

tsé≈tsé



1
1

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

tsé≈tsé

11

colaboradores y corresponsales

patricia jawerbaum, mariano ducrós, ignacio vázquez, maría inés aldaburu, maría delia lozupone, tamara kamenszain (buenos aires), guillermo daghero (córdoba); roberto echavarrén, silvia guerra (montevideo); octavio armand (caracas); lorenzo garcía vega (playa albina), josé kozer (hollandale), roberto picciotto (pine island), carlos m. luis (miami); américo ferrari (ginebra); josé ignacio padilla, carlos estela (lima); victor sosa, gabriel bernal granados (méxico df), alfonso d'acquino (cuernavaca); josely vianna baptista (primeiro de maio), jussara salazar, wilson bueno (curitiba), régis bonvicino, claudio daniel, samuel león (são paulo), douglas diegues (ponta porã)

diseño

rj + gg

págs 55/69 gastón pérsico
págs 222/227 exequiel klopman

tsetse@sinectis.com.ar



editores

carlos riccardo, rafael cippolini,
na kar elliff-ce, reynaldo jiménez

consejo editor

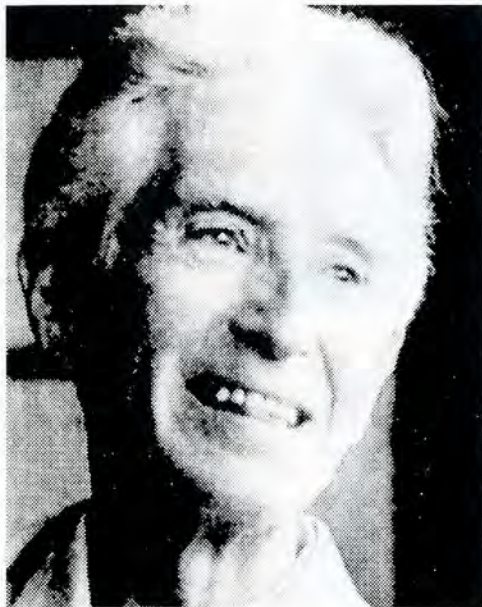
adrián cangi, anibal cristobo, roberto cignoni, gabriela giusti, liliana ponce

colaboran en este número

adolfo castañón, adolfo de obieta, ana becciú, ana rosa gonzález matute, carlota caufield, carlos battilana, carolina jobbágy, claudia hernández, coral bracho, damián tabarovski, david huerta, david medina portillo, eduardo espina, efraín bartolomé, enrique mallen, elsa cross, ernesto lumbreras, exequiel klopman, fabio morábito, gabriel pérsico, glauco mottoso, guillermo piro, guillermo ueno, gustavo cazenave, jorge fernández granados, josé luis rivás, juan gregorio regino, magdalena chocano, mónica de la torre, perla rotzait, pura lópez colomé, reynaldo damazio, roberto rico, romina e. freschi, salvador elizondo, tedi lópez mills, verónica volkow, vivian lofiego, walter louzán

guillermo ueno

ADOLFO DE OBIETA



Estoy seguro que Adolfo de Obieta (1912-2002) vivió el conflicto de la forma sólo como el síntoma de una festiva fatalidad. Al fin de cuentas, su ser escritor debería explicarse ya no como una autodisciplina para el olvido, sino más exactamente como la puesta en escena de una memoria por completo disconforme con los estados de inmediatez que el estar en el mundo propone.

Creyente y discretamente devoto como lo fue, de un humanismo muy anterior al Humanismo, y más universal, en tanto astral, la literatura sólo se le propuso como la instancia de un testimonio del estar pero no del todo aquí, sino también tentado por los vestigios que conducen a zonas que simplemente intuimos o imaginamos.

Hay eso que late, que nos conoce desde antes de nacer y la discreción protege. Obieta eludió en todo momento cualquier comentario oscuro, todo hermetismo, abandonándose en una prosa que nunca dejó de aspirar a esa alambicada sencillez de su habla, que tan pronto se confunde con sus páginas.

La última vez que nos vimos, en su departamento, unos pocos meses después de la charla que sigue, me acompañó hasta la puerta del ascensor y se despidió, diciéndome: «En fin. Nos vemos la próxima. Acá, o en donde tenga que ser.» [RC]

METAFÍSICA DE UNA ESCRITURA BLANCA

ENTREVISTA RAFAEL CIPPOLINI

Existe la instancia en la cual una concepción de metafísica afecta definitivamente a la forma, proponiéndonos en este alcance la impresión de haber obtenido así un estado de sensorialidad total, similar a la unidad de mundos con la que soñaron los iluministas y algunos románticos (todos los mundos en éste, experimentables en único instante). Cuando esto sucede, entre sus bambalinas sospechamos de la posibilidad de un juego. ¿Estaremos frente a la manifestación de un atributo perenne?

Adolfo de Obieta: Una de las más altas formas que tiene la metafísica de presentársenos es al modo de una teología que esté compuesta, únicamente, por las reglas de un juego divino, uno de cuyos capítulos inmensurables será el de la creación del mundo. Nuestra libertad trascendente también es partícipe de este juego, salvo que a menudo no lo tomamos en cuenta o no lo vemos. Convivir con el olvido no es tarea simple.

Días atrás te preguntabas por qué era tan impropio como enojoso referirnos al trabajo de la naturaleza, por qué resultaba molesto formularlo así.

A menos que al juego lo entiendas como un trabajo, pues la naturaleza no hace sino jugar el juego infinito en el cual revisa una y otra vez sus propias reglas. Todas ellas están subsumidas en un amor total que no es otro que la creación en todos sus órdenes y apariciones: la cópula, los animales, las plantas; la creación es un juego permanente, incansable, sublime, ininterrumpido. Adscrito tanto a una lógica como a una ontología lúdica, cuyo origen es un Dios que se desprecia mientras crea todo cuanto será necesario. Un Dios que juega.

¿Hay algo de él en tus primeros recuerdos? ¿Cuándo tuviste conciencia de ese Dios abocado al amor imperturbable de una creación?

Antes de mi nacimiento.

¿Y pensaste alguna vez en tus memorias de nonato?

A posteriori me retraje infinitas veces sobre ese que fui antes de nacer, abusando de uno de esos típicos procedimientos místicos por los cuales volvemos al pasado de la otra vida. Supe por entonces que mi especialidad nunca fue, ni nunca sería, recordar. Por lo contrario, toda mi existencia fue más bien sentir el presente o habitar el futuro. El espíritu y el mundo de esa época así

que no soy nada recordador. Hay largos sectores y años enteros y décadas de mi vida de las que no sé absolutamente nada. No sé qué pasó, qué no pasó, qué hice ni qué no hice. Me cuesta un esfuerzo inmenso sólo ponerme en situación. Cuando mamá murió yo tenía siete años. Tendría que acordarme de su partida. Y de mi hogar de entonces, y de cuando nacieron mis hermanos. O si jugaba o no en la plaza del barrio, todo lo que en esos tiempos era real para mí. Imposible. Me recorre un blanco perfecto, brotante. Creo que me he defendido de una vida, que para mí se presentaba como incisivamente dolorosa, signada por un intenso dolor de huérfano. No me veo jamás con mi madre ni con mi padre ni con mis abuelos ni siquiera conmigo, cuando tendría tres cuatro cinco seis siete ocho nueve años. Nada. Suelo aprovecharme de recuerdos de otras personas, las que me narran historias o hechos o circunstancias en las que estuve, de las que fui protagonista o testigo, de las que, finalmente, debería acordarme por mi cuenta. ¿Cuánto habré perdido de ese que fui? ¿Cuándo habré comenzado a perderme? ¿Por qué me habré ido defendiendo de los recuerdos?

Este que soy está formado en la materia de un presente subjetivamente doloroso, olvidado del mundo que fue y decidido en la experimentación de lo por vivir.

No gasto energía repitiéndome. Ejercitar el recuerdo nos obliga a reinventarnos en lo que fuimos, bajo amenaza de repetirnos. Prefiero inventarme en lo porvenir.

¿Y en qué momento u olvido supiste que ibas a ser escritor?

¿De qué manera?

Ha existido en mí una mecánica espiritual, un lentísimo proceso mental por medio del cual llegué a la conclusión que la escritura me daría una forma. Pensando de esa manera mi futuro me entregué a aquello por lo que me sentí atraído. Era la estrategia para ganar tiempo ante la pregunta ritual: ¿qué vas a hacer de vos cuando seas grande? ¿En qué pensás convertirte? Es algo a lo que se nos somete en la infancia y en la adolescencia. La típica adjudicación de un rol. Quiero creer que me lo habrán preguntado muchas veces y en eso me habré ido formando. Me crié en un clima de escritores, ya que mi padre fue escritor. Eso me tiñó, y supuse que debía seguir creciendo en ese contorno.

¿Te acordás de lo primero que escribiste?

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

Adolfo de Obieta
con su padre
Macedonia Fernández
y su hermano Jorge



Para nada. Miento, sí. Fue a los quince años. Un poema, o más bien una plegaria, muy elemental, muy primitiva e ingenua. Estaba referida a mi enfermedad de los ojos. Padecí una enfermedad ocular que fue mi obsesión. En ese rezo le pido a Santa Lucía, mi abogada divina, que se ocupe de mis ojos, débiles y flojos. Fue un instante aislado. No he sido para nada prematuro. Hoy día, cuando leo en biografías de escritores que a los ocho o diez o quince años no sólo han leído todo lo legible, sino escrito todo lo posible de escribirse, me da que pensar que no soy sino un producto de la lentitud. Un lerdo.

¿Qué fue lo primero que publicaste?

Un libro que no tuvo intenciones literarias. Fue un homenaje de tipo elegíaco en recuerdo de mi madre. Te dije recién que quedé huérfano a los siete años, siendo uno de cuatro hermanos. Mi hermano menor tenía tres años cuando ella murió, mi hermana nueve y el mayor once. Ahora me vengo a dar cuenta que su ausencia ha significado muchísimo en mí durante un tiempo vastísimo. No tengo recuerdos conscientes, pero vuelve a mí la infelicidad. Ese primer libro es la voluntad de un recordatorio, de un autojuiciamiento por no haberle respondido lo necesario. Ella muerta, yo vivo; por lo visto me autoimputé la pérdida hasta extraer de ahí una escritura totalmente desprovista de literatura, que se titula *Destino de llorarle*. Es una especie de poema no muy extenso, también dedicado a mis hermanos, hecho a la sombra de mi padre, ya que en este poema a mi madre no deja de ser una presencia un poema muy hermoso de mi padre a su madre, Rosa del Mar. Cuando el pulcrista y antiguo libro *No todos escapan de los ojos abiertos*, lo dediqué a mi abuela con un poema al cual llamé "A mi Dios visto". Ya ves, fue un libro encapsulado en el territorio de mi familia, en nuestra historia, con mis hermanos muy

presentes, lo mismo que mi padre, siendo todo un homenaje a mi madre. Hace cincuenta años que no lo leo. Hace relativamente poco, un amigo se interesó en eso y revolviendo encontré un ejemplar. Me hice el compromiso de leerlo y superar los estados emocionales y llegar a ellos con sinceridad, atenuando mi curiosidad retrospectiva. Lo publiqué en mil nueve treinta y nueve, a mis veintisiete años. Nací en mil novecientos doce.

Lo que sí recuerdo, en tanto memorias y desmemorias, que escribirlo me produjo una gran tranquilidad, me apaciguó. Como si esa forma de objetivar mis vínculos con mi madre, mi veneración, hubiera sosegado mis emociones y así me haya permitido errar esa cuenta de espíritu con la que estuve cargando desde mi adolescencia. Tuve que saldar un vacío con mi pasado. Se editaron doscientos ejemplares de los que repartí ocho o diez. Algamos en el mundo literario, pero sólo por obligación, por mera mecánica, como hijo de Macedonia, como regla de un compromiso. Otros tantos en mi familia y el resto deben estar por algún rincón de esta casa.

¿La revista que dirigiste, *Papeles de Buenos Aires*, es de esa época?

Fue una revista que escribimos y organizamos mi hermano menor Jorge y yo desde el año cuarenta y dos al cuarenta y cinco o cuarenta y seis, tendríamos que fijarnos, y cuya aparición y frecuencia estuvo siempre a la buena de Dios. Salió unos tres años después que mi libro. La editamos cada vez que se nos hacía evidente que teníamos papeles suficientes y los pesos necesarios para pasarlos a impresión. Publicamos cinco números. Jorge Severino, un amigo mío, estuvo estudiando mucho la publicación y escribió un texto muy exhaustivo sobre ella. En *Papeles* colaboró muchísimo mi padre, firmando con su nombre o con seudónimo, o di-

rectamente sin firmar. ¿No la viste nunca? Estos son los ejemplares. Están muy manoseados, muy viejos. Vos fijate, no son más que papeles sueltos que buscaban su sentido. Macedonio nos estimuló mucho, entonces.

Como *Destino de florarte* siempre estuvo para mí en otro plano, fuera de toda pretensión literaria, inscripto más bien en la entrega, un don o un presente moral, a veces me da la sensación de que las dos experiencias están separadas por más de veinte años, pero es claro que no es así. *Papeles* fue, sin dudas, mi bautismo literario.

¿Quiénes escribieron en *Papeles*? ¿Vos les pedías colaboraciones o ellos de motu proprio te las alcanzaban?

Hay una muy fina correspondencia, tanto como una afinidad, que fui acumulando como director de *Papeles*, con quienes colaboraron. Era una época en la que se editaban viejas y prestigiosas revistas, como lo eran entonces *Sur* o *Realidad*. Así como en el extranjero *Orígenes*, en la que colaboré, por pedido de Piñera, o por el mismo Lezama Lima, a quien conocí en La Habana. *Papeles* salía saltado, cada tres o cuatro meses. Daría la impresión que una revista, por definición, tiene que alcanzar alguna continuidad, ya sea semestral, o anual. *Papeles* siempre fue muy irregular en este sentido. Mi idea fue que salieran cuatro por año, para dar una cierta idea de regularidad, de periodicidad.

Hubo una revista que no sé si conociste, ahora no puedo recordar cómo se llamaba, de la que salió un solo número, pero que originariamente tuvo la pretensión de salir con cada estación. Se agotó en su primera primavera. Muy linda, preciosa, creo que la dirigió Bernárdez. Quizá haya sido un poco mi modelo.

Te decía que en *Papeles* colaboraba gente muy conocida del medio. Muchos ya eminentes, como el mismo Macedonio, Jorge Calveti, Ramón Gómez de la Serna, su mujer Luisa Sofovichi, Gombrowicz, Rodolfo Mondolfo o Felisberto Hernández; otros que recién comenzaban la incipencia de su eminencia, como Olga Orozco, que entonces aún no había cumplido los veinte años, o Enrique Molina, ambos muy valiosos.

Macedonio no se conformaba con colaborar sino que, sin solución de continuidad, estimulaba problemas. Eran papeles de acá, de ahí su nombre. Y si en Buenos Aires ocurría eso que tanto se parecería a un hervidero de ideas y de renovaciones, no dudamos en que teníamos que dar testimonio de lo que sucedía. Macedonio, soterradamente, disimulaba una columna "a los profesores de ética del mundo", por ejemplo, y planteaba alguna cuestión sobre la paz o sobre algo por el estilo. Como también nos gustaba mucho una sección muy linda sugerida por él —aunque no la haya escrito fue de su creación, siendo muchas veces yo el instrumento de sus ideas— cuya propuesta era que no debería existir artista que no contara su concepto de la muerte. Antes que nada que nos contara qué esperaba de la muerte y de su primer día de muerto. Te repito, fue una sección de su ocurrencia. Colaboró en la misma una hermana de Manuel Peyron, Graziella Peyron, con un texto sobre su primer día de muertos. No había bromas, fue una experiencia instaurada en la persona para que se fundara en sus miedos y deseos, en su esperanza. Directamente, la glo-

balidad de la muerte estaba implícita en ese problema. En el segundo número colaboró Gómez de la Serna con una prosa que tituló *La aureola libertada* y no me acuerdo si hubo una tertulia sobre el tema. La finalidad de nuestro objetivo era mover el ambiente, no sólo convertirla en una publicación receptiva de temas muy serios, sino también lograr que resultara estimulante, afín con cuestiones de época. El clima, en general, era más humanista que religioso. No tocamos temas específicamente místicos, no era ese nuestro carácter ni el de la publicación, aunque siempre tuvimos un respeto enorme por el misterio y por lo espiritual, por lo sobrenatural.

Recién me hablabas de tu colaboración en *Orígenes* por esos años y de tu encuentro con Lezama Lima. ¿En qué año viajaste a Cuba?

Viajé a los Estados Unidos en el año cuarenta y ocho, por seis meses. De pasada, tanto de ida como de vuelta, hice sendas pausas en Cuba. Antes, en Buenos Aires, ya había conocido y me había hecho amigo de Virgilio Piñera y de Humberto Rodríguez Toméu, que me introdujeron en la literatura actual de la isla, que era, sin dudas, toda una novedad. Hacía allí fui en el mes de marzo, cuando pasé unos quince días en Cuba, que me resultaron excelentes. Por momentos tengo visiones de la naturaleza de la isla, de su maravilloso paisaje, de su inquietante cultura. En estas circunstancias lo conocí a Lezama Lima, lo mismo que a Vitier y al hermano de Virgilio Piñera, entre otros. De regreso de Estados Unidos, repito, también estuve una semana en La Habana, esto habrá sido por octubre.

¿Fue por estos años que se formó el grupo que trajo en conjunto el *Ferdydurke* de Gombrowicz?

Me parece que fue un poco más adelante.

Gombrowicz llegó en el treinta y nueve.

En *Papeles de Buenos Aires* transcribí un fragmento de *Ferdydurke* como novedad completa: fue lo primero que se publicó de Witoldo en castellano, aquello que habíamos traducido algo así como diez días antes. Tiempo después también se publicó en *Orígenes*. Witoldo estaba muy contento con toda esta fulgurante difusión.

¿Se reunían a traducir siempre los mismos en el mismo lugar?

Nos reuníamos fundamentalmente para la traducción, aunque la matizábamos y condimentábamos constantemente con infinitas charlas y discusiones. Esto era en el Gran Rex, un cine de la calle Corrientes, más exactamente en su salón de ajedrez en el primer piso, lugar que ya no existe. Ahí mismo jugaba Witoldo, y lo hacía más que bien. El maestro de ajedrez de ese lugar era otro polaco. O al menos lo recuerdo también como polaco, es algo que deberíamos ahora revisar. Lo cierto es que hacíamos esa traducción en cuotas, en medio de partidas de ajedrez. ¿Estas partidas nos habrán influido, habrán llegado a la traducción en alguna suerte de ósmosis?

¿Te acordás cómo conociste a Gombrowicz?

No. No me puedo acordar.

¿A Virgilio lo conociste por Pepe Bianco?

No, seguro que no fue por él. Me parece que fui yo quien un poco después los presenté. No sé. Sí, seguro, hice que se conocieran Virgilio y Victoria Ocampo. Tampoco lo conocí por Mastromardi. Creo que fue por una prima mía, Cecilia Benedit, quien también fue, a su manera, una profesora de Witoldo, ya que lo ayudó en viajes y otros proyectos suyos. Muy probablemente ella haya sido quien ofició de nexo. No puedo acordarme tampoco en qué orden los conocí, a quién primero y a quién después.

¿Siempre tuviste una inclinación mística?

Siempre me interesaron las religiones y el esoterismo. Siempre. No tanto el ritualismo tradicional, sino más exactamente la idea de una expansión libre, y las conexiones místicas que ésta produce.

Veo en tu biblioteca el libro sobre el teosofismo que escribió Guénon, que fue un enemigo acérrimo y furioso de las experiencias teosóficas.

Por supuesto, no era amigo del saber teosófico sino todo lo contrario. ¿Qué decirte? A Guénon lo respeto, por supuesto, pero no le tengo mucha simpatía, más que nada por ese tono del que no se despega, gamado de tanta autosuficiencia. Él siempre dice la primera y la última palabra, es el que plantea y corrige todos y cada uno de los problemas religiosos, enmendando a todo el mundo, sin conocer, bajo ninguna de sus formas, el ala del renunciamiento místico. No puedo negar que se trata de alguien que fue profundamente versado: en sus textos y en su vida pasó del hinduismo al cristianismo para abrazar finalmente el islamismo. Muy particular ese periplo, muy particular su búsqueda, su necesidad. Su diatriba contra todo, su guerra perpetua, no hace más que alejarme de él. Conozco muchos guenonianos, profundamente eruditos y estudiosos de su legado. En Argentina son minuciosa legión.

¿Quiénes son o fueron tus interlocutores en estas disciplinas espirituales de las que conversamos?

Nunca fui socio de la Sociedad Teosófica, ni pertencí a grupo espiritista alguno. Me acerqué a varias personas, leí muchas publicaciones, y conocí infinidad de gente que pertenecía activamente a esas agrupaciones. Tuve la suerte de haber conocido a tres o cuatro o cinco videntes, hombres con grandes dones, con un increíble conocimiento. Quizá uno de los más impresionantes fue Lanza del Vasto, de quien fui amigo personal. Pienso en mi escritura como en una prédica, en un camino de perfección personal. Jamás fui demasiado cenacular. No es el tipo de diálogo que más me interesa. Pienso en la escritura como en el momento, invariablemente immanente, de una vocación trascendente. Quisiera que la mía fuese una.

¿Cuándo lo conociste a Lanza del Vasto?

El vino a Buenos Aires en un primer viaje en el año cincuenta y siete, pero yo lo conocí en su segundo regreso, dos o tres años después. Entonces formamos un Grupo de Amigos del Arca que aún

existe, con el cual lo acompañamos en varios viajes al interior. Semejante encuentro, puedo asegurártelo, cambió mi relación con la escritura. Tuve la certeza de estar más cerca de mi propio camino.

Alguna vez me comentaste que cantaba muy bien.

Exactamente. Su mujer era una maravilla, un milagro gregoriano, una voz que envidiarían los ángeles. Fue una gran maestra del género y una exquisita intérprete, de una altísima calidad. Él también grabó discos lindísimos, intensos. Lograron ser disco de oro en Francia en más de una oportunidad. Y no sólo incursionaron en el gregoriano, sino en piezas para trovadores y troveros. Lanza del Vasto escribió muchísimos poemas renovando esta tradición, de un misticismo a veces difuso.

Tus estudios sobre las profecías ¿son también de esa época?

Sí, poco a poco se me fue imponiendo ese tema, que supuesto merodea las exigencias de un don, e indaga qué clases de mistificaciones existen y existirán y podrán existir. Es toda una problemática con reverses positivos y negativos, que descansa sobre la gracia de un relato de visiones, las que compilé y acumulé en innumerables fuentes y tradiciones, hasta que un buen día se me ocurrió hacer un libro con todo mi estudio. Ahora está camino a la imprenta el cuarto tomo. Era mi deseo en un tomo recoger todas las profecías específicamente concernientes a América, tarea que me reservo para un futuro cercano, para otro libro. Estos tomos crecieron mucho, engordaron tanto como los temas que me ocupan aún. Quizá sea porque tengo la manía de documentar minuciosamente cada predicción. Si de lo que se trata es de una historia de las profecías, no es posible que la escriba al azar, sino que en la prosecución de una disciplina de escritura busco los documentos y éstos se multiplican como en su oportunidad se multiplicaron los panes. A todo ese profuso material, en virtud de claridad, le agrego opiniones detalladas y todo vuelve a agigantarse hasta asustarme del volumen que se formó, por voluntad de esa escritura blanca que es mi objeto. Más aún en esta época en que abundan los libros que hacen gala de su presencia raquítica, poltre, en los que se vuelve a huir una y otra vez a lo que ya de apariencia se presente como dechado de profundidad, así como a lo que sea pensar, meditar, observar parsimoniosamente para finalmente documentar. El testimonio es apostolar.

¿Y qué hay del *Misterioso Cuaderno*, que publicaste el año pasado? ¿También puede ser entendido como la crónica de un testimonio?

Ese *Misterioso Cuaderno* que citás, es una experiencia personal mía, algo a lo que asistí. Son las comunicaciones que tiene con su padre, con su madre y con su tía paterna un chico muerto a los diecisiete años. Ese chico, Manuelito, es hijo espiritual mío y nieto espiritual de Macedonio. Ese chico fue el hijo de una amiga, a cuya casa —micro decir al edificio, no a su departamento— fui a vivir en los últimos años de la vida de Macedonio. Esta historia comenzó después de mucho batallar, de más de veinte años de paciente persuasión para que mi padre viniera a vivir conmigo, para cumplir y hacer realidad el viejo sueño de restaurar el te-

cho único, dispersada la casa cuando murió mamá en el año veintete, cuando empecé a acosar a papá con la idea, poco menos imposible entonces, de reconstruir la unidad en una convivencia. En definitiva, en los últimos años —papá muere en el cincuenta y dos—, o sea, en el cuarenta y cinco o cuarenta y seis, logro que venga a vivir a mi casa, luego de años habitando pensiones y casas de alquiler. Busqué abundantemente un departamentito hasta que amigos comunes me hablaron de uno que se alquilaba en la calle Las Heras y Lafinur. A ese mismo nos mudamos con papá. Y quiso la vida que la persona que nos recibió entonces fuera una señora con un hijo chico, de unos catorce o quince años, y vivían en el tercer piso del edificio donde nosotros habíamos, pero en la planta baja. Tomamos gran amistad con esta persona, señora que estaba separada de su marido y que terminó, con los años, siendo mi mujer. Por esos días ignorábamos que íbamos a tener ese afecto —éramos simplemente amigos— y el chico, de catorce o quince años, me tomó muchísima simpatía, lo mismo que a papá. Cuando Macedonio murió tenía nietos más chicos, de ocho o diez años, pero éste que vivía en la casa, un chico servicial y encantador, maravilloso chico, se llevaba admirablemente con él, lo acompañaba cuando yo tenía que salir de casa, se quedaba de guardia y todo lo que necesitáramos, al punto de haber instalado un pequeño teléfono privado para comunicarnos entre departamentos, algo parecido a un correo vertical (ya que las cartas subían y venían por la escalera), y bajo este mecanismo estábamos verticalizados los habitantes del primer piso con los del tercero. No pasó demasiado hasta que se hizo una familia, gratuita y espiritual, entre Manuelito y su mamá con nosotros. Y sucedió que sorpresivamente, este chico, a los diecisiete años, murió. Primero falleció Macedonio, en febrero del año cincuenta y dos. Y tres meses después moría Manuelito, en la misma habitación donde había muerto papá. Falleció inesperadamente a esa edad, no por causa de una enfermedad sino por un accidente, después de cuarenta días, más o menos, comenzó a comunicarse con su padre, por escrito. Manuelito había concertado su vinculación espiritual vinculándose con su padre poco después de morir. Unos cuantos días después se comunicó con su tía y no mucho más tarde con su madre. Como vivíamos muy cerca, yo estaba muy al tanto de todas las comunicaciones y asistí a muchas de ellas. Hasta que un buen día —no lo buscó, para nada, no hizo nada para provocarlo, no fue a ninguna reunión espiritista, no intervino ninguna clase de médium— se produjo una comunicación mental, de mente a mente, sin intermediarios y sin provocación, espontáneamente, entre mi mujer y Manuelito. Ella sintió un llamado y me pidió con urgencia papel para escribir algo sin saber qué y de inmediato, con un extraordinario asombro y presa de un estado a su manera doloroso, sospechando que algo raro pasaba, recibió el primer mensaje de su hijo único. Y a partir de ese momento recibió varios mensajes, bastantes, por mucho tiempo, casi por diez años. Manuelito le contó sus peripecias, su experiencia. *Misterioso Cuaderno* es sumamente interesante y es extraordinario como documento, ya que el chico cuenta qué es, qué no es, cómo fue llamado a ese destino, cómo luchó en su búsqueda, cómo vivió, cómo se autorizó a sí mismo a dejar este mundo. Él era, es, un alma misio-

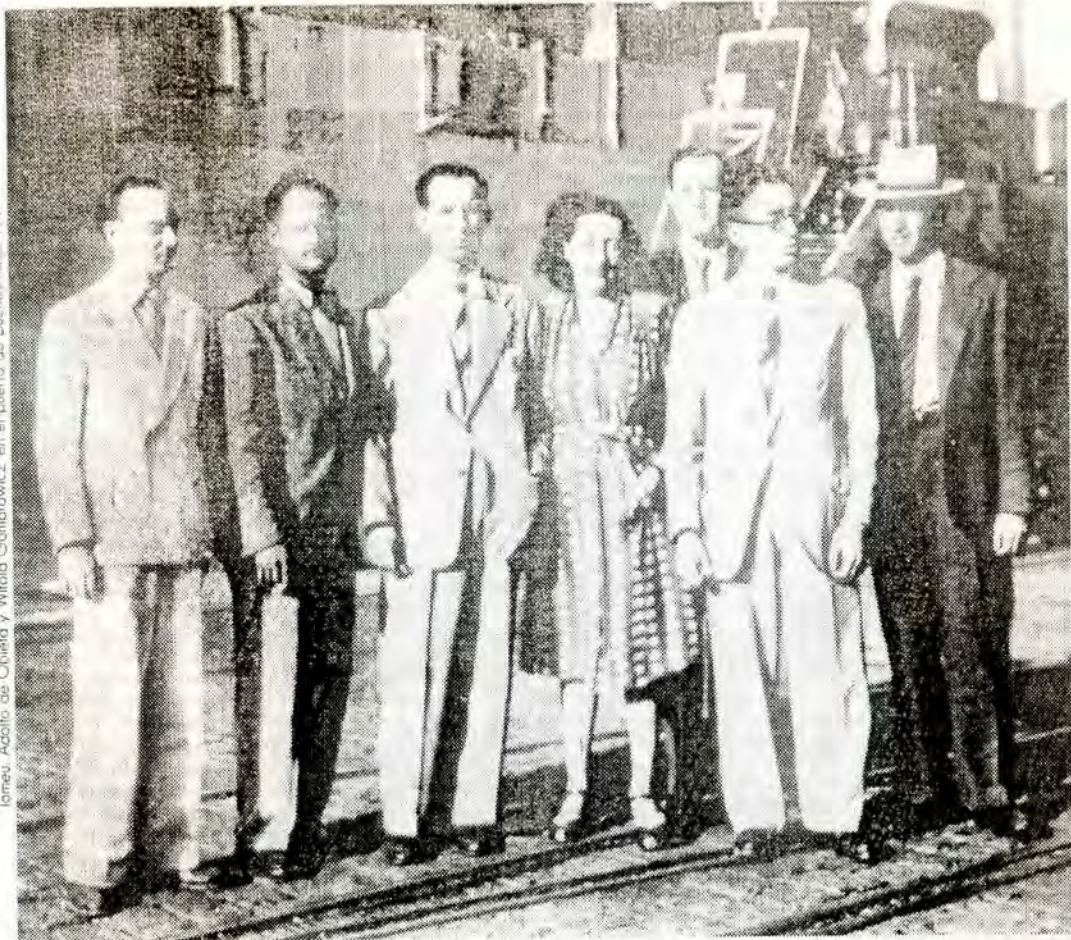
nera, un alma de servicio, y había venido a la tierra, fundamentalmente, a hacer ese servicio. Fue su destino. Y mientras vivió, pudo hacerlo en la pequeña órbita humana en la que los seres humanos podemos ayudarnos sin grandes proyecciones. Es que, si logramos librarnos de nuestro cuerpo físico inmediato, entonces, ya en un cuerpo más sutil, tenemos una esfera de acción infinitamente más vasta para consumir nuestro servicio. Comúnmente podemos ayudar y dar consejos a diestra y siniestra, como se nos antoje y sea nuestra posibilidad. Él se enfrentó también al problema, a la decisión de separarse de su cuerpo material. Primero se detuvo, cuanto pudo, por conciencia del dolor que le iba a causar a sus parientes y sobre todo a su madre, por su partir. Sabiendo también cómo se llevaban, la idea de que el chico se fuera, teniendo en claro que iba a poder servir mejor allá, fue un drama tremendo, sobre todo para él. La madre, que estaba en la tierra, y yo mismo, que estaba muy cerca, ignorábamos todo este proceso. Ni sospechábamos que el alma de esa criatura estuviera pasando por semejante cosa. Hasta que llegó un día en el cual se decidió, o bien porque pensó, o tomó fuerzas o pidió a Dios —ya que era creyente— para que la madre soportara su partida, para poder ser útil, incluso acompañándola y ayudándola desde arriba, como a toda la familia, sin que ella se desmoralizara. Bueno, esta es toda la historia del libro de que hablamos.

Recién hiciste referencia de cómo te atraía la idea de comunicación en tanto de unificación y me acordé de cuando me mencionaste el concepto de Eggegor.

Esa es una palabra que aprendí de Xul Solar. No tengo experiencias muy propias, sino aprendidas de oídas, o de intensa reflexión, debido precisamente a mi carácter intuitivo, propio de quien lo provoca todo por leídas u oídas, con cierta afinidad que hace que me anime a decir que aunque no tuve vivencias de parapsicología, puedo dar testimonio completo de cosas que he visto y en las que creo, sin que tenga medios para corroborarlo experimentalmente.

Los animales no tienen alma individual sino grupal, como en parte la tenemos colectivamente los seres humanos. Tenemos alma individual, nosotros, vos y yo, puede ser que los que recién se inician evolutivamente en la etapa de humanidad tengan un alma entre grupal e individual. De todas maneras: los animales que se reconocen en la etapa de los más evolucionados, los caballos, los gatos o los pájaros, entre otros muchos, tienen ya un alma individual. Si no es así, tienen alma grupal; quiere decir que cada uno de ellos no es un individuo absoluto, sino un individuo único con un trasfondo común que gobierna al grupo que lo rodea. El Eggegor es un Super-Ser que influye y gobierna a todo un grupo, no sé de qué magnitud ni número, de animales e incluso puede que de vegetales. El alma va evolucionando a través de la experiencia. Xul mencionaba mucho la existencia del Eggegor. Y después la fui encontrando, paulatinamente, en los diccionarios de Ciencias Ocultas. Quizá la poesía funcione también por la magia de algún mecanismo parecido, y los poetas se conecten con la mente superior. www.fernandocastellanos.com.ar

De izquierda a derecha: Carlos Coldroni, Augusto de Castro, Virgilio Piñera, Graciela Peyrovi, Humberto Rodríguez Toranzo, Adolfo de Obieta y Witold Gombrowicz, en el puerto de Buenos Aires, 1947.



esotéricos, sobre todo por la revelación que tuvo en esa noche de Navidad.

¿René Daumal te interesa?

También me interesa, especialmente su *Monte Análogo*. Hace tiempo que me olvidé de releerlo.

¿Y San Juan de la Cruz?

También me interesa. Pero me acuso de no tenerlo mejor leído.

¿Bloy?

Quizá sea que en el caso mío fui ganado por la indisciplina, o sea, el no disciplinarme para interesarme en muchas cosas, en desmedro, ya que la vida no da para tanto, de profundizar ciertas otras. Quizá he tenido sin darme cuenta, ahora a los noventa años lo recuerdo, eso, una rutina, ya que hay muchas cosas que quisiera haber leído, leído bien, o leído íntegramente o releído. Pero me quedo en todo lo que hay que hacer para llegar a la profundidad de un pensamiento, toda una preparación, de las primeras y de las segundas lecturas a menudo son aproximaciones, al menos en el caso mío, que voy leyendo y leyendo, con una luz muy luminosa de libros imperdibles. Sin ir más lejos, a la Biblia jamás la leí

toda. O tal vez sí, vuelvo a dudar. O al Dante, a muchos de esos clásicos. Que no da la vida y me quedo con el sueño de haberlos leído, sumados a todos aquellos que sí tuvo la suerte de leer.

¿Hay obras a las que hayas regresado en distintas oportunidades, por las cuales hayas podido burlar al tiempo?

En las vitrinas de las librerías aparecen de continuo tantas cosas nuevas en medio de tanta deuda, de tanta variedad temática, que me siento atravesado siempre por una ansiedad absoluta de lectura que jamás podrá satisfacer plenamente. Como sabés, me ha interesado Oriente, y también la filosofía, y la teología, y la herméutica, y dentro del arte, particularmente, me apasionó la música en toda su tradición occidental, del gregoriano hasta hoy, sobre todo la obra de Wagner, de Mozart, los italianos, Vivaldi, Debussy, Ravel. Viví en un mundo muy musical, ya que mamá era violinista y pianista y la única hermana de papá, Gabriela, fue también pianista. Papá no tenía instrucción musical, pero sí una gran sensibilidad, un oído asombroso.

Ya que hablamos de tu familia y sus habilidades e intereses, quisiera que me cuentes de ese tío tuyo que fue campeón de tiro de pistola.

Muy bien. Y te muestro el cuadro, si querés. Mi tío Eduardo era diez años menor que papá, el menor de los hermanos Fernández. Papá había nacido en el setenta y cuatro y Eduardo era del ochenta y cuatro. Fue un gran deportista, más que nada en tiro, donde se destacó por su puntería fenomenal. En el año trece participó en un campeonato mundial en Inglaterra, en Wimbledon, donde realizó diez centros sucesivos. Todo el mundo lo recordaba porque se había convertido en experto en repetir la hazaña de Guillermo Tell: ponía objetos de toda clase en las cabezas de sus amigos y se las quitaba a disparos. Maravilloso, me consta. Y lo confirma la siguiente anécdota. Le gustaba pescar, por lo que solíamos ir cerca del Torreón de Mar del Plata, esto cincuenta o sesenta años atrás. Era aficionado a pescar tiburones (le gustaba matar presas importantes) y ese día se había olvidado la carnada para el anzuelo, razón por la cual se acercó a un italiano que estaba pescando y le pidió, muy gentilmente, si le facilitaba una. Y este hombre, sin perjuicio de darle la carnada, lo amonestó con el sermón correspondiente: "Mire: si usted no se hubiera olvidado, ya que uno cuando sale de su casa debe acordarse y tomar la precaución de cotejar si lleva todo lo que debe, por ejemplo, si tiene la carnada, entonces no le estaría pasando esto". Suedió que mi tío le contestó: "Muchas gracias señor, le agradezco mucho, aunque yo lo abordé para pedirle una carnada y no un sermón". Fue terrible: mientras el italiano se seguía quejando, este animal, con su revólver, le hizo volar la pipa de un tiro. Casi lo infartó: el pobre hombre se quedó tieso, en pleno pánico. Mi tío bajaba pájaros al vuelo y se entregaba a salvajadas por el estilo.

Veo acá estos papeles de Marechal. ¿Lo trataste a Marechal? Poco. Pero con mucho respeto y simpatía. Vivía por el barrio de Once, en la Avenida Rivadavia, al dos mil y pico. Había sido maestro de escuela primaria y tuvo también un interés místico, sin

salir del cristianismo, aunque con un criterio exquisito y personal, de gran amplitud, lo mismo que Bernárdez, de quien hablábamos antes. Borges era, por el contrario, agnóstico y escéptico. Todos ellos, de varias maneras, me intimidaban. Mis dos características básicas se funden en ser desmemoriado y tímido. Me costaba mucho acercarme a cierta gente, me ganaba la impresión de hacerles perder tiempo, lo que me incomodaba de sobremanera.

Pero no fue así con Gombrowicz o con Piñera.

Pero es que entonces yo era más grande. Tenía treinta y cinco o cuarenta años. En cambio, en el año veintitantos, en la época de la revista *Martín Fierro*, no era más que un chico que observaba ese mundo con asombro y distancia. No fui prematuro ni papá me estimuló para que lo fuera. Me crié, por carácter, muy al margen (hay chicos que a los doce años ya son genios consumados). Andaba cerca de todas estas personas pero era un planeta aparte. Y me quedé, en parte, siempre en esa galaxia.

¿A Juanele Ortiz lo conociste?

No. Tengo libros suyos dedicados, pero no lo conocí. Sí, claro, a su vecino Mastronardi. Los dos éramos muy amigos de Jorge Calvetti.

Vos publicaste tu primer libro en el treinta y nueve. ¿Cuál es el primer libro tuyo que considerarás literario?

Puede que sea *Genealogía Solar*, muy posterior. Supongo —por que mi memoria sigue frecuentando los mismos caprichos que me definen— que esa literaridad está sugerida y presente en una moda de cuarenta años atrás, cuando se hicieron permanentes las novedades del cielo, sobre todo los extraterrestres, con las preguntas por las comunicaciones entre mundos celestes y su repertorio. A su modo es un libro de perfil propiciatorio. No me acuerdo mucho de lo que escribí; tendría que releerlo. Abogo por eso aún hoy, ya que veo con simpatía que se unan los mundos extraplanetarios y se establezcan comunicaciones más estrechas; nada tengo de receloso ni creo que la Tierra sea el único nido del cosmos. Menos aún, que ésta, con sus antecedentes, termine dirimiendo la paz espacial de un futuro posiblemente no tan lejano.

¿No escribiste en un boletín de la Academia de Letras, hace unos años, una nota sobre ciencia-ficción?

Puede que te refieras al discurso de recepción, luego de la exposición de Calvetti. Porque en ese discurso es donde recuerdo algunos esotéricos de fin del siglo XIX, artistas del ochenta y del noventa que anticiparon el género de ciencia-ficción: gente como Holmberg o el joven Lugones.

El de *Las fuerzas extrañas*.

Exactamente. Como aquel otro poeta, Carlos Encina, un místico de temas netamente esotéricos que sin duda abrió el camino para lo que sucedería en la materia cuarenta años después.

No mucho antes de esa conferencia escribiste un libro sobre Juan Bautista Alberdi, que según un criterio que comparto, también estaba adelantado.

Por supuesto. Un personaje sumamente interesante.

No se conoce lo suficiente su labor como músico.

Claro que no. Fue un muy buen pianista, que además inventó un método para aprender solfeo en menos tiempo que el habitual, como Xul. Otro bicho raro. Tendría que reeditar mi libro, ya que está agotado y valdría la pena, porque la figura de Alberdi sigue estando todavía muy presente, muy vigente. En algunos aspectos parece Gandhi: incluso llega a decir que hay que convocar a una asamblea donde se contemplen los problemas del mundo, al margen de las guerras. Toda la abominación que sufre por la guerra; su defensa de la conciencia humana... ¿Cómo no se van a poder sentar los dirigentes del mundo en una mesa y arreglar sus diferencias sin dejar un saldo de diez o veinte millones de muertos?

Pienso que *Peregrinación a la luz del día* fue un libro que jamás se leyó como se lo merece. Un libro cargado de Voltaire, desmesurado ¿no? Me encanta tu propuesta de convocar a varios Alberdis concéntricos: al teórico, al esteta, al científico, al profeta, al diplomático, al polemista, al constitucionalista, al economista, al periodista; al que prepara un anteproyecto de constitución, al método para el aprendizaje del piano, además de componer minué y dramas y sátiras.

A su *El crimen de la guerra*, seguramente el libro de su autoría que más me sorprende, lo dejó inconcluso. Por suerte su albacea no le hizo caso y lo publicó. La consigna era que lo que no estuviera expresamente aprobado se olvidara al total olvido o a su destrucción. No fue aprobado por él.

Un Max Brod precoz.

Estamos frente a un problema que no deja de ser delicadísimo y de frágil resolución. No sé qué pensar: ¿no habría que inmolarse un texto o una obra, si esa es una última voluntad de quien fue su gestor?

No creo que haya una decisión correcta a priori con un dilema semejante. Todo depende de cómo juzguen al artista y a su

obra. Todo un género moral. A propósito ¿fuiste alguna vez seducido o atrapado por un género literario? ¿Alguna vez te ganó el firme propósito de convertírtelo en novelista *full-time*, o poeta, o consagrarte por entero a una forma? Te pregunto, porque más bien parecés frecuentar dúctilmente la diversidad. Es que traté de profundizar mi manera, no como un especialista, aquellas cuestiones que me producían la carga de un llamado, que afectaban incisivamente mi curiosidad. A pesar de que me interesó, desde muy joven, la sociología, estudié abogacía al tiempo que publicaba en el diario *La Razón* —esto debió ser por mil nueve treinta y ocho o treinta y nueve— ensayos y artículos sobre los caracteres comunes a los diversos regímenes totalitarios.

Entendía que había siempre algo más allá, más profundo que una mera división de disciplinas o saberes.

Pero también te autoimpusiste una exigencia formal. No. O creo que no. Si me interesó la forma, fue, te lo aseguro, en un plano muy intuitivo. Nunca me sentí demasiado tentado a reflexionar sobre la forma. Por el contrario, cuando escribo me fascino por el tema, por la materia, por sus posibilidades, orígenes y destinos. Nunca existió cálculo de ninguna especie en

lo referido a la forma. No dejo de observar que los cuentistas, novelistas y poetas escriben en una suerte de segundo tiempo, armando y desarmando ese organismo que es la escritura. Sufró una amnesia preocupante en ese sentido. Nunca me acuerdo de mis buenos modales literarios en la curricula formal. Carezco de toda conciencia de oficio o, lamentablemente, la he tenido de manera más que leve. Persiste en mí el recuerdo de verme terminando los textos que me fui proponiendo de manera vertiginosa, lo más rápidamente posible, en carrera vaya a saber uno con qué o con quién. Posiblemente, de cierta manera haya creído que en ese raptus estaba presente un rasgo de verosimilitud. No escribo de manera cuidadosa y sucesiva. Nunca pensé o no recuerdo haberlo pensado, me escribo como tal autor. Cuando escribo, tan por el contrario, no estoy pensando



Adolfo, a la derecha, el 18 de febrero de 1934 en La Verde acompañado por «Anselmo».

más que en aquello que excede a lo escrito. No me interesa ni creo que me haya interesado nunca la actualidad como forma. No sé si en mí es déficit o autosuficiencia. No deja de ser una pregunta legítima, pero mi historia me ha negado. Tampoco puedo verme escribiendo rigurosamente cuatro horas por día.

¿Crees en la inspiración?

¿Será eso? ¿Al menos un poco? Cuando alguna cuestión me atrae y la profundizo, cuando estudio algún tema, entonces ya estoy listo para conquistar el final del texto. Jamás reflexioné en la elaboración del escrito en sí, o te repito, quizá lo hice infusamente y por eso me pregunto por la inspiración, si realmente me ha frecuentado en alguna época. Seguramente en ciertas revisiones muy póstumas de algún cuento, cuando le he agregado un momento más, o algún adjetivo o habré corregido quien sabe qué, quizá entonces estuve románticamente inspirado, aunque generalmente no lo creo así. Y quizá peque de seguir creyendo que fueron los temas los que me han ganado, abreviados de repente en una síntesis mental, en su más primitiva necesidad. Mi padre, me consta, muchas veces tuvo intuiciones del esquema de un texto, y luego fue corrigiendo ese esquema muchas veces, antes de ponerse propiamente a escribir. Y me da la impresión de que yo nunca tuve esos proyectos previos. Es claro que si uno planea construir una casa, debería empezar por hacer primero los planos. En ese caso, lo mío ha sido practicar una literatura sin planos, aunque siempre interesado en el estudio de aquello que me interesaba vivamente.

Tengo el palpito que te gana una intuición y de inmediato te dedicás a seguirla y de eso nace, del mismo ímpetu, una forma. El raptó en tu escritura es intuitivo, a partir siempre del interés por alguna causa específica. Estás tan compenetrado en la cuestión que la forma es inherente a ella aunque no lo sepas desde un principio. Una suerte de abandono por la factura. Sí. Así lo hago. No ordeno, no sumo. Las palabras aparecen, simplemente.

¿Tus viajes también fueron ganados por algún interés? Pienso, por ejemplo, en tus viajes a la India. ¿Es parte de la misma búsqueda?

Fui invitado a ese país dos veces. La primera vez, muy sorpresivamente, a formar parte de un jurado para un premio a escritores no hindúes que hubieran simpatizado con Gandhi de manera explícita. Fui parte de un jurado de diez o quince personas que debíamos evaluar aquello que se había publicado sobre Gandhi por esa fecha, habrá sido en el ochenta y cuatro, casi al mismo tiempo que salía mi libro sobre Allherdi. Y unos años después fue también por un premio, pero esta vez me lo dieron a mí. Me gané una estatuita para extranjeros que se han ocupado significativamente de Gandhi. Nunca más fui jurado, pero me acuerdo muy bien de que se movieron entonces. Tiendo a creer que en la Embajada de la India se juntan materiales para informar a los gobernantes hindúes quiénes, del país donde se encuentra la embajada, se ocupan de la India, de su cultura y, en mi caso, de Gandhi. Y

allá, valorando este material, entendieron mi genuino interés. No dudo que mi amistad con Lanza del Vasto puede haber tenido que ver. Gandhi lo llamó "servidor de paz". Es gracioso y descabellado, pero parecería que se hubiese montado un aparato para hacerme acreedor de semejantes honores. Esos días en la India los prolongué después a mi cargo, habitando en hoteles rumbosos, como corresponde. Estuve como dos meses la última vez y recorri el país de punta a punta.

¿Qué es lo que más atesorás de esos viajes?

En realidad, todo. Hablamos de un país que tiene casi mil millones de hombres. ¿Qué podés decirme? Me acuerdo que un sociólogo suizo, muy famoso hace cincuenta años, que sentenció: Para opinar sobre un país hay que hacerlo al cuarto día de llegar o después de haber vivido toda la vida. O sea, con profundidad o con la intuición. La India no admite excepción. O vivís diez años para compenetrarte y dialogar, y sumarte a las pasiones, intereses, incluso a la miseria y escapás así de guiarte por un harullo que hay en Bombay o un crimen cualquiera. Este amor por la India es paralelo a mi interés por la materia esotérica. Lo que yo más quería no era oponer Oriente a Occidente, sino, quiméricamente quizá, integrarlos. Hace medio siglo recuerdo haber dado una conferencia en el Instituto Popular de Conferencias, que dirigía Reissig, sobre este tema, Oriente y Occidente, y ya entonces estaba hogando por el entendimiento mutuo, por evitar el conflicto. Clamaba: Pónganse de acuerdo, enriquezcanse mutuamente: Oriente con Occidente y viceversa. Que vengan los hindúistas a predicar y que los cristianos, vayan allá, sigan ese diálogo de culturas. Hay que saber y aprender a no imponerse, no debemos ni orientalizar ni occidentalizar al mundo. Ni orientalizarlo ni occidentalizarlo. El mayor sueño es aquel que quiere que haya fluidez en la comunicación esas formas de vida, en apariencia tan disímiles. Es en esta instancia cuando entra en escena la literatura, promoviendo un acercamiento de idiosinerasias desde el lenguaje, éticas del ejercicio del idioma que redundarán, ya sea en poemas o relatos, en la posibilidad de conocimientos mutuos. La literatura puede servir de nexo, proponer por medio de una sensibilidad humana y universal, en la expresión de lo disímil, un contacto fructífero. Se preguntan los profesores muchas veces cuál es el objeto de la literatura y una respuesta muy digna sería: un diálogo entre modos tan distintos de estar en el mundo. Beneficios amplios para la literatura y los pueblos.

¿Estos viajes influyeron en tu predilección por esa otra opción del viaje de la cual sos cultor, o sea, del viaje interior? ¿La literatura es un vehículo, un medio para éste?

Desde mucho antes se puede decir que fui un abonado a esa otra modalidad del turismo. Y cómo no, la literatura pone a nuestra disposición infinidad de recursos para realizar este tipo de travieso. En el interior se suman, sin ser total, los cambios, así como las estimulaciones del exterior que se asimilan misteriosamente, en una suerte de unidad que mixtura, prolijamente, el exterior con el interior. Conocí a un extraordinario pintor esotérico, Alejandro Hidalgo, al que sin dudas habría que dedicarle un sa-

lón permanente en alguno de nuestros museos, un hombre dueño de una obra espléndida y dispersa, que sin dudas abrevaba en este centro que te describo. Hidalgo no sólo era, como persona, de una muy alta evolución, sino que como artista fue artífice de cuadros llenos de significaciones profundas, los que acompañaron su profesión de vidente, provista de muchos poderes sanadores, esos mismos que hacían que tuviera la facultad de curar enfermedades extrañas. A veces hasta la curado, asimismo, simples dolores de cabeza en el acto, malestares que, si bien son muy sencillos para un maestro, terminan por parecer espectaculares para un novicio que recién comienza a conocer su amplitud. Suele suceder que, a veces, se considera prodigio al que mueve un objeto a distancia, y después descubrimos que no tiene ningún don en especial, sino que todo su poder se limita a una posibilidad que cada uno de nosotros, en mayor o menor medida, posee. Me acuerdo ahora de Uri Heller, que, además de aparecer en la televisión y en las revistas, movía objetos o doblaba cucharas y tenedores. Este amigo que te cuento te preguntaba: ¿Que perfume le gusta a usted? ¿rosa, heliotropo, jazmín? Bueno, muy bien. Y repentinamente se llenaba el aire circundante de olor a jazmín. Y te aseguro que no era ilusión, sino algo tremendamente comprobable. Mi hija siempre se asombró porque un día entró a casa y casualmente estaba abierto el piano y Alejandro, desde lejos y no sé cómo, la asombró tocándole algunas notas del instrumento. Tiene el poder de activar ahí, de mover las telas sin pulsarlas, como también de apagar un incendio a distancia, según supimos luego. En los últimos años tuve mucho interés en Irma Maggio, una gran vidente italiana, autora de un libro que me apasionó: Meditación, misterio y luz. Una mujer no sólo con grandes dones, sino conocedora de otros lenguajes, ya que se prestó a colaborar en operaciones y pruebas científicas en Roma. Otra vidente, llamada Rosa de la Torre, publicó un libro, donde cuenta momentos recuperados de sus otras vidas, porque ella tenía firmes condiciones de videncia. En un viaje a Europa se encontró que en otra vida fue conducida a un lugar donde había estado en tiempos de la revolución francesa, convirtiendo a esto en un testimonio de reencarnación fulminante. Una de sus dotes consistía en proporcionarte un sobre donde te hacía escribir algo y para enseguida guardarlo, después de leerlo. Al tiempo, con sólo apoyar la mano sobre él, te proporcionaba una cantidad enorme de datos a través de lo que estaba escrito con tu puño y letra, como por ejemplo, que vos eras de tal manera, o que a los dieciocho años te salvaste del servicio militar por tal cuestión, etc. Daba la impresión que obtenía lo que puede una grafóloga, pero sin contacto ocular directo con tu grafía. Esa es la apertura de la parapsicología, ya que hay seres que tienen, unos más otros menos, videncias, constantes o con mayor articulación, a veces con un desarrollo muy incipiente que convierten en relatos defectuosos. Debo confesar que estuve muy familiarizado con ese mundo, cuya frecuentación me llevó a la idea de que hay más poderes de los que habitualmente estamos dispuestos a aceptar. Cuando trato de explicármelo, me acuerdo siempre de lo escrito por Shakespeare, cuando Hamlet dice a Horacio, "¡que salgas Horacio, que en el cielo y en la tierra hay muchas más cosas de las que sospecha

tu sabiduría". Es muy evidente que el Príncipe Hamlet fue quizá el mejor instrumento de Shakespeare en su viaje interior. Shakespeare era de los que tenía en claro que existen muchos mundos que, casi en secreto, están en éste. El asunto es colocarse en estado de receptividad para captar y entrar en un pleno contacto con esos mundos. Por alrededor nuestro, en este momento, no dudes que están rondando energías y ángeles y seres extraordinarios. Pero, como estamos distraídos, terminamos por no verlos.

Tendríamos que empezar por emular a Swedemborg, para finalmente ver a los ángeles con sombrero. Vos hablabas de turismo y no dudo que sería muy provechoso planificar viajes interiores para visitar o espiar en su territorio a estas exquisitas criaturas aladas.

Por supuesto. Hay que publicar más libros sobre ángeles, y quizá finalmente estimulen a más viajeros y los relatos de estas visitas se multipliquen. Aunque ya ha habido por acá gente que lo ha hecho casi diariamente.

¿Qué Angeleología criolla te interesa? ¿Alguna en particular? Al que le interesó mucho el tema ángeles, a lo largo de toda su vida, fue a Xul Solar. Ignoro cuál era el grado de videncia que tenía, aunque nadie duda que fue vidente. No es que haya tenido sólo cultura o información, sin experiencias propias, sino que se trasladaba, que era frecuentemente visitado. Me acuerdo que Alejandro Hidalgo, que era amigo de Xul, me confirmó su "visión astral". Sólo de observarlo meditar, sin estudiar su obra. Yo, en cambio, nunca tuve visión astral.

No recuerdo si existe algún testimonio que confirme que Xul fue visitado por ángeles en los últimos años de su vida, mientras se dedicaba a la composición de sus San Signos. Sus lenguajes, su pictogramática tienen una pretensión y una comunión mística y extrasensorial fenomenal. Sin embargo y hasta donde sé, nadie se percató que nuestro astrólogo tiene no tan veladas citas a una de las más extrañas genealogías de ángeles típicamente nativas, como lo son los ángeles arcabuceros, que no son sino una elaboración de los ángeles descritos en el Libro de Enoch.

Borges, por ejemplo, tenía curiosidad por todo esto. Aunque no tenía ninguna clase de intuición personal.

Más bien me parece que se negaba. Precisamente su escepticismo era aquello que lo expulsaba de una experiencia de esta clase.

Pareciera ser que fue una constante en su vida: alejaba de sí toda posibilidad de experiencia propia. Pero también es muy cierto que estaba fascinado por Xul.

Para Borges, la sabiduría de Xul era un espectáculo, como podía serlo cualquier biblioteca interesante. Le fascinaba la misión extravagante que veía en Xul.

Algunas evidencias que respaldan la teoría de Collinson en sus escritos a los que le da a menudo un matiz de esoterismo que no se co-

responde con su experiencia, Borges literaturizaba todo, lo refundía en su imaginación. Dentro de su fantasía, le venía bien el muestrario sulariano para enriquecer, con decoración esotérica, su espíritu agnóstico y respetuoso. Me queda la duda si murió creyente o no creyente. Poco tiempo antes de morir dijo que nunca había creído en Dios, pero después me han dicho en varias oportunidades que a último momento se encomendó a Dios, al igual que me han dicho de Ricardo Rojas, que era religioso pero no estrictamente católico. A los católicos muy católicos, ortodoxos, les interesa profundamente eso, si en el último minuto recibió una revelación, ya que así toda la existencia queda preñada de ese estado de gracia. En fin, todo eso se presta a ambigüedades porque ¿quién lo oyó? ¿Un escribano público a su lado? Lo confirma nada más que la verosimilitud del sacerdote.

Pensaba, mientras te oía hablar, en los diferentes caminos con los que nos conducimos a la muerte. Los hinduistas, por ejemplo, tienen un sistema de castas mucho más duro.

Ni que hablar. El propio Gandhi estaba en contra del sistema de castas al cual creía terriblemente injusto. Aunque es verdad que a esas castas se las comprende mejor y se las acepta en la India, por el simple motivo de que allí se cree firmemente en la reencarnación. En la composición de un cuadro de castas importa muchísimo que haya o no, haya hipótesis de reencarnación. Porque si yo me reencarno, entonces está la esperanza de que a través de buenas acciones y de una evolución positiva, vaya ganando mejores posibilidades en una vida futura, sucesiva. Mientras que si no hay castas y hay una vida única y nazco como un miserable paria pordiosero, ciego, sordo y mudo ¿cómo se justificaría la obra de un Dios de amor que deja a un hombre sin la posibilidad de ser alcanzado por una revelación?

Las castas parecen casi prefijadas por un destino ¿Crees en un destino?

Sí.

¿Un destino o una inclinación?

¿Significa destino que yo vengo a esta vida con un plan prefijado? ¿Se nace para algo? Esas son las preguntas. Pero no dudo que haya un llamado inexorable del cual todos participamos.

Me refiero específicamente a una moira griega, a una extrema fatalidad.

Hay que preguntarse cómo se cumple y se ejecuta esa fatalidad. ¿Cuál es mi suerte? ¿Cómo se lleva con mi libre albedrío? Es un problema muy delicado, como lo es el de la Providencia Divina. ¿Cómo Dios sabe cómo voy a ejercer mi libertad el año que viene? Me crea libre y sabe qué me va a pasar. Es un misterio. Debería ser algo que se estudie en las universidades del mundo.

¿Cuál es tu idea de universalidad?

La entronco con la idea del universo. Y a éste en la unidad. Todo lo existente está ahí. Todo se vuela hacia el uno. Vivimos en un multiverso en el cual todo se dispersa y pierde la unidad. Y la idea, si es que hay una sabiduría posible y no una mera informa-

ción, sino un conocimiento mucho más trascendente, entonces tendría que aceptarse con una sabiduría única, sintetizada toda ésta en la realidad cognoscente, en una presentación misteriosa de la universalidad y de la coherencia, montándola en las oraciones internas, donde sea evidente que no encontre un caos, una unidad que en el fondo es de plena materia caótica.

Tu literatura guarda la proporción de esa propensión a lo uno, es fácil darse cuenta de que todos tus intereses confluyen en algo, ya sea la filosofía, el arte o la religión. Hay una gracia en la confluencia de sus afluentes. Es todo lo contrario a una expurgación, es un ir hacia una pureza en ese confluir de elementos y preocupaciones. Lo que noto en tus intereses no es un saber, sino una pluralidad de saberes, de atractores que buscan su unidad.

Busco armonizar todo eso de forma coherente. Busco esta coherencia en una visión, que se manifiesta en el aspecto humano como una hermandad. Me aterra ver la capacidad humana de dispersión, de contradicción, la felicidad de pelearse y enemistarse y destruir todo conato posible de convivencia. De con-vivir, de comunión. Mi gran sueño, desde chico, es la concreción de una universalidad, de una participación en la gran verdad. Somos una familia, en la que integro a la familia humana con la familia animal y la familia vegetal. La vida es una cosa misteriosa que nos rebasa completamente, y debería dejarnos en estado de recogimiento, de profundidad y de pureza, para así atishar hacia dónde va todo este cosmos viviente. Ahora también sabemos que los minerales tienen sensibilidad y hay que integrarlos: en el fondo de un mineral existe un cúmulo de fenómenos químicos de gran pureza.

¿Es panteísta esto que estás diciendo?

Si creemos que Dios lo engloba todo, a la unidad le damos un aspecto personal. En todo teísmo hay un Dios con atributos de personalidad. Pero si lo hago más abstracto, más universal, la idea de que todos somos partículas del uno, como ya lo enunciaron los griegos, nos abrimos a otras pertenencias. Es un hecho muy misterioso, porque la mente no está tan trabajada para lo profano, para lo vulgar. Eso es nada más que un resto de nuestra existencia en el mundo. No tenemos ni tiempo ni ejercicio ni nada para abrírnos a todo lo que no sea la materialidad, la corporalidad, y la causalidad concreta, causa-efecto.

¿Cuáles serían para vos esos caminos a la trascendencia?

Tendríamos que evaluar primero qué aptitudes tenemos cada uno, o ver cuál es la vía que nos es más conatural para reintegrarnos de criatura a creación. De reintegrarnos, en el más amplio de los sentidos. Aceptar que estamos reencarnados, que tenemos un cuerpo físico que nos condiciona mucho. Al fin de cuentas nos liberaríamos uno de los tantos caminos como la ciencia, el arte, la filosofía, la música, la acción, que son los que pueden reconstruir nuestra unidad y hacernos sentir la alegría que, en vez de alejarnos de la unidad, nos reintegre a ella desde la individualidad. No fundirnos, no confundirnos, no entregándonos al

miedo. Sino jamás perder la conciencia de que contamos con un cuerpo individual, y sin embargo, misteriosamente, integramos esta comunidad cósmica que nos supera.

Expurgaste de tu lista de caminos a la técnica. ¿Cuál es tu relación con la técnica?

Tengo muchas reservas. No puedo negar, como actividad humana que es, sus logros solucionando problemas concretos. Los seres humanos tenemos un cuerpo y la ciencia está ligada a él, a nuestra materialidad. A su vez la técnica nos ayuda a no desintegrarnos con nuestro cuerpo, estableciendo relaciones inéditas con él. Así que si queremos mantener al cuerpo para llegar a la unidad, la técnica, como recurso de la inteligencia humana, de sus habilidades, asiste a esta relación que se reinventa permanentemente. Asiste a su alimento, a sus formas cotidianas, a las higienes y cuidados. Nunca debería escaparse de la dimensión ética en la que debe existir. Hay que tener muy en cuenta sus finalidades, ya que la técnica no deja de estar eternamente acechada de descreación y de contracreación. Tenemos que estar vigilantes para que la ciencia y la técnica no se desvíen, no obren en contra de aquello que están supuestamente buscando. La idea de que la técnica haya construido armas, instrumentos de muerte, de trituración y herida, parecería una objeción casi ilevantable sobre lo que pudo ser una creación técnica carente

de su primordialidad, esto es, aquello que nunca deja de atender a su descripción como el fruto benéfico de los recursos a mano, con lo que nos provee la mano. Lamentablemente, la técnica ya no puede disociarse culturalmente del horror y la calumnia que constituyen su historia y la materia prima de las grandes guerras. Cuando pensamos que en el siglo XXI todavía no nos conformamos con todo el catálogo de atrocidades que dejó como saldo, nuestra mirada acoge más razones para su sospecha. La desviación inescrupulosa de la técnica es la culpable, en alguna medida, de los campos de concentración y de todo lo que sabemos, las guerras bacteriológicas y los lavados de cerebros. Alguien cuestionó alguna vez hasta la propia imprenta y trató a Gutenberg como a un criminal, como un propagador de pestes. Hay que pensar cada vez más en tecnología y metatecnología. A la técnica le costaría bastante ser absuelta de un juicio muy severo, después de examinar cómo ha repercutido en la felicidad humana y en su bienestar. La escritura también es una tecnología, a fin de cuentas. Y fijate hace cuántos siglos que sigue vigente, siempre renovada y renovable. De ahí su alto poder que jamás deberíamos desestimar.

Buenos Aires, viernes 17 de agosto de 2001

OBIÉTICA

GENEALOGÍA SOLAR

Un habitante extraplanetario o solar dice más allá de toda medida y signo nacidos de la tierra y el hombre. Porque es una nueva Imagen y una nueva Semejanza de la Divinidad.

Al dejar de saberse medida de todas las cosas, tierra y hombre entran con los ojos abiertos en la historia del universo.

Suba el hombre a los soles o bajen los soles al hombre, por las venas unificantes habrán de ir y venir criaturas, esencias, pensamientos.

Porque nuestra conciencia mental trascendió, nuestra conciencia física trasciende; no de otro modo. Ahora somos capaces de surcar el Espacio porque somos capaces de comprenderlo y recibirlo, porque está dentro de nosotros; porque dejamos la tribu, aunque fuera tan grande como toda la Tierra.

Pero ¿somos capaces? ¿O sólo somos bárbaros con Espacio?

Las dimensiones exteriores no son más que otra figuración de las dimensiones interiores. «Fuera» es otro aspecto de «dentro». Paisaje exterior, otra apariencia de paisaje interior. Soles y galaxias extensas, otra faz de galaxias y soles internos.

Reverberación de los espejos, a los que también pertenecen las cosas y costumbres de nuestro propio cuerpo. Porque fuera del juego sólo queda, paradójicamente, el Centro de las Apariencias, el yo, imaginero enredado en su creación, que debe llegar a los límites para reencontrarse, como ahora.

La extensión como camino a la intensidad. La intensidad como camino al Centro. Fin de todas las dimensiones externas o internas, reales o imaginarias: retorno al yo-universo, al yo-tú, al Uno-Todo.

Quienes se fatigan amorosa u hostilmente en la «conquista del espacio exterior» quizá no lo saben: están viajando dentro de la Conciencia, se están conociendo. ¿Qué es viajar a la más remota galaxia sino viajar al fondo de la conciencia? ¿Qué es recibir al viajero más remoto sino recibir a quien viene de lejísimos dentro, de lugares insituados?

El que todavía cree más a los ojos de su cara que a los ojos de su alma y de sus sueños, supone acercarse al inescrutable Espacio, las antiquísimas tinieblas exteriores. Poco a poco se irá haciendo evidencia la identidad de ambos espacios, la mismidad dentro-fuera. Se sabrá que hundiéndonos en una contemplación o meditación tan fuerte, tan loca como lo es en los cosmonautas la voluntad de salir de la Tierra, habríamos llegado a las mismas lejanías. Viajes físicos y viajes metafísicos.

A veces, por siglos, o por milenios, preferimos viajar hacia fuera; a veces, hacia adentro. A veces, como ahora, hacia fuera y hacia adentro al mismo tiempo: hacia el sol, hacia el átomo, hacia el yo.

El Universo en nosotros, nosotros en el Universo.
El Centro en todas partes.

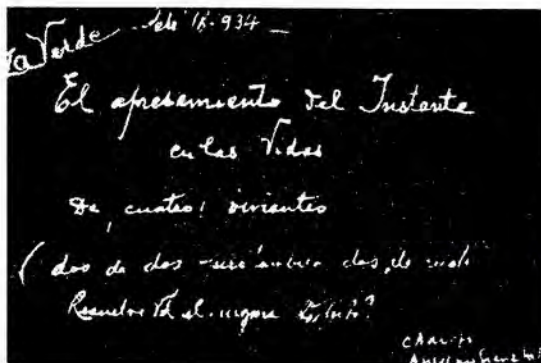
Removida de pronto por el viento los orígenes
llamada a la memoria, la fidelidad, el honor
la olvidada, olvidadora Tierra
recobra su filiación en la estirpe estelar —
vuelve a ser el planeta adolescente
que se entrega a la soledad virgen del espacio:
ya no gira como un glóbulo en el vacío de sí misma
ni cada rotación la vuelca en lo informe
ni cada paso es un epitafio
sino gozo de reconocerse en la jerarquía solar.

Y el Cosmos testimonial se corona de augurios.

Un aldeano atisba en la vacante inmensidad una presencia sin nombre ni sustancia
un aviador se descamina tras testigos fulgurantes en la soledad silenciosa
hombres y mujeres con éstos u otros ojos no pueden dejar de ver criaturas de otro linaje
y alguien más, y alguien más atestigua que el cielo no ha agonizado, pues germina
que la Altura hoy no hendida por fénices o ángeles ostenta otros esplendores —
Y crecen los susurros sobre ígneas naves que surcan el aire que nos pertenece
que aparecen y desaparecen sin cuidar las sacras leyes de nuestra ciencia y nuestro derecho,
exactos como un diamante
y se habla más y más de astronautas pálidos y sibilinos, raudos y cenitales
y se llaman los que no saben qué creer porque los dioses han callado en el aire sin fábula
mientras un pétreo silencio cae sobre escrituras y lentes
vagamente agitadas.

Hermanos de todos los astros, por qué no visitarnos a través del mismo cielo
animales de todos los astros, por qué no saludarse y retozar por todas las praderas

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



La Verde. Feb. 18 - 1934 -
El apresamiento del Instante
en las Vidas
De cuatro vivientes
(dos de dos pero también dos de cuatro)
¿Resuelve Vid el problema Adhito?

© Adolfo
Anselmo Saenz Val

árboles de todos los astros, por qué no entrelazar sombras y flores multicolores
gravas y sales de todos los astros, por qué no comunicarse la oculta incandescencia!

El hombre sin estrellas quisiera ahogar el universo en su caverna.

«Ampáranos, planeta oscuro y claro, madre y madrastra Tierra
no nos dejes entrar bajo la tormenta cósmica,
no nos dejes a la deriva del monstruo Espacio, el ilimitado
no escuches el canto de la hermandad celeste
clausura tus ventanas y vigila tu aire
y nosotros, tus hijos, velemos día y noche frente al intruso Cielo:
ciérrate en tu atmósfera y ciérranos en tu seno
o desúnete, si es necesario, del círculo de los astros.»

Planetas del pensamiento
Islas de la Identidad Perdida y Ganada
Cenit de la Memoria
más allá de las nieblas de lo dual y lo plural
¡despertad como ya despiertan los orbes de espacio sensible,
despertad hacia adentro, desde dentro!

Y avanzaremos, astros
avanzaremos, más astros, indefinidas esferas sagradas
pues ya vivimos más en el cuerpo de nuestros pensamientos
y sueños
que donde descansa nuestro peso.

Y el Universo abre los brazos
y la Tierra se reincorpora
al valen del Logos.

I

No fue durante un sueño ni al despertar; no sentí nada agudo, oscuro, problemático. Quizá un parpadeo, quizá un desacomodo —como tantos que producen las gastralgias u otros males pasajeros que parecen volvernos a la dualidad, escoger la camaradería de cuerpo y alma—. Además, quizá el cuerpo es sólo un hábito, y lo que hubo fue una fractura o implantación de nuevos hábitos. De pronto yo me vi con el cuerpo de una mujer casi anciana, me asomé, volví a mirarme y me confirmé en que ese cuerpo no era de otro sino "mio". Inmediatamente, podría decir, la connaturalización fue prácticamente perfecta y si alguna transformación había ocurrido, más parecía resultante de una madurez que de una improvisación. (La maduración no tiene por qué ser siempre lenta, pues no es proceso cronológico sino causal. Quizá cuando parece que la Naturaleza da "saltos" o que no hay evolución sino mutación, un madurar perfectamente orgánico engaña su proceso.) No diré que lo desconociera, pero acaso no hubiera reparado con mucha morosidad en mi cuerpo de antaño si hubiera pasado cerca de mí por la vereda.

En pocas palabras, pues prefiero las cosas por su nombre, sin especular con el espectáculo: que un cierto día yo, no sé cómo decir, me sentí otro, fui otro. El tema no es nuevo: los "dobles", los "otro yo" o "alter ego", los "huéspedes", los "porque yo soy otro", pertenecen a viejas canciones. Porque nadie es único, o todos lo somos. Quizá el mundo es una colección de únicos. Lo que puede interesar es el cómo, el cuándo, el cuánto, el para qué de las cosas. En un manual de psicología, tal vez mi historia no mereciera más de un párrafo. (...)

II

No es mi predilección escribir novelas, sino más bien informes, en lo posible breves, cuando una situación me sofoca hasta exigirme expresión bajo pena de nulidad de conciencia (pues se suele empezar escribiendo y terminar pensando y hasta entendiendo). Quizá a alguno le interesará, empero, la evolución circunstancial de la experiencia que hace que con propiedad yo pueda hablar, tal vez más que algún metafísico, del "juego existencial". Por esta vez procuraré complacerlo, no sin pensar que poner mi imaginación al servicio de la verdad novelística puede ayudar a comprenderme, lo que tanto necesito. Y no sin temer que la memoria del pasado no sea mi especialidad, sino más bien la memoria de todos los futuros que me he figurado para mí mismo y para el mundo, alguno de los cuales debe necesariamente corresponderme. Tal vez quiero, en fin, obligarme a no rehuir recuerdos, aunque sea como sobre ascuas, porque siempre he sido mucho más causalista que casualista, y sospecho que en todo eso, si es verdad que no le ha pasado alguna vez a todo el mundo, se ha cumplido conmigo una causalidad implacable, o una causalidad de aprendiz de brujo.

III

He dicho o diré que esa mujer vivía solitariamente, lejos de parientes y amigos, tranquila con la compañía de dos criaturas pre- y a veces cuasi-humanas (perro, gato) y de algún pájaro y alguna planta predilectos. Pero no he dicho cómo se todo esto, lo que acaso pueda auxiliar a hacerse cargo de una parte de lo ocurrido. Yo conocía desde niño a esta mujer, simplemente por razón de vecindad, y solía conversar en su puerta de calle y alguna vez entrar a su casa para contemplar alguna gracia del perro o algún simulacro de lucha con el gato en el mejor estilo de payasos profesionales. Nadie me incitaba a hacerlo, y más bien debería haber sido disuadido, ya que en el barrio no era acogida con demasiada simpatía la vida de esta mujer que aparecía hermética y ensimismada, que no "se daba", que no hacía vida de vecindad ni de barrio, salvo conmigo. Años más tarde, ella por los sesenta y yo pasados los veinte, volvimos casualmente a tratarnos con la misma espontaneidad e intrascendencia en una plaza cercana a nuestras casas: ella en una pausa de pasear su perro y yo entre lectura y lectura de estudio, cambiábamos frases sobre el sol, el frío, el calor, la naturaleza, el alma, el dolor, el gobierno, la humanidad. Durante años esta pequeña charla fue un agradable alto en nuestra rutina de vivir, ella, y de estudiar, yo. A veces no nos veíamos durante varios días, y en algún verano durante meses; pero siempre el trato era cordial, como el de dos seres humanos que no tienen interés uno y otro en aparentar más de lo que son. Es posible que yo fuera para esa mujer, ciertos días el único ser humano con el que cambiaba una palabra; y es posible que ella fuera para mí, a veces, lo más parecido a una tía simpática y consecuente y que no habla de cosas de la familia, sino del mundo. Con los años, es decir con mis nuevas ocupaciones y preocupaciones, la relación debió diluirse, y la separación fue agravada al mudarse mi familia, aunque en realidad sin salir del barrio. A veces, todavía nos veíamos en la plaza (esa hermosa "Plaza del Once" antaño umbrosa, o al menos con un magnífico ombú sobre un montículo en la esquina de Ecuador y Mitre, con la estatua de un indio que quién sabe adónde habrá ido a dar, aunque a mí me parecía de Fidias, con bancos para seres humanos con alegría de vivir...); y yo podía comprobar que mi simpatía se mantenía inalterable hacia esta mujer que con los años me parecía más ennoblecida y con la dignidad de quien lleva como un misterio la condición humana. En cuanto a ella, me parece que mi presencia le daba alguna alegría, y hasta pensé que lo espaciado de nuestras pequeñas conversaciones hacía que las últimas veces como involuntariamente me retuviera, buscando una de esas segundas o terceras despedidas comunes en los encuentros entre amigos. (...)

Alguna vez me ha ocurrido, caminando por la calle al entrar en mi casa, sentir la necesidad de defenderme locamente de una persona, de una persona quizá adornada de exquisitos modales y palabras. Alguna vez, una como inteligencia inconsciente me ha enseñado a cerrar mi círculo personal de protección, es decir el ámbito inmediato que se desplaza con nosotros y que es como un fluido segundo cuerpo. Hasta recuerdo una vez que al dar vuelta una esquina, una mujer que me vio antes que yo la viera me produjo como un escalofrío precursor de una aniquilación, y debí hacer un esfuerzo sobrehumano para clausurar mi círculo personal, para desasirme de su influjo, a veinte o más pasos. ¿Qué tan importante temi que me robara? Si no llevaba nada de valor, si apenas tengo en mi casa algo que pueda despertar la codicia. No importa, algo grave, o todo lo que yo pudiera tener, iba a perder. Que todos tengamos cuerpo y vida no quiere decir que no tengamos valor, que no despertemos.

Pero esta vez, la vez, yo no recuerdo absolutamente nada semejante. Ninguna influencia magnética, ninguna hechicería visible para hurtarme mi voluntad soberana o la alegría informada de ser yo. Creo en la brujería y en la magia blanca, y por ello mismo excluyo toda hipótesis. Sé lo que pueden unas cuantas imágenes y unos cuantos yuyos trabajados con oraciones y signos; conozco algo de la oculta física y la oculta química y la oculta fisiología de este mundo tan equilibradamente compartido por lo meridiano y lo merinocturno. Pero me resisto a creer que en nuestras pequeñas conversaciones de vecindad gravitara algo más que la clara espontaneidad de dos viejos amigos de plaza.

IV

(...) De pronto yo, el que creía ser, me sentí actuante en y actuado por, otro cuerpo. Alguna levisima memoria parece que conservé por un instante de mi antigua forma corporal, de la figura que para mi mismo y sobre todo para los demás aparecía identificada con mi ser mismo: un hombre o cuerpo de unos treinta años, con tales o cuales rasgos que eran como las impresiones digitales magnificadas: yo y no otro, el de una "cédula de identidad" y no absolutamente el de ninguna de las innumerables cédulas que certifican que otros también existen. Mi asombro no llegó hasta el extremo de hacerme desvariar, aunque si alguna circunstancia debiera ser decisiva para "perder la razón" no podría dejar de ser ésta; quizá mi familiaridad con doctrinas raras, o con sucedidos más raros que Las doctrinas, sirvió para atemperar la creencia de que algo pueda ser verdaderamente insólito. (Quizá algún día publicaré una especie de "diario" de todo lo que me ha ocurrido, he presenciado o me han relatado fidedignamente sobre cosas "raras".)

Empero, evoco bien, mientras voy magnetizando la memoria, algunos de los instantes en que debí optar entre ser "yo", o mejor seguir siendo el yo que había sido, que había creído ser, o uno de los "otros" que me tocó padecer o compartir, quizá porque no sólo fui esa anciana... Tal vez lo que me ocurrió a los catorce años (como una especie de segundo "uso de razón" en mí) y que ni mis padres, ni los médicos, ni mis maestros comprendieron, aunque mi madre pareció sospechar... a veces, sin llegar a saber con cuál de los cuerpos había operado "mi" alma. Al fin, "todo es de todos"... El que sepa algo de esto, gritelo, no puede permanecer silencioso, sería una deslealtad. Estamos tan solos, tan menesterosos, y todavía lo que apenas sabemos nos lo ocultamos, nos burla o calla...

V

Es posible que el olvido de las circunstancias especialísimas en que ocurrió el trueque pertenecía a la lógica del acto. No sólo no puedo precisar si fue durante el sueño o en plena vigilia, sino ni siquiera cómo me di cuenta de que algo había cambiado, o de que no soñaba sino que vivía... Empero creo que castigando a esa memoria que incesantemente se retrae, y hasta flagelándola, si es necesario, debería poder reconstruir algo de las circunstancias, aunque no podría jurar que fuera la ocasión precisa del trueque y no una de las dos o tres más punzantes para acomodarse al a nueva situación. He aquí lo que resultaría.

Ya convenientemente aseado y cargado de la alegría de contemplar a los chicos correr desahogadamente por el césped de la plaza (y la

alegría extra de ridículas prohibiciones municipales desacatadas), como era la hora de prepararme para la oficina me levanté del banco con la intención de andar. Entonces me extrañó que mis primeros pasos fueran más lentos que los habituales en mí; algún peso, alguna tasa extra de gravitación universal no me quería dejar mover fácilmente. Pero algo más, una fuerza, una orden superior a mi hábito, me obligaba a la vez a encaminarme hacia el lado opuesto al que durante años me dirigí cada vez que dejé ese banco para volver a mi casa; y debí dejarme llevar, porque en verdad mi voluntad, herida, no era suficiente para, supuesto que pudiera, imponerme, y más bien me atraía contemplar ese capricho de la naturaleza. Creyendo, sin embargo, ser el que había sido, sin analizarme demasiado y más bien en un estado de niebla en día de sol, caminé lentamente hacia Pueyrredón en lugar de hacia Ecuador, y con la misma seguridad doblé hacia Mitre. Luego, la calle interrumpida no me trajo ninguna perplejidad, pues instintivamente doblé hacia Anchorena y luego de las suficientes vueltas como para recuperar Ecuador. La verdad es que a medida que caminaba me parecía más natural hacer lo que hacía y como lo hacía, y más excéntrica, o más lejana, la ocurrencia que un rato antes había tenido de ponerme de pie y encaminarme resueltamente hacia otra calle. De modo que cuando llegué frente a cierta casa me pareció bastante simple que buscara la llave para abrir. Me parece que allí mismo se renovó, no obstante, una perplejidad algo más dramática: mi conciencia, al poner yo las manos en cierto bolsillo que nunca había reparado tuviera mi traje, quedó perturbada: sentí recién plenamente una discordancia fundamental entre el recuerdo de mi cuerpo, no suficientemente amortiguado, y el cuerpo flagrante que no me había acostumbrado aún a sentir "mío", aun más inmediato a mi alma que lo mío, o sea verdaderamente yo mismo. Y es razonable: una memoria del cuerpo físico tiene que haber, si no casi no habría conflicto, aunque se diera un hecho trascendental. El cuerpo no quiere ser estuche del alma, quiere ser alma. Pero esto lo teorizo ahora: entonces todo se planteaba en términos de familiaridad o infamiliaridad conmigo mismo, de diafinidad o de dificultad de ser. (...)

El perro me desconoce, tal vez porque no camino con los únicos pasos que para él eran seguros, o porque no lo sé curar con la misma mano experta: no mucho, pero un uno o dos por ciento de inseguridad pueden ser percibidos por estos animales que en lo instintivo (¿y no a veces en lo intuitivo?) poseen la acuidad de un Planck en lo intelectual. Pero al advertir su incertidumbre parece que yo me ayudaba a recobrar mi naturalidad: soy Carmen tan bien como lo sería ella. Otra vez siento la necesidad de afeitarme y abro el boliquín del baño para buscar los instrumentos. No los hallo y hurgo en un cajón, y me sorprendo de hallar "polvos de arroz" que no recuerdo haber comprado ni necesitado nunca. Ah, pequeños engoros, felizmente efímeros; trampas de la identidad. Me vuelvo a preguntar: ¿la psicología más o menos normal, no registra casos de confusión mental, desdoblamientos, esquizofrenias, paranoias, tribulaciones tal vez mayores que la mía de entonces? No creo querer rebajar la magnitud de la experiencia recibida, o merecida. De estudiante me gustaba leer el ya entonces viejo libro de Ribot *Maladies de la personnalité*: pero no me figuraba que yo habría de ofrecerle un "caso" algo sabroso. Aunque en verdad lo mío no parecía una "enfermedad" (real o imaginaria), sino otra cosa...

