sí, de acuerdo. En la pintura está el caso de Rembrandt. Él pinta la luz en la oscuridad. Algunos grandes poetas lo han hecho también. Pienso en Licofrón, un gran poeta griego del siglo III antes de Cristo. Propertio fue famoso por la belleza de la oscuridad que manejaba; ciertos paisajes de la Divina Comedia, en fin, todos los grandes poetas también han manejado la luz en la oscuridad. Pienso también en Mallarmé, y en ese ser terrible llamado Rimbaud. Y en un sentido particular, entre nosotros pienso en Díaz Mirón. En su poesía hay una oscuridad producto en buena parte de una voluntad geométrica. Yo digo en forma vulgar y religiosa: "Vi amanecer y me sentí unido a todo." Don Salvador dice: "Un prestigio rebelde a la letra, un misterio inviolable al idioma." Es el momento del amanecer, todo renace, hay una inocencia primera, de ahí el calificativo de "edénico aroma". Es antes del pecado original. El primer fulgor es inocencia, pero la luz se va levantando, va realizándose, y los rayos siguientes son la expulsión del Paraíso. Muchas veces la gente llama *oscuros* a los grandes poetas sólo porque no los entiende. Pero lo que no entiende la gente es la precisión de la palabra en el lenguaje poético porque el habla común no determina nada, es un entrelazamiento de generalizaciones, todo está allí sujeto y los grandes poetas hablan con precisión.

Becerra: ¿Le parece que el gran poeta dice siempre lo que quiere decir?

Pellicer: A veces, sí. Claro, entre los sentidos y el estremecimiento anímico hay espacios, los hay entre el lápiz y lo que iba a decir. Pero eso es otra cosa. Díaz Mirón escribía con precisión. Antes de morir, Valéry comenzaba a leer a Díaz Mirón. Esto me lo dijo un común amigo francés.

Becerra: Maestro, entonces podríamos decir que la oscuridad es a veces una necesidad de la luz para ver o iluminar mejor.

Pellicer: Sí, toda obra de arte es generadora de luz. El cristianismo también es eso, en un sentido más necesario. En Tabasco decimos por "despertar": "recordé" muy temprano, porque la oscuridad es también olvido, y es que uno despierta y al despertar ve. La luz no es, pues, un rechazo de la sombra, sino más bien una absorción de ésta.

Becerra: Y para los cristianos, la luz también es en este caso algo así como un perdón de la oscuridad.

Pellicer: Absolutamente, ése es el movimiento de la luz cristiana. Usted lo ha dicho muy bien.

LA FOTOGRAFÍA NO PICTÓRICA

EDWARD WESTÓN

"El arte es un intérprete de lo Inexpresable y, en consecuencia, parece tonto tratar de comunicar nuevamente su significado por medio de palabras."

Traducción de Patricia Gola

Este pensamiento de Goethe es, a mi juicio, tan verdadero que dudo antes de agregar más palabras a los volúmenes ya escritos o pronunciados por partisanos ávidos o por políticos. Siempre he sostenido que hay demasiada charla sobre arte y no suficiente trabajo. El trabajador no tiene tiempo de hablar, de teorizar; aprende al hacer(...)

pictórica". ¿Son o pueden ser análogas la pintura y la fotografía? Yo diría: "¡que los pedantes lo decidan!" Y sin embargo, esa

El poder del fotógrafo reside en su habilidad para recrear un tema en términos de su realidad esencial y en presentar esta recreación de manera que el espectador sienta que está viendo, no un símbolo en lugar del objeto, sino la cosa misma revelada por primera vez. Guiado por la comprensión selectiva del fotógrafo, el poder penetrante del ojo de la cámara puede ser usado para producir un elevado sentido de realidad: una especie de surrealismo que revela las esencias vitales de las cosas.

Edward Weston What is photographic beauty?

palabra, "pictórica", me irrita, pues por ella entiendo hacer cuadros. ¿Acaso no hemos tenido suficiente fotografía pictórica, "calendarios de Arte" más o menos refinados hechos por cientos de miles de pintores y grabadores? La fotografía que sigue esta línea sólo puede ser una imitación pobre de un arte malo de por sí. Los grandes pintores —y yo he tenido contactos afortunados con algunos de los mejores en este país y en el mundo— están profundamente interesados y tienen un hondo respeto por la fotografía *cuando es fotografía*, tanto en lo que hace a la técnica como al punto de vista: cuando logra algo que ellos no pueden lograr. Sólo sienten desprecio, y con razón, cuando se trata de una pintura de imitación. Y ese es el problema con buena parte de la fotografía —vean si no, el noventa por ciento de las impresiones que se exhiben en numerosos salones—, el

(...)

Pero empecé con el arte como tema, aunque se me pidió que escribiera mi punto de vista sobre la "fotografía

trabajo hecho por aquéllos que de no tener cámara alguna serían pintores de tercera, o aun peor. Ningún fotógrafo puede

ritu de lo fotografiado —por ejemplo, el objeto que se transforma instantáneamente bajo el efecto de luces encantadoras, inu-

igualar emocional o estéticamente la obra de un buen pintor, *teniendo ambos en mente el mismo objetivo*, es decir, el punto de vista del pintor. Pero tampoco el pintor puede igualar al fotógrafo en su caso particular.

La cámara usada como un medio de expresión debe tener cualidades inherentes, distintas o mejores que aquéllas que posee cualquier otro medio, de lo contrario no tiene ningún valor, salvo para el comercio, la ciencia o como un pasatiempo de fin de semana para cansados hombres de negocios —lo que estaría bien si no expusieran los resultados al público ¡como si se tratara de arte!

William Blake escribió: “El hombre es proclive a creer una mentira cuando mira con y no a través de los ojos”. Y la cámara —la lente— puede hacer eso precisamente: le permite a uno ver a través del ojo, aumentando la visibilidad del ojo, viendo más de lo que el ojo puede ver, exagerando los detalles, registrando superficies, texturas que la mano del hombre no podría reproducir ni con la mayor de las habilidades ni con trabajo. Y por cierto, ¿qué pintor querría hacerlo? ¡El trabajo se volvería meticuloso, trivial, rígido! Pero en una fotografía esta manera de ver es legítima, lógica.

De modo que la cámara para mí es mejor en los acercamientos, aprovecha el poder de la lente al registrar, con su único ojo pesquisidor, la quintaesencia misma de la cosa, más que el espí-

suales, incluso teatrales, pero siempre transitorias. La calidad física de las cosas, en cambio, puede ser reproducida con gran exactitud: la piedra es dura, la corteza es áspera, la carne viva, y si se lo desea, pueden ser reproducidas más duras, ásperas o vivas. En una palabra, ¡seamos capaces de crear belleza fotográfica!

¿Es arte? ¿Puede serlo? ¿¡Quién sabe y a quién le importa! Es una nueva forma vital de ver; pertenece a nuestro momento y a nuestro tiempo y sus posibilidades han sido sólo vislumbradas. Entonces, ¿para qué preocuparnos del arte, una palabra de la que se ha abusado tanto que se ha vuelto casi obsoleta? Pero en aras de la discusión, la diferencia entre arte bueno y arte malo reside en la mente de los que lo crearon, más que en la habilidad de las manos: un buen técnico puede ser un artista muy malo, pero un buen artista por lo general se convierte en un buen técnico para poder expresar mejor sus ideas. Y la cámara no sólo ve de manera diferente que como el ojo ve: debe ser así por tratarse de un único ojo con distintas longitudes focales.

No puedo evitar sentir (y otros también lo han sentido) que ciertos grandes pintores del pasado tenían realmente ojos fotográficos, de haber nacido en esta época bien hubieran podido usar una cámara. Por ejemplo, Velásquez. Diego Rivera escribió de él: “El talento de Velásquez se manifiesta acorde con la imagen del mundo físico, su genio le hubiera llevado a elegir la téc-

nica más adecuada para su propósito: es decir, la fotografía". Y está Vincent Van Gogh, quien escribió: "El sentimiento hacia las

Hacer girar la cámara lentamente, mirando la imagen cambiar en el visor, es una revelación. Uno se convierte en un des-

cosas mismas es mucho más importante que el sentido de lo pictórico". Si hoy viviera, tal vez no usaría una cámara, pero seguramente le interesarían algunas fotografías actuales.

La fotografía ha negado o negará eventualmente buena parte de la pintura, por lo cual el pintor debería de estarle profundamente agradecido. Lo libraré, al menos, de ciertas exigencias del público: la representación, la mirada objetiva. Un día oí a Rivera discutir acaloradamente en una muestra fotográfica, en México: "Me quedaría con una de estas fotografías más que con cualquier pintura realista. Un trabajo así convierte a la pintura realista en superflua".