Procuro concentrar más todavía la memoria. Me parece que el proceso hacia la acomodación perfecta, sin más perturbaciones "concienciales" que las alguna vez accesibles a los seres normales, duró unos pocos días. Además, diría que no se me creaba una perturbación irritante, sino que pronto podía salvar la lógica de la vigilia con la felicidad consiguiénte. Sin embargo, todavía alguna vez al buscar un libro me ocurrió encontrar, colocado sobre un anaquel como los libros, un álbum de familia. Pensé que lo hubiera puesto mi padre como una sorpresa para mí, como una vez de niño al abrir un libro me fascinó encontrar dentro excavada una caja de seguridad. Hojeo los retratos: no me dicen nada. Aunque en verdad nada me han dicho nunca eliges de muertos antes de mi uso de razón, por muy antepasados que fueran. Pero pienso que en alguna hoja ha de haber un retrato de mi abuelo Tomás, y quizá yo de bebé. Sólo hay un niño muy parecido a mí, pero no tan parecido como para ser yo. Inmediatamente cesa el intervalo oscuro y reaparece el lúcido: ese niño es mi sobrina Ana, que desde años vive en Brasil: justamente se llama Ana como su madre, mi hermana gemela, muerta en un accidente hace mucho, pocos días después de celebrarse el centenario de 1916.

Otras veces hacia mi trabajo con esa semiconciencia con que se afronta la menudencia doméstica, ese barrido o puesta de mesa que en las casas lo mismo hace Juan que Juana, y nadie podría decir, ni ellos mismos, quién acaba de hacerlo. Yo iba a la carnicería y la panadería, preparaba el puchero, limpiaba la jaula del jilguero, me pegaba algún botón en el tapado, tomaba las pildoras para el reumatismo, todo con algún leve desagrado no localizable. Seguramente en esos momentos, que destaco ahora forzando la evocación, pero que no eran frecuentes, lo que anhelaba era manejar herramientas, pues desde chico me había gustado la carpintería y ese gusto de hacer más útil una mesa o una estantería no me había abandonado durante la adolescencia y fue, quizá, un desahogo compensador cuando la carrera me obligaba a estudiar "materias" librecas tan lejanas de las frescas materias de la vida y la sociedad. Cortaba el bife del gato o las sopas de pan y leche para el pájaro, pero lo que verdaderamente quería era manejar la escuadra o el escoplo.

Si mi profesión fuera la novela, podría aquí escribir cien páginas como estas, pequeñas o grandes, cómicas o trágicas vicisitudes, según la conocida técnica de mostrar cómo, en medio de la casi consolidada normalidad de mi nuevo estado, sobrevenían recuerdos involuntarios, conflictos entre la memoria del alma y la memoria del cuerpo, vacilaciones en la identificación de mis pensamientos con mi persona social. ¿Esa voz que me sonaba a veces parecida y extraña? Mi alma no la reconocía, pero mi cuerpo sí, porque era la voz de mi hermano César, como son sus pasos, el ruido de las comidas en la casa paterna, la sorpresa de verlo salir de su escondite y adelantarse; es su presencia física, su voz física, sus ojos físicos, lo que recuerdo, es decir lo que el cuerpo físico de Carmen recuerda. Otra página para un novelista: cómo a veces en la calle me trataban como a una anciana, siendo que mi alma joven y fogosa me parecía que me llevaba tragándose los vientos; cómo a veces en un negocio me brindaban extimime del turno mientras yo creía tener fuerzas para esperar como todos. (Las más de las veces, no: se me esperaba y trataba como yo necesitaba.)

Si ahora torno por un momento de la novela al informe o la doctrina, diré que hoy todavía no entiendo bien qué pasó, y cómo cesó. Entre los varios puntos que harían la delicia de un psicoanalista, hay uno que me intriga más. A través de lo que recuerdo de mi experiencia, ¿quién impuso su ley a quién, el alma al cuerpo o el cuerpo al alma? Porque ambas cosas pudieron ocurrir. Si mi supuesta alma pasó a desempeñarse en el cuerpo de Carmen, parece que debió haber ocurrido que ella —la inmortal, infinita, cósmica alma— gobernara al nuevo cuerpo y lo preparara para responderle como propio. Y el alma de Carmen parece que debió haber tomado el cuerpo de Tomás para hacerlo servir lealmente a su ideal de vida. Pero, si no me confundido en el análisis y como creo ya haber insinuado, más bien ocurrió lo inverso: cada cuerpo impuso sus hábitos y sus gestos y sus valores, como si quisiera decir que nuestra vida práctica, nuestra vida social y hasta nuestra vida afectiva e intelectual, están fundamentalmente condicionadas por el cuerpo, con esta particularidad: el alma es un epifenómeno, una superestructura, y en esos casos de paralelismo biopsíquico no ocurren primero los hechos mentales sino los físicos, lo mismo en el hambre que en el éxtasis. Si no es la doctrina oficial de la arcanosofía, es al menos mi punto de vista actual de arcanósofo, sin dejar de reconocer la necesidad de un examen "exhaustivo". Nuestro género de vida, nuestra vida social, familiar, nacional, está calcaída sobre la modalidad de nuestro tipo o estilo corporal. (...)

Por eso a veces el conflicto no se resolvía fácilmente, porque los hábitos corporales pugnaban con los mentales según dije: mi voluntad ordenaba algo que el cuerpo se resistía a cumplir, o el cuerpo quería impulsarme donde la voluntad prohibía. Pero lo comprensible y lo incomprensible pertenecen por igual a la economía del universo, y algún ángel custodio (¿de quién?) mediaba para que la extraña experiencia no fracasara por un error de técnica.

Supuesto que lo anterior no huele demasiado a trabalenguas, quisiera añadir algo que se me ocurre al releer el borrador de mi informe. Pero antes debo subrayar que la Arcanosofía, no es ciencia fácil, ni para pensadores en vacaciones... Es la ciencia de la Omnidad o Omnitud y nada debe serle ajeno, lo que dice que no se puede avanzar en ella sin el alma y el cuerpo en máxima vigilia. El arcanósofo se estimula con la propia complejidad del laberinto. Añado, pues, que la operación de trueque de los cuerpos, o las almas, como se prefiera, no tiene por qué parecer tan intrincada. En primer lugar, ya el lenguaje advierte que si una persona raramente se encuentra "ensimismada" es porque no siempre está en sí misma, y si hay gente "enajenada" o "alienada" es porque ciertas transferencias no son imposibles. Luego, destaco que nunca, jamás, un sabio o un filósofo ha podido aislar el modo y lugar de la vinculación de cuerpo y alma, a pesar de decenas de teorías e hipótesis. Ni el más sutil microscopio ni la más sutil introspección han probado la manera del supuesto paralelismo o epifenomenismo: es, por lo visto, una relación sólo accesible a sentidos de magos o de ángeles. Pero esa sutileza que creemos su fuerza, ¿no será su debilidad, no será que hemos claudicado al buscar en medio de la ancestral costumbre cuerpo-alma, convertida aparentemente en granítica rutina, el resorte de la liberación voluntaria? ¿no será que cierta concentración mental, o cierto toque cerebral, o cierta alteración respiratoria o vascular, o cierta hormona desconocida, o cierta excitación orgánica como en el cante jondo, la mamba o el tantismo podría, abrir el camino para unir o desunir la voluntad, para intercambiar, cuerpos y almas? Claro que se exige revalorar tam-

bien la "materialidad" del cuerpo y la "inmaterialidad" del alma: el "cuerpo" quizá comprende muy distintos grados de materialidad, alguno tan sutil que es dificultoso discernirlo de la supuesta inmaterialidad de lo mental.

VIII

Pero necesito volver a la novela, pues me ayuda a comprenderme. La idea en sí de un cambio no me hubiera lastimado si el trato hubiera sido más leal. Pero ocurrió que involuntariamente, pienso, se deslizó una desigualdad. No troqué un momento cualquiera de mi vida por uno cualquiera de otra vida, o más o menos la misma cantidad de pasado vivo o de futuro legítimo. Su cedió que yo estaba en una estación ni más ni menos florida ni más marchita que tantas otras, pero en que mi vida, de todos modos, corría como un sopor más bien agradable, mientras *ella* atravesaba una crisis de desambientación, un recodo más bien salitroso. Ella había vivido desde hacía unos treinta años sola y casi no visitada por nadie. En cuanto a la sociedad íntima le había bastado la compañía de un perro, un gato, un jilguero y unos rosales. (...)

Ese era el cuadro que me tocaba asumir, que me tocó llevar adelante bajo la dura ley de defender alguna felicidad. Me animo a conjeturar que si siendo ella y yo como éramos, el trueque hubiera ocurrido cinco años antes, a pesar de las apariencias el cambio no hubiera resultado tanto, ya que a veces hasta se cambia para ser más uno mismo. Pues de niño el cuerpo moral va creciendo al tiempo que el cuerpo físico hasta llegar a una identificación perfecta: ni el cuerpo siente al alma ni el alma siente al cuerpo, en general. Pero encontrarse con el alma adulta, plenamente autoconsciente, dentro de un cuerpo desconocido, es prueba grave para esa familiaridad con nuestros propios utensillos que tanto necesitamos para una feliz artesanía, y en esa subservencia quizá se abrió la puerta prohibida y el instrumento se rebeló contra el instrumentista. Claro que el conflicto se diluyó de a poco, o fue planteado y resuelto en un tiempo que no es el cronométrico y que puede transcurrir dialécticamente, mientras el segundero da una vuelta. Y además la memoria de la antigua relación inmediatamente se perdió (¿o por piedad retrospectiva hacia mí mismo pienso que así fue?) y las nuevas sensaciones, emociones, convicciones, anexas a mi situación actual, ahondaron en el camino más sabio, el de la adaptación. (...)

Luego, a pesar de la vicisitud —no tanto porque fuera feliz en mi cuerpo consuetudinario como por la ruptura de la más vieja rutina—, fue a su manera una liberación, como cuando se cambia de dolor por un momento no se sabe si las primeras sensaciones molestas son el preludio de una dicha. Esa experiencia fue para mí como una memorabilísima vacación del ser, aunque imperfecta: con la obligación de ser otro; de todos modos, un descanso (aunque fuera el de cambiar de trabajo). Quizá otra vez la prueba fuera más novedosa: un paréntesis existencial perfecto, pero sin "muerte", sin perder la amistad bastante ejemplar con mi cuerpo desde tantos años, desde adolescente escribí: "Oh fiel, oh dócil cuerpo que me has acompañado el día y la noche..."

En fin, ahora puedo reconstruir mi zozobra con la tranquilidad con que se trabaja en el anfiteatro, más con instrumentos que con pensamientos, con hipótesis que con verdades, y sobre todo con preguntas. ¿Qué habrá sido de mi cuerpo durante el intervalo? (de Revistas Argentinas)

IX

No conozco más detalles de mi volver al cuerpo, que por lo visto me esperaba, que de mi dejarlo a la intemperie por unos días. La verdad, nunca magnifiqué el sentido o modo de mi experiencia (quizá secreto a voces para la mayor parte de ustedes), por singular que pareciera. Pienso que su originalidad es menor que la de muchas conversiones, o el caso de un hombre honorable que se ve envuelto en un lampo de crimen y sin necesidad de cambiar de cuerpo cambia por mucho tiempo la suerte de su alma y va a dar a la cárcel, o de quien por una lepra ve mancharse su cuerpo sin esperanza de renovación, o por una esquizofrenia ve perder la luz de los sentidos o el rostro. La idea, o la fantasía, de un "otro yo" (cantado tan emotivamente por Schubert, por ejemplo), tal vez despertó en mí hace mucho la idea de un "otro cuerpo", de un doble de mi cuerpo que alguna vez creí sentir entre dominándome y sirviéndome. Tal vez, aunque de ningún modo recuerdo haber buscado el trueque (y el resultado fácilmente previsible de fracaso lo atestigua) estaba predispuesto para, alguna vez... También pudo haber influido en mí el sentimiento que conservo desde la infancia, más o menos formulado, de que todo lo que existe es mágico, el derecho y el revés de las cosas, cualquiera sea la tenebrosidad aparente.

Un buen día, pues, sin más aparatoidad que al comenzar, la aventura cesó: volví a mi cuerpo fiel. Qué gané o qué perdí, pertenece a la experiencia profunda que ni aun yo puedo analizar. (...) Si cambiamos país, ambiente, idioma, raza, familia, casa, ropa, comida, costumbres, enfermedades, sueños, cama vecinos, ruidos, cielo ¿es mucho más dejar también nuestro cuerpo colgado en una percha, o descansando en un diván? Con una ligera sensación de reacomodo, de confort recuperado, menos quizá que el tránsito de un narcótico o anestesia a la conciencia visceral luego de una cirugía, recuperé mi vieja morada, dejé la tristeza un poco vegetal con que la mujer contemplaba su perro renqueante y su rosal más amarillento, para volver a esos días tan míos en que se equilibran admirablemente los jugos ácidos y los jugos dulces de la vida. Y luego de dos lustros, esa aventura aparece como un episodio, no como una calamidad o una gloria definitiva para mí.

Si mi vida, que no es rara ni larga, lleva barruntadas algunas de estas cosas, qué no conocerán las naturalezas originales, selladas por una individualidad no fungible, y más sí de larga vida. ¿Quién no se vio venir alguna vez caminando por la calle e hizo además de saludarse? Dígame alguien algo, dígame que algo sabe, que algo fue, que no soy yo el único que desvarío. Por favor, alguno debe saber decirme que cierto atardecer, mientras la campana llamaba al Angelus con un tono melancólico de fin de mundo, algo le apretó la garganta y sus brazos ya no eran sus brazos y su ropa ya... pero qué importa que su ropa fuera o no la misma, si quien no era la misma era su alma, o al menos la parte externa de su alma, el cuerpo... De todos modos, se ve que acaso tuve algo personal que referir, y eso justifica que me haya puesto a escribir sobre mí: siquiera para ofrecer un testimonio de primera mano al lector. Es todo.

Un buen día, o mejor una buena noche de buscar lo inesperado en una de las librerías noctámbulas de la calle Corrientes, di con el documento literario que será, mientras viva, el más extraordinario para mí, claro que en un sentido distinto de la *Divina Comedia* o el *Cándido*. Se trata de un folleto titulado *Cuerpo en vacaciones* (edición privada). Se trata, simplemente, del "relato verídico", por C.M., de su "experiencia singular", una especie

de pacto de trueque con T.J. celebrado al parecer en el plano infraconciente o supraconciente, por el cual durante quince días permutaron sus respectivos cuerpos físicos. En ese excepcional documento se cuenta cómo C.M. preparó pacientemente la operación y cómo triunfó, sin esclarecerse si el triunfo se refiere a la felicidad corporal o a vanidad victoriosa. Quizá, dentro de la alta tensión de las sorpresas de su lectura para mí, la mayor ha sido como un mismo y único hecho puede ser visto, sentido, comprendido y comunicado tan discordantemente por dos testigos o actores. Sólo se me ocurre recomendar al lector que busque ese folleto y lo compare con el mío. Y para los que en el género de la "filosofía fantástica" se interesan más por la verdad filosófica que por la verdad estética, puede serles útil la bibliografía registrada (Wickland, Dunne, Johnston...) si, como yo mismo, la ignoraban. (1).

T.J.

* * * * *

Es buena ocurrencia dejar reposar un escrito —científico, filosófico, literario, testimonial... — diez o veinte años, esperando que el tiempo diga su verdad, apruebe, corrija, desapruuebe. En mi caso, supongo que han bastado diez años para que el Tiempo juzgador haya ejercitado sobre estos papeles ese triple magisterio: habrá aprobado algo, corregido mucho, desaprobado bastante. Es mi impresión personal y la de amigos a quienes hice conocer el manuscrito para que me ayudaran a comprender, y para que, conociéndome mejor, mi amistad no les deparara sorpresas.

Sin embargo, si ese escrito de muchos años atrás llegara a publicarse, lo conservaría textual, para no alterar la sinceridad y espontaneidad original. Pero a esos amigos, y a lectores eventuales, a los que involuntariamente hubiera cargado con un enigma perturbador, me prometo aportarles todos los elementos clarificantes que puedan sobrevenirme. Ante todo mis propias reflexiones, ideas y sensaciones reexaminadas; recuerdos reactivados tras la crisis que me forzó a desactivarlos por necesidad de autoanálisis. Prometo, pues, hasta la víspera de ir a la imprenta el manuscrito, consignar toda información que llegue a mis manos a través de lecturas, conversaciones, introspecciones, por si está en el ánimo del lector seguir investigando por su cuenta.

Mientras, adelanto algunas noticias sobrevenidas en los años transcurridos:

-Paracelso asegura que si, por un esfuerzo extraordinario de voluntad, se pudiera uno figurar que es otra persona distinta, sabría al instante el más secreto pensamiento de esa otra persona y se apoderaría de sus más íntimos recuerdos (*Obras Completas*).

-Muerta su amiga mística la religiosa iluminada Juana, el visionario Guillermo Postel (1505-1581) profesor de Matemáticas y Lenguas Orientales en el Colegio de Francia, testimoniaba: "Su sustancia y cuerpo espiritual ha descendido a mí dos años después de su ascensión al cielo y se ha extendido sensiblemente por todo mi cuerpo, hasta tal punto que es ella y no yo quien vive en mí." Desde entonces no se llamó de otra manera que el Resucitado (firmaba Postellus Restitutus) y sus cabellos blancos se volvieron negros, las arrugas desaparecieron, volvió el rostro rosado de la juventud antes extenuado por austeridades y vigiliadas (Eliphas Lévi, *Historia de la Magia*).

-Hölderlin cierto día olvidó su nombre y empezó a firmar Scardanelli, sosteniendo desde entonces y hasta su muerte, con tenacidad absoluta que no se llamaba Hölderlin.

-Helena Blavatzky en carta a su hermana Vera: *Alguien* llega y me envuelve como una nube y súbitamente me expulsa de mí misma, y entonces yo ya no soy "yo" —Helena Petrovna Blavatzky— sino otra persona. Algun ser fuerte y poderoso, nacido en una región del mundo totalmente distinta; y en cuanto a mí, es como si estuviese dormida o acostada en un estado no del todo consciente, no dentro de mí propio cuerpo sino cerca de él, sostenida sólo por un hilo por el cual estoy ligada".

-Mary Baker-Eddy: "El hombre no es materia (cuerpo) sino sustancia divina"; "Unidad de Dios e irrealidad del mal (uno de cuyos aspectos es el cuerpo)" (*Ciencia Cristiana y Salud*).

"Entonces yo no soy más el que se despertó esta mañana. Entonces la noche me da un nombre nuevo y nadie con quien hablar durante el día podría conocer ese nombre sin un miedo profundo." (Rilke.)

-Macedonio Fernández: "Anoche al acostarme he tenido un estado en que parecía que me hubiera cambiado el cuerpo, que mi cuerpo fuera otro; la sensación del estado general era la de cuerpo ajeno, no el mío. Permanecí así una hora hasta que me quedé dormido." (*Cuadernos de Todo y Nada*.)

-Henry Miller: "Una sensación de desolación realmente sin precedentes, tanto más cuanto carecía de causa. Me hallé de repente en el cuerpo de un hombre que llevaba mi nombre en este olvidado lugar, y cuando vagaba sin rumbo tuve la clara sensación de no pertenecer al cuerpo que habitaba. Decididamente, aquél no era mi cuerpo. Me lo habían prestado..." (*El puente de Brooklyn*).

Al tiempo que hoy traslado al eventual lector de este nuevo material de reflexión, invito a quienes conozcan por experiencia y referencia situaciones semejantes, me hagan conocer su importante colaboración, pues la Misteriología o Arcanosofía no será patrimonio individual sino del linaje.

Algún día, en fin, algún día empezaré a pensar lo que ahora me ciño a ese pre-pensar que es el leer, el escribir, el contar, el anotar. Y quizá ensayaré un esbozo interpretativo sobre materias que creo tardan en explorarse en nuestras facultades médicas, jurídicas, sociales, literarias, filosóficas, teológicas, lo que va siendo lamentable en la época de los premios Nobel de Ciencia (en verdad ninguno de Psicología, de Filosofía, de Sabiduría), y de los satélites artificiales, psicoanálisis, cerebros electrónicos, futurología, semiótica, robótica, cibernética, antropología filosófica, relaciones humanas, ingeniería genética, láser, transplantes de tejidos y vísceras, agujeros negros. ¿Se conoce tan poco de lo que en cualquier momento somos o podemos ser!

- (1) Este cuento, con el título "Aparecer, Desaparecer", se publicó tal cual en la revista *Cuadernos* en abril 1964, como elegido en un concurso organizado por *Sur-Cuadernos*, con un jurado integrado por Fryda Schultz de Mantovani, Alberto Girri y Manuel Peyrou. El texto que sigue, como una especie de epílogo doctrinario, formaba la parte final del cuento aprobado pero, por sugestión gentil del jurado, accedí entonces de común acuerdo a suprimir el final. Ahora, casi cuarenta años después, cambio el título y restituyo el final, por si el lector, entre otras sugerencias y abreviaciones, compartiera el criterio de omitir dicho final.

¿ENFERMEDAD RARA?

A menudo no se está enfermo de algo sino de alguien; alguien es nuestra enfermedad. Si ese alguien desapareciera o fuera otro, nos curaríamos, por lo menos de ese mal.

Yo estoy enfermo de Julio César. Si no del romano, muy seguramente de quien repite su nombre y acaso algo de su persona avasalladora. En la vida se conocen afinidades y desafinidades, compatibilidades e incompatibilidad. Pero hay casos excepcionales que si no han sido alguna vez estudiados deberían serlo.

Basta que con Julio César habitemos la misma ciudad, para que yo me sienta disminuido en la mitad de mi ser. No necesitamos hablarnos ni vernos, no me exige ni pide nada, no me controla ni ridiculiza; existe, y por lo mismo irradia esa existencia sobre la mía. Cuando alguna vez coexistimos cerca, yo conozco lo más parecido a la vivencia de inexistir. (No sé si ha sido estudiada por algún psicólogo, pero Dostoiévsky me comprendería.) Viviendo en distintas ciudades la cosa es más llevadera; la distancia es relajante, curativa. Qué bien nos llevaríamos con muchos seres queridos (amados de verdad) si viviéramos en lugares distintos, si nos viéramos de tanto en tanto la dosis o cupo de mutua tolerancia y hasta de mutua simpatía. Pero en la misma ciudad de Buenos Aires, aunque en barrios tan separados como Belgrano y Nueva Pompeya, la mera coexistencia se vuelve irrespirable. (Siempre digo para mí; ignoro totalmente qué estorbo o fastidio puedo representar para Julio César.) Y el teléfono, ese demonio que nos roe y rae la intimidad, el ser uno mismo, que anula distancias y espacios, que con solo estar allí envenena toda soledad aunque no suene nunca. Sé que Julio César tiene mi número, y no basta que yo haya destruido toda anotación del suyo y hasta lo haya borrado en la guía. Si algún día se va a vivir a la Luna o a Marte, por favor, sin teléfonos. Uno en Asia, otro en el Río de la Plata, podría ser una transacción providencial.

Hace años se inventaron varias instituciones liberadoras: el amor libre, el matrimonio de prueba, la camaradería, la parejería. No han progresado suficientemente, a pesar de su benignidad, porque las fuerzas oscuras que quieren mantener a los seres humanos anejados unos a otros, constreñidos los unos a los otros por poetizadas fidelidades y lealtades, no cesan de acechar. El matrimonio codificado y sacramentado y penalizado (adulterio, etc.); la familia codificada y obligatoria (obediencia, deber de alimentos...); todo tratos y contratos. Pero soportar cincuenta años un esposo o esposa obligatoria; una madre, un hermano, un hijo con quienes nos sentimos recíprocamente cargas, o en la frecuente relación tirano-tiranzado, déspota-pupilo... Como la humanidad es amiga de pactos y de plazos, podríamos establecer algo así: la obligación de soportar un matrimonio desavenido: dos años; obligación de soportar un padre irascible: un año; obligación de cualquier responsabilidad de parentesco: cinco años. (Algo ha progresado la penumbrosa legislación de la familia, y hoy tribunales civilizados autorizan a los niños a divorciarse de padres antipaternalnes.)

Habiendo suficientes países, suficientes ciudades o campos, por qué obligarse —ser obligados— a vivir unidos —cónyuges compartidores de yugo— enlazados (enlace se llamaba antes al matrimonio). Y padres y hermanos y parientes que no elegí me pueden abrumar de compromisos, escrupulos, torturas físicas o psíquicas, como yo puedo con la mejor intención del mundo envenenar la teñidura de cualquiera. También amigos libremente asociados en su origen pueden volverse hipoteca y lapida.

Amores libres, familias libres, fidelidades libres, amistades libres, nacionalidades libres, altares libres. Lealtades purificadas en la libertad. Higiene corporal, higiene afectiva, higiene mental, higiene cívica. Compromisos voluntarios y temporarios, todos los que se quiera, renovable de común acuerdo cuantas veces se quiera. Nada de votos perpetuos, salvo en los monasterios o las grutas, bienvenidos. Ni siquiera compromisos con uno mismo. Demasiadas ataduras se tiene consigo mismo, demasiadas dificultades para entender el mundo, para bastarse a sí mismo, para salvar algo la soledad estrangulada por la sociedad, como para recargarse con el deber gratuito y estéril de aprender y enseñar a convivir más allá de mirarse con alegría a lo lejos y asistirse en caso de necesidad sincera. Milagros del amor y la amistad pero no siniestros deberes de la sangre, deberes de parentesco, código civil, código penal, código de cortesía, deberes, deberes...

A lo largo de mi vida estuve enfermo de varios seres, y yo habré sido la enfermedad de otros. Pero me fui librando y curando. Aprendí tardíamente a que decir *no* no hiriera sino que confirmara la pertenencia a una misma comunidad. (Buscando ante todo la comunión y defendiéndome de la caricaturesca comunicación.) Pero desde hace un cuarto de siglo mi enfermedad aguda es un pariente, Julio César, que me sobrevino sin siquiera el atenuante del parentesco íntimo. Julio César, qué Virus, qué Bacteria, qué germen patógeno. La cosa nació y fue creciendo en la familia, en la usual condición humana de relaciones recíprocas víctima-victimario, o jefe-subordinado, relación ya conocida en la zoología pero habitual en la antropología. Siempre el ser humano de naturaleza parasitaria —el 70% de la humanidad— se las ingenia para parasitar sutilmente, a menudo haciendo creer que se es parasitado. Naturaleza humana habitualmente abusadora. Contratos llamados "leoninos" no son más que la expresión más ruda de la habitual condición leonina de la humanidad. (No me excluyo para nada de esta condición. Cuántas veces habré abusado del parentesco con Julio César sin darme cuenta.)

La "explotación" y la "explotación" han sido denunciadas innumerables veces por filósofos, moralistas, economistas, teólogos, juristas, que brusca o pacíficamente aluden a la especie humana con tendencia predatoria; qué suele ser el campo de la política, o el de la economía, o el de la ideología, sino campos de Marte camuflados de Derecho, Justicia, Identidad. ¿Quién no ha soñado con imponerse a quien, con explotar a quién? ¿Quién no vacila ante la opción servir o ser servido?

Pero renuncio a todo filosofar para restringirme a la psicología y patología: me siento enfermo, y siento, sé, que mi enfermedad se llama Julio César. Sus conversaciones, sus silencios, sus exigencias, sus indiferencias, sus afectos, sus intolerancias, sus injusticias, sus gritos despóticos, sus mutismos olímpicos, su supuesto universal de que todo se le debe y él nada debe, acreedor universal e insaciable; su autoelección como fiscal planetario. Y, confundido, su errátil capacidad de agradar y seducir, su repentina explosión de cautivantes talentos y gracias, secretos, todo hace que su mero existir, como mi mero existir, sean recíprocamente conflictivos dondequiera que nos hallemos coexistiendo sobre la faz de la tierra. Jamás hemos vivido nunca bajo el mismo techo, y solo raramente en la misma ciudad, pero basta mi saber que existe en algún lugar como sospecho que le sobra saber que no me he muerto.

Pero Julio César no es una legión de bacterias o virus, cómo puede generar tanta enfermedad. Sé que es inútil que vaya a médicos, o pensar en análisis de sangre o de mente o en tomografías. ¿Enfermedad rara? ¿Enfermedad no tan rara?

Al vez en este momento deambula por calles de México, Julio César enfermo de Daniel Alberto. ¿A cuál la muerte del otro liberará primero?

HOMENAJE A LEIBNIZ

2

No fantaseo, pues no tengo ese poder. Baluceo. Manejo con mi mente sin formación científica materiales brutos de mi experiencia. Hace años que me esfuerzo por reconstruir el proceso de mi ingreso al mundo de los cuerpos humanos, procurar del futuro correlativo proceso de mi desaparecer. Tal vez llegue el momento de exponer alguna hipótesis, si antes no me sorprende quedar sometido a mínima expresión, oh Leibniz. ¿Qué es nacer, en términos de autoconciencia? ¿Cuánto se pierde y cuánto se gana naciendo; cuánto se olvida y cuánto se aprende; cuánto se sufre y cuánto se goza? No se olvida todo, por cierto; quizá hasta los cinco o seis años no se nace del todo a la tierra, aunque se haya ganado volumen y consistencia; se suelen recordar cosas angélicas (para no pensar en otras). Quiere decir que el nacimiento, con ser tanto, no es todo, no es una puerta absoluta sino relativa; una experiencia destacada, como la muerte, pero no más. Cuánto hay que investigar en los laboratorios, pero quizá más que nada en los astros; y sobre todo en los cursos fundamentales de Misteriología. Era mi pasión, porque era el tiempo de las pasiones.

Pienso en la fruición de mis lecturas de Biología antigua y reciente —Lamarck, Cuvier, Darwin, Haeckel, Bertalanffy, Rostand, Haldane...—, pero, sobre todo, en la perplejidad que me creaban sus choques con la Filosofía. Recuerdo, sí, con qué ímpetu de curiosidad respetuosa pero más bien repugnada, seguía el proceso de la "muerte" en cuanto animal a mi alcance, y cómo atisbaba algo de lo que me enseñara mi maestro: verificar que el alma no se evaporaba o volvía a un espacio transfigurada, o se reintegraba a la fuente de vida universal, sino que se restringía, desasiéndose de la mayor parte del cuerpo llegado a su término, pero manteniéndose asociada, a través de un filamento invisible, con alguna partícula orgánica del que fuera el cuerpo vivo. Me costaba pensar a la noble alma de un caballo retraída a expresarse gracias a una molécula de su ex cerebro, sin cola ni ancas ni fidelidad al amo. ¿Podían ser tan excéntricos los enigmas de la Naturaleza? Habitualmente, uno se limita a enterrar los despojos del animal querido: ¿pero el alma? Leibniz? ¿Dónde, dónde espera, si espera algo parecido a su vieja forma? Recuerdo una muy confusa experiencia en que yo mismo me sentí empujado, como reducido al átomo místico de mi alma, asociado al átomo vital en que de pronto se había resumido todo mi cuerpo físico sin dejar de ser yo mismo; ¿fue una imaginación, una alucinación? No sería necesario que la experiencia no se haya vuelto a repetir en la historia de mi conciencia para que haya dejado de ser enigmática, indicativa de que hay materia opinable o explorable. Sentimos y experimentamos que somos eternos ¿pero siempre asociados a alguna materia, microscópica o no, a través de las edades?

3

Como hoy día de confesar y algún de ocultar, diré que por aquellos años (que tal vez son los de hoy en algún doblez del ser) me gustaba alternar cierta afición de metafísico-biólogo con la literaria, y se me ocurrió escribir la biografía de un hombre a través de su crecimiento, decrecimiento y re-

crecimiento de cuerpo vivo en la hipótesis leibniziana, es decir desde que ese cuerpo comienza, invisible e intangible, hasta que, pasando por la máxima consistencia y organización, vuelve a su mínima expresión, para nuevamente expandirse, quizá otra vez hacia una forma más perfecta, ilimitadamente. Y por cierto la biografía correlativa de los crecimientos, decrecimientos y recrecimientos del alma, ya que cuesta pensar que el alma no experimente alguna alteración de su potencia constreñida por la versatilidad de la forma corporal. Qué limitados, faltos de curiosidad y perspectiva, me parecían entonces los grandes biógrafos, de Plutarco a Zweig (y los grandes biólogos), con su magnificación de un solo segmento de vida (nacimiento-muerte) y preterición de la infinita edad anterior y la infinita edad por venir. (También me extrañaba que las biografías no comenzaran con el examen del horóscopo de los biografiados, amén de algún examen clínico y algún test psicológico.) Con la injusta incomprensión de la primera juventud y con el oculto cargo de que esos biógrafos no me ayudaban a conocerme —que es la función de las biografías—, yo soñaba con la biografía fiel, más interna que externa, que agotara todos los métodos de conocimiento, que ensayara la biografía prenatal del personaje, que no creyera que la vida humana cabe entre dos fechas cercanas del almanaque, como si el alma, lo mismo que el cuerpo, se estrenara con la compasión o descendiera el día del nacimiento. ¿Y lo antes? ¿Lo actual profundo? ¿Lo después?

Hoy no pido que el biógrafo sepa más que el hombre mismo, que es el primer ignorante de lo que más le concierne. Pero algún biógrafo, que debería ser artista y biólogo y metafísico y astrólogo, pudo investigar más que su paciente mismo, y conocerse a sí mismo hasta el centro del ser, antes de halagarse con interpretar vidas ajenas; pudo saber, por propia experiencia, que venimos de lejos y vamos lejos, que nadie puede fechar ni situar todos nuestros dónde y cuándo. Con petulancia juvenil pensé alguna vez ser el primer biógrafo que incluyera un capítulo —quiera imaginario— sobre la vida póstuma del héroe, no en esa vaguedad que se llama el recuerdo de los contemporáneos, sino en la propia intimidad del personaje, una vez abandonado el plano físico. Al menos contar la sospecha de que la sensibilidad personal perdura, y prometer seguir estudiando documentos y descifrando signos, y consultando, consultando, pues a veces en la esquina de mi casa no sólo está un buzón sino un hombre que sabe algo. Ponerse a oír a los que *fueron*, que acaso no están tan lejos ni tan sordos y mudos.

4

La adolescencia es la edad de lo Absoluto. Se quiere ser el Todo, quizá no tanto para sí como para todos. Conocer todo, sentir todo, poseer todo, que fuera verdad que soy humano y que nada humano me es ajeno, ése el sueño de tantos adolescentes. Yo creía ser el hombre que más había pensado en la muerte: tenía en mi vida privada motivos muy serios para serlo (También creía ser el hombre que más había sufrido, y con dolor me encontré con que ese título lo había reclamado Kierkegaard.) Si transcribiera todas mis anotaciones de entonces resultaría un libro entre especulativo y autobiográfico. Pero, en verdad, más me intrigaba el nacimiento que la muerte; me parecía un hecho más místico, más cósmico, no sé cómo decir. El misterio de la generación, se dice con palabras tradicionales cargadas de potencia misteriosa. Ese enigma de que dos seres, conscientemente o no, llamen o fuerdan a que otra sensibilidad se exprese y crezca, a que primero dos células y después un feto y después una criatura aparezca sobre el horizonte del

ser... y en no se sabe que momento de ese proceso de lo microscópico a lo macroscópico, un alma quizá de antiquísima historia, contemporánea del aire, se asocie a ese cuerpo viviente para iluminarlo en persona.

Es posible que excavando en mi adolescencia, se hallara alguna pauta; pauta en el palacio de contradicción que somos. Lo que si puedo afirmar es que en mi las ideas de ser, vivir, morir, eran formas de un misterio único que me dominaba: el nacimiento. Por eso el pensamiento de Leibniz me trastocó: porque al negar el nacimiento como hecho intrínseco, me llevaba a una tranquilidad equívoca: no haber nacido, no haber de morir, por confusas que sean las apariencias; ser no sólo alma eterna sino cuerpo eterno. Pero esta afirmación excéntrica sobre el no haber nacido o la poca importancia del nacimiento ¿cómo, entre cópulas, gametos, embarazos, parteras, maternidades, recién nacidos? ¿Y cómo ignorar que haya muerte entre hospitales, viáticos, pompas fúnebres, lutos, lágrimas, duelos, elegías, cementerios, cenizas? ¡Locuras! ¿Dónde estaba la verdad, Leibniz? Quizá no todos pasamos por los mismos procesos, no somos tan "semejantes", o los mismos procesos significan cosas diferentes. Enséñame un método para autorreconocerme a través de las mutaciones externas, de peso y apariencia, de operaciones sigilosas. Explícame qué pasa al alma cuando un cuerpo por enfermedad o accidente se queda sin visceras, sentidos, cerebro, hospedado en una partícula o semilla invisible. El pensamiento de Leibniz me había trastornado, y el hombre de las Mónadas y de una Ars Combinatoria no dejaba de tener alguna responsabilidad. Pues se tiene un derecho inocente a escribir, pero el que publica un libro voluntaria o involuntariamente busca seducir, y debe cargar con las consecuencias...

Un libro en la primera juventud es presión mayor que la de un padre en la infancia. Un cerebro ajeno que se aloja en mi cerebro, y yo ya no soy sólo yo sino yo y el libro, absorbido su pensamiento en mi pensamiento. Alguna vez, el libro es más yo que yo. Tengo una inmensa deuda con Leibniz, pero Leibniz tiene que asistirme en mis perplejidades.

Por eso lo nombro cuando doy vueltas para no decir de nuevo que alguna vez me vi a mi mismo reducido a esa mínima expresión corporal sobre la que sólo el que la ha experimentado puede dar testimonio. No muerto, sino arrastrando, no tan difícilmente, vida, memoria, porvenir. Quizá fue la vez que pretendí quedarme tres horas inmóvil y hacia adentro, exceso que Leibniz hubiera reprobado, porque para llegar a la verdad él era partidario de otro método. Pero acaso más que a mi mismo imaginaba a un ser querido, muy llorado como "muerto", respirando en esa dudosa condición (dudosa tal vez no para sí mismo). Ese ser, más mítico aun en ese estado que en el de entidad absolutamente incorpórea, porque en esa condición de corpusculo invisible pero imperecedero, acaso flota en mi contorno, y yo no sabría reconocerlo. Si un átomo es un cosmos, no le puede faltar espacio para fisonomía y radiación, si hay ojos de ver. Y, más tarde, al cabo de un nuevo lapso de experiencia siguiendo una ley para mi penumbrosa, ese ser amado pudiera haber recobrado una figura semejante a la que yo entonces reconocía entre todas y así ambular lejos de sus hijos y su esposa, y sin embargo al mismo tiempo que nosotros. La sabiduría de Leibniz no dejaba de atraerme vacilaciones.

Reparo ahora en mi anomalía de no haberme imaginado nunca al propio Leibniz, "muerto" oficialmente en 1716, existiendo en las fantásticas condiciones por él teorizadas y verosíblemente experimentadas. ¿Quién me dice que sumido en un alma-cuerpo diminuto, polvo en el aire, corporeidad tenuísima, el que fue el doctorado Guillermo Leibniz no discurre por la atmósfera de esta ciudad, traído por los vientos del océano y de la verdad, y

que prosigue experimentos vitales y meditaciones no lejos de la casa en que lo nombro? Nunca me pregunté qué cuerpo tendría hoy mi maestro, en 1950, y por qué mutaciones atravesaría su mente. Biografías de Leibniz, miopes, aun las que siguen paso a paso su "vida" y su "obra", esa fastuosidad de pensamientos, teorías, intuiciones, cálculos, desde el Infinitismo hasta la Monodología, la Armonía Preestablecida, el optimismo, el ecumenismo. Retratos, qué pálidos, qué efímeros. ¡Todo tan nebuloso! A propósito, este precioso mamboretá que en este momento salta sobre mi papel ¿quién es? El propio Leibniz rechaza más de una vez la telemetempsicosis, pero... no que un elefante pudiera quedar transitoriamente reducido a un corpusculo microscópico. Oscuridad, claridad, oscuridad. Sin embargo, ¿no hay medios, modos, no sé cómo decir, de saber algo inmediato de los que fueron, cualquiera sea su actual figuración física, incluso en la frontera entre el ser y el no ser? ¿Puede sobrevenir un silencio absoluto, una comunicación tan cortada, después de haber estado yo meses en el vientre de mi madre, haberme criado, haber conversado cuarenta o cincuenta años en plena felicidad, sin un disgusto? Sé sin embargo que jamás se me ocurriría buscar cómo forzar la puerta de la paz, el recogimiento a que se tiene derecho luego de los dramáticos años de figuración humana en la tierra. Por mi parte puedo declarar: Sólo Leibniz tiene derecho a saber lo que Leibniz es y quiere ahora. Jamás lo buscaré ni llamaré. Si él llegara a tomar la iniciativa, podría ser otra cosa.

No anoto ya en los márgenes de sus libros ni monologo con sus ideas, ni entro en un ensueño mirando su retrato. Pero no niego que me preocupen ciertos momentos, sobre todo a favor de la disolución universal que es para mí la noche, en que siento como un cambio de escala en mi ser, un paso a otra octava, no sé expresarme, una transición del mundo de la cantidad y la calidad que es el mundo diurno, a un mundo de intensidad pura, o, más absurdo aun, un mundo en que no ocupamos más espacio ni tenemos más peso que una molécula. Cuánto secreto para preguntarte, Leibniz.

Los poetas no ponen en la mente las imágenes de otros universos que necesitamos, los filósofos los pensamientos que presentamos para armonizar con el ser de las cosas. Ese ministerio lo ejercen a través de sus escritos, pero acaso también por irradiación inmediata de sus mentes. Cuántas noches, Godofredo Leibniz, tus pensamientos y mis pensamientos se habrán cruzado en el éter del pensamiento universal; cuántas veces, yo, entonces, hacia 1700, en un paseo mental por Europa, en apariencia átomo innominado en el vértigo invisible de los átomos, habré sintonizado con tu pensamiento en plena potencia irradiante desde tu eminente personalidad intelectual y espiritual. Tal vez por eso ahora, antes de leer algunos de tus escritos ya entreleía su texto; afinidades voluntarias o involuntarias... "Morió" en 1716 a los setenta años, y debo figurarme que habrás enriquecido tu experiencia en estos más de doscientos años, pues ni en ésta ni en otra esfera el tiempo transcurre en vano.

5

Sigo dejándome llevar, no sé adónde. No quiero ocultarme que me propuse, como vulgarizador, unas "Nuevas investigaciones sobre la Aparición y la Desaparición". Aquel ensayo no se redactó, y podría quedar como uno de esos libros que, acaso por no escritos, germinalmente sobreviven, porque nada se pierde en el orden del pensamiento, y más parece a veces sobrevivir el pensamiento puro que el redactado, como si conservara la presión de lo inexpressado. Dos o tres notas amarillentas que andan por

ahí forman sin embargo parte de aquél ensayo ¡a la sombra de Leibniz! Saludo pues al que fui y lo que quiso ser, recordando la sola anotación que he podido encontrar ahora, suficiente sin embargo para no confundir, como se me ocurre a veces, lo que soñé, lo que imaginé, lo que hice.

Comúnmente —pensaba entonces—, nos figuramos que todo comienza para nosotros al nacer, salvo alguna referencia a padres y “antepasados”. No se han conocido casos de “recien nacidos” no provenientes del seno materno, todo sobre la superficie de la tierra, mientras se han conocido casos de seres *ascendidos* o *asumidos* a los cielos, con o sin muerte. Pero, paradójicamente, con el nacimiento empieza el proceso de autoignorancia, cuando debería ser el de autoconocimiento. El tránsito de lo ilimitado a lo limitado viene a ser el tránsito de la claridad a la penumbra, pero a una penumbra de trabajo y probación. Mucho más que la laboriosa enseñanza primaria o universitaria repetida cada generación sin mayor brillo, el verdadero aprendizaje o escuela debería ser el que enseñara a recuperar lo que supimos, el saber connatural al cosmos y a nosotros mismos perdido un olvidado, para llevarlo adelante en otra perspectiva. ¿Para qué la nueva experiencia? Es el misterio de los misterios. (...)

7

Volvi a quedarme solo. Pero qué “poblado”. Todo el universo parecía circular bajo especie de pensamiento dentro de mí. Sólo las ideas tenían consistencia, las cosas eran imágenes desleídas, simuladamente rígidas. Yo iba y venía por milenios y planetas. No se me ocurrió pensar si con cuerpo o sin cuerpo o cuál cuerpo (“Si en el cuerpo, no lo sé; si fuera del cuerpo, no lo sé; Dios lo sabe”). Al fin, la vigilia cedió. Tampoco sé qué clase de vigilia. Alguien me dijo después que me había quedado dormido con los ojos abiertos.

Prometí mudamente no indagar más, dejar fluir la verdad. Me costó cierta disciplina, porque mi naturaleza me instaba a seguir buscando. Ensimismarme, en-sí-mismarme (más correcto sería quizás en-mí-mismarme); ¿qué más? Un Santo escribió: “En el interior del hombre habita la verdad”. Educirla. Educarse. Transponer las barreras del tiempo y espacio y abrir los canales por los que circula el ser uno y único, para llegar a entreoír algo gracias quizá a la intercesión de una mente iluminada que nos susurra desde un escrito o desde un recuerdo. ¿Cómo sustraerse a permanecer espiritualmente en vilo cuando se reciben pensamientos como: “Hay en el alma de Alejandro restos de todo lo que le ha sucedido y señales de todo lo que ha de suceder”, o “Toda sustancia es como un mundo entero y como un espejo de Dios o de todo el universo”? Por mucho que otras veces me hubiera tentado espiar la conversación entre el joven Leibniz y el maduro Spinoza

sobre el “automaton spirituale” o la “armonía preestablecida”, el respeto a lo que me excede me obligó a desistir de todo lo que no fuera leer sus libros y conformarme con lo públicamente sabido de esos seres.

En la cronología del Misterio o Ser, ¿hay algo más igual a 1700 que 1950, algo más lo mismo que Leipzig y Buenos Aires? Enterarnos de que en nuestra Córdoba colonial del siglo XVIII había quienes estudiaban a Leibniz (testimonio del deán Funes), mientras Dilthey en el siglo XIX en Alemania asegura que “es imposible penetrar en el alma de Leibniz”, ¿no habla de relatividad de tiempos y espacios, de la sola solidez de las afinidades entrañables?

Homenaje del argentino aprendiz de filósofo
L.A.M. al ilustre filósofo alemán Gottfried Wilhelm
Leibniz un día cualquiera del año 1950

—ADOLFO DE OBIETA



DEL VIAJE A LA ESCRITURA

La tentación poética del viajero, el relato exótico, la descripción etnográfica del antropólogo, la crónica del descubrimiento, las travesías y los éxodos, sólo tienen espesor real al transformarse en escritura. Escritura del viaje que no es otra cosa que la aseveración del viaje de la escritura. No hay un género, sino una multiplicidad de vías del lenguaje para describir el movimiento, el recorrido, el itinerario, y los paisajes, la distinción humana, sus particularidades, la historia, lo exótico y lo extraño. El escritor o el poeta en tránsito, saben que el viaje es en tanto escritura, camino y búsqueda, circulación en tierra extraña pero para ser necesariamente, por el intercambio de imágenes de palabras, presentación imaginaria de lo desconocido. Los poemas, los relatos, advienen así a su segundo motivo: itinerarios, recorridos de conocimiento, en ambos sentidos; sobre todo en el preciso acto de la escritura donde el autor debe hacer un exhaustivo, profundo re-conocimiento de lo otro y de sí mismo; y de lo que en él produce ese destino de paso, ese encuentro con lo extranjero. Michaux, Saint-John Perse, Blaise Cendrars, D. H. Lawrence, entre muchos otros en el siglo XX, pero antes, y desordenadamente en el tiempo, Chateaubriand, Nerval, Flaubert, en la prolífica y abultada tradición francesa del género (por citar sólo una), han hecho de esta doble aventura un corpus heterogéneo y fascinante en lo externo, pero con un resultado de fondo casi unívoco: el viaje es siempre una experiencia que transforma los puntos cardinales de la realidad y produce una escritura singular signada por lo dispar y otro.

Guiados por el azar de nuestro recorrido, este *dossier*, inicio de una sección que suponemos de reaparición intermitente en futuros números, reúne a poetas franceses viajeros y sucedáneos como Victor Segalen, André Velter, Lorand Gaspar, junto a un texto en que Michel Leiris devela los pormenores de los viajes de Raymond Roussel; nuestra visión más cercana de la India a través de la «Filia Indica» de RJ y el relato de un encuentro con los maestros músicos de Jajouka por Brion Gysin. [CR]

LA LITERATURA ES ASÍ

Michel Leiris conoció a Raymond Roussel durante su infancia. Raymond tenía 35 años y Michel 11. Eugène Leiris, su padre, era el hombre de negocios de la familia Roussel, es decir el hombre que pasó su vida aconsejando a Raymond que no despilfarrase su fortuna, actividad a la que Roussel se dedicó con entusiasmo hasta el día de su muerte. El influjo que ejerció Roussel sobre Michel Leiris fue decisivo para ambos: para Leiris, porque definió su idea de la literatura. Para Roussel, porque gracias en parte a los artículos de Leiris, terminó alcanzando la posteridad (la otra gran actividad a la que dedicó su vida).

En 1935, dos años después de la muerte de Roussel, Leiris publica su dos primeros artículos sobre él: «Documentos sobre Raymond Roussel», y «El viajero y su sombra»; y a lo largo de su vida le dedicaría varios ensayos más, entre ellos el crucial «Concepción y realidad en Raymond Roussel» de 1954. Desde entonces, todo lo que sabemos sobre Roussel se lo debemos a Leiris. Por supuesto que luego otros autores escribieron sobre Roussel: Robbe-Grillet, Foucault, Ashbery, Perec, Blanchot, Sciascia. Y también es cierto que Roussel influyó decisivamente sobre Marcel Duchamp, y por lo tanto sobre todos nosotros. Pero muy probablemente su obra estaría hoy en el olvido si no hubiera sido por los artículos de Leiris.

En 1922, luego de la publicación de *Locus Solus*, Leiris le envía una carta llena de admiración. En su respuesta, Roussel escribe una frase que será clave para la lectura que Leiris hará de su obra: «Veo que, como yo, ud. prefiere el dominio de la Concepción al de la Realidad.» La conciencia de la primacía de la imaginación sobre la realidad es lo que permite a Leiris evitar lo que sería el gran equívoco sobre Roussel: considerarlo un mero excéntrico, un personaje pintoresco, un loco lindo. Al contrario, Leiris percibe a la excentricidad de Roussel como absolutamente imbricada con la escritura: si hay alguna actividad excéntrica por definición es la literatura. O de otro modo: si algo se opone a la literatura es la argumentación.

Más allá de esto, hay algo que todavía no he mencionado, y es lo más importante: es absolutamente extraño que Leiris haya comprendido tan íntimamente a Roussel. Si uno lee atentamente sus libros y conoce algo de sus vidas, verá que no tienen nada en común, que los separa una diferencia radical. Al fin y al cabo, ¿qué podrían tener en común? Roussel era casi autista, Leiris poseía una curiosidad inagotable; Roussel desconocía el mundo literario de su época, Leiris participó del corazón de la vida cultural francesa de vanguardia; Roussel conocía (y adoraba) sólo a dos escritores, Julio Verne y Pierre Loti,

Leiris escribió artículos sobre más de 25 autores; Roussel tenía un gusto rudimentario para la pintura, Leiris era amigo personal de Picasso y Francis Bacon; Roussel tenía horror del cuerpo, Leiris comparaba a la literatura con la taumomaquia; Roussel escribió únicamente libros de imaginación, el libro más importante de Leiris —*La regla del juego*— es una autobiografía ficcional de más de 1300 páginas en 4 volúmenes; Roussel dio la vuelta al mundo sin bajar de su camarote y pese a eso escribió un libro llamado *Impresiones de África*, Leiris en cambio viajó varias veces a ese continente y pese a eso escribió un libro llamado *África fantasma*; Roussel combinaba su absoluta ignorancia con una soberbia sin límites; Leiris disimulaba su increíble erudición con una perfecta modestia.

¿Y cómo es posible entonces? La respuesta es sencilla: la literatura es así. A diferencia de la política que tiene un centro y dos extremos, la literatura tiene un solo extremo. El extremo literario, el resto no es literatura (son sólo libros, novelas, poemas, papel).

Si la literatura es una excentricidad, el extremo es su hábitat. Un escritor extremista, es decir un escritor, sólo puede ser dos cosas: autista o erudito. Lo demás no tiene la menor importancia.

A veces al autista se lo confunde con el loco, el provocador, el silencioso, el anti-mediático: ¡Pamplinas! Esas categorías son modos no literarios: el loco, de la psiquiatría; el provocador, del marketing; el silencioso, de la foniatría; el anti-mediático, de la sociología. Otras veces se confunde al erudito con el sabio, el experto, el culto, el profundo: ¡Naderías! Esos tampoco son atributos literarios: el sabio, de la moral; el experto, de la tecnología; el culto del claustro; el profundo de la filosofía alemana. El autista y el erudito sólo pueden ser confundidos con una cosa: la literatura misma.

Roussel, el autista; Leiris, el erudito. Y más allá, el vacío que nos invade.



Damián Tabarovsky nació en Buenos Aires en 1967. Publicó las novelas *Fotos movidas*, *Coney Island*, *Bingo* y *Kafka de vacaciones*. Mantiene inédito un libro de ensayos sobre Marcel Duchamp.

EL VIAJERO Y SU SOMBRA.

Quisiera hablar ahora de un hecho bastante curioso. He viajado mucho. Especialmente en 1920-1921 de la vuelta al mundo, pasando por la India, Australia, Nueva Zelanda, las islas del Pacífico, China, Japón y América. (Durante ese viaje me detuve un largo tiempo en Tahití donde encontré a algunos personajes del admirable libro de Pierre Loti).² Ya conocía los principales países de Europa, Egipto, todo el norte de África, y más tarde visité Constantinopla, Asia Menor y Persia. Sin embargo ninguno de esos viajes me procuró el menor material para mis libros. Me pareció que valía la pena señalar este hecho, porque muestra de un modo muy palpable que para mí la imaginación lo es todo.

Estas líneas, extraídas de *Cómo escribí algunos libros míos*, obra póstuma de Raymond Roussel que próximamente editará la editorial Alphonse Lemerre y de la que la *Nouvelle Revue Française* publicará varios pasajes, pueden, al principio, generar cierta sorpresa: cómo un escritor y viajero como Raymond Roussel, tan atraído por el exotismo y la extranjeridad, paradójicamente autor de libros con títulos como *Impresiones de África* y *Nuevas impresiones de África*, pudo no mezclar para nada sus viajes con su actividad literaria. Algunos documentos sobre la manera en que viajaba Roussel quizás permitan resolver el enigma.

Uno de los primeros viajes que hizo fue el crucero a las Indias, que realiza, muchos años antes de la guerra, en compañía de su madre. Ésta, obsesionada por la idea de que podría morir durante el viaje, había llevado su ataúd. En cuanto a Roussel,



mucho antes de que el transatlántico alcanzara una latitud suficiente como para que se pudiera observar la Cruz del Sur, se interesaba por su aparición, interrogando cotidianamente al personal de a bordo, bastante más preocupado, según parece, por esa constelación que todas las curiosidades naturales o étnicas que podría llegar a ver.

Dos años después de la guerra dio la vuelta al mundo, solo, sin sirvientes, llevando apenas una valija con efectos personales, que renovaba cada vez que los usaba. De la correspondencia que intercambia con una íntima, extraigo —gracias a su gentileza— algunos pasajes que muestran con qué ánimo realizó ese viaje.

De una tarjeta postal en colores enviada de Melbourne, que muestra una calle de esa ciudad muy moderna, con bellos departamentos y un tranvía:

*Melbourne no te gustaría porque está llena de **handsomes (sic) cabs**. A mí me encanta, adoro este tipo de locomoción. Ya usé la calefacción a vela, porque aquí me encontré con el invierno; durante la primera parte de la travesía, creo que las velas se hubieran consumido sin necesidad de prenderlas. Como mi habitación da de lleno al norte, tengo sol todo el día. Hay ostras exquisitas y como estamos en los meses que se escriben sin r, es absolutamente la mejor época. Una de estas noches me propongo tomar sopa de canguro, una gran especialidad australiana. Las carreras de caballo son una maravilla. Hay siete hipódromos en*

1 Publicado originalmente en la revista *La bête noire* n° 1, abril de 1935.

2 Se refiere a la novela *Le Mariage*.

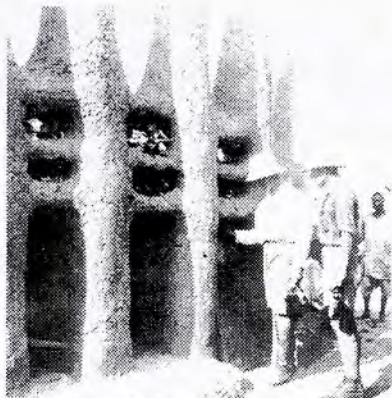
Melbourne y todas las grandes ciudades tienen una buena cantidad; y las pequeñas al menos uno. Esta es la patria de Melba, su verdadero nombre es Amstrong; Melba es el sobrenombre de Melbourne. Cerca de aquí hay dos estaciones balnearias, Brighton y Menton. Vale la pena venir de tan lejos para ir de excursión a Brighton y a Menta, cosa que hice.

De una postal enviada desde Tahití, que muestra un clásico paisaje oceánico con palmeras en el borde del mar:

En Papeete, vivía en la Rue de Rivoli, justo al revés que en París. Si en mi Rue de Rivoli no están los Rumpelmeyer, al menos se comen frutas sorprendentes. Soy vecino de la reina y nos llevamos muy bien. Habla perfecto francés y es muy interesante cuando habla de su isla. La otra noche escuché himenés, son coros tahitianos absolutamente extraños y poéticos.

Mientras navegaba por Oceanía, Roussel recibió una carta de su confidente en la que decía cuánto lo envidiaba por poder admirar tantas cosas, especialmente las puestas de sol, que debían ser tan bellas. Le respondió que no había visto nada de eso, que estaba trabajando en su camarote y que no había salido en días.

Durante su vuelta al mundo, Roussel había hecho y deshecho tantas veces su equipaje, que llegó a tomarle aprensión a cualquier tipo de valija: el solo hecho de ver una ya le desagradaba. Esa es la razón por la que mandó a hacer un automóvil *roulotte*, con el que viaja a Italia. Muchos artículos aparecieron en la prensa debido a esa excursión. Está es uno de ellos, publicado en *Le Matin* del 13 de diciembre de 1926:



Michel Leiris en África

Un curioso periplo en *roulotte*.— París-Roma volviendo por Suiza y el Mont-Cenis, sin dejar un solo día su propio hogar, ese es el extraño récord que acaba de establecer Raymond Roussel en su automóvil *roulotte*, que contiene un lujoso departamento con baño incluido. Durante su recorrido, la *roulotte* fue visitada en Chamonix por el sultán Moulay Youssef, en el Castillo de Moncalièri por la extrañada princesa Leticia Bonaparte, y en Roma por Mussolini, que estudió cada detalle atentamente. Raymond Roussel fue recibido en audiencia particular por el Papa, quien también se interesó por ese curioso tipo de turismo. Como se ve, el gran poeta de *Locus Solus*, es tan innovador en el dominio de la realidad, como en el del sueño.

Durante su viaje a Persia —que realiza por medios convencionales— Roussel tenía alrededor de 50 años. Desde hacía cierto tiempo lo obsesionaba el temor a tener cabellos blancos; siguiendo el consejo de un reputado médico, dos veces por semana pasaba por sus cabellos, de lado a lado, un secador de aire caliente, manteniéndolo firme hasta sentir que se quemaba. Como decía que si se olvidaba tan sólo una sola vez de hacerlo dejaría el tratamiento —por haber roto la *serie*— en los lugares donde no podía usar el aparato, lo reemplazaba por cacerolas oportunamente calentadas. Incluso una vez, a falta de cacerolas, usó una placa de metal caliente, teniendo que arrodillarse cerca de ella.

Desde Bagdad le escribe a su amiga:

El otro día pinché una goma en Tyr; me pareció bastante elegante. Desde Beirut hice excursiones por el Líbano, y después estuve en Damas, donde hay un helado de malvavisco extraordinario; ahora estoy en Bagdad, el país de las mil y una noches y de Alí-Babá, lo que me

hace pensar en Leococ; la gente tiene costumbres más asombrosas que la de las comparsas de la Gaîté. Mi cuarto da al Tigris; visité las ruinas de Babilonia.

Y desde Ispahán:

...Camino a Teherán, pasé una noche en Ecbatane, capital de Darius y de Nerxes. Fui de paseo al Mar Caspio, el reino del caviar. Esperaba comer los extra-frescos pero ahora no es temporada, y el que me convidaron estaba un poco salado. Si ahí llegué demasiado temprano para el caviar, aquí, en Ispahán, llegué demasiado tarde para las rosas. Persia es muy curiosa, pero poco confortable. Parece que estuviera en el 1346 de la era cristiana y no de la hégira.

Algunas ciudades eran tabú para él, especialmente las que le traían algún recuerdo particularmente feliz de la infancia: por ejemplo Aix-les-Bains (no quería ni siquiera pasar en tren), Luchon, Saint-Moritz, ciudades a las que nunca quiso regresar por temor a arruinar sus recuerdos.

Durante un período de su vida decidió no viajar jamás en tren de noche: sufría de angustia cuando entraba a un túnel, y por lo tanto estaba todo el tiempo pendiente del recorrido.

Poco antes de su muerte, en Palermo, el 14 de julio de 1933, había decidido no regresar nunca más a París.

Del conjunto de esos rasgos, se deduce que Roussel, a decir verdad, nunca viajó realmente.

Es muy probable, en efecto, que nunca se haya dejado seducir por el oficio de turista, que nunca el exterior afectase su propio universo, y que en todos los países visitados, viese sólo lo que ya sa-



Michel Leiris

—bía de antemano, elementos en absoluta correspondencia con ese universo propio. El viaje a Tahití no fue más que una peregrinación a la tumba de la heroína de Pierre Loti; Persia le hizo recordar las operetas que tanto amaba y las máscaras de las comparsas. Situando a la imaginación en lo más alto, parece haber experimentado por todo lo que fuera teatro, *trompe-l'oeil*, simulacro, una atracción mucho más intensa que por la Realidad; en *Como escribí algunos libros míos*, declara, por ejemplo, que las *Nuevas impresiones de África* no tuvieron como punto de partida ningún sitio real, sino que originariamente *se trataba de unos minúsculos largavista-colgantes, en el que cada tubo, largo de dos milímetros y hechos para pegarse al ojo, encerraba una fotografía sobre el vidrio; una de los bazares de El Cairo; la otra de un paseo de Luxor.*

Como todo verdadero poeta, Roussel, quien —más que nadie— debió sentirse solo en el mundo, llevaba con él su cortejo de ángeles y demonios: temor por los astros, amor por el lujo y el confort; gusto infantil por las golosinas, manía de glorias consagradas, maravillas clasificadas, obsesión por la vejez y la muerte, nostalgia de su primera infancia, y esa angustia irreductible que lo oprimía sólo en los túneles. Adonde fuera, era siempre idéntico a sí mismo, con sus hábitos, sus temores y la nostalgia de los primeros años de su vida; equipaje que llevaba siempre con él; del mismo modo que su madre, en el viaje a la India, había llevado su propio ataúd.

Tal como lo hizo en roulotte, Roussel viajó *sin dejar un solo día su propio hogar*, el que —suntuoso y terrible— en todos los paisajes, habitaba su inmodificable tormento interior.

—MICHEL LEIRIS

TRADUCCIÓN
DAMIÁN TABAROVSKY

VICTOR SEGALEN

Pasados los treinta años del poeta Victor Segalen (Brest, 1878- Huelgoat, 1919), se puede decir que no ha escrito aún su gran poema; en realidad no ha escrito todavía ningún poema. Está en Pekín, en la misteriosa China, en la última época del Imperio, movido por un impulso esencial de conocimiento que hizo de su vida un continuo desplazamiento no sólo a través de lugares, sino de búsquedas y proyectos. Motivado quizás por la promesa de viaje que se abría allí, había estudiado medicina en la Escuela Naval de Bordeaux. Su tesis de doctorado (*Cliniciens ès lettres*, que trata sobre la neurosis en la literatura) da lugar a otro texto: *Las sinestesias y la escuela simbolista*, que a instancias de Remy de Gourmont es publicada en el *Mercure de France*, iniciando así, casi por azar, su carrera literaria y la serie de combinaciones que lo llevarán finalmente a ser uno de los poetas franceses más singulares del siglo pasado. Recién recibido de médico, su primer destino fue un barco anclado en Tahití, "La Duran-



bre de *Ensayo sobre el exotismo*. Visión netamente diferenciada con los tópicos, incluso antropológicos, de la época, este tratado de "estética de lo diverso" surge de una confrontación con lo extraño, como posibilidad de transformación y conocimiento, fundando además una poética nueva de lo exótico: "Antes que nada, limpiar el terreno. Tirar por la borda todo lo que de mal empleo y de rancio contiene la palabra exotismo. Despojarlo de sus oropeles: la palmera y el camello, las pieles morenas y el sol amarillo." En verdad, el pequeño libro es una oda a la diversidad, a la posibilidad de saborear lo otro, lo distinto. De regreso de Oceanía se casa y permanece una temporada en la escuela de medicina de Mousse, a la vez que ocupa su tiempo terminando *Les immémoriaux*. Es en esta época que empieza sus estudios de chino, a la vez que ve como cierta la posibilidad de acceder a un puesto de "alumno-intérprete" en China. Para lograr tal fin emprende en 1909 un viaje a caballo por China central con Gilbert des Voisins. Recorren gran parte del territorio; saliendo de Pekín llegan hasta el extremo oeste y desde las planicies tibetanas, bajan después por el Yang-tsé, hasta llegar a Shangai, en la costa, para cruzar por un breve período a Japón. Un año más tarde está instalado en Pekín con su familia y en el puesto deseado que consistía en estudiar y traducir documentos y fuentes históricas. Dos años dura el interpretariado, luego debe reemplazar de urgencia a un médico muerto en la Manchuria. Tiene treinta y un años y no ha escrito todavía un poema pero es el momento ya, en que, impregnado de China, escribe *Stéles*, respecto al cual se llegó al equívoco de creer que era una perifrasis o una traducción de originales chinos. Tal la "sabiduría" que emerge de esos

breves e iluminados poemas en prosa, que remedan a las antiguas inscripciones grabadas en las estelas funerarias de las tumbas chinas. En realidad, las verdaderas estelas son textos bastante solemnes, elogios oficiales, decretos morales; lo que Segalen toma de ellas es la "forma", que le parece susceptible de ser transformada, tal como un cuadro poético de sus propias ideas y pensamientos. Como dice Yoli Segalen, este libro es verdaderamente su obra: "El mismo había elegido el formato, el papel (de Corea), el plegado en 'portafolio' y la disposición de los caracteres chinos que encabezaban cada poema..."

En los años siguientes Segalen realizará dos expediciones más por el interior de China, ya no sólo como médico sino como arqueólogo y como sinólogo (entre sus descubrimientos se destaca el hallazgo de la tumba del hijo del emperador Wu), escribirá un tratado sobre la estatuaría china. Su vida se transformará en un puente fundamental entre Occidente y Oriente, pero también entre la realidad y lo imaginario, como le escribe en una carta a Jules de Gaultier: "Mi viaje toma decididamente para mí el valor de una experiencia sincera: confrontación sobre el terreno, de lo imaginario y de lo real." Esta especie de vida entre dos mundos alimentará

todo el resto de su obra inagotable: desde la temprana *Briques et Tuiles*, pasando por el relato *Rene Leys*, los poemas de *Odas. Peintures* (del que presentamos un fragmento), uno de los pocos libros publicados por Segalen en vida. En éste la imaginación se despliega ante nuestros ojos como un lienzo, estructura cinética de pinturas mágicas y parlantes. Narraciones que escenifican, ante nuestros ojos, fábulas escuchadas: "Es participar del gesto del Pintar; es moverse en el espacio; es asumir cada uno de los actos pintados." En 1918 regresa a Francia, se lo ve desmejorado y débil; pero debe incorporarse al servicio médico ya que la guerra no ha terminado. En sus tiempos libres escribe, tratando de dar forma a tantos proyectos que se acumulan a su alrededor, el libro sobre la historia la escultura china, su largo poema *Thibet* (inconcluso), *Equipée (o viaje al país de lo real)*, extensa narración de una de sus expediciones, que se entremezcla con sus ideas acerca de la realidad y el sueño humano del arte. Aquejado por una enfermedad que no se podrá diagnosticar fehacientemente, el 21 de mayo de 1919, muere en Huelgoat, desangrado en un bosque, con *Hamlet* abierto entre las manos.

—CARLOS RICCARDO

«Me han pedido otra historia... ¡una más! Un relato que nadie haya contado... Me presionan y atormentan esos extranjeros de rojas cabelleras y pálida piel... Tal vez huelan, con sus narices más largas, que ya he comido toda la carne de mi vida y que no vivo sino en una corteza vieja y sonora... que rumio sin gusto mis flácidas lunaciones, antes de que mis dientes castañeteen del miedo de morder a la muerte en la noche.

¡Quiéren escuchar una aventura sin nombre! El vuelo de Mahui —¿quién les enseñó esa palabra?—, el primer ser viviente que robó la llama en el cielo de Tahití, de donde la vertió sobre las islas, que ardieron de alegría... Pero ¡no! No les contaré nada.

¡Ay! ¿Qué será de mis palabras cuando atraviesen sus oídos? ¿Qué contarles que no los haga reír cortésmente? ¿Los relatos maoríes a oídos del gracioso Farani? Antes mira los niños que nos dan: pálidos como ellos, anchos y rechonchos como nuestros propios hombres... ¡Pero en verdad equívocos! Ni extranjeros ni maoríes, y tan perdidos entre nosotros: que su sangre busque su camino y que su prole —no más numerosa que una nidada de rupa— recupere pronto nuestra piel de mango moreno y deje de buscar a sus padres extranjeros. Esto es lo que sé. No contaré nada. (...)

Comienzo de «La marcha de fuego. Encantamiento. Sortilegio maorí», incluido en: Victor Segalen, *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso (y textos sobre Gauguin y Oceanía)*, Fondo de Cultura Económica, Cuadernos de La Gaceta, 51, México, 1989, traducción de Jorge Ferreiro

VICTOR SEGALEN ESTELAS

TRADUCCIÓN CARLOS RICCARDO

Sin marca de reinado

Honrar a los Sabios reconocidos; enumerar a los Justos; repetir ante todos que aquél vivió y fue noble y su actitud virtuosa,

eso está bien. Pero no me incumbe: ¡tantas bocas disertan, tantos elegantes pinceles se aplican en calcar la fórmula y la forma!

Que las memoriales tablas se emparejen a lo largo de los caminos del Imperio, como torres de vigía de cinco en cinco mil pasos.

Atento a lo que no ha sido dicho; sumiso a lo que no está promulgado, prosternado ante lo que no existe aún,

Consagro mi alegría y mi vida y mi piedad a denunciar reinados sin años, dinastías sin venir, nombres sin personas, personas sin nombre:

Todo lo que el Soberano-Cielo engloba y el hombre no realiza.

Que esto no sea pues marca de reinado: ni de los fundadores Hsia; ni de los Tchen legisladores; ni de los Han, ni de los Thang, ni de los Soung, ni de los Yuan, ni de los grandes Ming, ni de los Tshing, los Puros, a los que sirvo con fervor,

Ni del último de los Tshing, cuya gloria dio nombre al periodo Kouang-Sin,

Sinó de esta era única, sin fecha y sin fin, de caracteres indecibles, que todo hombre instaura en sí mismo y saluda,

Al alba, cuando se vuelve Sabio y Regente del trono de su corazón.

Elogio de una virgen occidental

La razón no se ofende: ciertamente, una virgen occidental concibió hace dos mil años puesto que dos mil años antes que ella, Kiang-yuan, doncella sin mancha, fue madre entre nosotros después de caminar por la huella del Soberano Rey del Cielo,

Y parió tan ligeramente como la oveja su cordero, sin desgarrar ni grandes esfuerzos. Es más, al recién nacido lo recogió un pájaro que con un ala lo acunaba y con la otra lo abanicaba.

Esto es creíble. El filósofo dice: todo ser extraordinario nace de manera extraordinaria: el unicornio distinto que el perro y el chivo; el Dragón, no como el lagarto. ¿Va a sorprenderme si el nacimiento de hombres extraordinarios no es el de los otros hombres?

La razón no se ofende. Ciertamente, una virgen occidental ha concebido.

Religión luminosa

El Emperador, padre de todas las creencias, estimando entre todas ellas a una que es la Razón, quiere que esta, pronta a borrarse por negligencia, sea llevada a una tabla nueva y marcada con el sello de su reinado:

El Ser admirable ¿no es la Unidad-Trina, el Señor sin origen, Oloho? Él ha dividido en cruz las partes del mundo; descompuesto el aire primordial; suscitado el Cielo y la tierra; lanzado el sol y la luna; creado al primer hombre en su perfecta armonía.

Pero Sa-Than expandió la mentira, proclamó la igualdad de los tamaños y puso a la criatura en el lugar de lo Eterno. El hombre perdió el camino y nunca pudo reencontrarlo.

Enseguida vienen promesas: una encarnación, un suplicio, una muerte, una resurrección. Ahora bien, esto no es bueno porque les da demasiado saber a los hombres.

Que nadie ose pues agregar comentarios aquí. Que nadie busque aquí una enseñanza. Para que, sin frutos ni discípulos, la Creencia Luminosa muera en paz, oscuramente.

Homenaje a la Razón

Yo envié la Razón a los hombres —que ellos proclamaron poco falible— y, para evaluar un trozo de ella, propuse: el Dragón tiene todos los poderes, al mismo tiempo es largo y corto, dos en uno, está ausente y aquí —esperaba una risa generalizada entre los hombres, pero

Ellos creyeron.

Enseguida proclamé con un Edicto: que el Cielo incognoscible había estallado antaño como una flor estrellada, arrojando al fondo del Gran Vacío su polen de veranos, de lunas, de soles y momentos,

Hicieron un calendario.

Determiné que todos los hombres son equivalentes en precio y de un ardor igual —inestimables— y que más vale matar al mejor de los camellos de carga que al cojo camellero que se arrastra. Esperaba alguien que lo negara, pero

Dijeron sí.

Hice entonces empapelar por todo el Imperio que éste no existía más, y que el pueblo, en adelante Soberano, debía apacentarse a sí mismo, abolidas las marcas de gloria, volviendo a empezar desde uno:

Ellos replicaron de cero.

Entonces, agradeciendo su confianza y respondiendo a su credulidad, promulgué: Honrad a los hombres en el hombre y al resto en su diversidad.

Y ahora sucede que me califican de soñador, de traidor, de regente desposeído de su virtud y de su trono por el Cielo.

Espejos

Tsëi-yu se mira en la plata pulida para acomodar su diadema negra y las perlas en su diadema.

Si el rojo es demasiado pálido, o si el blanco aceite es demasiado reluciente en las mejillas, el espejo, con una sonrisa, se lo advierte.

El Consejero se admira en la historia, vaso lúcido donde se iluminan la marcha de los ejércitos, la palabra de los Sabios, el disturbio de las constelaciones.

El reflejo que recibe ordena su conducta.

Yo no tengo diadema ni perlas, ni hazañas por cumplir. Para regular mi propia vida me contemplo solo en el amigo cotidiano.

Su rostro —mejor que la plata o los antiguos relatos— me enseñan mi virtud actual.

Traición fiel

Has escrito: "Aquí estoy, fiel al eco de tu voz, taciturno, inexpressado." Yo sé que tu alma se tensa en el grado justo de las sedas cantantes de mi laúd:

Es sólo para ti que toco.

Escucha, abandonado, el sonido y la sombra del sonido en la caracola del mar donde todo se hunde. ¡No digas que un día podrías escuchar menos delicadamente!

No lo digas. Pues yo buscaría, separándome de ti, confirmar más allá de ti el responso que me revelaste. Iría gritando a los cuatro vientos:

Me has oído, me has conocido, yo no puedo vivir en el silencio. Incluso comparado con este otro que permanece aquí aún,

Es sólo para ti que toco.

Elogio de la muchacha

¡Magistrados! Dedicad a las esposas vuestros arcos triunfales. Franquead los caminos en alabanza de viudas obstinadas. Usad cemento, falso mármol y barro seco para erigir los méritos de esas respetables damas: es vuestro empleo.

Yo guardo el mío, que consiste en ofrecerle a otra un ligero tributo de palabras, un arco de vapor en los ojos, un palacio tembloroso que danza al son del corazón y del mar.

Esto se halla reservado sólo para la muchacha. Para aquella que todos los maridos del mundo le están prometidos —mas aún no tiene ninguno.

Para aquella cuyos cabellos libres caen hacia atrás, sin arreglo, sin fidelidad, y cuyas cejas huelen a musgo.

Para aquella que tiene senos y no cría; que tiene corazón y no ama; que tiene un vientre fecundo pero, decentemente, permanece estéril.

Para aquella rica de todo lo que vendrá, que va a escogarlo todo, que todo va a recibir, que dará luz a todo quizás.

Para aquella que pronta a posar sus labios en la tasa de los espensales, tiembla un poco, no sabe qué decir, consiente en beber, pero no ha bebido todavía.

Por respeto

Por respeto de lo indecible, nadie deberá más divulgar la palabra GLORIA ni comentar el carácter FELICIDAD.

Que incluso todas las memorias lo olviden: tales son los signos que el Príncipe eligió para denominar su reino,

Que en adelante no existan más.

Silencio, ¡el más digno homenaje! ¿Qué tumulto de amor ha llenado jamás el más profundo silencio?

¿Qué resplandor de pincel sugeriría pues el gesto que ella ingenosamente dibuja?

¡No! Que su reino en mi sea secreto. Que el jamás me advenga. Incluso que olvide, que nunca más en lo más profundo de mi despunte en adelante su nombre,

Por respeto.

Escrito con sangre

No podemos más. Nos hemos comido nuestros caballos, nuestros pájaros, ratas y mujeres. Y seguimos con hambre todavía.

Los sitiadores nos tapan las troneras. Son más de cuatro miríadas; nosotros, menos de cuatrocientos.

Ya no podemos tensar el arco ni injuriarlos a gritos, sólo podemos rechinar las mandíbulas con el deseo de morderlos.

No podemos más, de verdad. Que el Emperador, si se digna a leer esta nuestra sangre, no tenga reproches para nuestros cadáveres.

Pero que no invoque a nuestros espíritus, pues queremos volvernos demonios, y de la peor especie:

Para morder siempre y devorar a esas gentes!

Con la punta del sable

NOSOTROS, sobre nuestros caballos, no entendemos nada de siembras. Pero toda la tierra laborable que se puede recorrer al trote sobre la hierba,

La hemos recorrido.

Nosotros no nos dignamos construir murallas y templos, pero toda ciudad que se pueda quemar con sus murallas y sus templos

Las hemos quemado.

Nosotros honramos a nuestras mujeres, todas del más alto rango. Pero a las otras, a las que se pueden voltear, abrir las y poseer,

Las hemos poseído.

Nuestro sello es una punta de lanza; nuestro traje de fiesta, una coraza donde se cristaliza el rocío: nuestra seda está tejida con crines. La otra, la más suave, que se puede vender,

La hemos vendido.

Sin fronteras, sin nombre a veces, nosotros no reinamos, marchamos. Pero todo lo que se corta o hiende, todo lo que se clava o se divide,

Todo lo que se puede hacer, en fin, con la punta del sable,

Lo hemos hecho.

Himno al Dragón tendido

El Dragón tendido: el cielo vacío, la tierra pesada, los turbios nubarrones; el sol y la luna ahogando su luz; el pueblo lleva el sello de un invierno que no se explica.

El Dragón se mueve: la neblina pronto estalla y el día crece. Un rocío nutricio reemplaza al hambre. Uno se extasia como en el lindero de una primavera inseparable.

El Dragón se desbroza y emprende su vuelo: para Él el horizonte rojo, su bandera; el viento por delante y la tupida lluvia por escolta.

Eh! Ey! Eh! Dragón tendido! ¡Enspirado! Héroe perezoso que sueña en uno de nosotros, desconocido, adormecido, irreveado,

Aquí hay higos, vino tibio, sangre: come y bebe y olfatea: nuestras mangas agitadas te llaman con grandes aletazos.

Levántate, revélate, es tiempo. Salta de un solo salto fuera de nosotros; y para afirmar tu brillo

Címbranos con la serpiente de tu cola, enférmanos con un guiño de tus ojos pequeños, pero brilla fuera de nosotros
— ¡oh brilla!

Elogio del jade

Si el sabio, haciendo poco caso del alabastro, venera el puro jade untuoso, no es porque el alabastro sea común y el otro, raro: Sabed mejor que el Jade es bueno

Pues resulta suave al tacto —pero inflexible. Que es prudente: sus venas son finas, compactas y sólidas.

Que es justo, puesto que tiene ángulos y no hiera. Que está lleno de urbanidad cuando, pendiendo de la cintura, se inclina y toca la tierra.

Que es musical: su voz se eleva, prolongada hasta la caída breve. Que es sincero, pues su brillo no vela sus defectos, ni sus defectos, su brillo.

Como la virtud en el Sabio, no precisa adorno, sólo el Jade puede decentemente presentarse solo.

Su elogio es, pues, elogio mismo de la virtud.

El paso

Dos mundos desembocan aquí. ¡Cuántos obstáculos para subir aquí! ¡Qué de retrocesos la caravana! ¡Cuántas ventajitas repetidas, qué de esperas!

¿Dices aquí estoy? Sopla. Mira: a través del arco de la Gran Muralla, la hierba de la entera Mongolia despliega su harnero hasta el borde del horizonte.

Es todas las promesas: la caminata, el trayecto en el llano, la ambladura hasta el infinito, el ensanchamiento sin límite, y la despegada, la dispersión.

¿Esto todo? Sí. Pero mira una vez hacia atrás: la áspera subida, el pedregoso deseo, el esfuerzo alegre y que alivia.

No lo sentirás más, atravesado el Paso. Esto es verdad.

Perder el cotidiano mediodía

Perder el cotidiano Mediodía, atravesar los patios, los arcos, los puentes; tentar a los caminos que se bifurcan; perder el aliento en los escalones, las rampas, las escaladas;

Evitar la estela precisa; bordear los muros usuales; tropezar ingenuamente en los escollos ficticios; saltar este barranco; demorarse en este jardín; volver a veces atrás,

Y por una red reversible extraviar en fin el cuádruple sentido de los Puntos del Cielo.

Todo esto —amigos, parientes, familiares y mujeres—, todo esto para burlar vuestras queridas persecuciones; para olvidar qué rincón del cuadrado horizonte encubren,

Qué sendero os conduce, qué amistad os guía; qué bondades amenazan; qué arrebatos van a estallar.

Aunque, abriendo la puerta en un círculo perfecto, desembocando más allá (en el centro mismo del lago en forma de círculo perfecto, este cerrado abrigo, circular, en el bello centro del lago, y de todo):

Confundirlo todo, desde el oriente de amor al occidente heroico, desde el mediodía frente al príncipe hasta el norte demasiado amistoso —para alcanzar al otro, el quinto, centro y Medio

Que soy yo.

DOS POETAS VIAJEROS FRANCESES

TRADUCCIÓN, PRESENTACIÓN Y NOTAS
VIVIAN LOFIEGO

Percer l'épaisseur des océans, c'est embrasser l'âme des fluides, des bêtes et des hommes
Atravesar el espesor de los océanos es abrazar el alma de los fluidos de las bestias y de los hombres

ANITA CONTI

El viaje como transformación, como regeneración y, a la vez, experiencia introspectiva o iniciática, de descubrimiento de mundos inexplorados, donde el ojo es el espejo que lo refleja en una dimensión más completa. Muchos son los escritores y poetas franceses que en el siglo XIX emprendieron su viaje a Oriente: además de Nerval, Flaubert por Egipto, Chateaubriand en Tierra Santa, Volney, Lamartine, Renan, Pierre Loti, Maurice Barrès. Impresiones diversas, diferentes puntos de vista sobre los mismos lugares, opiniones muchas de ellas ferozmente criticadas posteriormente por otros viajeros. En la inminencia del nuevo siglo, otros poetas sucumbirán ante una China legendaria. Para Saint-John Perse, Paul Claudel, Henri Michaux, Víctor Segalen, sin duda, China será un país real pero también imaginario, receptáculo de sueños y palabras. Entre ellos, Michaux y Segalen son los que llevaron más lejos, quizás, su "compromiso" con la China, con *Un bárbaro en Asia* o *Grande Garabagne* el primero, y con *Stèles* y *Peintures*, el segundo. Tal vez la poesía sea el espacio más difícil para reproducir la experiencia del viaje y, como dijo Michaux, la dificultad de la experiencia concuerda menos con la poesía que con la prosa. Sin embargo, a partir de ellos, surgieron nuevas voces en la poesía francesa, poetas "viajeros" por excelencia. Como los casos de André Velter, tras los pasos de Michaux y Alejandra David-Neel, y su libro dedicado al Himalaya, *Haut-Pays*, y Laurand Gaspar, en el iniciático viaje al desierto. En todos ellos, la experiencia del viaje se muestra en su dimensión poética como una pintura que revela una radical transfiguración.

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

LORAND GASPAR: POETA DEL DESIERTO

Lorand Gaspar, poeta, médico, fotógrafo, nace en Transilvania oriental en 1925. La lengua francesa, que para él enraiza en la poesía, la adquiere a partir de los seis años. En 1943 sus estudios son interrumpidos por la invasión de tropas alemanas en Hungría. Llega pues con veinte años a Francia del Norte, donde terminaría también sus estudios de médico cirujano, escapando de los campos de trabajo de Souabe-Franconie. La expatriación permite a Gaspar negar el exilio, habitando el territorio exclusivo del lenguaje. Un espíritu cosmopolita que irá creando nuevos centros, lugares, pero manteniendo el eje de la lengua francesa. En 1954, en un viaje que incluye Jerusalén, Jordania y concluye en Grecia, conoce a Giorgios Seferis que lo pone en un contacto profundo con la cultura griega. Es en Sidi Bou Said, cuando llega a Túnez en una nueva misión hospitalaria, donde halla un lugar de meditación y paz. Comienza la época de sus exploraciones al Sahara, su experiencia como fotógrafo y poeta se extienden frente a la inmensidad que impone el desierto. Tema clave de su obra: Gaspar cruzará los desiertos de América, de Asia, India del Sur. Sus fotos tienen como mira el desierto, planicies quemadas por el sol. En el desierto es donde se produce la metamorfosis del viajero, allí se vacía la memoria de la tierra, de lo húmedo, lo verde. «Lejos de mi paso, tiembla mi paso», escribe Gaspar. Así se cumple el viaje hacia la ausencia y la muerte, el hombre se descubre como un ser en camino de una existencia más absoluta, anacrónica, infinita. En *Le quatrième Etat de la matière* (1996), es en el

desierto que uno se reconoce solidario al sílex, a la luz, a la corriente secreta que va del mineral al hombre y de allí a las galaxias. En *Gisements*, dos años más tarde, declara que los hombres estamos enfermos de inmensidad, siendo el desierto como el cuarto estado de la materia, del amor. El viaje como fuga, nuevo mundo que surge destrozando el lienzo de la mirada. En *Aproche de la parole*, el Cercano Oriente le permite acercarse a la poesía, a un llamado de lo absoluto, del nómada en el desierto, de una vida plena en oposición a la muerte. Gaspar habita una paradoja mediterránea: armonía de atardeceres, las violencias de la naturaleza, los tumultos de la pasión; habla de una errancia incurable, asocia lo mineral y lo orgánico en una metáfora recíproca.

El desierto constituyó una frontera de civilización para griegos y romanos, fue el lugar de la palabra y el éxodo, de la errancia para los hebreos, la tentación del retiro para los cristianos, para el Islam la búsqueda del oasis, el abrigo o el mito de una Arabia feliz. Gaspar atraviesa los desiertos habitados de memorias y sus fotos son el espejo perfecto del alma que los puebla. Así podemos leerlo, en *Arabie heureuse*, o *Dans le jardin de la reine de Saba*. Tal vez la búsqueda de Gaspar sea análoga a la luz de trascendencia de Husserl, o del ser iluminado en Heidegger. La tradición griega signa a la mirada como metáfora de luz, la poesía de Gaspar nos conduce hacia la esencia de la luz. [VI]

Sol absolu et autres textes

Una capilla blanca
Una vieja de negro
quema el incienso

Una taberna
los brazos de los hombres pesan sobre las mesas
cargados de redes y de ramas
Sombras intensas arrojadas sobre los muros
Olor de pescados, de risas de reniegos
el aceite vivaz corre entre los miembros,
La danza!

Allá en el fin del mundo
allá los soles
la boca llena de noches
allá los horizontes
la seda salvaje del deseo

Mundo grave
Donde nada es ni insultado ni feo
el cuchillo cae
el día anda sobre los techos
en sus entrañas de cenizas

Te siento como una flexión en mi voz
donde los polvos de la noche vienen a posarse
La travesía será larga decía el ángel
en el espesor de la piedra
Carne negra para engañar al fuego
Iris en el desierto
Iris de esta misma melodía
que disuelve el tocar
entre las páginas ilegibles del día
La mirada bañada de nacimiento
ingle de otra voluptuosidad
lentamente bebes tu muerte

Les amandiers

En el ojo de la tormenta
sobre el umbral ardiente del cráter
el escaramujo

Sidi Bou Said

Aquella noche en lo alto de las colinas
la tierra, las aguas, las luces suspendidas
y el aire dejándose tocar
piel ligera usada por las ruedas del molino

Los hombres están en otra parte
Un mirlo ha llamado dos veces desde el árbol,
más lejos un perro, la caricia de la hierba
Ruidos clandestinos apartados
del gran cristal inútil
donde el tiempo se repite

En aquel cuerpo sombrío tantos labios
han besado tantas veces el día
sobre los riñones homicidas, nevados
de una dicha que tan rápido desmigaja el viento
un color que el ojo no para

De Egée / Judée

Aquel mar trae su prisa matinal de las islas
efervescencia de llamados desde las estepas del Asia,
de espumas, de mármoles, de bronces y de crímenes,
susurros en las noches ornadas de plegarias,
todo un pueblo de pie sobre sus naves de asombro
en los senderos del verbo en la compacta obsidiana
con su cosecha de piedras secas y de llamas
la piel granosa y la pulpa tierna de las palabras,
olivo, viña, higuera, ciprés.

ANDRÉ VELTER: VIAJERO EN LA ALTITUD

El cielo es eterno, la Tierra permanece
TAO TE KING

Nace en Signy l'Abbaye, Ardennes, el 1º de febrero de 1945. Pasa su infancia y adolescencia en una vida de semi-nómada. A partir de 1959 viaja a Italia, Grecia, Yugoslavia, España, Checoslovaquia. En 1964 publica junto al poeta Serge Sautreau *Aisha*, con la ayuda de Sartre y Simone de Beauvoir. Colabora con muchos pintores (Abidine, Alejandro, Alain Bar, Himat, Saura, Seguí entre otros). Junto con su esposa, la fotógrafa y tibetanista Marie-José Lamothe, publica en 1976 *Les outils du corps*. De sus largas estancias en Kabul, Afganistán, nace el libro *Les bazars de Kabul*, realizado en colaboración con Emmanuel Delloye. A partir de 1980, empiezan sus expediciones al Himalaya y la India, en las que pasa períodos de ocho meses al año. Busca la altitud, fascinado por la dimensión de inmensidad que le inspira el *Pais Alto*, denominado así por su infinidad. Funda, en 1982, la revista *Tibetana*, mientras sigue los pasos de la escritora, erudita y visionaria Alexandra David-Neel. Por su libro *L'Arbre-Seul* recibe el premio Mallarmé; fue acreedor también del premio Louise Labé y, en 1996, del Goncourt. Ha vivido en Tailandia, Birmania, Laos, Tibet, dando recitales de poesía. En *Haut-Pays* reúne sus poemas sobre el Tibet y el Himalaya, en tanto la alpinista Chantal Mauduit recitará sus poemas en la cumbre de Manaslu a 8163 metros de altura.

El escritor colombiano Álvaro Mutis, llama a André Velter, en el prefacio del libro que prepara para Visor de España "poeta peregrino". Considerando que su poesía está dedicada a la celebración de su experiencia como viajero por las regiones recónditas del mundo —celebración de un tránsito iluminado—, un mundo en el cual Velter entra de lleno transcribiéndolo con lucidez, no hay en su poesía el más leve tono de exotismo ni de turismo, sino la trasmisión única e íntegra de un conocimiento que nos enriquece para siempre. Otros libros: *La vie en dansant*, *Le septième sommet*, *L'amour extrême*, *Autre Altitude* (los tres últimos dedicados a Chantal Mauduit) (M)

Fragmento de *Haut-Pays*

De muy lejos sube el olvido, de muy lejos lo que habla de oro puro, de rayo, de diamante. Ser y no ser, no es la cuestión. El destino un sueño de estrella, la muerte por un cambio de rumbo en el juego de los elementos. Por fin el mundo posee carne, el aliento, un bestiario y gritos. A la vez más sangre y sentido, una complicidad material que alía el aire con el éter, el agua, la tierra, el fuego. Entonces el cielo libera el otro color del viaje, como si el silencio, la ausencia, la altitud entraran en el campo visual.

El Himalaya no pertenece al común del caos. Surgido del más allá de la sombra, última embriaguez del magma, aspira a la transparencia, en la exaltación del sol y de los hielos. Su luz crea el infinito, su pureza aterroriza o transfigura, mezcla la obsesión inhumana del desierto con el desafío de las plenitudes. Es misterio, milagro, espejo. Con más fuerza que la eternidad.

En esa morada de las nieves, la armonía vuelve a alcanzar la realidad llevada al rojo vivo. Sacrílega parece la vida, todo movimiento que viene de lo efímero. Podemos imaginar un águila y solamente cuando se cierne. Los otros son algo imposible, márgenes de error que improvisan: los otros los hombres, los otros hombres. Son gente de tierra y mutismo, gente de rocas, de torrentes y vientos, gentes de horizontes límpidos, de noches en las que uno se desvela, son gente de valles ocres, de pendientes azules, de extensiones vacilantes, son de aquellos de Ladakh, Zanskar, Lahaul, Spiti, Khumbu, Sikkim, Bhoutan, aquellos del Tibet de las fronteras de Mongolia. Fuera de la ley habitual de las pesanteces, ellos poseen que sólo debería ser encantado, surcan aquella parte de lo inaccesible donde la naturaleza se alza hasta lo imaginario. Y no están tantos en esta inmensidad.

De ellos recibí el pan vacío, alimentado de los nervios y del corazón. También la sed que aplaca. Y la vista que borra el tiempo.

Aquí, barranca, ermita o aldea, el primer oráculo es un doble, el primer jinete un hermano, el primer yac otra locura: una encarnación de sangre espesa que vive con brillo su destino de ser mitológico.

Aquí nunca se multiplican demasiado los abrazos para abrazar el universo, antes de dudar y reír de una emoción tan vasta.

Aquí se pasa de una ausencia a otra. Cada etapa es una isla en el océano de la tierra. Cada noche se ilumina con un canto de arcilla seca.

Aquí la altitud no es altiva, posee la elevación natural, ingenua, deslumbrada. Casi nada la ilumina, conoce el silencio, el ala rota de la noche, el día encendido. El vértigo no la impresiona. Acabó con los consejos de prudencia, de la imprudencia reivindicada también: cae bien, sin más.

Ella ama la evidencia del viento y la voz de la vida.

La novia azul

A René Char

La soledad recorre los caminos del mundo
para poner un meteoro en las manos de los solitarios.

Canto lejano
de hambre y amistad,
soplo aventurado
que echa la buenaventura
en las palmas del viento

¿Quién va por ahí?
carbonero sin fe o poeta
despreocupado por naturaleza
o nativo del torrente y de las piedras

¿Es un vigía
un guerrero de exilio
un derviche que hace girar la tierra
en los pliegues de su abrigo?

Aquel pasa en su palabra
tan profundamente que puede ver
el soplo del espejo
el resplandor de un hada
como un alba a toda hora
del día y de la noche

nativo del torrente y de las piedras
despreocupado por naturaleza
poeta o carbonero sin fe
él va

Una quemadura recorre la línea de los hielos
para legar un prodigio a nuestras cabezas locas

Canto más que cántico
errancia sin peregrinación
que nacen bajo los arcos
de nubes de los misterios
oráculos luminosos de mañanas efímeras

Poeta por el tiempo concedido a la flecha
por la elección de las armas
por el sueño de las cascadas
en sus dedos de zahorí

poeta por el mediodía salvaje
por las avispas y las lavandas
por la uva moscatel en la que se despiertan
las hijas del sol

poeta por la arena alada del presente
por el revés de las huellas
por la magia de la roca
y de la duda

poeta por la corteza de los árboles
por la muerte adormecida
por la migración azarosa
de mariposas del monte Ventoux

poeta por el zócalo de sus puños

Un sortilegio recorre la línea divisoria de las aguas
para sembrar tormentas en toda transparencia

Canto llegado
del eco del silencio
como piedra deslumbrada
que murmura y une
el secreto al secreto

La tierra era azul
y bella como una novia
pero no detenía
al que se alejaba

Y éste tenía
una sombra fría en el corazón
sombra proyectada de la bella
sombra sin sombra de la novia azul
que siempre callaba

Planisferios

para Jean-Christophe Victor

y congelaba el amor y la luz
gota a gota en su corazón
mientras él huía por la noche estrellada
a la velocidad de la luz
a la velocidad de un relámpago negro

la tierra era azul
y bella como una novia
pero no detenía
al que se alejaba

El sueño altivo de Ícaro recorre los labios
/ del vacío
para robar una llave en el río de los sueños

Él es un hombre
con los ojos abiertos
y un diamante
en la sangre

un hombre en camino

un hombre en vista
de otra noche

No busco imágenes en los sueños
sino en lo desconocido del mundo,
en las orillas de la tierra y en cada lugar deshabitado,
tanto bajo el cielo cuadrículado de los almagesos
como cerca de los arrecifes de viejos portulanos
aunque mis miradas y mis pasos concuerdan ante todo
con las grandes depresiones de arena, de hierba o de nieve.

Cada trazado lleva mis caravanas
que van de forma interminable de extravíos en vivaques
para olvidar el fin y distanciarse,
sin especias, sin hopalanda ni porcelana ni incienso,
un día están en Judea cargadas de manuscritos
o cerca de Río Grande a las puertas de Albuquerque
con cajas de cervezas y con cajas de rifles.

No hay recorrido estrecho
en un atlas que en los polos pone el centro,
en las fuentes del Ganges, en el corazón del Amazonas:
líneas, curvas, cifras, latitudes, longitudes
ya no se preocupan del laberinto en sentido único
con salida por la taquilla de inmigración,
la vida está en los márgenes y todo es no man's land.

Un mapa desplegado: aquí está Bizancio
a dos parpadeos de Novgorod,
aquí están las islas de la Sonda bajo el viento de las Marquesas,
un caballero que vadea de Cádiz a Tánger,
está Katmandú, Lhasa, Srinagar, Dehra Dun,
Yarkand, Kaza, Keylong, Benarés, Darjeeling
bajo el imperio esperado de un Kanishka tercero de este nombre.

Hago que gire el globo y sigo teniendo la cabeza caliente,
¡qué incursión haremos, Gengis!
¡qué maravillas habremos de contar, Mi Señor Polo!
¡qué quimera forzaremos al este, Csoma!*

por todas partes nuestras carreras a ojo son exactas
tenemos nuestros chamanes, la ciencia del vacío a ras del suelo
y estas zonas sin fin donde reanimar nuestras almas muertas.

La carretera va adónde quiere.
Y yo sólo me desvío de mí mismo por instinto o por capricho,
como se toma el primer tren que sale
el primer colectivo que toca el claxon en la mañana,
el primer barco que se estremece al cabo del embarcadero,
como se ofrece un nuevo destino en el papel
y la suerte de ser más que uno mismo, en otra parte.

* Alexandre Csoma de Kőrös, tibetólogo de principios del siglo XX que se fue a la región del Himalaya para buscar los orígenes de la lengua india. Descubrió la filosofía del budismo. Es autor de un diccionario tibetano-inglés. (N. de la P.)

FILIA ÍNDICA

(A partir de un viaje por el norte de la India)

FOTOS GABRIELA GIUSTI / REYNALDO JIMENEZ



Es condición de peregrinos detenerse a las puertas del suceso y esperar lentamente, con paciencia inagotable, la señal de entrada. Puede suceder que figuras de demonios o insectiles abusen del reposo de la capacidad de sobresalto de un viajero. Pero el viajero no es el peregrino, salvo que ceda sus derechos, todos, a la nube que nadie ve. Es por esa nube que el peregrino valida su condición de funámbulo omnívago. En la medida en que todo, cualquier cosa, ataca su atención y la arrastra sin piedad hasta su esencia caudalosa, hasta el magma que está siempre a la vista pero que no siempre es merodeado por la visión. Si la visión se presenta, ¿qué le queda de viajero al peregrino? Solo queda ante el santuario de la tempestad.

En cada semáforo el taxi, camino al aeropuerto, se detiene: primero un ángel, seis años, sonríe, vende una esperanza; después una familia, compuesta por la madre, diecisiete, no más de veinte, y sus hijos, uno de los cuales canta una ronca, apasionada canción sobre Krishna, que su madre hermana hijo festeja con verdadera risa; después, la pequeña vampira de ojos lejanos, que

parece morder con la mirada, a medida que se autoparodia, acentuando en tácito que su distancia es afilada.

Al borde de la ruta, golpeando adoquines con un taco, muéres bajo las telas saliendo de bolsas de plástico al polvo a punto de fundirse con el último aire suspendido.

El *saddhu*-bailarina, con su vestido lila, destilando bajo el sol un tintineo letal.

El grupo de fumadores, vestidos de naranja y, por supuesto, rojo indio. Uno de ellos vocifera secamente, ante la ironía alejadísima de los otros dos, en el cubículo exacto que los alberga junto al lago de las evaporaciones. Invita a pasar, pero ruge, disfrutando el efecto del susto. Al día siguiente lo encuentro en el mercado, saluda con familiaridad a distintos rondadores que parecen reconocerlo: mide mucho más de dos metros y su delgadez es extrema. Grandes dientes, ojos de humor atávico, letánicos, más allá del dolor o del temor al dolor, y sin embargo brillantes, imbuidos de tal embriaguez que ya es dolor mitigado. Avanza con largos pasos por el bazar. Tal vez busque algo, me digo, pero no, no busca nada.

El otro alto, afro, que parece sobrevivir suspendido por la entrebroma continua que es su acecho; adonde cabe la devoción como una fianza, entregado a su condición de aprendiz de unos ri-

tales con, ante, para el fuego. Lo creemos asilado, especialista en experiencia pero harto de embriaguez, arribado a ese punto desde el que ya es posible convertir la abstinencia en una pobreza que tranquiliza. Entre las llamas, al amanecer, noto que no canta ni medita a la manera de los demás devotos, muchos de ellos seguramente más familiarizados que él o yo con la vía del *bhakti*. Sin embargo él padece, está padeciendo, y eso trasunta una veta clandestina o por lo menos fugitiva. En su rara especie de sacrificio, una tarde lo vemos bañarse en el torrente, isla.

Quien nunca haya estado en la ciudad de los círculos y las diagonales, irreparablemente se perderá si la penetra de noche. Al quedar varado en la neblina, los verá surgir del sobresalto, las manos extendidas, mezclando en un solo plurimembre sus estrelladas letanías-jeremías, los Brueghel.

Caminando por el túnel del pasaje, el rengó, con ropa oscura, tira del hilo. Ya me tiene en foco, yo le cuestiono, en pensamiento, su «abandono a una triste condición», él lo sabe y me lo hace saber: me sonríe, simplemente, moviendo al modo indio la cabeza, esa vibración tan particular del cuello en la que es imposible reconocer fin o inicio, ese gesto tan actual que comunica mera reciprocidad, sin atenuantes. ¿Cómo calcularle una edad o asignarle una definición? Pelo negro a tijeretazos, barba lampiña enredada, la piel casi del mismo óleo marrón que la ropa. De algún modo también me desdigo, me desdibujo, él hace un guiño: la mendicidad, después de todo, es su trabajo y el rol de mendigo semejante a cualquier otro. De todas maneras no me permito pagarle esa sonrisa, y siento cómo se compadece de mi prisa, de mi orgullo. Pero justo es reconocerlo: él es más para mí que yo para él.

En la gran laguna de los memoriales, las guirnaldas humanas alrededor del fuego votivo para los héroes-mártires-fundadores de la Nación; cada uno de nosotros un pétalo a la deriva en esa ondulación más que excéntrica, incesante. Unos diez, la mayor tal vez no alcance los siete años, corren alrededor de los desembarcados, tirando de la ropa, de las manos. Notan las monedas de un vuelto en mi mano y varias manos de pequeños dedos la rascan hasta sacarle esas chispas. Pelean entre ellos, hasta que alguien se queda con las fracciones de rupia. La ropa de todos está desgarrada por el uso, por los múltiples usos, ya que es obvio que antes de pertenecerles debieron pasar por varias etapas. Son morenos, rubios, algunos apenas comienzan a caminar sabiendo ya correr; hijos de alguien, bandas, bandadas, cardúmenes en el árido mar de



la plaza, las avenidas del exceso, oleaje de rostros, vueltas del bazar, bazares superpuestos. Lo que más desconcierta es la lengua: unos supuestos de italiano, inglés, español y otros que reconozco por evocación. Comunidades errantes de los parias en perpetuo, ineludible dharma de peregrinos de la desposesión. Mezcla verbal adonde el hindi no parece hindi ni parece ocupar lugar de mayor relevancia —en este sitial movedizo se venera la ocupación en sí, el mendigar. Nadie les da un centavo. Cuando el ómnibus parte, uno de los más chicos, quizás el que más alto gritaba, uno de los que esta vez no retuvieron moneda alguna, permanece, comprende que ya no logrará nada, se detiene, sonríe, alza la mano con regocijo, nos despide. Nos bendice.

Las cuidadoras de zapatos, a la entrada del templo de Lakshmi.

Salim, de nueve años, colabora con el chofer del colectivo: guarda los bultos en el maletero, cierra y abre las puertas, avisa cuándo va a subir o bajar un pasajero, enciende el incienso para Ganesha en el cubo transparente que hace de altar sobre el tablero. También deja la moneda-ofrenda en manos del cuidador del templo, a la salida del pueblo. Conversa con el chofer y sus amigos, que se reúnen en la cabina con varias tablas que sirven de asientos, hojea el diario, sonríe. En la parada, se cruza con otro chico, más o menos de su

misma edad, se saludan, colegas.

Los choferes de *rickshaw*, unos insistentes hasta la obsecuencia, otros burlescos, como si de entrada descartaran al cliente y sin embargo no pudiesen evitar el cántico de su oficio.

El sikh que manejó doce horas, en medio de un embotellamiento de cientos de camiones en la ruta de doble mano única; casi no dijo palabra, nunca se detuvo a comer ni a beber; durante los últimos cien kilómetros parecía a punto de desmayarse, pero apenas mordió la entrada del pueblo que era nuestro momentáneo destino, recuperó el gesto, se acomodó en el asiento, hizo su entrada triunfal. Al detenerse un instante, como casualmente, otro sikh subió al vehículo; nos lo presentó como su amigo. El otro nos llevó hasta la puerta del sitio que buscábamos. Días más tarde, regresando por la misma ruta, vemos al segundo sikh a la entrada del pueblo, sentado, abstraído. Aunque mira de reojo, finge no reconocernos: esa distancia justa que es un comodín para el juego. Diez minutos después, cruzando el mercado, lo vemos de espaldas, comprando o conversando animadamente en un kiosk. Al rato, no más de cinco minutos, a la puerta del banco al que estamos entran-

do, en medio de un gentío, bajo los altoparlantes donde se rompen los ecos. Cuando estamos todos en la kombi, se vuelve difícil, muy difícil, convencerlo de que no viaje con nosotros, a pesar de que somos ocho personas con sus respectivos bagajes y la consecuente, obvia falta de lugar. Finalmente, el argumento de que no ha pagado pasaje lo obliga a dimitir.

Ese otro chofer de rickshaw que, aun sabiendo que ya partimos de la ciudad, persiste en mostrarnos o indicarnos «sitios de interés».

La suspicacia del conductor nocturno envuelto en su ropaje de cochero medieval, la cabeza cubierta por una frazada, picanado de reojo, recordándonos que es Navidad. Lo hace con filosa artesanía, irónico, cuando bromea casualmente acerca del dinero que debemos tener según el hotel adonde vamos. Leo en el tablero una calcomanía: «I love God». Se lo leo en voz alta en tono de pregunta, calla. Cuando calla es más audible. Yo le pregunto a quién ama más: si a Dios o al dinero. Calla.

Los cuatro amigos que nos salen al paso, al subir el cerro que lleva a la fortaleza. Cruzando unas rocas, rondan los once años.

das con una especie de muelle-mostrador que da a la calle y una trastienda. Me resulta simpático, a tal punto que en ese momento lo saludo y regreso un par de horas más tarde, señal de que algo puedo llegar a comprarle. Vende, en trastienda, unos gramos de haschisch, que toma de un delgado borde de la pared interior, tras la que me ha hecho pasar con un gesto del mentón después de fingir no reconocerme. Esa noche, en la carpa de campaña, ajustada al suelo de la terraza del hotel con cascotes de cemento, nos dormimos escuchando los mantras de los devotos y peregrinos que cantan, oran, percuten, peroran las veinticuatro horas en honor del dios, único y múltiple, total y ninguno, desde los ghats, alrededor del lago.

El vendedor de papel y pinceles, la piel resinosa, con grandes ojeras, con evidente desequilibrio, habla como en escalofríos de su tienda, nos inquiera si ya antes la habíamos visitado, similar a tantas otras, seguro que sí, aunque sabemos, él y nosotros, que es imposible, él insiste, luego desiste, ofrece alternativas, otros artículos, nos regala un pincel para vendernos un cuaderno, se queja, de él dependen tías, sobrinos, primos. Al día siguiente pasamos



En todos, la mirada. Uno de ellos, adelantándose, resplandece. Habla en inglés, comenta cosas de nuestras regiones, compara, le pregunto qué hacen por aquí y responde que han salido a pasear como siempre, que los días aquí son hermosos, que la montaña es el lugar adonde vienen a jugar y a conversar. Pasamos por una laguna de agua verde, espumosa. Hay ardillas un poco verdes también caminando en la roca vertical. Uno de ellos insiste en rajsthani, me parece, al oído de nuestro intérprete, que lo calma varias veces, hasta que le pregunto qué es lo que su amigo le dice y él, con pudor pero con picardía, nos pide una lapicera. Sin dudar lo busco aquella, de tinta violeta, y se las doy. Los cuatro se alejan, siempre esa sonrisa, esa declaración de cercanía, esa confianza en el ajeno o, al menos, esa certeza de contacto, con el trofeo.

El vendedor de la calle principal, a mediatarde, hace un gesto con la cabeza. Lleva puesto un gorro. Señala hacia dentro, detrás de los colgadores con prendas y otros objetos, detrás de los estantes, en el pequeño local que es un rectángulo de tablas clava-

por la puerta y nos saluda como desde la orilla a un barco, desde su fiebre verde.

El brahmin se nos impone bajo el pipal, a la luz del puente que conduce al atardecer. Es muy joven, baja de una bicicleta y viene directamente a nosotros. Habla, habla sin detenerse. Al minuto nos está ordenando que lo sigamos a un ritual que quiere mostrarnos. Me niego, pero insiste, y se exaspera como Hanuman al frente de su ejército gramático, alegando que estamos nada menos que ante un brahmin, y que somos huéspedes de una tierra sagrada. Declaro que el silencio, cuando se permanece en éste, también se torna sagrado, pero esto lo enardece aun más. Con furia, me grita a la cara que un brahmin siempre habla, ante lo cual decido callar, mirar hacia otro lado, hasta que su ira no encuentra más combustible y se va apagando con suma rapidez. De improvviso sube a su bicicleta y se va.

Bajo el mismo árbol, otro día, en los escalones que entran al agua, los músicos. Uno de ellos, Chenaram, se acerca, junto a su

mujer, Morubai, y su bebé. Nos espejeamos. Ella lleva la cabeza cubierta a la manera de las mujeres de las aldeas del Thar: púrpura, ocre, turquesa, los ojos de inagotable claridad, capaces de sonreír al alma, brillando. Él también es hermoso, la curva del bigote, el arco de plata baja en la oreja, la elegancia de las aldeas de Rajasthan. Se acerca con su instrumento, que él llama *ramenta*, una especie de violín de maderos con un par de cuerdas frotadas con un arco de crin. El índice de la mano izquierda pulsa las cuerdas desde abajo, desde el mango, de manera que produce singulares estratos de resonancia ondulada. Habla con franqueza, cuenta que cada día ellos caminan cinco kilómetros hasta el paradero del ómnibus que los trae a esta pequeña y única ciudad de Brahma, adonde ofrecen sus servicios como músicos callejeros, vendiendo, a veces, cuando eso es posible, los instrumentos que fabrican con fragmentos de árboles resistentes como ellos mismos, nacidos en las arenas de la sabana, adonde la ruta de los camellos hace rato ha comenzado y ya no termina.



Como nota con qué agrado su música me afecta, nos dedica un improvisado concierto mientras el sol nitido desciende. La música es una trama danzable de motivos muy simples que se repiten y entrecruzan, adonde después de un breve lapso uno empieza a reconocer las variaciones, a disfrutar los pequeños guiños del intérprete, músico poseso. Cuando me ofrece comprar el instrumento, me lo pasa, guiñándome que de practicar hasta yo podría ser su maestro. Le pregunto si probó con otros instrumentos, contestándome que sí, con la salvedad de que de esa manera supo que este instrumento, que toca desde muy chico, es el único con el que puede fluir, que él ha nacido para el *ramenta*. De un bolsillo saca un cassette con una grabación doméstica, hecha en su casa, a cinco kilómetros de la ruta; en esa grabación, Chenaram y su amigo tocan el *ramenta*, y Morubai y Shuenabai, cantan. Es evidente que ellas, mientras cantan, bailan. Ah, entonces ustedes hacen agrupaciones de *ramentas* y voces, le digo. Sí, tocamos entre tres: mi amigo, mi suegro y yo. Cuando mi hijo crezca, será un cuarteto. Como tantos otros en esta sabana, se despiden sin énfasis, lo cual acentúa la incipiente tristeza de la hora. El pipal recibe a los pájaros, está bajando el día, los músicos parten a la feria, ciertos rituales los convocan, nos invitan pero desistimos, ahora sé que la gracia de ese instante de contacto nos inmunizaba.

Las bailarinas giran alrededor de una pequeña orquesta: un hombre canta y toca una mínima percusión que resuena hasta muy

lejos, otro bate palmas y canta, y dos mujeres jóvenes, amamantando a sus bebés, con ojos extáticos, inmemoriales, acompañan esporádicamente cantando, desgranando coros al azar. Las bailarinas también son dos, casi adolescentes, una de ellas llena de picardía, de perfidia casi, interpretación pre-gitana, árabe, aldeana, baila como al desgano, engranando de pronto una secuencia desencadenada de círculos con el cuello y los brazos, con las piernas curvadas o en un salto igualmente giratorio, para volver a su indolencia, su ley de aparecida. Baila para un público que come, lo cual interfiere, sin duda, con su ánimo, pero también es evidente que disfruta. Bailar le resulta cotidiano, doméstico, raramente denota voluntad estética o coreográfica. Sin embargo es una danza necesaria, y a medida que crece y decrece, por partes iguales, todo el tiempo de su duración, a la par de los músicos, genera una serie de vibraciones en el aire que es imposible no intentar hallarlas fijas con la mirada. En una palabra: hechiza, y lo sabe. Su emblema es la supuesta dejadez que es la seducción de la médium. Mientras baila, considera el grado de atención de cada uno de los presentes. Dedicación con picardía su resplandor sólo a quienes le prestan entera atención: se anima su baile, como si recuperase sentido para ella, la secreta, apenas los ojos de veras la tocan y la esperan.

Un hombre sentado, al pie de la montaña donde se alza un templo habitado por monos, a través de un bosquecito espinoso, a la vera del polvo, en una construcción del tamaño de un hombre sentado.

Los que trashuman como en efecto de antiguas fotos.

El italiano del turbante negro cuida el fuego, toca en el armonio las piezas directas de su devoción, ruega por la lumbre de los presentes. Cuando pinta la frente del lego con el círculo rojo y las líneas amarillas del shaivita, es piadoso secreto esa plegaria por el otro implícita en la pregunta por su nombre.

Algunos esperan en los bancos del porvenir la eterna revuelta.

En el mercado, la calle principal, todos hablan, cocinan, vienen, juegan, negocian, rien, mueven la cabeza hacia los lados, floristas, mecánicos, picapedreras, dos barrenderas se cruzan con Ganesha bajo un *banyan*, otros permanecen sentados en los *charpays*, camastros de sogas, policías, vendedores: un anciano fuma su pipa de agua con detenimiento islámico, aislado del estallido solar por un breve techo de mimbre, frente a la puerta de su casa que da a la ruta.

Los camioneros conversando durante los interminables embotellamientos en la ruta. Los camioneros bañándose a la vera de la ruta.

Cuando la niebla, que no permite ver más de unos veinte metros, y las condiciones del camino concretan su tarea, un embotellamiento de muchos kilómetros nos obliga a permanecer, dentro de una fila india infinita de camiones atestados, sobre un puente de alrededor de un kilómetro de largo. El conductor nos avisa que estamos justamente sobre el Ganges, de manera tal que semejante suspensión sobre un tembloroso semblante de cemento constituye

una invaluable bendición. Es por esto que de algún modo sale el sol. La madre Ganga rehuye su mantra allá a lo lejos, abajo, desviándose por hilachas, entre las piedras más visibles, ardientes entre la resaca de la niebla. Más lejos aún, las siluetas de hombres y mujeres que cortan los juncos secos que mañana el monzón de todas maneras hubiese ahogado. Algunas construcciones de madera, hacen pensar simplemente por contraste en la fuerza del río, cuya indole, desde el nombre en sí, es femenina. No se me oculta, al mismo tiempo, el color dudoso de la polución, la cuasi textura que denotan las aguas mientras parecen no pasar. País de la entropía perpetua, país de las superposiciones. Se ha activado la circulación de los camiones en la otra mano del puente. Tiembla, tiembla la vida entera. El mayor de los hijos del vendedor de maní, un chico, nos observa a paso de antilope, y porque nota que también lo observamos, sonríe. Luego voltea y saluda con una sacudida leve del mentón. Camina un par de metros y vuelve a voltear y sonríe.

Cuando cruzamos, por la noche, una semana más tarde, el mismo puente, antorchas y bajans en los altoparlantes. Abruma un poco la presencia humana apenas percibida desde el puente como una reminiscencia, en buena fe y tal vez a tiempo llevada de la mano de las emanaciones acuáticas. Los que allí oran dejan flotante su absorción en la madre.

La chica que espera li-mosna en la comba del callejón, sentada sobre una alfombra voladora, su casa portátil, su posesión, mantiene descuidada la veladura de su rostro. Por eso sé, casi sin mirarla, que la paria también es leprosa. Fugazmente atiendo la desaparición de sus rasgos, lo cual espanta sin lugar a dudas al neófito espiritual, no al turista, que continúa fotografiando. Evito mirarla, mintiéndome que la ofendería mi insistencia, aunque comprendo con aguda claridad que no soy visible sino como parte de un río de miembros que la corriente destroza contra el instante. Al día siguiente, la destreza de los dioses me pone en posición de ir caminando, sin darme cuenta cabal, directamente hacia ella. Cuando, descuidadamente, la miro, ahondo en el asombro con que iluminan sus ojos. Pues al pensar en términos fugaces en su juventud solitaria y sin contacto, la medida de mi juicio se derrumba y vuelve a ser la misma arena de siempre: ella juega con un cachorro. Su hijo, su hermano. La soledad que se atribuye al sufrimiento no es

metro suficiente. La paria ríe con su perro, y el perro le responde en términos de una alegría semejante a su presencia.

La efervescencia del discípulo, propietario del hotel del pueblo, que apenas atiende al visitante le hace entrega de su álbum, repleto de fotografías de sí mismo junto a su maestro. Durante la noche, abre la puerta sin cerradura del cuarto sin haber golpeado y de esta forma impone la autoridad de sus costumbres, sin desconocer en absoluto el efecto desconcertante de su pequeño acto. Aprovecho la ocasión para devolverle el álbum; entonces me señala una foto en particular, donde sólo está él, a medias inmerso en el agua: «Ésta la tomó el Avatar...» Relata alguna anécdota de su cercanía al Maestro, pero pronto la olvido, pues la antipatía que me suscitan su piel hepática, la ostentación de su descuido personal, me pone en guardia, es decir, me pone en jaque. Él sabe bien que me acorrala; su devoción es un incienso que ahoga. Sin embargo su comportamiento invasor me ha franqueado una possibili-



dad, la de saltar mi propia resistencia; de manera que simplemente busco su mirada. Allí se agazapa, desconfía; lo he tocado. El calendario que cuelga del muro, con la imagen del Maestro impresa, pertenece a un año que pasó hace tiempo. Entre los vestigios del patio adyacente, crece el pasto mientras suena en el oído salvaje. El abandono se abate, cansancio añejo, sobre las habitaciones del hotel, paredes a la cal rosa y celeste. Huellas del futuro filtra el bullicio de la calle.

A la altura de un piso quince, una noche, la percutida intrusión de los conjuros.

Otros parecen no hacer nada, a cualquier hora, a toda hora, en cualquier calle pero sobre todo en medio de la actividad más incesante y descoyuntada, laboran la ausencia, ruman el diálogo de los parroquianos sin espejo. Es como si al conversar, fumar, hacer chanzas intraducibles, tal vez juegos de palabras o memoria, destilaran el tiempo hasta borrarlo de sus vidas. No los ampara el futuro. Algunos van de la mano.

Lalmani, el amigo de Cristo, me cuenta su historia en el ómnibus. Son treinta y tantos kilómetros de sinuosa tierra, junto a los abismos entrecortados por los ríos, ritmos de nubes, moradas de pastores y cultivadores de arroz, con los frentes de las casas impe-

cables, blanqueados a la cal, sus rosales en flor. Refiere que en su infancia, en Francia, una noche, miró «el universo entero», y sintió cómo su ángel de la guarda lo abandonaba. Siete años vivió así, solo, retenido en su adolescencia. Lejos de su país se hizo tatuar varias mariposas en el cuerpo, emisarias, según él, del Espíritu Santo. Cuando la mujer con la que vivía lo abandonó, revivió la Pasión al punto de sentirse crucificado, imposibilitado de moverse en dirección alguna, sólo atento a sus pensamientos, sin conexión con El Exterior. Luego de varios meses de «internación», declaró otra vez sano por los doctores, comenzó a peregrinar. Ahora, habiendo atravesado las cordilleras del dolor en los Himalayas, se sentía renacer, había encontrado, apenas bajo otra forma, a su Maestro. (Habíamos subido, por la madrugada, aún de noche, el sendero de una hora hasta el camino adonde pasaría el ómnibus, y en la cima de mi misero esfuerzo, desde la copa de un árbol delgado, un cuervo, solitario, se pronunció. Recordé al mago de las sílabas, poeta en todas sus encarnaciones, salvo aquella en la que había sido un cuervo cantor entre los cuervos del bosque. Lalmani habló entonces del Arca, cuyo primer emisario había sido un cuervo. Y del aliado de los druidas.)

La hija de Alguien agita con su skate los corredores del Cinco Estrellas. Los mozos y los maleteros ignoran qué hacer con semejante torbellino, que pone en peligro la medida de su acabada conducta, la persistencia obediente de su actitud de servicio. El macizo guardián de la entrada, con sable y guantes blancos, finge no verla, igual que los encargados del enorme mostrador de la recepción. Pero alguien, una voz sin figura, sin nombre, cruza la línea y se atreve a impedirle el paso a la veloz señorita, que se desvía, inexpresiva o indiferente. Un segundo tarde, se cierra una puerta de vidrio, tras la cual se ven series de infatigables mozos con turbante sirviendo una larga mesa en el jardín, a pesar del frío y de la lluvia inminente. El skate se vuelve saeta y afila el aire de los pasillos. Se cruza con una mujer, tal vez inglesa, vestida según su versión de la «usanza local», descalza sobre la alfombra de lujo, fijada en un mantra que la hace hervir a la vez que la recorre como un escalofrío. La servidumbre no muestra lo que de todos modos juzga. Me recuerda esta mujer a otra, también de unos cincuenta años, que vemos en Londres, claveteada por infinidad de pendientes en las orejas, las cejas, la nariz, las mejillas, caminando sobre unos zuecos de unos treinta centímetros de alto, con un kimono azul y un peinado alto, cicatrizado.

La multitud de rostros a la salida del aeropuerto-galpón, el primer día, el primer aire del país, ojos brillantes, esperando, ansiedad lenta, sin vértigo, estática húmeda, a las dos de la mañana.

Los perros en ese basural nocturno, con las costillas más que visibles, mostrándose los recíprocos dientes, con gruñidos de sobreviviente.

El *saddhu* en el mercado, en la calle central de la pequeña ciudad de provincia, en la ruta que por un par de kilómetros se convierte en lugar de intercambio, entre el ocio y el negocio, lleva

el cuenco metálico y el tridente, el paso del que ha renunciado. No mira a nadie y nadie lo mira.

Otros, el cuerpo encenizado, tribales, a la vera de los camiones. Un grupo con ropa azafrán fuma *haschisch* en la vereda en plena ciudad, a un metro del tráfico, entre los gases, desayuno impávido. Otro *saddhu* actúa para los turistas, exagera sus gestos, posa para la cámara, da la mano, recibe monedas, se burla. Otros dos de la mano. Otro, anciano al que no veo el rostro, cubierto como está de telas y de polvo, lleva los tobillos al aire, nudosos, las sandalias gastadas, entra en los infimos refugios destinados a los peregrinos. Otro ata la estela nudosa de su cabellera con minuciosa destreza. Otro es un niño que saluda. Varios más se agrupan en torno a una fogata, racimo humano que pende de los favores del dios andrógino.

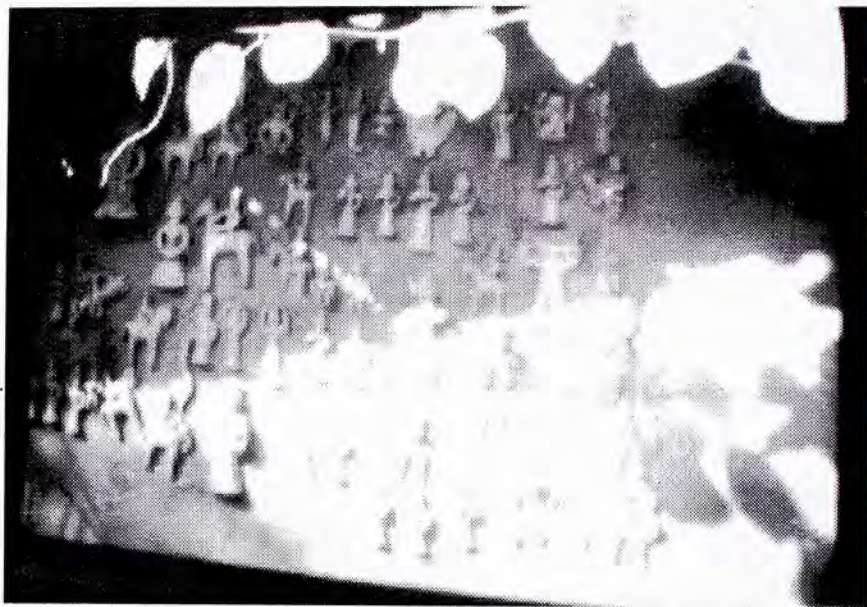
La madre y el hijo apenas adolescente en el asiento trasero del *rickshaw*, encajonados por el tráfico caótico al atardecer. Nuestra camioneta avanza al mismo contrarritmo, como puede, y es así que me dedico a mirarlos. El chofer del vehiculo suda frío, la madre sostiene al hijo, obviamente enfermo, envuelto en una frazada, que a cada raptó parece desmayarse. Tal vez van camino al hospital o al hechicero. El hecho es que no pueden ir más rápido, justo cuando lo único que parece contar es cada leve gramo de tiempo. Rezo por los tres, tan perdidos como yo en la abundancia de crudeza del sentido.

Cuando la puerta se abre, entra en la habitación un hombre mayor, cabello blanco, con la dignidad del bondadoso en la mirada, en el tono de la voz. Su saludo en inglés —«que Dios los bendiga»— incluye un toque de su palma en la mejilla: una bendición. Se llama Prem Sobti. Se dedica a buscar la cura, de algún modo la voluntad de su oficio opera por su intermedio. Formado en los paradigmas de una cierta ciencia, sin embargo, calla, no muestra la menor sorpresa cuando en la conversación surgen las evidencias de la sincronicidad. Pero es por esto que dice más de lo que habla.

Los escultores *modernos* expectantes ante cada cual que pasea por la sala de su exposición. Registran cada gesto de quienes miran sus obras, ahora expuestas al ajuste de una temible luz. Uno, que supongo un crítico de arte o un profesor, improvisa una especie de conferencia ante una pareja joven. Hacemos un recorrido irregular por otras salas del museo. Por fin llegamos, por una escalerilla no vigilada, que parecen ir a ninguna parte, a una terraza, desde la que se ven algunas estatuas volcadas en el traspatio, invadido de plantas. Alto calor de la tarde. Al volver, pasamos por el largo bar del museo: el profesor bebe su vaso lento sin fijar la mirada, absorto, tal vez, en qué preparativos, en qué próximo discurso.

La oscura pareja, avanzada edad, saliendo del ascensor. Ella, envuelta por gasas blancas, los ojos apagados, sin brillo, hiriéntes. Él va detrás, obedece.

Otra dama, de paso con su esposo, importante-viajero-de-país-árabe, maletín en mano, traje occidental, va totalmente cu-



bierta con su vestido negro. Sólo los ojos están a la vista, cercanos por una nariguera metálica que hace pensar en un grilleto o en un cinturón de castidad para el olfato, para la respiración.

En la plaza que rodea el monumento junto al mar, muchos fotógrafos. Su sentido de la estrategia los lleva a detener a las familias de paseantes y burlarse con todas las letras de aquellos que resistan, por vía de negación, su insistente oferta. Al menos los que observan ya saben a qué atenerse, si les llega el momento.

La cantante al amanecer, propaga por televisión un saludo a los dioses, una bienvenida al día que no parece buscar otro entusiasmo más allá, sino deslizarse, casi desasida, por lo que en ella canta.

Camellos mordiendo unos árboles ralos en la sabana.

Monos triturando la atención del caminante.

Estatuillas de dioses con guirnaldas.

Los olores corporizándose. Los olores del alerta. Doloroso a veces, el estruendo de olores.

El unísono poroso que captura a todos los sonidos: motores, animales, voces, la marea de tiempos que aún no acaban su eclosión.

El maestro de escuela, en la aldea de algunas casas, en la montaña, ofreciendo una taza de té.

Los chicos vendedores de té.

El niño que trae el vaso de *chai* en un canastito de alambre.

Las ardillas del murallón, que primero confundimos con lagartijas.

El monje tibetano inclinado hacia su libro, del que tomaba su voz.

La abuela que nos recibe a la puerta de su casa: «*Bhole Baba ki jai*».

El tejedor de alfombras cuyo asiento es una cavidad en el piso de tierra de su casa. Y el tiempo que cada alfombra lleva inscripto, escritura orgánica a manera de las vetas en el árbol o en la caparazón de la tortuga.

La laguna en el desierto, el desierto que iguala los destinos, el destino un segundo recobrado.

El maharajá fuma su tabaco en silencio, sentado en el suelo con los pies cruzados, mientras nos observa comer.

El peregrino anciano cuyo rostro nunca se alcanza.

La foto con los pies del Maestro.

La banda de monos ataca de pronto el puesto de frutas en el mercado, volteando techos de lona, trepando por los cables eléctricos, chillando, haciendo reír, mostrando los temibles colmillos.

El templo, al que por alguna razón no podemos entrar, a pesar de pasar una y otra vez delante de su puerta, guarda —según se dice— un libro que tiene escritos los nombres de aquellos que lo visitaron hasta el fin de los tiempos.

BRYON GYSIN

LAS FLAUTAS DE PAN EN JAJOUKA

TRADUCCIÓN NA KAR ELLIFF-CE

Los Maestros Músicos son una casta especial eximida del trabajo agrícola. Los hijos y nietos de los Maestros Músicos no han hecho nada desde su nacimiento y acaso desde antes. Mientras que difieren ampliamente en edad y apariencia, todos tienen la marca del profesional, de alguien que hace lo que hace superlativamente bien. Los Músicos son magos en Marruecos y llevan la marca del prestidigitador.

WILLIAM BURROUGHS, *Face to face with the Goat God*, Chicago, *Oui 2*, nº8, Agosto de 1973.

La Magia se llama a sí misma El Otro Método para controlar la materia y conocer el espacio. En Marruecos la magia se practica más asiduamente que la higiene, aunque la danza extática al son de la música de la hermandad puede denominarse una forma de higiene psíquica. Algún día vas a conocer tu propia música cuando la escuches: irás a dar a una fila y bailarás hasta pagar al flautista.

Westermarck, en su libro sobre supervivencias paganas en Marruecos editado hace cuarenta años, reconoció a su patrono: Bou Jeloud, el Padre de las Pielas, o Pan el pequeño dios-cabra con sus flautas. Una relación de sus danzas lo llevó a la conclusión de que debían estar celebrando la Lupercalia Romana, ocurrida alguna vez durante las dos primeras semanas de febrero, su

perpuesta a la principal fiesta musulmana cuando los invasores árabes retomaron el calendario lunar.

Pan, Bou Jeloud, el Padre de las Pielas, danza a lo largo de ocho noches de luna en su villa de las colinas, Jajouka, para el quejido de sus cien Maestros Músicos. Abajo y a lo lejos en las ciudades, junto a la costa marina, se puede oír el salvaje vagido de sus *raitas* parecidas a oboes: una tenue respiración de pánico surgida en el viento. Debajo de la escarpada empalizada de cactus azules y gigantes que envuelven la villa en la cima de la colina, la música fluye en ondas nutriendo y fructificando los campos aterrizados.

Adentro de la aldea las casas de techo de paja, se agazapan por lo bajo en sus jardines escondiendo los profundos senderos alineados por los cactus. Se atraviesa el laberinto hasta la amplia villa donde los flautistas están tocando: cincuenta *raitas* amontonados contra una pared desmoronada bajo un relámpago difuso que astilla el aire. Cincuenta flautas salvajes soplan una tormenta frente a ellos, mientras un pelotón de niños en blancas túnicas y turbantes de lana marrón tocan los tambores: un relámpago joven. Todos los aldeanos, vestidos con el mejor blanco, se arremolinan en grandes círculos y espiras alrededor de un hombre salvaje en pieles.

Las mujeres se desparraman como cigüeñas agitadas y distribuidas en una pequeña elevación para protegerse, todas amontonadas en un tembloroso pedazo de tierra. Arrojan hacia atrás sus cabezas apuntando a la luna y gritan con las gargantas abiertas hasta el esófago, colgando sus lenguas alrededor de sus cabezas vacías como el badajo de una campana. Cada boca está abierta a pleno, congelada en una O. La cabeza hacia atrás con estrechos ojos angostos y rebosantes de peligrosos besos.

Alcibio, Inés y Ana de Febrero, Músicas Argentinas | www.ahira.com.ar

Bou Jeloud está detrás tuyo. Corriendo. Irrumpiendo. Carcajadas y alguien que llora. Perros salvajes en tus tobillos. Girando alrededor en un corro, alrededor, alrededor y alrededor. ¡Fuera! ¡Para siempre! ¡Basta! ¡Nunca! Más y No Más y ¡No! ¡Más! Las flautas se quiebran en tu cabeza. Los oídos se dispararon a la barrera del sonido y estás sordo. ¡O muerto! Dando vueltas en una fría luz lunar, rodeado por hombres salvajes o fantasmas. Bou Jeloud está en vos, pateándote el culo, mordiendo, llevándote, dejándote. ¡Fue! El gran viento gotea hacia afuera de tu cabeza y oís de nuevo la música celestial. Sentís pena y amor y ternura por ese pobre animal gimiendo, gimoteando, riendo y sollozando detrás tuyo como alguien venido de afuera del éter.

¿Quién es ese? Sos vos.

¿Quién es Bou Jeloud, quién es? El tembloroso muchacho que fue elegido para ser despellejado en una cueva y cosido a las cálidas y sangrantes pieles y enmascarado con un viejo sombrero de paja atado sobre su cara. *El* es Bou Jeloud cuando baila y corre. No Ali, no Mohammed, entonces el *es* Bou Jeloud. El será *tabú* en su pueblo por el resto de su vida.

Cuando baila solo, sus músicos emiten un sonido como el de la tierra resquebrajándose. El es el Padre del Terror. El es, también, el Padre del Rebaño. El buen pastor trabaja para él. Cuando las cabras, pastando pacíficamente de golpe brincan y juguetean, él está contando su rebaño. Cuando temblás como alguien recién salido de la tumba, es él, es Pan, el Padre de las Pielas. ¿Saltaste hacia afuera de tu piel últimamente? Yo te llevo bajo mi piel.

Allí arriba, en Jajouka, dormís todo el día (si las moscas te lo permiten). El desayuno se compone de queso de cabra y miel sobre un pan dorado salido del horno. Los músicos se recuestan con indolencia sorbiendo té de menta y pipas de kif. Nunca trabajan en todas sus vidas así que descansan con placidez. Los últimos sacerdotes de Pan recogen un diezmo sobre las cosechas en el exuberante valle inferior. Humo azul de kif cae en velos desde Jajouka al anochecer. La música sigue el ritmo como una corriente puesta a funcionar. Los niños cantan: «¡Ha, Bou Jeloud! Bou Jeloud el carnicero conoció a Aisha Homolka. ¡Ha, Bou Jeloud!».

En la tercera noche él conoce a Aisha Homolka que vaga a la deriva antes de la noche, indiferente y despreocupada, cerca de las fuentes y del agua que corre. Ella descubre sus pechos y su bello rostro de un azul parpadeante.

Y aquel que tartamudea y pregunta está perdido. Está perdido a excepción de que toque el filo de su cuchillo o, mejor aún, lo desenfunde y lo hunda en el suelo entre sus patas de cabra y sus pezuñas separadas. Luego Haisha Homolka, Aisha Kandisha, alias Asherat, Astarte, Diana en las Hojas Verdes, Bendita Virgen Miriam bar Levy, la Diosa Blanca, en breve, será suya. Ella es una grave Edad de Piedra matriarcal cuyo poder él suprimirá con su cuchillo mágico de la Edad del Hierro.

La música se subdivide hasta la histeria, el terror y la orgía. Una bola de risas y lágrimas en el cartilago de la garganta. Cosquilleo de pánico entre las piernas. Una crispación irrumpe de pronto en las entrañas. Los Tres Hadji. Hombre con Mono. Más personajes subiendo a escena. Los Hadji trotan alrededor con sus coronas como Tres Reyes Sabios. El Hombre Mono aparece exageradamente preñado con un niño vivo en sus abultados pantalones. El Hombre Mono entra en dolores de parto y los Hadji lo asisten durante el nacimiento de un niño desnudo con un dogal umbilical alrededor del cuello. El Hombre conduce al mono en círculos, golpeándolo y retorciéndolo por horas al compás de la música. El Mono salta a su vez sobre la espalda del Hombre y también lo atornilla a la música. Los flautistas tocan más fuerte hacia el aire y el pánico aúlla como el viento en los bosques del olivo plateado y del roble negro, adentrándose en los montes Rif y nadando hacia arriba bajo la luz de la luna.

Texto de 1964, extraído del booklet que acompaña al CD *Brian Jones presents The pipes of Pan at Jajouka*, grabado originalmente por Brian Jones en el verano de 1968 en Jajouka (Marruecos), aldea de los extáticos Maestros Músicos visitados por Brian Gysin, Burroughs, Bowles —entre otros— y más recientemente por Lee Ranaldo, de Sonic Youth. La traducción de la palabra «Jajouka» puede ser: «Algo bueno vendrá hacia ti».

VOCES

conversan:



o Histórico de Revisi

'LA CONFUSION ES EL VIAJE'

Eventos performativos que se deslizan en las afueras del Arte Performativo. Que acceden a un valor de performance, a una intensidad de performance, por haber conectado a una inquietud umbralicia: la ausencia de un último término. Muestras cuyo acontecimiento es el trayecto apetitivo-atmosférico de una fundición antes que la definición *partes extra partes* de un muestrario; fiestas de música electrónica intermitidas por lecturas que a su vez se montan a cadencias rítmico-tímbricas; imágenes avecinadas por el video, la fotografía, la animación o el diseño, para dejarse impregnar a su vez por otras texturas vecinas. Comprobación exploratoria: si se desborda el marco del *dominio*, se enhebra el serpiente de unas continuidades indiscernibles antes que el cuidadoso límite de un figurón: aparece el evento intercalar más allá de un proyecto individual y más acá de una sobrecodificación de época. Sin embargo reunirse a hablar de esto puede y debe sonar a lo más nuevo y viejo. Contagios similares tienen décadas y no hay sino actualizaciones parciales que en cierto momento parecen adquirir una especificidad particular. Y es una convergencia muy concentrada la que presenta en Buenos Aires la música electrónica, el diseño, la poesía y las artes visuales. Convocamos entonces a una conversación entre voces que pudieran enunciar algo de esas fundiciones por estar implicados en ellas. Para coronar la gracia o el zig-zag se editaron 100 CD's con el número de la revista, en donde colaboran las diversas voces de esta conversación haciendo marchar el buceo (a quienes se agrega un triángulo que no conversara: Audío das poly, Jiménez-Aldao y Stimu).

Sugeríamos que no rima entroncar estos a-programáticos vaivenes al sintagma Arte Performativo o a la elefantásica palabra vanguardia si se quiere afilar o acotar el criterio para que mejor confeccione. Porque es sin problematizar un pasado ni demonizando una tradición, sin manifiestos ni estatutos de conjunto, que pequeños grupos de artistas convergen en diversos lindes, en un borde exterior con respecto a sus prácticas de inicio, a la vez que por afuera de cualquier argumentación problematizadora, teoría escolta o protocolo de procedimientos formales: se trata sin más de prácticas: pasar de la foto a la frase, de la frase al sonido y del sonido al diseño o la ilustración, realimentando el gesto picnico de ese *infans* que en su repertorio de juegos habrá ex-

perimentado la ley de continuidad de los cuerpos y las condiciones del acontecimiento. Diría: las intensidades obtenidas de la extensión conectiva sin límites y de la absorción polifaga: a un lado el teclado, al otro el marcador, un poco más allá el grabador o la cámara, también un grano de luz y acaso el *pasto*: basta con estirar un poco el brazo para acceder a otro medio y darse vuelta, dar la vuelta por otro *dia-pas-ón*: por la variación escalar cuyo traducción misteriosa, en los pitagóricos, habrá sido: *hay que pasar por todo*. De allí que el figural de ese *infans* no reponga una postal de kinder arcádico, sino que visibilice un gesto de desacato o curtida insumisión, tanto a la dedicación exclusiva del experto como al progreso departamentado del especialista. No por nada y por una vez faltan discursos y sobran prácticas no-discursivas. Acostumbrados a que el campo del arte o la literatura se dirima en la casuística monótona del debate, de pronto (pero de a poco) empiezan a pasarse cosas por afuera o por debajo de la gran mesa dialéctico-jurídica de las estéticas, y entonces se dice: "esto", "aquí", "eso": "He aquí la cosa misma", dirá Michel Serres en *El nacimiento de la física*: la cosa exterior al conjunto de las determinaciones demasiado humanas. Alegre despreocupación ante el capitalismo simbólico del docto con su primacía de lo sólido y sus *problemas*. Los que aquí conversan disfrutaban de esos pases y pasajes por afuera de la mesa argumentadora, más cerca de una voladora mesa espiritista que concurre en una máquina blanda o plasmática.

"Entiendo por diletantismo y diletante el mas alto grado de civilización mental. Es decir, de observación sabia y general por encima de toda especialización", arremetía Alberto Savinio en un ensayo sobre Leonor Fini: "...su indiferencia ante los problemas... la misteriosa continuidad entre útil e inútil, necesario y superfluo, naturaleza y artificio, arte y no arte". También se hablará en *Voces conversan* de turista y amateur: de viajeros. Y según esas mismas secuencias dialogadas podría agregarse la subrayada — y no menos viajada— continuidad arte-vida, con lo que otra vez se efunde un líquido extraño al borde del cuadrilátero experiencialfóbico y anti-cuerpo. Y si esta vez la diferencia no va a establecerse entre el arte y la vida (así como tampoco se fijará a las delimitaciones genéricas), irá desgranándose por entre las variedades de la experiencia perceptiva y en las maneras de poblar esa experiencia, cuando no se sabe ni importa saber dónde empieza una cosa y acaba la otra. Por una vez lo que vale la dicha es *saber mezclar, saber con-fundir* (que exigirá otra sofisticación

que la exigida en su momento por *saber separar*): operaciones que difieren tanto del mamarracho informe como del rigor geométrico y que requieren una afilada capacidad para atravesar medios diluyendo sus bordes, aún cuando se capten y movilicen las diferencias entre esos medios aunque para volverlos indiscernibles.

Pero excepción hecha de las filosofías pluralistas anglosajonas o *process philosophies* (especialmente tratadas por Jean Wahl: James y Whitehead sobre todo), o de las filosofías temporalistas/contingencistas francesas (Boutroux, Bergson), las especulaciones teóricas con cierto consenso crítico parten de una laboriosa indiferencia hacia la inmediatez del flujo perceptual. Sin embargo en las afueras de un paradigma o especulación teórica definidas, se instala en esta conversación el proceso inverso, inversión que simpatiza con un campo de experimentaciones menos rígidas o severas que disfrutables o habitables en su inmediatez disparada. Será lógico entonces que el soporte ya no refiera al dominio de cada arte: la lengua o el libro para la literatura o la notación musical y el CD para la música. El soporte, si cabe el término, será un *trayecto sensible*, itinerario de un diletante o turista que se cumple atravesando densidades permeables. El espesor está a la vez en la experiencia y en el lenguaje, es a la vez que logran, en determinación recíproca, cubrir la superficie adensada de una novedad irreductible. No por nada se inicia la conversación perorando alrededor de los viajes: irse, salir, dejarse llevar por una frase o por un (aero)plano que helicopta, y desde donde se puedan emitir señales con la colonia helicoptada. Lo tanteado en otro lugar (el poeta en el vídeo, el diseñador en la palabra, el fotógrafo en los sonidos), no trae a cambio la pesada otredad de la máscara o la cruzada interdisciplinaria del experto, sino que directamente efulge un vector poblacional-vital que desmarca en tanto acto al que se ingresa. La continuidad arte-vida al no reaparecer por un revisionismo pro-vanguardista o fenomenológico-existencial, aparece sencillamente porque estas acciones se desarrollan bajo el influjo del *tiempo real* (en su sentido bergsonianos: con todo su ovillo de tiempos virtuales) que envuelve a ese poeta o músico desplegándose *aquí*, sobre *esto*, sobre una circunstancia local e irradiada, retomando así la dirección contingencista que proponía abrir las extra-vías que re-condujeran a lo inmediato, en las afueras del

proceso universal de la mediación. Acostumbrados a que *lo real* sea lo que se impone como ley o función simbólica a la experiencia (ideas, lenguaje, medios masivos), hay a cambio especulaciones y acciones que se colocan junto al acercamiento de *lo real* (como interzona de fundiciones y destonamientos que fundan en la indistinción de lo que dura), en donde lo inmediato no es la lengua ni la notación musical sino las dermopatías sensoriales que propician una (in)cierta espontaneidad de lo fragmentario, cuya operación se expresa creando efectos de soportes troceados, hechos con porciones de piezas sonoras y cromatismos, trozos de lengua y contorsiones físicas. *Colocación* que incluso en filosofía arrastra una reflexividad canónica que se desliza de Nietzsche a Deleuze, además de la menos central correntada materialista que parte de Demócrito y llega a Hocquenghem-Scherer y Michel Serres. Y es que *pasar por todo* (diapason pitagórico), requiere entrar en la corriente, entrar al tiempo del *hágase* y al espacio teleplástico de las fundiciones: duraciones y ritmos de escanción que abren el proceso en un *aquí* desimplificado: muestras, eventos, fiestas, lecto-performances ligadas a un gesto efímero aunque colocado en la frecuencia-caudal de un tiempo largo.

"Esos seres cambian, no devienen", zanjaba la diferencia Nietzsche entre las inclinaciones a las que una práctica devuelve una y otra vez al marco de la misma práctica, y aquellas a quienes los instala en un (des)borde que bien puede no devolverlos o avecinarlos algo de ese no retorno virtual (¿Rue Rimbaud?). Dijo Virginia Woolf citada por Deleuze: "¿Quién habla de escribir? El escritor no, lo que le preocupa a él es otra cosa". A todas las voces convocadas parece preocuparles algo más o algo menos que la especificidad de sus ejecuciones, y ese plus abrevado se relaciona con los itinerarios vitales que realizan, con quienes viajan o leen y con qué cosas entran en relación, y sobre todo con la posibilidad de efundir una experiencia contagiable a ser habitada antes que un giro en vacío sobre sí: una conexión descarrilada (por inintencional) con la vida en los bordes (*La vida en los pliegues*, dirá Michaux), intentando determinar segadamente y en algún colectivo, ese flux vago que atraviesan.

<p>GB Gabriela Bejerman 1973, Buenos Aires. Co-editora, con Gary Pimiento, de la revista de arte y literatura <i>Nunca nunca quisiera irme a casa</i> desde 1997. Organiza y participa de lecturas colectivas y performances en discotecas, pistas de patinaje y clubes, librerías y espacios de arte. Publicó el libro de poemas <i>Alga</i> en 1999 (ed. Siesta). Este año editará <i>Crin</i> por ediciones Belleza y Felicidad. Actualmente realiza lecturas rítmico-musicales en colaboración con D's.</p>	<p>Trabajos expuestos en el Pop Hotel, C.C. Rojas, C.C. Recoleta, Printed Matter (NY). Con Suscripción realizó las muestras <i>Viaje</i> (2000, ByF), <i>FFFW</i> (2001, ByF), <i>Verano</i> (2001, ByF), <i>Solo en las cosas lindas</i> (2001, Pop Hotel Boquitas Pintadas) y <i>Memo</i> (2001, Goethe Institut).</p>
<p>MB Mariana Bustelo 1974, Buenos Aires. Coordina el ciclo de poesía experimental El Laboratorio, Casa de la Poesía de la Ciudad de Buenos Aires. Realizó el videopoema <i>3p.m.</i> (2000), la performance <i>Telegrafías</i> y el objeto impreso homónimo junto a Silvana Franzetti. Publicó la plaquette de poesía <i>Ergópilas y prosas-canasto</i> (Seis sellos, 1994), el libro infantil <i>Joaquín y la luna</i> (1998) y el libro de poesía <i>La Cajonera</i> (ed. Siesta, en prensa).</p>	<p>GP Gary Pimiento 1977, Chile. Vive desde hace ocho años en Buenos Aires. Co-editor, junto a Gabriela Bejerman, de la revista de arte y literatura <i>Nunca nunca quisiera irme a casa</i>. Realiza ambientación y sonorización de lecturas y performances en discotecas, pistas de patinaje, clubes, espacios de arte o espacios públicos. Ideó el kiosco portátil para sus sellos <i>Ediciones Larga y Discos Discos</i>. Actualmente organiza las fiestas conceptuales del Club 3/4 en la calle Florida.</p>
<p>MM Mariano Mayer 1971, Buenos Aires. Estudios de Letras. Publicó <i>Alguacil</i> (1998, Bajo la luna nueva), <i>Biografía de la piel</i> (1998, Perfil Libros) junto a Paula Croci. <i>Viaje</i> (2000) junto a Andi Nachon. Con Suscripción realizó las muestras <i>Viaje</i> (2000, Belleza y Felicidad), <i>FFFW</i> (2001, ByF), <i>Verano</i> (2001, ByF), <i>Solo en las cosas lindas</i> (2001, Pop Hotel Boquitas Pintadas) y <i>Memo</i> (2001, Goethe Institut).</p>	<p>PS Pablo Schanton 1965, Buenos Aires. Estudios de Letras. Desde 1990 periodista de rock y música electrónica. Organizó el ciclo Estetoscopia en el Instituto Goethe (1992-1999). Desde 1992 se ocupó de los libros de prensa de Cerati-Melero y Soda Stéreo hasta su separación. Es uno de los directores artísticos del sello electrónico Frágil. Es también Disc Jockey (como DJJJ, dentro del grupo <i>Agencia de Viajes</i>), y compositor como parte del dúo Greco (con Leo García). Aportó letras a Gustavo Cerati, Leo García y los alemanes Kreidler.</p>
<p>DMF Dañel Mirkin Frois No hay datos hasta la fecha.</p>	<p>GU Guillermo Ueno 1968, Buenos Aires. Hace fotografías desde pequeño. Trata de vivir de esto desde 1994. Da clases en el Centro Cultural Rojas (UBA). Mostró en la galería Ruth Benzacar, Fundación Klemm, C.C. Rojas, Palais de Glace, Centro Cultural Recoleta, Alianza Francesa, Belleza y Felicidad, Arte BA, Printed Matter (NY). Participó de diversas ediciones como Lápiz japonés, Aguanegra, Masterbox, Fotoclub, Suscripción, Uenopark. Comenzó a escribir con Roberto Cignoni.</p>
<p>GP Gastón Pérsico 1972, Buenos Aires. Diseñador gráfico, diseña <i>ramona</i>, revista de artes visuales y realiza animaciones digitales. Director de arte de la revista <i>Vestite y andate</i> (1997-2000).</p>	

LA CONVERSACIÓN SE COMIENZA A DESGRABAR A PARTIR DE LA CAÍDA O SUBIDA AL EJE DE LOS VIAJES, HÉLICE QUE FUIMOS ROTANDO CON MARIANO DUCROS, QUIEN COLABORÓ CON EL HÁGASE DE LA ENTREVISTA.

el viaje, la verdadera vida

GB [Gabriela Bejerman]: Esto que planteas me da muchas ganas de hablar... y me encantó que dijeras "viaje" y que dijeras "inspiración" y "piración"... yo creo en la inspiración... diría que es lo único por lo que escribo. Y cuando viajo va apareciendo esa mezcla entre mental y vital, que va y viene entre la ficción y lo vivido, por la que logro prestarle un tiempo a esa conjunción, cuando lo único que tenemos es tiempo en el que dura un cuerpo... y entonces me acerco a lugares donde hay silencio... Hace muy poco, en Misiones, estaba en un balcón entre los árboles, y había un chorro de agua, un salto muy cercano que no se veía, entre la selva tupida, sonando. Y ese sonido de algo que corría y no cesaba me ubicaba de a po-

co dentro de un fluir. Entonces aparece algo muy introspectivo, una especie de olvido también, y encuentro que la naturaleza se va pareciendo cada vez más a lo que veo dentro de mí... escribir es un fluir que se va pareciendo a esa agua... y entonces ya no hay diferencia entre la prosa y la poesía... porque todo resulta del escandir... escandir dentro de un tiempo al que accedes, que es un tiempo al que a su vez uno hace transcurrir y durar. Y en cuanto las cosas empiezan a durar cambian de frecuencia, de ritmo, se transforman en otra cosa según su transcurrir... en los viajes escribí sobre todo novelas, algunos poemas... pero se trata de un bloque que aparece todo junto en ese momento, concentrado... es como otra vida, la verdadera vida...

artevida, experiencia: turista

nKE [ná Kar Ellif-ce] Recuerdo la muestra *Viaje* que hiciste vos, Mariano, con Andi Nachón en Belleza y Felicidad ... una suerte de relato a través de postales de viaje... ¿ves en todo esto y en el trabajo de ustedes en particular, la reaparición de un hilván arte-vida, como planteaba Gabi?

MM [Mariano Mayer] Sí, aunque ante todo es la idea de algo que continúa, que no se interrumpe, algo del orden de la duración si querés. Y en el caso de esa muestra en particular, fue hacer algo a partir de fotos desde quienes no son fotógrafos (ni Andi ni yo lo somos) y se trataba básicamente de las fotos del turista en diferentes ciudades. Y sucedió que además escribimos textos... aunque puede suceder que en los viajes no escriba ni produzca nada... de todas maneras me parece que viajar y producir es la instancia ideal, es la señal del viaje: que pueda generar algo y que ese generar te lo quieras quedar, que eso quiera estar con vos. La idea de *Viaje* fue eso: que se quede y poder pasarlo y dárselo a otros. Por

eso lo que se hizo fue una libreta de vacaciones, un libro con poemas y fotos.

PS [Pablo Schanton-DJJJ]: A mí me parece que en relación a *Viaje* está girando la matriz de algo que da vueltas actualmente... y que consiste en volver artístico lo que antes era mera documentación de una subjetividad, de la manera más doméstica posible: sacar la foto que se saca cuando uno va de viaje y a la vez escribir el diario o la carta, o escribir el reverso de la postal y mostrar eso a los demás. Sin embargo no me dejaría tentar por eso de los *géneros bajos* como se decía en otras épocas, todo ese plomo de facultad, porque ya no es por ahí la cosa, sino que realmente es una expresividad, que a veces se relaciona con lo sentimental, con lo documental, y con un registro de lo mínimo de la subjetividad, que valoriza esa práctica que antes se hacía de manera casi secreta y se exhumaba cuando el escritor moría. Es decir: cuando nKE planteó la cuestión arte-vida me parece que es ahí adonde estaría produciéndose la situación...

MM: Pero no como un problema sino que directamente aparece como el centro de producción: está ahí y desde ahí va hacia distintos lugares. La idea es poder jugar con el hacer sin importar tanto a dónde se llega sino el mismo hacerlo.

GU [Guillermo Ueno]: Es que si uno está atento puede empezar a distraerse y volverse turista en el sentido de Cage, y si uno se vuelve turista no puede dejar de probar las maravillas del paisaje, la excusa del viaje que es el viaje mismo, el proceso del proceso. Además la idea de turista o aficionado —amateur es el término que más me gusta—, permite hacer visible, a mi parecer, un problema que podría corresponder a ciertos niveles de percepción emparentados a un pensamiento fascista por su necesidad de jerarquías... pero la pregunta de todos modos sería qué diferencia hay entre las fotografías que toma Nan Goldin o Araki, por ejemplo, y mis tíos, o los padres de una novia que nos aturden con fotos y fotos de vacaciones pasadas. La diferencia que se me ocurre tiene que ver con el espacio que se le da a la intensidad del instinto. De ser éste el espacio preponderante, mis tíos siguen a la par de Araki o hasta se podría decir que corren con cierta ventaja, porque Araki tiene oficio de fotógrafo y mis parientes no. Una respuesta entonces puede ser lo que se produce de la mezcla del instinto con el concepto, con el oficio, con la experiencia, por lo cual darle valor artístico a la mera documentación de una subjetividad, sacar la foto que se saca cuando uno se va de viaje y mostrarla, no termina de convencerme: por el simple hecho de que por ejemplo como floricultor, mi tío tiene una experiencia más rica que Araki. Creo en el trabajo y la disciplina para ser turista distraído... será que la sangre no es agua...

experimental, experiencial, con-fusión

nKE: Y vos Mariana, que estás armando un ciclo de poesía experimental y también estás produciendo desde esas zonas, ¿cómo ves estas continuidades que se plantean a partir del viaje y en particular por qué rasgos caracterizarías hoy una escritura experimental?

MB [Mariana Bustelo]: Cuando pienso en poesía experimental pienso fundamentalmente en la relación de la poesía con otro medio. Como base me parece que toda poesía para serlo tiene que ser experimental, pero cuando hablo de poesía experimental puntualmente, me refiero a una escritura que además de pensar en el lenguaje mismo y llevar hasta el extremo sus posibilidades, piensa la poesía en otra dimensión, en esa zona de cruces con otros medios, en la oralidad incluso, la forma de leer, en donde la sonoridad de la poesía esté puesta en un primer plano... cómo la voz puede llevar a la escritura a una zona límite... Por otro lado y en relación a la primera parte de tu pregunta admito que sí, que existe ese eje al que hacían alusión, pero creo que la cuestión de la producción actual está traspasada por algo más amplio, que atraviesa muchas búsquedas, como que empieza a haber un olvido de la cuestión de los géneros, un movimiento general de cruces y mezclas que tiene lugar no sólo por dentro de una estética como la que mencionaban sino que atraviesa muchas otras. Por otro lado esto me parece doblemente interesante porque tampoco se correspondería con lo que académicamente se en-

tiende por interdisciplinario, porque no se trata de reuniones de expertos de uno y otro medio, sino que es un poeta que se mete de pronto con fotografía, con cuestiones de sonido, con cuestiones visuales, y ahí mismo aparece lo experimental: porque se empieza a vivenciar el proceso mismo como tal. Lo que pasa es que para mí el producto es también muy importante para que algo tenga entidad artística, no basta con el proceso.

PS: Yo cambiaría apenas la idea de "experimental", que entiendo, y hablaría de "experiencial" para inventar una palabra, y que me parece que se relaciona con el viaje que es como el modelo de fondo de lo que estamos hablando. Entonces: creer que se trata sólo de proceso no, pero sí poder darle una entidad al vivir como componente inseparable.

GU: A mí me parece que lo interesante de todo esto es la pérdida de bordes más que el cruce. El cruce implica señales de tránsito, en cambio la pérdida de bordes funde, nos confunde, es querer tomar una foto y en ese instante descubrirse con una música... pienso en mi primer día de clase... lo recuerdo nublado, no podía ver nada, al tiempo empezaron a aparecer manchas blancas, luego me di cuenta que eran mis compañeritos, mucho tiempo después me hice amigo de una de esas manchas blancas que resultaron ser guardapolvos conteniendo niños y niñas. Lo que hago tiene que ver con esta primera impresión, por eso el hacer en diferentes medios, porque en ese momento empiezo a ver, veo a través de lo que hago o a partir de mi experiencia: el fotografiar o jugar con sonidos, escribir (hace tiempo que no lo hago, aunque de algún modo lo esté haciendo), leer, escuchar, mirar, me ayudan a develar el misterio, a tratar de saber qué hago en este lugar.

lectura, voz, performance, fiesta

GPi [Gary Pimiento]: Lo que está cambiando fundamentalmente es la manera de leer y la idea de lo que es una lectura de poesía. La ambientación es cada vez más importante porque está la cuestión de leer pero también la de escuchar... cuál es el mejor estado para escuchar poesía o crear los estados para escucharla de la mejor manera.

MB: Y a la vez pensar en lecturas que por ejemplo no in-

cluyen la lectura personal: un poeta que imagina una situación en que su poesía es leída sin incluir su voz... pienso en los videopoemas... puede aparecer un texto en pantalla con un experimento visual de fondo y el ritmo de lectura generado a partir de la aparición de las palabras... pienso también en un evento que va a haber en Octubre que consiste en un libro pensado en CD-rom, en el que no va estar la voz de la poeta... pensar entonces en las gamas de posibilidades para articular la recepción...

PS: Me parece que otro punto es que no abundan medios para mostrar lo que se hace... digamos: a las editoriales grandes les importa un carajo todo esto que hacemos... por lo cual lo que estamos hablando también tiene que ver con romper el medio del libro como materialidad preponderante: aparece entonces un CD-rom, lecturas corales o videopoemas, eventos que no entran en un libro...

GPi: Nosotros hicimos una lectura de la revista *Nunca Nunca* en donde la performance de la que iban a participar los poetas la conocieron en el momento mismo de la ejecución, teniendo que interpretarla en ese instante...

GB: ...los trece poetas que venían se tenían que sentar alrededor de una gran mesa ratona, cada uno tenía una copa de cristal con distintas cantidades de agua y entre poema y poema se hacían sonar las copas pasando las yemas humedecidas de los dedos alrededor de sus bordes... se generaba un acorde sonoro muy tenue y sostenido entre todos, en los intervalos entre lectura y lectura, y a la vez una especie de lajaje espiritual para aclimatar la recepción de cada poema.

nKE: En estos eventos el sonido parece un vector básico, un generador de ese *estado de ánimo musical* como el ánimo propicio para la receptividad de cualquier indole.

GPi: Es que ya se volvió una cuestión de necesidad... porque en realidad a mí me gustaba ir a las lecturas de poesía pero eran asfixiantes y faltaba mucha sensibilidad de parte de quienes leían y del auditorio.

MB: Es que justamente y hasta no hace mucho, la regla general era, bueno, a ver, cómo puedo pasar lo antes posible la lectura, sacármela de encima.

GB: Y me parece que es una responsabilidad importante encontrar una voz. Sino para eso te entrego el papel con el poema y léelo en tu casa.

PS: Y es que hay otra cosa y es que hubo mucho prejuicio

con el soporte de la voz vía Derridá, una postura anti-voz, de preponderancia de lo escrito, y ahora por el contrario muchos poemas vuelven a estar pensados desde el fantasma de la oralidad.

nKE: También otra relación con lo inmediato... como si la escritura no estuviera mediada al momento de su despunte por una estrategia textual hiper-guiñada... como si se retomara cierta relación con el gesto espontáneo... y entonces aparece otra escritura y otra lectura de esa escritura, acercándose a la irrupción oral.

MB: Lo que pasa es que también creo que anteriormente se había reaccionado contra los recitadores a lo Berta Singerman, escaparle a esas declamaciones y a esa voz hiper-teatralizada. Entonces se trató de perder la voz, porque lo que se tenía por voz era esa declamación. Pero por otro lado y en relación a esas lecturas asfixiantes de las que hablaba Gary, ocurría también que la poesía terminaba convirtiéndose en una cuestión para poetas, lo mismo que música para músicos, pintura para pintores, y una de las formas de salir de eso es este tipo de instancias... y que es a la vez una ocasión de disfrute.

nKE: La fiesta como coronación de las lecturas o bien fiestas intermitidas por lecturas... otro de los aspectos que van a la par.

GPI: Sí, la fiesta es muy importante en esto. Y permite además esa mezcla de públicos de la que hablábamos...

MM: Y es que la poesía tiene mucho que ver con el festejo... de hecho si pensamos que la poesía es la copla, es la canción, es lo que puedes aprender de memoria ... y además está la idea de celebrar... esa instancia de festejo, de festejar las distintas maneras que van apareciendo de hacer algo juntos. Y es por ese tipo de circunstancias que aparece la posibilidad de que la poesía circule de maneras inesperadas, como cuando hacemos una lectura en una disco y mucha gente no puede prever que eso suceda allí, a esa hora.

GB: Por eso me parece que la clave de decidirse a comunicar el ámbito de las discos con el de la poesía tiene que ver con esto del disfrute y la fiesta, que de por sí ya tiene una relación muy estrecha con la poesía, y a su vez cruzar esos públicos y que nazca algo de esa mezcla.

PS: Y hay algo más también: que así como los libros o revistas se presentan en discotecas, también la he visto por ejemplo a Gabriela produciendo en una discoteca, anotando en una libretita, y si bien yo no escribo poesía muchas de las letras y estribillos que se me ocurren surgen porque canto arriba de los temas que ponen los DJ. Es decir que es un lugar de producción también, que eso es muy importante tenerlo en cuenta.

nKE: En esto me parece que fue valiosa la experiencia *Jacarandance*... ¿nos darías un pantallazo de cómo fue armándose, Gary?

GPI: *Jacarandance* tuvo lugar en Plaza San Martín, en la zona de Retiro de la Capital, y se cita allí al público para que concurra con su walkman o discman, debajo de



los Jacarandás de la plaza, porque la idea era que el piso estuviera cubierto por las flores lilas de esos árboles...

GB: ...la idea de un ambiente lila... ir a escuchar música pero con auriculares que a la vez aíslan y unen de otra manera...