Para aquéllos que han estado lo suficientemente interesados como para seguirme hasta aquí, explicaré mi modo de trabajo. Con más de veinte años de experiencia, nunca he tratado de planear por adelantado. Aunque tal vez sepa por experiencia qué puedo hacer con determinado tema, mis propios ojos no son más que exploradores en una búsqueda primera, ya que el ojo de la cámara puede cambiar totalmente mi idea original, incluso trasladarme a un tema diferente. De modo que empiezo con la mente tan libre de imágenes como la película de plata sobre la que voy a grabar y, como es de esperarse, igual de sensible que ella, pues ciertamente el poner la cabeza bajo la tela es hoy un escalofrío tan excitante como lo era cuando empecé de niño.

cubridor, al ver un mundo nuevo a través de la lente. Y por fin la idea completa está allí, totalmente revelada. *Uno debe sentir de manera definitiva, completa, antes de cada exposición.*

Mi impresión final está allí, en el visor, con todos sus valores, en proporciones exactas. El resultado final de mi trabajo es fijado para siempre con el obturador. Terminar, revelar e imprimir no es más que fijar, cuidadosamente, la imagen vista en el visor. Ninguna consideración posterior, como ampliar las proporciones o cambiar los valores —y por supuesto, ningún retoque—, puede mejorar un negativo expuesto sin una total conciencia en el momento de la exposición.

La fotografía es un medio demasiado honesto, directo y sin compromisos como para permitir subterfugios. Uno percibe inmediatamente un gesto fabricado o una expresión estudiada en los retratos —o en un paisaje, un día claro convertido en nublado por el uso de un lente difuminador o un ocaso subexpuesto y titulado "Claro de luna"—.

El acercamiento directo a la fotografía es lo difícil, porque se debe ser un maestro de la técnica, así como un maestro de la propia mente. La mente clara y las decisiones rápidas son necesarias; la técnica debe ser parte de uno, tan automática como el respirar, y una técnica así es difícil. Puedo enseñar y de hecho he enseñado a un niño de siete años a hacer una exposición, a

revelar e imprimir honrosamente en unas pocas semanas, gracias a las grandes empresas que han simplificado tanto y han

hecho infalibles los diversos pasos de la toma fotográfica —lo cual explica la abundancia de malas fotografías tomadas por los que piensan que es un modo más fácil de “expresarse” a sí mismos—. ¡Pero no es fácil! No es fácil ver a través de la lente de enfoque la impresión terminada, retener mentalmente esa imagen a través de los varios procesos de acabado hasta llegar a un resultado final, y tener cierta seguridad de que el resultado será exactamente lo que uno vio o sintió originalmente. Digo retener la imagen mentalmente para enfatizar el punto en que no se permite ninguna interferencia manual ni tampoco se la desea, según mi modo de trabajar. La fotografía así considerada que requiere de la mayor exactitud y del juicio más certero. El pintor puede, si lo desea, cambiar su concepción original a medida que trabaja, al menos no todo detalle es concebido de antemano, en cambio el fotógrafo debe ver los más mínimos detalles que no podrán ser cambiados. A menudo, un instante, un segundo o una fracción de segundo deben ser capturados sin dudar. ¡Qué buen entrenamiento para ver, para ejercitar la exactitud y eso para cualquiera, especialmente para un niño! Yo inicié a dos de mis hijos en la fotografía y espero hacerlo con otros dos, sin querer —sin siquiera desear— que se conviertan en fotógrafos, sino con la intención de ofrecerles una ayuda valiosa en cualquiera que sea el tipo de trabajo que elijan seguir.

Quizá esté escribiendo esto para muy pocas personas, tal vez sólo para una, no espero nada más. Para los pocos o para aquella persona diría, por último, que aprendan a pensar fotográficamente y no en términos de otro medio. Tendrán algo que decir que aún no ha sido dicho. Tomen conciencia de las imitaciones, pero también de las posibilidades de la fotografía. El artista que no esté constreñido por una forma, dentro de la cual se debe confinar su emoción original, no puede crear. El fotógrafo debe resolver su problema, restringido por el tamaño de la cámara, la longitud focal de su lente, el grado de sequedad de la placa o película y el proceso de impresión que está usando: aun con estas limitaciones puede decirse bastante, más de lo que hasta hoy se ha dicho, pues la fotografía es joven.

En realidad, no estoy discutiendo para que prevalezca mi punto de vista. Una discusión indica un estado mental por parte de aquéllos que participan, y conservar la fluidez, permanecer listo para el cambio, verdaderamente ávido, es la única manera de crecer. El crecimiento personal es todo lo que cuenta. No el “soy mejor que otro”, sino el “soy mejor de lo que era el año pasado o ayer”. Cada uno de nosotros está en un cierto estado de desarrollo y el mundo sería gris si todos pensáramos igual.

Habrán algunos que recuerden mi trabajo de hace quince años o menos, y a algunos les gustará mi trabajo pasado más que el presente. A ellos, no tengo mucho que decirles: están todavía en un mundo en el que las impresiones amorosamente poéticas son más importantes que la belleza estética de la cosa misma.

He trabajado en esta grabación durante un largo tiempo, y mucho antes de saber qué estaba haciendo fui acercándome a ello desde una docena de ángulos diferentes. Aconteció que a pesar de enfocar siempre mi atención hacia otros objetivos, me mantuve desandándolos e inadvertidamente me topé con éste.

La idea de hacer música de algún modo relacionada con un sentido de lugar —paisaje, contexto— me ha sobrevenido muchas veces durante los últimos doce años. Cada vez, sin embargo, la relegaba a un compartimiento mental porque no pasaba de ser apenas otra idea —un diagrama antes que una música viviente, respirante. Cualquier cosa que yo pudiera pensar acerca de esto, me parecía que no tendría más valor que simplemente bosquejar la idea en palabras.

Retrospectivamente, ahora veo el influjo de esta idea, y los muchos intentos ocultos de realizarla, circulando buena parte del trabajo que he llevado a cabo, como un tema inconfesado pero central. Esto sucede a menudo: te imaginas un territorio rico en posibilidades y tratas de pensar en cómo llegar allí, hasta que de repente un día miras a tu alrededor y te das cuenta que ya estabas allí desde hacía mucho tiempo.

Mi exploración conciente de esta manera de considerar a la música probablemente comenzó con "Another Green World" (Otro mundo verde, 1975). En aquel disco me volví atento para que cada pieza quedase impregnada de su propio paisaje particular y permití que el ánimo de aquel paisaje determinase los tipos de actividad que pudieran allí ocurrir. Trabajando desde la comprensión de que mi trabajo estaba cada vez menos conectado con la música interpretable en vivo sino en crearla en y desde el estudio, tomé ventaja del hecho de que la música producida en las salas de grabación (no apenas reproducida por éstas) tiene la opción de generar su propio espacio psicoacústico. Más frecuentemente esto ha sido obtenido por ecos mecánicos

o electrónicos y delays: breves ecos repetidos connotando espacios urbanos rectilíneos, por ejemplo y, hasta hace poco, estas posibilidades han sido utilizadas "figurativamente" para evocar espacios que fueran reconocibles. Desde "Another Green World" en adelante fui interesándome en exagerar e inventar más que en hacer réplicas de espacios, experimentando en particular con varias técnicas de distorsión del tiempo. Esta grabación representa una culminación de aquel desarrollo y en éste el paisaje ha dejado de ser un fondo para que algo suceda delante de él: en cambio, cada cosa que ocurre es una parte del paisaje mismo. Ya no hay distinción entre figura y fondo. Al utilizar el término paisaje no estoy refiriéndome necesariamente a árboles y nubes y pájaros. Estoy pensando en lugares, tiempos, climas y los estados anímicos que éstos evocan. Y también en momentos en que la memoria se expande... Una de las inspiraciones para este disco fue Amarcord ("Yo me acuerdo") de Fellini, una

EN TIERRA BRIAN ENO

presumiblemente imaginaria reconstrucción de recuerdos de infancia. Viendo repetidamente esa película, imagine su equivalente aural, y eso se convirtió en uno de los hilos entrelazados en la textura de esta música. De nuevo, hablar de la memoria implica que las piezas se basan en tiempos y lugares reales. Pero es más que eso. Lo que calificaba a una pieza para su inclusión en este disco era que me llevara a alguna parte, pero ésta debía ser un sitio en el que nunca hubiera estado antes o un sitio al que sólo me había imaginado ir. Lantern Marsh, por ejemplo, es un lugar a pocas millas de donde crecí en East Anglia, pero mi experiencia de él no deriva tanto de haberlo visitado (si bien ciertamente lo hice) sino de haberlo visto repetidas veces en un mapa e imaginarme dónde y qué sería. Sentimos conexiones no sólo con el pasado, sino con aquellos futuros que no se materializaron, y con las otras variaciones del presente que sospechamos corren paralelas a la que acordamos vivir. Las elecciones de elementos sonicos en estas piezas surgieron menos de escuchar música que de escuchar al mundo desde una perspectiva musical. Cuando estaba en Ghana,