GPI: ...y eran tres DJ distintos los que habían hecho la música: DJ Nijensohn, DJ Trincado y DJJJ.

texturas, timbres, poesía 3D

PS: *Jacarandance* tiene mucho que ver con este proyecto poético que llamo "experiencial" antes que "experimental"... un poco como en el sentido de Hendrix: "Are you experienced?". Es decir: si uno está experimentado, si uno tuvo experiencias, que en el caso de Hendrix se relacionaba con la psicodelia específicamente, pero me parece que lo que tuvo de interesante el evento que hizo Gary, es que logró sacarle el hueso de lo poético a lo lírico. O sea: se logró habitar una metáfora o habitar una percepción poética sin necesidad del sostén de la letra, lo cual me parece muy sugestivo: eso se puede vivir y vamos a bailar, a habitar, en esa percepción. Me parece que ese acontecimiento es la desnudez total de lo poético sacado de la letra. Y me parece que eso

es sano por lo que antes decíamos: si no se vuelve ese círculo cerrado y crispado de poetas-especialistas. Y sin embargo la poesía sigue siendo la dominante o el tono general del evento, aunque sacada de su ámbito natural y ligada a otras dos expresiones fundamentales: la música electrónica y el diseño. Y la música electrónica a su vez con el hacer del DJ (y lo que produce el DJ no solo haciendo bailar), y el diseño gráfico no solamente haciendo tapas de discos o flyers sino también en tanto una forma particular de percepción. Y en esto a mí me parece que hay una forma de percibir muy relacionada con esta época, que la distingo con una palabra que es "connotatividad". Que sería empezar a ver las cosas desde un punto de vista textural, desde una percepción en que tanto lo visual como lo musical como lo poético están dispersos en cualquier forma de figuración o narración. Una encarnación de metáforas. Pero sobre todo una textura más que una figuración. Ahí me parece que hay un campo perceptivo común y estético entre esos tres aspectos... En el mundo del DJ surge algo muy interesante con esto... es decir: a mí empezar a pasar música para que me sirviera... Bueno: yo tenía campos reglamentados de lo que era o no la música... yo escucho música, soy periodista, soy crítico y a



la vez compongo música... y para lo que me sirvió empezar a pasar música es para romper todo eso, para destruir todo el gran relato de la música que yo tenía, porque cuando pasas música a veces estás mezclando una de cualquier época y de cualquier momento con cualquier otra que también pertenece a otro cualquier momento. Entonces: en esa búsqueda de una textura o en la producción de una situación como textura, es donde entramos en un campo de abstracciones que va más allá de la mera construcción de un poema o de una canción o de un diseño...

MD [Mariano Ducros]: Además vos hablabas de abstracción por ejemplo, y lo que produce la música trabajada desde ese lugar de ambiente, tiene que ver con esa abstracción pero sobre todo con el sonido de la música pura, aunque entendida como piel, es decir el sonido como la piel de lo que suele llamarse notación musical o música. De ahí que pueda ser una sensación táctil, material, y que esté relacionada con una experiencia bien física aún tratándose de abstracciones.

PS: Y me parece que también hay una poesía que puede entrar a ese mismo sector del misterio de la música, por decirlo de algún modo, a esas connotatividades.

GB: Que además es escribir como si se estuviera escri-

biendo música. Yo pruebo de escribir así y también me gusta leer así. Escribir pensando en esa música y en esa textura... en lo último que estuve escribiendo, el último fluir al que llegué hace muy poco, escribí un verso muy breve dejando mucho espacio en blanco, dos palabras y renglones en blanco, dos versos y renglones en blanco, y además es para leer así, por etapas y escalonadamente, como ocurre en la música electrónica con esos sonidos de fondo que insisten, que no están todo el tiempo visibles, que es un clima... es hacer una música muy muy tenue, en donde tiene que haber mucho espacio en blanco...

PS: Justamente lo interesante de la música electrónica y en relación a lo que Mariano decía antes, es que tiene una capacidad de crear timbres que es mucho más amplia que la música acústica y que la música eléctrica. Desde el sintetizador en adelante hay una posibilidad de armar timbres rarísimos, entonces a su vez las metáforas habitables son más.

MD: Además lo que puede aportar la escucha de música electrónica es el hecho de que se pueden escuchar canciones o boleros y escucharlas desde otro lugar: por ejemplo ahora escucho timbres que antes no escuchaba. Hay incluso una educación del oído.



PS: Y facilita esto de poder entrar a la metáfora, de romperla para experienciarla a través de climas.

GB: Y es que la afirmación de usar la poesía de esa manera no sólo permite que se continúe desde la vida, sino que permite a su vez que la vida surja de ella.

nKE: Se le evapora esa tercera o cuarta dimensión a lo escrito...

PS: Es un 3D.

MD: ¡Poesía 3D!

PS: Es la búsqueda de la comunión más allá de la comunicación: estemos juntos tratando de que nos pase esto.

la música es el viaje: variaciones y maximalismo, disco y baile

nKE: Y hablando de la vida en las texturas, Mirkin... qué fueron esos ruiditos que anduvieron por ahí, perdidos, que se oyeron por el Jardín Japonés aquel atardecer durante la exposición de Guillermo Ueno y Lola Goldstein... porque ya que hablábamos de timbres... me parece que los modulaste de una manera bien intensa.

MF [Dañel Mirkin Frois]: Bueno... había preparado algunas cositas, pero de hecho lo que hacía era conectar y desconectar cables... era la única forma en que yo anulaba o no determinado audio... eran seis cajitas que tenían cada una su cableo...

nKE: Pero escuchando incluso las pasadas tuyas más bailables, no deja de haber nunca esa sensación de conexión y desconexión de cables...

MF: Sí... es que no me encuentro muy a gusto llegando a una instancia de estado a través de la repetición. Hace poco lei un artículo de Pablo que me gustó mucho en la revista de Belleza y Felicidad sobre el maximalismo, y creo que esa es una degustación que hago desde hace varios años y es la forma en la que me conecto con el audio, con el diseño sonoro. Porque toda esa instancia mínima que se da con la repetición, o llegar a un estado a través de los drones me resulta muy agotador. Y creo que esto en parte se traslada a lo que es la música de discoteca hoy... y creo que hay un modo de conexión que tiene que ver con la abstracción y que se da por la no repetición de los elementos, en una cosa que tiene un cambio constante y que ese cambio no se da a través de la torsión de un mismo elemento, sino que tienden a ser elementos siempre distintos. Hay todo un trabajo en el audio que consiste en trabajar el filtrado de un sonido para ir descubriendo otra cosa pausadamente, y me encuentro muy a gusto con una suerte de hilación, con todo un moare de sonidos que no necesariamente son un trabajo sobre una base que uno va deformando. Y tampoco es esa cosa revisionista de estar tomando cosas con el sampler como elemento.

nKE: Una primera crítica o primer distanciamiento del sampler.

MF: Es que de alguna manera los elementos que hoy te dispone la tecnología te permite que ya no sea una cuestión de cortar y pegar, sino generar desde un cero de diseño sonoro. O tal vez pensarlo como una ruptura de lo que es la forma base de armonía y ritmo, incluso en temas electrónicos, porque hay un concepto de canción aún en el tema electrónico o tecno, o aún siendo un tema trance, que responde a ese formato repetitivo de canción y que termina siendo una suerte de justificación de mercado. Y tampoco se trata de tomar, como ocurre en otros artistas, elementos y formas de tra-



bajo de los 60 y 70 relacionados con el trabajo concreto, que me parece que se quedan cortos porque de alguna manera siguen siendo revisionistas o historicistas. Creo en cambio que es muy interesante participar de un ambito (y no estrictamente una disco sino una pista o un encuentro en donde vos quieras moverte un poco), y llegar a ese ambito desde una abstraccion distinta en el sonido y no necesariamente por lo ritmico. Hay muchos japoneses que han trabajado sobre esto. Generar esa suerte de clima o capsula de la que hablaban y que en un punto es como el walkman, cerrado y abierto a la vez y ahondable. Porque en el espacio de la discoteca sin duda tambien hay convenciones, como necesariamente tener un bit... y hay momentos en que como recurso, como juego, como acentuación de determinado drama, se empieza con una intro donde hay determinados elementos incohexos y que empiezan a armarse de a poco, lo cual en general no tendria que ser más que un inicio, y despues vemos que lo unico que parece quedar es mantener eso, y mantener y mantener... y en definitiva tener una utilidad, y esa utilidad me abruma, me aburre. Y no es por protagonismo, es necesariamente por ir encontrando otra belleza que no consista en que todo se diluya a través del mero uso. Y en un momento quebrar y que en medio de ese clima haya otros diez o quince minutos de despliegue de sonoridades que son puro diseño sonoro. En principio creo que la actitud más facilista es no encontrarse con eso. Hay poca referencialidad, de alguna manera es acusmatico.

GB: Bueno la música clasica varia siempre, no tiene solo un bit.

MF: Y de hecho hay diversas formas de intensidad que hasta tienen que ver con los volúmenes... y que es algo que en la discoteca también se maneja pero de una manera muy tonta, porque se acentua lo que ya está acentuado y voy a acentuar más lo que ya está más acentuado... más de lo más...

GB: Pero hay discotecas que ofrecen distintos lugares donde se escucha distinta música...

PS: Bueno pero Mirkin está hablando de un modo claramente alternativo de pasar música... ahora, cuando voy a una discoteca me gusta que la música sea para bailar, así como cuando vas al bar y pedis te esta bueno que traigan te. Digo: la critica que hacemos, de que está agotado el sampler, me parece que tiene que ver con otra cosa... tiene que ver con que la hacemos en relación al compositor de musica electronica. Ahí sí creo que sería la crítica: es decir: que con un sampler uno puede samplear un loop y con ese loop repetido e intermitido con otros sonidos, ya podés tener una composicion... una receta muy básica. Ahora creo que en relacion a la discoteca hay que precisar que es un lugar al que uno va a bailar y a experimentar el cuerpo de cierta manera.

GPI: Es que también es muy importante ver lo que se genera en la pista, y en ese sentido es interesante participar de eso que se produce allí con el baile ... un circuito energetico muy fuerte.

GB: Sí, el baile es otra de las metáforas habitables que abarca a estos eventos.

nKE: Y sin embargo ustedes dos como DJ no son obsecuentes hacia el baile pautado como tal en las discos.

PS: Bueno yo paso cualquier cosa, yo me tomo una libertad total, los límites son los límites de mi conocimiento, de mis posibilidades técnicas... empiezo desde el todo, desde todo lo que pueda. Creo en esa posibilidad del tejido, del moaré, como dijo Mirkin, de poner un color en un lugar.





CHIVO

MF: Es un lugar que se crea dentro de toda esa estructura no referencial desde donde uno pueda tomarse y pisar sobre algo.

GB: Me parece que la música es el viaje: me acabo de dar cuenta.

MF: A mí sin embargo me sucede que no confío en la música del todo. No me entrego por completo a la música. En un punto no le encuentro salida a la música...

PS: Yo estoy absolutamente en desacuerdo, para mí el campo de la música y el de los sonidos es todavía muy amplio.

MF: Sonido no es música, esa es la diferencia que quiero hacer. Creo absolutamente en el sonido pero aplicado desde otro lugar.

MD: Pero sin embargo vuelvo a lo que decía antes: al escuchar canciones después de entrar a la música electrónica, al escuchar un bolero cubano, cualquier música folklórica incluso, el sonido pasa a trabajar de otra manera, por lo tanto lo que yo estoy escuchando como música también se modificó, no quedó congelado. Al contrario: la música electrónica abre hacia adelante pero también te reinventa toda una tradición musical que había antes.

PS: Y en ese sentido ni siquiera la canción pop está acabada. Por decirlo de alguna manera en los términos de *El placer del texto*: Barthes en su momento había hablado de textos de goce y textos de placer. Lo que me parece es que el campo del sonido tiene que ver con ese campo del goce, porque en los sonidos hay un momento en que te perdés al punto de que no hacés pie, es el sonido, un montón de sonidos a los que entrás. Ahora el campo de la música es el campo del placer, es donde vos reconocés cosas que culturalmente absorbiste (canciones, estribillos), y de hecho el campo del placer tiene que ver con la repetición. Entonces, cuando escuchás un estribillo, es ma-ra-vi-ll-o-so, porque me reconozco como persona que está en una cultura como la nuestra. Y a cambio de esto el campo del sonido es de una amplitud gigante. Ahora: desde el house para acá y desde mucho antes, desde Phil Spector para acá, desde el momento en que alguien se empezó a preocupar por los sonidos más allá del formato canción y del La mayor y la melodía y el ritmo, hay un campo de mezcla en el cual la sonoridad, ese campo amplísimo de diferentes formas de entrar en goce, empezó a mezclarse. Como en Portishead, que están las dos cosas en funcionamiento: la musicalidad y el estribillo y hasta formas de dramatismo hollywoodense entradas en cliché, con campos de musicalidades puramente timbricas. Brian Eno hizo su carrera en base a esta experiencia.

GPI: Y se podría decir también que no está agotada la música precisamente porque no están agotados los modos de escucha, como decía Mariano.

nKE: Bueno, de hecho Pablo inauguró hace poco un programa de radio, *Ola*, dedicado a la música electrónica y a la poesía.

¿Cómo surgió esa propuesta mixta, esa combinación?

PS: El programa de radio salió por un lado frente al hartazgo ante los especialistas: nunca entre ellos encontré alguien con quien hablar realmente, eso es desesperante. Entonces ya que su única manera de saber es el patetismo, digamos cómo murió Hendrix en qué año y en qué situación y con quiénes estaba y etcetera, porque eso lo saben, sin embargo en otro aspecto el periodista argentino no sabe y le falta experiencia. A cambio de esto me parece que los poetas, por todo lo que ya dije antes, por su capacidad de generar metáforas habitables y hábitats experienciales, son los indicados para trabajar en un programa de música, y en particular son Gabriela y Cecilia [Pavón] las que están haciendo la curación de los que vienen a leer al programa. Y por cierto escuchar poesía por radio es increíble... es toda una entidad creada a partir de esa palabra que se suspende en el aire.

objetos, diseño

nKE: Y en lo que hace a tu escritura, Mariano, ¿notás alguna variación a partir de estas experiencias con Suscripción, con todos estos eventos que auspician las continuidades?

MM: Sí, y creo que tiene que ver otra vez con determinadas experiencias: se relaciona con lo que me está sucediendo a cada momento y no más allá de eso... no hay una búsqueda... más bien va apareciendo y aparece en el momento mismo de la producción. Y a su vez el hecho de encontrar esas formas de producir escritura, te lleva a otros lados imprevistos, como

por ejemplo aparecer trabajando sobre una azucarera, sobre un jabori, como en la muestra *Solo en las cosas lindas* en el Hotel Pop, que funciona como una especie de estadia ... justamente lo que hicimos allí fue desarrollar imágenes, textos, audio, además de esas cosas que se puedan usar, que se puedan tocar... tomar esa noción de las cosas lindas en los lugares de paso, como un Hotel, en el sentido de aquello que te sucede en la relación pasajera con esos objetos...

GPe [Gastón Périco]: Por ejemplo un cenicero tomado no en su sentido estrictamente utilitario sino dispuesto hacia ese momento singular en que se arroja la ceniza...

MF: Encontrarle el ánimo a la relación que hay con ese pequeño objeto.

nKE: Y al diseño, Gastón, ya que hablamos de diseño sonoro, ambiental, visual... ¿lo ves contagiado, como fundamental contagiador, por todos estos vectores poético-musicales?

GPe: Bueno, hay una musicalidad del diseño.

MD: ¡Cartón lleno!

GPe: Bueno... te voy a dar dos ejemplos concretos de trabajos que hice. Uno era la revista que se llamaba *Vestite y andate*, que en una nota que nos había hecho Alejandro Ros había dicho que era una revista que era rock en sí misma, o noise, refiriéndose directamente a una valoración musical, y es una revista que en sus 12 números tuvo tres notas de música. Pero el diseño, la imagen y el texto se fusionaban de una manera que el resultado final era ese: el texto pasaba a ser una imagen, la imagen actuaba como texto, etc... Y ahora estoy haciendo un libro con Nicolás Domínguez Nacif que es una mezcla de estilos e imágenes que van apareciendo a lo largo de todas las páginas generando un ritmo de aparición que es sin más musical.

nKE: Es notable porque estás implicado en proyectos donde continuamente están estos trasvasamientos sinestésicos: por un lado los efectos musicales que constataste en los trabajos que mencionas, por el otro la revista *ramona* que es de artes visuales y que genera por el contrario un efecto estrictamente textual.

GPe: Es que me parece que de las cosas que están sucediendo ahora lo interesante es justamente eso: buscar algo en otro lado que no es el de partida. Estamos buscando el texto donde hay una imagen, la palabra en el ruido abstracto de un cable cuando se desenchufa, la imagen en una tipografía...

PS: ...bueno: eso es el viaje. Por eso creo que en este contexto con los que mejor se puede vivir y experimentar es con los poetas, porque comprenden esa experiencia de la metáfora y la experiencia como tal. Por eso nos vamos de los ámbitos en donde estamos, porque nos cansa estar con colegas que son como sombras.

GU: A mí me gusta mucho cómo comienza Berger un ensayo sobre Paul Strand, donde dice que está muy extendida la idea de que si a uno le interesa lo visual ha de limitarse sólo a adoptar una técnica (pintura, foto o escultura) y mientras tanto se deja de lado lo importante que es cuestionarse la misma visualidad. Por eso trabajar en diferentes soportes es como tocar diferentes instrumentos, experimentar o experimentar diferentes puntos de vista. Y a su vez porque también me parece que hay como dos formas de mirar (y con infinitos matices cada una): la del cazador, que seríamos nosotros, y la de la víctima que incluye el resto de los seres vivos amenazados por nosotros. La mirada del cazador que busca el blanco preciso, mira hacia adelante, es obsesiva y especialista. En el caso de la víctima (y me gusta la imagen de Bambi), necesariamente, instintivamente debe ampliar su rango de visión, debe ver más para poder seguir viendo, es estar atento al entorno (se me cruza Eno en este momento), cuando ya no hay motivo, no hay blanco, o al contrario, todo se vuelve motivo, la vida de uno comienza a serlo. Me gusta esta idea.

no de ser víctima (aunque en este momento creo estar más del lado de Bambi que del cazador, pero de esa manera al menos a veces).

Antología del Historio de Revistas Argentinas www.gramm.com.ar



EDUARDO ESPINA: LA IMPARCIALIDAD DE LA SINTAXIS

ENTREVISTA ENRIQUE MALLEN

Nestor Perlongher definió la poesía de Eduardo Espina como "una escitilación rutilante cargada de originalidad". Otros poetas latinoamericanos (Alvaro Mutis, José Emilio Pacheco, Carlos Germán Belli) también la elogiaron. Su autor, Eduardo Espina, nació en Montevideo, Uruguay. Su obra, tanto lírica como ensayística, gira en torno a un proyecto unificador: inventar, descubrir y rescatar nuevas estructuras sintácticas dentro del lenguaje. En la poesía de Espina el lenguaje ha dado un paso adelante. Radicado en Estados Unidos desde 1980, el poeta uruguayo publicó los libros de poemas: *Valores Personales* (1982), *La caza nupcial* (1993), *El oro y la liviandad del brillo* (1994), y *Coto de casa* (1995). También los libros de ensayo: *El discurso de la modernidad* (1992) y *Las ruinas de lo imaginario* (1995). Está incluido en diversas antologías de poesía hispanoamericana, entre otras: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Selección y notas Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefami (México DF, Fondo de Cultura Económica, 1997); *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*. Selección y notas de Eduardo Milán y Ernesto Lumbreras (México DF, Aldus, 1999); y *Antología de la nueva poesía latinoamericana de fin de milenio*. Prólogo, selección y notas de Miguel Ángel Zapata (México, UNAM-Universidad Veracruzana, 1999). Sobre la obra de Espina se han escrito diversos artículos críticos y tesis doctorales. En breve se publicará completa la trilogía *Deslenguaje* que incluye los libros: *La caza nupcial*, *El cutis patrio* y *Un tambo de ambos*, los cuales giran en torno al deseo, la visión y la memoria. El diálogo a continuación es parte de mi estudio de la obra lírica de Espina titulado *Configuración sintáctica: poesía del Des/lenguaje*, que Red Internacional del Libro publicará en Chile próximamente. [EM] [A modo de avance, reproducimos algunos poemas de *El cutis patrio*, que será editado por tsé=tsé.]

ENRIQUE MALLEN: En tu obra poética encuentro una manipulación del lenguaje: ¿hasta qué punto es una poesía de ruptura? En otras palabras, ¿rompes con la literatura y el mundo para dejarlos abiertos al lector?

EDUARDO ESPINA: La posible manipulación a la que refieres está en quien lee y no en lo leído. De manera evidente hay una dislocación de la sintaxis, la cual, paradójicamente, mantiene una rigurosa estructura. Para generar la percepción de asimetrías íntimamente relacionadas, primero hubo que levantar el edificio y luego desmantelarlo minuciosamente. Volviendo a lo que señalas, creo que hay un traslado de velocidad sintáctica; de lo que creemos cierto a lo que todavía no puede ser. Esa preocupación por la exactitud de relojería proviene de una necesidad racional, y al mismo tiempo musical, que me lleva a reconstruir el mundo a partir de lo que no entiendo de él. Sigo un ritmo, que es la única certeza que me acompaña. Escribo con el oído y en él despierto.

¿Más con el oído que con los ojos?

El ojo es el intermediario receptor, en él recae la responsabilidad del encuentro. En el oído la responsabilidad del descubrimiento. El oído resulta a la postre el procreador. (Pro)creador en el sentido que está en favor de la creación y de una nueva rítmicidad por la cual la sonorización llega como adelante de la imagen. Y la

rítmicidad que me sale es dislocante, ruptural, no conmigo mismo porque ahí la ruptura ya está hecha, sino con el orden establecido por el mundo para generar sus oraciones específicas. Lo que me interesa es encontrar la armonía en la fisura, no en la continuidad que vendría a ser, para el caso de mi poesía, la abundancia de una zona sonora estable. Se trata de ocupar la armonía a partir de la cesura, del quiebre; del atajo a través del cual el significado escapa de sí mismo.

¿Crees entonces que hay un orden que se anticipa a todo? El orden de la belleza es anticipatorio. Un orden difícil de complacer y de conceptualizar. Para nadie es lo mismo, aunque su descubrimiento empieza y termina en metáfora o metonimia, y en radicalización de la imagen. El orden de ese caos que presenciamos como realidad sin antecedente ni referente, fue marcado por una necesidad de ordenar la belleza de acuerdo a leyes implícitas. El aparente caos de la belleza responde a un sentido inmediato, y el mundo está marcado por pautas similares. Cada uno tiene su propio patrón de belleza y a él se rinde la futura efectividad del poema.

¿Y es un orden que está fuera de ti, o un orden que tú impones? En otras palabras, ¿es lo tuyo búsqueda o creación de un orden?

En muchos aspectos, mi vida como persona y como ser social, mi rol en la realidad, ha sido, y en algunos aspectos todavía es, caótica. Sin embargo, reconozco que en la hondura, en ese acecho voluntario que uno hace respecto a sí mismo, hay un orden escondido; a veces en el resplandor, otras en la oscuridad. Es lo que reconozco cuando el poema está cumplido. Siento que llego a un caos exacto, a partir del cual el mundo y el lenguaje se ordenan a su arbitrio.

Y en eso hay cierta circularidad, ¿no? Ésta empieza cuando encuentras un orden, e intentas romper con ese orden para buscar otro. O sea, no empiezas con el caos e intentas buscar un orden, sino que en tu caso empiezas con el orden para encontrar en ese orden un caos que después revitalizas con un orden diferente.

Si me situara en ese orden, tan artificial como el orden que le imponemos a la realidad, supondría el fin del viaje, y eso todavía no lo siento ni lo oigo. En cambio hay un rejuvenecimiento y un regeneramiento de ese caos a través de la negociación del significado.

Que es orden...

Que es orden y que no debemos confundir con aquel orden aparente que encuentra el fácil lector cuando dice: "¡Qué bueno, pude entender el poema!" Esta actitud proviene del simplismo positivista que nos hace creer que en su carácter accesible está el logro, el logos, de un texto y que allí, en la forma literaria que sea, el desorden imprescindible del mundo puede ser ordenado y cualquier texto ser decodificado.

¿Consideras entonces que la lectura convencional es un orden falso, un orden que hay que quebrantar?

Pienso que el lector desconoce que un poema tiene varios niveles de entendimiento. El entendimiento al cual accede inmediatamente es un entendimiento instantáneo, y como tal engañoso. Sufre la parcialidad de sus imitaciones.

Podríamos hablar de diferentes órdenes, diferentes niveles de órdenes.

Es que los hay. La poesía busca un nivel superior, un orden que al final del sentido niegue todos los órdenes anteriores, y que sería origen y destino simultáneamente. Ese orden nos lleva a preguntar: ¿Para

que esconde su origen y niega su destino. En otras palabras, es una poesía que parece desestructurada, alógica, agramatical —como mencionaste— porque no presenta la estructura en acción, sino la estructura detenida y desarmada. Pongo esta analogía. Abrimos un reloj y algo sucede. De

pronto no funciona, y alguien por ahí dice: "Esto ya no es un reloj". Sin embargo, lo que tenemos es un reloj desarmado, con las partes del tiempo puestas en lugares separados. La lógica del reloj descubre que el mismo existe en su totalidad, pero también en los todos separados que forman un fragmento superior y diverso. ¿Qué tiempo marca ese reloj desarmado? Un tiempo detenido.

¿No te preocupa que en esa ruptura haya algo de pérdida?

No, porque no la hay. Los poemas asumen un momento de imperfección intencional para ser perfectos, consagrados. Son una aspiración anagógica hacia una altura superior y tal vez terrestre.

¿Por qué los llamas perfectos?

Porque cuando los leo me siento perfecto. Si no, no lo haría. Dejaría que sólo los otros lo hagan.



qué tanto pensar, si todo se origina por una cadena perceptual que se prolonga irreplicable como síntoma y evidencia?

¿Entonces lo tuyo es más que nada una poesía del instinto?

También el instinto es racional, no es un anhelo alocado a lo deriva. Responde a razones químicas. Por ello no es completamente arbitrario. Tiene un principio y un fin, una causalidad anterior a su desconocimiento.

Has dicho que tu poesía es una poesía metafísica, que va más allá del plano físico.

¿No es entonces una poesía perceptual? Mi poesía es policial en el sentido que es detectivesca respecto al instinto. Trata de observar al instinto como una estructura que puede ser desarmada y entendida y no como un caos sucesivo y exasperado

Pero tú piensas que no hay un orden anterior, digamos, primogénito.

La tarea del poeta es construir un orden que estaba ahí o que debe estarlo pero que nadie conoce. Escribir poesía es interrogar al conocimiento para que pregunte, no para que responda.

Picasso concebía al artista como mago que intenta dominar a esos demonios ocultos bajo los objetos; los intentaba hipnotizar, dominarlos a través de la pintura.

El mago, rey del espectáculo, intermediario del entretenimiento y del aplauso, propone un acto mecánico. Lo que el mago deja conocer al mundo son las distintas etapas de un proceso. Eso compartir facilita el juego hipnótico donde el espectador se siente comprometido, pero desconoce el momento en que se producirá la magia. El

magos esconde la última etapa del proceso, pero todas las etapas anteriores resultan evidentes. Muestra sus manos abiertas y la galera previamente vacía. El poeta, y ésta es la diferencia enorme con el mago, deja ocultas todas las etapas del proceso. Lo único que revela es el proceso mismo, pero no la eclosión de éste en acto entendible, pues tampoco el conoce el tenor de su conclusión. También él, en la última etapa, se sorprende porque en lugar de una paloma aparece una vaca, y con ello dota de trascendencia a su ilusionismo mayor.

O sea que el poeta es tan espectador como el lector. Tanta sorpresa hay en el espectador como en el poeta que origina esa magia. El poeta, él mismo, termina incluyéndose en la magia, y por eso desconoce los resultados. El acto creativo del poeta —al menos así lo veo— es un acto con consecuencias. El lector cae en una red donde también el poeta quiere zafar. Pero hay pocos lectores interesados en la lucha. Casi todos prefieren la salida fácil, el texto que actúe como espejo de sus expectativas; el texto doméstico que otorgue al lector lo que éste estaba buscando. Hay una empatía previsible de vivencias y experiencias. Y el problema que veo con esta poesía ahora llamada *de la experiencia*, de la réplica de lo real, es que todo está a la vista, hasta el proceso de fabricación. Se puede ver con claridad la manera en que el poeta hizo lo poco que hizo propio. La magia se pierde. El espectador espera una paloma y eso es lo que sale. La gran tarea de la poesía es postergar la realización de las expectativas y dejar a la experiencia del encuentro texto/lector, insatisfecha, obligando al regreso continuo a esa red de posibilidades que también atrapó al poeta. El poeta de la experiencia es como un informativista de televisión, que da noticias, las cuales pierden vigencia rápidamente. Cuando alguien le dice algo que no esperaba, el lector se irrita, quiere liquidar al mago que en lugar de darle una paloma...

Le da una vaca.

Si eso pasa se pregunta acojonado: “¿De dónde salió esta vaca inesperada?” El lector promedio —en pro de nada— es un bruto. Ve que salió de la galera pero igual pregunta, de dónde salió. Y también se aturde en

la forma de preguntar. El lector, demasiado distraído por la razón, no se pregunta cómo pasó el lenguaje ni cómo lo hizo el poeta. Y ésta es la gran pregunta de la poesía, el cómo. ¿Cómo vemos? ¿Cómo suceden las cosas en el lenguaje? No tanto el qué, ni el dónde, sino el cómo, tan esencial: cómo empezar a leer el poema, cómo lo hizo el poeta, cómo son posibles las palabras.

Se trata pues de explicar el mundo.

Explicar el mundo, sabiendo a priori, a ciencia cierta, que el mundo es la negación de la explicación, como también la poesía lo es. En todo caso, es la explicación mediante el orden del azar.

Pero la explicación del mundo supone también una búsqueda del por qué, sino que antes del por qué hay que definir de alguna manera el qué. Porque no hay causa sin objeto que la cause. O sea que la poesía tuya es al fin y al cabo búsqueda del objeto. Más bien, deseo de la búsqueda.

Aunque fuera así, cuando hay deseo del otro y del objeto, ese deseo se vuelca sobre sí mismo buscando su definición. Y esa definición de sí mismo es definición del mundo. En otras palabras, no hay deseo de una cosa que no esté en su búsqueda definiéndola. Es una de las paradojas de la poesía. Busca definiciones, pero su búsqueda no puede ser definida. Después de todo, la poesía no está guiada por un deseo de definición, sino por el anhelo de que ésta nunca llegue. Nueva paradoja: por más que todo ocurra en medio del proceso de una búsqueda, se busca definir algo incierto para probar que su definición es imposible. La imposibilidad sale y regresa de sí misma: quien quiere definir la acción del mundo en las palabras, carece de definición.

Volvemos a la idea del mago como protagonista de su propia magia. Pienso que es posible imaginar al mago creándose a sí mismo en su magia. Como en el conocido cuadro de Escher donde la mano que dibuja, crea otra mano que a su vez dibuja a la primera. El creador se crea, y al crearse aparece como tal.

Yo agregaría algo a la imagen de Escher. Esa mano ya está creando para darse a sí

para desconocerse. Y ése es —creo— el gran trabajo del lenguaje poético. En el momento que el poema comienza, el lenguaje se está preguntando, no sólo sobre la causalidad del referente, sino además sobre el destino incierto de su actividad, sobre su causalidad en el mapa del lenguaje.

¿Te planteas estos problemas en la propia escritura poética o no concierne al momento específico cuando el poema se escribe?

Uno de los poemas de *El cutis patrio* dice: “Miércoles: todo depende que aún lo sea”. No es un poema sobre el día miércoles, sino sobre ese depender de lo que uno está haciendo y que nos hace creer que hay un fin último, que hay una razón explicatoria de los fines y las causas. Puede ser miércoles o pasado mañana, pero lo importante es que todo depende.

Una imagen que usas en *La caza nupcial* es precisamente la de la caza, de la que al fin y a cabo la meta última es la captura de la presa. ¿Pensas que hay una meta final en el acto poético?

No me considero un poeta de *metas*, sino más bien de *matas*. Vivo en lo escarpado y en la tupida maleza. Lo que busco es la interrupción de la causalidad y del destino, apropiarme de un sentido inalcanzable siempre en futuro. No puede haber un fin último, porque sería negarle al poema la posibilidad de replegarse o negarse, algo que sabe muy bien cómo hacerlo.

O sea que tu búsqueda será siempre por definición una búsqueda insatisfecha.

Si tuviera que imposter esa meta, mi poesía sería filantrópica. Lo único que me propongo es ayudar al lector a que vea mejor.

Eso es interesante. Decías antes que no te interesa tener seguidores, y has mencionado también que en tu poesía lo que te interesa es que tú encuentres; es una búsqueda tuya. ¿Por qué te interesa entonces ayudar al lector a abrir camino, a descubrir el mundo? Parece que hay una especie de contradicción ahí.

La hay. La contradicción la encuentro todos los días cuando me despierto. Me veo la cara en el espejo para darme cuenta que la edad es la utopía que va en dirección con-

traría a lo que queremos ser. La edad o la suma de días me lleva a preguntar: ¿Quién es el que está aquí vivo, el que está en el espejo tratando de salir o el que está mirando al espejo tratando de entrar? La contradicción que plantea existe en todo acto artístico como propedéutica de un descubrimiento imprevisto, premeditado pero imprevisto. Cuando escribo, encuentro cosas que no estaban o que estaban pero yo no existía. Por lo tanto, me estoy enseñando cosas a mí mismo. Pero al mismo tiempo hay un lector que, por azar o casualidad, sincroniza sus expectativas con el texto y con una de mis vidas en el pasado. En ese momento, en esa instancia temporal sugerida por el poema y las palabras que quizá no quieren estar allí, el lector se encuentra y coincide con el texto casi de manera especular y dice: "Qué extraño, este texto me está viendo, y me está llevando a ver otra cosa detrás de lo que veo y de los lugares sugeridos por lo escrito. Después de todo, el enigma no es tan invisible como parece y como yo creía".

¿Podrías entonces imaginar tú poesía sin lector, sin contarte a ti como lector-autor? ¿Sería posible esta poesía sin otro lector, sin una audiencia?

Esa pregunta me la hacía en el pasado, cuando estaba en Uruguay. No ahora. El Uruguay es un país en muchos aspectos *apoético*. Es un país de narradores, pintores y escultores, pero con muy poca capacidad para percibir y gozar la acción musical de la escritura. Es más, no existe ni ha existido un solo crítico que entienda la poesía y menos la poesía como fenómeno autorreferente.

¿A qué te referías con esto?

Nunca ha habido el más mínimo intento por sistematizar o cronologizar las distintas prácticas poéticas del siglo XX, ni siquiera para establecer las posibles instancias de ruptura formal. Basta leer la historia literaria uruguaya y darse cuenta de los críticos de poesía que hay: no hay ninguno. Sólo conozco un libro con un plan ambicioso y con logros notables: *Orientales*, de Amir Hamed.

Y a ti, ¿cómo te trató la crítica uruguaya? No me trató. Cuando publiqué *Valores personales*, en 1982, en Uruguay no salió ni una sola reseña. Allí me di cuenta que real-

mente no había lectores capaces de analizar y crear opiniones críticas respecto a lo que yo estaba haciendo. Al poco tiempo me fui y ya no he vuelto. Fue la mejor decisión que tomé en mi vida.

¿Te preocupó que no te prestaran atención? No, porque al mismo tiempo estaba convencido de lo que estaba haciendo. Aún en esa soledad baldía me sentía ocupando una voz que reconocía como no prestada ni circunstancial. El silencio y la ignorancia del contexto no pudieron conmigo. Cada vez que sentía que no había lectores, leía algún poema de *Valores personales* para ver si estaba equivocado. Pero no lo estaba. Por el contrario, me afirmaba cada vez más en la sintaxis de la que me había apropiado, dándome cuenta que ésa era mi casa, y no otra. Esa soledad uruguaya en aquellos lejanos lugares del Sur, ese margen absoluto, me fortaleció puesto que me obligó a leerme más y más cuidadosamente. Descubrí, o mejor dicho verifiqué —y esa es la ley de mi vida— que la voluntad, la pasión, y la persistencia te pueden llevar muy lejos. Fue mi fidelidad a la poesía lo que me hizo sobrevivir.

¿Nunca reconsideraste escribir de otra forma?

No puedo, y si pudiera no querría hacerlo. Tu pregunta apunta sutilmente a destacar el carácter complicado, que para el lector tiene mi escritura. Y tienes razón si lo piensas. La complicidad con la complejidad está allí, no sé por qué, pero supongo que se relaciona con la forma en que estoy instalado en la vida. Sé que el lector, aparte de las troquelaciones sintácticas que violan la sistematicidad de la lectura, puede sentirse espantado por el hecho de que los poemas son largos y no cuentan una historia, o la cuentan pero sin narración lineal. El hecho de que no esté relatando una épica o un suceso anecdótico de manera progresiva, dificulta el seguimiento. En estos tiempos somos pocos los que escribimos poemas largos de carácter lírico. Los poetas, tal vez desconcertados consigo mismos, quieren hacer como los novelistas y contar historias. La analogía referible a mi poesía sería la siguiente. El lector es el sabueso que tiene que seguir a un fugitivo: en el camino se encuentra con una cantidad de ríos y en el agua,

como sabemos, se pierde el rastro. Entonces, ¿qué pasa? Se sale de la geografía, y por su propia incapacidad deductiva no sabe cómo volver a entrar en ella.

Sin embargo, tus poemas se fueron alargando, de *Valores Personales* a *La caza nupcial*. Parece que estás intentando que el sabueso se pierda.

Posiblemente haya un crecimiento en el eje vertical y un desplazamiento más proliferante de la distribución sintáctica. Pero hay algo más, y tiene que ver con situar el sentido en el límite de su abolición. En *La caza nupcial* se perdió el sabueso. Se cayó al río y se lo comieron las pirañas.

Es casi una reacción contrariante del lector.

Un odio feliz hacia él, hacia ese lector moderno que puede leer novelas de grandes extensiones pero que no soporta un poema que tenga más de una página. El lector pierde el centro por una cuestión de tamaño; no está preparado a comprometerse con la longitud, a veces extenuante, del trayecto lírico. Pero esto no es algo sistemático de mi poesía. No siempre el lector es puesto a prueba con un talle más grande del esperado.

¿Necesitas algo para estimular la escritura poética, para que venga la poesía?

La poesía no viene, ya está ahí. Para hablar con ella, debo estar completamente lúcido. Nunca recurrí ni recurro a agentes externos. Escribo de mañana, mientras tomo varias tazas de té y como bizcochos dulces. Es lo mismo que hacía cuando iba a la escuela, con la única diferencia de que ahora, en vez de hacer los deberes, escribo poesía. Creo que la anormalidad de mis musas es que son demasiado normales. En ese ámbito solipsista, a veces lo escrito viene largo, y otras corto, como cualquier sana eyaculación, la cual por cierto, a diferencia de la escritura, es más difícil de controlar.

Volviendo a lo que decías antes, que tu poesía tiene la música como primordial componente. ¿Cómo explicas eso? Parece que quisieras decir que el ritmo del poema determina el inicio de su escritura. ¿Es esto cierto? Decías que creabas primero con el oído, y después con la vista. ¿En ese orden lo haces?

Me despierto y veo cosas. Me gusta mucho la naturaleza. Aquí donde vivo hay cardenales, azulejos, oropéndolas, mirlos y hay ardillas. Yo los veo. Me despierto, y lo primero que veo es el cardenal cantando; no su color, veo al pájaro. Sigo su vibración de persona a través de esa estela musical que precede al ojo. La velocidad del sonido llega antes que la velocidad de la imagen. El ruido de esa velocidad no es cualquier cosa y se impone como un rito frástico, como estructura prepoética anticipándose al sonido. Además, otra cosa: en el oír, la voluntad interviene menos que en el ver.

Si dijéramos que tu poesía es una poesía de lengua —como toda poesía viene a ser

por definición— habría que verla primero a nivel fonético, para entrar después en la sintaxis, y por último en la semántica.

La semántica está en todo, lo mismo que la cantidad fonética. Incluso en los malos poetas que únicamente cuentan historias o hacen discursos políticos, hasta en ellos encontramos una fonética, aunque sea pésima. Pero la sintaxis no llega de manera tan fácil. Responde a una exigencia para que las palabras puedan hablar de otra manera, estirándose como garzas negras, derrapando, dándose vueltas, haciendo polvo la manera como hablamos. La sintaxis nos recuerda que además de hablar, podemos escribir.

¿Cómo visualizas el mundo más allá del lenguaje?

Con flores. Estaré en un ataúd cubierto de flores. El resto es silencio, lo dijo Shakespeare por boca de uno de sus personajes, y yo agregaría: el resto y lo anterior también. La tarea del hombre en el mundo es hacer que el silencio se interrumpa, al menos por un rato, el que dura el tiempo de un poema. Yo lo intento. Es la forma que tengo para seguir sintiéndome vivo, dentro y fuera de mí mismo. Así, hago hablar a lo que oigo. Soy el que escucha y escribe. No puedo imaginar mi mundo sin lenguaje.

Enrique Mallen nació en Sevilla, España, es especialista en lingüística aplicada a la pintura y la poesía.

EDUARDO ESPINA EL CUTIS PATRIO

La tortuga de Zenón

Lo íntimo atrae a la intemperie.
Rastro a ras de la escolopendra
y algo de logos en la caparazón;
a su paso las paralelas se posan:
feliz remordimiento de la razón.
Anda, última libra del galápagos,
que ya grazna el peso anacarado,
un país de piel aparte ya de todo.
Presocráticos a usanza la vieron
rodar entre sospechas enhebrada
a las obras que vaciaban el plan.
¿De alcurnia igual a un leopardo?
Caida del aire, casi por dentro:
oscura de panoplias por el frío,
siguió hasta salirse del nombre.
Al detenerse, se sintió Aquiles.

Todo depende

Habla lo blando del bien por ver la vida
en la posición al oro contraria y lo haría
con tal de otearlo repasando las pótimas
del empecinamiento que desputa con el
apogeo (salvo por una hipótesis apacible
de asno y caballo a callar hacia las crines)
y describe lo que después adivinaban las
habas por no haber en el verdor sucedido.
Abejorros, hubris contra tanta viscosidad
y por debajo un río rojo rozando la sierra:
traía cortos colores, el olor de algún lago.
Un paisaje bucólico: las ovejas distraían
a las estrellas, el castor a la lasca de cal.

Rastros de voz en la arboleda

La invisibilidad vista en cada diferencia
perece por palpar la higiene del gineceo.
Todo por un mar de líquido y murmullo.
Ahora la pérdida es lo contrario a la paz:
calma rasgada hacia la salud de las islas,
ázimo como cielo o alunizaje de lebreles
que a dar vinieran un riel a esos lugares.
El sur mayor, pino que posa para ópalo,
pensamiento, palacio cediendo saciado.
Trae su tiempo a los que abundan bien,
el tren a la íntima madrastra que se traba.
Pero algo menos que cápsulas al salado
drespendimiento del mar por la mañana.
Congojas, ligustros y azoteas para otear.
El ojo une la fascinación a lo que cuenta
el silencio a la tapia, la mueca al campo.
Y en el pájaro algo que se está diciendo.

Juan Díaz de Solís ante la prueba del fin

En el esperanzarse por la hora vacía,
avistaba lo que vendría aborreciendo:
el pómulo en lo amoroso, el modo de
los ámbitos hacia el tambo abundante,
cuántas cosas que podría si no fueran.
De obrables labranzas, luego del ego
a hundirse con las gotas en la docena
y de cena una onza de gansos, glacé
por el galimatías, qué poca paciencia.
Mientras más por la visión verdadera
viendo en la bruma tanta abundancia;
surgían grajos, agrados, patizambos.
Genealogías, y no menos fingida fe:
por el tallo de los tambos estremeció
lo que tuvo que olvidarse de abrir al
palpar el perseguidor la bolsa baldía.
Baldío el tiempo, el pie por la marea.
Así las zonas a nacer del sentimiento,
ahí la menguante retama, o mejor no.
La imagen que mojada dejaba de ser
se parecía al pato en boca de buitres,
al barbecho que lavaba las barbaries.
(Pez por lo que salía a la salamandra.)
Tanto, y todo para tan muerto traerlo.
Un ras de ibis abría el astro austral
acomodar lo que mantuvo en el tamo
y la razón por la arenisca remedando
a ratos la herrada erudición que para
el emblema (¿vinchas de la charrúa?)
más bien parecería un precipicio de
sal y algo de gol o figsón agradado.
Gol por decir, porque de ludo nada.
Por tarea le quedaban, un abrelatas,
la caparazón cambiando de persona.
Todo tan claro y para dar comienzo:
los resabios restaban valor a su sal
de ríos y de por lo menos haberlos
visto durando en alta podredumbre
de perico apercebido por la pradera
y ese gozo ¿no? entre los degüellos
iguales a la inocencia cuando a tan
lustroso lecho llegando a regodear
no en oda de godos por las gomas
mas en mar los respuntes de plata.
Y vuelve: pone al brillo en peligro.

Momias

En la invisible inmensidad
del tiempo y de todo les toca
el calor de cada cromosoma,
la cuna que trajo lo que quiso.
Saben de las venganzas, del
cielo que ha sido demasiado.
(Quietas, calladas como ellas:
el silencio es lo que confiesan)
Dentro de la inmensa morada,
lo mismo la lamia que la huri.
Ah la unión de los nacimientos,
blancura de holgados brocados,
seda somnolienta para librarlas.
Cabe la verdad que las venda.
Fijeza ni velocidad se les vio
cuando a solas por la cripta,
la piel o algo peor añorando.
La nada que nunca llegaba.
(Quedaron envueltas
para que la muerte
no las hiriera)

Vejez de Wittgenstein

Quietud de los pasos más recientes,
reposo para empezar por el péndulo.
Va de un lado a otro, de la tricota a
lo que no cuesta ponerse ni aparece.
Vestido de diámetros iba a la borda
hablando del hábito por bragarse el
gabán en boga que a un tiempo trae
la eternidad de terminar la distancia
entre las imágenes y el inmenso no
de nomenclatura, la efímera marea
ah sí, de una docena por la soledad
y en el parecido del espantapájaros.
Todo posa de imposible sentimiento
y una escena de casi azaleas en casa;
lo blando, el bohío, una niebla débil.
Poco sería de aquello sin conocerlo.
Sería sombras, inciestas, cara seria.
Siembra líquida hasta que culmina
y un uso para pensar en cada cosa
cuando el sentido es lo que hizo él.
Ya nada ni lo mismo da la muerte.
El lar del hado redobla el castigo,
constelación anterior a lo terreno.
Por decirlo así, mejor no saberlo.
Mejor dejar en paz a las palabras.
Ahorra todo y guarda arrañando todo.
Otro oír en lo que calla el mundo.

Lengua materna

La mirada sueña su ser sin ser cierto.
Nada imprescindible es inversamente
proporcional: el uso sacia a la belleza,
el empolvado a la par de la apariencia.
Hace un rato y en el país otro paisaje.
Las palabras preguntan por las cosas
en lo que no pueden entender. ¿Y si
lo son? Abruma el deslumbramiento,
y detrás de la casa casi una situación.
Todo lo nuevo tendrá redor de urraca,
librada membrana adonde despertarse:
el día sagrado en lugar de los hogares.
Pasa el pulso del papiro a la memoria,
la página habla entre la ausencia y un
espesor infinito: nada todavía por ver.
Ya el tiempo o regresa la edad a su lar;
nada grave para agregar a los agüeros.
Por poco que se aparezcan las decenas
contarían la nunca terminada eternidad,
duración entre las hiedras al distraerlas.
Allí el mundo con algo veloz de labios
volviendo olvidados al bezo van a dar.
Pero no todo embellecimiento hablará
de lo oblicuo en la arboleda: el bosque
bañado de vencejos, da el visto bueno.
En la gema del ojo grazna lo agrietado.
Dentro, lo que no es nada deja de ser.
Ya casual certeza sería la especie, mejor
la mirada que de dudas su raudó adorna.
Miércoles: todo depende que aún lo sea.

PERLA ROTZAIT

Tal vez porque envuelta en el aura de su propia vulnerabilidad, en la poesía de Perla Rotzait cru-
deza y delicadeza se imbrican con entrelazo vin-
cular. Lo afectivo, lo dotado de intimidad y memo-
ria se exponen, habitados por una palabra en
continuo autocuestionamiento. Ética de impulsos
que son registros transparentes: del inquirir por
los nombres resurge la exigencia por una palabra
no disociada de su verdad interior. Por eso, la in-
tegración de lo gestual a la composición de mu-
chos de estos poemas, en tanto meditaciones de la
inmediatez, atrae y vivifica un trasfondo de asom-
bro y aun de perplejidad. Siempre en los comien-
zos: esta poética no sucumbe a programaciones
de estilo o método, ni a ajustes de índole moral
que forzaran la voluntad ética a la consagración
de un Discurso. Es que procede por tonalidades al
fresco —aunque sin quererlo, a contrapelo de los
dictámenes en curso—, tan poco interesada como
está en los precipitados del estilo. Al dejar al aire,
como hilvanés, las intermitencias emocionales
del poema, deja también entrever la cicatrización
continua, de índole existencial, que en aquéllas se
condensa. De esta suerte acontece, en la poesía
de Perla Rotzait, lo que aquel sheik sufi alegara
acerca de las heridas del espíritu: *Es por ellas que
la luz entra...* Estar es un parpadeo. La percata-
ción macera en tiempo presente la espesura del
acontecimiento. Siendo lo más importante, el len-
guaje también puede ser lo menos importante.
Amorosa incitación a más y más presencia. [R]

GABRIELA GIUSTI



Perla Rotzait nació en Buenos Aires y publicó *Cuando las sombras* (1962), *El temerario* (1965), *El otro río* (1970), *La postergación* (1966), *La seducción* (1975), *Quiéras que no* (1978), *Antología poética* (1988), *Es un largo camino* (1991), *Puertas que se abren* (1996), *Tu cabello de ceniza Sulamita* (1999), *Dos poemas inexporables, largos y con argumento* (2001) y *Todo se ha dicho* (2002). Durante 2003 aparecerá, por Plaza & Janés de Barcelona, *Alguien leía mis poemas*.

EL TEMERARIO

1

Alguien robó la eternidad en un minuto
Y ese instante sin nada fue
Luego todos los días volvieron a abrirse
apacibles iguales imprevisibles tormentosos
solos
Y miró profundo en el espejo
y buscó las más delgadas briznas
www.ahira.com.ar
Briznas de tiempo

Sus manos separaron su infancia
eligió calles y palabras viejas
y el dolor sabido
reconociendo que no hay fuerzas
para el pequeño día

El temerario
Vive en Buenos Aires a veces vive
El gran temerario

3

Extraño es el momento de elegir
Manos tomando un ruego
Apartando un día
Manos sin luz con luz
Temblando

Ciertamente

Escoges varios gestos
de la mano Te sonríen
(puede una mano enamorar la mano)
Te apartan otras mil

Ciertamente

(puede una mano separar la mano)

6

Quién se atreva a pensar
¡quién se atreva!
quién se atreva a decir
siendo la nieve nieve
—la nieve es blanca—
¡quién se atreva!

Audaz intrépido héroe

7

También el mundo es mirar el verde de la plaza
Perseguir el rosado del cielo a las siete de la tarde
También el mundo es la lluvia que brilla
en las hojas de los árboles de la plaza
También el mundo es esta belleza primera del farol
encendido a las nueve de la noche
El farol de la plaza
También el mundo es la belleza
También me asombra este mundo de belleza
de farolas de árboles de bancos en la plaza
La belleza de los blancos bancos en la noche
También el mundo es el verde de la plaza

8

Porque has cambiado digo
El pensamiento nace entre las hierbas
el cemento lo mata
El pensamiento tiene azul el crepúsculo
las garzas

El nombre de las flores
El nombre de los pájaros

El nombre de las flores que el aire sabe

El nombre de los pájaros
Y quien espera pienso
Sabe medir el tiempo
Sabes mirarte digo audaz
Sabes tocar el horizonte el campo
Como un día sin prisas el horizonte el campo

Porque has cambiado pienso
He cambiado

PARÁBOLAS

II

Algo cambia
y no sucede nada

Sé que cambia
en el roce
en el tintineo
en la mirada

Algo cambia
Y no sucede nada

Un recuerdo
Un fantasma
Un deseo

Pasan cambios
Lo sé
Y no sucede nada

V

La muerte no te daña
Porque tu—con—muerte
no eres la misma

XII

Somos el sol que nos calienta
El que alumbra otra isla —
nos ofende

XX

El tiempo me atrapa
sin presentir el final
ni tampoco
el sonido áspero

o luminoso
donde me hallará el eco

XXI

Y no sabes que no importa
que el aire respira
con el aire
Y el pájaro busca
al pájaro
Y el fuego se quema
en la hoguera

Y no importa

XXXII

Te pregunto
por qué todos los cuentos comienzan

—Hace tiempo...

Un amigo hace tiempo
Una risa hace tiempo
Una flor hace tiempo
un ensueño hace tiempo

Soy
Era hace tiempo

XXIII

La postergación
te llama
Y les llama
la postergación
Recuerda
Recuerden
El tiempo se devora
y entonces

EL OTRO RÍO

(fragmento)

Un hombre fue muerto por un rayo y su
lápida fue destruida por un rayo. Suce-
dió. Nada preserva nada. No hay una
medida que colme las cosas. Perder
una mano no inmuniza de perder la otra.
No hay inmunidad. La voz de hace ocho
años, que te hablaba, es esta misma
voz que te habla ahora. Y es mi voz.
Hay una mística también en componer
el amor, en serle fiel.

—¿Y a Ud. le gusta que la acorralen?
—No me acorrale. No me gusta.
—¿Y qué le gusta? En este momento,
¿qué le gustaría?
—¿Y a Ud.?
—Ud.

—No me acorrale. No me gusta.
—¿Y qué le gusta?
—Los cuentos. Cuénteme un cuento.
—Bueno, pero en seguida me cuenta
Ud. otro.
—Empiece.

Un hombre fue muerto por un rayo y su
lápida fue destruida por otro rayo.
—Ahora Ud.
Esta intranquilidad es un presagio.
Pero si no pasa nada, dónde pasa, y a
quién, para esta intranquilidad.

—¿De dónde viene este odio?
—Búscalo en el olvido.
—Entonces, ¿sólo nos amamos?

Miraba por el calidoscopio.
—¿Qué ves? le preguntó.
—Cómo se ordena el mundo.

—Le ayudaba.
—Ud. dice, ¿tenía un sobrante de
fuerzas?

—Le regalaba.
—Ud. dice, ¿era una impostura?

Se perdió en el bosque.
Todos la buscaron.
Se acostumbró a hablarle a las hojas y no quiso volver.

A los demás les daban un margen para que los hirieran.
Estaban enamorados.

Terminó el sábado. El domingo descansó.
Finalmente no es mucho seis días para hacer el mundo.

Cierra todas las puertas de su cuarto. Mira alrededor.
Sonríe.
Termina de hacer el mundo.

Estaba atado a sus principios.
Los contrarios son idénticos, ya se sabe.

—¿Ud. prefiere el Poder a la Gracia?
—Pero si es la Gracia del Poder.

Descubrió que el perseguidor no era el perseguido y que la víctima no era el victimario.

Descubrió que él y el otro eran dos seres distintos.

—No quiero ganarle a tu miedo, dijo el Poderoso.

—¿No hay pecadores ya?
—Apremiado en comprender, tampoco hay asesinos.

—¿¡Los campos de concentración! no recuerdo... se investigaba el crecimiento de las amapolas gigantes. ¿Algo así, verdad?

—Posee las cosas, pero ¡cuidado! que no te posean.

Es el día de limpieza general.
Toma su alma. La limpia.
Una lágrima recorre su rostro.

El dolor de hoy es la experiencia de mañana.
Y la experiencia, nada vale.

No sólo vive solo, sino que cuando sale de su casa deja una luz encendida, por si vuelve antes que él.

—Eres generoso.
—Es cábala contra el mal de ojo.

A veces me oigo dormir por miedo de no despertar.

—Basta, basta ya. Río. Observe. Empieza como un juego.
Y se hace cada vez más solemne. Estoy cansada. Y es tarde. Me voy.

EOR

TRANSFORMACIONES

No ofrezco resistencia. Me conmuevo:
si la realidad se transforma, transformo
de inmediato el rostro. ¿Por qué no?
Dime, ¿por qué no? ¿Acaso es sabiduría
permanecer inalterable, para que la soledad
y el dolor y la impotencia se apoderen de uno?

No ofrezco resistencia. El credo... Esas cosas,
el país de los ciegos y el dogma;
tú sabes; esas cosas:
inventos teledirigidos de este mundo
al que temo mirar
para que no me acusen de ver.

LA SEDUCCIÓN

Ah, mi desamparo.
No puedo adherir
a las palabras secretamente adquiridas
que vienen de otros mundos.
Para aplacar el silencio,
simulo sonidos
que calco con prolijidad: sí, sí...
—repito. Es en vano, continúa
el silencio. La pena. Demasiado
alerta para consentir,
niego este gesto tan simple,
tan simple,
como un sí, que rehúyo.

ELENA O LAS PALABRAS

Tu cuerpo ágil como un pájaro.
Viento, flecha,
como el arco que dibuja el
discóbolo,
como el salto del acróbata,
un pájaro, sí,
como el nadador
pero lo más parecido,
tu cuerpo
tu gesto como un pájaro
y tu voz surgiendo de lo más
íntimo
no de la garganta sino del cerebro,
repitiendo pájaro pájaro
puedo señalar perfectamente el lugar
de los ojos
el punto justo:
sí, allí,
es donde digo pájaro pájaro.
Asciende lentamente hacia la superficie
el nadador asciende
de la profunda zambullida
hacia la superficie,
se trata de la superficie de mi ser
y dejo de repetir pájaro pájaro
para darme cuenta
recién
que estaba diciendo pájaro.
Entonces te decía te digo me detuve,
me detuve en algo,
no sé cómo explicarlo, me detuve,
aunque estaba quieta
—ya te dije, inmóvil—
me detuve lentamente con lento
nacimiento hacia la realidad
y dije, me dije: pájaro.

1.

Bravo, revuelto, infiltrándose adormecedor, canto de la sirena, inundando todo el espacio de ritmo discontinuo pero continuo, diferente pero esencialmente igual al movimiento único de las mareas; olas y gaviotas —siempre cielo— y a veces un barco como una indiscreción. Hechizada, un día es la eternidad inmóvil, olvidando el primordial movimiento. El elemental movimiento. Hechizada, adormecida por el canto de las sirenas que ahora sí, Ulises, sé que existe.

2.

Y la playa como radiante vida del oficio cuando descubre desnuda y desierta otra piedra, otro color, innumerables variantes y matices. ¡Ah! olas y espumas y gaviotas y nubes y todo lo que veo y no veo, pero siento.

3.

Inmóvil, sin elección. Sin confusión. Esperaba el advenimiento del milagro. Debía reconocermé. En mi absurda vanidad sentía con humildad que debía llegar hasta mí y señalarme. Nada de movimiento. La espera total. La inmovilidad total. Y el milagro era, en efecto, la sensación de belleza, oh constructor de espacios, y el mar, y estar viva.

7.

Pero no lo lamento. El lento tiempo que necesité me cubre de lenta experiencia que en seguida olvido. Pero me sirve como un metro gigante e ideal para medir la larga longitud de la apariencia y sé que lo real es efímero y sirve de medida humana y sé que detrás del sueño (otros lo llaman espejo) está la eterna verdad de las esencias, que sé lo que son, pero se aproximan al lánguido deseo del alma en perpetuo desfase entre uno y otro, entre el ser y la especie, entre la vida lo vano, la inspiración y el milagro, la pasión y el amor. Y el destino, constructor de espacios.

8.

En las tinieblas, he buscado una definición que me defina: paréntesis aliviado de cuestionamientos, necesidad de identidad, calco del sentimiento enjuto, significado. Disfraz en oropel de calavera blanca, golpeada por el tiempo; cincelada. Respuesta calcinada a tanto hamlet, solitario y social, cuestionador. Paréntesis sereno de un día ser o no ser; incomprensible tráfico de venas, sangre.

Catedrales diarias.
Incrustadas posibilidades.

PERO LAS SOMBRAS NO

2

Misterio hermético.

Ni el constante movimiento del mar
y sus rumores,
ni el cielo abrazado al horizonte
hasta fundirse en vientos,
ni en la brisa del aire,
ni en la amapola.

Tal vez, tal vez en la gaviota.

Sensaciones que escapan a la mente,
caravana fluida de mensajes
que sólo un dios como Dios
podría captar. Discontinua armonía.

Doy por segura mi intuición,
revelación oscura.
Las sensaciones inundan mi paisaje:
me formo un continente;
me golpean las olas:
son yo mismo.
Puedo mover los signos
y los significados que proponen
los hombres. Se aprenden. Se repiten.

En cambio, juego mi vida
para fundir las sensaciones
en palabras,
siguiendo la oscura realidad
de lo desconocido
o conocido oscuramente, vago vaivén
del alma hacia la carne,
o viceversa.

Todo es menor que todo lo que quiero
porque quiero ser calco de mí mismo
y no me encuentro comienzo ni final;
me veo en el fluir ardiente
de una llama, espíritu, canto que sube
como nieve en burbujas,

en la más absoluta oscuridad;
y desde allí lo sigo, lo rescato,
le doy oscura vida con palabras
oscuras.
Y son las únicas que entiendo.

EUC

DOMINIO. DEMONIO

Enmascarado dominio.
Nada que impida la salida.
Soy libre, soy libre.
Un dolor sin llaves corre
descalzo en el frío de la noche.
Loco estoy.
Loco de locura.
Los demonios abren el camino,
me entregan las llaves,
sólo existe el mundo de mi mente.

EL RUIDO EN LA CERRADURA

Estoy inmóvil:
el ruido en la cerradura
—siempre a la misma hora—
pronostica un destino.
Como una espiral vulnerable,
la santa rita oscura
que me envuelve, bebe el ruido.

Inmóvil soy, y así deberá ser.

PQSA

TU CABELLO DE CENIZA SULAMITA

(fragmentos)

No recuerdo. Algo como un sueño se introduce en el instante de recordar y es otra cosa. Apenas evoca sensaciones, apenas una emoción empuja la lágrima en el ojo. Apenas soy apenas. Apenas vida, apenas sufrimiento y risas. Recostado en algo lejano que no soy y no me reconoce y no me reconozco. Repito siempre que todo lo que vivo se transforma en mi sangre y es otra cosa. Es algo nuevo que no busca el recuerdo para ser. El recuerdo, así como lo siento, es, soy: el pasado no existe. Es sólo esta evocación imperfecta en este presente imperfecto.

Es un temblor mínimo pero tiemblo. Busco la puerta. Hay nubes en la mente y no puedo salir, en verdad no recuerdo si quería salir. Antes sabía dónde quedaba el alma; desde el estruendo, el pequeño temblor se confunde con los ojos y los recuerdos se confunden con el tiempo. El pasado se me hace presente, y soy como el niño que fui. Esto debe ser mi temblor.

Igual que la piedra cuando cae, es mi equilibrio, húmeda gravedad donde me interno, cayendo en mi interior, y el día finaliza en la caída.

Todas las vidas diferentes que has vivido, ¿cómo confluyen en ti? ¿No somos todos heterónimos?

El lápiz lo perturba, se autolimita, se engaña. Intenta transitar por lo desconocido y no se atreve, arroja piedritas fosforescentes para el regreso. Deportado de sí mismo el lápiz se paraliza y las palabras se mueren. La libertad es prohibirse; que no sepa lo que me está pasando. Que no sepan.

Cuando tanta disparidad se entrelaza, la mente llama a la locura. Veo lo que mi ojo puede ver. ¿Es así como ve la mente? A veces ve más y otras menos: descubro verdes y azules en el cuadro que nunca antes había visto. Abierto mi espíritu, sin premoniciones, encuentro la armonía en el caos y en las tinieblas una especie de orden. La mente se abre y acompaña a la visión.

FRAGMENTOS DEL DIARIO DE ANDREA

1941. Sigo así, quieta, sin moverme; no debo actuar. Actuar está en contra de no sé qué prohibición que no conozco pero respeto y me impongo. Sigo queriendo llenar el contenido el nombre Andrea. Quiero que me contenga. Quiero ser el nombre que me nombra.

Oírlo y saber que soy yo.

Que me oigan decirlo y que ese saber que soy yo coincida con el saber del otro, del que oye.

O sea, quiero el milagro.

O sea, quiero el espejo invertido.

1954. Abrí el cajón de tu estudio. Abrí la caja pequeña guardada prolijamente en el cajón de tu estudio. ¡Sí!, un escarabajo, una flor desecada, una piña. ¿Faltaba... un cordero, un reptil? Tu interés por lo vivo, buscabas los insectos, las lombrices en la tierra húmeda. Nada es feo en la naturaleza, me decías ante mi es-

Un día de 1999 me puse a leer sus libros, desde el primero *Cuando las sombras*, editado en 1962, hasta *Tu cabello de ceniza Sulamita*, en 1999. Algo imprescindible se decía en estos libros, algo que debía yo escuchar, hasta saber por qué. Y entender en nombre de quiénes estos poemas están diciendo entre nosotros. Desde hace cuatro décadas.

*Déjame participar/ y me regocijaré/ y daré testimonio/
de que existes*

¿Quién este tú de cuya existencia dará testimonio esta poesía?
¿El tú sin nombre? ¿El que no tiene voz, porque se la quitaron?

Tú exterminado en los Lager del nazismo. Y vuelto a exterminar, en palabras de Primo Levi, «por sus imitadores de Argelia, del Vietnam, de la Unión Soviética, de Camboya, de África del Sur, de Chile, de Argentina». El tú de «quienes se les ha robado el nombre». Ya sin ambajes lo dice la poesía de Perla Rotzait con *Tus cabellos de ceniza Sulamita* (el título es un verso de la «Todesfuge» de Paul Celan, y no es decorativo), con «El amor en el tiempo del mal», con *Alguien leía mis poemas*.

«Los poemas», los que escribí y los que está escribiendo, «llean el nombre». Porque «cuando lo sustituyen por un número/ el

tupor por el hipopótamo, por ejemplo, del Geographic Magazine. Viven, es la naturaleza, me decías. Lo recuerdo. Las fotos que tomabas, ¿eran micro o macrofotografías? No lo recuerdo.

1986. Como no tengo memoria, como me cuesta rescatar mi pasado, como no me recuerdo a mí misma, es por lo que, al despertar armo los rasgos de mi rostro como un rompecabezas y lo recompongo, porque busco perfiles que también me permitan recomponer el día de ayer —con ello me conformo— para poder seguir el hilo de hoy, para recuperarme, para llenar mi nombre de contenido, para reconocermelo cuando me nombro, para saber que soy yo cuando me nombras, para tener la ilusión que mi yo nombrado por mí y mi yo nombrado por ti es el mismo yo, por todo ello y por mucho más que no conozco, quiero convertir este diario, en otro, el de mis poemas que me nombran el nombre. Porque sin saberlo, sabía que el nombre lo contenía todo. Y sin saberlo, los poemas lo sabían.

Y ALGUIEN TIENE QUE DECIRLO.

hombre se convierte en un número», sólo el lenguaje recrea el nombre, al pronunciarlo: «mi» nombre, «tu» nombre.

El poeta habla por y con ellos: los muertos. A nosotros, los que acá estamos, «...los que envejecemos y sabemos... que el resplandor está más allá de nosotros, en el viento... nosotros, que en el sueño despertamos con el viento que vuelve ceniza tu cabello... nosotros, yo, yo, habito este dolor que me llega de ti en el sueño una y otra vez...»

Desde el comienzo esta poesía los dice, y a «los que envejecemos» nos recuerda de «una oscura complicidad: no sabe/ el inocente/ y tiembla». Y el poeta está en ese yo que habita «este dolor que me llega de ti», y con lenguaje busca llenar el nombre —tuyo— «roto».

Por eso, entiendo ahora, el poeta que en ese yo está no podía autoreferirse públicamente —profesionalmente— como poeta; en cuatro décadas no ha buscado —ni busca— el rol «social», el del reconocimiento implícito en esta palabra al uso de hoy. Sólo escribe para devolver-te «el nombre roto». Y publica para que nos leamos con «tu» presencia sin voz.

—ANA BECCIU

Ana Becciu nació en Buenos Aires en 1948. Publicó *Como quien acecha* (1973), *Par ocuparse de ausencias* (1983), y *Ronda de noche* (1987, 1999). Reside en España, cerca de Barcelona.

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

GLAUCO MATTOSO: «LO QUE SE DOBLA YA NO PUEDE SER DOBLADO»



CLÁUDIO CAMMAROTA

ENTREVISTA ADRIÁN CANGI

con intervenciones de nákar Elliff-ce, Patricia Jawerbaum y Reynaldo Jiménez, durante una visita a casa de GM, en São Paulo, una calurosa tarde de octubre de 2000, editada por RJ y revisada por GM

tsé=tséi: Glaucio, ¿cómo surgió el *Jornal Dobrábil*?

Glaucio Mattoso: El *Jornal Dobrábil* nació como una parodia. Las cosas que yo hacía en esa época, eran parodia. Porque soy bibliotecario por formación, tengo una cultura muy fragmentaria, muy acumulativa, resultado de lecturas múltiples. Y entonces me sentí tentado, en cierta forma, a parafrasear o satirizar aquello que yo hacía allí. ¿Y por qué? Primero, por causa del contexto cultural-político en que vivíamos. Era 1977. En aquella época, en el Brasil había un régimen, si bien un poco más ameno, semejante a lo que acontecía en la Argentina en la época de Videla, Viola y Galtieri, etc. Ya no estábamos, en aquel momento, en la fase-Videla, sino en la fase-Galtieri, caminábamos hacia una inevitable redemocratización. El problema era que aún había censura, aún la gran prensa estaba amordazada, las editoriales sólo publicaban a autores ya consagrados y no había espacio para los nuevos. Y, como fruto de una década anterior de contracultu-

ra, de *underground*, de liberación total de costumbres, nosotros estábamos reflejando, en el Brasil, una especie de *saudosismo* de los años 60, del movimiento hippie. Una total alternatividad, que llamaría Cultura Marginal, porque éste era un término muy usado en la época. Comenzábamos a hacer literatura, y era una literatura muy indefinida, porque no había límites entre poesía y prosa, para cuestionar hasta las mismas reglas estéticas y literarias, más allá de las políticas. En ese sentido, el camino que yo veía era parodiar y satirizar como una forma de cuestionar, inclusive, toda la cultura que había llegado hasta nosotros. Y preguntarnos si esa cultura no era en parte responsable por la realidad política que vivíamos. La falta de total apoyo editorial y periodístico, nos llevaba a métodos muy rudimentarios de publicación. Estábamos haciendo lo que después se denominó *fanzines* o *samizdat*, en la cultura eslava. Eran panfletos, eran publicaciones muy precarias, mimeografiadas, fotocopias...

...que tenían detrás una tradición anarquista... Exacto. El movimiento *punk*, después popularizaría ese tipo de prensa. La verdad es que estábamos haciendo aquello que muchos otros movimientos literarios o de resistencia cultural ya habían hecho en el pasado. Era una cosa empírica. No teníamos la experiencia histórica de una guerra, no teníamos la cultura del racionamiento, del patrullaje de la Gestapo ni cosa parecida, pero teníamos un clima de censura, de prohibición, de moralismo —la derecha empujando los valores que ya estaban, de alguna forma, asentados en la sociedad: tuvimos que vérnoslas con eso. Sólo que no de una forma tan radical, como, por ejemplo, defendiendo causas guerrilleras. No. Ahora, yo precisaba reaccionar de alguna forma, no sólo a mis propias lecturas, sino a la cultura dominante. La forma que encontré fue justamente hacer un panfleto que satirizase, a partir de la gran prensa, todos los patrones recurrentes en cuanto a reglas estéticas, culturales. El órgano que escogí como referencia en la gran prensa, fue el *Jornal do Brasil*, porque en esa época vivía en Rio de Janeiro, si bien siendo paulista de nacimiento y habiéndome criado y formado aquí, en São Paulo. Fui a trabajar a Rio porque, siendo funcionario del Banco de Brasil, tuve la oportunidad única de trabajar como bibliotecario en el Museo de Numismática del Banco, que quedaba en Rio, y hoy es un centro cultural. Me mudé para allá, para salir de la casa paterna, adquirir mi independencia, vivir más libre, decidir qué hacer con mi vida y con mi problema de la visión, que ya me afectaba en esa época y me preocupaba hasta el punto de llevarme a ideas suicidas. Fuera de la familia, me fui a intentar ese área de vida alternativa: cuando comencé a hacer el *Jornal Dobrábil*, la intención apenas era distribuirlo entre amigos, por correspondencia, una forma bien restringida de circular. Sólo que tuve la suerte de incluir en el *mailing*, algunos nombres importantes para la literatura de la época, que estaban apadrinando, incentivando a los más jóvenes. Por ejemplo, Antonio Houaiss, que era un académico importante, un enciclopedista, pero de izquierda; o Millôr Fernandes, que siempre fue un librepensador, un individuo de mente abierta, siempre contestando a las dictaduras. Y a varios artistas, como Caetano Veloso, o los De Campos, José Paulo Paes, en

fin, personas que formaban opinión, que eran oídas, cuya variación era llevar la contra. Y para mí, hasta con sorpresa, el *Jornal Dobrábil* comenzó a ser mencionado como un vehículo importante, como si fuese realmente un órgano de prensa. Que no lo era: era una cosa muy restringida. Llegué a ampliar el número de copias, inicialmente cien, después doscientos o trescientos. En esa época usaba apenas una máquina de escribir manual y colocaba una hoja en la máquina y sólo la retiraba una vez que estaba totalmente colmada, si bien colmada aleatoriamente. La diagramación era muy caótica. La dactilografía, para dar una idea, era totalmente artesanal, al punto de formar figuras, como si las estuviesen viendo en un cuadro, con la letra O. Hacía diseños, que hoy son hechos por computadora, en forma totalmente mecánica. Era un trabajo de mucha paciencia, y eso valía también como poesía visual. La propia diagramación era en sí misma un poema visual. De manera que eso también atraía la atención de los intelectuales, por el trabajo que daba. La hoja, que originalmente era un tabloide, era reducida al formato A4, que da exactamente el tamaño de la fotocopia. En cualquier copiadora a la que vayas a tirar un documento, tenés ese formato-patrón de la hoja. Después la doblaba en dos o tres, la ponía en un sobre y, de ahí, el *trocadilho* entre *Jornal Do Brasil* y *Jornal Dobrábil*, doblable, que era: aquello que es doblable, ya no puede ser doblado. También significa que no se puede copiar, no se puede duplicar. Hay varias connotaciones posibles para la palabra.

¿Qué lugar tenía la creación poética en el *Jornal Dobrábil*? Porque había más que esto... Sí, había más. Y había más por aquello que había dicho respecto a la ausencia de límites entre géneros literarios y entre formas poéticas. Yo practicaba la poesía visual, concreta, muy en base a diagramas —que Augusto de Campos bautizó *dactilogramas*, que serían justamente signos creados a partir de la máquina de escribir—. Aparte de la poesía concreta, satirizaba textos de la propia prensa con formato noticioso, periodístico; satirizaba *graffiti* del tipo que se usan en los baños públicos, aquellos *graffiti* obscenos, pornográficos en el sentido humorístico de la palabra —que sería una poesía *tescentina*, espon-

tánea, que se da en los baños. A través de amigos que las recopilaban, coleccionaba frases de los baños, que reproducía en forma poética, mezclando eso con textos eruditos. No había ninguna especie de contraste entre cultura popular y cultura erudita. A la «cultura erudita» la forzaba a la intertextualidad con autores de todos los países y usaba los mismos idiomas de esos autores. De ahí que yo tuviera heterónimos, como García Loca, Pedro el Podrido, Pietro il Pútrido, Petrus Putris, Peter The Rotten. Yo era heterónimo de mí mismo. Uno de esos heterónimos, García Loca, se tornó una especie de firma-patrón para todo lo que estuviese en castellano, que era lo que predominaba, además del portugués, en el *Dobrábil*. Tomaba frases en inglés, en alemán —no domino el alemán; el francés y el inglés apenas por lecturas; el italiano también, porque soy descendiente de italianos—. De cualquier manera, lo importante no era dominar un idioma, lo importante era parafrasear. Era hacer parodia. En ese sentido, me apropiaba de las ideas de los autores y las alteraba, las adulteraba para mi gran placer, de tal forma que la autoría original desaparecía. Y de esa forma practicaba lo que llamaba el plagio intencional o plagio guerrillero —porque era una forma de guerrilla cultural—. Defendía la inexistencia de la autoría o de la autoridad cultural. Era una forma de anarquismo práctico: negar la autoría original por una simple alteración. Por ejemplo, tomaba una frase de Marx y la firmaba como mía, o como suya pero con alguna variación en la idea. Y así con cualquier autor... Claro, esos autores más vinculados a la llamada poesía maldita, a la llamada literatura espontánea, me atraían más que los autores tenidos como universales, consagrados. Autores como Rimbaud, Verlaine, Sade, Masoch, Boccage, Villon, Rabelais, me interesaban mucho más que cualquier autor como Shakespeare, Goethe, Camões —a pesar de que hoy revalorice, reverencie a Camões—. En aquella época estaba más interesado en quién transgredía, porque mi intención principal era transgredir. Transgredir fuese lo que fuese: reglas estéticas, reglas gramaticales, normas morales, patrones sexuales. El *Jornal Dobrábil* tenía al frente, el encabezamiento y materias que, en cierta forma, imitaban a los artículos del periódico. Al reverso, los encabezamientos variaban. A

veces se llamaba *Jornal Dadarte*, a veces podía ser *Galeria Alegria*—un suplemento satíricamente homosexual, firmado en gran parte por García Loca—, o también podía ser *Cero a la izquierda*—en caso de que las materias fuesen satíricamente políticas. Una de esas tres alternativas siempre ocurría al reverso de la hoja. Esto determinaba que el contenido estuviese orientado en esta o aquella dirección. Apenas para dar una orientación temática: no quería decir que eso significara mi defensa de alguna ideología, porque el desorden del *Dobrábil* era total.

Pero, después de cuatro años de editar este folleto, con periodicidad totalmente irregular, pensé que esas categorías temáticas podían ser reagrupadas y, por lo tanto, aquella poesía podía tener diferentes tópicos y formar hasta diferentes libros. Después de perder la visión, pude recatalogar todo aquello que había publicado en forma desordenada, y simplemente fui pegando, en orden cronológico, y ordenando la secuencia de los poemas de acuerdo con aquella especie de categoría temática. Resultó una división en dieciséis libros, de los cuales una selección está por ser publicada, por la Editora 34, bajo el título de *Poesía escolhida (1974 a 1994)*, incluyendo el período del *Jornal Dobrábil*, que fue entre 1977 y 1981. Por coincidencia, cuando lancé el *Dobrábil* en forma de almanaque, en 1981, Néstor Perlongher estaba presente en la presentación y, a esa altura, ya estábamos intercambiando ideas porque participábamos, en grados diferentes, del inicio del frente homosexual brasileño, del grupo *Somos* y del periódico *Lampião*. Eran grupos paralelos, pero trabajábamos juntos. En 1981 cerré el *Dobrábil* por varios motivos. Porque, a esa altura, el Brasil ya había salido del período crítico de la dictadura, había sido fundado el PT, que es un partido de izquierda, los exiliados habían vuelto al país y la gran prensa, que antes estaba censurada, había absorbido todo aquello que los poetas, los escritores alternativos habían estado haciendo en forma clandestina. Por lo tanto, no había más razón para permanecer distribuyendo clandestinamente folletos. Ya era momento de publicar libros, en cierta forma de posicionarnos u organizarnos mejor, y profesionalizarnos un poco más según nuestras intenciones artísticas, literarias, etc. En esa época, la Editora Bras-

liense estaba en su auge, porque publicaba a todos esos autores que antes eran clandestinos. Había varias colecciones. La principal era *Primeiros passos*, que eran ensayos sobre determinados asuntos que constituían una enciclopedia: ecología, derechos humanos, feminismo...

Tu libro *O qué é Poesia Marginal* salió en *Primeiros passos*...

Si. Y posteriormente hice *O qué é Tortura*, en el 74. Justamente en el momento en que salía el alegato de Sábato, en que Alfonsín estaba llevando a los militares al Tribunal, lo cual era, para América Latina, algo absolutamente impensable. Un Nüremberg en un país subdesarrollado, latinoamericano, era una cosa simplemente fabulosa. Tanto que los militares brasileños se sintieron muy incómodos, preocupados por el revanchismo, porque nuestra amnistía había sido negociada, pactada, aquella cosa entre bastidores, donde todo el mundo quedaba libre, en la misma posición que antes, «todo bien...». Tanto que, meses después de extinto el régimen de censura, el presidente militar continuaba en el poder. El general Figueiredo continuó en el poder hasta 1985. Cinco años después de haber legalizado al Partido Comunista, el militar continuaba en el poder. En la Argentina eso no sucedió, fue mucho más drástico el proceso de retorno al estado de derecho. En ese momento escribí *O qué é a tortura*. Para ironizar esa visión de los torturados, que era preciso denunciar, pero que se hacía dentro de ciertos límites, como para no escandalizar, para no chocar demasiado al lector. Entonces denunciaban pero no denunciaban. O sea: en el momento de la tortura realmente sexual, no se entra en detalles. «No vamos a chocar con el pudor de las familias...», ¿comprendés? Ese moralismo no se condice con...

...la violencia ejercida...

...la violencia acontecida y la intención de denunciarlo todo. Porque si vamos realmente a clamar por justicia y denunciar, no podemos tener pudores. ¿No te parece? Y yo, como autorizado masoquista, tenía una *implicancia* muy grande con esta omisión de los detalles escabrosos y traumáticos. Comprendo a los torturados, pero una cosa es estar traumatizado y otra cosa es tener la intención

de denunciar. Si tenés la intención de denunciar, debés superar tus propios traumas, debés poner el dedo en la propia herida, si es necesario debés automutilarte psicológicamente, pero tenés que decir. No podés esconder nada. De cualquier forma, mi librito era un pequeño ensayo, no pretendía agotar el asunto ni hubiera podido —la colección no tenía esa intención—. Pero de ahí nació una idea, que no se concretó: la de una enciclopedia de la tortura, donde cada entrada sería un método de tortura. Sólo que era un trabajo muy hercúleo y hubiera demandado ayuda de mucha gente, así que el proyecto fue abandonado. Ya tenía publicados algunos pequeños libros de poemas...

Todos esos libros de poemas, iban hasta el fondo en los detalles, y en la destrucción de límites. Lo mismo que reclamabas para denunciar la tortura, lo hacías en tus libros de poemas.

Ah, sí. Exactamente. Hacés bien en recordar eso, porque lo que yo quería era provocar, escandalizar y, en cierta forma, transgredir normas... ¿Cuál sería el mejor instrumento para llevar a cabo esa intención? Era tocar en algo, incomodar a todas las personas, fuesen de izquierda, de derecha, fuesen católicos, protestantes, umbandistas, orientalistas...

Todos dentro de la misma cultura...

Sí. ¿Qué puede repugnar a los hombres en general y hacerlos sentir, vamos a decir, más animales, menos elitistas, qué podría ser? El excremento. Que es la cosa más despreciada, el producto más repugnante que el hombre puede producir, y en este sentido usé a la mierda como una forma, diría en sentido propio y no figurado, como temática para toda una protesta, para toda mi propuesta anárquica. Como nosotros teníamos en el Brasil una tradición, la antropofagia oswaldiana, como símbolo de vanguardia, como símbolo contestatario, retomé la antropofagia a través de la coprofagia. Si la antropofagia oswaldiana significaba devorar la cultura exterior, extranjera, y reciclarla con elementos locales, en este caso yo estaría reciclando a la propia antropofagia a través de aquello que ella ya digirió y ya eyectó.

Una violenta poética de los restos.

Una poesía de detritus, de sobras. Hasta por



Cangi, Elliff, Glauco, Jiménez

el momento en que vivíamos, estábamos empezando a experimentar los desechos de lo que ahora se llama globalización. Entonces ya había esa noción de intertextualidad, de reciclaje, de ausencia de escuelas literarias adonde todo es copiado, reproducido. Creo que no sólo el estilo, sino también el tema, todo eso es reflejo de la biografía individual del autor, del poeta. Aun en el caso de quien vivenció la dictadura, sin haber participado directamente en movimientos de lucha armada, ni haber sido torturado o exilado. Aun así, nosotros estábamos íntimamente exilados. Estábamos exilados dentro de nuestro propio país, dentro de nuestra propia casa. Había la sensación de que el derecho de vivir estaba fuera de nuestro alcance. En ese sentido, debo decir que la experiencia de hacer una poesía transgresora es una forma de desahogo de una generación, pero también es un grito individual. Porque yo tenía una experiencia aun más tiránica que la política. Porque la tiranía que sufrí fue la del aislamiento, a causa del defecto físico. Estaba aislado de mi propia generación, porque no podía participar en todo que ellos estaban haciendo. No podía jugar a la pelota, no podía andar en bicicleta, nadar, danzar, todo lo que los adolescentes hacían, estaba impos-

bilitado de hacerlo. Por inseguridad, o porque tenía miedo de golpearme los ojos. Porque uno de mis ojos ya nació con problemas, vine ciego de este ojo mucho antes de quedar ciego con este otro. Fui inclusive abusado sexualmente por otros muchachitos, de forma que interioricé también el sadomasoquismo, el ser víctima—incluso debajo de los pies, de una forma no alegórica, bien concreta—. Mi trayectoria literaria es paralela a una historia de Cenicienta, porque así como el príncipe permanece, a través de un zapatito, buscando a su dueña, que lo perdió, siempre busqué un pie igual a aquel que me oprimió en la infancia. Y este masoquismo me llevó a considerar la situación de todos los torturados, de todas las víctimas, fuesen políticos o apenas deficientes.

Aquellos que para la cultura occidental significan el órgano de la medida, la conclusión, el concepto —la vista—, en tu caso fue reemplazado poderosamente por el alfato y el tacto. Tus libros tienen esa dimensión, que es un vacío para la cultura occidental. Lo que ésta no puede poetizar fácilmente es aquello que no ve. Aquello que huele o aquello que toca constituye un vacío para la historia de ciertos poetas.

Diría que hay una alegoría, hay una figura allí, un símbolo, en la situación del torturado. Es muy común que el torturado sea llevado a la sala de tortura encapuchado o con los ojos vendados. ¿Por qué? Porque retirar la visión al torturado es tornarlo aun más indefenso, aun más amedrentado y aun más avergonzado. Porque él está más a merced de sus captores, no se puede defender y no sabe quiénes son. Sólo los identifica por la voz. Esta condición del torturado es muy frecuente en las denuncias. Y yo me siento un torturado biológico, porque ya estoy permanentemente vendado. Después, vine a descubrir que entre los círculos de sexualidad común, también se vendan los ojos del esclavo e, inclusive, se le rapa la cabeza. La cabeza rapada también es símbolo de esclavitud. Y yo vine a descubrir la afinidad con otras cabezas rapadas, como la de Jean Genet, por ejemplo. El presidiario, en general. De cualquier manera, mi situación individual me sirvió como una especie de punto de partida para analizar algunas cosas que estaban alrededor. Y en el momento en que estaba parando de publicar el *Dobrabil* y empezaba a publicar mis primeros libros, aconteció la feliz coincidencia de que se iniciaba el movimiento homosexual en Brasil. Entre (en con-

lacto con personas que venían de Estados Unidos, Europa o Argentina: Néstor, Jorge Schwartz, Péter Fry, Edward McRae. Fue un momento muy especial, en que estas personas se encontraron. Incluso con la presencia de Winston Leyland, el editor de la Gay Sunshine Press de San Francisco, que vivió un tiempo en Brasil, y estaba muy interesado en publicar autores brasileños y latinoamericanos en sus antologías.

Él publicó a Néstor... publicó *Evita vive*.

Publicó. E hizo una contribución muy importante para el movimiento homosexual brasileño, fue un gran incentivador. Yo justo estaba volviendo a São Paulo. Y encontré en el movimiento homosexual una forma de afirmar mi diferencia. Con un pequeño detalle: me sentía diferente dentro de los diferentes. Porque, además de ser un deficiente, tenía una predilección sexual mucho más específica, un fetiche muy particular, que no era común a la mayoría de los homosexuales, que inclusive era ironizado como algo muy excéntrico...

Demasiado bajo...

...pero no apenas en el sentido de la bajeza, sino en el sentido de la extrañeza graciosa. Era visto como algo cómico. No me tomaban muy en serio, creían que estaba jugando: «El Glauco es un gran gozador, es un gran satírico, él está haciendo un género...». Una de las personas que realmente me percibió, fue Néstor Perlongher.

Quien también tenía predilección por los fetiches...

Sí, también tenía sus atracciones específicas. No era una cosa apenas vaga con alguien del mismo sexo. Entonces, inclusive por ese motivo, fue que algunos años después volví a un libro que había estado preparando, una pseudobiografía sexual que contenía elementos verídicos importantes.

La parte final del *Manual do pedólatra* aparece casi como una biografía de tu experiencia. Si bien es una cosa simplificada, reduccionista, porque varias personas quedan reducidas a un único personaje. Por ejemplo: una japonesa, una *nisei*, con quien compartía confidencias, en verdad no era una sola persona, sino varias. Había conocido a una en la época del curso de biblioteología, después co-

noció a otra como colega de banco, y con ambas tuvo intimidad. Fue un proceso de ficción posmoderna, donde tenés libertad cuasi poética para manipular la realidad, la propia forma en que escribís.

Tus libros anteriores de poesía como *Lingüas na papa*, recurrían a imágenes bien precisas. Recuerda toda la representación de los penes en *Memorias de un pueiteiro*; aparecía muy fuerte ese material visual.

La verdad es que esos poemas no eran inéditos, ni eran ninguna novedad, porque todos habían salido en el *Jornal Dobrábil*. Apenas hice una pequeña selección de algunos de ellos y los reuní en libro. Sin embargo, en el formato de libro, la tentación de ilustrar, de hacer una tapa más escandalosa, era una oportunidad que no podía ser perdida. Tomé algunas ilustraciones del *underground* americano, en un momento en que eso todavía causaba desconcierto, fricción, la sensación de algo escandaloso. Hoy me limitaría al texto, dejaría de lado las ilustraciones, porque ya no tendrían el mismo efecto contestatario. Era una provocación para aquel momento, en que acabábamos de salir de un régimen de censura y estábamos conmemorando los aires de libertad.

Dando un salto hacia adelante, ¿cómo nace tu voluntad de escribir sonetos? Es un gran proyecto, éste de los sonetos, que no para.

Para, porque lo estoy forzando a parar, porque la serie podría ser infinita, podría ser una cosa compulsiva. Al contrario de lo que pueda parecerle a algunas personas, mi interés por el soneto siempre existió. Siendo bibliotecario, siempre leí a los clásicos. Por obligación mismo, leí a Camões, docage, a los sonetistas de otros idiomas también. Aquel soneto de Lope de Vega, recreado por Gregorio de Matos: aquello me fascinaba. Se produce un diálogo metalingüístico con el propio poema, con el propio hacer del poema. Y siempre me tentó hacer sonetos, lo que nunca había llevado antes a cabo, a no ser por experimentalismo. Los sonetos que hacía en la época del *Dobrábil*, eran sonetos artificiales. Estaba intentando, experimentando algunos procedimientos constructivistas, como en el concretismo, por ejemplo dentro de la estructura clásica del soneto. Pero la verdad es que no eran sonetos) eran apenas ex-

perimentalismo. Y eran pocos. De manera que la tentación de hacer sonetos, recién se concretó después de la pérdida de la vista, y eso fue recientemente.

¿La traducción de Borges afectó esto?

Sí. Aunque no en el sentido del soneto en sí. Pero sí al tomar contacto con los procedimientos de Borges, que ya conocía de mi época de bibliotecario... Además porque Borges también lo fue, y eso me fascinaba: el hecho de que hubiese sido bibliotecario y quedara ciego. En cierta forma, yo estaba previendo lo que sucedería conmigo: varias coincidencias que encuentro medio sobrenaturales, porque mi atracción por las orientales se torna una ironía con relación a Borges y María Kodama. Cuando estaba a punto de iniciar las traducciones de *Fervor de Buenos Aires*, me concentré en el importante trabajo mnemónico que Borges alcanzó de forma magistral. Eso me incitó a la reflexión sobre la realidad más cruda. Todas las noches tenía, y todavía tengo, verdaderos insomnios a causa de la ceguera. Y eso me forzaba a parar para reflexionar, pasando horas, noches en claro en esa ocupación propiamente mental. Se me hizo totalmente posible, ya que el organismo es demasiado corto y no puede colmar todas las horas del insomnio. Fui obligado a elucubrar cosas. Y, para mi sorpresa, mi capacidad de memorización era mucho mayor de lo que imaginaba. Conseguí componer sonetos enteros en mi cabeza, volvía a dormir, a la mañana siguiente despertaba y, todavía con miedo de haber olvidado alguna cosa, lo recordaba y podía tenerlo en mi frente el día entero, sin perder nada. Era una cosa fabulosa. Claro, la estructura del soneto con sus cuartetos, tercetos, su esquema de rima, es fácil de memorizar. Con una poesía muy libre, muy suelta, con certeza hubiera tenido problemas. Creo que la estructura del soneto fue un factor de facilitación para mi trabajo.

Una forma establecida para una libertad de composición.

La ironía de eso es que siempre viví paradojas. Siempre fui sadomasoquista, siempre viví contradicciones y ésta sería una contradicción más: el hecho de una forma que tradicionalmente fue vivida como la camisa de fuerza de la poesía, como un limitador, algo restrictivo y que fue abandonado por las ge-

neraciones modernistas porque representaba al pasado, eso, representó para mí la libertad. Un escape para lo que precisaba hacer: un inmenso desahogo, un inmenso grito de revuelta. Creo que todo eso estaba predestinado. Un autor no puede salir de su biografía. Todo lo que me aconteció desde la infancia, no sólo con los fetiches de los pies, sino también con el curso de bibliotecología, la traducción de Borges, todo, estaba más o menos previsto, calculado.

Calculado por la inmanencia de la biografía misma...

Sí, no lo entiendo como una cosa kármica, una cosa ya totalmente predestinada, pero sí como algo existencialista, producto de mi biografía. Es como si me hubiera estado preparando para lo que estoy haciendo hoy. Es muy difícil decirlo, porque no tengo una religión. Soy apenas un místico en sentido empírico. No me arriesgo a hacer ninguna evaluación categórica de por qué estas cosas acontecen. Pero sé que esto representa para mí un gran alivio, el hecho de que en esta fórmula del soneto encontrara una válvula de escape para mi desahogo. Si bien las pesadillas continúan con la ceguera —entre varias otras cosas: los prejuicios, las discriminaciones al deficiente físico, al homosexual, al fetichista, al sadomasoquista—, ahora ya me siento más aliviado, la angustia no es tan sofocante como era hace dos años atrás.

¿Dirías que la expresión libera cualquier forma de resentimiento?

Creo que la palabra puede no ser suficiente para exteriorizar todas las emociones, todas las angustias, pero, aunque no consiga abarcarlas, la expresión verbal ayuda a tener una noción de su contorno.

Recién dijiste que eras un místico empírico.

¿Podrías ahondar en ese concepto?

No tengo ninguna liturgia, ninguna fórmula.

No hago oraciones determinadas, cábalas, rituales. No utilizo sustancias aromáticas o piedras mágicas. Nada de eso. No me apego a objetos.

¿Pero los olores y los sabores no son parte de la liturgia?

Ah... tal vez. Pero ahí reafirmo esa vocación empírica, porque descubrí eso por mí mismo. No fui adoctrinado. No fui iniciado por un gurú, por ejemplo.

Sino por la experiencia misma.

Sí, personificada por las paradojas. No fui iniciado por ningún gurú, pero todo lo que hago lo termino reconociendo después, en los libros. Y por lo tanto, en cierta forma aprendo con ellos. Soy siempre un alumno *a posteriori*. El alma está impregnada de la existencia de las cosas. Por alguna intuición mágica, existe un magnetismo en las cosas que me atraen, que me encamina hacia ciertas posiciones. No sólo el sadomasoquismo, el fetichismo, sino también formas literarias como el soneto. Como si hubiese una antena que, en cierta forma, me orientase, como una brújula. No sé a qué atribuir eso. Si fuese místico en sentido espiritual, diría que algunos poetas, que murieron recientemente, me están asistiendo. En este caso, no sería tanto Borges —Borges, más a distancia—, sino algunos más próximos como Severino do Ramo, un compañero mío que murió en 1990, y que era poeta y me entendía perfectamente. Y Jose Paulo Paes, otro poeta que murió recientemente, con quien mantenía un diálogo muy personal, muy franco. Me gustaba su poesía y a él la mía. Creo que, de alguna forma, la presencia de estas personas en mí, o la intuición que tengo de esas presencias —no importa si es una realidad metafísica o no—, están influenciándome.

¿Que referencia podrías darnos de este libro que vas a publicar por el Memorial de

América Latina de São Paulo, Galería Alegría, totalmente escrito en castellano?

Como dije, una gran parte de los textos del *Dobrabil*, era paráfrasis de textos en otros idiomas. Lo que hice allí fue corregir esos textos, darles una forma poética, porque muchas veces no la tenían. Estaban hechos en forma discursiva, y los redimensioné en forma de versos, los retoqué. Pero básicamente se trata de ideas y frases que ya había captado o leído en algún lugar. Nada de aquí es rigurosamente original, sino apenas una adulteración de mi cabeza de alguna cosa que oí o leí o relativa a algún autor en forma modificada y siempre, claro, acrecentando mis propias ideas, mis propias ironías. Por ejemplo, la insistencia en la mierda, cuando hablo de cosas estéticas, insistiendo en este punto. La tematización de la homosexualidad, del fetichismo, que son ideas personales con que estoy, vamos a decir, acrecentando el conjunto. Son citas o epigramas parafraseando o parodiando autores de todas las tendencias, de todas las épocas. El recurso más usual ahí fue el diccionario, por eso ciertas palabras pueden no ser necesariamente argentinas o mexicanas. A veces puede ser un españolismo, y hasta puede ser una palabra desusada, que apenas aparece en un diccionario.

Una adulteración del mismo castellano... el castellano a sí mismo adulterándose, ¿no?

Pero hasta la misma intencionalidad, que sería justamente misturar de tal manera las cosas que ya no se pudiera identificar si un poema pudo ser escrito por un español o un mexicano o un argentino, o por un brasileño apenas con nociones de portugués. Claro, para un lector nacido español o mexicano, leyendo aquello... Qué podrá leer, más allá de la curiosidad...

Otra extrañeza...

Y, en todo caso, apenas la parodia de alguna consistencia mayor.

EL CONTRA-PEROGRULLO

Glauco Mattoso es un poeta que ha hecho de su derecho a ser minoría la dimensión cordial de su poética. Si ello denota saltante y orgulloso un corazón, es porque esa minoría —más acá de rotativos rútilos y eventuales clasificaciones que puedan adjudicarse— no es otra que la del propio individuo. La singularidad se declama a viva voz y aquello que declara se cobra en una especie directa de canto impúdico; sólo que, tras esa impudicia que se afirma, desafiante de cánones y conductas, revélase, de súbito al ser leída, una no menos corrosiva sutileza. Aquí «lo sutil» y «lo vulgar» se interconectan; ya no podrían ser lo uno sin lo otro. Declaración de principios de quien no actúa roles de víctima-de-las-circunstancias —aun cuando éstas no sean las más favorables para su apuesta por la singularidad, cuyo aporte apudista sería un matiz de divergencia en el contexto— ni habita un margen que lo defina, apenas por exclusión de la norma, ante supuestas leyes generales.

Esta poética parece incentivar junto a lo explícito, a su modo, la sensación de que si hay reglas, éstas son tan móviles como las posibles aproximaciones a lo enteramente singular. Singularidad que, no cabiendo en sus definiciones, devuelve a esa experiencia personal, de la que surgió la escritura, que la subraya en su condición de irrepetible y, por ello mismo —al solicitar la asunción de una real diversidad— disponible a lo recíproco-utópico.

Pero imbricada en la letra una labor de rumia insiste: recorre esta filigrana-escritura, a manos de un autor que parece resolver el impulso de su asedio personal en forma de voz autónoma, que reflexiona con presencia desafiante acerca de tópicos-talibú cuya conserfud, que es también la del deseo, es insoslayable. Glauco, con sus estribillos-*boutade*, estaría apuntando al malear. (El sonoro pseudónimo con que firma el poeta sería asimismo significativo, sin desmedro de su dedicación, más que a lo jocoso o llanamente paródico, a una especie de hervor hilarante al que somete a la

inteligencia.) Perspectiva que se brinda, con espíritu performático, poniéndose en evidencia bajo la *persona* de un cierto «yo-desmarcado en la insolencia que su lectura comporta, o, mejor, volviendo traslúcido al yo lírico, que es una voz que sabe (que ha asimilado) mucho más de lo que pone de manifiesto (y de lo que manifiesta decir).

Esta voluntad declarativa constante en la poesía de Glauco, esta sobreexposición del sujeto *falante* —en lo que de oralidad también connota su inmediatez tonal— que pareciera una y otra vez situarlo a la intemperie de cualquier mirada, sin embargo proporciona un resguardo. Es al amparo de su intencionada falta de ambigüedad en la forma escrita, que una ambigüedad mayor, de la dimensión reflexiva de la experiencia, navaja verbal en la mesa de los intercambios, queda vibrando. La apariencia de «naturalidad» o «scrudeza» y, no menos veces, de «linealidad», con que se ofrece esta escritura de humores no cínicos pero sí ácidos, no es efecto de esporádicos atentados contra el bloque sólido del orden vertical, sino de la rebelión incansable que trabaja* los significados desde dentro, minándolos en su resonancia social y sus supuestos estables y exponiéndolos, en su verosimilitud, a la irradiación de una ironía. A partir del dolor o perplejidad ante las exclusiones padecidas por una sensibilidad que se ha reconocido singular (por destino y por elección), la poética glauquista propone y desarrolla una visión en espejo, que devuelve a su sitio las contradicciones imperantes de una cultura, que el individuo —precisamente en su viaje de individuación— ya no desea a conciencia sostener como si fueran constitutivas de su intimidad. Luz irónica tocante a una tarea de remoción mental.

Quien perora en broma, ejerce en realidad su derecho más salvaje de ciudadano, su puesta en claro del anhelo de liberarse semánticamente —así como el cuerpo habla. Una apelación a procedimientos reconocibles desde la tradición, instila de inmediato en el imaginario adiestrado un tinte distinto de inteligencia. Para Glauco Mattoso

la inteligencia liga con los órganos, con los nombres orgánicamente distribuidos, con la sílaba-semen, con la aceptación de la mierda indescalable de un cierto hambre de belleza tocante al estar, cuya cualidad no enunciada de compasión quiere hacerse capaz de no dejar nada «afuera». También con la aceptación de la contradicción, en tanto punto de intermitente partida para una continua revisión de lo establecido que, para ser, exige la propia exposición. Tanta recarga constataria en lo literario implicaría considerar *in situ* una «crisis de valores», aunque ya no de manera apocalíptica o decadente sino en tanto conjunto de prejuicios y conjugación de otras sintaxis. La reflexión, al hacerse cantada, corporiza un cataclismo paradójico: conflicto que, bien mirado, propone una danza conceptual.

Glauco señala desde sus escritos —como quien actúa de improvisado ante los distraídos de siempre— el requerimiento (la exigencia) de continuar revisando, de (per)seguir la línea de la crisis hasta las últimas (¿por qué no placenteras?) consecuencias. No frena el impulso en nuevas máscaras para viejas diplomacias: acto de sinceramiento, recuperación de la opinión para la lírica —en franco vínculo con la poesía más popular y anónima—, observación de los significados comenzando por lo elemental, más simple y directo (y a la vez: lo verdaderamente impensable): el propio cuerpo y su autonomía del control. Si hay algo no neutral, éso es el cuerpo; sus «inclinaciones» son su equilibrio, pero sólo al sopesar exactitudes imprevistas, es decir, sólo en el atrevimiento de su práctica única. Incluso la *actitud* escatológica en Glauco parece apuntar hacia la celebración de ser un cuerpo, de ser la sensibilidad y, tácitamente, sin mayores elogios, el enigma de esa conciencia sensible.

Para ello la exposición *cantabile* de la persona poética es, hasta donde el lenguaje de época lo permite, éticamente completa (porque no exhibe de sí sino la celebración de su incompletud como signo que esgrime un librepensar). Lo explícito aquí no calma las ansias de una sintaxis que buscara

abrirse a lo indómito, pero atrae (al menos para sí) la capacidad de hacer traslucidez con la turbulencia —con lo indómito, una vez aceptada su presencia excéntrica, cuando no descentrada. Glauco exalta la condición deseante, pero a favor de la singularidad irrevocable, no de la igualación de intensidades. Y lo hace antes como poeta que como polemista: atravesando esos rigores (que son gores) de la prosodia, compensándola con un elemento (callado) de extrañeza, arrima, tras su virtud declarativa, su verdad pasional a la impostura de un humor impersonal. Es en esta medida (de la desmesura) que la enunciación genital y la escatología, en tanto tópicos de fuerza, mantienen en vilo una posición artística en amplio grado politizada. Aunque, si el poeta interviene con su acción artística, es porque una tarea del arte, para Glauco, sería devolver *las cosas / a su primer estado / de inutilidad*.

Se impone acotar, y no de paso, el hecho de que un poeta brasileño arriesgue recopilar en forma de libro sus escritos en castellano.** En esto también se involucra su intención de abrir fronteras. A la lengua escrita originalmente mixturada que Glauco Mattoso torna despierta en estas páginas —bajo la forma de fugaces *minifestos* como aforismos del desafío, sin predicar alguna verdad de perogrullo ni situándose de todos modos al frente específico de alguna neobarricada de escuela literaria—, cabría asimilarla a ese río de varias corrientes de poetas de ambos lados de la frontera, que hacen sin embargo del portuñol una rumba devastadora de las «perfecciones paralelas» de dos idiomas que, gracias a la poesía, pueden, por un momento, dejar de mantenerse a raya tras las rejas de abstrusas puzas. Limar fronteras: burlar la herida: poética de la insurrección entendida como fieta de las afirmaciones.

La sofisticación del poeta se hace merecedora de una otra verdad, capaz de albergar por extensión y metonimia —al grado de llevarlo al primer plano de sus figuraciones— todo aquello despreciado, negado o cercenado por las mayorías hipnotizadas de normalidad. Inmediatez en estos escritos de Glauco que, por su precisión, que es agudeza crítica, traspasan la concisión de su gesto.

Por hacerse este libro, *Galeria Alegria*, portador de tal experiencia singular (como todas) totalmente asumida (como pocas), una sensación de extremismo directo se afianza en su lectura —esta más veloz, sin embargo, que aquella que imprime el *trip* de su tríptico de sonetos recientemente publicado.*** Este extremismo de Glauco implica su propio sobrepasar, por sarcástico, cualquier campo recortable del que haya partido, apenas al tomarlo en tanto disparador de un acto de semántica hiperrealista. Lo cual, en el fondo, es netamente esperanzador respecto a un cambio capaz de darse, precisamente, a través de una práctica desestabilizadora de todo marco institucional (Estética, Literatura, Gramática, Política, Sexualidad) pero en la forma insurrecta de una actitud celebratoria que disuelva, no sin evitar la torsión, las cerrazones.

Cualquier viso de autoexpresión se destina aquí a traspasar todo solipsismo e intentarse abarcar de un cuadro de situación más amplio, de cuya impregnación no estamos exentos los lectores. Cualquier afirmación que corra por parte de estos desafortunados del más peligroso (por delicado) sentido incomún, excede desde su sintaxis hasta el punto mismo de su tema, y compromete la lectura, de continuo, a través de esa risa interior que provoca, que piensa en voz alta, que juega con antítesis como quien cruza los fuegos, que contraviene premisas tácitas y modelos dados.

Fiereza de reír, aun sin mostrar los dientes. Saucida de todo el cuerpo y la persona. Discrepancia que al (hacer) reír muestra lo feroz del desparpajo. Risa que es lenguaje detonado. E inocultable desnudez de la irrisión. Si toda paradoja es expansión en la perplejidad, nos encontramos, entonces, al deambular entre estos escritos de Glauco Mattoso, ante su manto: estas afirmaciones nacieron para demoler certezas.

—REYNALDO JIMÉNEZ

* Tal como en castellano se aplica *trabaja* a aquellos materiales de construcción que no pierden nunca su base orgánica y, por lo tanto, continúan moviéndose mucho después de haber sido «fijados» a la estructura y sus funciones.

** Este escrito fue originalmente concluido como prólogo al libro *Galeria Alegria*, recopilación de epigramas y aforismos, originales en español, de Glauco Mattoso, que editará próximamente el Memorial de América Latina de São Paulo.

*** *Centopéia. Sonetos Nojentos & Quejandos / Paulíssia Ilhada. Sonetos Tópicos / Geléia de Rococó. Sonetos Barracos*, todos editados en 1999 por el sello paulista Edições Ciência do Acidente (terron@uol.com.br). Posteriormente, apareció un cuarto libro de sonetos, aunque como desvío de la serie: *Panaceia. Sonetos colaterais*, Nankin editorial (www.nankin.com.br). Varios de los sonetos han sido interpretados por diversos músicos (Arnaldo Antunes, Itamar Assumpção & Renata Mattar, Madam, Claudia Wonder, Inocentes, DJ Kráneo, Elefunk, Laranja Mecânica, entre otros) y entrecerrados en el cd *Melopéia. Sonetos musicados* (Rotten records, 2000: rotten@rottenrecords.com.br)

site de gm:

<http://sites.uol.com.br/glaucomattoso>

GALERÍA ALEGRÍA

GLAUCO MATTOSO



Hay una mierda que no llega
hasta la masa voraz.
Obra de creadores,
procedente de una verdadera
/necesidad del autor,
y para él mismo.
Conocimiento de un supremo egoísmo,
donde los pedos se expresan...

Cagar lo espiritual
hasta hacerlo palpable.
Espiritualizar la mierda
hasta hacerla invisible.
Ése es todo
el secreto del arte.

Repetir mierdas ya cagadas
y hacer creer a las gentes
que las ole por primera vez:
en esto consiste el arte
de escribir.

Uno de los males
de nuestra literatura
es que nuestros letrados
escriben para las bibliotecas
y nuestros lectores deletrean
en las letrinas.

Para cagar en prosa
es absolutamente indispensable
tener algo que comer.
Para peear en verso no es preciso.
Para leer las heces o los hedores
hay que faltar sentido.

La prosa es una página en blanco
sobre la que podemos cagar.
La poesía, por el contrario,
es una página ya cagada
que primeramente hay que borrar.

Lo que tiene su origen
en el cerebro
lleva impreso siempre el matiz
del sitio de donde procede
y lo que sale del culo
trae consigo
el calor y el color
del lugar de su nacimiento.

Nunca es tan difícil
hablar bien
como cuando tenemos
vergüenza de cagar.

La mierda que retienes
dentro de ti
es tu esclava.
La que te escapa
es tu señora.

Casa sin biblioteca
es casa sin letrina.
Biblioteca sin poesía
es letrina sin destino.
Poesía sin forma
es rumia sin intestino.

La poesía es mierda
y la mierda poesía.
Esto es todo lo que acá abajo
la crítica sabe
y necesita saber.
En cuanto a los poetas,
son aquellos que sacan la poesía
del olvido olfativo
para trasladarla al olvido visual.

Ningún poeta ha celebrado
bellamente la linda mierda
de su propia mujer.
Pero todos los poetas
suelen celebrar inmodestamente
sus propias mierdas.

Cuando tomo parte
en la mierda
exagero su importancia.
Cuando me aparto de ella
exagero su insignificancia.

Mi opinión sobre la mierda
es que tanto vale el hombre
cuanto su concepto
de la mierda.

La Historia es testigo de las edades,
luz de la verdad,
vida de la memoria,
maestra de la vida
y heraldo de la Mierda.

MODESTIA

Mi vaso es pequeño
pero cago en mi vaso.

El arte de gobernar consiste
en el arte de malversar.
El arte de escribir consiste
en el arte de plagiar.
De lo que se deduce
que los políticos son poetas
y los escritores son ladronzuelos.

El camino para llegar
al culo del hombre
es el de la boca.

Si el culo y la cabeza
están en contradicción
al fin será la cabeza
quien decida.
El pobre culo
cede siempre
porque es el más prudente.

Debe ser delicioso estar loco,
sólo por poco tiempo;
y dar por cierto
que todas las cosas locas
son extremadamente pocas,
mientras que las demás
son totalmente erradas
sólo en ciertos puntos.

No hay mejor locura
que enloquecer de entendido,
ni mayor necesidad
que la que se origina del saber.

Será artista solamente
aquel que tenga una afectación
propia,
una idea original
del amaneramiento.



El deber primordial
de un poeta oscuro
es hacerse maduro.
El derecho a cometer puerilidades
es tan sólo privativo
de los poetas ya célebres.

El poeta es un ladrón
de su fortuna, de su tiempo,
de su libertad, de su salud
y del pensamiento ajeno.

La prosa es una pobreza amable.
La poesía es un lujo terrible.
La literatura es una tertulia social.

Sólo la realidad
tiene derecho a ser inverosímil.
La literatura, nunca.
He ahí por qué la literatura
no debe confundirse
con la vida.

Yo no cito a otros
más que para mejor
plagiar mi pensamiento.

GLAUCO MATTOSO. DÉRIVAS FETICHISTAS

I. Poéticas marginales

Glauco Mattoso es una figura singular de la cultura paulista. Desde finales de los '60 la juventud urbana y los intelectuales exmilitantes de formación marxista se encontraban revisando críticamente sus posiciones, sobre todo a partir de lecturas foucaultianas que —como señala Heleísa Buarque de Holanda— cuestionaban “a lei pura do revolucionário” privilegiando “a intervenção múltipla sob a forma de resistências setorizadas abandonando o projeto globalizante de *tomada de poder* (...)”¹. En esos años, Chico Alvim insistía en “acabar com tanto ressentimento” que tejían las relaciones sociales en un clima político-cultural dominado aún por el espíritu del “milagre brasileiro”, que le había permitido a los políticos de Estado neutralizar la protesta para exponerla codificada en el consumo comercial. Sin embargo, los lenguajes críticos hacia el sistema habían creado anticuerpos que se oponían tanto a la izquierda burocratizada como a las producciones espectaculares. Las lógicas de autogestión fueron la marca del período, como la de la “generación mimeógrafo”, verdadero oficio nómada que, pobre e independiente, sostenía la subversión de los modos de producción, circulación y recepción de las obras. La transformación de las prácticas vitales y la recuperación de la acción tomaba la escena social como un brote, que nacía de abajo hacia arriba. Brote insurgente que se expandía en un clima ético emocional y adquiría la forma de un *happening* político. Heller y Fehler se refieren al *happening* como un “escenario dominado por la izquierda /*que!*, aunque lo sea en un sentido vago y no doctrinario” no implica la “ausencia de compromisos por lo menos respecto de un valor negativo: el antiautoritarismo”². Rito curativo, el *happening*, sostiene los autores, funde las antinomias del artista y la recepción, eliminando las barreras entre lo popular y la cultura superior³. Pero la pregunta central que se plantean los autores es “¿a qué precio se resuelven las antinomias? Al elevado precio del energético rechazo de la perfección como ‘elitista’, de la aceptación de una estética vital y de un arte pos-catártico-terapéutico”⁴. Esto supone que el valor de los objetos producidos no se encontraría en la recuperación histórica de ciertos procedimientos immanentes al material estético, sino en una producción de efectos cuyo valor no se depositaría en el plano expresivo sino en la movilización social efectivizada como arte.

La emergencia de los circuitos alternativos, la crítica a la producción y circulación de la obra irrumpió a mediados de los sesenta de la mano de Marcuse, quien proponía la total disolución de la obra de arte como objetivación y su sustitución por el activismo experimental político, que no podía reproducirse mecánicamente y por lo tanto mercantilizarse, alienarse y ser manipulado. Las ideas de Marcuse se proponían revertir la riqueza crítica de la posición de Benjamin, que atribuía la fuerza de la obra a su creador “que produce el completamiento crítico de la obra en su

proceso de objetivación. El camino de la objetivación intentaba ser disuelto y, en su lugar, se insertaba el cuerpo irrepetible, inimitable y fluido que no sigue normas ni reglas fijas de ningún tipo y que atentara contra el núcleo de la cultura del espectáculo y contra el propio campo artístico. Se desmontaba de esta forma, para algunos sectores, el trabajado proyecto de crítica cultural de Benjamin, en un intento de ser reemplazado por una recepción sensorial y emocional, práctica y “mística” de las experiencias sociales como el camino hacia una filosofía afirmativa. La renovación de ideas y valores culturales enfrentaba a la “hegemonía cultural” (Gramsci) y proponía la disolución del propio objeto de arte desplazando, en cierta forma, la función de crítica que Adorno le atribuía al arte moderno: “solo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable, la utopía”⁵. Lo nuevo, como imagen del hundimiento absoluto, ha reunido, sostiene Adorno, “todos los estigmas de lo repugnante y de lo repulsivo. Por su implacable renuncia a toda apariencia de reconciliación puede retener estos estigmas en medio de lo realmente irreconciliado que es la auténtica conciencia de la época”. ¿Qué se entiende por reconciliación? Es la imagen de una utopía liberada del hundimiento producido por la determinación de la producción industrial y el dominio de la industria cultural. La imagen crítica del hundimiento funciona, para Adorno, como “imagen que no es una copia, sino una cifra de su potencia”. Esta imagen del hundimiento hace del arte una reacción propia del progreso, del que no se desprende y al que no desconoce en su condición de alienación técnica de las fuerzas productivas. Adorno presenta al arte como el catalizador de estas fuerzas negativas, con un fin superador y crítico de las condiciones de producción y como presión contra el cuerpo social. “Es arte moderno el que por su forma de experimentar, como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe todo aquello que la industrialización en las formas dominantes de producción ha conseguido llevar a sazón. Esto envuelve un canon negativo, a saber, la prohibición de lo que lo moderno niega en la experiencia y en la técnica; y tal negación concreta es casi el canon de lo que haya que hacer”. De esta forma, Adorno compartía y radicalizaba la tradición crítica de Benjamin defendiendo la inmanencia de los procedimientos expresivos, como crítica de las determinaciones de producción y como vehículo posible de su superación. De allí la frase más recordada de su pensamiento, “el arte es la única utopía que tenemos, es poca, pero es algo”. La crítica de Benjamin y Adorno, como crítica de la objetividad, eran conducidas, en los años setenta, hacia el vitalismo de Marcuse y su efecto demoleedor de la sociedad unidimensional, por vías de una liberación de las fuerzas libidinales-corporales, que no podían ser reducidas por el proceso de alienación, según la utopía marcuseana. Las rupturas de la época llegaban de la mano de una epistemología profana que cuestionaba los límites de la crítica objetiva con el propio cuerpo, como el último dominio a transformar.

La vida inmediata se transformaba, entonces, en expresión "fontanista", sin alcanzar la riqueza de una crítica del plano expresivo immanente del objeto y sus condiciones productivas. El registro de lo cotidiano informaba en estado bruto, sin recursos programáticos, racionales y radicales, valorizando la acción presente y la interferencia de lo coloquial, sin hacer de esta "momentaneidad cotidiana" más que un testimonio en bruto en la gran mayoría de los casos.

Como señala Buarque de Hollanda, las revistas *Frenesi*, *Novem Gígana*, *Garra suburbana* y *Genus* son buenos ejemplos de posiciones que no elaboran procedimientos immanentes en el poema sino que dan paso a una abierta metabolización de la experiencia inmediata. Lo corrosivo, la sorpresa, incluso los toques de humor, operan en un nivel elemental de gusto y ocurrencia, faltando densidad y elaboración. Las palabras embre son *placer, ahora, aquí y justicia*, deseos transparentes que no reconocen mediación objetiva, como si pudiera darse en la vida de manera directa aquello que el artificio de la escritura elabora, es decir, alcanzar inmediatamente lo mediado. El sueño de la "poesía marginal" fue el de alcanzar el dominio de las emociones como exposición bruta en el objeto, sin digestión expresiva.

Glauco Mattoso en *O que é a poesia marginal*²⁶ dice que la cultura funciona como un "padrón de comportamientos", donde lo marginal es aquello "no integrado", llamado "sórdido y maldito" como sinónimo de independencia. Marginal funcionaría como una *subversión*, como propuesta artística y conjura política. "Poesía", sostiene el autor, implica creación no sólo de textualidad sino de modos vitales y de una "actitud". Recuperando el *poema-proceso* de Waldemir Dias-Pino y Alvaro de Sá (manifiesto 1967) que coincide con el auge del "tropicalismo" y que funde la imagen con el objeto vital, Glauco Mattoso afirma que la poesía que rebasa la forma estética convencional —*Poetasia* (grupo de poesía), *Pobras* (Chacal), *poetariado* (Ulisses Tavares), *poetíficos* (Ronald Werneck)— es afirmación del sentido vital. Sugiere que estos lenguajes pueden ser poco literarios en el sentido canónico y que en el plano expresivo carecen de interés exclusivamente literario, pero crean movimiento y vértigo en un fenómeno colectivo, como una suerte de efecto *happening* ya señalado que caracterizó a la época. La prensa autogestionaria y la práctica del mimeógrafo configuraron un dispositivo de creación de obra que, en Río de Janeiro, produjera, entre otros, el efecto "Chacal", más cercano a un espíritu festivo de la queja, de la crítica y de la afirmación. Los textos rebosan vitalidad, sostiene Glauco Mattoso, aproximándose a lo que Guattari define como "el deseo que desborda por completo las clasificaciones". La "poesía marginal" es una revuelta que pone en juego componentes que asedian el universo consagrado, produciendo una fuerza extraordinaria que no aspira a la exclusividad del texto en la mayoría de los casos sino a modos de la afirmación que abriesen un mundo de posibilidades vitales. Una revolución afirmativa del deseo no debería medirse sólo por los resultados expresivos conseguidos, sino como práctica transformadora de las costumbres. Esta práctica implicó modificaciones perceptivas, discursivas, verbales, no verbales y reflexivas profundas; consiguió también un sustrato de obras que pueden citarse como resultado de esta transformación expresiva de las prácticas en una sociedad que recibía los coletazos de una cultura puerilizada por la dictadura. Las preocupaciones inmediatas, cotidianas, individuales, grupales y sociales, no eran creadas por un dispositivo que activaba una sensibilidad, un reflejo en el discurso sig-

nificante que provenía de todo un sistema lingüístico no verbal y oralizado. La política se inscribía no como un programa sino como una irrupción, como una potencia que respondía a la necesidad de manifestación de los cuerpos²⁷. Dice Glauco Mattoso: "A poesia marginal não apesenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação"²⁸. Por su parte, Cacaso entendía esta poesía como un "vasto poema colectivo" que dejaba de lado la individualidad de los artistas y aspiraba a trazar una voz social crítica del individualismo. En *O poeta dos outros*²⁹, Cacaso valora "la transparencia del poema" sin mediación retórica y el reclamo del gesto social como representación en la forma, así como una crítica de la tradición que no osa de oprimir los modos y los gestos vitales. Si se atiende a la posición de Glauco Mattoso, no se puede hablar de movimiento sino de singularidades que en su mayoría obtuvieron un renombrado efecto en la fase de la protesta y en la marginalización de los modelos de producción, circulación y consumo. Por ello liga el experimentalismo de la década del setenta a ciertas zonas del modernismo y a las prácticas concretistas³⁰. Sin embargo, la coloquialidad asignada por Heloisa Buarque de Hollanda y Carlos Alberto Pereira a la "generación mimeógrafo" y la introducción de la *gíria* son, según estos críticos, marcos de una experimentación *no programática* y *no elitista*, que separa a éstos de los experimentos de vanguardia. Aquello que se recupera en los ejercicios marginales es el placer del juego con las formas más allá de reglas compositivas. Claro está que sin composición no hay arte, no hay capacidad de conservar, como señalan Deleuze y Guattari³¹. La diseminación de la contracultura del *desbunde* supuso un desarrollo empírico de las prácticas desligadas de las referencias teóricas, donde los estilos coloquial o de *gíria*, no se reducen a ésta y, por lo tanto, no identifican a la "poesía marginal" en el plano literario. No se puede dejar de tener en cuenta que, las poéticas del *desbunde* efectivizan su marca política no directriz desde un tratamiento irreverente, irónico o humorístico de los problemas y de las formas tratadas, oponiéndose a las demagogias y presentándose a favor de poéticas "abolicionistas" como reclamara Leminski³². Las políticas del cuerpo toman la escena, Ulisses Tavares, en un lenguaje panfletario dice:

O índio não pode caçar
O negro não pode falar
O poeta não pode sonhar
O homossexual não pode amar

Das minorias
nenhuma dessas
(consolo e esperança)
é aquela que decreta
que a maioria não pode comer

("Canto das minorias" en *Contramão*, 1978)

Sin embargo, no resulta complejo ver un problema político tratado con una forma transparente y representativa que, en el plano expresivo, se produce a través del efecto inmanente inmediato de la crítica social. En el plano immanente el poema no al-

canza elaboración sintáctica o formal, es apenas un fulgor efímero. Perlongher por la misma época publicaba el poema "Siglas", en la revista *Utopía*, con un largo listado de las instituciones citadas en este y con una nota que decía: "Todas estas organizaciones existieron (y algunas aún perseveran) entre 1960 y 1976, en forma de S.I.G.L.A.S."¹⁴

(...) Te hiciste tan compinche de los adolescentes de la UES, y, paralelamente, tan adicta al FOEP que no hubiera extrañado que llevaras los panfletos del PSIN al mitin de LT
Fue allí, cuando por una disputa personal con un cuadro del MAP tuviste esos desafortunados encuentros con VC
con que solo lograste enemistarte tanto con los núcleos obreros del PT (...) ¹⁴

El fragmento del poema revela un tono coloquial narrativo que, sin embargo, perfora el sentido por la acumulación de las siglas, que funcionan como datos conocidos algunos y desconocidos otros, tramándose un juego de simulaciones y adueñamientos del sentido que, en la saturación, produce un efecto socarrón y bufo sobre la escena política. El tono del poema es clave para ver el desmantelamiento representativo que el poeta produce y que las propias siglas, como lenguaje cifrado, guardan. Esto genera un desgaste que toma y desarrolla compositivamente al material. En el *plano expresivo*, Perlongher tomó distancia de la propuesta formal de la "poesía marginal" elaborando una poética que desarrolló el cruce complejo de series históricas, corporales y eróticas en un compuesto singularísimo en la literatura hispanoamericana. Sin embargo, la energía política autogestionaria y transformadora formó parte de sus intereses biográficos más radicales.

La discusión en torno a la llamada "poesía marginal" se había instalado a partir de los 26 poetas seleccionados por Heloisa Buarque de Holanda y había atravesado las revistas *José y Escrita* en la década del setenta¹⁵. En los ochenta, el debate volvía con significativa fuerza en los artículos de Iumna Simon y Vinicius Dantas que cuestionaban la calidad estética de esta poética escribiendo a favor del modernismo de los cincuenta y de la vanguardia concretista.

El artículo "Poesía ruim, sociedade pior" de Iumna Simon y Vinicius Dantas¹⁶ profundiza una toma de partido estético que privilegia el immanentismo textual al sustentar su crítica a la poesía marginal desde los procedimientos compositivos poemáticos recuperando los efectos producidos por Haroldo de Campos¹⁷. Los autores intentan desmontar las percepciones acriticas y sin calidad formal de la poesía marginal, la cual no aspiraría a un distanciamiento immanente y se perdería en la mimesis del lenguaje cotidiano radicalizando un anti-intelectualismo que atentaba contra su propia existencia. La "desliteraturización" de una conciencia existencial, comprometida con la vida, pero ingenua al ignorar una tradición expresiva, es la marca de la poesía marginal como conjunto, salvo radicales excepciones como la estilística de *Jornal Dobrábil* de Glaucio Mattoso. El distanciamiento que esta poesía toma con respecto a las vanguardias constructivas en nombre de la radicalidad existencial y la disolución de sus intereses, en la inmediatez de la industria cultural, se vuelve un "conformismo antiliterario" que hace de la "nueva sensibilidad poética" un lenguaje indiferenciado carente de singularidades estilísticas. Glaucio Mat-

oso, por su parte, logra identificar procedimientos de esta poesía ligados a Oswald de Andrade y a Haroldo de Campos, estableciendo una distancia con Simon y Dantas. Éstos señalan que en las vanguardias de los '50, en especial, la poesía concreta y las poéticas de izquierda nacionalista habían bregado por una noción de comunicación que capturara la atención distraída de las grandes ciudades. La provocación perceptiva, la visualidad mallarmiana y la pulsión comunicativa diferenciaban las estrategias de estas poéticas. Sin embargo, los críticos, que anteriormente habían valorado el concretismo, se detienen en lo que entienden como un giro hacia el mercado protagonizado por la poesía concreta para denunciar la consecuente pérdida de la negatividad vanguardista a favor de una escritura autónoma que no se piensa como práctica transformadora, sino como "presente de creación". Sin embargo, no dudan en sostener que la presenticidad no tiene como objetivo ni el eclecticismo ni la facilidad, sino el trabajo con el lenguaje como valor. La pregunta crítica al concretismo que realizan los autores será: "Até que ponto a poesia em si mesma é um valor trans-histórico que não foi afetado pela *pauperie* da sensibilidade pós-moderna?". Simon y Dantas ensayan una respuesta tan radical que pone en tela de juicio los logros éticos y estéticos del concretismo: "Para criadores de uma outra geração, pouco interessados na modernidade como tal e pouco propensos à reflexão, a experiência da pós-utopia é uma realidade empírica, não necessariamente incômoda, é antes um dado de sensibilidade que mareou irreparavelmente sua expressão"¹⁸. Si el objetivo de la crítica es el ataque a la poesía marginal no deberían olvidar los autores los logros poéticos de la poesía concretista por ellos señalados que, en tanto elaboración expresiva, la poesía marginal ni siquiera podía sospechar. Si en este texto Simon y Dantas atacan la ideología concretista, también pecan por homogeneizar las creaciones de sus componentes y, aún más, confundirlos con sus seguidores. Podría pensarse que lo que estos críticos buscan es reconocer responsables tanto del abandono de la senda abierta por las vanguardias en la experimentación formal como de la "ahistoricidad" de la materia expresiva imputada peligrosamente a éstos.

Acuerdo con la diferencia que los autores marcan entre la generación del vacío o "ciudadanía sustraída" de los años setenta y la de la transición de la democracia con su inmovilización frente a los proyectos de transformación, situación en la que los medios de la industria cultural no dejaron de ocupar una dimensión insidiosa en la formación expresiva, que algunos poetas —creo— lograron transformar a su favor (por ejemplo, Arnaldo Antunes). Paradójicamente, para los autores, el reclamo de un espacio alternativo de producción y divulgación llevado a cabo por la "poesía marginal" estaba atravesado por un inventario de efectos de los medios que se revelaba en los contenidos formales de la poética concretista. La resistencia a la represión política desde el margen, en un espacio público interdicto, le otorgó a esta poesía un valor simbólico que la apertura política evaluará más allá de la positividad resistente, para indagar en el "abandono da discussão teórica das alternativas". Sostienen Simon y Dantas: "Como a questão do valor poético havia sido sempre transferida para o significado das atitudes —a conquista do leitor valendo mais de que o conteúdo da poesia— ficou-se de mãos abanando quando aquelas possibilidades artesanais deixaram de valer".

La conclusión radical es que frente a la herencia modernista, un abanico de dudas con Guimarães Bon-Jorn Cabral, Clarice Lispector, entre otros y la herencia vanguardista absorbida por

la generación concretista, la poesía marginal no produjo invención en la lengua y se desangró en biografías que, declarando la existencia, criticaban el autoritarismo de las vanguardias y la tradición intelectual ligada a João Cabral para valorar recursos estratégicos de efecto rápido, más que de decantada elaboración. Reducida al mercado, que tanto combatían alternativamente, la poesía marginal valoraba un fuerte "desceso de resubjetivación" frente a la tradición objetivista, sin distinguir las distancias ficcionales entre sujeto poético y sujeto empírico. La incapacidad para procesar la oralidad, una excesiva simplicidad sintáctica, un uso del vocabulario poblado de palabras cosificadas, la carencia de procedimientos paródicos y la falta de distanciamiento irónico (apenas hay un uso del humor inmediato) revelan en su reverso, según los autores, "simultaneidad, collage, elipsis e brevedad" como valores. La transparencia truncada y caótica no logra recuperar las ideas del modernismo sintético ni el vanguardismo coloquial irónico, triunfando una percepción "não-seletiva, direta, imediatista". Carente de investigación de una "técnica poemática", su expresividad no pasa de un género confesional o testimonial. Si los datos de una vivencia inmediata merecen ser transcritos como "vibración intimista", como sostienen Simon y Dantas, estos datos tienen que vibrar en la forma: "A subjetivação carece, portanto, de um meio expressivo adequado à manifestação de impulsos individuais — a desqualificação literária é agora promovida a imagem e identidade falsa carencia subjetiva".

Acuerdo con los autores que el resultado es que, en conjunto, la poesía marginal parece escrita por una sola mano, donde la inexistente elaboración del registro subjetivo se vuelve, más que una problematización de lo cotidiano, una afirmación privilegiada de un mundo tal como es y donde el gesto político de resistencia se torna inofensivo al no proponer un modo de expresión formal alternativo que les permita conservar en el arte, la fuerza de una utopía o fuga transformadora. El ataque que la "poesía marginal" dirigía al núcleo del concretismo, el modernismo y la vanguardia por su tendencia a la objetividad poética, confundida a menudo con el elitismo, desconocía el gesto crítico que estas poéticas instalaban. Al no crear formas expresivas singulares, la "poesía marginal" tampoco proponía renovadoras formas de vida, se agotaba efímeramente en un impulso. No es el caso de la singularidad de Glauco Mattoso quien, señalan los autores, bajo un "gesto perverso escatológico", convierte la experiencia periodística de *Jornal Dobrábil* en un "dispositivo anónimo" que pone en valor cada selección del poeta como un resto imprevisto que cuestiona a los medios y a la propia poesía marginal. La fragmentación como principio no evita el distanciamiento. Este logro político de Glauco Mattoso da paso a un modo de intervención donde la mediación expresiva logra que la selección, glosa o uso humorístico en forma de pastiche intertextual, alcance la acidez paródica, donde los afectos valoren, sin desconocimiento de las mediaciones. La gíria minoritaria atraviesa las derivas perversas de Glauco, tan sutilmente reveladas por Perlongher¹⁹, donde el contenido crítico propone un desgaste de las formas y una sensibilidad de los márgenes que no se confunde con la "poesía marginal".

El artículo "A nova poesia brasileira e a poesia" de Vinícius Dantas vuelve con profundidad crítica sobre un conjunto de libros que componen el horizonte poético de los años ochenta como efectos y desprendimientos de la llamada "poesía marginal", para agudizar la postura del artículo escrito con Simon. Se ubica en 1983 para criticar a "poetas más conocidos que su poesía" (...)

lêris sem importância, criadores de um produto socialmente irrelevante e sem a menor expressão"²⁰. Comparto, en términos generales, la noción de carencia de expresión en la poesía marginal y no la de producto socialmente irrelevante, ya que las búsquedas subrayadas en su intención están sujetas a un imperativo de resistencia y ampliación del espacio público que el propio Dantas reconoce y valora. Los autores relevados en esta oportunidad son: Régis Bonvicino (*Sócia de copia*, 1983), Waly Salomão (*Gigolô de bibelôs*, 1983), Chacal (*Drops de Abril*, 1983) Paulo Leminski (*Caprichos e relaxos*, 1983) y Orídes Fontela (*Alba*, 1983). Para Dantas, estas poéticas emergen del flujo de las elaboraciones posvanguardistas o de la "poesía marginal", de su "espontaneidad y placer", y se aproximan como nunca a una poesía de "cerramiento político" y "estupidez"²¹. Las críticas formales de Dantas son agudas y atendibles: un declarado anti-intelectualismo sin capacidad para transfigurar la materia expresiva, una complacencia que desconoce mediaciones para la sensibilidad y una devastación de la obra de largo aliento, ahora reemplazada por juegos verbales cansadores o de edulcorado lirismo que han perdido la aventura utópica transformadora de la lengua.

Perlongher fue un cronista privilegiado que estableció relaciones con quien él consideraba uno de los precursores del surrealismo brasileño y con los llamados poetas "marginales", las que se fueron tramando en el transcurso de la década del ochenta. Entre otros, estableció dos vínculos capitales, con Roberto Piva y con Glauco Mattoso. Su particular reconocimiento por la poética de Piva y, en particular, por *Paranóia* (1963) y la fuerza de la trashumancia erótica que el poemario evoca, lo llevaron a traducir un poema del libro: "Visão de São Paulo à noite. Poema antropofago sob o efeito de narcóticos", como desenlace del texto ejemplar, "Poética urbana" (1989). También hace referencia en su largo artículo "Los devenires minoritarios" (1991) a la *Antologia poética*²² de Piva. Dice: "Impulsos de fuga que animan muchos de esos procesos de marginalización, fuga de la segregación y la modelización normativa que no por desesperada deja de ser elocuente. No más que poetas como Roberto Piva se muestran capaces de ver — en sus versos como 'adolescentes maravillosos incendian reformatorios' — el contenido deseante de esas fugas"²³.

En relación a Glauco Mattoso escribiría "O desejo de pé" en el *Manual do pedôlatra amador* (1986)²⁴. Esta elección no puede considerarse estratégica sino que Perlongher entendía que ambos poetas experimentales, con dos obras míticas en sus haberes, *Paranóia* el primero y *Jornal Dobrábil* el segundo, constituían el más sólido sustrato expresivo en el arco trazado entre 1963 y 1986, a los que sumaba la singularísima obra de Paulo Leminski, *Catatau* (1978), y *Galaxias* (1984) de Haroldo de Campos, como expresiones depuradas que habían logrado hacer estallar la lengua. En particular, de *Galaxias* tradujo partes y entabló una sólida amistad con el poeta que funcionaba como un foco en las disputas locales²⁴.

Dos conceptos fundamentales unían las búsquedas de Perlongher a los intereses de Roberto Piva y de Glauco Mattoso: la trashumancia voluptuosa del primero y la elaborada deriva fetichista del segundo²⁶, que afirmaban la insumisión erótica, que Perlongher procuraba como la base del decir poético.



2. Fetiche y proyección sentimental

La necesidad de proyección sentimental o empatía (*Einfühlung*)²⁷ es entendida como una proyección por simpatía en un objeto o una persona de lo que un sujeto siente hacia ella. Experiencia en la que se realiza la identificación como en la magia o en el amor. El fetiche funciona por enfocamiento y proximidad con lo elegido y anuncia la ilusión de la posesión. Sin embargo este artificio ilusorio permite vivir hasta el infinito en una deriva sin fin para procurarlo.

La proyección sentimental ha sido considerada como supuesto de la voluntad artística en el único caso de tender ésta hacia lo realista orgánico, es decir hacia el naturalismo. El naturalismo, sostiene Deleuze, es un universo que combina mundos originarios y pulsiones elementales. El mundo originario es un espacio cualquiera que no se confunde con los medios determinados y la pulsión una impresión que no se confunde con los sentimientos o las emociones. La imagen naturalista produce dos signos: los síntomas y los fetiches. Los síntomas son la presencia de las pulsiones en el mundo derivado y los fetiches la representación de los pedazos arrancados a los objetos efectivamente formados en el medio. De esta forma, el naturalismo encarna una imagen diabólica donde las acciones desbordan hacia actos primordiales que no las acompañan y los objetos hacia pedazos que no los reconstituirán, las personas hacia energías que no las organizan²⁸.

Una experiencia fetichista es un don energético hacia el brillo que atrapa la percepción del interesado. Es un *potlach*. El sentimiento de atracción que expresa Glauco Mattoso hacia el fetiche de su elección, moviliza el deseo en la vida orgánica funcionando como una fuente de autoactividad. Esta atracción o proyección sentimental funciona como un goce estético que es goce objetivado de sí mismo. Aquello que otorga fuerza a la obra de Glauco Mattoso, es especial *Jornal Dobrábil* y *Manual do Pedólatra Amador* es el sentimiento vital que la anima hacia el fetiche y la voluntad formal de volver procedimiento de escritura la proyección sentimental.

¿En qué consiste este dispositivo fetichista? El dispositivo fetichista es meramente casual y se pronuncia sin reservas volcando todas las energías a favor de una parte, de un detalle o de una circunstancia. En este caso, el de la pedolatría, se trata de olores, sabores de pies, medias y zapatos. Para Glauco, consiste en un culto servil, antitónico y que oscila entre lo orgánico y lo inorgánico en un mixto inseparable. El deseo fetichista persigue la idea obsesiva que lo motiva, no el mundo orgánico al pertenece la parte seleccionada del sistema. Es un deseo ajeno a toda sensualidad cualitativa porque la acumulación reificada y repetible domina la escena. Por ello el fetiche es una causa en sí y no depende de un grupo social como el ídolo o el tótem y no tiene garantía de su organicidad.

Perniola sostiene que "el fetiche es precisamente la negación de un símbolo o de un tótem. Consiste en la insubordinación de la cosa con respecto al organismo viviente, al sistema, a la estructura que pretende englobarla. Al fetiche se le asigna el estatuto de cosa única, irregular, marginal; es un resto, una anomalía... del todo secundario e irrelevante con respecto al funcionamiento de la sociedad"²⁹. El fetiche posee una fuerza de captación para el interesado, un brillo suprasensible que une en sí mismo el aspecto concreto conectado con su cualidad de ser algo disfrutable. Arbitrario, exterior y autónomo del organismo, el fetiche, es del orden del artículo más despreciable de la organización, pero, para una tarta con el interés sexual. Finalmente, el fetiche funciona como

un sustituto; un zapato o un pie ocupan el lugar de un falo impropio, sin cualidades ni determinaciones. Constituye una añadidura que monopoliza el sentir por reificación y establece una dependencia con respecto al sustituto elegido como entidad imaginaria.

Para Glauco, el fetiche no es algo frío e inerte, menos aún un vacío de una fantasía frustrada, sino que opera como un vestigio de un resto palpable: suciedad, sudor u olor reciente de los pies. El fetiche promete una comunión espiritual con el cuerpo entero de quien calzaba aquello que el interesado lamía. Esta atracción independiente de cualquier otra cosa no es un instrumento para un fin. La escritura de Glauco está escandida por el olor que fija una pista fresca y que conserva en ella lo vulgar, lo exagerado, lo grotesco y lo obscuro de las experiencias vitales. La escritura de *Manual do Pedólatra Amador* hace pasar un residuo vital a la composición y una forma de sumisión voluntaria. El brillo contingente del fetiche unifica residuo y sumisión. Perlongher en el epílogo al libro sostiene que el movimiento de la escritura se articula en el par "especialización/especialización" para unir las trayectorias por los territorios y cuerpos con la elección de un punto ideal y máximo de gozo. La serie trayectoria especial/especialización fetichista se sostiene por una presencia actual, la del cuerpo que deriva y una nebulosa virtual, el brillo fulgurante que lo atrapa.

3. Derivas fetichistas

Manual do pedólatra... (1986) es una pieza de humor socarrón dividida en cinco partes. "Dos significados insignificantes": donde releva el concepto de pedolatría; "Dos objetos abyectos": donde trabaja la relación entre pedolatría y fetichismo; "Dos cheiros chulos": donde construye un tratado de los olores y los sabores sadomasoquistas; "Dos versos perversos aos palavrões de ordem": donde discute los límites de lo pornográfico y se reconoce como un antropófago que, montado en la sátira, en la parodia y el plagio como trabajo intertextual, urde las fronteras de lo coprofago y "Das cartas curtas às solas grossas": donde, a la manera de Krafft-Ebing³⁰, el poeta recorre un sinnúmero de casos señalados por fecha calendario, ligados a la deriva libidinal y presentados como una posible biografía del pedólatra.

Perlongher recupera la fuerza de la crispación que la sorpresa de un olor produce en Glauco Mattoso, no cualquier olor sino el que se macera en los circuitos del *troitoir* o de la deriva deseanente en el circuito homosexual³¹. La vinculación "especialización/especialización" desarrolla su anclaje en la fuerza secreta del fetiche. La repetición que permite la exploración gozosa, "minuciosa y sistemática" del objeto, articula y corroe límites institucionales, abriendo la diferencia en el juego que se vuelve sobre el "definitivo punto de gozo". El fetiche es un punto de ruptura y la fijación que produce sobre los objetos inanimados o partes del cuerpo puede volverse un corruptor voluptuoso en "los agenciamientos del deseo —experienciales y concretos, menos que oscuramente anclados en la ley inmutable de un inconiente prescripto". El fetiche asocia una percepción con una sensación; Krafft-Ebing en su *Psychopathia sexualis* señala casos de *masoquismo* en el que el paciente relaciona su deseo de las pantorrillas "sólo si los pies calzan zapatos elegantes", o si es sometido "por taciones de zapato", o por "higiene" durante los análisis³². Como podría sugerir aquí el comienzo de una velada *pedolatría* que Glauco Mattoso despliega

llevando plenamente a cabo sus fantasías y volviendo sobre ellas como una máquina de ficción. La percepción en *Manual de pedólatra amador* nos introduce de golpe en la materia. Las pulsiones olfativas del pie se vinculan a escenas de sometimiento, donde “una presión dolorosa pero cálida en su punición” domina los deseos de aquel que orientado por la sorpresa del circular, reconoce las sensaciones en una fusión donde cuerpo y espacio de la ciudad resultan inseparables. La trashumancia voluptuosa de Piva que se trama en una experimentación de fugas en lo real alcanza en Glauco Mattoso la fuerza de un clima vaporoso fuertemente libidinalizado que liga el frenesí de un olor a una textura urbana particular. Krafft-Ebing denomina *coprolagnia* a la voluptuosidad ante los excrementos, en especial, a las emociones despertadas por los olores de pie antes de ser lavados, conducta que despertaba en Z la voluntad de lamer los pies antes del acto sexual, ligado a actos de sometimiento y castigo. Sin embargo, dice que lo que le excitaba en la imaginación como “los pies sudados (...) en carne y hueso le repugnaban”³³. Este enunciado donde imaginación y práctica encontrarían su fisura es indiferente a la máquina narrativa de Glauco, quien sostiene una práctica ajena a especulaciones abstractas. El caso 31 de Krafft-Ebing resulta de interés para comprender el epicentro del deseo fetichista del poeta. Salvando la distancia e invirtiendo la figura (prostituta por Chongo) aquello que deseo subrayar es que “B sintió el impulso de tirarse a sus pies, de besárselos y de seguirlo como un perro a un esclavo. Sus pies ‘majestuosos’ calzaban unas botas de cuero que lo cautivaron, también de excitación. Durante la noche no logró conciliar el sueño, pues el recuerdo (...) lo perseguía. Imaginó que le besaba los pies. Esta fantasía le provocó una eyaculación”. B se dedicaba a circular por la ciudad guardando la imagen preciada del fetiche en su memoria —viajando en su memoria, dirá Perlongher— y “ésta se convertía en objeto de sus actos”. Coincidimos con Perlongher al reconocer en la perversión de Glauco Mattoso al libertino sadeano revisitado por Klossowski, quien se entrega a la imagen preciada del fetiche en una “repetición automática de un único gesto”. No creo que dicho gesto resulte apático —como sostiene Klossowski—³⁴, sino que en la medida que el mismo —como punto de placer— refuerza una cadena libidinal que se vuelve práctica experiencial, desmonta las regulaciones y crea su diferencia en la errancia del objeto deseado, destituyendo “la univocidad ascendente en el devenir deseante”. La perfección en el deseo del objeto —la especialización— no cierra fronteras para el deseo. El procedimiento erótico recrea en el fetiche una serie intensa y múltiple de conexiones. El deseo encadena en los juegos de servidumbre que pueden desmontar el poder, también se liberan por efectos de la servidumbre voluntaria y subversiva.

Para Perlongher, en Glauco Mattoso triunfa una “práctica errante y promiscua” al igual que en Piva, sólo que en el primero, los contactos parciales son el motor de la intensidad declamada y poetizada y en el segundo están más ligadas a una pulsión que traza trayectorias de búsqueda en la fuga, mientras reconoce en los adolescentes el objeto de su deseo.

La trashumancia deseante que ambos poetas tematizan y vivencian se encuentra en el epicentro de “los devenires minoritarios” que Perlongher ensaya, también forma parte de sus compuestos poéticos, donde el fetiche alcanza el brillo deseado. Las prendas femeninas pueden constituir una red de elecciones *kistch* y *camp* en Perlongher, aunque no sólo esto, porque funcionan como conexiones con personajes de la historia o relaciones cambiantes

a través de las fronteras de la ausencia. El fetiche funciona poéticamente como memoria, como valor material literal o como la envolvente del cuerpo ausente. Si Glauco Mattoso disfruta de los olores y sabores de medias, zapatos y otras prendas, Perlongher vuelve estos materiales del deseo *climas inmatereales de impurezas* y la *corporificación material de cuerpo* que su poética transmite en un compuesto atravesado por superficies aliyectas que crean el efecto extático de una serie deseante. El fetiche es en Perlongher una subversión activa de un ideal para volverse una *corporificación material*, que es posibilidad de que la historia, la memoria y el deseo pudiesen ser materializadas en objetos³⁵, que en la experiencia pueden ser tocados y amados y en el poema forman un clima extraño que el sustrato de esa intensidad compuesta destila. De esta forma, las pulsiones, como impresiones en el sentido fuerte, son elaboradas por el poeta como expresiones de los pedazos, partes u objetos arrancados por éstas de los medios donde se produce la trashumancia. Las pulsiones se apoderan de pedazos trazando una trayectoria “en el mundo originario”³⁶ y son inseparables de comportamientos perversos que ellas producen. El pasaje de la impresión a la expresión requiere de la formación y transmutación de climas en el compuesto, partiendo de aquel objeto parcial, arrancado y desarticulado de su medio para su disefrente en caverna³⁷. La perversión que mueve la trashumancia es una fuerte “derivación” de las constantes “normales” en el medio derivado.

Perlongher encuentra en Roberto Piva y Glauco Mattoso un triple interés. Una resistencia poético-política a los modos de homogeneización de las autonomías: una crueldad afirmadora —escrituras de sangre y vida— que acarrea un estado de inversión de los signos. Se trata de signos terribles que labran estos cuerpos y colorean en plena carne estas escrituras. Por ello, valoran la propia afirmación destituyendo la condición de ser juzgados. Y, por último, encuentra una reorganización intensiva, afectiva y anárquica del propio cuerpo y de la jerarquía impuesta sobre los órganos. Perlongher lee en Piva y en Glauco Mattoso sus propios intereses y sus biografías empíricas que no han dejado de producir en el cuerpo una vitalidad que enfrenta a toda forma o fin orgánico impuesto. Aquello que el poeta descubre es el modo de producir intensidades —en una cierta experiencia de lo indeterminado— que testimonia, más allá de las instituciones y de las formas estatutarias, una crueldad afirmadora que no debería ser entendida como destrucción o aniquilamiento³⁸.

—ADRIÁN CANGI



1. cfr. Heloisa Buarque de Hollanda. "O espanto com a biotônica vitalidade dos '70". In *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbando: 1960/70*. São Paulo, Brasiliense, 1980, p.39 y ss.

2. Agner Heller y Ferenc Feher. "La izquierda y la crisis cultural". *Anatomía de la izquierda occidental*, op. cit., p. 244.

3. *Ibidem*. Los autores se refieren a las antinomias artista creador/receptor, vida/campo estético como entes separados: sujeto/objeto, lo corporal/lo espiritual, lo eterno/lo momentáneo.

4. Dicen: "La estética vital es también una consecuencia inevitable, pues cuando el arte se convierte en vida, la vida también se convierte en arte y de esta guisa difícilmente queda evadida la crítica de frivolidad que le dirige el joven Lukács (...) La catarsis, la purificación es el encuentro de la vía propia de vuelta a las normas, mientras que *el happening* poscatártico es un rito curativo, a veces directamente magia negra". *Ibidem*, p.245.

1. cfr. Theodor Adorno. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971; "Reacción y progreso". In: *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, op. cit., y "La crítica de la cultura y la sociedad". In: *Prismas*, Barcelona, Ariel, 1962.

6. Glaucio Mattoso. *O que é Poesia Marginal?* São Paulo, Brasiliense, 1982, 2. ed.

7. Félix Guattari. "El discreto encanto de la adolescencia". Entrevista de Christian Postelnick. *El porteoño*, 45, set. 1985, p.62-65. Corresponde a una entrevista originalmente publicada en la mítica revista *Sexpol*.

8. Glaucio Mattoso. *O que é Poesia Marginal?* op. cit., p.29

9. Caracas, "O poeta dos outros", *Novos Estudos Cebrap*, 22, outubro 1983, p.135-156. Presentación del artículo por Roberto Schwartz.

10. cfr. Dossier "A poesia contra o verso". "Mais", *Folha de São Paulo*, 8 de diciembre de 1996.

11. Gilles Deleuze y Félix Guattari. "Percepto, afecto y concepto". In: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, p.169 y ss. Dicen: "El arte conserva (...) se escriben sensaciones (...) que sólo se refieren a su material (...) lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto /que/ son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia (...) Composición, esa es la única definición del arte."

12. Glaucio Mattoso. *O que é Poesia Marginal?* op. cit., p. 51

13. *Ibidem* p.61-62

14. Néstor Perlongher. "Siglas". *Utopía*, 4, 1985, p.29.

15. cfr. Maria Lúcia de Barros Camargo. "Revistas literárias brasileiras: anos 70" In: Saúl Sosnowski. *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza, ed. 1999.

16. Los artículos sobre poesía marginal que consideré son: Imma Simon y Vinícius Dantas. "Poesia ruim e sociedade pior". *Novos Estudos Cebrap*, 12, junho 1985. Vinícius Dantas. "A nova poesia brasileira e a poesia". *Novos Estudos Cebrap*, 16, dezembro 1986. Caracas, "O poeta dos outros", *Novos Estudos Cebrap*, 22, outubro 1983, presentado por Roberto Schwartz. Este apartado forma parte de un texto en elaboración conjunta con Ana Cecília Olmos.

17. Los autores recuperan la línea crítica de Haroldo de Campos en el artículo "Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos". *Novos Estudos Cebrap*, 3, julho 1982, p.63-67. Reivindicando un immanentismo textual inseparable de la propuesta concretista, Haroldo de Campos en su artículo privilegiaba el "procedimiento menos" como fuerza productiva de una forma expresiva que trazaba un linaje en la poesía brasileña. Su lectura de un "estilo de gago" en Machado de Assis, sostenido en "uma perturbação nos órgãos da palavra" y en un "perpétuo tartamudear", valora los efectos de repetición, torcimiento y retorcimiento formal como rasgos de estilo, que separan a Machado de Assis de la crítica a favor de la abundancia, el colorido y la variedad de Silvino Romero. El estilo de rasgos pobres, sostenido en la "afasia" logra abrir "entre as reiterações do mesmo" un distanciamiento irónico, una diferencia que la "magreza estética" de Machado compartiría con la escritura telegráfica de Oswald de Andrade. De esta forma, se critica el "vicio retórico nacional" que abunda en riquezas de contenido para abordar la pobreza. La contracara es una valoración de la pobreza de la materia expresiva en relación a un mundo en tiempo físico de pobreza del que la figura paradigmática sería Graçiliano Ramos (*Vidas Secas*, 1938). La "poética da linguagem reduzida" ataca tanto al triunfalismo excelente de la generación del 45 como a la "realpolitik" de la crítica, recuperando como alternativa el arte mínimo con su "procedimiento menos". El excelente no obstante es elogiado en una estética como la de Guimarães Rosa bajo un ángulo de una "ética do desperdício" y de la "transgressão do útil". Entre el excedente expresivo de Guimarães Rosa y el procedimiento menos de Augusto de Campos se trazan para Haroldo de Campos las perversiones semánticas immanentes que dejan flotando en el vacío a las críticas contendistas y representativas.

18. Imma Simon y Vinícius Dantas. "Poesia ruim e sociedade pior". op.cit

19. Néstor Perlongher. "O desejo de pú". Epílogo a Glaucio Mattoso. *Manual do pediatra amador. Aventuras e leituras de um tarado por pés*. São Paulo, Expressão, 1986..

20. Vinícius Dantas. "A nova poesia brasileira e a poesia". op. cit.

21. *Ibidem*. De Regis Bonvicino, Dantas dice que el mayor logro de su poética es la "conciencia" y la "metonimia da experiência", donde lo poético es la sobre del tratamiento gráfico como trabajo intelectual de la imaginación. La poesía es lo que sobre de la prosa coloquial y la extracción verbal es criticada por llegar a límites de devastación tales que su "ars poética" es el propio blanco del papel. Subraya que no alcanza la riqueza de los coloquialistas irónicos como Corbière y Pessoa, quedándose en una forma objetiva y literal de la "gria" como "referência em bruto". Critica la incapacidad de "transfigurar" el mundo de objetos inútiles en materia expresiva de lenguaje. El corte abrupto, el silencio oportuno y la elipsis transfiguradora son una falta por exceso de "literalidad".

De Waly Salomão dice que desde el exceso y la desmesura de una "violência contra a literatura", como cicatriz del "foetismo, underground, Fanon, Glauber, Tropicália", modeló una experiencia de peso del poeta-héroe, nacido del resentimiento de una transformación no lograda donde su creación poética requiere de "uma presença física" al modo de una *performance*, sin la conciencia crítica de la literatura moderna. "Sua máscara é agora uma neo-retórica bufa que, com complacência, resguarda seu romantismo e sua literarice, comprometendo, porém, é pena, sua paródia".

A Chacal la critica porque su poética siempre circuló independientemente ideológicamente y en esta publicación del mercado editorial aparece la nostalgia del inconformismo oswalliano contra la censura y la interiorización del "poemamimuto" como marca de subjetividad, dejando de ser un procedimiento de extrañamiento para confundirse con la espontaneidad expresiva. La aversión por la literatura y cualquier reflexión es una motivación ideológica que se vuelve "uma brincadeira hedonista", sin tensiones verbales.

Paulo Leninski, tal vez el mayor creador de esta generación por *Catatau* es criticado por su producción posterior, que Dantas llama de "heneplástico", donde no queda lugar para la metáfora. Esto podría verse como un valor si no se apoyara en la idea de "divertimento" liviano, de valores geométricos abstractos más que en "valores semánticos", de la valoración del "epigrama" como forma privilegiada de libertad expresiva, de redundancia y de facilidades. Por cierto, el contraste entre la experiencia expresiva sin igual de *Catatau* y *Caprichos e Relaxos* permite la crítica de Dantas, con errores de su parte, como el de suponer un Leninski "subintelectual en su sistema poético". El desmentado que Dantas tuvo con estas lecturas comparadas se lo atribuye a Leninski por haber producido el

"projeto mítico" de *Catatau*, obra monumento de vanguardia del siglo, y por haberse detenido en "asomancias y paronomasias" que han perdido la aventura utópica formadora de la lengua.

A Ordes Fontela lo critica por caer en la magia de una "falsa transcendencia", por una producción "arética" y "complaciente", con el triunfo de "fulguraciones e iridiscencias" de turismo formal. El uso de una "sinestesia directa" y un uso "metafórico equivocado" que lo llevan a jugar relaciones entre "seda", "silencio" y lo "translúcido". Esta "edulcoración del lirismo" agudiza el ataque hacia una poesía decorativa y fatua. *Ibidem*.

22 Roberto Piva. *Antología poética*. Porto Alegre, L&PM, 1985.

23 Néstor Perlongher. "Los devenires minoritarios" op.cit. p.17

24 Glaucio Mattoso. *Manual do pedôlutra amador. Aventuras e leituras de um turado por pés*. op. cit. cfr. Entrevista realizada a Glaucio Mattoso en junio de 2000.

25 Paulo Leminski. *Catatau*. Porto Alegre, Ed. Sulina, 1989 y Haroldo de Campos. *Galaxias*. São Paulo, Ex Libris, 1984. cfr. Joseley Vianna Baptista. "O jade ofegante da página". In: Néstor Perlongher. *Evita vive e outras pro-*

sas. São Paulo, Iluminuras, 2001, selección y prólogo de Adrián Cangí.

26 Glaucio Mattoso. *Línguas na papa*. São Paulo, Pindaliba, 1982; *Memórias de um pneu-ciro*. Rio de Janeiro, edições trote, 1982; *Lineiriques e outros deloiques glauquianos*. São Paulo, ed. Dubolsor, 1989; y el mítico *Jornal Do Brasil* 1977/1981, 53 números, 1 vol.. São Paulo, 1981, formaron parte de la biblioteca de Perlongher y de los intereses fetichistas entre ambos.

27 cfr. Wilhelm Worringer. *Abstracción y naturaleza*. México, F.C.E., 1953.

28 cfr. Gilles Deleuze. "Del afecto a la acción: la imagen pulsión". In: *Imagen movimiento*. Barcelona, Paidós, 1991. p. 180 y ss.

29 cfr. Mario Perniola. *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid, Trama, 1998; Remo Giudieri. *El museo y sus fetiches*. Madrid, Tecnos, 1997; Roberto Echavarren. *Arte andrógino*. Buenos Aires, Colihue, 1998.

30 Richard Von Krafft-Ebing. *Psychopathia sexualis*. Valencia, ed. La máscara, 2000.

31 Néstor Perlongher. "O desejo de pé". op. cit. p.164-179.

32 Krafft-Ebing. *Psychopathia sexualis*. op. cit. respectivamente p. 56, 65 y 67.

33 *Ibidem*. p.71-74.

34 Pierre Klossowski. *Sade, mon prochain*. Paris, Seuil, 1947.

35 Peter Stallybrass. *O casaco de Marx Roupas, memória dor*. Belo Horizonte, Autêntica, 1999, p.62.

36 Gilles Deleuze. "Del afecto a la acción: la imagen pulsión". In: *Imagen movimiento*. op. cit. p. 180 y ss. cfr. Oscar Masotta. *El modelo pulsional*. Buenos Aires Argonauta, 1980, p.37. Dice: "La prototípico de la pulsión tiene que ver con un trazado".

37 cfr. Roberto Echavarren. *Arte andrógino. Estilo vs. moda*. op. cit.

38 cfr. Gilles Deleuze. "Para acabar de una vez con el juicio". op. cit. p. 179-183. cfr. Jacques Derrida. "Pulsão de morte e crueldade". "Mais". *Folha de São Paulo*, 10 de setembro de 2000, p.12-13.

SONETO SINTETICO

De como a poesia é definida
depende a trajetória do poeta.
Qual é, pergunto, a fórmula secreta
que traça em poucas linhas uma vida?

Segundo Rilke, a lira não duvida,
mas Eliot é turrão, e tudo abstrai.
Bashô quanto mais tra menos se aquieta.
Pessoa diz que é fe no dor fingida.

Divergem tantos mestres só no tom.
Não há por que dar tratos ao bestunto:
há quanto no verso, não um don.

Qualquer opinião, qualquer assunto
será, verdade ou não, poema bom
se for densa a fração breve o conjunto.

SALVADOR ELIZONDO



PAUJUNA LAVISTA

Salvador Elizondo nació en la ciudad de México en 1932. Sus obras completas fueron editadas por El Colegio Nacional de México (del que es miembro) y también por el Fondo de Cultura Económica. Los títulos de sus libros: *Farabeuf*, *Narda y el verano*, *El retrato de Zoe*, *Cuaderno de escritura*, *El grafógrafo*, *Elsinore*, *Teoría del infierno* y otros ensayos, además de la recientemente reeditada *Autobiografía* precoz (escrita a los treinta y tres años de edad y por encargo), y sus casi desconocidos *Poemas*, en realidad su primer libro jamás reeditado. De estas últimas dos obras reproducimos algunas zonas. Acompañan la muestra dos ensayos: por Gabriel Bernal Granados, responsable de *Neocosmos. Antología de escritos de SE*, y por Rafael Cippolini, así como algunas pinturas y dibujos del propio Elizondo.

LA GRAFOSTÁTICA U ODA A EIFFEL

I

Si una o varias fuerzas obran sobre su cuerpo a la vez guardarás el equilibrio aplicando al mismo punto una fuerza equivalente pero en sentido contrario

II

Si varias fuerzas se aplican a un mismo punto del cuerpo en direcciones opuestas guardarán el equilibrio aunque pierdan el sentido

III

Si el cuerpo está en equilibrio lo conserva aunque le apliquen otras fuerzas que a su vez se equilibran entre sí



PAULINA LAVISTA

AUTOBIOGRAFIA PRECOZ

(fragmentos)

Beda el Venerable compara la vida humana al paso de una alondra extraviada que penetra en un recinto, lo cruza fugazmente y vuelve a salir hacia la noche. Una autobiografía es a la vida lo que ese momento es al vuelo de la alondra. A mi edad no tengo aún la perspectiva o mi perspectiva de la vida es demasiado presuntuosa para poder concretarla sobre el papel. La vida todavía me está viviendo, en el mismo sentido en que se emplea el gerundio "está lloviendo", para que de ella no pueda tener más certidumbre que la de mi vocación y del estado de ánimo que esa vocación ha fraguado, creo yo, eso sí, definitivamente. Por otra parte la importancia de una autobiografía reside en las conclusiones que nos propone o que sacamos más que en las anécdotas que nos relata. Mi visión esencial del mundo es poco edificante; en realidad, no apta de ser difundida. En esto no creo ser una excepción a la regla o si la soy, soy la excepción que la confirma. Nuestra idiosincracia está hecha de los prejuicios que se resumen en nuestras opiniones y ni siquiera por lo que respecta a mi propia persona me considero en posesión de una visión clara. Hasta ahora sólo puedo tener conciencia de mi vida como de una experiencia en la que he visto o imaginado algunas imágenes y en que he dicho o he escuchado algunas frases. De mi primera infancia sólo recuerdo un verso: "Sobre el dormido lago está el sauz que llora..." y cada vez que escucho, después de tantos años, estas palabras con que se inicia uno de los poemas más inquietantes que se han escrito, se me aparece como un sueño equívoco el cuerpo infinitamente desnudo, infinitamente blanco de mi *schwester* y además resueñan en mis oídos, como un eco lejanísimo, el batir de los tambores, el golpe acompasado del paso de ganso sobre los adoquines, la exasperación sibilante de los pífanos y el aleteo lentísimo de los largos banderines rojos que colgaban de las ventanas golpeando las fachadas lúgubres y ateridas de las casas de nuestra calle. Pero en la imagen de ese cuerpo desnudo descubro también el entusiasmo inequívoco de la primavera, el súbito deshielo que presagiaba los vastos campos de girasoles y la luz quebradiza del sol que se filtraba como una cascada cristalina entre el follaje siempre verde de los pinos. Por las tardes nos sentábamos *schwester* Anne

Marie y yo en el pretil de la ventana. Ella tocaba canciones populares en el acordeón o en la armónica pero callaba cuando aparecían unos niños judíos que, ateridos y escuálidos, vagaban unos instantes por nuestra calle, cuando ésta estaba desierta, para que el sol, ya que no era otra cosa, alimentara sus pequeños cuerpos raquíticos. Entonces Anne Marie me azuzaba diciéndome algunas palabras al oído, y yo, como un perro faldero enloquecido, gritaba apoyado en el reborde: "¡Schweine Juden! ¡Schweine Juden!" Ambos reíamos y mientras los niños pasaban ante nuestra ventana ella volvía a llevar la armónica a sus labios y entonaba con más emoción que nunca *O, du Fröhliche*.

[...]

El retorno a la patria fue una experiencia desagradable por todos motivos. Penetraba yo por primera vez en un mundo caótico, infinitamente fragmentado o quizá infinitamente indiviso. El tiempo era una margen de la lógica. El perímetro de las estaciones del año era un zigzag que todo y nada engolfaba y solamente era posible distinguir dos épocas precisas: la del polvo y la de la lluvia. Aunado a esto recaía sobre mí la obligación malsana de tener que ir a la escuela, de estar comprometido, por primera vez en mi vida, con una comunidad, no de intereses, sino de obligaciones irritantes y las más de las veces irritantes por estúpidas: los lunes el saludo a la bandera, un trazo sin sentido ante el que había que levantar el brazo y jurar que estaba un dispuesto a morir; la participación en la fiesta deportiva en que era preciso retorcerse como simio al compás de las notas de un piano desvencijado, los castigos que invariablemente revelaban la falta de imaginación de los maestros: escribir mil veces una frase que expresaba una determinación radicalmente opuesta a lo que en mi interioridad era una verdad absoluta. Por las tardes me refugiaba yo en la compañía de mi nana, mi nueva nana: un ser que nunca se hubiera desnudado en mi presencia y que sólo colmaba las horas de la tarde lluviosa con el relato amorosamente repetido de Juan sin Miedo o con las anécdotas propagandísticas de los héroes de la

rebelión de los Cristeros o del fusilamiento "edificante" del Padre Pro. Algunas veces me asaltaba la nostalgia de aquel mundo distante y rígido que se había perdido más allá de los mares y sólo me consolaba hojear, durante horas, las imágenes alegremente cruentas del *Struwwelpeter*. Un día llegó la noticia: la guerra había empezado. Íntimamente sentía yo la alegría de poder participar en un juego que hasta entonces nunca había jugado: el de "alemanes contra ingleses". Por lo general nadie quería ser "inglés" en aquellos tiempos.