por ejemplo, llevé conmigo un micrófono stereo y un grabador de casettes, aparentemente para grabar música autóctona y muestras de habla. Lo que en cambio me encontré haciendo algunas veces era sentarme en el patio al atardecer con el micrófono dispuesto para registrar el espectro más amplio posible de sonidos ambientales en todas las direcciones, y escuchando el resultado en mis auriculares. El efecto de este simple sistema tecnológico fue agrupar todos esos sonidos dispares en una sola trama aural: se volvieron potencialmente musicales. Escuchando de esta manera, me di cuenta que me había estado moviendo hacia una música que contenía este sentimiento: como oyente, quería estar situado dentro de una gran zona de sonido entretejida con soltura, más que ubicarme frente a un monolito sólidamente organizado (que en tal caso podríamos denominar stereolito). Yo quería abrir el campo sonoro, para poner la mayor parte del sonido a considerable distancia del oyente, y permitir que los sonidos vivieran sus vidas separadamente unos de otros, agrupados ocasionalmente pero no confinados entre sí. Esto derivó en una interesante dificultad técnica. Porque la tecnología del estudio de grabación y la práctica desarrollada en relación a la música en vivo, la tendencia de aquel desarrollo ha sido hacia una mayor proximidad de los sonidos entre sí, hacia un entramado más sólido y coherente. Poco después de regresar de Ghana, Robert Quine me dio una copia de "He Loved Him Madly" de Miles Davis. La producción revolucionaria de Teo Macero en esa pieza me pareció poseer esta cualidad de "expansión", y como "Amarcord" también se tornó una piedra de toque a la que he retornado con frecuencia.

A medida que iba haciendo estas piezas, empecé a asumir una actitud diferente tanto hacia los materiales como hacia los procesos que estaba utilizando. El sintetizador, por ejemplo, más bien de uso limitado porque su sonido tendía hacia una cualidad más diagramática que orgánica. Mi instrumentación derivó gradualmente desde instrumentos electro-mecánicos y acústicos hacia no-instrumentos como pedazos de cadena y palos y piedras. Junto a esta transición surgió un creciente interés en hallar sonido como un material completamente plástico y maleable; nunca sentí ninguna

obligación hacia el realismo. En esta categoría incluí no sólo grabaciones de cornejas, ranas e insectos, sino también el cuerpo completo del trabajo anterior. Como resultado, algunas piezas en las que trabajé fueron digeridas por otras, que a su vez fueron digeridas... una cadena de alimento musical. Otro cambio de procedimiento aconteció hacia el fin de estas grabaciones. Se clarificó con las pinturas y procedimientos del pintor Michael Chandler. Lo que me impresionó de su trabajo fue el sentido de una evolución de transiciones secretas y olvidadas hasta que la pintura irradiaba un poder producido por la complejidad de su propia historia. Yo asociaba estos objetos con fósiles (mi hobby infantil) y hechizos y con los diagramas de poder (yantras) de los yogis. Sentí que esta clase de historia era el resultado de la aceptación y toma de ventaja por parte de Chandler del hecho de que, en pintura, cualquier acción ejercida dejará su rastro. Estos trabajos han atravesado diversas mutaciones físicas, y cada una de éstas dejó su a veces apenas perceptible marca, y estas marcas se han convertido a su vez en semilla para otros desarrollos. Por supuesto, en la grabación de varias pistas, la situación es diferente: la borradura perfecta es posible —ningún rastro quedaría— y noté que, aparte de socavar constantemente la construcción de la historia que tanto me gustaba en los cuadros, esto también daba lugar a una cierta laxitud al sobregrabar. Yo quería en vez crear una situación más análoga a aquella de la pintura, donde cada acción que yo hiciera no pudiera ser completamente retractable, porque sentía que incrementando el factor de riesgo por este camino le daría a la acción misma una carga, y una concentración de estas cargas es lo que hace vivir a un trabajo. En consecuencia hice dos reglas de trabajos: decidí que todo lo que estaba grabado en la cinta debía aparecer en la mezcla final en alguna forma (permitiéndome la libertad de enmudecerlo o reducirlo pero no de destruirlo) y que cualquier pieza de música en la que trabajara, si finalmente la desechara, debía ser digerida por otra pieza. Esta técnica es como abonar la tierra: convirtiendo lo que de otra manera hubiese sido desechado en sustento.

(1982)

francisco	de	asís	segunda	muerte
valente		visión		interior
cioran		espera		muda
pellicer		invisible		sonrisa
armand	cifra		tan	elocuente
ferrari		luz		exacta
matta		vida		redonda
kozer		zumbido		carnal
escher	bocado	centelleante	de	regularidad
casa	de		las	flautas
osen	mariposas	grandes	como	pájaros
colección	de	las	diez mil	hojas de árbol
eno	sentimientos	informes	asimilación	tergiversada
trama	aural			
pellicer	y	becerra	alto	vacío
			luz	humana
weston	tal	vez	para	una
			sola	persona

tsé~tsé

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar conde 1430 2° 1426 buenos aires argentina