{...}

Si aludo a la condición de poeta como la más alta a la que puede aspirar el hombre, no lo hago para atribuirme el perseguimiento de esa condición con el fin de enaltecer lo que yo creo que ha sido mi propia vocación. La subsistencia de la poesía no son las meras palabras de que está hecho el poema sino el sentimiento vital que lo inspira. Creo que como todos los hombres, mis primeros versos brotaron ante la presencia de una mujer o, más bien, ante la certidumbre de su existencia, pero esos primeros versos nacían más allá o más acá del sentido que la poesía tiene como vocación de "hacer con las palabras"; nacieron, en realidad, como respuesta a la pregunta que se hace el hombre ante la contundencia de esa relación mágica que convierte a una mujer en una convivencia indefinible para él, que la convierte en la amada. ¿Qué hago?, se pregunta ante este hecho capital. Las palabras entonces, ante esta interrogante, se conjugan, se combinan, se acoplan de acuerdo a ciertas sintaxis que no están previstas o que no informan ya el concepto meramente filológico de lengua o de idioma y que tienden a constituir una plétera que las hace universales dentro de su individualización extrema, dentro de su ubicación exclusiva en una región distinta del espíritu. Visto con suficiente perspectiva y a la luz de las definiciones que la poesía siempre busca y siempre encuentra de sí misma, el poeta nace en el momento en el que, como Bécquer, dice a los ojos que lo miran: *Poesía eres tú, y se acrisola definitivamente en el momento en que puede explicar la misión que ha elegido con las mismas palabras con que Mallarmé aludía a la obra poética de Poe: Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*. Ambas definiciones contienen la esencia que solidariza al poeta: una con su emoción, la otra, con el lenguaje. Yo creo, en fin, ahora, que estos dos versos encierran los términos contiguos de la trayectoria personal de todo poeta. A veces irrumpen en ese ciclo que todo lo abarca la sinrazón, la demencia, la desesperación ante las circunstancias concretas de la vida y a pesar de que la visión de la poesía es el alfabeto en que el alfa y el ome-

ga se tocan, por el milagro que su propia existencia supone, entre ambos caben todas las letras que sirven para designar al universo. El esplendor y la verdad de las palabras, organizadas de acuerdo a la lógica de la sensibilidad, no abandona a los hombres desde el momento en que nacen verdaderamente a la vida y yo, por mi parte, no me considero una excepción a esta regla que yo mismo y para mí mismo he formulado, sólo que la vida, y más que la vida la realidad, plantea una disyuntiva excesivamente difícil de dirimir. El poeta, o es un hombre que se enfrenta a la eternidad momentáneamente, en cuyo caso vive o concreta, mediante el lenguaje, imágenes o sensaciones, o bien eterniza el instante viviendo las imágenes o las sensaciones en el lenguaje, un lenguaje que por ser el hecho mismo de la creación y la creación misma de su personalidad, es el cumplimiento de una aspiración de máxima universalidad. Éste ha sido, en términos de ideas estrictas, el proceso que yo mismo he seguido o he intentado seguir en mi obra. Creo, de momento, que todavía estoy más cerca de Bécquer que de Mallarmé y este hecho no me avergüenza porque tengo justamente la edad en que Mahoma, con más furia que nunca, sigue liñéndome la carne roja y en que van ganando la batalla de mis sentimientos las huestes de la Arabia Feliz sobre las de Galilea. El tiempo llegará sin duda en que abandone este lirismo en aras del supremo menester, o mester poético, pero es que estoy comprometido, más comprometido, con la mirada que me mira en el espejo que con el esplendor del cielo.

{...}

Fue aquella estancia en Europa, después de mi fracaso como pintor, la que hizo nacer en mí la afición por el cine. Mis conocimientos de este arte se limitaban de una manera teórica a las investigaciones de Eisenstein y a ciertas películas clásicas que había yo tenido oportunidad de ver sin que por entonces hubiera yo tenido una sensibilidad suficientemente abierta a esta expresión como para darme cuenta de que el cine había alcanzado una madurez tal que podía ya competir con las demás artes figurativas como testimonio cabal de experiencia humana. Esta certidumbre, que no fue sino una certidumbre pasajera como pude comprobarlo después, la adquirí con la frecuentación entusiasta de los cineclubs, sobre todo de París, a los que la juventud se volcaba con un ánimo muy diverso del que entonces llevaba a los jóvenes al cine en países como éste. Por otra parte, el cine en Europa no carecía de un voluminoso aparato crítico y teórico que contribuía a enriquecer al máximo lo que allá constituía la "experiencia cinematográfica" y que aquí no era más que "ir al cine". Esta visión del ci-

ne como una manifestación del espíritu fue sin duda para mí un logro positivo después de aquel viaje durante el que no me habían abandonado ciertas reticencias y prejuicios debidos a mi adhesión inquebrantable a las ideas políticas de izquierda que la solidaridad con mis colegas pictóricos de México me había infundido. Ahora comprendo cuánto más provechoso me hubiera resultado aquel viaje, realizado en el momento más exaltado de mi primera juventud, si mi espíritu no hubiera estado trabado por toda esa serie de estupideces que me impedían sacar mis propias conclusiones acerca de la verdadera naturaleza de la vida de una sociedad que emergía apenas de la guerra y que estaba pasando por el trance de su reorganización de acuerdo a ciertos nuevos principios y normas históricas. La relación superficial que yo había entablado con algunas mujeres durante aquel viaje me turbó, sin embargo. Esas mujeres que habían experimentado el cataclismo de la guerra no eran menos mujeres por ese hecho; conservaban intacta una interioridad propia al lado de la cual mis "camaradas" mexicanas, que amaban disfrazarse de personajes de Diego Rivera, que redimían incansablemente a los indios del Mezquital y bebían grandes cantidades de tequila en las fiestas del Taller de Gráfica Popular, eran como un remedo grotesco de ese ideal que, por principio, prefigura toda mujer ante los ojos del hombre. La emancipación, sobre todo sexual, de las mujeres que conocí durante ese viaje no presuponia necesariamente la pérdida de la femineidad que invariablemente caracterizaba a las "mujeres progresistas" que yo había frecuentado en los círculos intelectuales de izquierda de México. El destino me tenía, quizá, por esa idea que me había formado en Europa, preparada una revelación que, a mi retorno, habría de trastocar de una manera indeleble mi actitud antes las mujeres y, especialmente, ante la relación que unívocamente presuponen con el hombre.



De regreso a México, después del invierno, mi necesidad de alcohol se tornó apremiante aunque en el fondo de mí mismo contaba yo con la certidumbre de que durante mi estancia en Europa, de una manera turbia al comienzo, había germinado en mi personalidad una urgencia por expresarme, por dialogar conmigo mismo mediante la escritura, que poco tiempo después, cuando volví a encontrar a Silvia y me casé con ella, cristalizaría plenamente con la forma de un destino literario. Durante los primeros años de mi matrimonio escribí mucha poesía. Estaba yo profundamente influido por ciertos poetas ingleses, principalmente Robert Graves, y mi poesía era casi siempre una transcripción infiel del sentimiento poético de los demás. Asiduamente confeccionaba traducciones que nunca se publicaban en ninguna parte pero que a mí me servían de ejercicio, no para mejorar mi propia escritura, sino para distraerme de esa faena laboriosa que consiste en ser un marido modelo. A veces me vencía la angustia de mi inutilidad y entonces volvía yo a beber y con ello a envenenar mis relaciones con Silvia. De pronto me daban arranques de recuperación y de idealismo, pero mi condición de hombre sojuzgado e inactivo pronto vencía mis buenas intenciones. Concurría yo a la Facultad de Filosofía y Letras para estudiar literatura inglesa, pero al cabo de algunos meses me percaté de que yo sabía más de literatura inglesa que todos mis maestros juntos y las tareas que esos estudios me imponían eran demasiado fáciles y para nada colmaban el hueco que se había abierto, inexplicablemente, en mi vida. Empecé a publicar algunos poemas y ensayos en las revistas que reclutaban a sus colaboradores entre los estudiantes de la Facultad. Cuando consideré que yo había reunido una cantidad suficiente de obras maestras las reuní en un libro que fue unánimemente mal acogido por la crítica. La paciencia y la buena voluntad de Silvia, a lo largo de algunos años de ociosidad mía, me permitieron, sin embargo, solazarme ilimitadamente en la lectura. Nuestra biblioteca creció desmesuradamente conforme iba enriqueciendo, lenta, pero seguramente, mi conocimiento de la literatura.

Mis afanes de lectura, sin embargo, nunca han sido en el orden de la amplitud. Yo desconfío de los que todo han leído y creo fervientemente en los "libros de cabecera" que se leen y releen muchas veces y también creo en los libros que en la primera vez que se leen se arrojan al fuego a la segunda página. En mi adolescencia intenté el *Ulysses* incontables veces y no conseguí mis propósitos sino en la juventud. Afortunadamente, pues entonces estaba yo más preparado para la gratificación que me produjo. La vida, para usar un eufemismo, de "hombre asentado" en el ve-

leidoso ámbito de la tranquilidad conyugal me permitió leer ciertas obras con esa aparente paz de espíritu que, en resumidas cuentas, no es más que el afán sistemático de encontrar ideas que puedan servir de cauce a nuestras pasiones. Yo todavía no he abierto un libro de poesía —y he abierto muchos— sin la esperanza de encontrar aunque sólo sea un verso que me pueda servir para propiciar una seducción o un acto de aniquilamiento en el nivel de la vida cotidiana que es el nivel en que ese verso, cuando sirve a los propósitos a los que lo destino, habrá de cobrar para mí su significado cabal y su más alto grado de intensidad. La metafísica, por ello, nunca me ha interesado más que como un ejercicio que sirve para mantener la mente alerta y ágil en el orden de especulaciones más directas pero no por eso menos complicadas como son las que tienden a justificar la desazón que produce la vida conyugal o a exaltar las virtudes del libro de un amigo. Baudelaire hace acopio de una gran riqueza de argumentos ubicuos. Con los años he llegado a la conclusión que este espíritu apasionadamente inteligente encerraba a su vez, como las cajitas chinas, el espíritu de un moralista y éste el de un poeta y el espíritu del poeta al del hombre esencial. Creo que una de las cosas que mejor he hecho en la vida, o que no he hecho tan mal, fue mi reiterada lectura de Baudelaire, porque si en la adolescencia me reveló la emoción bella y banal de su decadentismo y me estremeció sus imágenes de cabelleras negras, de madonas apuñaleadas y cadáveres semidevorados por perros hambrientos, los primeros barruntos de mi madurez no me impidieron seguirme estremeciendo con esas mismas imágenes, pero ese estremecimiento se había enriquecido tanto de significados como de posibilidades en un sentido estrictamente pragmático, descontando, por supuesto, en ambos casos, el goce que, en sí, produce la contemplación. Un vaso de vino, en resumen, o una mujer, se enriquecen por el solo hecho de que, cuando los disfrutamos, ya hemos obtenido de los libros cierta sabiduría. Y yo creo también que esa es la razón oculta que nos ha llevado, a todos quienes lo hemos hecho, a leer a Sade. Yo deseaba contagiarme de su obsesión. Al lado de las de Baudelaire, las ideas que, según el propio Sade, subyacían en todas sus obras, siempre me parecieron punto menos que imbéciles. Me interesaban infinitamente más las “mecánicas” que él había ideado para realizar coitos colectivos o las recetas para confeccionar bombones afrodisíacos que esa *Weltanschauung* pedestre que ciertos críticos miopes, o quizá exageradamente prébistas, se esfuerzan en atribuirle con la misma exaltación, exactamente, con que se habla de la *Weltanschauung*, por ejemplo, de Hegel. Como literato las virtudes de Sade en el siglo veinte no son cuantiosas, pero aparte de su falta de reticencia a informarnos prácti-

camente de ciertas cosas, si conserva todavía, para quienes lo hemos agotado, el mérito de habernos remitido a otras literaturas, a otros pensamientos que después del primitivismo de los suyos ya son capaces de otorgarnos una visión más congruente y más importante que la suya respecto a las mismas cosas. Pocos son los que aprecian, todavía, al enorme poeta que fue, o que sigue siendo, en realidad, Swinburne, por ejemplo, sin esa referencia que en su obra es la de Sade. El caso de Georges Bataille también me apasionó durante esos años. Su rigorismo filosófico casi incomprendible, sus deducciones espeluznantes acerca de la relación entre el coito y la muerte, su perspicacia enfermiza acerca de los significados ocultos de la obra de arte no eran, como lo comprendí al final de la lectura de su obra, sino el basamento en el que se sustentaba un libro irritantemente mal escrito, apasionadamente desorbitado y febril y en el que yo encontré, entre las descripciones más desquiciadas de todos los actos excretorios del cuerpo humano y sus imágenes sospechosamente entusiastas del nazismo, algo así como la visión pura de lo que es la pasión. Este libro, que fue el primero en mi vida que me subyugó totalmente al margen de sus virtudes literarias, que de hecho son pocas, pero en realidad muchas, es *Le Bleu du Ciel*.

(...)

Una experiencia singular vino a poner un acento todavía más desconcertante en mi vida; un hecho que en resumidas cuentas fue el origen de una obra que emprendí algunos meses después y que se vería publicada con el título de *Farabeuf o la crónica de un instante*. Este acontecimiento fue mi conocimiento, a través de *Les Larmes d'Eros* de Bataille, de una fotografía realizada a principios de este siglo y que representa la ejecución de un suplicio chino. Todos los elementos que figuraban en este documento desconcertante contribuían, por el peso abrumador de la emoción que contenían, a convertirlo en una especie de zahir. El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura. Esa imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento que la vi, con tanta fuerza y con tanta angustia, que a la vez el solo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en torno a su representación una historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y una mujer, me remitía a un mundo que en realidad todavía no he desentrañado totalmente: el que está involucrado en ciertos aspectos de la cultura y el pensamiento de China.

Simultáneamente se me presentó la oportunidad de realizar una película experimental gracias al patrocinio de un productor aventurado. Durante mucho tiempo las imágenes que representaban el extraño mundo científico de fines del siglo diecinueve me habían perseguido, no tanto por su cientificismo entusiasta, sino por los caracteres extrañamente mágicos que se veían aparecer en esos grabados nítidos y tortuosos que ilustraban las revistas científicas de la época. Tanto *La Femme Cent-Têtes* de Max Ernst como las divertidas creaciones de Akbar del Piombo, *Fuzz Against Junk*, *The Hero Maker*, *Is that your, Simon?* y *The Boiler Maker* estaban realizados con ese tipo de grabados, casi todos ellos provenientes de la revista *La Nature* y que formaba collages de una rara belleza mágica. Con vistas a enviarla a un concurso de cine experimental que tendría lugar en Francia, decidí intentar hacer una película que fuera como el equivalente cinematográfico de esas composiciones que yo admiraba sinceramente. Si bien, por causas de tiempo, fue imposible enviar la película al concurso, una vez que estuvo terminada pude comprobar que los resultados no eran del todo decepcionables. Había conseguido realizar una película que, cuando menos, colmaba la aspiración con que había sido hecha. Por otra parte, la realización de esta película hizo que llegara a mis manos el célebre *Précis de Manuel Opérateur* del Dr. H. L. Farabeuf, cuyas maravillosas ilustraciones de técnicas amputatorias tenían un papel importante en mi película. Estos grabados, de una pulcritud incisiva sorprendente, complementaron gráficamente las imágenes que se habían formado en mi mente a partir de la fotografía de la tortura china y me sirvieron en la escritura de *Farabeuf* para establecer ciertas dimensiones de atmósfera y de contrapunto de imágenes que dieron a la novela cierto carácter y cierto estilo inusitados en las corrientes más tradicionales de la narración castellana.

Con la película *Apocalypse 1900* había yo entrado en un periodo de intensa actividad literaria casi sin darme cuenta. Si a veces mis efusiones alcohólicas reducían considerablemente mis rendimientos, los resultados no fueron de ninguna manera, al fin de cuentas, insignificantes, pues, además de la película, había yo terminado un libro de poemas, uno de cuentos y el propio *Farabeuf*. Simultáneamente me había sido concedida una beca del Centro Mexicano de Escritores que me permitía escribir con cierto desahogo económico. De mi paso por esa institución recuerdo con simpatía la crítica certera y estimulante tanto de mis compañeros becarios como de los directores del Centro.

Mi lectura exhaustiva y apasionada de Ezra Pound me había encaminado, también, hacia el descubrimiento de ciertos aspectos de la cultura china que tendían a complementar esa otra inquietud,

más profunda, que acerca de este pueblo maravilloso había despertado en mí la foto del suplicado. Cuando terminó mi beca en el Centro Mexicano de Escritores me fue concedida otra para estudiar mandarín en El Colegio de México. Mi paso por esta institución no se significó mayormente sino porque ahí tuve los primeros contactos con la escritura china que yo había vislumbrado como una disciplina eminentemente poética, tanto por mis intentos de crear una expresión gráfica basada en el principio de montaje como por la veneración que tenía yo a los procedimientos de cierta poesía china con los que me había familiarizado a través del prodigioso ensayo de Ernst Fenollosa editado por Pound, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Este libro que siempre he amado profundamente, contribuyó sin duda a acrecentar mi desasosiego una vez que ya me encontraba ante la tarea de seguir estudios metódicos, pues mi disposición constituía un grave prejuicio en contra de esa actitud demasiado inmediata y pragmática con que se enfocaba la enseñanza de las lenguas y las culturas orientales por primera vez en México. La mayor parte de mis compañeros y los cursos en sí estaban encaminados a obtener el mayor resultado en el menor tiempo posible, lo que hacía difícil detenerse en la contemplación y el goce de aquellos aspectos del conocimiento de una lengua que tendían, por mi parte, más a la asimilación con fines a convertirlos en un *medium for poetry*, que en una actividad capaz de hacerme ganar el pan como intérprete de las Naciones Unidas. La escritura china, afortunadamente, se sustenta en un número no muy elevado de principios rigurosos que no es difícil aprender. Una vez que éstos han sido dominados es posible con sólo un ejercicio reiterado de la caligrafía y de la memoria ampliarlos autodidácticamente hasta conseguir en poco tiempo, y con base únicamente al número de caracteres que se han aprendido, obtener la recompensa a un esfuerzo que apasiona, sobre todo, por el contacto efectivo que permite con los orígenes y la organización primigenia de ciertas formas representativas de gran valor, no sólo en el orden de la expresión conceptual, sino también en el orden puramente gráfico. Algunos meses después de iniciado mi aprendizaje del chino escrito pude darme cuenta, en Nueva York, ante un cuadro de Mathieu, que el valor que yo había atribuido a estas formas en su individualidad no era escaso pues, entre otras cosas, me percataba yo de la inmensa perspectiva que ciertas constantes del pensamiento y de las culturas orientales abrían para aquellos espíritus que, por otra parte, se significaban esencialmente como mantenedores de una tradición artística europea o más ampliamente, occidental. La caligrafía, simplemente, como expresión sensible de un estado de ánimo pictórico o poético *instantáneo*, si bien en mi

ponía en entredicho la preocupación que me había hecho concebir el *Farabeuf*, me daba, sin embargo, la posibilidad de proyectar, en un futuro que para el escritor es tal vez siempre demasiado cercano, obras en las que, mediante ese aprendizaje de los caracteres, podría yo quizá conseguir, de una manera más congruente, esa congelación de las imágenes que tentativamente ya había intentado, mediante el lenguaje, en algunos de mis escritos. La frecuentación de diversos trabajos clásicos relacionados con la organización estructural de los caracteres y de las "etimologías visuales" de éstos, tales como el del Padre Wieger y la traducción crítica de *Las seis escrituras* de Tai Tung hecha por Hopkins contienen o implicaban una riqueza tal de referencias que llegado un momento tuve que apartarme del estudio exclusivo de la escritura para penetrar en un reducto más vasto de la cultura china. Este reducto contenía aspectos que ya antes me habían interesado pero que me resultaban muy distantes. Un descubrimiento importante fue para mí el del concepto chino del erotismo como una actividad diametralmente opuesta al sentido que tiene en Occidente. Asimismo el estudio, aunque sea sumario, de la historia de China plantea de inmediato una concepción radicalmente diferente a la que puede tenerse de este pueblo con base a las difundidas apreciaciones que sobre el papel futuro que jugará China en el mundo pueden obtenerse en la prensa o en las obras de difusión popular. Tanto el sentido eminentemente cíclico de la historia como el refinamiento casi demencial de la cultura de este pueblo avalan una inquietud que, expresada frívolamente, es todavía demasiado sorda. Pero para quien es capaz de leer entre líneas —o entre rasgos—, para quien es capaz de darse cuenta cabal de por qué uno de los caracteres que designa la poesía y el canto está formado por la conjunción de las radicales "palabra" y "eternidad", China representa una posibilidad del espíritu y de la historia inminente del mundo evidentemente perentoria y abrumadora.

En Nueva York vivía yo en el Hotel Chelsea que goza de un particular renombre en la historia de las letras desde la época de Mark Twain, que había sido uno de sus primeros huéspedes habituales. Esta bella estructura de ladrillo rojo cuya fachada e interiores estaban adornados con espléndidas muestras de herrería forjada había sido el testigo de muchos acontecimientos dramáticos. De allí salió Dylan Thomas en una ambulancia en la que habría de morir camino al Bellevue Hospital, Ezra Pound se había alojado igualmente en el Chelsea a su salida del St. Elizabeth's, Thomas Wolfe había escrito parte de *Of Time and the River* en uno de sus cuartos más modestos. El vestíbulo, ajuaireado con mobiliario proveniente de y desechado ya por Scotland Yard, ostentaba junto a

las pesadas chimeneas neogóticas y las somníferas butacas de cuero desgastado, las construcciones alucinantes de Larry Rivers, los bellos cuadros de De Kooning y de otros pintores residentes. En ese vestíbulo era posible encontrar, en los momentos más inesperados, a Arthur Miller, a Brendan Behan, a William Burroughs, la admiración por cuyo maravilloso libro *The Naked Lunch* me dio un buen pretexto para iniciar su trato. Por las tardes nos encontrábamos frecuentemente en el bar de *El Quijote*, el restaurante español anexo al hotel.

Burroughs era todo lo contrario de lo que se podría inferir a partir de los datos que circulan o que él mismo ha consignado sobre su vida en los relatos aterradores de los que emergió su leyenda negra. Al igual que muchos grandes escritores norteamericanos, su conversación y su trato estaban determinados de una manera casi general por ciertas banalidades en las que jamás hubiera uno adivinado una personalidad espeluznante. Sin embargo, la comunidad que tuve con él de ciertos estados de euforia alcohólica me permitieron entender, a la larga, el lado inquietante de la vida de este hombre que, juzgado simplemente por su apariencia, hacía pensar en una curiosa mezcla de agente viajero y pastor protestante, pero es que el mundo intelectual de Burroughs, para cuando yo lo conocí, era similar al que Pound se ha adjudicado a sí mismo: un mundo en el que las palabras se han vaciado de sentido y eso porque después de ciertas experiencias ante la realidad han resultado ser insuficientes para revelar esos mundos que, como el de Pound, pueden haber sido inducidos por un afán poético desmedido, pero que en el caso de Burroughs sólo habían sido entrevistas a través de la lente, quizá excesivamente clara, de las expansiones perceptivas conseguidas por medio de la química. Emanaba silenciosamente de Burroughs esa cualidad desconcertante que singulariza y que identifica al demonio y al mártir o al demonio que ha sido martirizado y cuyo equilibrio en el mundo, por las experiencias aterradoras a que ha sido sometido, parece colgar de un finísimo hilo de lucidez que cualquier cosa, una corriente de aire por ejemplo, puede romper. No pensaba, durante aquellas tardes pasadas ante los inagotables *martinis* en compañía de un escritor famoso, que meses más tarde el rompimiento de ese hilo se convertiría en una de mis propias experiencias, a causa sobre todo de la desmedida afición y adicción que había nacido en mí por aquellos *martinis* que más que producir el ánimo sociable con que a veces lograba yo departir con Burroughs, paliaban la nostalgia, infinitamente más angustiada que todas las consecuencias de las drogas que él relata en sus libros, de algo que yo creía perdido para siempre.

Los *martinis* y la nostalgia que por primera vez había yo sentido en Nueva York me dieron la clara medida de mi vocación de

habitante de la cloaca porque súbitamente llegué a la conclusión de que mi vida estaba ligada ineluctablemente al terror de los silencios significativos, de las alusiones veladas, de los recuerdos obscenos, y todas esas taras me habían hecho lo que era y lo que soy, que cualesquiera aspiraciones estaban sujetas a un consenso humillante y que mi futuro, como miembro de la especie humana, estaba tan íntimamente unido al asco de mi propia vida y al asco de las que me rodeaban, que mi única escapatoria era la maldad, el cinismo, la aceptación de la cloaca como paradigma. El amor de la cloaca me había minado; mi voluntad no era ya más que un espectro siempre dispuesto a escuchar las recriminaciones de quienes insinceramente se complacían a todas horas del día en llamarme "retrógrado" y "hombre incivilizado", sin darse cuenta que ya estaban señalados por la fatalidad de sufrir ese destino que pone en ridículo y que vacía de su contenido verdadero todas las opiniones que jamás podemos formular sobre el mundo. Después de un viaje delirante llegué a San Francisco y el contacto con esta ciudad que es casi una ciudad de China proyectó nuevamente en mi mente la imagen del supliciado. Proliferaron los *martinis* en un ámbito de locura latente que no tardó en declararse algunas semanas después de mi llegada a México.



(...)

La estructura de la sociedad es tan equívoca que cuando para su propio bien nos demuestra, mediante los silogismos de una lógica que sólo sirve a sus propósitos malsanos, que somos dementes o criminales y por ello nos priva, convencionalmente, de nuestra "libertad" —es decir: la libertad que nos ha otorgado de no atentar contra su estupidez— no hace sino poner en nuestras manos los argumentos perfectos para demostrar que el criminal, el asesino, el estuprador representan la naturaleza verdadera del hombre mientras que todos los demás aman engañarse con las patrañas que han inventado y no caer en la tentación que es la vida, y si alguna vez caen en ella desfiguran esa caída hasta el grado de convertirla en una elevación, porque lo que temen sobre todas las cosas es mancharse. Pero no se dan cuenta de que el excremento que los mancha es invariablemente el suyo. Es por ello que deifican su mierda —la deificamos todos— y le damos el nombre de orden, paz, armonía. Nuestra locura, la locura de todos, proviene del hecho de que, en realidad, nunca logramos deshacernos de las objeciones que todos, y con toda facilidad, podemos formular en contra de ella. Los informados y los técnicos palián entonces esta condición deplorable mediante el concepto de "progreso" que, en resumidas cuentas, no hace más que definir y clasificar esa acumulación —ordenada, en verdad— de nuestras inmundicias. El manicomio, contra lo que pudiera pensarse, siempre enseña una lección que nadie acepta, claro está, con excepción de los que con el epíteto —o con el *epitafio*— de "loco" o sin él han traspuesto sus umbrales: la de que el acusado y no el acusador tiene, las más veces de las veces, la razón. Al condenar al estuprador, al sádico, al necrófilo estamos volcando nuestra culpa sobre las imágenes más evidentes de esa personalidad que es la que nos aterra más que ninguna otra y que nunca queremos confrontar: la nuestra.

(...)

—SALVADOR ELIZONDO

Tanto los fragmentos de *Autobiografía precoz* como el poema "La grafotática" de Salvador Elizondo, así como sus dibujos y las fotografías de Paulina Lavista, han sido extraídos de la edición de Aldus (la primera es de 1966), México, 2000, y se publican con autorización del autor y de la editorial (www.aldus.com.mx).

AUTORRETRATO EN LA NOCHE

And for ages men had gazed upward as he was gazing at birds in flight. The colonnade above him made him think vaguely of an ancient temple and the ash-plant on which he leaned wearily of the curved stick of an augur. A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the hawklike man whose name he bore soaring out of his captivity on osierwoven wings, of Thoth, the god of writers, writing with a reed upon a tablet and bearing on his narrow ibis head the cusped moon.

JAMES JOYCE,

The Portrait of the Artist as a Young Man

SILENCIO, NO-FORMA

La página de un cuaderno poco o nada tiene de particular para el ojo no entrenado. Sin embargo, uno puede elevar la potencia de su significación hasta convertirla en una puesta en escena que algo tiene de operación mecánica y algo, también, de operación mental. Paul Valéry escribía en cuadernos que de alguna manera insinuaban entre las líneas de su escritura el secreto y la fascinación por un oficio que se resolvía en el campo de la palabra *amateur*. El escritor no es ni puede ser un profesional; más bien sería un devoto del ocio, de las intermitencias. Recuerdo una fotografía suya sentado ante un escritorio donde reposa el cuaderno.¹ Valéry, ya entrado en años, dejaba de escribir por un momento, o simulaba que dejaba de escribir por un momento, para posar frente a la cámara con la pluma fuente todavía entre los dedos índice y pulgar de la mano derecha, al tiempo que se sostenía la barbilla con la izquierda en una pose falsamente meditativa. En su actitud parece haber algo del Leonardo que recreó en el libro que empezó a granjearle fama de escritor hermético y por demás brillante antes incluso de que concluyera el siglo XIX (Valéry era entonces muy joven, no mayor de veintitres años, cuando se publicó por primera vez su *Introducción al método de Leonardo da Vinci*). Pero también tiene algo de no-rígido, del deportista de finales del siglo XIX y principios del XX que pondera con su actitud emperifollada (según cierto esquema de la época) la connotación deportiva de la palabra *amateur* trasladada al campo de las artes y las letras. Como los falsos futbolistas en el cuadro del Aduanero Rousseau: sostienen un balón entre ambas manos mientras corren por un campo sembrado de árboles, el bañador ceñido a la altura de los muslos, a rayas blancas y azules,

los hombros desnudos y un paradójico bigote bien peinado que enmarca la virilidad de un rostro de cabellos lacios. Estos hombres no pensaban en el público que pudiera objetar el ridículo de correr en medio de un laberinto de árboles, con esa ropa y ese bigote desmintiéndolo todo. Asimismo, Valéry prefería escribir en un cuaderno. Fue él quien enfatizó con su actitud la importancia de los medios sobre los fines. En una época en que los cuadernos han pasado a ocupar un segundo plano y el uso de las computadoras se impone en el gremio de los escritores, el énfasis de Valéry adquiere un relieve particular. La profesionalización se intensifica. Los editores miden la extensión de las páginas en caracteres, y las novelas comienzan a escribirse pensando en su lanzamiento a través de la internet. "Los libros han sido escritos para ser leídos únicamente por sus autores", opinaba hacia finales de los sesenta Salvador Elizondo en uno de los aforismos de su *Cuaderno de escritura*. No puede ser de otra manera. El escritor no puede ser más que un aficionado a las cosas que atañen íntimamente a los íres y venires de su voluntad.

Ajeno a la sofisticación y la abundancia, el autor se contenta con llenar de apuntes, trunca las más de las veces, las páginas de sus cuadernos sucesivos. Justamente, en el prefacio que escribió con motivo de la segunda traducción al inglés de su *Monsieur Teste*, Valéry dice lo siguiente a propósito de la condición apócrifa de cierto intelectual "constante":

El acto de escribir exige siempre un cierto "sacrificio del intelecto". Bien sabemos, por ejemplo, que las condiciones de la lectura literaria son incompatibles con una precisión excesiva del lenguaje. El intelecto exigirá de buen grado al lenguaje común perfecciones y perezas que no están en su potencia. Pero son raros los lectores que no obtienen el goce más que en la tensión del espíritu.

¿No debería ser exactamente al revés? ¿No debería ser la dedicación, la entrega absoluta lo que marcara y definiera la vocación de un escritor en tanto que entelequia pura? Las tensiones, sin embargo, no duran demasiado. De ahí las experiencias fragmentadas que le son consustanciales al "goce estético" o "espiritual" como quiere, con ironía, el personaje inventado por Valéry. En los hechos, el encadenamiento de las cosas es discontinuo. No porque las pausas sean siempre necesarias para crear un vago efecto de continuidad, ni porque las cesuras sean o hayan sido el artificio que hace posible generar el ritmo. Lo que sucede, simplemente, es que la existencia es un fenómeno impuro que se fragmenta en etapas. Y el silencio es una de ellas.

El silencio, en cuanto valor conjetural, está en el anverso de la página escrita. No se integra a ella, a menos que su valor sea el

¹ La imagen aparece en la primera solapa de la traducción al español de Salvador Elizondo del *Monsieur Teste* (Montesinos, España, segunda edición, 1986).

de un componente, como sucede, por ejemplo, en el caso de la poesía. Más bien está ahí como la otra orilla, el otro semblante. Es el punto de partida y el punto de llegada. Todo ejercicio en prosa, hasta donde la propia experiencia me lo dicta, parte del silencio para llegar a él. El silencio encuentra su expresión plástica en la página en blanco; en la página vacía se vuelve tangible, o visible, y es con ella, en el momento de la escritura, con quien se dialoga o se combate. Nada erosiona de la nada; sin embargo, qué ocurre si pensamos que el silencio o la página blanca no es más que una sucesión de algo. ¿El silencio es una parte del tiempo, una astilla, o es en sí mismo una definición del tiempo? Quizás no sea otra cosa que una especie de congelamiento, en el mismo sentido de las imágenes congeladas en las películas fotográficas. O un proferimiento unívoco, ajeno por completo a cualquier manifestación o epíteto verbal. Pero el silencio también es todas esas voces. Aunque a final de cuentas es imposible hablar de imágenes concretas ni de cláusulas verbales. Lo que se impone cuando se habla del silencio es, a duras penas, su posibilidad y su aislamiento.

Esta reflexión adquiere un peso específico intrigante cuando se viene de haber leído los libros de Salvador Elizondo. En uno de sus "cuentos", el titulado "Futuro imperfecto", se toca en cierto sentido el tema de la imposibilidad de la escritura y de cómo la imaginación no es otra cosa sino una triquiñuela para anular el imperio de la página en blanco. En general, con sus libros se tiene la impresión de que fueron escritos para conjurar el silencio, y de que sus maquinarias verbales fueron diseñadas para detener el avance demoleedor del ocio improductivo. A su obra entera la ronda el presentimiento del Escriba: un sujeto que observa desde un punto fijo y un objeto que es observado en el momento preciso en que se escribe sobre la superficie del cuaderno. Son múltiples las asociaciones que esta relación puede provocar como por el efecto de un ensueño en la mente desdoblada del autor-lector: el torturador y el supliciado, el cirujano y el cuerpo sobre el que se practica una serie combinatoria de disecciones, una pareja de amantes que camina por un farallón y, en suma, la escritura y el escriba (el "ser" y su "función", diría Valéry). El problema que esta relación plantea puede ser llevado del campo de la especulación imaginativa al de la disertación metafísica con casi los mismos resultados: un miembro de la ecuación acaba siempre transformándose en el otro, sin permitir diferenciación alguna. Cuando, de repente, inmersos en una ráfaga de conciencia plena, nos vemos a nosotros *haciendo lo que hacemos*, sentados en una silla leyendo o sentados en una silla escribiendo, acaso deslindamos con el intelecto (la memoria) una imagen que suponemos que está allí; pero que en realidad es probable que ni siquiera exista. El que se ve escribir en el espejo mientras está escribiendo que escribe es el escritor mismo en el acto de cometer el crimen espurio de la escritura. Y lo que importa en este caso, lo que le importa a quien esa página escribe, es precisamente la formulación de ese equilibrio. No parece haber un *antes* ni un *después*. Ni siquiera parece haber un *algo*. O si lo hay, en todo caso ese *algo* es una sustancia indefinible.

"59 palabras. El proyecto consiste en desarrollar 59 palabras tantas veces como lo permita una jornada ininterrumpida de trabajo. Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más." (El *grógrafa*)

Sentarse a escribir frente a un espejo es una actividad inusual entre escritores. Pero si nos remitimos al dominio de la pintura, donde durante siglos los pintores se han dedicado a escrutarse frente a un espejo sirviéndose a sí mismos de modelos, la idea de escribir, de ejecutar cada quien su arte frente a un espejo que ponga al descubierto los defectos y las mentiras, deja de ser una proposición absurda. ¿Qué sentido tiene, pues, posar la mirada sobre la propia mirada? Tal vez el de ingresar a un reino donde poco está permitido y casi todo está dicho el reino de la propia intimidad. Verse a los ojos no es desvelarse a los ojos de los demás, es, más bien, un ir hacia adentro y hacer del yo un signo de interrogación. Esto también representa un aprendizaje, primero sobre la naturaleza del tiempo, segundo sobre la propia intimidad, tercero sobre la naturaleza de los demás. Quien aprende a pintarse a sí mismo puede penetrar sin incurrir en faltas de orden técnico en el género del retrato. En cierto sentido, el espejo nos excluye del tiempo. Plantársele enfrente significa un desposeimiento de las anécdotas y un estar más allá de la trama. Quien se pinta a sí mismo no contempla la posibilidad de contar una historia; tiene que obligarse a ejecutar un arte y a cobrar conciencia de los materiales que hacen posible esa práctica.

(Con la escritura sucede algo similar; se ausculta el entorno inmediato y se describe lo que se encuentra a mano. Aunque a esas alturas se suele ser más un lector que un escritor, también se intuye que el mayor aprendizaje se encuentra en la contemplación de uno mismo.)

El autorretrato es práctica común entre los jóvenes artistas. Quizá esto se debe sobre todo a que en la juventud uno se haya demasiado concentrado en las propias emociones; la novedad del mundo interior y la falta de experiencia se equilibran en un mismo plano. Pero el gesto en sí tiene también una pizca de desafío e ingenuidad. Cuando se consigue serle fiel a la imagen de uno mismo, sustituyendo al espejo por la tela, se conjuran las palabras destino y vocación. En el artista joven existe reflejada en el propio rostro tatuado de no-tiempo la fascinación de lo por venir. En su cabeza bullen los proyectos y las expectativas. Sin embargo, en la juventud se impone la sensación de que se ha vivido lo suficiente, de que se han leído todos los libros y lo demás, en el campo de las realizaciones artísticas, habrá de resolverse sólo mediante un perfeccionamiento de la técnica. Pensando en el joven Kafka y el anciano Rudyard Kipling, Jorge Luis Borges se refirió a esto mismo de modo inmejorable: "Oalguna vez pensé que lo que ha concebido y ejecutado un muchacho genial puede ser imitado sin inmodestia por un hombre en los lindes de la vejez, que conoce el oficio".

No pensamos jamás que lo que pensamos
nos oculta lo que somos.
De la "Carta de la señora Emilie Teste"

Hace años seis o siete un amigo me mostró el ejemplar. Era un delgado volumen impreso a la rústica que contenía la *Autobiografía* de Salvador Elizondo. Antes sólo había tenido noticia de su contenido a través del comentario frívolo de terceros que alguna vez habían tenido el libro en sus manos y lo habían olvidado; o peor aún: habían sepultado su recuerdo en el terreno difuso del anecdotario. Desde entonces he leído ese libro varias veces (en el original impreso por primera vez en 1966, en fotocopias y ahora en su estado de pruebas de imprenta) y lo que he retenido no han sido propiamente las anécdotas de que está constituida esa vida que me estará por siempre vedada, sino la sensación de un proceso de escritura que se cumple en el transcurso de una sola noche.

"...toda escritura es la concreción de un insomnio y la creación literaria una aspiración irrefrenable de sueño." (*El Hipogeo Secreto*)

La *Autobiografía* comienza con una cita que comenta el pasar² del tiempo a través de un recinto que, bien mirado, podría ser la habitación del artista. "Beda el Venerable compara la vida humana al paso de una alondra extraviada que penetra en un recinto, lo cruza fugazmente y vuelve a salir hacia la noche." Elizondo escribió su autobiografía a los treinta y tres años, respondiendo al llamado de una editorial que quería aglutinar en un paquete de libros las vidas de los escritores jóvenes más destacados de la época. La idea resultó ser muy buena y sobre todo, en el caso del libro que salió de la pluma de Salvador Elizondo, el proyecto fue incluso más allá de los límites que se le habían planteado en un principio: Elizondo escribió no el recuento escrito de lo que le había acontecido en la vida, sino los trazos que habrían de coincidir punto por punto con los de su autorretrato. Lo que podría ser sólo anécdotas o los meros datos de una ficha bibliográfica, se convirtieron así en el gesto arrogante de quien se mira en el espejo, pero esta vez no para empuñar la paleta y los pinceles del pintor, sino para sostener la pluma fuente entre los dedos índice y pulgar de la escritura.

Como la mayoría de sus libros, la *Autobiografía* parece haber sido escrita para conjurar el silencio. El mecanismo que despierta el flujo de la memoria en este caso no es la cita de Beda el Venerable sino el recuerdo de un solo verso en el oído de la mente y la memoria. "Sobre el dormido lago está el saúz que llora..." Este recuerdo permite que la pluma siga fluyendo, y fluctuando de los recuerdos a reflexiones sobre el fenómeno poético, sobre el hecho fundamental de ser uno un escritor, sobre la locura y la morfología

decrépita de la sociedad de entonces, que es casi lo mismo que la sociedad de ahora. (Las cosas han empeorado mucho desde entonces.) Así pues, de una serie de abstracciones pasamos a momentos de un figurativismo extremo. Todo lo que puede concentrarse en ese lapso que dura lo que dura una noche. Al final, la memoria encuentra todo reducido a palabras. Más que a una enarmonación de situaciones vividas, esto se asemeja a una nostalgia: "Y las nubes que formaban paisajes marinos de islotes y de dunas al regresar por la tarde a casa y mi abuelo que tocaba *Für Elise* y la voz de mi madre diciéndome el poema: '...es el mismo paisaje de mortecina luz...' y aquellos campos de girasoles." El periplo se ha cumplido, tal como las vueltas de un círculo en cuyo punto de partida está su punto de llegada. La noche. El día tiene algo de perturbador, o amenazante. (En uno de sus cuentos más célebres, "Los asesinatos de la calle Morgue", Edgar Allan Poe pondera la noche por encima de las virtudes del día, sembrando en el lector la idea de que la penumbra es simplemente más propicia a la escritura y a los giros verbales de la imaginación que la luz del sol.)

"Ese escritor que me suplanta en este libro es algo así como eso que las gentes llaman un temperamento romántico." (*El Hipogeo Secreto*)

En el texto de la *Autobiografía* hay un momento clave del que parece desprenderse el aura permanente de este libro. Al final de un recorrido por la calle con un amigo con quien conversa acerca de literatura y otras cuestiones de orden teórico, Salvador Elizondo (o su tantas veces reiterado personaje ficticio) se topa con una escena que habrá de orientar, como si se tratara del destino en sí, el curso de la narración.

Pero para mí, aquel espectáculo que se refería más a mi emoción que a mi incipiente sensibilidad poética me revelaba súbitamente un mundo pletórico de esa belleza diáfana que solamente podemos concebir al margen del deseo. No eran las formas las que alentaban detrás de aquel cortinaje de terciopelo recogido hacia el marco de la ventana, no era la silueta discernida a través de los visillos de mantita de cielo ni los sonidos que emanaban hacia la calle lluviosa de aquel enorme piano, era más bien el reflejo de mi propia mirada que golpeaba el oro de aquella cabellera con un sentimiento que nunca antes había experimentado.

Este motivo, el de los ojos que se miran mirarse en el momento justo en que la belleza ya ha transcurrido, se repetirá una y otra vez en los escritos anteriores y posteriores de la obra de Salvador Elizondo. A su manera, esa visión se parece a la de aquel momento en que Stephen Dedalus, en *El retrato del artista adolescente*, observa el cuerpo de la muchacha estar desnudo a la orilla del mar, en Dublín. Tal vez la imagen solipsista de Elizondo esté un paso más allá del éxtasis filosofante y aterido del personaje de Joyce. Pero todo éxtasis, al igual que toda visión, por sublime que ésta sea, constituye apenas un momento pasajero en la vida o en el cuaderno de cada quien.

2 La palabra pájaro viene del latín *passerum*.

"Tard, ce soir, brille plus simplement ce reflet de ma nature: horreur instinctive, désintéressement de cette vie humaine particulière. Dramas, comédies, romans, même singuliers, et surtout ceux qui se disent "intenses". Amours, joies, angoisses, tous les sentiments m'épouvantent ou m'ennuient; et l'épouvante ne gêne pas l'ennui. Je frémis avec dégoût et la plus grande inquiétude se peut mêler en moi à la certitude de sa vanité, de sa sottise, à la connaissance d'être la dupe et le prisonnier de mon reste, enchaîné à ce qui souffre, espère, implore, se flagelle, à côté de mon fragment pur.

"Pourquoi me dévorent-tu, si j'ai prévu ta dent? Mon idée la plus intime est de ne pouvoir être celui que je suis. Je ne puis pas me reconnaître dans une figure finie. Et MOI s'enfuit toujours de ma personne, que cependant il dessine ou imprime en la fuyant." (Paul Valéry, Cahier, B 1910, Gallimard, 1930.)

Nadie puede dar fe de nada que no le haya ocurrido en carne propia; sin embargo tengo la impresión de que es cierto eso de que la *Autobiografía* de Salvador Elizondo, como él mismo lo declara en los párrafos finales de su libro, se escribió en una sola noche. Quizá de las diez a las tres de la madrugada del día siguiente. Esto no tiene mayor importancia. Quizá para lo único que sirve saberlo es para sustentar la tesis de que se trata de un libro nocturno escrito de un jalón sobre las páginas de un cuaderno. El silencio lo restringe desde sus dos márgenes. Del silencio parte y hacia el silencio se dirige. En el principio de mi ensayo mencioné a Paul Valéry para explicar la naturaleza íntima y precaria de las cosas que caen dentro del perímetro del cuaderno. Recuerdo a este respecto una fotografía de Salvador Elizondo de principios de los setenta, la que aparece en la cuarta de forros de *El grafógrafo*. Elizondo, de suéter y lentes redondos, está concentrado sobre las páginas de su cuaderno posando ante la lente de la cámara pero sin mirarla. Entre los dedos índice y pulgar sostiene una pluma fuente, cuya sombra se proyecta sobre la página del cuaderno dibujada por su caligrafía. Su gesto rememora el de Valéry; sin embargo, no es quizás la figura del escritor francés a la que más se asemeja la actitud en la que ha desembocado la trayectoria vital, por así decir, de la obra de Salvador Elizondo. Su periplo se parece, en mi opinión, más al de un artista o poeta anglosajón que a uno de lengua y temple franceses. Ezra Pound fue quien al final de su vida se decidió por el silencio que presagiaba su propia obra. Los *Cantares* no son otra cosa que un retroceso. Un estar de vuelta en los orígenes. En ellos también subyace la certeza de que hay un tiempo de hablar y un tiempo de callar. Para Elizondo ese tiempo se resume en el convivio que uno puede llegar a tener con uno mismo. Contra lo que uno pudiera suponer en un principio, esta actitud hacia la vida (que es un libro, que es, en realidad, un cuaderno) no es producto del cálculo. Hay cosas que simplemente suceden, como el balance y la armonía en un cuadro. O en una página en blanco.



RETRATO DEL ARTISTA SOBRE FONDO AZUL

Las conversaciones sobre arte son punto menos que inútiles. Cézanne, en una carta a Emile Bernard, el 26 de mayo de 1904

Son pocos los escritores de lengua española que han podido darse el lujo de experimentar con la prosa y plantearse de manera consciente los problemas artísticos que le son intrínsecos. Elizondo es uno de ellos.

Una serie de problemas posibles ha sido reducida a uno solo: la imposibilidad de la escritura, y sus acotaciones escénicas: el silencio, la página en blanco, el tiempo, la conciencia, el ser mismo.

La *Autobiografía*, a pesar de su tremendismo y la violencia explícita de algunos de sus episodios más crudos, no comunica tanto pesar o desolación cuanto vitalidad y certidumbre. Lo que importa, en todo caso, es la calidad de su trazo (un continuo) y el gesto de soberbia y juventud condensado en el balance perfecto del claroscuro.

Ciertas obras, a pesar de su condición explícitamente literaria (es decir, artificial, finita) dan la impresión de estar inacabadas, de perdurar en el formato espurio del boceto. La *Autobiografía* pertenece a esa categoría, debido sobre todo a su concepción apriorística. ¿A quién se le ocurre escribir y concluir el recuento de su propia vida a los treinta y tres años? Este no es tanto un problema ético como estético. Pintar un autorretrato a los veintidós años (Degas) hubiera requerido de una precisión similar.

¿Pero el arte de la ejecución no reside, según la filosofía china, sino en los intervalos y las sugerencias fragmentarias?

SALVADOR ELIZONDO

POEMAS

EL ÁNGEL

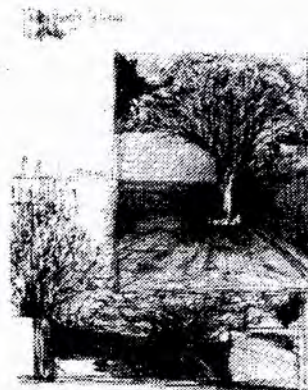
La memoria que ronda las ventanas
las voces dispersas en la lluvia
los nombres de los muertos
los nombres de los dioses
las sensaciones inasibles
el presentimiento de la presencia
detrás de las puertas cerradas a llave
la contemplación de la rosa que gira
los rostros encontrados al voltear una esquina
las palabras oídas al acaso
la música lejana
todo
es la premonición de un ángel.

ENCANTAMIENTO CONTRA LA ENFERMEDAD

Cuando digas el nombre de los dioses
bajando por la escalera
tus ojos encontrarán los ojos
de algún desconocido
y pensarás en lo que tantas veces me dijiste.

Olvidarás tu nombre poco a poco.
No quedará de ti más que tu sombra
disolviéndose lenta contra el muro
y tu paso, ágil sobre la arena,
se desvanecerá junto a la espuma
y solo tu recuerdo pronunciará dos veces
el nombre con que abrías la ventana:

Mar. Mar.



RETRATO

Cuando el juicio inesperado le cayó de golpe sobre
la espalda,

él, que había recolectado las mieses
en tantos otoños como se habían colado
por el ojo de la aguja de su vida,
se encontraba postrado ante la estatua,
ebrio de eternidad perdida,
aterrorizado por la insidia
de tantas oportunidades malgastadas
cerca de las mujeres,
cerca de los relojes,
cerca de las esquinas.
Con todos los dientes de su furia
hincados en el vientre de una Venus de yeso,
implorando a la misericordia caliza de sus manos
la memoria del tacto de las horas perdidas,
el presentimiento de la recuperación,
la reconquista de un cadáver,
la evocación de una visión
que había permanecido agazapada
en el claustro desierto de sus ojos.
Entonces todos los relojes que el crimen de su ausencia
había acumulado en el pulso precario de los ángeles
vinieron hacia él para encontrarlo
sediento aún,
agónico de olvido

de sí

LA HORA EXACTA

Recordarás la hora exacta, tal vez,
cuando llegues al pie de la escalera.

La columnata de luz intermitente
hará tu paso frágil en las sombras.

Vulnerable al puñal y a la uva. Sí.

Al pasar silenciosa el umbral de la puerta
la fugitiva imagen de tu rostro
se quedará vibrando en el espejo
mucho rato después que te hayas ido.

Irás bajo la lluvia. Doblarás por la esquina.

Una inquietud de pájaros dispersos
aleteará en tu vientre
y seguirás tratando de recordar la hora
y el gambito de reina
y el color de la rosa.

Sonarás en tu cuerpo que se agitan jadeando
coitos esferoideales ya olvidados
y el ácido del miedo
devastará tus labios con su grito

Irás en un silencio como barca.

Las palabras entonces,
vendrán a ensortijarse en tu cabello
como telas de araña.

Detrás del cortinaje de la hiedra,
al pasar por un seto inesperado,
un ángel impreciso y alevoso
te clavará en la espalda
una interrogación envenenada
y tú,
que un día supiste discernir los augurios
en el vuelo de halcones,
no sabrás qué decir; te quedarás callada
recordando la hora para siempre:
exacta para siempre.

EPIFANÍAS

It was all very tidy...
R. GRWES

Todo estaba en su sitio:
geometrías alcalinas iban cruzando el corazón del viento
hasta que ella llegó a donde él estaba
y él se quedaba inmóvil sobre el puente
viendo correr la noche a lo largo del río.

Un tumefacto caserío,
tullido entre la niebla
larga humillada niebla sin pedestal
removía con su lengua
las diminutas babilonias de la sangre.

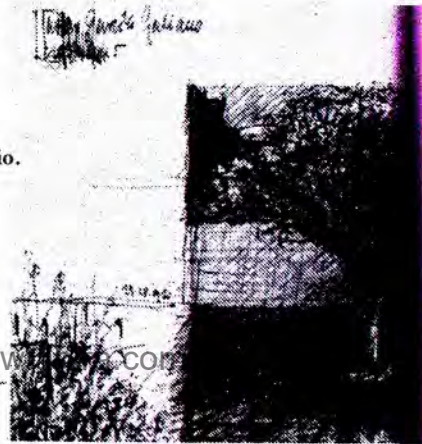
(Mr. Williams rondaba el vecindario
con su cuchillo bien afilado.)

Alguien ha escrito JHS con cerveza
sobre el gastado mármol de la mesa.

Ella dice: ¿Es usted extranjero?
mientras el campanario se desquicia a lo lejos
y a lo lejos alguien se queda quieto.

La rosa aprisionada entre sus dientes
es como una palabra sanguinaria
muerta a flor de boca.

Él está junto al río,
a lo lejos:
recordando
que
aquella noche
todo estaba en su sitio.



ADVIENTO

Los sueños no resuelven los enigmas del mar.
Los marineros aprendieron a olvidar
indiferentemente;
por eso cuando juegan a los dados
en el muelle, cuando termina el día,
sueñan en una nueva nave
y en una nueva travesía.

Si el tiempo, como dicen, fuera la esencia del sueño
y en él los marineros se movieran
a través de los días y las noches cuadradas,
a través de las buenas y malas intenciones
de un enemigo incierto
más precavido, aunque menos experto
cruzarían el tablero
temerosos del destino inseguro de las piezas
y llegarían al fin de la partida
como se llega al fin de la jornada:
esto es, sin esperanza.

Por eso en la noche,
cuando el tiempo es más torpe, pero más evidente,
la rosa pierde un grado
de su significado
y medra en la penumbra que ciñe los tibores
como un pájaro helado
congelado su vuelo en la frialdad del sueño.

Y el tiempo, bienhechor de mendigos,
propiciador de los que entiendes del mercado
de cambios,
pierde la concreción de su sabiduría
en los meandros de la geometría.

Los relojes se paran de improviso
desorientados en la medianoche
por algo
que hace un momento
definitivamente
no existía.

EL ALBA

Las puertas son propicias; pero los relojes no.
El tiempo y el espacio devastaron su forma
y *nunca* lo olvidó.

Porque en un solo tiempo se le vino de espaldas
la mirada
y el espejo aturdido se negaba
a reflejar sus gestos, pensó que se quedaba
inmóvil en la orilla de sus años
viendo pasar los barcos.

¡Dios...!, dijo al voltear una esquina
y se perdió en el exilio de otra calle;
... los incendios perdieron su aliciente.
Vagaba por los muelles
tarareando *La Bella Durmiente*.

Los ruiseñores son de tierra adentro,
sin embargo,
las estatuas no salen de su asombro
y se quedan calladas mirando de reojo
los relojes.

Hasta las catedrales desconocen
la amplitud de los atrios.
¡Dios...!, volvió a decir cuando llegó a la plaza.
Pensó en sus muertos, se imaginó tendido en
las encrucijadas:
¡Dios mío, cómo son complicadas
las palabras cruzadas!

Lo turbaron las rosas aquella madrugada.
Estaba frente a frente con su nada.
Entre su rostro exangüe y el espejo,
tan sólo su mirada.

‘¡Dios mío, dijo entonces, ayúdame a jugar esta jugada!’

Y se borró su rostro del espejo.

MUSIC WITHIN

No: los ángeles no son del sueño.
Son el presentimiento de una muerte
agazapada en los silencios que las palabras dejan
esparcidos aquí y allá
a lo largo de la conversación.

Tú lo estaban esperando entonces;
en el ir y venir de tus ojos sobre la rosa
y lo perdiste para siempre.
Su voz de vidrio,
cuando la tocó tu olvido se deshizo
y abriendo los ojos preguntaste
¿qué hora es?
No habías soñado. Un ángel
había tocado tus pupilas con su lengua
Efeta, dijo,
para que tú pudieras recobrar
lo que de tu muerte había huido esa noche
y al fin tornaste al sueño
llevándote tu voy y tu mirada.

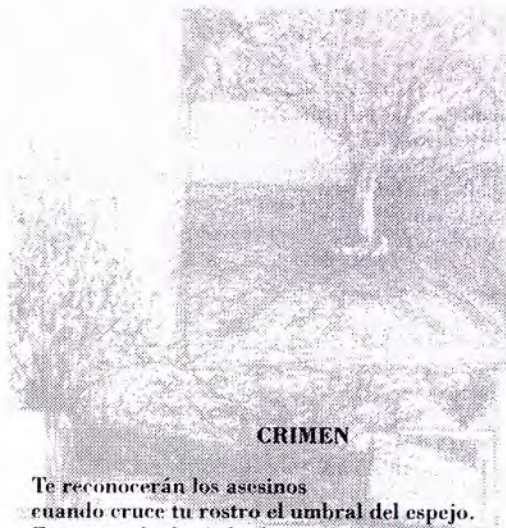
NOVIEMBRE

Desde los promontorios, hacia el mar,
noviembre es impreciso a los viandantes.
Ella no lo sabía.

Pensaba en el retorno de las naves
y en los malos augurios que rondan los umbrales,
pero no lo sabía, en realidad;
nada de todas estas cosas; de las premoniciones...

El áspid en las grietas de las tumbas calizas,
el dos de espadas, el orden regular de las corazonadas
que baten lentamente en las miradas.

Y cuando todo sigue su curso acostumbrado
ella se queda quieta,
fija en el mediodía como un péndulo,
sin saber que sabía.



CRIMEN

Te reconocerán los asesinos
cuando cruce tu rostro el umbral del espejo.
Entonces olvidarás las letras de mi nombre.

Sí; la noche es como un mar.

Las palabras que digas
cuando roce tu cuerpo la mano del extraño
se quedarán girando en el florero.

Ten cuidado de llevar los dedos en cruz
cuando ruede tu cuerpo los peldaños.

Al alba, desde el puente, te miraré pasar
y cruzaré las mismas calles que cruzaste
tratando de olvidar.

Los espejos entonces
reflejarán mis ojos como si fueran de otro
y otra vez por la puerta insegura
se meterá en la casa la noche como un mar.

Tomados de *Poemas*, edición del autor,
México, 1960. Reproducidos con
autorización de la SE, Sección de CBG.

EL ESPEJO MÁGICO DE LA MADRASTRA DE BLANCANIEVES

Suma y concurso de elementos diluyentes en la *Autobiografía* de Salvador Elizondo

I. Hay un daimón en la escritura elizondiana, un fluido disolvente que licitamente puede confundirse con la amenaza de una crisis en estado puro.

¿Irreversible? Más vale oscilante, discontinua. Una vivisección que cataliza de manera negativa, que propone restas urgentes en la obliteración de una ósmosis cuya retórica sería: la contaminación existe mientras elimina lo que no corresponde a su deseo de antropología de elementos.

Ya, en mil novecientos setenta y cinco, Elizondo reclamaba la urgente bondad de una expurgación: el vaciado, incisivo, de cualquier efecto de cine en la performatividad de una/su escritura. La imposibilidad de un *ars cinematográfica* por definición abstracta no hacía sino amenazar los recursos intrínsecos de un/su proyecto novelesco que sí contemplaba la abstracción como material de base.

(El reparo es complejo; en *Cuaderno de escritura* consigna: "en todo poeta se oculta la obsesión de un cineasta". Es la misma seducción la ofrecida en exorcismo.)

Descartando, *prima facie*, cualquier síntoma originado en los repertorios de lo alegorizante, esta vez no es otra que la analogía óptica (central en su poética) la que regresa así a uno de sus primitivos centros: la pintura.

Y ese es el vestido del daimón: el pecado capital de una escritura practicada para la vista.

II. Hasta donde sabemos, Elizondo nunca abandonó la pintura, más no sea como posibilidad de juego mental. Y esta irresolución, esta sincronización, estos espacios opacos que se superponen y batallan, no hicieron sino alimentar la sabiduría de la crisis.

La pintura elizondiana no es pintura de concepto, al menos que el concepto se disuelva en la perplejidad consciente del gesto.

(Sólo basta con invertir el apotegma inicial de su *Tractatus Retorico-Pictoricus*; ahí donde leemos: "El *Tractatus* es el libro que el pintor escribe mientras pinta", ahora también podríamos leer "El *Tractatus* es el libro que el escritor pinta mientras escribe", sumándose de esta forma a su conclusión inmediata "El *Tratado* es un catálogo de la experiencia conjunta del ojo y la mano".)

Lo que resta es la crisis aportando, en su glosario definitivo, la noción sacrificial.

III. Para el número treinta y dos de la revista *Plural*, el autor de *El sinóre* tradujo un célebre ensayo de Fenollosa donde el límite se proponía en un territorio aún más difuso.

El pensamiento visible, sólo existente desde la gracia psicometriza de una mano, había engendrado en su genealogía expansiva una familia de poetas que se reconocieron en su parentesco con lo concreto.

"(...) Yo quisiera producir un texto —ha dicho Elizondo, en mil novecientos setenta y cinco— que no sea posible de interpretar ni recordar ni manipular lógicamente de ninguna manera. Quisiera producirlo de tal forma que fuera que fuera autosuficiente en la medida de una lectura óptica. Es decir, que no trascendiera estrictamente los límites de su longitud tipográfica, y que de esa lectura constituyera una experiencia del mismo orden (o, cuando menos, de un orden correlativo) al que presupone una experiencia de escritura. (...) Es apenas una forma ideal de lectura que quisiera para mis textos".

Atrás había quedado, envejecida y fechada, la licuefacción progresiva de los géneros. Ahora ésta había sido por completo devorada por el daimón de la crisis.

IV. *Krisis*, decisión; *Krino*, separar. La dificultad puede transformarse en algo tan interesante como productivo.

Cuando la dificultad hace su aparición, prosigue la consulta de un destino.

Así *Farabeuf* se presenta en la ouija y descansa su incertidumbre en el método adivinatorio de los hexagramas que conocemos como *I Ching*.

Detrás está la imagen que despliega al texto, asimilada a una fotografía sacrificial.

(Por supuesto que en la estética elizondiana no hay asimilación posible entre pintura y fotografía, sino más exactamente todo lo contrario. La segunda sucede a la primera pero jamás la descarta, y propone así un itinerario de tensiones que se desplazan de texto a texto, de libro a libro.

Si en su autobiografía escribió:

"Al final de cuentas, como escritor, me he convertido en un fotógrafo"
de inmediato agrega:

"Mi pintura pecaba, en general, de un filosofismo tremendista, realizado con una pobreza extrema de imaginación y habilidad técnica. Sin embargo persistí en el error con una rebeldía inusitada en mi persona, que siempre ha tendido a abandonar las empresas demasiado difíciles aún antes de emprenderlas efectivamente".)

V. Pero debemos reconstruir este relato.

Según sabemos por Emmanuel Carballo (y éste, a su vez, por confesión de Carlos Monsiváis), Elizondo se destacaba como el más culto, intuitivo e inteligente de quienes componían el grupo *Nuevo Cine*. Poco antes que promediaran los años sesenta, no lejos de los tiempos en que fundara la revista *S.nob*, nuestro escritor intentó sin éxito filmar una película sobre las momias de Guanajuato.

El resto ya es parte de su *Autobiografía*: con el propósito de presentarla en un concurso francés, logra rodar, gracias a la confianza de un productor temerario, el film experimental titulado *Apocalypse 1900*, que se inspira en libres versiones de grabados científicos decimonónicos. Fundamental en su estética, la fotografía de un supliciado chino que encuentra en un libro de Georges Bataille (*Les larmes d'Eros*) lo incita a leer incansablemente ciertos ensayos de Ezra Pound y a estudiar mandarín en El Colegio de México. Justo antes, le había sido otorgada una beca por doce meses del Centro Mexicano de Escritores, destinada a la escritura de una novela en el transcurso de mil novecientos sesenta y cinco. *Farabeuf* o *la crónica de un instante*, el resultado de la misma, parece haber nacido de la singular reescritura del *Precis de Manuel Operatoire* de L. H. Farabeuf, célebre obra de un eminente cirujano francés (1841-1910). El libro, rebosante de imágenes de amputaciones y publicado por primera vez en mil ochocientos setenta y dos, había llegado a sus manos en pleno rodaje de la película.

VI. *"La teoría de Farabeuf parte de una premisa analógica: en la foto, la "disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino..." "...es el número seis y se pronuncia liú. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado".*

De modo que toda la experiencia no sería más que la dramatización de un ideograma, algo que podría ser como la ruptura de la metáfora que representa todo signo, el hallazgo del fundamento real que se esconde bajo toda señal, de la realidad primera del lenguaje ideogramático."

La cita anterior, publicada en un libro cuatro años posterior a *Farabeuf* (*Escrito sobre un cuerpo*, de Severo Sarduy) es por completo contemporánea a otra de Elizondo *"morir es un instante eterno, tal vez"* con la cual tejó su trama desde las posibilidades que le propuso la lectura de una fotografía ritual.

La crónica de un instante es la amputación de la crisis. Su estudio congelado.

VII. Para Elizondo, lo escuchamos y leímos infinidad de veces, escribir es pensar. No concibe la existencia de pensamiento (no es posible) sin escritura. Esta homologación, sin embargo es el origen de una pura crisis, es aquello que conduce a nuevos estadios de crisis.

La escritura, como (el) pensamiento, parece ser algo inherente a ella misma y su revés: la lectura. (Elizondo lo ha sugerido: podríamos hacer la experiencia de cambiar el verbo:

Leo. Leo que leo. Mentalmente me veo leer que leo y también puedo verme ver que leo. Me recuerdo leyendo ya y también viéndome que leía. Etc.

Elizondo no partió desde una escritura, sino que fue hacia el encuentro de una escritura. Es fácil de comprobarlo: en varias oportunidades nos alertó de cómo deseaba escribir en un futuro. En esta dialéctica sin opuestos visibles consiste y radica su crisis.

Cita y construye un archivo de crisis. Crisis es igual al mismo renovado deseo de escritura: intentar escribir de otra manera, probar de pensar de manera diferente. En Elizondo es la escritura la que determina un *cogito* y no al revés. De ahí la anomalía de su *Autobiografía*.

VIII. Otra vez la crisis.

Juan Eduardo Cirlot la describe como *"[...] [Un] anhelo primordial (...) el que le da lugar a la inversión, es decir, a la técnica para la cual todo lo que era de un modo se transmuta en lo contrario. Esta inversión aparece en primer lugar como encrucijada, como posibilidad. Acontecen, entonces, los símbolos sacrificiales que expresan la idea latente de que en toda situación negativa se esconde un sentido de culpabilidad directa o indirecta. Tras ella pueden aparecer los símbolos de inversión y de renacimiento"*.

Lo más sugestivo de su prosecución (de las secuelas inmediatas de la crisis) posiblemente sea darnos cuenta que, una gran y a la vez sutil inversión se produjo en el *modus* mismo, en la materialidad simbólica de la imagen: si *Farabeuf* no es sino la escritura provocada por una fotografía, el siguiente libro de Elizondo (su obra maldita por excelencia, la *Autobiografía*, de mil novecientos sesenta y seis) fue escrita bajo la táctica de una inspiración pictórica. Así lo argumenta Gabriel Bernal Granados en su ensayo *Autorretrato en la noche*:

Sentarse a escribir frente a un espejo es una actividad inusual entre escritores. Pero si nos remitimos al dominio de la pintura, donde durante siglos los pintores se han dedicado a escrutarse frente a un espejo sirviéndose a sí mismos de modelos, la idea de escribir, de ejecutar cada quien su arte frente a un espejo que ponga al descubierto los defectos y las mentiras, deja de ser una proposición absurda. ¿Qué sentido tiene, pues, posar la mirada sobre la propia mirada?

El corazón de la crisis se alimenta de una guerra de nitidez, en el interminable conflicto entre el pensamiento de un escritor-fotógrafo y su doble, el escritor-pintor. El plasma de la descripción expone un rastro de sus batallas.

Las fotografías, vemos en *Elsinore*, pueden ser la perfecta descripción de la muerte en un cuerpo presente en su representación.

Autobiografía: Todos los fans de Elizondo que no vivimos en México también buscamos este texto durante años, infructuosamente. La posibilidad de leerla, hoy, no aleja el misterio de su fantasma. Escrita en una noche, obliga su existencia al secreto, es más: le exige el olvido.

El destino de una escritura es también el destino de una edición: nos lo señala el mismo Elizondo en *Regreso a casa*, su discurso inaugural a la Academia Mexicana de Letras, en el cual homologa su propia suerte a la de una edición, la del su primer libro de poemas (una edición de autor). Podríamos aplicar este criterio a la deriva de los demás libros, hasta construir una serie. *Autobiografía* es la obra de Elizondo que mejor conoce el silencio.

IX. La tensión máxima de esta batalla es el combate de la memoria por las emociones encontradas que causa en el escritor la resistencia al olvido de un nombre: Silvia. En las primeras páginas de la *Autobiografía* se hace presente otra mujer, Anne Marie, que se desvanece definitivamente con la caída del mundo de la infancia (página diecinueve); la infancia, al fin de cuentas, es una crisis en estado puro). Inmediatamente después, el narrador se entrega a la tarea de “descubrir las esencias poéticas del mundo” (página veinte). Basta apenas mudar de página para que Silvia ingrese en el relato y sus transformaciones ya no cesen (“A lo largo de toda mi vida hemos sido amigos, novios, prometidos, amantes, esposos, enemigos”). En la página veintitrés intuye el fracaso de la poesía, en la veinticuatro descubre su aspiración pictórica cuyo abandono valcinará a la página siguiente para reafirmarlo

en toda su contundencia en la veintiocho, durante su estancia europea, a dos páginas de su nuevo encuentro con Silvia y cinco antes del comienzo de las transformaciones de ésta y a siete de su casamiento. Luego de un detallado catálogo de lecturas en la página treinta y nueve, en la cuarenta nace su hija Mariana y en la cuarenta y uno se inicia en el gin, justo cuando Silvia queda nuevamente embarazada (seis páginas antes ya se había entregado furiosamente al alcohol). Once páginas después, luego de la aparición de *Farabeuf* y de su estadia y confraternidad con William Burroughs en el Hotel Chelsea de Nueva York, Silvia reaparece para que este relato de su vida comience a terminar.

X. La *Autobiografía* concluye donde comienza el ya citado *Cuaderno de escritura*: con una suma de objetos que hacen tanto a la novela personal del escritor como a su método.

Si *Cuaderno* convoca a “un encuentro inesperado con ese cúmulo misterioso de materiales, de datos, recogidos al azar, a lo largo de los años que siempre nos van encaminando hacia ese ámbito, hacia ese meollo en el que nos desoriginamos como una aparición equívoca” como proposición brutal a la tarea del escritor, consignando la identidad de éstos en apuntes, fotografías, momentos del día y objetos diversos, curioso es observar la descripción final de *Autobiografía*, donde la cercanía de sus afectos se exhibe en su inmediatez:

1. Un disco: *Los Nocturnos* de Chopin (el número cuatro, especialmente).
2. Un grabado de Piranesi: *Veduta dell Anfiteatro Flavio, detto il Coloseo*.
3. Tres fotografías de Ezra Pound; una a sus veintitrés años.
4. Un vaciado de gato egipcio que está en el Metropolitan Museum.
5. Fotografías de los Emperadores de México, Maximiliano y Carlota.
6. Un espejo manchado (Silvia lo llamaba *El espejo mágico de la madrastra de Blancanieves*).
7. La foto deluplicado chino.
8. Un pequeño dibujo de Gironella.
9. Ediciones francesas de Jules Verne.
10. Ediciones de *La Nature*.
11. Una fotografía enorme de Humphrey Bogart.
12. Otro disco: *La Sinfonía Antártica*, de Ralph Vaughan Williams.

No estaría nada mal recomendar nos una nueva narración autobiográfica deducida de los pliegues de esta enumeración, como fetiches urgentes ante la inminencia de la eterna crisis, como una invitación más a la costumbre de pensar mientras escribimos. Al fin de cuentas, quizá estos doce items no sean nada diverso a la más minuciosa puesta en abismo de una vida.

—RAFAEL CIPPOLINI

Nitidez abisal

23 poetas mexicanos

luis vicente de aguinaga
efraín bartolomé
gabriel bernal granados
coral bracho
adolfo castañón
elsa cross
alfonso d'aquino
mónica de la torre
jorge fernández granados
ana rosa gonzález matute
claudia hernández del valle-arizpe
david huerta
pura lópez colomé
tedi lópez mills
ernesto lumbreras
david medina portillo
fabio morábito
juan gregorio regino
jaime reyes
roberto rico
josé luis rivas
verónica volkow
heriberto yepes

...hasta el abismo
donde la flor sin razón del signo acaba de brotar.

RENE DAUMAL

Tan marcada es la singularidad que distingue a sus exponentes, que la poesía en proceso en México, con sus procederes de escritura en tanto *otras zonas* de una Lengua, resiste todo enfoque conciliador. Cada vez más se hace posible desafiar la vaga y retentiva noción de «poesía nacional», y ésto aun cuando se arrime —aun con gran riesgo de allanamiento de moradas— que, en el caso mexicano, persiste «una línea fuerte» de «poesía metafórica».*

Pese a la fuerza terrestre, gravitatoria, de una considerable tradición —reconocible pero no inmutable; asible pero, desde luego, no circunscrita a univocidad—, pareciera que la conversación artística de buena parte de estas poéticas fuese con un abismo: el de la presencia entregada, precisamente, al nombrar. («Porque en un verdadero poema las palabras traen las cosas»: Daumal, en su *Guerra santa*.)

Lo «mexicano» —y, en red, «lo argentino», «lo peruano», etc.—, irreductible a todo recuento inventarial, pareciera darse más como trama de pistas desbandadas que como noción para atrapar el vuelo. Los *lugares* de la(s) poesía(s) traspasan lo verbal, diseminan la percatación (ciertos modos de estar y presenciar) aun bajo la superstición generalizada de que existe alguna tierra firme que mensurar y poseer. En áreas de su inestable velocidad, incluso de su impacto (allí donde no cabe pactar lecturas, amansar el instinto lector), el sentido, huyente por insaciable, no se repite, no llega por ningún camino: tal vez ni siquiera consista... Suficiente sinrazón para disponerse a la deriva de un archipiélago de textos, inestable y frágil como la mismísima palabra traedora: sin ya suscribir a la hipótesis recortada del fundamentalismo feudal ni a la paranoia táct(t)ica o explícita que sostiene al poder autoritario hasta en su avatar más «razonable y democrático».

Si es innegable que unas *fablas* atraviesan y definen estas composiciones, con su participación directa en una región musicante de la lengua, es que el salto en bicho del poema, su sola presencia en tanto hecho-fenómeno-organismo-oportunidad-acción, no alcanza a advenir sino en lo irreductible. Así, ante tantos fraseos, para dispersar germinalmente su compartida región, su geografía y sus ambientes de origen, para subvertir el peso rutinario de sus hablas y supuestos cotidianos, en modulaciones de retorno conciente al estar-en-vida, no sería ya necesaria la expectativa de atisbos de color local. El *locus* del lar viaja al lector y desata sargas de sensaciones, de implicancias cambiantes que le permiten seguir siendo indefinido: el lector se inventa y se desmiente con su «descubrimiento» del Lugar, que regala e inaugura su otredad, ligaduras de imaginación y necesidad mediantes.

En el canto el pensamiento se desliza. Los lares, a su aire, no confirman locutor (ni lector) ni conforman su verosimil de Logos, pues el comportamiento utópico del poema en la poesía (magma de un continuo origen) propone la suelta del recorte con tal precisión que no ajusta con la mera verbalidad aislada. Transmigra (y trafica) lo más vulnerable, que se cuela entre las letras; también lo más insensato, lo más inseguro: a veces llamado destino y sentido, otras veces llamado. Con todo, este o cualquier Aquí (y ahora), advendría a la conciencia tal el tan mentado/mentido, sentido: por su roce (su frote) *de profundis* con la insignificancia. Y es por la brecha de los vínculos que resurge, urgencia y nitidez, ese hiato invertebrado entre experiencia observante y transmutación de la identidad elocutoria.

La afinación casi disolvente del *Sujeto* se abarca, sin más términos, en un pensar incantatorio. De aquí que «lo mexicano», para rehilar la idea que imanta a las constelaciones insulares aquí ofrecidas, pueda

* Ref. el diálogo entre Juan Gelman y Haroldo de Campos, en este mismo número.

revelarse, sin relevamiento sistemático que lo objective, o lo releve de ser en sí, como (insuficiente) incitación a más lecturas. Porosa exploración: proseguir desbloqueando el mapa inter-teudos con que se nos adiestra, desde inocentes, a calcar el letrero «América». Ese *Lo*, para nada neutral de lo *mexicano*, sólo que con plegamientos y eclosiones, formas vivas proveyendo simultaneidad hasta en el nombre del país: equis de una tachadura bien visible, pero que no se lleva a la boca, a la vez que jota de una fricción, al interior del propio oír(se) en la palabra.**

Quisiera esta muestra ser tomada en tanto intuición —entusiasta— de algunas poéticas, no siempre ni necesariamente vinculables entre sí. Podría alegarse, sin embargo, que algunas asumen la desconcertante indeterminación del presente como una suerte de dicha ante el umbral. A la luz de las estrictas condiciones del presente —las de la lengua dominante y su mentalidad, pero también las de sus lapsus y presentimientos (y allí las hablas locales y los rumores nativos, activos aun en su evitación, hasta lo prenatal soterran la flora poética)— una conciencia colectiva ya no se deposita, ni hace al fondo de una cláusula sin sombra, pues por gracia insumisa el verbo meditante agita su precipitado. Transmutación connotativa.

La nitidez expresiva de estas poéticas no adviene exenta de la continua alternación, común a la poesía occidental, entre «la lírica elevada» y «la prosa expresiva». Notable, en este sentido, el frecuente cultivo del «poema en prosa» o aun de esa otra faz, la prosa escandida que nada oculta dentro del diamante

—muchos fillos y espejos— de la literatura mexicana. Razón por la cual contarían, en somero recuento de presencias, tanto Salvador Elizondo (el proyecto anímico de *Farabeuf*: novela para entrar al instante, pero también *El grafógrafo* y sus otros libros-acciones) como José Juan Tablada (sus iniciáticas *relaciones con el Este* en un entrecruzar de raíces para una transición que desde entonces no ha cesado) o Gilberto Owen (*Novela como nube*, pero también sus poemas y sus cartas), cercano a la lírica-lírica de otros integrantes del «grupo sin grupo» (Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo y, próxima, la solitaria abundancia de Carlos Pellicer), así como el Octavio Paz de *El mono gramático* (en tren de evocar un texto desde todo ángulo inclasificable). Y esa anomalía: el *estridentismo*, aun a la espera de revaloración crítica. Renato Leduc. Julio Torri. Rosario Castellanos. Efraín Huerta. ¡Rulfo! Sin olvidar esos países de Arreola. Entre otras, las fuertes presencias de Marco Antonio Montes de Oca, José Carlos Becerra, Gerardo Deniz. Pero también *El manual del distraído*, de Alberto Rossi (por dar ejemplo de una prosa que de tan límpida poetiza). Etc.

Según se vaya leyendo la presente muestra, en algunas instancias se nos podrá requerir cierta atención infrasintáctica e intersilábica —física— propia de la escritura apreciada como un proceso compositivo. O la más ácida aptitud para lo acre, exigiendo acompañar, con la provocada lectura, a la ironía sostenida como crítica desde y al lenguaje. O, en otros casos, puede constituir un reclamo pertinaz del socavamiento del soporte lógico, o aun su exacerbación en pos de una re-puesta en ma-

teria. También, puede propenderse un releer por transparencia, en tanto señal de lo auténtico —aquello que por atención no extingue ni depone ni transige su búsqueda: una actitud, antes que una postura o una posición (o una impostura o una imposición).

Traspassando la paralítica división *experiencia/lenguaje*, esta excursión a alguna poesía mexicana propone su esfera (germen) en lo incondicionado (la presencia misma) en lo verbal, que adviene a la atención —donde acontece, donde no (sos)tiene ni produce Sentido—, aligerando, de paso, a la lectura, esa otra faz del mismo sesgo, de cualquier complicidad identitaria con su medianera-descripción-del-mundo. Nada asegura leer —precisamente aquí— lo «mexicano». Ni la posibilidad implícita en la poesía, la sed de seguir leyendo hasta tocar Lo Mismo, tocarlo hasta volverlo a perder, sin fin que distraiga ni principio que imponga el foco. Ni los matices de perplejidad, deseo, celebración, contemplación y aventura, propiciados por la escritura lírica, que suelen no encajar con las impostaciones de rigor (Territorio, Nación; también Cultura, Lengua; incluso Arte, Poética, Época, Generación). La poesía —lo que a través de este término tan a la mano quisiéramos mantener encendido— participa, bajo registro arcaico, de un corrimiento de lo presignado, sin duda desde lo cardíaco de la autoexpresión o una hiperventilada voz tribal, pero hacia gradaciones de la otredad, cada vez más desligadas de cualquier definición (de la tradición, de lo que vincula, de lo que sitúa, de lo que se-expresa, de lo auténtico).***

** *¡México, Méjico!*: En los códices —hilachas de corteza y contenidos hambrientos de pulpa que ningún Cortés logrará cortar— suele representarse la palabra del viviente con un remolino precolombino en la corriente de aire, exhalación de una espiral. Ese pronunciar, retorno del cuerpo al cuerpo, es este estar corporizándose habitado de aire corriente y común. La desimportancia implicada no reduce el sentido a lo significado: actitud reconocible en quien dialoga, comparte respiraciones, incesa de aprender a escuchar, lee...

*** Aquellas partes de la poesía del *continente* que, vistas desde sus oscilaciones tonales, se desprenden del sostén más obvio (la generalización como una mayúscula y brutal minimización) de una identidad axial y confortable, de todos modos, aun por oblicuas vías —tal vez las únicas realmente disponibles—, continúan vinculadas a su función ancestral: en inmediatos términos de intemperie. Aunque la tragedia no se haya visto aminorada un solo día desde octubre de 1492, merced a su consecuente desafío de mayúscula y minúscula, puede no ser ya necesario restringirse al don de ubicuidad para alinear con la tierra en que se vive. Lo trágico de estos *climas*, en tanto cru-

Inevitable el vínculo de la indagación verbal, por más formada o informada o reciente, con una comunidad de experiencia. (Y a nivel del continente: ¿cada vez más inclusivas: la comunidad, la experiencia...?) Y esto, a la violenta luz común de una instalada (aunque fácilmente detectable) falta de palabra, por parte de cualquier autoridad o discurso que pretenda arrogarse la representación de alguna Tradición (homologada, por cierto, a reserva moral). Aunque, también, la de ese tótem, la Actualidad: como si el presente fuese unívoco y (com)portara máscara de mapa, como si existiese la menor posibilidad de alguna Última Palabra.

Inquietante lumbre: si las frases encubridoras del habla automática no suelen decir lo que aparentan, la palabra, asumiendo en sus dinámicas lo que nombra —ya no padeciendo significado sino pariéndolo, participando sentido—, escrita no sólo encarna para ser lo que dice y lo que se dice, sino también la voz de cada otro: la escucha que desdice y el tono que lee. Entrar en materia: propicia inseguridad. [RJJ]

Gratias

La mayoría de los poetas revisó pacientemente la elección y el tipo de sus textos contribuyendo, a veces con modificaciones a la selección de su incumbencia, al cuidado del conjunto. Es necesario mencionar y agradecer a la Casa-Refugio Citaltepetl, bajo la dirección de Philippe Ollé-Laprune, que mantiene activa en el DF el Parlamento Internacional de Escritores, por brindarnos hospedaje durante semanas de septiembre y octubre de 2000. También la colaboración atenta de Gabriel Bernal Granados —bajo su recomendación, incansables recorridas por las librerías del DF, durante intensas tardes de pesquisa— y de Ernesto Lumbreras, quien sugirió autores, posibilitando conexiones personales —entre ellas, Mónica de la Torre, quien nos brindara con absoluto desapego los frutos de su selección personal, referencia francamente seguida en los casos de aquellas obras a las que teníamos menor o ningún acceso.***

da condición de subsistencia cotidiana y forja conciente —otro insistir empecinado—, impone delinear modos radicales de delicadeza y entrega en tanto praxis transmutadora y vincular (y aun más cuando ésta sea la de la escritura poética, y aun cuando involucre la insegura permanencia en el apenas...).

*** La recopilación completa de Mónica de la Torre está siendo publicada, paralelamente a esta entrega, en forma bilingüe, por Copper Canyon Press, en Estados Unidos, bajo el título de *Monumentos Reversibles/Reversible Monuments*, editada con Michael Wiegiers y con prólogo de Eliot Weinberger.

Algunos sellos y colecciones de poesía en México: El Tucán de Virginia (Fundación E. Gutman); Verdehalago (gnomos@verdehalago.com.mx - <http://www.verdehalago.com.mx>); Grafitti (Xalapeños Ilustres 99-3, Zona Centro, Xalapa, Veracruz, CP 91000); Editorial Aldus (Obrero Mundial 201, Col. Del Valle, 03100 México, DF); Taller del Martín Pescador; Trilce Ediciones (Euler 152-403, Chapultepec Morales, 11570, México, DF); Ditoria; Praxis (edpraxis@terra.com.mx); Oro de la noche ediciones; Ediciones Casa Juan Pablos (Malintzin 199, Col. del Carmen, Coyoacán, México 04100, DF); Ediciones Sin Nombre; más las ediciones de la Universidad Autónoma de México (Ciudad Universitaria, 04510 México, DF, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial); Universidad Veracruzana (Apartado Postal 97, Xalapa, Ver., 91000, México); Universidad Iberoamericana (Prol. Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe, Del. Álvaro Obregón, 01210 México, DF); Instituto Veracruzano de Cultura (Xalapeños Ilustres 135, Col. Centro, CP 91000, Xalapa, Ver.); el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, con su colección *Práctica Mortal* (Av. Revolución 1877, 9º piso, San Ángel, 01000, México, DF); Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas (Av. Central Poniente 1460, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas). (Nota: no consignamos aquí las direcciones de aquellas editoriales que no las facilitan en sus ediciones.)

Algunas revistas literarias en México: *Parentesis* (www.parentesis.com.mx - Campeche 429-3, Col. Condesa, 06140, México DF), *Crítica* (critica@siu.buap.mx), *Lineas de fuga*, *Alforja* (alforja-poesia@yahoo.com - <http://alforja.tripod.com>), *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (Carretera Picacho Ajusco 227, Col. Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, Distrito Federal, México).

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

UNA SOLA PALABRA

Esta piedra. ¿qué dice?
Esta piedra. ¿por qué debe pesar en nuestras
palmas
y no en la indefensión de una llanura?

Y al retratar el movimiento
de un ave. ¿qué debe quedar sobre la página?
¿El animal, la abandonada
persistencia de un árbol?

Las arenas que borran tu camino,
las ropas que por la noche te desnudan
y el agitado aliento que desdice tu muerte
subrayan con su gesto el revés de todo lo creado
y acusan al vacío que acecha en los umbrales.

Una sola palabra
conjura la fuga excéntrica del ave
y le ofrece una rama en que adherirse,
un aire del que asirse con más brío.

Una sola palabra.
En el follaje de esta piedra
se oye.

ORIENTACIÓN DEL ARMA

Las arenas
de un paisaje incisivo, algunas veces.
La suavidad, los plazos de la cólera.
Cuanto nos hierde ha descansado en nuestros puños.

El paso a la penumbra, que desmiente
la realidad de la mirada. La nueva exactitud
con que unos ojos
pronuncian tu nombre y lo deshilan.
Cuanto nos hierde vuelca los armarios.

En el reflejo que obligan las vidrieras
dos manos inauditas.
Aves de presa. Lámparas
abruptas.
El cuerpo, algunas veces: arenas de carga meridiana.

Cuanto nos hierde atraviesa nuestros nombres.

L'HOMME QUI S'EN FUT

“¿Quién borró el nombre de las calles?”

El viajero encontrará una puerta donde los mapas anunciaban un muro. Salmodiará un cántico en las galerías que las narraciones juzgaban demolidas. Probará en el espejo desigual de los ríos un agua que más tarde hallará plegada en las fuentes. Aquí estuve ayer, dirá. O estuve aquí sinirme un día que parece agotado y no termina.

“¿Quién ha llegado? Y, todavía, ¿quién llega?”

El viajero, donde los mapas no son ya más que una palabra repetida, observará que las nubes se congregan. Dirá: no me detengo ante la proximidad de los caminantes, no aseguro mis dedos en el polvo. Dirá: no puedo ser la piedra.

Luis Vicente de Aguinaga nació en Guadalajara, en 1971. Publicó *Noc-támbulos* (1989), *Nombre* (1990), *Piedras hundidas en la piedra* (1992), *El agua circular, el fuego* (1995) y *La cer-canía* (2000).



LUZ INDIRECTA

La mano puede abrirse o extenderse,
pero lejos del rostro
no hay donde comenzar otra historia de
las respiraciones.

La mano es aquí una hilera de preguntas,
una placa de vidrio cuidadosamente inclinada
por la que van deslizándose la espera y el quién,
el ahora y el quién,
la espera incierta.
¿Cuándo se ha dicho todo, en qué altitud polar
o enjambre de neblina,
si esta vez ignoramos repetirlo?

No hay donde cruzar otra mirada:
la primera, que anida ya en tus ojos,
guarda el trazo redondo, la sentencia
del polvo y las ciudades. Que anidan
todavía en tus ojos: la hilera de preguntas
son tus dedos, y una mano responde.

Conozco tu mirada. Estoy aquí para narrar tu historia,
y no diré: comienzo.
Haría por quien fuera lo que hago
por ti difícilmente, pues sería
por alguien. Peladura:

restos de un fruto acérrimo, la cara. Amargo
y persistente. Acero
acérrimo,
costra de nuez, rostro que ya no es mío,
lejos de ti, que aún, alguien predice

por su luz indirecta las miradas.
El polvo —llamo así a la ciudad— aplana o redondea
los ángulos del aire.

La mano es aquí el vientre, y es la espalda, púrpura
y sinuosa.
La sentencia oblicua: no saber nada,
pero conocerse.
Verse y decir: tú, resto,
placa de acero
cuidadosamente deshecha, interrogada, hecha
quién. Si esta vez ignoramos
lo que antes desconocíamos apenas: la tersura
del polvo, su amplitud resumida
que no es ecuador ni meridiano,
¿qué murmuramos otra vez, lejos, inmóviles, sin irnos?

Aquí
estoy para contarte, a tu mismo, tu principio:
ya no lo recuerdo.
El quién, el ahora: las líneas
de la mano, que se prolongan hasta el cuello
sin definir siquiera una silueta, una cuña
cualquiera, el mínimo
borrón sobre la carta:
vacías.

Pero en los muslos, en el vientre
anidan, construyéndose, la invocación y la respuesta
sola.
Pero en el sexo hay dádivas.

EFRAÍN BARTOLOMÉ

CARTAS DESDE BONAMPAK

Para Balam, mi hijo

I

Llueve.

Llueve desde hace días.

Hoy desperté con una sensación de tibia soledad.

Desde mi hamaca escucho el chasquido parejo de la lluvia.

Días atrás los chicleros mataron un gran tigre:
me dolió,
pero me gustaría llevarme la piel para que en ella duermas.

Ayer salí a caminar bajo la lluvia en ruinas:
un día estaremos juntos paseando entre estos árboles,
contemplando estas piedras.

La lluvia hace sentir un aire tembloroso que llega hasta los huesos
y se va por segundos
y regresa
más callado que antes todavía.

Doy gracias a la lluvia.
Gracias a la mañana que avanza con paso sigiloso.
Gracias al jaguar que dejó su huella sobre la tierra blanda de
/ la selva.

Gracias a mi hamaca compañera, al cielo desatado,
a mi memoria niña de siete meses
que arranca desde tu primer día.

II

Viene la noche pariendo niebla
Soplando lenguas de líquido dolor

Viene la lluvia
páos de tigrillo

Viene la noche
tapir ciego

Viene el hambre
puma grande

Viene mi hijo
sonrisa de la selva
Fruto silvestre
tempestad de alegría

Mi hijo viene *guacamaya*
Viene mi hijo *quetzal*
Viene el tigre niño
Viene Balam
Balam
Balam

Se alegra y se retira la noche nauyaca

Atrás viene la gran Luna
con pasos de tortuga.

INTERMEDIO CON CINCO COCODRILOS

1

Digo *lagarto* y un bloque de la roca se desprende.

Digo *caimán* y en un instante pasa de piedra a tronco viejo, a joven tronco verde.

Y en un vivo relámpago, antes de que yo diga *cocodrilo*, sus patitas grotescas se mueven por la laja y lo llevan a hundirse en la espesura de estas aguas terribles.

2

Es muy pequeño el ojo del magno cocodrilo.

Es una grieta mínima sobre la grieta enorme de su hocico implacable.

Sale todas las tardes a la ribera del Cañón que toca el sol poniente, a ver la fiesta sangrienta del crepúsculo tras los filos más altos de las crestas rocosas.

Y allí se queda: hipnotizado, inmóvil, más piedra cada vez su cuerpo enorme, más grieta pétrea su ojo alucinado.

3

No toma el sol:

bebe con su ojo mínimo el ocaso.

4

El viejo cocodrilo se sumerge en la lenta bocaza de la muerte: se lo traga su imagen en el agua.

5

El río entero es un lagarto herido.

EL CALDITO

Cuando el Fuego ama al Agua,
y la acaricia, la enciende
y la calienta hasta la ebullición,
nace un producto nuevo
que integra a los amantes en alquímica unión
y al que nombramos *caldito*.

Trabajé todo el día,
labrando en una piedra una vasija blanca,
y después me dormí.

Ella ofrecía en el sueño una escudilla de oro.
Me miraba
de lado
con la risita aquella que electriza
mi corazón.

Usó un diminutivo: el *caldito*.

Era algo así como una despedida.

Sonreía
con la mitad del rostro
ensombrecido por la cabellera.

Ella me interrogaba.
Yo temblaba.
Pero sabía en el sueño todas las respuestas
que en vigilia no sé.

—¿En el caldo se integran...?
—Agua y Fuego.
—¿El caldo de los ojos?
—Las lágrimas: alegría y dolor.
—¿El caldo de la boca?
—La saliva: placer y excitación.
—¿El caldo de la Vida?
—La sangre: caldo del corazón.

Se acercó satisfecha.
Extendió para mí su escudilla de oro
y desapareció.

Su voz ardía suavemente en el aire:
«Yo te dejo el *caldito* de mi sexo
para que duermas bien».

Entonces desperté.

Escucho el timbre de la diosa alada
que reina en Sirenusa.

Por mi espalda se mueve el dedo de la Musa.

En la sombra me mira
el rostro de Medusa.

No he vuelto a dormir bien.

Efraín Bartolomé nació en Ocosingo, Chiapas. Publicó *Ojo de jaguar* (1982; 1990), *Ciudad bajo el relámpago* (1983), *Música solar* (1984), *Cuadernos contra el ángel* (1987), *Minima animalia* (1991), *Cantos para la joven cubina y otros poemas dispersos* (1991), *Música lunar* (1991), *Agua lustral. Poesía 1982-1987* (1994), *Corazón del monte* (1995), *Trazos de sol* (1995), *Ocosingo: diario de guerra y algunas voces* (1995), *La poesía* (1996), *Partes un verso a la mitad y sangra* (1997), *Jaguar Eye* (traducción al inglés y prólogo de Asa Zatz e ilustraciones de Manuel Monroy, 1999), *Música lunar* (traducción al portugués de Magno Fernández dos Reis y María Antonieta Flores, 2001). También editó dos grabaciones: *Ojo de jaguar* (1991) y *Música lunar*, junto a una agrupación musical sufi de la cofradía Mevlevi de los derviches giradores de Rumi, dirigidos por Daúd Al Jerrajji (1996) con producción de Guadalupe Belmontes Siringel para La Flauta de Pan. En 1999 la Universidad Autónoma de México publicó *Oficio. Arder sobre poética 1982-1997*.



GABRIEL BERNAL GRANADOS

CUANDO DESPUÉS ES AHORA

1.

Tres siglos, tres días han pasado de gozosa espera,
cuando mirábamos el viento y las alas, que eran
velas, el mar por el azul surcaban.

Había tres cartas y en la sien personas,
herramientas por la gente mal usadas, —ellos
que prefieren velar a dormir bajo faroles.

Hechos de viento tristemente, ella y yo, sin nubes,
llenos de pena y de discurso, de ceno y vaguedad verbal,
navegando por los campos bruscos...

2.

Si tomáramos la brida ¡qué durara!
Hace cuánto si descara

si derramara la existencia / que por estas venas corre

líquido fluido colosal
en sí una barrera —del idioma—
una señal de todo ser torcido
que fingiendo corre venir de la otra cara.

Malatesta

Un albañal un río una otra costa
surgiendo los gemidos, la nada medieval: el silencio del hombre y de las cosas en ese otro tiempo
aquella época

se apaga

una vela

gacela un centenar de mil atardeceres

Si esto no es poesía, que no es que no sucumba al tema,
que yo sea incapaz de hilar
en un yermo sin imágenes

sin sed

y mientras ríe —delicada— en su mente, la de él, sin tema, sin oído, sin pared, sólo se proyecta un bloque
de amarillo. Bilis quizá, o la sombra de un ser, un ángel sin poesía que pasea por las páginas (las páginas del
sueño) y añora (otra balsa canora de pétalos humeantes) una red (una galera, un pie de imprenta, algo que
la gente común ya no conoce) un conjunto de espuma (de resabios de lenguaje)

3. SÍLABAS

Los matices tienden a ser uno en los labios
del ojo inexperto. Una sábana verde, una llanura.
Una estructura de metal —vertical, hacia la orilla que es el techo—,
un almacén: una gaviota de recuerdos, un arsenal para el jinete sin
montura que recorre a pie las calles de una ciudad quemada por el fuego.
Más al fondo, todavía despacio, en las aras un altar: una escudilla de pleonasmos
y una imagen (un rostro de mujer; una blusa, unos cabellos largos) sobre un
monte de madera de otros tiempos; una coraza. Un retrato,
una mano y un ojo que dibuja:

“En los del monte senos escondidos,
cóncavos de peñascos mal formados
de su aspereza menos defendidos
que de su obscuridad asegurados”

Véase un paisaje imaginario; pero la mano hurtaba la línea en el papel, refería en realidad
—¿o con realismo?— una manipulación interna, un duelo metido en el duelo, una ausencia si-
mulada en el desierto de otra ausencia —¿su imagen propia?—; dos ausencias escindidas. El ar-
tificio huele a puro engaño en su densa representación del cuerpo... El cuaderno ahora descan-
sa en la rodilla, un giro hacia los trazos reales, a las líneas; en homenaje a ti, a tu presencia, a
tu falta de sentido o tul, a tu mar intercalado, a tus falanges y a la tinta.

Estando *En soledad confusa*. // Cuando claveles éramos tú y yo, / sin más gota. // El cielo
—el mar acompasado— azul. // Cipreses en el aire, / veraneando.

Él se ovilla —dice—; se corporiza
sin perder sustancia, y asma era sinónimo de ritmo.

4. EL CAPITÁN BURTON

Un *ella* no figura más en mi horizonte,
—se ha convertido en una triste imagen
lapidaria, alejandrina y encallada más allá de mí;

sin el portal de la experiencia e
ingrata donosura, el álgebra
o el célibe tic tac sonoro
en una fábula esdrújula.

Sin horizonte has dicho,
como experiencia rara o nula
—la vastedad es signo en el lenguaje,
la vastedad real: el mar entre las letras,

el intersticio,
el lugar común tan temible
como un lunes de lápices enfermos,
sin ideas ni imágenes alegres.

Cera para tus oídos
y un cauterio para borrar las islas de tu cuerpo.

(Busco una bonita imagen, un metro
bien sonoro, y *voilà!* ahí tenemos
la poesía, la puta cuneiforme,
el fiero alfanje de un negro otomano
y las partes, porque al hombre han de medirlo
con la vara de las partes, como el vaso,
el caso tierno, general, de la for-
ma o el agua en Gorostiza.)*

* La anécdota fue tomada del hecho verídico que vincula, antes de su muerte, a Luis Buñuel, al Capitán Burton (en una edición "americana" del Club Burton de su traducción de *Las mil y una noches*) y a un somalí de las notas concentradas en un volumen aparte, a quien la zona de su cuerpo mencionada en el poema le promediaba las rodillas. Buñuel leía el caso anotado por Burton —lo más seguro es que no había leído los otros volúmenes, enteros— y se desternillaba de risa.

5.

Sin sabiduría, sin Sem Tob de Carrión y sin olfato.

7-8 de agosto, 2001



Gabriel Bernal Granados nació en Ciudad de México en 1973. Publicó *Partituras* (2000), *De persiana que se abre* (2000) y *Simulaciones* (2001). Tradujo *El museo en Sí. 19 ensayos sobre arte y literatura* (1999), *La muerte de Picasso* (2000) y *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura* (2002), todos de Guy Davenport. El poema que transcribimos era inédito.

CORAL BRACHO

EL ÁMBITO DEL PLACER

La semilla es el cuerpo del placer;
es la pulida solidez que encarna el centro del ámbito del placer que la sabe,
que la circunda con delicia

*

El leve movimiento en lo íntimo, entre la pulpa inmóvil. Lo sensible
del cuerpo del placer es, en este punto, su firmeza rugosa;
la aferra, se anuda a ella.
La semilla lo incita a que la recorra, a que la cubra con minucia; su contorno
es el ámbito del placer que la acoge, que la precisa

*

Se presionan, se buscan, con delicada lentitud. Paladean sus entornos.
Aquí, las huellas tenues y breves de una gaviota que recorre la playa:
es la extensa tesitura velar, a la que van puntuando con ternura. Surge el primer resplandor del agua. Es
/ un jardín.

*

Es una cima de amapolas, y la instantánea aparición estival del cazador de pájaros bajo el arco de piedra.
Se van metiendo en el palacio.
Van abriendo sus puertas.
Ahora encienden, iluminan los cuartos a su amplitud;
ahora los hilan, los circundan. La amplitud es el ámbito del placer en el auge de lo henchido y jugoso,
de lo bordeante compartido. Es lo miscible
entre la pulpa codiciada, carnosa, del mango abierto ante la luz, y la semilla solar que enraiza en su molicie;
es su alumbrada suculencia. Su olor
en la emulsiva calidez salival de las fulguraciones entre las huellas, entre lo aunado súbito
y el licor que lo sorprende, luego lo esquiva, luego lo va difuminando en refractadas ondulaciones,
/ en dispersante transparencia sobre la arena.

*

Resplandece de nuevo y es un topacio rezumante, es su sigilo. Ahora se esconde, ahora es el topo
/ iridiscente sobre la piedra blanca,
son sus huellas plumizas.
—Marcan, de pronto, la puerta de cristal;
traban de ahí su estanque; Agua
para situar a la certeza, agua para bordearla.

(Vemos el crótalo que espejea; imaginamos su pistilo. Es el castor luminiscente que lo cruza; se asoma: Son ya tucanes pequeñísimos, el vitral y sus colores limpios.)
Aparece tras el destello el hurón pactante; traza una vaina sensitiva,
traza el umbral, el rombo, frente al estanque. Reaparece metiéndose en esa piedra, encendiendo las matas.

*

—De nuevo, la embriaguez liminal viene, lo acecha,
lo va nombrando,
lo va atrayendo,
lo va meciendo en sus resinas, lo va aplazando:
Son sus festivas maduraciones; es su calor
entre las huellas escarpadas.

*

Aquí detienen la labial de una pausa. De aquí la fijan como una seda.

*

Liban sus cadencias,
las palpan.

El pedernal y sus pulimentos. El mármol lúbrico, sus crecientes redondeadas; aquí se inflaman,
aquí se abundan en descampada complicidad. Aquí pronuncian lo que recobran en volumen,
en su adensada resonancia; la entornan: Son las planicies de lo entrañable voluptuoso, es su puntal;
son los oleajes compactantes
sobre la luz que los sostiene

(Ante el olor reminiscente. En su flama suave.)

*

Es la ebriedad sedosa de su velamen encendido
como un tamiz a la guanábana entreabierto; como un vitral
a su blancura deleitable y sutil.
Su complacencia cariciosa en verter, en ofrecerse. El peso tibio del durazno.

*

Su suavidad.
Se van mirando, se van hundiendo en lo sinuoso.

*

Es el laúd nocturno en el boscaje fluorescente, es el zafiro oculto.

*

Se van rodeando, van degustando los recodos, se van fundiendo,
van abordando el linde..

se van cediendo,
van saboreando en los recodos, se van abriendo,
se van hundiendo, van abordando El vínculo, el placer en el roce;

su leve movimiento

SOBRE LAS MESAS: EL DESTELLO*

El rizoma, como tallo subterráneo [...] tiene, en sí mismo, muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos. El deseo es un creador de realidad [...] produce y se mueve mediante rizomas. Un rasgo intensivo comienza a actuar por su cuenta...

Deleuze y Guattari, *Rizoma*

En la palabra seca, informulada, se estrecha
rancia membrana parda ((decir: fina gota de aceite para el brillo matinal
de los bordes, para la línea
tibia, transitada que cruza, como un puro matiz, sobre
el vasto crepitar, sobre el lomo colmado,
bulbo —una gota de saliva animal:
para las inflexiones, para el alba fecundada (caricia)
que se expande a la orilla, como una espuma, un relieve;
un pelaje frutal— una llaga de luz, un hilván: para
los gestos aromados al tacto, a la sombra rugosa, codiciante;
una voz, una fibra desprendida —un vellón— al azar de las gubias, del frote (plectro),
Tientos
y el idioma capilar de los roces en el cuenco lobular
de los cuerpos. Púrpura
en la raíz;
una esponja, una lima, un espejo
axilar: y en los ecos,
la estatura:
una alondra. Rimas en los espliegos;
hielo: por la grupa liminal, tersos helfos inquietos.
Valva pilosa.

alianza, en el vuelco; plexos y el tendón;
un ardor, una punta sinovial en los goces veteados; ductos
a la pálida cima oculta;
una astilla, una cinta (gato)
un embrión para el bronce de espesuras rampantes, intimables;
un hervor, una turba despeinada, una espora:

Caudas entornadas al auge de un sabor inguinal. Sobre las
crines; coces:

En las hormas habituales, impugnadas, de estar, en sus
zagas humosas, ovulantes:

un carámbano exacto,
un candil.

Riscos.

y en los pliegues enlamados, los atisbos de estar,
en sus médanos acres:
higos perlados; risas;

un limón en las orlas incitadas
rasgar: con almohazas vidriantes, inaudibles (vino prensil, hirsuto)
con espinas el temple, las pezuñas;
carcajada chispeante entre los bulbos
escrutados, las urracas;

fósforos, guiños, ecos
en la tenaza; salta
la perdiz.

La perdiz: ave fresca, abundante, de muslos gruesos;
acusado dimorfismo sexual. Sus plumas rojas, cenicientas,
encubren. Salta en parábola eyecta sobre las fresas;
aleteante calidez. Tiene los flancos grises (Las fresas
bullen esponjadas, exhalan —de sus fieltros de amapola,
de entresijo verbal—, la lejía delectante), las patas finas,
el vuelo corto; corre (los sabores timbrosos, apilables)
con rapidez.

Abre sus belfos limpios:

el jugo moja y perfuma su atelaje; en su piel
de escozores ambiguos, ávido ciñe el grácil,
respingante; lúbrico abisma el néctar
simultáneo; estupor; estupor anchuroso
entre los brotes atiplados;
hincar, en las corvas deslumbrantes, erectas.

En los bíceps, los escroto; Pulgidos, agrios. Trotes. Alentado a las ancas



Coral Bracho nació en Ciudad de México en 1951. Publicó *Peces de piel fugaz* (1977), *El ser que va a morir* (1982), *Bajo el destello líquido* (1988), *Tierra de entraña ardiente* (1992, en colaboración con la pintora Irma Palacios), *Huellas de luz* (1994; contiene a los libros anteriores) y *La voluntad del ámbar* (1998).

alumbradas; cadencias; ritmos convexos; malos paroxismos; de bruceos
entre las hondas resonancias. Pedúnculos emprendibles
bajo el cinto:

Libar desde las formas borboteantes; la lengua entre las texturas engranadas, las vulvas
prístinas en sus termas; lluvia a los núcleos
astillados; rizomas incontenibles entre los flujos, las pelambres exultadas, espumantes, de estar;
bajo las riendas fermentables, las gualdrapas. Embebido
en las blandas, extensivas. Desbordado.

Volúmenes irascibles entre la paja exacerbada, germinante. Vital,
inmarcesible en sus impulsos abruptos, suave y matizado en sus ocres,
su esplendor, a las yemas; único a las pupilas
restregantes.

Desbandada encendida entre los surcos, las pimientas, los indicios; densa
y exaltable en sus puntas: al olfato. Ráfaga
mineral. Un renglón, un cabús, un polvito; Gárgola.

Una hormiga en las crestas hilarantes, por los muslos,
el vientre; en las palabras)) tensas, enturbiadas,
se estrecha, ronca membrana ((cítricas. La estridencia perpetrable en los lindes))
parda; su red empaña ((en los ápices lubricados, el pistilo.

—Su voz: saboreando, exhibiendo, despojándolo— Luz;
en los espacios excitables, el acto sedicioso. Labial.
embarneable bajo el índice fresco, su tersura; prensan.
Magnetismo atizado hasta el exceso degustable,
el rechinado. Vértices las cosquillas.

—Acedando, exprimiéndolo— en rupturas desbocadas,
expresivas. Vórtice. Entre los fierros, los erizos,
el instinto. Roedores inexpugnables
entre los hilos, las escuadras, el cedazo. Un terrón,
un respiro lanccolado, un prurito.

Rastrear bajo las zonas apiñadas, intensivas.

Nudos papilares entre la yerba. Sobre las mesas: el destello.

Un punzón, un insecto en las palabras)) lentas, empalmadas ((entre las grietas,
las cesuras, en las bridas. Súbitos y lascivos las concentran —Su
voz: separándolo, abriéndolo, eligiendo— ciñen y cohabitan en
los filos espejeantes)) huecas; su costra opaca ((entre los gritos, las cernejas, los resquicios. Estar:))

* Esto es un corte de rizoma visto al microscopio; la perdiz es una célula de papa. Lo demás aparece o forma parte del paisaje: búsquese en él lo alusivo a la libido de los caballos.

ADOLFO CASTAÑÓN

SOUVENIR

Entre todos los medios de transporte,
prefiero la cama,
con las sábanas hinchándose al viento del sueño.
La cama, veloz y horizontal,
lleva música lentísima de arpas
y atraviesa la noche,
alcanza el cielo, el centro de la tierra.
La cama es el altar de la cifra inmaculada.
Pero en el centro del laberinto,
la almohada guarda sus plumas como un tesoro,
y las cuentas nones para la vida, pares la muerte.
La cama del amor, la cuna y la mortaja,
la cama de Ulises tallada en una pieza
de árbol vivo,
es la Ítaca de Ítaca,
eje vertiginoso de lo inmóvil.
En la Cama los jueces
barajan distraídamente

nuestro destino de personajes inconclusos,
mientras una estrella nos nombra
desde lo alto con fulgor vacilante.
Cuando las sábanas se hinchan como velas:
cuando la fiebre muerde y entre sueños preguntamos,

¿Cuántas veces más atravesaré el Aqueronte
aferrado a la almohada?
¿Cuántas ciudades habré perdido por levantarme,
por no ganar la cama en el momento oportuno?
¿Y cuántos días habré oteado el horizonte
desde el más alto mástil de la pereza,
con la garganta reseca y sin poder gritar
¡Despertar a la vista! ?

Otras veces he llegado a ella
para atravesarla
como una cascada y buscar,
a pierna suelta,
del otro lado de las sábanas,
la gruta de las ninfas,
la caverna de las dos entradas,
donde ellas, con miel,
en telares de piedra,
tejen los tendones de los héroes,
y he regresado a sus playas,
coronado de gloria.
El espejo de Narciso,
la ciudad submarina,
el centro de la tierra,
el nido de la serpiente,
las manos intangibles de la aurora,
la cama es, además,
una torre, el mirador plano
desde donde el corazón practica
rigurosas astronomías.
Desde esta torre horizontal
yo estudio las estrellas fugaces
y me dejo abrasar por los soles muertos.
Ni siquiera la hamaca con
/ sus redes
finísimas de aire
se le puede comparar.
Los romanos comían, como
/ se sabe, en el lecho;
yo me arrojo a las sábanas
como una presa sumisa
ante la inmutable deidad.



Adolfo Castañón, ante nuestra requisitoria por sus datos biobibliográficos, hace constar: «Nací en 1952. He leído muchos libros y no he podido evitar publicar otros como: *Había una voz*, *América sintaxis*, *Recuerdos de Cuyoacán*, *Tránsito de Celvia Paz*, etc. Pero ante todo soy un lector»

Archivo Histórico de Poetas Argentinos www.aip.com.ar

RECUERDOS DE COYOACÁN

(fragmentos)

Estación Pino Suárez:
Por la Ciudad Serpiente en
rumorosas galerías
un bachiller andante busca la salida
Por la garganta
su nudo de calles subterráneas
Ríos caudalosos de paso
humano sobre humano
Por los túneles pasadizos
a duras penas la memoria
y su tribu de raíces
Olvido apenas
la música soterrada
Hormiguero de nombres
Nidos de la voz

Por el fuego secreto de la piedra
jura a ciegas la muchedumbre
Truenan las flautas
Pisan las sandalias
Zumban los cascabeles
Por la ciudad serpiente
multitudes mutiladas vienen
en busca de una piedra
Van por la pirámide ciega
a tientas por el calendario
Peldaño a peldaño
vez tras mes
Por la vasta cripta de su memoria raza
Por la raza culebra
Por el águila envenenada
con la cruz tribal y cejijunta
¿Dónde duermes serpiente
víbora de la tierra?
Metro a metro avanza —y no puede pasar
Por el túnel retrocede se despoja
vaina de pellejo humano sobrehumano
Si su látigo gira víbora bosteza:
Valemadre valeciudad madre serpiente
—Cava culebra cava
—Cava culebra muerde

Por la ciudad y sus barrancas muertas
un bachiller busca la salida
y sólo encuentra en el espejo
ojos de ciudad varía
mirada madre de la masa
los sus ojos
pulidas canicas de piedra
su piel inminente temblando en la bocacalle
(Ya eran las seis y muerte de la tarde)

*

Entre Donceles y Tacuba
entre Hidalgo y Allende
La ciudad dormía
entre sus nombres

El país soñaba con la Ciudad
Todas las ciudades de México
eran la misma ciudad de México
soñando los mismos nombres
(Un abogado en cada hijo)
El águila y la Serpiente
se reproducen a huevo
águila Madre Culebra
Obra cascabel del aire
Ave Marina que estás con nosotros
Devoraruinas Comebasura
crece tu falda de escombros
detritus de vidrio
sobre los bordes manchados
por los hexagramas de la peste
¿Sabes dónde está enterrado Moctezuma?
En el Valle desierto
por
el camino crepúsculo
por las sombras herederas de otros pasos
sobre las azoteas
en los balcones
el amor y la marihuana en la noche líquida

los labios se abren con un soplo
los héroes sin ojos ni pies
y sin tumba ni monumento
no son héroes dicen
a tientas

con la guía clamorosa del rumor

Más de quinientos muertos
quién sabe cuántos desaparecidos
La voz no dejaba de preguntar
el nombre del Fuego Viejo
en el nombre del Fuego Nuevo
la palabra de la serpiente
el número de la oscuridad y de su espejo
la letra del cielo en llamas
la cifra de piedra en la luz

y el cuento de nunca acabar:
el cuento de una larga noche triste
Aullaban

nombres calcinados
las ambulancias

El país soñaba con la ciudad
La ciudad dormía entre sus nombres
a lo lejos

en ascuas
la ciudad obediente baila
al son injerto de circo y pianola
del organillero y su música
yedra invisible
en el bosque de los nombres
pudridero de la ciudad
Entre ruinas que hoy son otros monumentos
entre monumentos que ya son ruinas
la ciudad o el lenguaje
o bien un montón de escombros o la ciudad
o bien tu nombre,
letra de colibrí, en el Libro de los Cambios
oye la voz de mi mente mirada:

DE CÓMO CASTAÑÓN VIAJÓ A LAS GALIAS EN BUSCA DE UNGÜENTO PARA SU AMIGA FABIENNE BRADU

I

En tiempos del euro
a Francia fui llevando
epidérmica embajada:
para el cuero de una dama
hallar cierta onagrícea
misteriosa, láctea mixtura

II

Dizque el Onagro vecino del rengífero
cruza impasible los hielos las nieves
camello de los polos de tundras dromedario
Cortan glaciares sus pezuñas
y es mortífera —dicen—
la herida de su casco

¡Pobre lobo rasguñado
por el patín repentino del Onagro!
¡Ay del licántropo atrevido
que husmea la grasa tierna
del rucio vagabundo inmune al cierzo!

III

Carísima Fabienne:
Te traje de los hielos
para la piel unos tubos
Visité farmacias contrasté boticas
Revolví páginas de nieve
en el libro del invierno

No conseguí el asno vellocino
pero sí unguento prodigioso
obtuve el bálsamo pasmoso
la crema untuosa albina

la *legendaria* y leve *Onagrina*

ELSA CROSS

DESPEDIDA

—Nos dejamos devorar por nuestros sueños.
Vimos los abalorios brillantes,
como riberas de luz.

Nada más vivo
que el reverbero de esas aguas
en la roca pulida.
Ah, transparencia,
como si el día no pasara
ni quedasen huellas de infortunio
sobre la piel de mar.

Delfines en los mosaicos borrados,
calamares.

Una gaviota, tenaz figuración,
el pico alzando leve.

filo aéreo,
las patas delgadísimas.
Y el rostro

—las vetas en el ojo.

Granos de moras silvestres
se revientan,
palabras a punto de ser dichas
palpitan en la lengua
—mentida claridad

—Nos dejamos devorar por nuestros sueños.

Caminan como extraños por el malecón.
Bajo pilotes incrustados de valvas
brillan marañas de bejucos.
El viento sacude las barcas
en la escollera.

—En el sueño,
un caballo
aterrado por sus propias crines
se negaba a avanzar,
perdía el camino de regreso.

La humedad destiñe grafías
en los muros.
Se disuelven
ecos de la voz.

...perdía el camino de regreso

Derrumbe,
mancha atravesada en el paisaje.
El despojo acecha en las ramas del ciprés
crecido entre la carretera
y el tajo a pique.

La luz de los reflectores
alza en las ruinas sombras,
casi espectros.

Los pasos
dejan caer porciones de vida
ya convirtiéndose en recuerdo.
Estela de espuma tan frágil.

UMA ADORANDO A SHIVA (Sobre una miniatura paharí)

A Marie-José y Octavio Paz

Dentro de sí
oye la voz reverberando
en el ámbito estrecho
que va del eje en sus oídos
a la frente alucinada.

Sólo unas cuantas notas recorre la voz.
Pierde modulación.
Desnuda el sonido de cadencia,
de ritmo,
de letras cada sílaba desnuda.

Es sólo vibración,
flecha que sube
—salto de mono entre las ramas—
y permanece
en la infinita división de espacios
que cubre cada paso de la hormiga,
cada grano de arena en la ribera.

Infinito es el ámbito.
La posesión ilimitada—

Y no hay más acontecer:
unas cuantas gaviotas mirando un mismo punto.
El último sol al horizonte
pule la superficie de las aguas
que se afilan en un vértice oscuro.
Puntos de intersección.
Y el tiempo queda fuera de todo ángulo
en que los cálculos y las geometrías
trazan sus signos.

*

Playas a las que no regresaré.
Palabras que se pronuncian—
¿y quedan en el aire?
pues de una lluvia tibia sobre la arena digo:
"Sea yo una gota de esta lluvia sobre tu hombro,
un grano de esta arena bajo tu pie..."
y antes del alba
de la morada segura me desprendes
hacia donde la noche se cierra todavía,
cóncava, vientre azul.

El mar en silencio.
Ondulación apenas, oscilación
desde los barcos que parecen islas luminosas.
Miro el mar al frente emerger de lo oscuro,
separarse poco a poco del cielo.
De la orilla segura me desprendes.
Ven, me dices en silencio,
acércate, me dices.
Isla sobre la mar, sin ataduras.
Tierra en sí misma y navegando.

La espuma deja collares en la garganta de las rocas.
Islas de roca negra.
En los muros porosos anidan golondrinas de mar.
Un collar de espuma— y miro mi despojo.
Entra la noche y apaga el brillo sobre el agua.
Ven, me dices.
A ojos cerrados, sólo el tumbo del mar.
Muy cerca todavía
esas playas a las que no regresaré.
Muy lejos ya.

*

Sin cerco, sin playa, sin espuma
al mar sumas la altura de la noche.
Sólo profundidad al horizonte.
Todo de mar el cielo.
Ojo que navega ensanchando sus aguas.
Se incrustan tañidos en el aire.
Gritos de espuma a contramar.
Fraseo inconcluso—
y la noche vuelve todo a sumergirlo.

Ojo de agua ahógame
Boca de vino embriágame
Aliento de vida disuélveme
Forma de fuego calcíname
Mano de viento dispérsame
Ola de gozo aniquílame
Cerco de espuma sepúltame

Mis cabellos tus ondas.
Mi voz el agua chocando con las rocas.

El silencio es rumor, sirena o caracol.
Todo el mar contenido
en un hueco en mi pecho.
Toco su fondo,
oscuridad sin pausa.
Reposo indistinto de las formas—
Lengua bífida.
Fauces de tigre.
Vuelo vivo de un pájaro.

Luz negra devorando los cuerpos.

*

Del mar, sacro en lo oscuro,
rozas las aguas de mi sueño,
dices una palabra que se extingue
cuando abro los ojos.
Me devuelves a donde las formas se separan.
Divides del mar la ola, del viento la voz
con que ahora repito un mismo nombre,
tu nombre en esta orilla
donde son tus dones sin medida

Se ensombrece de albuira.
El alba distiende en lontananza
su claridad.
Lecho desierto.
El relieve de espuma se ensombrece,
El mar, vigía.
Albuira si refleja
carga de miel,
carga de sol,
altura.

El mar, el mar, saqueo en sus orillas.
Al sol brillan suturas en las rocas.
El día extiende sus cítricos
sobre los mantos blancos,
apaga en el horizonte sus salomas.
El mar deja en la orilla
bajo el cristal del aire
sus esponjas de sílice.

Y sobre el agua,
donde los rayos se congelan en su propia luz
te veo como semilla de fuego.
Cada ola deja rastros de seda contra el sol.
Filamentos de luz sobre los párpados.
Ceguera ante esa luz
cuyo rayo devuelven tus pupilas,
charcas de fuego.
Una resaca oscura agita valvas azules,
pedacería de espejos en la orilla.

Señales encontradas.

EL SUEÑO

En un extremo de la blancura,
a punto de alcanzar la superficie
el sueño jala hacia su red,
hacia sus densas cromatías,
sus telarañas.

El minuto detiene en su centro
involuciones lentísimas.
Quien duerme no quiere despertar,
no quiere que lo arranquen
del destino seguro.

Da vueltas sobre viejos recodos
y llega
al mismo jardín desierto de la conciencia.

Aparecen memorias
en la quieta superficie
donde brilla como una lápida
la voluntad de olvido:
rompen el respirar acompasado
de quien duerme—
se vuelve hacia su propia vida,
guarda sus sueños
sin tocarlos.

En medio de signos encontrados
el alba abre fisuras
y las materias de lo vivido
y lo no vivido
se disuelven en el mismo sedimento.



Elsa Cross nació en la Ciudad de México en 1946. Publicó *Espejo al sol. Poemas 1964-1981* (1989), *El diván de Antar* (1990), *Canto Malabar y otros poemas* (1994), *Urracas* (1995), *Cantáridas* (1999) y *Los sueños. Elegías* (2000). Sus libros *Jaguar* (1991) y *Casuarinas* (1992) recrean los paisajes y mitos mexicanos. Hay, también, una vasta compilación de su obra, *Espirales*, recientemente publicada. *Miroir au soleil* (1996), una antología de su poesía traducida al francés por Fernand Verhesen, fue publicada en Bruselas con introducción de Octavio Paz. Enseña Filosofía de la Religión y Mitologías Comparadas en la UNAM.

ALFONSO D'AQUINO

CORONA VENERIS

Viéndole que me veía
EURÍPIDES

Soy el insecto de mi bosque

*Paso a paso extraviado entre la hierba
Bajo la sombra roja de las flores
Bajo la suave lluvia de la tarde*

En los verdes más claros aleteo

*Y sube mi sombra como un sueño
Como una calle sin final
Bajo la suave lluvia de la tarde*

El sueño de los pasos el polen

*De las alas pasado en las más negras
Plantas aquí donde se torna
Cincelada gota de rocío*

Soy el insecto de mi voz

*Mis pasos perdidos hasta abajo
En lo más dulce dulce de una hoja
Bajo la suave lluvia de la tarde*

DESCARNADO ESPEJO NEGRO
SIN HORIZONTE NI SUEÑO
ENVUELTO EN SU VAHARADA
FLOTABA EN UN LODO INCIERTO

LAS ESPINAS DE MI HALO
CORONA DE OJOS DE SANGRE
ME SALÍAN DE LA CABEZA
LA NOSTALGIA DE OTRA VIDA
CÍRCULO DE ALBA SALIVA
LA MAÑANA AZUL ME PESA

ESPUMARAJOS DORADOS
NUDOS DE VAHO EN LOS OJOS
NUBES DE TRAPO A LO LEJOS
Y ESTA MIERDA DE LOS CIELOS
QUE SALPICA MI PLUMAJE
CON SUS COÁGULOS DE ESPEJO

¡OH ESTA SOMBRA SOBRE EL SOL!
¡CIERRO LOS OJOS Y VEO...!

-E-se-in-sec-to-de-la-ven-ta-na-
-Só-lo-res-pi-ra-a-i-re-de-vi-dri-o-

El día

No hay otro mar:
pedacería lentísima de reflejos, de oros
—el día será un inmenso pliego
de papel pardo en los ojos—
una fina gruesa cuchilla,
agua dura, sin fondo, una cuchara
metida, tan cerca
antes de cerrar los párpados:
¡La mañana! ¡La mañana!

El sol abre los labios y nos dice

Violada sombra de la higuera
Azul marino la sangre de los lobos
Azul del cielo los racimos grises
Verdes botellas de labios rojos
Amarillo violento el iris de los gatos
Naranja dulce la luz a mediodía
Al rojo blanco la lengua de los pájaros

¿Se pintan solos sus colores puros?

Bajo la azul morada de las aves
Puro gris humo frío 100%
"Acre oro"
Café con leche en polvo
Negro infame
Sombra ardiente otra vez
Verde oliva la muerte de los bosques
Blanco gato parda noche

¡Y de pronto una color que no conozco!

TANAGRA

Ah desvarío del pájaro
Que no sabe quién canta
Que no sabe quién es
Cuando cambia de piel
Que no sabe qué canta
Que no sabe qué es
Si será la garganta
El ala el cascabel...

HOTEL

Tienes
los mismos
rasgos que
mi sombra

Tus manos
ahora las
llevo en
los bolsillos
llenos
de mi sombra

Tus pies
llevan hasta
acá hasta
aquí

Igual
a empezar a morder la puerta de allá enfrente,
a llegar hasta tocar las gasas
bajo la hermosa piel de mi vecino.
Sí, sus gasas que fueran piel. A levantarme
de las risas las encías, o acaso
a Dios mismo cosido al revés de la falda (*—ja
la luz roja del anuncio tan inmóvil...*)
y escupir hasta lo último bajo los huesos
adheridos
a estos fierros tan del amor y la saliva —igual.
Igual pero no: veo sombrillas abiertas desde
aquí,
frutas y raíces enlodadas en la mesa,
y oigo cómo el de enfrente no me oye
aunque estoy en la punta de su lengua,
enfrente o pasillo, en
en el que dar un paso atrás es descubrir el mac.

AMOROSO

la tentación 100%, la tentación perfecta, inconmensurable, más perjudicial al amor incluso que la más puritana de sus negaciones (...) la tentación de la disolución de la voluntad y de la compostura (...) disolución de toda compostura, de todo anhelo...

HENRI MICHaux

1 Entre las piernas de la perra de Dios,
en su azul

vulva

una mosca camina: la perra

dobla el cuerpo

—el vidrio de su lomo pareciera quebrarse

igual que el de su Amo, ése

donde los otros

animales

corren...—

y olfatea, gime tal vez

y se deja caer con lentitud

y como muerta

—porque la mosca le hace cosas...

*El gato está escarbando la tierra,
ha fabricado un agujero húmedo.*

LEZAMA LIMA

2 Oigo la saliva del gato, el mareo
allá abajo de usted, *entendámonos*:
cada agujero en la tierra es un telar
intenso, una caries, digamos, del Amado.
Allí la gata deja la saliva, la noche,
y vuelve por sus mismos pasos
y aquí se duerme
y sólo abre los ojos si alguien pasa...

de VÍBORA BREVE

Lengua que habla sola
Tan inquieta rama
A quién llama y llama

Lengua que habla sola
En la oscuridad
No sé qué dirá...

Lengua que habla sola
E ilumina el aire
Aunque no haya nadie

*

Hay un círculo de luz
y hay un círculo de agua

Hay un círculo de vidrio
y hay un círculo de alas

Si en él metes la cabeza
en tus ojos ve la llama

*

Breve
árbol
blanco
con
una
flor
en
alto

(*meteorite*)

- | | | | |
|---|--|----|--|
| 1 | Piedras felices
Cómo hablar en pasado de las piedras
Cómo hablar | 7 | Aquí ahora piedra en mis
manos posada ¿desde dónde?

Aquí ahora piedra en mis
manos ligera ¿hacia cuándo? |
| 2 | Piedras de formas
De las mismas cosas
De las mismas formas
De otro mundo | 8 | ¿Vino esta piedra volando
de otro mundo
idéntico a este mundo
idéntico a otro mundo? |
| 3 | ¿Piedras de piedra?
¿Caras quemadas?
¿Las mismas águilas?
¿Las mismas víboras?
¿Las mismas piedras?
¿Piedras? | | ¿Hay una piedra idéntica
a esta piedra
en otro mundo de este
mundo?

¿Hay dos piedras iguales
o dos mundos distintos
o iguales entre sí
a dos piedras distintas? |
| 4 | Rojas quemadas
Negros trozos de cielo
Rocas aladas | 9 | La piedra sin palabras
Me dice estas palabras |
| 5 | Torbellino de formas
Duras
No cristal y no piedra
Formas | 10 | Esta piedra
Es otra piedra
Que es otra piedra

Esta otra piedra
En esta piedra |
| 6 | Una carita sonriente
De otro mundo
¡Y por ello sonriente! | | |

¡Al ver una piedra saltad dentro de ella!
¡Saltad fuera de ella!
¡Dentro de la piedra es fuera del mundo!
¡Saltad fuera de ella dentro de ella!

Alfonso D'Aquino nació en ciudad de México, en 1959. Publicó *Prosfisia* (1981), *piedra no piedra* (1992), *Naranja verde* (1996), *Tanagra* (1996), *Briznas* (1997), *Víbora breve* (1999) y *Basilisco* (2001). Reside en Cuernavaca, Morelos.

LA VIDA DE LAS MOSCAS O NUEVO COMPENDIO DE AFORISMOS INÚTILES

1. Perdición: por tropezar ser llamado atlético.
2. De pollo a pescado quedarse con las escamas, pero sin la cara de ineficiente.
3. Insuperable como la risa en los velorios, siempre la vergüenza de no sentir vergüenza.
4. A modo de anécdota: ésta era una mujer con dos atributos que perdió al pensar que con eso le bastaba. Le siguió un estudiante, tan atormentado por su anonimato, que se autoproclamó el Crítico Primero.
5. Ignoro lo común a los adesivos. (Magnates lo fueron, patanes también.)
6. La sabiduría es desconfiar hasta la muerte no de quienes hablan de sí mismos en plural, sino de quienes lo hacen en segunda persona.
7. Dejar de buscarle tres pies al ruido antes de que salgan los primeros hongos, síntoma de humedad hipotalámica, falso sentimentalismo, u ostracismo emocional.
8. Sólo de noche es posible reír en paz.
9. De vuelta, sin saber lo que se quiere, el deseo es de incesto. Del cual lo más recriminable es el extremo miedo a lo desconocido.
10. Nadie alejará a los insectos, imprescindibles como tinieblas.
11. En las familias de vampiros todos infértiles, excepto al intervenir la boca.
13. Puedo, palabra abierta a toda clase de ambigüedades. Quien marca la pauta suele dar permiso para oscilar. No es miembro de la academia, mas recomienda la escritura automática.

VELOCIDAD INVEROSÍMIL

Sería el empujón de una ráfaga
preñada de nubarrones y de tormentas.

Sería una dislexia oportunista
o el triunfalismo poco acostumbrado
de sus piernas.

Abstraída, sin duda, se encontraba.

Pensaba en multiplicarse
para vencer los impulsos fracturados de la urbe,
cuando se disparó como rana volátil
por los aires cual chisguete
pobre flor sobre el pavimento
aplastada y con sus patines milimétricos.

EVALUACIÓN CRÍTICA EN UN ACTO

Tres, quizás. Sí, tres veces pareció la espontaneidad derretir el congelamiento de ideas y sensibilidades. Pero eran muchos más de tres los pares de ojos observando aquel personaje quien, como tal, debía dar la cara al público. Lo mejor del encuentro fueron las talofitas en ese comedor modernista, rodeado de un espacio mínimo y doméstico pareciendo selvático sin serlo.

Las citas de Sor Juana fueron pocas. En general, escasearon las citas. Más bien hubo sonrisas de complicidad al confirmar la distracción de quien pudiese reconocerse como el último en llegar. O sería que unos querían encontrar a los otros sin lograrlo. Todo truncado. Espurio y forzosamente divertido. Atenciones divagando. Divirtiéndose dirigió su atención hacia otro: se trataba de un adolescente con la respiración sobresaltada y una argolla en la lengua. Hubo besos extraños y tristes. Cada lengüetazo conduciría a una distracción mayor, en algún momento al arrepentimiento. Pero era imposible no atender ese llamado de la voluntad. Tan genuino que contrastó con las narrativas de las que abusaba el más serio de la mesa.

Por despreciable que pareciera, su experiencia se traduciría en una buena anécdota de cocktail. Nunca supo que hacer consigo cuando no estaba en funciones. Ahora sobrevolaba la ciudad de Manhattan sin comprender cómo es que tanta carga se sostenía en el aire, y se desplazaba entre una y otra superficie como si no hubiera diferencias entre ellas. Al aterrizar sentiría que llegaba a su casa, donde el orden de las cosas le era al menos reconocible. Se recuperaría de ese padecimiento contextual, y contemplaría todos esos ojos a través de la distancia. Cuánto el genio para tan pocas lenguas.

SEÑALAR UNA CONTRADICCIÓN NO LA RESUELVE, SINO CONFUNDE A VECES LOS MOTIVOS POR LOS QUE DECIMOS UNA COSA Y HACEMOS OTRA

Me cuenta que se lanzaba voraz,
atrevido, tigre de múltiples fauces,
él, gran pulpo renombrado, y ella, astuta,
retrocediendo cual ratonsucho a su escondrijo.
Para cerciorarme le pregunto porque decía no
si palpitaba ante la idea de pasar la noche juntos
(me estaría escuchando con cara de leche).
Reincidió en su negación y así acabó
tragándose a él
y a su fama de galán invicto.
(No entiendo y a mí tráiganme un desarmador
porque se me están obstruyendo los tubos.
Continúa la retahíla de incongruencias
espera que él pronto la llame,
dúdolo si sigue hablando,
y yo aquí con dolor de tímpanos,
perdiendo mi tiempo envidiable,
haciendo como que río,
como que me importan las estrategias femeninas
del asedio).

Mónica de la Torre (Ciudad de México, 1969) tradujo al inglés poemas selectos de Gerardo Deniz, recientemente publicados por Lost Roads Publishers y Ditoria. Es coautora del libro de artista *Appendices, Illustrations and Notes* publicado en Los Angeles en 1999. Escribe en español y en inglés. Desde 1993 vive en Nueva York, en donde colabora en diversas revistas de arte y literatura. Con Michael Wieggers editó la antología de poesía mexicana *Reversible Monuments*, de próxima aparición por la casa editorial Copper Canyon Press.

JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

RELACIÓN DE MARAVILLAS SUSURRADAS AL OÍDO DE UN MANIQUÍ

Al otro día, cuando abrí los ojos, había una avispa golpeando en el cristal de la ventana. No la vi. Tal vez la luz la despertó. Después, a pie, un alba temblorosa. Había sido una noche de pedernales, de aquellas donde nace el fuego en la punta débil de los dedos y se esfuma, nos perdona. Soñé que la avispa se moría tras un cristal. Mientras así, esponjosa, fascinada, crece la hierba en sus rincones. Bugambilias, jardín de macarias campanas en medio de la adversidad de una emoliente primavera. Oro en la frente de los que abren de pie, con un cerillo de vigoroso vitral, la noche de largas escaleras.

*

Mundo es este domingo en el pálido puño de la tarde. Reina la monocordia de los parques. Faunas, fiestas, ladrillos donde la araña mira el resplandor de un llover petrificado. Seres de carmesí llegan al sábado (acrílico, gotas de abril). Circo de barrancas, runas, razzias y el errante guardarrío que ya no tiene dónde abrir el ala. Cuando en Babilonia duermen alguien cae de cabeza en el mar. Y despierta. Habla oscuro.

*

Que espere el miedo la feria elusiva del que no ha visto llenarse su cajón de agujas, de soledad y dientes, para que lo lleve a casa como un pan, como un pequeño don caliente. Que aquel que duerma con el miedo como un gato pupilas de mostaza toda la noche lo sienta recostado junto al alambre de su nuca. Que el miedo busque y muerda a quien más le teme, le ponga fósforo y fe a su puritano párpado. No le deje en paz la menesterosa modificación de lo viviente y abracadabra el miedo sea el animal de su miedo en sus talones de miedo con límite y arrugas. Abracadabra venga el miedo como un moño con su

lado a tirar los números (los números) en los hormigueros donde se calcula el zumbido del miedo y la posibilidad del miedo y la equivocación del miedo. Venga y juegue como un transparente pulpo con un ajedrez de ahogados.

*

Fundar una fisura. Doblar la apuesta. Es más salto el salto sin la red (o civilizadas remesas). Para mirar basta cerrar los ojos, soñar onagro, tirar los andamios y entrar en los desastrosos dientes de un dragón de dos mil digos, hablar por fin esa lengua de errante claridad y movimiento, a fin de desfilar en el fosforescente filo, el fuego blanco blanco (dínamo). Para nacer basta cerrar los ojos, llamar a la puerta más delgada del silencio donde sólo basta recordar un nombre que hemos olvidado.

*

Vuelves, vives, víscera perfecta que acumulas como arena entre tu puño todo el peso de una ingobernable eternidad de frío. Y el dorado el dorado deleite de tus huesos en la alfombra. Y es tan pronto y es tan poco, tan sollozo, tan celeste, esta esponja que carga como mares, como sales de una flaca, astuta risa. Otra vez vamos a vernos cara a cara, cicatrices, diamantes de dolor que están abajo, las últimas, diez veces hondas, las verticales raíces. Otra vez estoy buscándote a lo sumo en el humo de un avispa vértigo. No la sed, no lo sé, ni tu nervio a nado y límite o negrura.

*

Vamos a ponerle precio, vieja muerte que cojeas de acostumbrada con una pisca de espacio (al pie) tus mu-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.icsa.org.ar

rallas. Tú ganarás mañana, todas las cartas son tuyas. Pero otra vez con menos sogas y la caminata larga de ese espectro que crepita (pajarracos). Déjalos que se deshagan, déjalos indumentarios, solos, manas brasas, ahogarse en un malbuscado rincón de tu mirada. Déjalos que se desacompañen, cansen, hundan en la verdadera noche, la denigrante y negra y ni hablar, a nado, que nos falta. Una antártida de sombras. Deja que sus restos se curven de tinieblas por ese filo de furor y que te besen.

*

Blanca buscadora que capturas a veces bajo una nerviosa neblina de imanes. Madre arena, fracasamos, descendemos a lo aprisa del oriente de tus años, a lo andado de una pavana de cielos. Y tú con frescas desmesuras, tú con abrazos como ámbitos tatuajes, desolladuras de fiereza o tímida caricia. Apurada como una desconocida que se marcha poniéndose el abrigo con dos palabras finales en la boca. Nada queda, mansa mía, te nos dices, te nos pierdes y susurras (la ceniza) que todo es savia de extravío, caminante vocal de apariciones. O ver, quizá, el revés minuto de la cólera, a tientas ese antiguo lugar de tu sonrisa.

*

Tocar el punto irremediable de tu filo, degollada, recóndita certeza, que nos pides una abeja a cambio de

la vida. No espero nacer sino colmena de muerte arrodillada y tendré una mano entonces una mano para abrir la estela de ese mar donde caminas, una mano fauna y sola que en su cera impaciente te repita.

*

Ilícita lengua que busca su calibrada verdad. Por ahí dejamos ese cardo quieto, trébol como quien va a ser buscado, esa trama salida de las taigas del trámite, como quien sospecha el toro en los terrones del ruido. Hablar de aquella lluvia, decir qué poco importa al fin si está cayendo granizo en las ventanas de esa casa, azulada de higos, al fondo de otra historia. Esa luz sola de sombras.

*

No fue fácil subir esa escalera (son grillos). Otra savia sumergida. Otra historia. Felizmente franela. Y a los cuatro costados el respingo. Estar cayendo a algún lugar, estar cayendo. Pero no al infierno sino al asfalto farolero. Una noche, te dije, de largas escaleras. Lo que carga, lo que cabe, lo que sabe la cabeza. Y un cerillo. Para qué esperar a que amanezca cuidando que no se rompa esta pequeña caja, esta redonda red que roba sus brillantes peces a la noche, si todo al cabo va a romperse para siempre. Vivir cayendo. Vértigo, te digo. Vivir del vértigo. Vivir, te digo.

CELEBRACIÓN

Dolor y belleza. Aparecida en la memoria de un augurio, estremecida, resto de una complicada catástrofe en los mapas de la noche, fundas la llama en la madera, el rostro ante la llama, los rostros que se miran y recuerdan. Lleno de una ofrena me desdigo, nombro la hierba hasta algún verde inverosímil, labro en mi templo los guijarros de tu sueño.

Limpia del afán de los que ruegan, apenas me adormece tu rodilla, la apetencia de luz que dan tus ojos, tu cuello aprendiz del mármol y la uva, el álgebra de sombras negras de tu pelo. Tibia simetría de curvaturas pensadas por el dios de la materia.

*

Gota de una lluvia que te moja desde antes de nacer, tu palabra me recuerda un pájaro en la niebla que se aleja. Templada en la resina de las premoniciones, nave de los viajes diminutos, llevas ese calor de lo viviente que se abraza y escucha el innumerable corazón de la espesura.

*

Lo incalculable vigilando el fuego. Todo rema en esa fina languidez de la alegría. Nadie lo sabe (gota, bagatela), antes niega esos centrales linimentos donde lo invisible se alimenta de nosotros, tejedurías, dintornos, vagas formas en el tapiz de la esperanza. Nada queda del amor sino nosotros. Y un calor sobre la pálida madera de los cuerpos que nacen en aquella migración de maravillas, para volver, ya desnudos, deslumbrados, a la sencilla estancia de la tierra. Poco sabemos de lo que nos enciende y nos inventa. Poco podemos aprender en una vida. Nada queda del amor, sólo nosotros.

*

Una fiebre que consume y alimenta y redime. Siempre aquella lumbre dolorosa y necesaria. Una y otra vez, el pan necio de la dicha. Aún el radiante ahogo de los que miran arder sus manos en medio de la noche y tiemblan y se abrazan porque saben que nada va a salvarlos, y se asfixian como dos peces en otro mar antiguo y necesario. Aún la herida del brillo del amanecer en los ojos de un ahorcado. La hilaridad del lodo que se enciende sobre la tierra lleno de luz, llenos de horror y de perfume.

Jorge Fernández Granados (Ciudad de México, 1965) publicó *La música de las esferas* (1990), *El arcángel ebrio* (1992), *Resurrección* (1995), *Los hábitos de la ceniza* (2000) y *El cristal* (2000) en poesía, y el volumen de cuentos *El cartógrafo* (1996).

*

Apenas. Un segundo de semejanzas sumergidas en la piedra de un alcázar y dos monólogos de hueso. Brumas. Bellísimas preguntas que no caben en el cuerpo. Apenas. Una alhambra al despertar en las pestañas. Aquel lugar fijo en el tiempo de un patio de naranjos. Y el pétalo distinto de los tristes. Algo que nos quitó la paz pero que muy lejos yace en sus peldaños de giralda. Un marzo de trenes con arena y emociones amarillas en el lento corazón de los ahogados. Apenas algo incómodo y fugaz, equívoco y deprisa que aletea y se nos muere. O lo que muere sin saber el paraíso.

*

La claridad de la tarde es un estanque de peces. Ventas donde todo parece sumergido. Viajeros que pasan y se miran un instante de rápida viveza y luego siguen, van a fundar su reino de canciones y fotografías, de entrecielos. Te lo dije, se llenará de sangre tu boca en el umbral de la hermosura. Descenderá tu mano hasta tocar este breve temblor de la lluvia tras la ventana donde algo te recuerda otros pasos en la nieve y escrita en un soplo de vaho la palabra herrumbre. Una silueta envuelta en un abrigo. Te miro caminar mientras te alejas, junto a esa fuente seca, una vez más como quien vuelve de un viaje muy largo y llena con una sonrisa de humo un siglo de dolor y se despidе.



EL INICIO

Vuelo al inicio, al inicio espiral, al origen del fragmento futuro, al punto voraz suspendido, infecundo aún, sin miel, sin agua, sin cadencia.

Vuelo a lo latente, a lo no transformado, al preámbulo de la línea impensada, al vacío del ámbito futuro del no-ayer.

Preludio la esencia de lo incoloro. Me abro paso hacia el espacio sin luz.

Asumo el diálogo con lo inerte, con el embrión de la no-línea, con el apetito por lo no sabido, con el albor de lo incierto.

Estéril aún, me oculto tras el minuto del estímulo, al accecho del acto. Híbrida enmudezo.

Vuelo al segundo de la hora que marca el ayer, al vacío de formas, a la indefinición de líneas, al germen del trazo. Al no-punto.

LUPERCAL

A Orff

...en un claro de luz
no más auroras;

su esencia
el espacio, la huella
encarnan hoy
la acacia, la flor
de arena, identidad

esférica y diámetro
de su
follaje de albor;

la tierra —esencia húmeda—
esculpe su cuerpo efigie
y

evoca
una triple cadencia

cadencia de pastos
y luz

suma de mi “*dahlia blanc*”

O FERTORIO

EL NEGRO

Negro:

RETIRO A LO INEXPRESABLE O

| sintaxis de dimensión oculta alada
escin-de el borde del abismo....

negro **luz**

sable no-indicativo de **aura** profunda

tenebrosa - inaccesible

como *Éstige* el río...

átomo - sombra - átomo

a sombr a in the saccade

de prohibición entintada

tinta - negra - tinta

{rumora el sonido nocturno

abstracto}

NEGRO DE MARFIL:

austral | mancha pendenciera de peligroso genio...

enarbolada en lo hondo inescrutable del sueño

telón de fondo ~ lontananza

[a veces] un consuelo

Animal black espiritual

Como el espionaje

legisla signos ~ señas del no-sitio

~ código distintivo

de lo presente ausente

negro humo boreal
[Inverness] - *there's no ingress*

n n n n n
niega y absorbe
todo color
ivory black

negronenúfar
nodal ...entre tono y tono el más bello - dice Monet

Poscedor de aura negativo

que sugiere lo siniestro:

disolución
permanencia
desastre muerte

Negro el porvenir que nos espera:
“*that dark doom that rides.*” [H. James]

y en

Matisse

el matiz de la luz

ausencia de luz

negro | blanco
yin yang
DESTIERRO A LA INTENSIDAD
0 - 1
1 - 0
opuestos y complementarios

negro palmeral : puro e inexistente : del vaso se refleja en violetazul
y en ambos extremos de la vida nuestro **destino**

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

OFRENDA DEL PÚRPURA

Púrpura profano. *animus anima*
palabra inerte que parecía dormir...

púrpura insondable.
mural
firmamento de árbol, de río, de milivatio

purple - murex marítimo, abismal

: “*Vâme renonce*”

purple dye prístino. Me señala. ¿dónde voy?
memoria de aroma amargo

púrpura sangre profusa,
resina proclive. CIMARRÓN,

purple of Casio profundo,
donde el fuego resbala púr

p
ur
a...

púrpura de Casio procaz
vocablo del clavel **naciente**



Ana Rosa González Matute nació en Ciudad de México. Publicó *Hipoglomusa* (1986), *Estrías* (1994), *Silogismo del alba* (1999), todos libros de poesía, y el libro de cuentos *Gneis* (2000). También preparó la antología de cuentos norteamericanos contemporáneos *Un caracol en la Estigia* (1998). También ha traducido, entre otros, *Definición hermética*, de H.D.

CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE-ARIZPE

De “El diagnóstico”

acaba por parecerse a la diabólica incomodidad
de estar prisionero en un cuarto ferozmente
sobrecalentado. Y como no recibe ninguna brisa
esta caldera, como no hay ninguna salida en
este asfixiante confinamiento, lo más natural es
que la víctima piense incesantemente que lo han olvidado.

WILLIAM STYRON

sin tragarse la noche?

La luz corrompe. Nos deja sin misterio.

Nos deja la luz desnudos.

También la oscuridad es su despojo,

su malparto. Y puede ser la espátula

que describe al mundo cuando nace.

*

Tu aura visual se alarga.

En un campo de luces rojas escribes.

Eufórico escribes en el sótano de tu casa

horas antes de que comience.

No quieres otro diagnóstico:

tu insomnio es el aliento de la madrugada.

Depierta tu aura visual y es casi tan roja

como un geranio en los balcones.

Qué sincronía de tu cabeza

con los latidos del corazón:

Gemelitud, espejo bicéfalo, sagrado

binomio que sobrevive a tientas: casi vampiro.

*

Algún medico te habló de alergias.

Alergia a tus padres, a la mujer que te está
queriendo y pierde con tu miedo el nombre.

Alergia al aire de la ciudad y a los alimentos,

a cada estación de trenes. Alergia de ti.

En espera del Juicio Final, tu cuerpo se adelgaza.

Eres un fósforo.

A la menor provocación tu cabeza arde.

*

No es necesario que muera alguien
para que la luz del día nos arranque
los ojos. Tampoco el destierro
de los que habitan la misma casa.
Tu padre no puede comer hoy

porque le has puesto un grillo sobre la boca.
Mudo y hambriento hace girar los dientes
del tenedor, el vientre de la cuchara.

En casa nadie oye el canto de tus insectos
pero tú —aunque alteres una y otra vez
las manecillas del reloj— comes el llanto
ajeno del hambre o del sueño.

En la cocina grita el hijo de tu hermana
y sobre la estera que imaginas silenciosa
juega el nieto de tu padre.

Reconoces la señal del peligro:

es mejor volver a tu casa

o a la fina sombra de tu cuerpo.

Te distraes pero su eco es tu memoria:

en la madrugada el hígado alimenta la cabeza,

mañana el estómago y siempre los huesos;

el saurio de tu columna.

Cuentas una y otra vez el número

de vértebras y el vértigo de su curvatura.

Dices que para mirar el cielo y las estrellas

no es necesario estar de pie.

Es necesario acostarse y mirar con la boca.

¿Pero cómo pensar en el corazón

“¿Son rezagados perseguidores? ¿Acompañantes eternos?” No dan tregua los dolores de cabeza. Piensas que es por el aire del bosque o por el injustificado descanso en los balnearios. A intervalos abren fauces lobos en tu sueño. Está de cabeza el mundo. El infierno de las escaleras es un espejo del mal en tu oficina. Quien sube luego desciende. Y el infierno del amor es igual. Recuerdas el incendio en otoño y tus paseos que arden bajo las frondas de trigo. Recuerdas tu balcón de invierno: allí donde tiembla la luz hasta perder su última esperanza.

*

Vieja y alta, espiga es la culpa donde la ventana del domingo es la más terrible. Con los ojos sobre una fuente que desmenuzas ni la orquesta te tranquiliza. Tu cabeza sigue allí y quiere que ardan los bejucos de la casa materna. ¿Cuánto vale el cuadro que compraste? ¿Para qué sirve un aumento en la fábrica? Los domingos en la calle no son peores que los domingos en tu casa. Oyes el trajín de las mujeres en la azotea: puedes mirar la suela de madera de sus zapatos mientras tienden la ropa. Es blanca toda, blanca la voz de los niños que juegan en el piso de arriba sobre alfombras tan rojas como el vino tinto que te prohibieron. Blanco es, también, el dolor que parte tu cabeza.

Tapones de cera dorada contra el ruidoso pecho del ascensor. Tapones de cera para no escuchar el martilleo de tu corazón.

De “La desesperación”

La más simple niña de escuela, cuando se enamora, cuenta con Shakespeare y con Keats para expresar sus sentimientos, pero cuando una persona que sufre trata de describirle a su médico un dolor de cabeza, al instante sus palabras se vuelven insípidas
VIRGINIA WOOLF

Trinchera, te digo, y sin haber estado allí he visto arder el fuego en cada disparo y explosión, el lodo, la sangre que cambia al mezclarse con la lluvia; sus cauces hediondos. Comienza a girar el taladro entre voces y mi cabeza es un campo de batalla. Busco a cuatro manos, a cuatro pies, sí, a gatas, a horcajadas, el pastillero azul. Después de apedrear a los cuervos y de hacerlos volar en círculo durante horas, recobro la Isla de Thorney donde no sucede nada.

Claudia Hernández de Valle-Arizpe nació en Ciudad de México en 1963. Publicó, entre otros libros de poesía, *Trama de arpegios* (1993), *Otro es el tiempo* (Chiapas, 1993; Colombia, 1998, con diseño de Omar Rayo), *Hemicránea* (1998) y *Deshielo* (2000). En ensayo: *El corazón en la mira* (1996) y editó la antología *El reverso del azogue. Catorce poetas dominicanos* (1997). Con Elva Macías coescribió *Agua, barro y fuego, La gastronomía mexicana del sur*, con fotografías de Ignacio Urquiza (2000).

DAVID HUERTA

LA OLLA

Asomado a la olla de los fenómenos,
vislumbro
un hervor de alfileres
y las promulgaciones púrpuras
del sufrimiento.

Vigilo este milímetro de menta
y esa fantasmagoría bizantina: pantócrator
de la mala conciencia
en la Ravena del sentimentalismo.

Mira: se dora el techo, Él levanta la mano
y su mirada enfría
lo que está en la olla.

Luego Wittgenstein desdobra
tres o cuatro proposiciones
y el lenguaje saca la lengua
en el ardiente filo
de los fenómenos.

Mira: alfileres en tus manos.

Escucha: murmullos de la mala conciencia.

Toca el borde curvo y angustioso
de la olla, la sopa
de lo que se manifiesta,
los condimentos de la percepción,
el neutro y menudo perejil
de los discursos y las explicaciones.

Este platillo anémico
te han servido
y yo no puedo hacer nada.

Parecía hervir, semejaba
una cuchillada o una enfermedad incurable
o una novela gótica.

Pero es la olla fría de los fenómenos: como los Callos
a la Portuguesa
de Caciro.

No era eso lo que imaginábamos y no tiene remedio.

LUZ DE LOS MUNDOS PARALELOS

Una luz que parecía unir mundos paralelos
entró en la habitación:
fundió en una figura monstruosa
una línea de Tetris y el rincón más pajizo
del Jardín de las Delicias, famoso cuadro del Bosco.

Me llenó la cabeza de telefonemas patéticos,
de minúsculas conferencias sobre intertextualidad,
de susurros de Jessye Norman lacerados
por el informe meteorológico.

Esa luz me hizo ver dentro de mis ojos
la génesis del “fuego de la mirada”,
distintas geometrías y juguetes patafísicos:
abrió en el gatillo del impuntual minuto
una colección Des Esseintes, un parque Canterel,
astronomías que salieron del guante de Jorge Spero.

Filigranas *art nouveau* se enlazaron con hierros
y volutas de cortocircuito. La habitación
se cerró sobre sí misma y la luz desapareció
—pero lo que llegó no fue la oscuridad sino “el color
que cayó del cielo”. Sigilosamente me llevé las manos
a la cara, con las palmas abiertas,
me dije tres veces —tres, tres veces—,
que debía tranquilizarme.

Mi cuerpo destiló hacia la Venecia
de sus canales interiores
una magia de benzodiazepinas.
Y me dormí, tratando de buscar en el sueño
la clave de los mundos paralelos
y de la luz que los unía.

FALTA

Qué camino en la boca del bucy,
qué de almadía
en el mar de su boca,
qué vena de Desdémona y vaso
de ticianesco negror
harían falta para
detenerla, conseguir que regrese y dé
sus manos a la luz
y abra los libros, ahogue la pasión
en el agua de fulguraciones
que crean sus palabras...

DESCENDER

Desciendo a la blancura de esta mano, esta mesa.
Desciendo, esto es: bajo de escucharme a mí mismo
sin hablar, desde los aleros de conciencia
donde negrura y fulgores encarnan como heridas
o carne insomne en los sables arenosos de la fantasía. Overhearing myself, me digo:
es lo que he estado haciendo. Y ahora bajo, desciendo
a la blancura de esta mano delgada y a la madera
de esta mesa in albis. Bajo, desciendo por escaleras
hechas de vicio y pantagruelismo, desecaciones y escalones mullidos.
Me esperan esta mesa, esta mano. Mesa delgada y blanca,
mano de venas evidentes —tu mano de amor y desasimiento,
tu mano que me toma y es un vaso de pureza esbelta.
¿Y la mesa? Está en la casa y me ha esperado con una actitud
de sabiduría meditativa, rayo quieto, cascada de inmóvil contingencia.
Y es blanco el espacio que ocupan la mano, la mesa.
Y la escalera está en la fijeza gris del descendimiento
y apenas se mueve cuando bajo, desciendo
a la mesa, la mano, después de desdoblarme
para poder escuchar lo que pienso, límite de mí mismo
y desbordante peso de migajas, ideas, encadenamientos
de tersa lógica y preocupaciones continuas, todo ha sucedido
a lo largo de una mañana y tú estás a mi lado,
colmada por una cristalina manera de estar presente,
con un aliento de fragilidad y de frugal poderío. Tú, la mesa,
esto que baja y llamo yo, vestigio y llamarada de los minutos.

CORAL BRACHO



David Huerta nació en Ciudad de México en 1949. Publicó *El jardín de la luz* (1972), *Cuaderno de noviembre* (1976), *Incurable* (1987), *La sombra de los perros* (1996) y *La música de lo que pasa* (1997).

INCURABLE

(fragmentos)

(...)

El idioma es mi “desconocido-parecer”. Llaga deliciosa, escritura luciente cuyo rasguño se hunde abismal en mi garganta, fluye, así, con sus tintas, por los ejes maestros de la máquina, noche verdadera del alma. Con haces de idioma soy mi desprendimiento: mi cuerpo reúne como si fuera un puño las varas de la adivinación palabral, las estrecha con un saludo enorme, luego las suelta sobre la mesa donde discurre la banda de las enunciaciones.

Frases, renglones, Hordas del idioma, fisiología teatral.

Mi cuerpo es una escena, mar en calma, proscenio u óvalo para las genealogías o génesis del idioma.

Combinar las palabras del idioma es ingresar de golpe en el desconocido-parecer, inteligible o pseudointeligible cuyas juntas abren bajo mi lengua o mi lápiz ranuras infinitesimales.

Me desconozco en el idioma y parezco en él un solo morir adivinado.

Luna el idioma que cruza por la transparencia de mi cuerpo con su rayo vagabundo. Soy la puerta de vidrio a través de la cual pasa el “chisporroteo de las ardientes diferencias” que el idioma lleva y distribuye, establece, quiebra, ilumina y eclipsa con ascendente rumbo, hacia sus altos estallidos.

La base del idioma es una cavidad y una proliferación. La cavidad de mi boca, el hondo espacio que proponen las páginas en blanco. Su proliferación, las diferencias arbitrarias que lo hacen y lo deshacen, el abanico que se cierra y abre para soldar la extensa “costura de la enunciación”.

Mis renglones, encrucijadas. Mi habla, una constelación.

Entrecruzado asciendo hasta el portentoso semillero del idioma, de los idiomas.

Un eclipse me toca: el ancho mundo de las palabras, su almacén inconcebible.

Es el desconocido-parecer. Sus fantasmas bajan como un relámpago hacia mis vísceras, me toman por los cabellos, me emblanquecen de pérdidas y me oscurecen con sus vocabularios.

Armas del ser, manifestadas invocaciones, salmos.

Escribir o hablar es un papel o un sonido húmedo y paladeado por mí, resuena en mis arterias, lumbre de todos los comienzos.

Pero detrás del origen monstruoso del idioma, detrás de sus hordas y multiplicidades,

hay una luna o un rostro, un agua llameante —el otro origen, la vida misma que tocamos con manos inexorables y que de pronto aparece así, bestial, heterogénea, pulida y transparente, como la puerta de vidrio que conocemos y nos toca con sus claridades y sus fosforescencias.

(...)

La mañana, envoltorio. Carbonizada noche que se convierte en hielo,
fundente modo de penetrar bajo los párpados,
cauterio que cierra la herida de la sombra, venda tejida en las membranas de un puro cuerpo de dolor.
Curación la mañana. Curación de qué, de cómo ni cuándo.
Medicamento atroz que nos envuelve, sí, con sus emanaciones amarillas. Loca frase
del fantasma que somos al despertar, indiferenciándonos sin tregua.

La lengua de la mañana es un prisma. Dentro de ella
sacamos de nuestros huesos una médula de grafito
y la extendemos como el trofeo que la mañana descompone
en sus matices y sus fibras, en sus colores y sus membranas.
Nuestra médula de grafito se refracta en el prisma de las materias matinales —lengua secreta,
criptofasia invasora, trobar clus donde nos aturdiámos.

(...)

Desprende la necesaria gota de oxígeno de tu primera respiración del día,
dobla en tres pliegues la segunda diástole y verás
cómo el mundo se vuelve denso y colorido. Filamentos de fuego líquido lo recorren
hasta tus ojos: pasto de la alucinación, resquicio donde el delirio destilará sus inconstantes licores.
El cuerpo se relaja, vuelves al sueño, estás de pie.
Este mesmerismo te clava en la columna vertebral un signo en llamas, un signo de tu muerte
y una recogida veracidad que te menciona en medio de las cosas y sus tumultos; este mesmerismo
se dobla sobre ti como si fuera a devorarte.
la hipnosis te convierte en un trapo metafísico,
un jirón de postergada materia, muerte y dudas, baratija en el teatro del Todo-Caligari.
Y alguien te saluda. Su voz se transforma en un mundo enredado: coexistes con la voz
y esta voz es la versión de tu caleidoscopio entrañable.
La voz se hace pedazos dentro de ti. Nubes azules como el corazón de un diamante
se desgarran en los lacres astillados de tu retina.
Tu propio corazón es una hebra de llamas,
la respiración es un reino de hilos ardientes que te cosen al pecho una medalla
tatuada con abismos milimétricos, miles de posiciones de tu rostro, inscripciones
de tu pasado romano, de tu pasado griego, de tus persias.
La claridad se quema en el perfume de las fogatas alucinatorias.
Resplandores puros en los diamantes derramados del amanecer. Colores que se preparan en la micra más
/ abismada del ojo.
Cegueras instantáneas para la carnívora luz que se difunde como una amenaza universal, terrible y solipsista.

(...) Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PURA LÓPEZ COLOMÉ

LOS CACHORROS

i

Nubarrones, runas echadas,
este verano sólido,
padre paciente, manantial
de lo que viene ocurriendo
para seguir pasando,
esqueleto del magnífico
lugar común.
Este lugar.
Siluetas que se arrastran
por el mármol,
el mar del mal,
la mía entre ellas.
Hierbas, tercas florecillas.
Calcio de la muerte,
huesos fugitivos,
resplandores.

Varios cachorros de tigre entrelazados, dándose zarpazos, mordisqueándose, lamiéndose los rasguños y volviendo al ataque, al juego, a la cercanía de no sé qué con no sé qué. La tigresa, en aquel árido paisaje, bajo un arbusto. Su majestad. De pronto, las cosas comenzaron a encarnizarse, a hacerse herida. El pelaje de la madre temblaba aquí y allá. Alguna mosca, alguna abeja, algún insecto perturbador. El cuerpo era una cosa y otra muy distinta su atención. Quietud, percepción, libertad inalterada, curso prometido, desenvolverse inevitable.,

ii

Flor morada, de pétalos delgados,
cuatro pistilos al centro,
redondel amarillo madre,
Núcleo de los anales,
núcleo de la esperanza,
peso justo.

Cuatro criaturas, prendidas de una falda de velos amarillos. Cuatro con destino, con mapa diseñado, maneras distintas de belleza, deudas. Por un instante, vuelven la vista al azul cielo, a la blancura que lo enmarca, la gloria, y caen después al río rojo oscuro, casi negro. "Había perdido tanta sangre en el momento de la autopsia que su corazón estaba seco." Como un chabacano de los que se comen en invierno, cuando se celebra la buena nueva. *Gloria in excelsis Deo.*

iii

Voces rotundas y masculinas
elevan melodías a la ausencia.
La cúpula y los muros
hacen del eco único sonido,
secuencia irrepetible,
goteo sobre la cabeza
del recién nacido.
Himnos de la víscera sellada
dentro de la burbuja del mundo.
Todo es vientre.
Todo, pila bautismal.
Ante ellos ella vuelve,
vuelve ya,
a su lugar de origen
sine qua non.

"Jóvenes, hagan el favor
de prestar algunas manos."
Es preciso tocar con las palmas
los filos de la Alianza.
Caja de pino,
perfecta para el rápido ocurrir
de lo que *tiene que ocurrir*
hoy,
porque el clima se refleja
en las inmensas lagunas de los actos.

Y ¿qué es de tu vida, persona en duelo? "El que
come mi carne y bebe mi sangre vive en mí y yo
en él." Difícil de digerir. Una cruda, otra sin
destilar. Logré contener el asco porque vi a un
hombre que no había llorado aún. Desde el fon-
do del pozo de la tierra surgen a borbotones los
ojos chisporroteantes de los tigres niños. Se afi-
lan los colmillos. Devoran un muslo fresco de
algún otro animal. "El que come mi carne y be-
be mi sangre no morirá para siempre."

iv

Los cadáveres azules en la nieve de Chechenia.
Los cadáveres cetrinos de la Selva Lacandona.
Los cadáveres color tierna cesárea.
La mirada cintilante de Osip, Josip, José,
clavada en la nuca de cada uno,
aunque en realidad buscara alimentarse,
un papel con algo escrito.
Las cenizas bibliotecales y el humo,
aún negro, de todos los libros,
todas las biografías de la tierra,
son faros entre los cuerpos
sin vida.
Sobre todo en los campos
de batalla.

DRAMATIS PERSONAE

Mi voz se fue amoldando a sus tejidos,
Se detuvo. Creyó no poder más
y continuó.
Conoció así un cauce
nunca antes descrito,
un lugar del que era parte
sin saberlo.
Al que volvió después,
Abrió sus puertas,
dio principio a los oídos.
Caracol de oleajes vigorosos,
sacaba todas las esperas
penetrando el cuerpo
en rojo intenso.

Luego tu voz ventisca,
desde las copas
de bosques invernales,
de huertos de la tundra,
desde el encino, el cedro,
y desde el tamarindo,
atravesaba a los despiertos
que caminan
saboreando
la melodiosa sequedad
del trueno.

Death of the Kiss, una
selección de sus poemas
traducida al inglés por
Forrest Gander, será pub-
licada por Graywolf
Press en 2002. Tradujo,
entre otros, a Seamus
Heaney, William Carlos
Williams, H.D., W. S.
Merwin, Frank O'Hara,
Robert Creeley, Robert
Hass, Louise Glück, Phi-
lip Larkin, Rainer Maria
Rilke, Hugo von Hof-
mannsthal (ver tsé=tsé
5) y George Trakl.

Pura López Colomé nació en Ciudad de México en 1952. Parte de su infancia y juventud la pasó entre Ciudad de México y Mérida, Yucatán, cursando el secundario en Estados Unidos. Publicó *El sueño del cazador* (1986), *Un cristal en otro* (1986), *Aurora* (1994), *Intemperie* (1997) y *Enes* (1999).



TEDI LÓPEZ MILLS

MI VOZ FIEL COMO LA SOMBRA

(Guillaume Apollinaire)

Dónde cae la nota entre las ramas tendidas
Dónde suelta el ala su pluma blanca
Dónde pierde el tiempo
Y quién muere con la última campana
Quién la tañe si todos se han ido
Todos sembraron un paraje de banderas
Todos se han ido con la guerra a otra parte

Di que no hay regreso
Sólo esta trinchera a la mitad de un decenio
Esta selva de la sangre sin retorno
La hija de tu cabeza
La hija herida de alguna patria
Minerva plantada en el paisaje de los obuses
Aunque fue de lodo el país de tus pasos
Lodo y piel desecada en las púas
De fierro pulido el espejismo de tu frente
De luz su coartada entre la placa y el cráneo

La vida no tuvo ese brillo
No tuvo el resplandor de las cosas nuevas
El jardín tras la batalla
El bálsamo del mirto
El solaz de un lenguaje nuevo
Las torres los cables el furgón de un tren
Más allá de la humareda
Los gritos de victoria
Otras consonantes otros rituales
Y desde cada postigo un ojo distinto
Otra vocal entre los labios
Y tu voz fiel como la sombra
Como los días y las noches
Fiel a su propia sucesión
Tu voz de aquí de allá
Canta no sabe dónde
No canta

EL PESO MUERTO DE LA TIERRA

(Geoffrey Hill)

Eso fue todo entonces.
La muralla de nubes sobre el prado insular,
la orilla móvil de la luz,
los ojos esquivando el resplandor menguado
de una tarde hendida por campanas y alambres.

Eso fue.
El resabio medieval en la voz del suplicante,
las torres en el laberinto de piedra y acbo,
un rey desnudo en el centro
con las manos presas en los rescoldos
de una fogata ya extinta.
Y la misa en los pasillos de tu sueño,
la mezcla de telas y susurros
mientras recitabas un génesis personal.

Aquellos árboles que llamaste:
pino, abedul, álamo.
Las ramas rozaron tu contorno
en penitencia por su nombre.
No era mejor el silencio.
Ve las parcelas verdes,
la yedra doblada por la lluvia negligente,
la arcilla quieta en el brote del río
y todo idioma —la casta de los verbos—
regido por la vocación de un volumen.

Si fuera inefable tu dios,
callado como un acto de contrición,
sería más ligera la inquietud
de no reconocer su rastro
en este camino de tierra
entre la tarde y el ruido que va quedando.

LEYENDO A VIRGILIO

no importa el año
no dura tanto esta vez
no importa la batalla
ni el sol designado por el mediodía
o el campo de honor sin cuerpos
sin armas ceñidas a la yerba
como la púrpura al torso
o el grito a la cara y la mueca
no importa la calidad de la herida
el surco vertical en la pierna
la malla inmersa como una red
que pesca trozos de piel
y atrás el mundo
su parte recta
el bosque suelto y la vocal
de una hoja en la garganta
pronunciada como una aptitud de la voz
cuando la aguja del pino tras el cuello
trae la paz de la sangre
y atrás el mundo otra vez
se tiene tan brevemente
como un presagio
un sitio matizado por la luz
antes de mirar y luego pasa
no importa la fecha
las calendas o los decenios
todo pasa y lo leo
donde estuve

los breves imperios
la selva fría
bajo la sombra hirsuta
con su mapa de escarabajos
el solsticio inventado
por la mañana
las rodajas del calor
asidas a la bandera
ítales vóscos
todo pasa
los bastiones en el llano
las bestias de la lengua leo
cada sílaba
en el misal de la intemperie
muerte o vida

y todo pasa
el augurio veloz de la fronda
el ave descifrada
y más tarde otros nombres
rútilos teucros
en la brasa premonitoria
antes de la trifurca
de los petardos
durante días
las lanzas sin tregua
en la tierra de nadie
sin horizonte en la orilla
apenas una línea de vapor
trazada a mitad de la vista
el resuello de los hocicos
los belfos vencidos
por su propia saliva
la caída de una carroza
su caballo tan lento como el humo
de la madera chamuscada
en la fila de fogatas sin desenlace
sin huella o perfil de máscaras
ni facciones en el lienzo
de un acto y otro

pero todo pasa
Ascanio o Camila sin rostro
Turno mutilado
las esculturas de un instante
musgo y roca porosa
un alma minada por el juicio
de esa quietud
en el jardín sin geografía
donde estuve leyendo
mi fuente especular devuelta al agua
a la cuesta donde estuve
leyendo en vano
lo he olvidado
las tribus para quién peleaban
cuál trono cuál ley o muralla
la de Eneas
con su estirpe elocuente
o la raza del cadáver
diseminada como un derrotero

entre la ciudad
y el árbol más salvaje

aunque vi otra cosa
otro reino donde estuve
otro umbral posible de la clausura
la frase "y su vida
huye indignada a lo hondo"
también la mía cuando percibo
número y género
fue un tributo al fin tan límpido
como el rayo entre las costillas
de este cielo pequeño
que se extiende de la casa a la calle
o la fábula más efímera de la memoria
donde ya no entra mi albedrío
su fractura del orden
que a veces se borra cuando leo
y se juntan las horas con el ruido
aunque no aquí en esta Eneida
que le roba sentido a la oreja
no aquí donde estuve leyendo
donde nada queda
salvo la nítida página de un día
y el episodio tan largo
de ese siglo transcurrido en la silla
el cuadro de mimbre y de paja y de oro
donde estuve

ANUNCIO

Este otoño
la oferta en el periódico
es un cruceo por el Nilo
a través del desierto de Nubia,
pasando la tercera catarata
hasta El Cairo, luego Alejandría
y rumbo al mar en dos vertientes:

Roseta de un lado,
del otro Damietta,
donde el agua dulce
transige con el Mediterráneo
y se vacía el barco
cargado de turistas
al cabo de una semana
de perseguir la corriente,
su cola veteada en el sedimento
como un reptil de esmalte
móvil bajo el casco
y las grecas de la espuma
entre el follaje roto por la quilla,
los reflejos tumbados
como trozos de un país postizo
que va quedando lejos del comienzo,
de la cuenta regresiva en el río
ocupado por las voces,
por las miradas que esculcan la ruta,
cada visión pasajera en la promesa
de un arte mayor en ese Nilo sin noticias
donde un parpadeo mutila
el vuelo de la garza,
la mosca entre la nariz
y el último jirón de la tarde,
ese arcano diminuto
que prolonga la distancia
en la costumbre del zumbido
y de los dedos que lo ahuyentan.

Puedo vislumbrar tu verano egipcio
en la esquila quieta del anuncio,
el amorío de un trotamundos en la cubierta,
el vergel y la granja
redimidos por el Nilo barato
y su romance de papiros disueltos.
Pero no pasan como antes
el río ni el día,
no pasa el cauce ni se revierte
el sentido de las horas
que hay entre haber visto
o haber adivinado
que ningún misterio calcula
tan largamente su aparición.

Tedi López Mills nació en Ciudad de México en 1959. Ha publicado *Cinco estaciones* (1989), *Un lugar ajeno* (1991), *Segunda persona* (1994), *Glosas* (1998) y *Horas* (2000). Se declara "traductora (una antología del poeta norteamericano Gustaf Sobin; poemas de Wallace Stevens, René Char, T. S. Eliot y Geoffrey Hill, entre otros), ensayista ocasional y editora". De 1994 a 1999 se desempeñó como jefa de redacción de *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica.



NIEVE

Lo más extraño de la nieve
es no haberla visto
pero convocarla
como un hábito del asombro
o una condición de ciertas palabras.
La nieve solícita de Lezama,
por ejemplo,
su nieve perpleja en el trigo,
su festín enhebrado de nieve,
su pulpa cortesana,
sus insectos ciegos
a pique por el flanco frío,
sus nieves declamadas,
sus nieves invitadas,
sus nieves que escrutan
gamos en el bosque
y hojas cubiertas
por la escarcha de una luz
tan tenue como la fábula
del invierno fijo en las palmeras
que se deshace
con el primer golpe de sol,
su rastro de arena,
y la brisa canicular pintada de verde.

¿Qué es esa nieve
retenida por sus paradojas?
¿La nieve de alguien,
íntima e intransmisible,
o la nieve del mundo?
Una analogía redundante:
si el mármol es parásito de la nieve
—no a la inversa—
la cercanía blanca es tan absoluta

que entonces se anula.
Y no hay conocimiento.
Pero con otros colores,
con otros hechos
el símil puede tener
la consistencia de un acto.
Nunca he visto el muérdago,
su amarilla natividad,
sus bayas pálidas en el roble,
su forma suelta y sin corona.
Sé que hay umbrales precisos
donde impone la costumbre de un beso
o épocas en medio del verano
próximas a la sequía
en que arde en una fogata
por sacrificio o por memoria.
Según los druidas
(que para mí son como la nieve)
el muérdago lo cura todo,
es sabio e inmortal.
Lo mismo podría decirse
de cualquier cosa que se desconoce:
el tojo en el mediodía
de un monte quemado,
el baobab en la tórrida llanura
o los tisanuros en un hoyo
distante del viento.

La nieve a veces no tiene linderos,
redime castas, fechas, días,
hace ritos en la tierra
que invierten el orden
de lo que buscan los ojos.
Entonces las quimeras
ya no se miran
tras la reja como antes.
Y así ocurre de repente:
cuando descubrí la nieve verdadera:
la nieve sola,
ya no importaba.

ERNESTO LUMBRERAS

EL CIELO

El que se den unidamente el respiro y la visión,
y no como simple posibilidad sino en el acto,
es ya un alto, puro cielo.

MARÍA ZAMBRANO

El cielo es un *sauce desbordado*. Entre sus ramas el sol es una oropéndola.

*

Lo anterior provocará burla en los bribones. No me importa. El cielo es un *sauce desbordado*. Contiene en sus ramas, además de la oropéndola, un relámpago en reposo. Otra cosa es su *reunión de violonchelos*. Graves como piedra de arroyo. Tibios como una verdad.

Ríanse *vagos de esquina*. No debe importarme. Buscando mi alma entre las *llaves de San Pedro* me encontré un chorro de agua. Ahora sin dilación de pluma puedo decirlo. El cielo es un *sauce desbordado*. Todo su follaje es una oración.

*

exclamación o escaramuza de ardillas:

¡Cielo de San Francisco eres en Robert Frost
una colina verde, una colina verde!

*

También es una colina verde. Como no estar de acuerdo. En su *césped el horizonte arde*. Yo en cambio corro hasta su cima deseando encontrar un hacha de piedra o el cráneo de un toro.

No les creará problemas estar de acuerdo conmigo. Una astilla de palomar en la hierba puede darnos la razón.

DESPEJADO

Para Myriam Moscona

Robert Frost se levanta recordando un poema de Píndaro o de Ovidio. Después del desayuno lo veo cortar la hierba con un panamá blanco en su cabeza blanca. Me ha propuesto, cercado de un centenar de ardillas: «Venga a comer a casa. Un camino con su sombra tendremos en la mesa». Tras su mudez se esconden las pícaras de nueces, rojas y de cola ancha como un corazón bueno. No dirá más, se aleja con estribos de fraile a remover el sol entre las briznas de hierba. ¡Cielo de San Francisco eres en Robert Frost una colina verde, una colina verde!



Ernesto Lumbreras nació en Ahaluco de Mercado, Jalisco, en 1966. Publicó *Clamor de agua* (1990), *Espula para demorar el viaje* (1993), *El cielo* (1998) y *Encaminador de almas* (1999). También es autor del ensayo *El ojo del fulgor: la pintura de Arturo Rivera* (2000). Con Eduardo Milán es autor de *Prístina y última piedra. Antología de la poesía hispanoamericana presente* (1998).

NUBLADO

Para Coral Bracho

A rasero de espuma, las claves del septentrión, la milagrosa en lágrimas. Y si un ardor amaga la fábula de vértebras, al pobre camaleón diré: ahoga tu tolvanera, ya vendrá junio.

Me reclamas tomar un tren, ese pueblo nómada, codiciosa de un estanque de tísicos. Ahorrando tus decimales en capillas de estío, ni para esquife en tormenta de gasa o pólvora de gallo ventolero, tu desaire me gusta. Ya mis tímpanos soflaman otras auroras, que si la música alude con hogueras, el dolor de un alto ventanal gozan.

*Huir así como la fiebre
en farsa de aurora o de diablo.*

Por molestarte, pediré un puesto de vigía para tomar a plomo los confines. Dame para mirar: pústulas, vitriolo, peces fósiles. Veo un camaleón beber la noche. Lo veo con tu cabañuela en ciernes. Aspira la santidad de una piedra blanca. Incita los movimientos de un toro sobre colina verde. Veo un rasero de espuma. Ni complaciente por contener linajes de cormorán. Ni melancólico por socorrer un corazón ardido. Tú me dices al desgaire: “Huir suscita hombres durmiendo. Dispersa un tráfago de brasas en la tempestad. Enquista la recolección de insectos en cópula”.

*Te piensa mi sangre, te siente,
con letras, un grano de polen.*

Como acceso de mecer la mona, tirado sobre un campo amarillo veo el cielo. Lo veo para desatino de un caporal de usura. Un corredor de menta fugitiva veo entre nubes. Un resplandor de catrines veo en sus vaivenes. Si cierro mis ojos, su vasallaje de plomo me recorre la médula. Si los abro, su funeral de tordos me urde el hígado. Tirado como un vaca con un relámpago en los ojos he visto el cielo.

*Una rosa sueña contigo.
Muerto pero con fiebre busco
el jardín donde esa flor duerme.*

Poseído por el otoño te nombro. En Oconagua — allá pedía lodo para tu ceniza— conocí un levanta muertos. Como para ganarse mi fe hubo de confesarme: “Es como tener los ojos dentro de una piedra, señor”. Bajo esa tentación, soñé mi muerte a mansalva en un cruce de vado. Tras una semana, mis pupilas empinaron el alba que retorna con el desastre de una estrella sobre un campo de maíz maduro.

*Escucho una voz de fantasmas
decirme: “Deseo un pájaro
llamado meinchas o meyoras”.*

Mora en tu cordura un percherón sin freno. Tu verbo como ventana frente al bosque satura mis ojos. Dame, pues, un puesto de vigía para tomar a plomo los confines.

DAVID MEDINA PORTILLO

SENTIDOS DE ORIENTACIÓN

III

Pienso mientras escribo hablo y entiendo que algo disperso
pasa buscando su mejor acomodo
Será el pájaro que da forma al vaso
pleno de aguas inconformes o sólo un motivo para decir que el árbol
recrea sus ramas allá afuera

VII

A Enrique Fierro e Ida Vitale

Creo en la actividad de la piedra, real
o ilusoria: creo en la gravitación
como elemento vital.
NOCUCHI

- a) Por ejemplo, mover esta piedra
y dejarla aquí. Es fácil y casi tiene gracia el arte
de pensarla en cuatro partes
a la vez: tantos lugares como cuatro lechos
para una sola realidad multiplicada.
O simultánea, como un brazo instantáneo al desliz
paciente que la mano
encamina por otra desnudez.
- b) Inversamente: manos reunidas con una piedra
abajo, la misma cosa trabajada
por usos dispares. Lugares aparte y en el centro un pulso
que nunca termina de caer
ensimismado. Paso tras paso
no hay gasto, el pájaro que borra el rastro vive
por un solo lado, como esta piedra
por ejemplo.

X

Linesprimibile nula
G.U.

- a) *desde la cala
fulgores de mica
platean el agua*
- por la mirilla
se filtra una escama
de hostia en la luz*
- b) *la orla del pez
tiembla en el agua
como un aro impreciso*
- de un sesgo
hacia el fondo
el aro se apaga*

XI

Hay restos
de madera que un accidente
trajo hasta el rincón
de este depósito.
Veo el agua
sedimentada y pienso
qué poco la humedad
ha reblandecido
aquella delgada corteza.
Son objetos para durar
aislados, como soportes únicos
del pensamiento.

A Octavio Paz

Esto parece fuego, el deleite de las formas imantando el dedo que señala
un punto sobre el camino de Galta.
Y me gusta creer que el mundo ahí cambia de sitio, instantáneo.
Abismal pero con alas o por las 10 astillas de Malva
que raspan un delirio de larvas sobre la mesa. Entreveo su hueso, arteria
y precipicio, un latido principal que pesa
en esencia y apariencia.

Galta, lo cierto es esto: un puñado de tierra. Esta evidencia
gravitando sobre mis cinco sentidos corporales. Una piedra para oír
cómo las cosas cuidan su vena exacta o la miden con el oro
vidente de las metamorfosis. Así las adelfas andan agapantos
de la movilidad a la fijeza, cambian su forma
de hablar consigo mismas, aparecen.
Aparecieron ahí, rotaciones del fuego
al blanco, un principio terrestre con tallo y hojas.

XII

*arena sal y un poco
de humedad
entre los dedos
Eso es tal vez
lo único tangible
cuando el agua se retira
y vuelve a encrespar
hoja tras hoja*

XIII

En este ejemplo
cualquier
pausa
es la forma
habitada
por su natural voluntad
de espacio

Los poemas
de David
Medina
Portillo
(1959) están
tomados de
su libro
*Sentidos de
orientación*
(1998).

LAS TIJERAS

Si el calor dilata, amalgama y fusiona, el frío hace lo opuesto: contrae y divide. Las tijeras son el embajador del frío: muestran lo que el frío, concentrado en una herramienta, es capaz de hacer: abrir hiatos, desalentar. Es la misma propiedad del agua, la de devolvernos continuamente a la simpleza del suelo y de liberarnos de grumos e ilusiones inútiles; por eso no sólo nos bañamos para estar limpios, sino también para ser más realistas.

El habla de las tijeras es muy simple y puede resumirse en la frase: "¡Aquí no hay lugar!", pues entre su par de hojas de acero no cabe nada; sólo el agua, que es capaz de estremecimientos inauditos, puede penetrar ahí sin daño. Todo lo demás debe retirarse, peca por demasiado grueso y demasiado torpe, y si no se retira, es retirado a la fuerza. Es lo que hacen las tijeras: empujan hacia los costados para abrirse paso, como una quilla en el mar. Trabajan de hombros, son hombrunas. Actúan por soborno gradual, luchan cuerpo a cuerpo con un adversario a la vez, lo tumban y pasan al siguiente, y así se abren camino, sin ruido, quirúrgicas, no arrasando sino desmontando, quitando sucesivos muros de fondo, sustrayendo apoyos, especialistas en ahondar crisis; son crepusculares; en el pleno mediodía de una superficie, en la plena multitud de una cosa se muestran impotentes, necesitan retroceder a sus orillas, a su anochecer, y de ahí, por sobornos en serie, por decapitación gradual de centinelas, consiguen internarse sigilosamente, minando defensas. Esa es su pasión: remontarse, pues son vengativas. Se entiende por qué: cada cuchillo de las tijeras odia al otro; han sido obligados a colaborar, es decir, a dar lo peor de sí: no el impulso frontal, no la cuchillada heroica, sino el rebane oblicuo, solapado, escalofriante. En suma, actúan como sirvientes. Lo mismo que el rey atrae a los nobles a la corte y para domarlos hace que se froten y calumnien mutuamente, así dos puñales calientes y libres, cogidos por un gancho, se enfrían en una pose servil y modosa. Se acortesanan. Las tijeras transpiran cortesía, viven bajo el signo de la contención, del ahogó, de la murmuración. Basta ver cómo actúan: mientras la hoja inferior maldice, marcando un fino sendero de muerte, la otra, en lo alto, desciendo no su tajo estrangulado.

Como quien dice: se tira una piedra en la oscuridad, y cuando el incauto enemigo se asoma a ver, se le decapita por la espalda. Así avanzan las tijeras, por sorpresa, por zancadilla; agreden las partes lumbares, aletargadas; comienzan con el centinela más joven, o el más dormido, o el más aislado. Una vez que lo liquidan, nada las detiene; de una sola vulnerabilidad deducen las otras. Son deductivas. Eslabonan muy bien su razonamiento y ni un solo momento sueltan el hilo, *no dan el menor salto*, se infiltran a base de aritmética. Todo el tiempo segregan límites, insatisfacción, falta de sueño. Viven alerta, casi de puntas, de absoluto perfil, de futuro, en continua acritud. Aborrecen el presente, el verbo estar, el paisaje. Están envenenadas de futuro. El futuro es su método. —¡Más adelante, más de prisa, más al frente! —chasquean las hojas de acero—. ¡Más futuro, más futuro!

Y así, con los puros dedos y la mirada, educadamente, con pulcritud, como dos solteronas, se dejan manipular las tijeras, como si no estuvieran directamente a la mano sino al final de un trecho invisible de antecámaras, de finas reverencias. No admiten un manoseo inexperto o rudo, como otras herramientas; no permiten el error ni el embuste; se entra y sale de ellas y punto. Aguarden tensas. Por eso es frecuente ver a los niños observar con detenimiento las tijeras y cerrar un ojo mientras juntan y vuelven a separar las dos hojas de acero. Quieren descubrir cuál es la más culpable, cuál es el misterio de las dos tijeras, el centro donde gravitan, donde acaso dudan; presienten quizá una blandura oculta, un algo como un corazón que persiste bajo de su dureza, un germen aunque sea mínimo de entrega y gratuidad. Como siempre, no se equivocan. Porque a menudo, mientras están sumergidas en su trabajo, mientras no se dan abasto, las tijeras se empuñan en serio, se dan cita con calor, con arte, con finura, forman un niquelado matrimonio, cada parte olvidada su bohemia perdida, y a las dos, mientras abren diligentes rutas en mares de tela o de cartulina o de papel, las descubrimos de pronto no zancadillando, no sembrando temor y calumnias, sino simple y llanamente congregándose.

EL MARTILLO

Es la herramienta más fácil, y la más profunda. Ninguna otra nos llena tanto la mano como ella, ninguna otra nos inspira el mismo grado de adhesión al trabajo y de aceptación a la tarea. Con un martillo en la mano nuestro cuerpo adquiere su tensión justa, una tensión clásica. Toda estatua debería tener un martillo, visible o invisible, como un segundo corazón o un contrapeso que diera la gravedad debida a los miembros del cuerpo. Cargando un martillo nos volveremos más rotundos y más íntegros; es el aditamento perfecto para la permanencia. Encajado en la mano, obtuso, ciélopeo, infantil, con su peso y su tacto nos devuelve toda la frescura del utensilio, de la grata extensión del cuerpo, del esfuerzo encauzado sin desperdicios ni frustraciones. ¡Cabal martillo! ¡Hermano voluntarioso! Pocas cosas tan frontales como él. Actúa por iliada, es bilioso, capruno, aquileo. El zumo de la ira se ha reunido en el extremo de un mango de madera, ahí se ha dejado fermentar y endurecer, así es como surgen los martillos: por goteo lento de cólera, hasta que se forma una costra al final del mango, una amalgama de iracundia; se talla y se pule y listo.

Pasividad y prepotencia coexisten, así, en el martillo. De hecho, el martillo obra por sorpresa, por sorpresa desagradable, y su contundencia se debe no tanto a su fuerza como a su laconismo; no afirma, espetta. Toda la cólera del martillo, absorbida lentamente por el mango y lentamente fermentada, lentamente asumiada, se expresa en un trino agudo. No hay tiempo para más. Parecería que el hombre que martilla reúne en la cabeza del martillo lo mejor de sí mismo y de su ascendencia. El, como individuo particular, está representado por el mango, que determina la voluntad y orientación del golpe, pero el impacto propiamente dicho se debe enteramente a su pasado, grávido de muertos. Una multitud de muertos se agruma en cada martillazo, los muertos de uno, todo aquello que se ha resecado antes de uno, todo lo duro que lo precede a uno, y con esa dureza uno golpea, con todos sus muertos, que para eso sirven al fin los muertos, para ser la dureza de los vivos, para ser su punzón y su coraza. Un vivo sin muertos, sin estirpe, un vivo a secas, no sobrevive.

Por eso el martillo no dice nada que no haya dicho con anterioridad, ninguna emoción nueva altera su timbre: los muertos evocan siempre lo mismo, y lo que evocan se debilita con el tiempo, grandes zonas del recuerdo se desmoronan, se recurre a cada vez menos palabras, por último todo se reduce a una sola sílaba dura y obstinada. Cada muerto, a medida que más muertos llegan al reino de los muertos, pierde definición y su voz se rezaga hasta ser borrada por las otras. Cada martillazo es eso, un magma de voces que han quedado reducidas a una sola sílaba: cada martillazo hace aflorar capas profundísimas, a menudo casi inertes, a un punto de la piedra, cuyos únicos vínculos con el aquí y el ahora se han reducido a ciertos sueños, a ciertos estallidos profundos de la conciencia, a ciertos martillazos.

Por eso los martillazos de un hombre son profundamente distintos de los martillazos de otro: aglutinan pasados propios e intraducibles que tal vez en algún punto, en lo más lejano, se tocan, hasta se mezclan, pero permanecen distintos; sólo un aparato sensibilísimo podría descomponer esos simples choques en todos sus estratos de voces perdidas en el tiempo. Pero sería un aparato infernal. Oiríamos a la turba de nuestros muertos uno por uno, en un remolino aterrador. Y a los muertos hay que juntarlos y confundirlos para que no nos asusten, para que nos dejen vivir, hay que amalgamarlos, apretujarlos, borrar sus facciones y sus voces: que persistan únicamente como conjunto, como lejana barrera, como penumbra. Por eso se inventó el martillo, el unitario: nos liga de golpe a nuestros muertos y al mismo tiempo los hunde en su pasado y los entierra, los quita de en medio: hablando con ellos a través del martillo nos liberamos de ellos. Avanzamos hacia adelante: el martillo aplanar, abre cancha, somete brotes, empareja el camino, tiende hacia el futuro. Es pura proa. Pero como toda proa, deja tras de sí una larga estela, un coro de voces que son nuestros muertos, que resuenan en cada martillazo. Avanzar hacia adelante se avanza hacia ellos. En cada martillazo se tocan y se confunden el adelante y el atrás, el porvenir y el pasado, nuestra libertad y nuestro origen. En cada martillazo quedamos clavados en el suelo, redefinidos de una sola llamada como las estatuas, ni del todo vivos ni presentes, ligeramente clásicos y perpetuos.

Puesto que escribo en una lengua
que aprendí,
tengo que despertar
cuando los otros duermen.
Escribo como quien recoge agua
de los muros,
me inspira el primer sol
de las paredes.
Despierto antes que todos,
pero en alto.
Escribo antes que amanezca,
cuando soy casi el único despierto
y puedo equivocarme
en una lengua que aprendí.
Verso tras verso
busco la prosa de este idioma
que no es mío.
No busco su poesía,
sino bajar del piso alto
en que amanezca.
Verso tras verso busco,
mientras los otros duermen,
adelantarme a la lección del día.
Oigo el ruido de la bomba
que sube el agua a los tinacos
y mientras sube el agua
y el edificio se humedece,
desconecto el otro idioma
que en el sueño
entró en mis sueños,
y mientras el agua sube,
desciendo verso a verso como quien
recoge idioma de los muros
y llego tan abajo a veces,
tan hermoso,
que puedo permitirme,
como un lujo,
algún recuerdo.

Me basta no pegar el ojo
por una fiesta en otro piso
que se desborda entre unas caras
que no saben que las oigo,
para sentir que sigo siendo
parte de otros vínculos,
de otra manera de sentir el mundo.
Contengo la respiración
como una víctima que inmolan
cuando la música se ensaña,
me visto sin prender la luz,
voy a pedir que bajen el volumen
y a veces me hacen caso,
pero me miran como si pensarán
que no he llorado esas canciones,
que puedoirme y no volver
y que quién soy si puedo irme
para pedirles que se callen.
A cada nuevo piso
al que me mudo acabo por pedir
que bajen el volumen.
El tiempo se me ha ido
pidiendo a los demás
que bajen el volumen.
De niño les pedía a mis padres
que bajarán el volumen de sus coitos,
y a veces me hacían caso.
Bien visto, si he leído tanto,
ha sido para defenderme del volumen
de los otros,
y si escribo,
he escrito para imaginar
cómo serían los otros con volumen bajo
o en silencio,
y el día que viva
entre unos muros gruesos,
o en un oasis,
entre unas pocas caras como piedras,
que son los libros del desierto,
me quitaré esos vicios.

Fabio Morábito nació en Alejandría, Egipto, en 1955, de padres italianos y vivió su infancia en Milán. Vive en México desde 1969. Publicó *El viaje y la enfermedad* (1984, ensayo) *Lotes baldíos* (1985), *Caja de herramientas* (1989), *La lenta furia* (1989, relatos), *De lunes todo el año* (1992), *Los pastores sin ovejas* (1996, ensayo), *Ocho poemas* (1997), *El buscador de sombra* (1997) y *La vida ordenada* (2000). También escribió libros para niños: *Gerardo y la cama* (1986) y *Cuando las panteras no eran negras* (1997), entre otros. *Toalbox*, versión inglesa de Geoff Hargreaves de *Caja de herramientas*, se publicó en Bloomsbury in 1999.

JUAN GREGORIO REGINO

NIJMI EN NIMA / CANTARES

I.

Nijun uchan yibuu nga kjin.
Nijun ucha legua k'ajmí,
ndi'i, jnú, isien.
Kiatjien fuchó nda chjinie,
chjinie xi sié nga tsaki.
Nguijín isien k'a.
Nguijín isien nguindié.
Nday'a anda anda ndaú,
só tsjatsoó,
ndi nijmí ndasen.
Kuíxi fuatjún ndiyuá ngasandíé,
ndanga fuchó ndabua isien.
Kía chjianijmí,
kiá futí,
kiá tsab'uxie'á
nguijín Néná xi nchibutixamá
ngasandíé.
Tjo ch'an b'itiyá,
ch'un kji'é ts'akunda,
bikjín nday'aní nda,
njujín inima ngasandíé.

I.

Cuatrocientos zontles de distancia.
Cuatrocientas leguas al infinito,
luz, obscuridad, imágenes.
Hasta allí llega la voz del sabio
el cantor sobador de dolores.
Entre las imágenes divinas.
Entre las imágenes terrenales.
Se escucha su voz suave,
su cantar divino,
su plegaria piadosa.
El cruza la senda de la vida,
llega hasta el ndabua isien. *
Allá platica,
allá discute,
allá aboga

con los dioses que rigen el destino
/ del mundo.

La brisa lo arrulla.
el rayo dormido lo acecha.
retumba su voz piadosa
en el centro del universo.

III.

Buats'en tjien nixtjín.
Buats'en tjien isien,,
yito yibua ndojó,
yito legua nga kjin.
Kiatjien fuchó ndaná.
Kiatjien fuchó isiená,
ndiy'a xuta xi ncha tjún.
An xi k'e kju'á'an,
xi chjinie'an, xi ndiya'an, xi
kji'usu'an.
Ngat'e jé katsaéná kjuá.
Ngat'e jé tjíná kjuakiti
nga kus'iean ngayá isien
ñanga kjiyijó libro ndikun.
Néná ngats'en chikunie taijnu,
nga ndiy'a tsjie tinchujun.
Ndakuchjini tsien nga ndibuá nga-
jnú.
K'etsitjien fu'á ndsok'o'an.
K'etsitjien fu'á isien nixtjíná.
Kuí ndiy'a tjik'ien.
Kuí ndiy'a ch'an.

III.

Así es como está tendido el día.
Así es como está tendida la imagen,
siete leguas de distancia,
siete zontles al infinito.
Hasta aquí se escucha mi voz.
Hasta aquí se tiende mi espíritu,
casa de seres principales

Soy yo quien hace su presencia,
el sabio, el guía, el adivinador.
Porque yo tengo el permiso.
Porque yo tengo la licencia
de entrar al lugar sagrado
donde yacen los libros sabios.
Benditos sean ustedes
por vivir en casa limpia.
Gracias por la luz que alumbra.
Gracias por la noche que llega.
Hasta aquí llegan mis pasos.
Hasta aquí llega mi presencia.
En esta casa que da sombra.
En esta casa que refresca.

IV.

'An xi chjinie sié'an.
'An xi chjinie tsaki'an.
'An xi b'uxiejí'an nga jnú
isien nixtjín xi tjindo nū.
¿Ná tikún isien nixtjín?
¿Kó kji'í ni xi kamá?
'An xi k'uxiejí'an.
'An xi k'uxié'a'an.
'An xi kustjiéná.
Ndatsa nguindie nda.
Ndatsa nguindie ndijo.
Nguijín isien nixtjín k'a.
Nguijín isien nixtjín nanguí.
'An xi kutjojíná.
¿Kó kji'í ni xi kamá?
¿Nani nga kistinguí?
¿Nani nga kistiyá?
'An xi k'uinda'an.
'An xi kjuxi'a'an.
Ngat'e ti yijónaní.
Ngat'e ti jináni.
Ngat'e chjinie ndá'an.
Ngat'e maná minchisé ndiya.
K'etjien ja'a ndsok'o'an.
K'etjien ja'a nijminá.
Kjiñá isiená.
Kjiñá nixtjíná

* ndabua isien, nichibutixamá. Lugar sagrado donde existe la perfección.

IV.

Yo soy el sabio cantor.
 Yo soy el sabio sobador.
 Yo soy quien extrae de la obscuridad
 a los espíritus cautivos.
 ¿En dónde está su espíritu?
 ¿Qué fue lo que sucedió?
 Yo lograré arrancarlo.
 Yo lograré liberarlo.
 Yo lograré levantarlo.
 Aunque sea debajo del agua.
 Aunque sea debajo de la piedra.
 Entre las imágenes del cielo.
 Entre las imágenes de la tierra.
 Yo lo libraré.
 ¿Qué fue lo que sucedió?
 ¿En dónde está su falta?
 ¿En dónde está su error?
 Yo vengo a poner orden.
 Yo vengo a hacer justicia.
 Porque es parte de mi carne.
 Porque es parte de mi sangre.
 Porque soy abogado justo.
 Porque soy explorador de caminos.
 Hasta aquí llegan mis pasos.
 Hasta aquí llegan mis palabras.
 Está tendida el alma.
 Está tendido el tiempo.

V.

*Ndá nguǐjín inima t'ananguí
 ñanga tikún naminchibuáná chí'un.
 Chja'an ja'ín, chja'an nixtjín.
 Kjin kjindibuani,
 ndojó ndiya xi jé ts'atió.
 Jé soó, je ndakjan.
 Nño jin xi skjinié.
 Ndajua jin xi k'uí.
 Na'minchibuá tsjié.
 Na'minchibuá ndikún.
 Ngatjandibuá chjinie xchaá.
 Ngatjandibuá chjinie tjun.
 Ngatjandibuá chjinie b'indá
 ngats'enkas'ien nijminá.
 Kuixi si'intsjak'ie inimá.*

*Nga kjuindibuá ts'uí.
 nga kuja xuúó,
 nga kustjen nixtín,
 kji'a stsen sónú
 xikó ngo xtjen.*

V.

Desde el fondo de la tierra
 donde vive nuestro abuelo el trueno.
 Invoco su nombre para llamar a
 / su fiesta.
 El viene de remotos tiempos,
 de jornadas largas.
 Está cansado, está agotado.
 No es la tortilla su alimento.
 No es el agua su bebida.
 El es nuestro abuelo limpio.
 El es nuestro abuelo santo.
 Que venga el sabio mayor.
 que venga el sabio director.
 Que venga el sabio encantador
 a entregar nuestras plegarias.
 Eso alegraría su corazón.
 Cuando venga el sol,
 cuando se despeje la neblina,
 cuando se esté levantando el día,
 entonces nacerán como derrumbes
 nuestros cantos.

X.

*K'e tjitíná ndí'í siéná.
 K'e tjitíná sien tibuáná.
 Buats'en nga mi'a'an nga'ñu.
 Buats'en nga mi'a'an kjundá.
 ¿Kóts'en k'unguiná yijóná?
 ¿Kóts'en kujáná nixtjiná?
 ¿Nání nga tikún xi ch'an?
 ¿Nání nga tikún xi y'o?
 ¿Nání nga tikún ndiyá?
 ¿Nání nga kjuakixí?
 Buats'en nga mi'a'an ngo nga 'ñú.
 Buats'en nga mi'a'an kjundá.
 Xi jí xi na'míhí.
 Xi jí xi naanjí,*

*tí'intsjijína, tí'inchit'ená,
 tí'inchijuniná, tasingandiyáná.
 K'e tjitína ndí'í siéná.
 K'e tikún sien tibuáná.*

X.

Con mi luz encendida.
 Con mi vela blanca prendida.
 Así como pido fuerza.
 Así como pido su merced.
 ¿Cómo voy a sobrevivir?
 ¿Cómo voy a prolongar mis días?
 ¿Dónde está la calma?
 ¿Dónde está la frescura?
 ¿Dónde está el camino?
 ¿Dónde está la verdad?
 Así es como pido fuerza.
 Así es como pido su merced.
 Tú que eres padre.
 Tú que eres madre.
 límpieme, bendíceme,
 protégame, encámname.
 Aquí traigo mi luz encendida.
 Aquí traigo mi vela blanca.

Juan Gregorio Regino nació en Chichicozapa, San Miguel Soyaltepec, Oaxaca, en 1962. Escribe en lengua mazateca. Publicó *Tats-jejin nga kjaboya / No es eterna la muerte* (1994) y *Ngata'ara Stsee / Que siga lloviendo* (1999). También es autor del díptico *Xujun En Ningutsie, Mazateco de San Pedro, Ixtleán, Oaxaca* (1994 y 1995) y de un libro acerca de varios dialectos del alfabeto mazateca: *Alfabeto mazateco, Variantes dialectales de San Pedro Ixcatlán, San Miguel Soyaltepec, Jalapa de Díaz y San José Independencia* (1996).

Sin hendirlo agitan el aire volantes rucas
y en ellas el carruaje de los sueños
arrancados, el ázimo tufo de los cuartos familiares
el febril ornato de alas inmovilizadas.

De mi casa improvisada al bajarse
el rechinido de la cortina no es
acento para guardar
y seguir viendo en una alacena,
en un armario, en un librero
lavar las que horas de un cuarto son:
aquí voy a estar limpiando botellas,
rompiendo un espejo
menos el sonido fuereño tras la ventana los autos
cerca de mí a una calle y media cortada
por sí o por no porque pasa el periférico
y cargo a fuerza viva los comestibles y encargo
a fuerza muerta los combustibles
de un rostro del que me estoy burlando
y extrañado como unos en el amor aprenden
mientras descubro, gran hallazgo, una caja sucia,
dejar aquí las extremidades
junto a mi negocio que va a ser público
ya no más arena y basura en la esquina
que mañana un alguien recoja flores
y amase tallos, no de cintura, sino silbidos
de un carro de camotes y bulbos
y el mendrugo veinte que di a un teléfono
y después huí para asustarme en el cubo de un
/ zaguán
y asustar a mi hermana que veo temblorosa,
oliendo a jabón, haciéndose espera
y cancioncilla en las escaleras protesta de un
anuncio de pasta dental,
un rociar de la regadera que no me toca,
una cena que no quiero.

Callada me rebúyes y miras
y buscas y no me hablas
porque tienes miedo
como eres y como yo te hice
y como tú no sabes que yo te hice
y no puedes amar este amor mío
nada te pregunto y prefiero que sigas
hollando mi cuerpo marcando tus pies
llenándome de tu pelo tu cara y tus hermanos
tu risa dolorida
y tus vestidos brillantes mojados
lentos de lodo que no te limpiaré.

*

Si no despierto si me revuelco
en sueño de mí o caigo
no importa
después de haber encontrado acaso al fondo
un remolino me puse a cantar
un rumor de oleaje río arriba
un alacrán en tu vientre saber
con un golpe de arena, de sal.

*

Es el mar, un barco y su oleaje
que una tarde recorrió una calle.

Por esa fuente
perfecta de siempre calor y frescura
llamáronse brazos y caderas cierta parte
y padeció de agosto esa tarde
de septiembre dos.

Llamé al rencor dije y era el doctor.

Sacudiendo de miedo sus cascabeles
o lanzando llamaradas danzantes
guerreros entre los coches daban la espalda.

Por ver la gacela que vuela vuelvo,
colibrí, contigo, cuando conmigo, aquí
al alma recuperará el pájaro al alba.

*

Pájaro: Son las diez de la mañana. Te lo dije.
Y es hora de juntarlo todo: el viento.
Es noviembre ahora y su neblina y el sol
está en tus ojos llenos de historia.
Te llamas blanca y haces la mañana trigo los barrotos
/ ramazón.

Pájaro: son las hojas, te lo dije: mi boleto
no tiene memoria, brilla por su ausencia
porque perdió pie por encontrarlo
demasiado: firme;
ciego así el mutilado, el que no creció en la madrugada
y conoció el amanecer contigo y contigo y contigo
no vuelve a tierra
porque ahí descansan sobre los cuchillos
las serpientes, y ahí tuvo miedo
y sabemos lo que pasó, y cómo lo tenía enfrente y dijo
ya vamos llegando al mar: huele a petróleo.

En el filo de la navaja, hermosísima, muchacha,
señora mía: donde te encuentro, donde tiene sentido,
en la intersección de los ríos, donde los arroyos
se vuelven árboles y encrucijada, milagrosa,
virgen de mi carne, revolear de sueños, femenina,
cuyo cuerpo en la guardia en la huelga antorcha,
Sol: cuéntame de la primavera: pájaro.

*

Ama de las aguas, por pantanos renovados lanza
la blanca de la locura cara de sol
de iguana salva el día de la abstención,
todos sus caminos ahorcados son de los caminos

recobrados los inservibles abren al tacto
de nuestros pasos pozos mirando ella,
través del agua sin renunciar a la invocación
en templos cuya sal y arena caen

clava en cuerpos vientre pero más aún del sueño
el miedo a repetirse y pasajera también
la furia más aun porque aun el mar

zaga, asido a un árbol tatuado capullo,
cianuro la cisterna leve de la cintura
de la genital de tus criaturas mas tu ausente
criatura tensa ciega obstinidad aumenta
vientre la carne que nosotros el lagar.

Jaime Reyes (1947-1999) nació y murió en México D.F. Publicó *Isla de raíz amarga*, *insomne raíz* (1976), *La oración del ogro* (1984), *Al vuelo el espejo de un río* (1985) y *Un día un río* (1999, póstumo) del que provienen los poemas que incluimos.

SOLILOQUIO DEL REGICIDA

ARRITMIA VERANIEGA

I

Emparentado entre el insomnio
ciudadino y el cúmulo de hubieras
(binoculares
vinos oculares
catados a lo lejos)
la envidia mal encubro.

Me resigno. En la playa
no faltarán quienes pregunten
si el Salvavidas tiene horario fijo.

II

La rutina
—motor fuera de borda—
reemplazaré por otra no menor, vivaz embarcación.
Ello gracias
a las más que merecidas vacaciones.
A qué puertos podría arribar
el tripulante, sino a la sobrada
clemencia de anotar en su bitácora:

Hoy es domingo, y no parece.

He matado a la reina.

El plebeyo sofisma de mis adulaciones,
el agua intoxicada por gardenias
que la obligué a beber durante un lustro;
las varias nomenclaturas gratas a su oído:
Hemicránea, Maciza Cebra de Rayas Corazón,
Malvaticinio, Manatina y Etcétera el Milagro;
la sorda cortesía
con que accedí a ponerme la cabeza de títere;
regusto de un Noé sinarca
y disgusto de un Lázaro sin ella,
acabaron minándola.
Para descargo mío, adjunto
este final

FONDEU

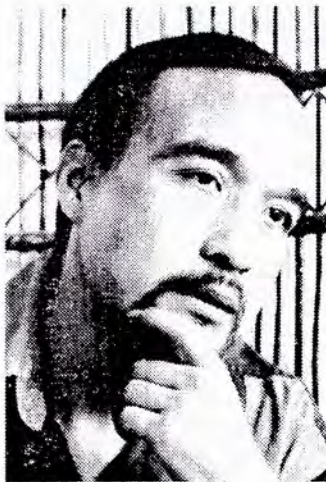
Entre la sombra y el osambre (acrópolis
bimembre) humean los volcanés. Suero
de gratín al vino degrada. Impera
sed mal colmada y cáustica en las nubes
que el barro negro cuece hasta fundirlas.

—Medios chiles y atole con el dedo,
en español afirmaríá Firmin.

Nativo de un lugar a dudas, ripio
vulnerable al contagio del ejemplo,
con su lowriano pandemonio
contemporice y se coma el cónsul
de un país inventado por la caída de la nieve.

Se oximorona, calavera dulce,
el novembrino muro de ultratumba.

Entre la sombra y el osambre (obstetra
títere) al no surge el aico máncu.



Roberto Rico
nació en Chiapas
en 1960. Publicó
Varia optometría
(1987, dentro del
libro colectivo
*Jaculatorias y
señales*), *Reloj de
Malvarena*
(1991),
*Nutrimiento de
Lázaro* (2000) y
*La escenográfica
virtud del sepia*
(2000).

LA SILENTE COMITIVA

Desconocemos el lenguaje que espera de nosotros.
Ignoramos el punto decimal donde se apoye nuestra
/ hondura.

Sabemos cómo atesorar el reverso carbónico del
/ nardo,
articular en tono comediante las trágicas palabras,
paródico sinfin de su pesquisa.

Flama neutral ante dos cuerpos,
la moribunda sueña
que necesita camuflarse. No tiene cerca nada
sino la Ley de Gravedad y el miedo.

CISMA EN MONTES AZULES

Lacandonia Schismatica se alejó de la lenta y gradual evolución darwinista... Las miles de mutaciones que probablemente haya sufrido la planta en breve lapso, sería un fenómeno que ha ocurrido muy pocas veces en los organismos que pueblan la Tierra.

(Tomado de *Información Científica y Tecnológica*
Vol. 10, núm. 142, julio de 1988)

1. En un calmo desmán,
la rueda del subsuelo contraviene al estrépito
/ erosivo
con que se postra la rodilla
solar cuando le viene en gana hurtarse de su
/ alcándara fósil.
2. A los Montes Azules
llega la noche enrojecida al blanco.
La luna trata de engullir el fuego,
hará corral de árbol caído el humo.
3. La selva se atornilla como puede.
Busca su cobertizo en la hojarasca.
Sueña ser una flor menuda mientras le
/ arrancan el pulgar derecho.

Sobresaltada, vuelta en sí
la nobiliaria aorta de los montes,
abdica en 180° la marital simiente de sus polos.
4. Pisaste por descuido a la minúscula.
Quizá, en ese momento, lo que el párpado al
/ talón te arboló
fue durmiente a las vías
del designio, correa transmisora
de un cometa volcado hacia su cauda,
hacia la flor que oficiaría como una tuerca
/ planetario
rotando en dirección a un nuevo, promisorio
/ caos.

JOSÉ LUIS RIVAS

MAREA ROJA

-A la memoria de Ramón López Velarde

I

La luna al norte de la estrella Aldebarán alumbra en el estuario
el canal de marea donde con ova y ajomates cierto pez teje su nido,
o lo fabrica al pie del muelle entresacando con su morro finas fibras escuálidas de cáñamo
de la punta de una cuerda largo tiempo colgada dentro del agua.

A flote entre el carmenado vello de un brazo de mar, la noche al viento
entrecruza tenues crenchas de malaguas y dentada peineta de carey.
Pero en el enrespado ijar de la maralta un guiño glauco te señala.
Y apenas te entreveo, María, el roción siempre reacio
a descaminarse de tus aguas golpea mi mejilla.

Hay una letanía que roza las sucesivas crestas de la ola en su repliegue,
como vuelo de correlimos presuroso siguiendo el norte del temporal.

El andarriós, el huidizo zarapito, el airón que sienta sus reales en la creciente,
alzan a coro su responso:

*Dios te salve, Marea,
Llena eres como la Luna,
Hija de la mar y de la noche...*

II

Una inquietud toda la noche,
una inquietud de lampos de luciérnaga cautiva en hoyosa calabaza
a la entrada de un bohío de caleta,
una inquietud de amante noche adentro soñando en un lecho de grama a la intemperie,
una inquietud en vela a todo cielo la noche abierta,
un trance de velámenes la noche entera en Puertoviejo hacia una muelle madrugada,
una inquietud que empurpura a su paso la arena de violadas sirtes,
trompa de tritón pregonando a todos los vientos el arribo de la plenamar
con el claro de la luna:
¡sagrado menstruo sobre el ardor terreno!

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

Una inquietud latiente en la conca de núbiles manos,
 cual mar interno de lucino en su exilio tierra adentro,
 una hilera de lampos alhajando el recorte de las almenas en el cerro de la atalaya,
 o cintilando al filo de los diques junto a la barahúnda de las aguas,
 o señalando el curvo despliegue de los arsenales donde
 se nubla la farola visitada por fúnebres alas...
 ¡una inquietud de esparrancada costa al olor de la estruación!

UNA TEMPORADA DE PARAÍSO

And in the mornings of the earth...
 DYLAN THOMAS

Libre como el que más
 al filo
 de esta lámina ondulante de vidria azul y blando
 vago al autojo de mis pies desnudos por la arena parda

El oleaje azota con su fuele la escollera
 mientras el solo sol
 me cubre las espaldas
 Gaviotas y pardelas
 vuelan a flor de agua
 la rasgan con sus picos
 y de ella roban
 peces fresquísimos que agitan
 su agonía
 Algazara de loros
 radiosa subversión in los reinos del cielo
 esta mañana que luce en su semblante
 El humor nítido de un dios
 y en el despejo de su frente
 la bendición de la brisa
 al tiempo que llamean
 bajo mi frente
 otros mañanas
 poderosas mañanas de la tierra
 con su poder arbóreo
 y su furor marino

José Luis Rivas nació en Tuxpan, Veracruz, en 1952. Publicó *Ecce Puer* (1975-1981), *Tierra nativa* (1982), *Relámpago la muerte* (1985), *La balada del capitán* (1986), *La transparencia del deseo* (1986), *Asunción de las islas* (1992) y *Libro de faros*, todos reunidos en *Raz de marea: obra poética* (1975-1992). Posteriormente publicó *Río* (1998) y *Estuario* (1998). Tradujo el *Omeros* de Derek Walcott y a T.S. Eliot, Arthur Rimbaud y Saint-John Perse.

VERÓNICA VOLKOW

Arcano IV El emperador

Entallaron la piedra
hasta que recordara:
ejércitos como ecos que estampan las colinas,
lanzas y saetas ciertas con la muerte erizadas
y volutas veloces que deslizan el río.
Las plantas y las bestias, tributos derramados,
y hundidos en un número idénticos esclavos.
Extrajeron el mundo de la roca,
le pusieron cuatro esquinas al tiempo
y guardaron en muros
lo interior del espacio.
Crear un hueco, un patio,
la nada de lo abstracto,
la moneda en la mano,
la rueda que al vaciarse avanza,
el dibujo del que un ser deserta;
o tomar entre manos exactas lo perdido,
cantera y cántaro la estatua,
agua imposible y piedra.
Formas con el poder de su vacío,
su ceñido abismo, su llamado,
como vasos traídos del reino de los muertos.
La espada creó la forma del imperio;
el cincel, los muertos, las estatuas que habitamos.
Somos el despertar de su escritura,
su mundo interno, su añoranza humeante,
la materia es un hueco en que soñamos.

Arcano XII El colgado

Inverso, suspendido
como hundido en un espejo, el colgado
es quizás una sombra
de alguna posibilidad más real.
Pisa el aire y no avanza,
acaso vuela
o titubea
como hojas en suspenso,
golpea sus propios muros como péndulo,
fuera del tiempo, extraviado.

Fruto es pendiente de otro mundo
o tal vez va en la nada,
el colgado,
allá en el otro lado del espejo.
Por lo inasible ahogado,
es náufraga su voluntad sin tierra.
¿El viento que lo mueve
es una música en que danza,
o es ya viento el que danza
y con los astros gira y se detiene?
¿A quién su cuerpo suelto
en su obediencia escucha?
El mundo se interrumpe en el espejo,
y del otro lado es el mar
sin ser que nos enfrentan los reflejos.
¿Es ya un vértigo el canto de sirena,
su caída también un vuelo
en un mundo al revés?
A lo desconocido se va, así,
perdido.

JARDÍN

Hay en mi jardín rosas que deshojan
un corazón abierto al descampado.
Así es la flor,
su desnudez es magia.
Le pido a la rosa me guarde,
en la fragilidad, secretos dones
y a la espina me otorgue la humildad
y sus manos precisas.

Pido un techo que no tape, que recuerde
al cielo
y una ciudad que es nueva siempre
porque no agota sus caminos,
y le pido al río su fluir,
su muerte en el instante
que también es vuelo.

LABERINTO

Con mi vida, en el viento escribo
la huella de una estrella
un laberinto que encendida ando
pero yo quisiera volar
ser en el viento seña
frágil dibujo
y una mirada plena
sumergirme en la sombra
con las cifras del cielo
con lo hondo escribirlas,
sin olvido encenderlas.

Hay un vuelo que abre
la luz en lo interno
un caminar sensible,
y cuidado,
el corazón despierto.

FONDO

La conciencia se llamó dolor,
y dar a luz fue así
porque somos tierra
y la tierra no acata sin la herida.
Le surgieron ojos al desastre
y algo que parece un alma
y ganas de pies y brazos
para libertades nuevas.

La conciencia fue la herida
pero también el ala
amanecida del desastre.

La luz del cielo es otorgada,
no sé por qué en la tierra
nos cuesta un sacrificio,
como si tuviera que nacerse,
salir de las entrañas nuevamente,
afirmada en el espacio de lo interno
cual si tuviera que inventarse
—no existiera.

El fuego nos despoja
y el águila tan alta lastima nuestra
entraña.
Y llevar fuego adentro
o ser águila en algún cielo
exige la renuncia
de lo que no es luz, ni vuelo.

Verónica Volkow nació en Ciudad de México en 1955. Publicó, entre otros libros, *La sibila de Cumas* (1974), *Litoral de tinta* (1979), *El inicio* (1983), *Diario de Sudáfrica* (1988), *Los caminos* (1989) y *Arcanos* (1995). Ha traducido a Elizabeth Bishop y John Ashbery. Como crítica de arte publicó *Graciela Turbide. Los disfraces* (1984).

HERIBERTO YEPES

POR UNA POÉTICA ANTES DEL PALEOLÍTICO Y DESPUÉS DE LA PROPAGANDA

La noción de "Literatura" ha caducado por completo. "Literatura" (letras, escritura) es un campo tan reducido (pero en ese charquito se ha regodeado el Canon Occidental) que ha enajenado al lenguaje humano y a la creación, apartándonos de la mayoría de las formas primigenias del Decir: la oralidad, la pictografía, todas las gamas del lenguaje sin palabras y el decir corporal (performance, danza, teatro esencial, ritual), etc.

La noción de "Literatura" debe ser abolida y en su lugar debe ser recobrado el concepto de "Decir". Estudiar y prolongar el devenir del Decir. (Dejemos el estudio y contiguo de la Literatura a las Universidades e Institutos de Cultura Paraestatal.) Adentrar en todas las formas del Decir, desde la poesía rupestre hasta la holografía; desde la etnopoética hasta la cibercultura.

La poesía y todo el decir proviene (y se mantiene) dentro de la Naturaleza, no de la Cultura. El lenguaje tiene origen animal y vegetal. La animalidad y la vegetalidad son la fuerza en el interior del Decir. El origen del lenguaje está depositado en las palabras, pero también en la carne del ciervo y en los hongos alucinógenos.

El circuito del habla es uno de los muchos ciclos naturales.

El Decir ha sido verbocéntrico por demasiado tiempo. Probablemente el tercer milenio tenga que evolucionar a formas del lenguaje alejadas de la palabra, anteriores a la palabra.

La gravedad de la crisis del lenguaje exige que no sólo seamos profundos contemporáneos de todas las épocas anteriores, sino también (quizá por primera vez en la historia humana) individuos muy posteriores a nuestra época (tan retrazada espiritualmente, tan retró-

grada axiológicamente). Retener la poesía prerítica y hacer ya (más que premonizar) la poética posterior a nuestro mundo.

Lo que no es visionario es suicida. La mitad de la labor poética que enfrentamos se debe hacer en el terreno de la especulación. La especulación ilimitada hacia las (re)definiciones de la poesía es más importante, en este momento, que escribir poemarios irreflexivos.

Hacer poesía irracional desde las cuevas de la conciencia es pensar superior a toda la filosofía griega clásica.

Cada autor, cada mujer y hombre, deben formular una poética personal. Una obra que no esté sustentada en una o varias poéticas no es más que una emulsión de saliva.

Transtornémonos los unos a los otros.

Probablemente todavía debemos expurgar las arcas del pasado poético humano, pues todo apunta al hecho de que perdimos el futuro del Decir hace muchos siglos. Quizá nos convenga mantener por un tiempo una poética del retroceso, una retropoética que nos lleve de vuelta al porvenir, y diluya la actual crisis del lenguaje.

El lenguaje actual no es savia que brota, sino ácido que desfigura lo que envuelve.

La crisis del lenguaje es una de las fases de la clarificación del lenguaje. La crisis del lenguaje precede al lenguaje. El lenguaje todavía no ha sido creado; hasta ahora vivimos en el proyecto de la invención del lenguaje, en los ensayos generales del génesis del lenguaje. Todas las obras poéticas hasta el presente, han sido únicamente pruebas hacia el Decir verdadero.

Sólo la poesía de los pueblos forma parte de las audiciones hacia

la búsqueda de los primeros hablantes, escritores y cantantes del lenguaje. Todo el resto de nuestras habladurías y literaturas son meros carraspeos flemosos, toses, bostezos de los personajes exteriores a las audiciones hacia la búsqueda de los primeros hablantes, escritores y cantantes del lenguaje.

El modelo aconsejable para el tercer milenio, no es la "literatura" de las grandes civilizaciones (el acervo grecolatino y luego el europeo, ni siquiera la literatura hindú o china), sino el Decir de las pequeñas comunidades. En las tribus nómadas del mundo, en las tradiciones rescatadas y sobrevivientes indígenas están los eslabones perdidos del proyecto del Decir.

En la Gran Audición hay que escuchar todo el Decir de los Pueblos.

Ya en el origen de la humanidad existía "el multiculturalismo". En el futuro, en las sociedades del tercer milenio no haremos sino recobrar las crisis y virtudes de nuestros antepasados más remotos.

Deben ser traducidas todas las obras del pasado. Deben ser reinterpretados todos los clásicos, deben ser restituidos los nombres olvidados, deben ser reescritos todos los idiomas. La mitad de la obra poética requerida para impedir la muerte del lenguaje es de índole crítica.

Si una generación no rehace todo el pasado (retraducir, reinterpretar, reescribir, etc.), vuelven las edades oscuras. Basta una generación pasiva para ensombrecer todos los siglos de praxis poética.

Basta una sola plática estúpida, un solo texto flojo para matar de golpe la labor de nuestros ancestros.

Deben irse destruyendo todas las convenciones. La gran labor negativa (Tzara) es una empresa permanente, las nuevas obras son

siempre destructoras. Cuando se cree que destruir es una moda (una "vanguardia") renovar se hace un "fenómeno pasajero" y se prepara la vuelta: al estancamiento y al asesinato.

Cuando se escucha que ya pasó el tiempo de los revolucionarios, se hace más necesaria la resistencia contra la muerte del lenguaje.

Si se escucha detenidamente la expresión "ya pasó el tiempo de los rebeldes", se notará que su sonido es idéntico al del afilamiento metálico del cuchillo mayor del martirio espeluznante.

El propósito de la poética no es el embellecimiento verbal, el perfeccionamiento de los artificios literarios o la correcta continuación de los estilos, sino la defensa de la naturaleza, la transfiguración de la realidad inmediata, la sobrevivencia material y la evolución espiritual del mundo circundante.

La fuerza invencible contra las convenciones es el Juego. Cuando se advierta en el panorama poético que el Decir deja de ser lúdico, ha dejado de ser desde hace mucho tiempo. Todo lo que no es juego es "putrefacto" (García Lorca).

El latido humano es una de las modulaciones originarias del gran ritmo universal, como los mantras. El latido animal es el mantra primordial.

Las nociones formalistas de métrica, rima y tropo deben ser definitivamente sustituidas por las de aliento, latido y percepción.

Cada vez que fallen todas las técnicas para crear un poema o descontaminar la "tradición" hay que pedir auxilio a la voz. La voz es un tratamiento invaluable contra las enfermedades y crisis del lenguaje. La voz es bautizo y exorcismo de las palabras nuevas o endemoniadas.

Todas las obras son fragmentos de una gran partitura universal, de un proceso ritmado del cual todos los seres son momentos y entonaciones. La buena obra poética es aquella que se inserta, atrapa y anota una parte de esa partitura.

El Gran Ritmo Universal está entero en todos sus fragmentos, un tamborileo sincero tanto como un poema profundo reflejan (aunque sea dentro de unos pocos segundos) toda la sinfonía completa del Gran Ritmo Universal.

El crujir de la hojarasca o el sincronizado rompimiento de los cascarones de los cocodrilos contiene en un segundo todo el lenguaje posible.

El siseo del agua, los sonidos de las palabras son parte del Gran Ritmo Universal. Pero también, extrañamente, los machetazos en las aldeas asesinadas y el claxon paranoico de la ciudad.

El Gran Ritmo Universal puede ser escuchado y transcrito en un baile, una plática, etcétera, tanto como en un poema.

Las grandes obras son aquellas que capturan un pedazo de ese Gran Ritmo Universal que no deja de sonar.

Una palabra es un acto energético drástico.

Un poema escrito debe ser un objeto visual para meditar.

En las manos están ocultos y por ellas pueden ser liberados algunos de los secretos superiores del lenguaje.

Para un escritor, las manos son más importantes que la "conciencia". Yo no distingo mis manos de mis pensamientos.

Unidad del medio externo (teclado, pluma), las manos, la voz y el pensar. Si no hay disolución de estas separaciones/nombres, no hay poesía.

Tomando en cuenta que no hay Ser, sino Otredad, lo otro, la creación y la revelación de lo otro es el objetivo central del lenguaje.

Entre todos (¿cuántos?) está el Sutra de la Otredad.

Amor y Humor, Orgasmo y Sar-

casmo, son los únicos dioses en cuyos altares vale la pena ofrendar y darse en sacrificio.

El espíritu de la antipoesía no puede perderse. Si se pierde, regresan las edades oscuras.

La solemnidad es una de las señales del fin de la humanidad.

Corresponde a la poética inventar otra forma de amor que sustituya a este amor "romántico" que ha plagado nuestro mundo y nuestros cuerpos. La Poética es Erótica.

El arte "intermedia" denota inmediatamente su analogía con las formas "artísticas" primitivas. El "nuevo" arte que se hace hoy en las pantallas de las computadoras se hizo también en las paredes de las cuevas. No se debe negar ningún medio, ni hay intromisión de la tecnología en las artes, porque las artes siempre han requerido nuevos medios. Sin lugar a dudas las "nuevas" técnicas cada vez nos aproximan más a los medios y técnicas originales de la poesía.

Alguna vez la escritura también fue un medio extraño para el decir profundo.

Está bien creer que no hay nada nuevo bajo el sol, pero sólo si se cree que el sol que nos alumbra en la mañana es otro en el alba.

El habla es el alba de la poesía. No dejes que caiga la noche sin que hayas procurado alguna forma de que la poesía se haga escuchar en lo oscuro. Vamos hacia lo oscuro.

Una poesía que desuse (cancele) ese Yo lírico que todos practicamos.

Para hacer poesía, no se necesita un "Yo" sino un "Otro".

El proyecto total del Lenguaje involucra la reconstrucción de la identidad individual. Ello implica la evolución hacia otra forma de identidad superior a la del Yo.

El Yo es un sílaba sucia que implica la negación de todo el lenguaje.

El Decir no pertenece ni es protagonizado por una sola "Gran Tradición". Existe una pluralidad innumerable de tradiciones. Entre ellas a veces hay intersecciones, unifica-

ciones o desvanecimientos, pero casi todas, en realidad, son "líneas" paralelas que han corrido sin jamás tocarse.

Hay que colocarse en la Contradición, en la ConTradición, en la Contradicción. En la Contradicción de la Contra-Tradición.

Convertir a todas las tradiciones, las "líneas" de las muchas tradiciones del Decir, en una telaraña o en un tejido es el objetivo de todo poeta. El poeta debe servir de trama de toda la historia poética, de hilo que atraviesa todos los hilos.

La poesía de una época tiene enemigos. Esos enemigos casi siempre son poetas del presente o el pasado inmediato.

La tradición es idéntica a su transformación; no hay rupturas en la tradición, no hay continuación de la tradición, la transformación es permanente/impermanente. Los únicos atributos seguros de la tradición son que es irreal y desconocida. La única tradición existente es la incansante transfiguración de las tradiciones.

El tercer milenio debe insertarse de lleno en la "dialéctica alucinante" de la "tradición de lo desconocido" (Lezama Lima). La única tradición "fija" y "universal" es la búsqueda, entramado y renovación de las tradiciones.

Es necesaria una vuelta a la poesía narrativa: histórica y de pequeña-épica. Contar es tan importante como cantar. La historia es propiedad natural de la poesía.

Si lo lírico no es fisiológico no es auténtico, sino chatarra sentimental.

Las funciones elementales del decir son sonar y sanar. Cuando las palabras han dejado de sanar, cuando la poesía ha perdido su función medicinal y ya no cura a quien la hace y a quien la recibe, ya no es poesía, sino falsificación.

La poesía como técnica para recuperar lo sagrado (Rothenberg); la poética es el rescate, formulación y renovación de las técnicas para crear, convocar o manipular a lo sagrado.

Lo sagrado es el lenguaje mismo, el Decir mismo. La poesía como técnica de lo sagrado es, finalmente, la colección de técnicas para manejar a la propia poesía. La poética es la técnica de lo sagrado.

La poesía inventará al lenguaje; el lenguaje sustentará a la poesía.

El decir debe ser visionario. Poesía que no sea visionaria ni siquiera vale la pena hablar de ella. Aquel individuo que no crea que a hacer poesía se convierte en un vidiente, está haciéndonos perder nuestro tiempo y pierde el suyo.

La poesía es un medio para adentrar en el cuerpo y la conciencia, la disolución de su dicotomía.

La poesía es el fundamento y el fin de todas las dualidades.

Aquellos que encuentran defectuoso al lenguaje para decir las realidades ulteriores, viven bajo esta falacia: asumir que el lenguaje sólo transmite y hace bien su labor si es claro; olvidando que la contradicción y la paradoja no son señales de la insuficiencia del lenguaje, sino de la lógica.

La impotencia del lenguaje es un fenómeno social, no un fenómeno mismo del lenguaje (que es pura naturaleza).

Cuando el lenguaje expresa contradicciones y paradojas habla en los códigos primigenios del Decir, quienes no los entienden, han olvidado esos códigos.

Safo, "flor y canto" nahuatl, ceremonias tribales, etc.: los orígenes de la poesía también están en la danza. Poesía que no incite movimiento corporal es inferior.

La danza, la poesía y la memoria, todo nos fue enseñado por las criaturas no humanas. Los primeros chamanes del lenguaje son los animales salvajes.

La poesía es la prueba externa de la existencia de un mundo interior.

El lenguaje es la aldaba en la puerta de lo real.

La puerta de lo real se abre y nos muestra absolutamente la imaginación.

El gran ritmo universal, el gran

ritmo universal, el gran ritmo universal.

La poesía nos emociona, no porque se "escucha bien", sino porque tenemos piel que se eriza.

La búsqueda de una poética hacia todas las poéticas depende, en gran parte, del efectivo retorno al pensar metafísico.

La poesía es la posesión de una parte de todos los poderes que poseían los seres primordiales.

Leo unos epigramas de la Antología Griega. Creo comprender la sencillez esencial de la poesía. Una hora después leo poemas de Artaud y creo comprender la complejidad esencial de la poesía. Esas dos conclusiones me parecen tan impecables como abiertamente opuestas, lo que me hace comprender absolutamente que la poesía sólo nos depara comprensiones que son contradicciones.

El decir es Decir sólo en su contexto ceremonial. Lo demás se llama literatura.

La poesía "moderna" fue una poesía acerca de la ciudad. La irrupción de una poesía no de la ciudad, sino en la ciudad. No sobre la ciudad, sino desde la ciudad (=Poética Contextual). En sus orígenes (Grecia, China, etc.) la poesía ocupaba los espacios públicos de las ciudades (epigramas = inscripciones). Tan importante como el regreso a la oralidad, es la salida de la poesía desde la página hacia los letteros callejeros, los muros, el graffiti. En el graffiti de Tijuana hay más poesía viva que en los libros de Harold Bloom.

No hay formas o espacios poéticos superiores a otros. Sólo que en cierta época, algunos son más necesarios. Ahora, por ejemplo, vivimos en un tiempo en el cual será indispensable volver a los espacios allende la página. Pero en el fondo, todas las épocas necesitan todas las formas poéticas.

En cualquier momento del proyecto del Decir en el que se deje de practicar una sola de todas las infinitas formas del Decir, significa que no se está practicando el Decir.

No poesía que nombre, poesía que actúe.

La poesía es parte fundamental de *wu-wei* (la no-acción, el acto espontáneo, el acto que es natural: resistir contra el asesinato es natural, no se debe confundir la no-acción con la inactividad).

Si no soy claro, si no soy consecuente, la poesía lo es, pues la poesía es enjambre de contradicciones. La contradicción es la prueba del buen resultado de la exploración mental. Todo lo que no sea contradictorio es ficción y contraproducente.

En realidad, toda la realidad es imaginaria. Todo lo imaginario es real. El ser humano se caracteriza por su uso especializado de la imaginación. La poética depende del cultivo y ensanchamiento de la imaginación.

El objetivo también es lograr que nos comuniquemos con los animales y cozcamos sus imaginaciones.

El poema debe ser manejado como un organismo, no como una máquina.

La redacción del más mundano poemínimo requiere investigaciones alocadas y exhaustivas sobre todos los temas concebibles.

Lo inconcebible es la meta. Los lugares comunes que pudren nuestro pensar provienen de nuestra sabiduría. Es preferible erradicar nuestra sabiduría que predicar, más allá de una generación, el mismo conocimiento del mundo.

Decir, pensar y actuar deben ser lo mismo.

La poesía precede al lenguaje. El lenguaje precede a las palabras.

Las palabras son, tan sólo, la manifestación sensible (visible-audible) del lenguaje.

Hago más algunas creencias de otros, porque si siquiera considero como más las revelaciones que yo aporto.

En el interior de la mente individual están todos.

Conocer al mundo a través de la conciencia, sí; conocer al mundo a través del cuerpo, mejor.

La "literatura" sólo se redime en su contexto y uso "extraliterario". Los poetas tienen que ser, por fuerza, extraliterarios.

Lo experimental se opone a lo preestablecido. La poesía no debe cesar de ser experimental.

El mejor literato es el literato muerto. El mejor literato muerto, es el que fue prolífico y profundo.

La poesía es el registro del devenir de la Presencia.

La poesía humana es la prueba irrefutable de que la Presencia también habita este planeta.

Hacer poesía voluntaria y explícitamente es únicamente una de las muchas variadas formas de hacer poesía.

Escribir poesía voluntariamente, sano; hallar poesía involuntaria en las pláticas, escrituras y cantos de otros: mejor.

Hay que registrar toda la poesía involuntaria que se hace en el mundo.

Todo es uno. Uno, muchos. Muchos, otros.

El lenguaje es omnipotente. No hay nada que no pueda ser expresado por alguna de las formas del lenguaje. No hay nada que no pueda ser dicho por el lenguaje. La tradición religiosa y filosófica (del budismo tradicional al positivismo lógico) que niega la capacidad del lenguaje para expresar las "realidades supremas" son doctrinas continentales y decadentes.

No hay nada más dañino que la mística (=doctrina de la imposibilidad del lenguaje).

La sobrevivencia de la poesía en el tercer milenio depende directamente de su efectiva hibridación con todas las artes, actividades y técnicas.

Hay que procurar hacer menos cosas en la poesía, y hacer más con la poesía.

No hay que pasarse la vida perfeccionando la poesía, sino usando la poesía para la continuación de la imperfecta existencia.

Cada vez que uno escribe debe intensificar el tema tratado. Lo

superficial no es lenguaje, sino interferencia.

Los poetas protagonistas de una comunidad deben ser los más jóvenes; cuando eso no ocurre, volverán pronto las edades oscuras.

Sería bueno reclutar ladrones de ataudes y desenterradores profesionales, pues casi todas las palabras están muertas.

Darle respiración boca a boca a las palabras, es decir, decir la poesía en voz alta.

El poeta, por supuesto, debe ser un ser extraordinario por lo que piensa y hace. Sólo es un poeta extraordinario si lo que dice provoca que otros seres piensen, hagan y digan cosas extraordinarias.

Un poema debe contener sólo imágenes que afecten la mente.

Las virtudes de un gran poema siempre son otras que aquellas derivadas de la novedad de sus imágenes.

La poesía debe dejar de ser sublimación para convertirse en vivencia.

Casi todas las metáforas creadas y las imágenes "poéticas" son meras combinaciones hábiles o inusuales de vocablos. Todo eso es basura si no está respaldada en una alteración análoga de la mente que escribe y lee.

En una poética ideal, el "desdoblamiento" ocuparía un lugar central.

Todo lo que ha sido dicho, y es dicho, en muchos lugares y épocas, lo reformulo, pues he llegado a la convicción de que nuevamente mi sociedad incita que estos principios sean abandonados o marginados, incluso por sus "poetas". Por eso repito estas definiciones acerca de qué es la poesía.

La absoluta sinceridad de estas anotaciones no proviene de lecturas o del dominio que puedo tener de ellas, sino del hecho de que también para mí son revelaciones desde lo insondable.

No existe lo indecible. El poeta tiene la obligación de decir (mostrar) todo aquello que los

místicos y filósofos han dicho que no puede ser extraído del silencio. El silencio es una de las argucias del lenguaje.

El lenguaje está en todas partes. Cada vez que escucho la palabra "cultura", pego un grito que prueba que pertenezco a la esfera de los animales.

La naturaleza es un libro. La unión de lo oculto y lo visible se produce en la voz.

Sólo valen la pena las transformaciones radicales, las renovaciones personales; la muerte de la poesía también se manifiesta en los retoques o el bluff publicitario de las falsas vanguardias.

Aunque el concepto de vanguardia no es muy afortunado, el fenómeno de la revolución en el Decir debe ser infatigable.

Entre la fiijeza y el desorden, el caos es la mejor alternativa.

Un poeta que no sea crítico es un hipócrita o un resentido.

La vanguardia: "Make It New", no "Make It News".

La labor para la invención y perseverancia del Decir es también una empresa socioeconómica. La Política es el brazo mundano de la Poética.

La Poética siempre debe ser mundana.

La defensa del Decir implica un combate que se identifica, históricamente, con la lucha internacional del anarquismo en todas sus corrientes (la filosofía del individuo como Totalidad), desde Yang Chu hasta Bakunin.

La conversión de todos los individuos en poetas.

La poesía es un nombre hueco si no está respaldada por actos amorosos o actos políticos.

El poeta logra su objetivo no si lo suceden hombres que lo leen, sino hombres que lo actúan.

La poética precede a la religión. Si religión es re-vinculación (*religare*, Feurbach), la poética es la condición de dicho retorno dichoso a la comunión original. El lenguaje es la única vía hacia lo divino. Lo divino es la totalidad del lenguaje, el Decir completo.

Una vez que se cree en la "insuficiencia" del lenguaje, se cae en la creencia de una divinidad cuya comunicación trasciende al lenguaje. Esta es una de las trampas de los enemigos del Decir.

Mientras algunos de sus oñiantes (desde la infancia africana o latinoamericana, hasta las naciones ocupadas por las potencias militares) sufran en sus cuerpos o espíritus de persecución o exterminio, habrá interferencias en la plural claridad del lenguaje universal.

El proceso contrario a la profundización del Decir es denominado en los medios y la política "Globalización" (Monocultura mundial, mono-aculturización).

Los Lemas son verdaderos sólo si son utopías que se llevan a la práctica.

Las utopías son más útiles que las recetas.

No hay entes, sino procesos. El Decir es el registro de esas mutaciones.

Antes que tener acepciones, las palabras tienen vibraciones.

Producir un nuevo estado corporal (del cual la mente forma parte) es el fin del arte vibratorio de la poesía.

Transformar la mente sí, pero sólo porque es una etapa necesaria para transformar luego, todo el cuerpo.

El poeta es el individuo que sabe producir y manejar las vibraciones que muestran el flujo universal, el carácter indiviso del universo y la interconexión de todos los seres.

Es necesario destruir la macrotecnología y evadir la ciencia. Ellas dos son responsables del asesinato de la Tierra y de la ilusión de la división entre el sujeto y el objeto. Es responsabilidad de la poesía destruir esa ilusión y destruir la macrotecnología y la ciencia (que atentan contra la sacralidad de todos los seres).

La conciencia terrestre sobre el Gran Proceso Cósmico pronto será interrumpida por el hongo nuclear. El hongo nuclear debe ser sustituido por el hongo alucinógeno.

Este no es un manifiesto personal, sino una recopilación de pro-

yectos que creo haber detectado en las últimas fases del proyecto del Decir. Todo lo que he dicho, no lo digo yo, sino que es dicho; y yo es tan sólo una voz, en la voz el yo se transfigura en lo otro. No lo he dicho yo sino otro.

Una palabra no es una parte del lenguaje, sino una demostración del lenguaje.

Los vocablos son solamente la aparición sensible (evidente) de las palabras.

La mayor parte de la poesía yace oculta y fuera de los vocablos.

La existencia humana debe ser una empresa consciente en busca del lenguaje.

La fuerza femenina es el principio creador del universo; sin una vuelta y recreación de las diversas filosofías del principio femenino no hay futuro para la poesía. Ni para el mundo. El futuro es uterino.

Hay una manera de hablar que transforma la mente del que habla y del que escucha. Hay una manera de hablar que transforma a los interlocutores en dioses, búhos, búfalos, serpientes, ramas. Hay una manera de escribir... hay una manera de leer...

Todo lo sobrenatural tiene su origen en el cuerpo.

El estilo es para culturas cuyo lenguaje no tiene poder de antemano y para simularlo se auxilian de efectos y persuasiones sintácticas.

La novedad es la prehistoria de la conciencia.

La poesía es inseparable de todos los actos, desde cagar hasta celebrar.

El discurso sobre la poesía se refiere a elementos circundantes a la poesía, cierto; pero más cierto aún es que la poesía se refiere también a lo que está "fuera" de ella. La poética no se "ocupa" de la "poesía". Tampoco la poesía.

Renunciar a la poesía o sobreentenderla (lugar común de nuestra tradición) es confundir lo inexplicable con lo impensable.

Del hecho de que todos los inquietudes de la existencia hayan si-

do abordadas por la poesía, se desprende la conjetura de que la poesía es la única actividad total, la única necesaria, la única actividad a la que hay que dedicarnos con todo el apasionamiento e inteligencia de que seamos capaces. La poesía es la única actividad suficiente.

Un poema debe ser el despertar de una zona desconocida del cerebro.

Poetizar no es el arte de juntar palabras, sino una técnica para interconectar las neuronas a través de los sonidos.

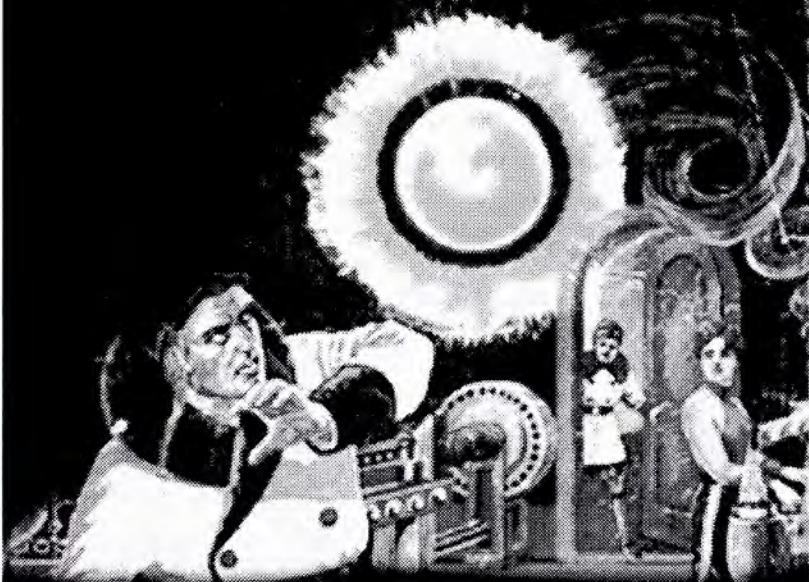
¿Qué hace el poeta en el mundo?: hace al mundo.



Heriberto Yépez (Tijuana, Baja California, 1974) publicó *Por una poética antes del paleolítico y después de la propaganda* (2000), *Ensayos para un desconcerto y alguna crítica-ficción* (2001), el libro virtual *Obras electrónicas selectas* (www.hyepez.com) y tradujo, con Laura Jáuregui, *Jerome Rothenberg: Poesía escogida* (2001). Como editor, dio a conocer *Horst Matthai: Ensayos selectos* (2001).

ESCUELA ALÓGENA

cursos de la tierra real



parte del staff de la primera fase (Sept. a Dic.):
libertella-jiménez-cangi-cippolini-ná Kar
cursos y talleres alrededor de ejes literarios,
visuales, cosmológicos, microfísicos y patafísicos
lecturas, performances, eventos electropoéticos

Arco info: eal@abaconet.com.ar / 48 31 70 82 m.ar

La demora

El cielo

Mi hijo está allí.
El cuarto le pertenece
y yo
no hago
más que atrasar
el temor. En este lugar
donde los hechos avanzan
donde la casa
parece
una tundra llena de voces
¿dónde reposa el ruiseñor?
¿en qué modelo
basa su canto
el triste? Con los dedos fijos
escribo esta letra
aquella otra, esta
de más acá. A través de un agua sin
sabor
el hilo de la costumbre abrasa
y me recibe
en su cielo.

Verano

Sin cuidado
por el lenguaje, ese hombre minúsculo
administra
con ningún arte
lo que el aire trae
y deshace. Suma
temporadas
en el lugar
y no reconoce
si los hechos

lo han perdido
o lo han agotado. Bien,
en la terraza
del edificio
mira el viento,
las aguas,
pregunta por los últimos
acontecimientos del paisaje. No sabe
que los habitantes
también
se han ido. El ya no está.
¿A quién ama?

El viento

Toco con mano indeleble
lo escaso de la materia.

En mi habitación
retiro a mis hijos, los abrazo,
les recuerdo
con palabras pequeñas
que el viento
es indestructible.

Brillante como un témpano
el día
persiste
aquí, allí. Sin cansancio
recibo el deterioro
como una forma de avance.

Para no decir...

Para no decir
que esto
es esto otro,
para no usar palabras
que los escribas cansados
se permiten
sin acertar,
retomo aquella huella,
este minúsculo aire
que el bosque
con su razón
reclama. Voces,
ruina cuyo origen
no es un hecho
sino la hiedra preciosa de la
Constancia.

—CARLOS BATTILANA

Carlos Battilana nació en Corrientes, 1964. Publicó *Unos días* (1992) y *El fin del verano* (1999) y la plaquette *Una historia oscura* (1999). Perteneció al consejo de redacción de la revista *Abysmia*. Es docente de Literatura Latinoamericana en la UBA. Estos poemas pertenecen al inédito *La demora*.

Comprender la inconsciencia del cuerpo la inconsistencia de la crueldad de la cabeza la resistencia el deseo de destrucción de la belleza *en pos de sí de arrinconar* al cuerpo *en lo bello lo nuevo la mente en lo que ha sido la feliz ideal la mano que se extiende y toca y el brazo que derrama con el codo la tinta sobre lo que acaba de sentir.*

dilemo el fantasma igual a mí que desciende sobre mí cuando me han dejado; baila la danza la dalia que acurruca mi almohada.

—*temo decirme cosas al oído*— en el olvido y terminar con el ojo espejado que resiste todo rayo que intente penetrar que intente *desblindar* la doble transparencia de mí y de mi fantasma mi cuerpo *entrelazado redondo esférico* consiste en plomo y se proyecta *emperrado* contra el mundo de mí.

Tormento del *miento* todos los días he querido ser así. Hay un punto deslenguado que se instala en la nuca y entonces *miento* como si le colgara un collar el *miento* se recuadra como un retrato de su forma y me deja mentir un rato la piel de cosas que a veces ni quiero ser pero *miento* en el *miento* para que me dejen ir por ahí el cuerpo.

Caparazona del olvido caperuzita de la doble *zonriza* teatral lagrimona *mónada* quedo patata arriba incapaz total de darme la vuelta y volver a la *pozición* ideal para caminar me *espera* el *aplazamiento* de la cucaracha la *z* del *zorro* que *ze* oculta de la vega *duple geminial* hermana *tortuga* gana la carrera *imbévil* lenta *zin zi* quiera ver por dónde a caminar.

Ella tuerce la boca y mira para abajo cuando se *rie* de mí congela su oído y mi voz la deja pasar *envolviéndola* de amor y nostalgia *extraviada tropieza* se corre de mí como si le diera espanto como si la *locura* esa que la mira pudiera verse dentro de sí.

La cola toda mordida inexplicada revuelta de mil veces haber vuelto la cabeza ciega la cola que menea *escorpiana* se hunde en mi *camadura* que no puede reconocer la dirección que marca la punta sobre la propia piel.

La felicidad la tiene herrumbada ahí *juiciosa jugosa* de horror de asbesto *pretérta* en su asombro *inconmovible* muerta de mí.

Ni siquiera se desboca cuando la invito, expresa y diligente, a jugar.

mi lugar está ahí empezando a cerrarse a hacerse pequeño como un zapato está aun caliente pero duele tiene mi forma pero duele mi contorno pero duele un torno me torna *momia okupa* del pasado *ida* aún no dolente de salir medio *morida* por matar *el huevo de la primavera*

Sobre mí *calcada invisible* de maldad de humo de agua de jabón de aire retengo la respiración y se me sale ella la *malvada* la *venosa* reina *durmiente* diabla *poseída* por mí.

Del despojo el *bosquejo* casi que surge apenas *bordado* medio hundido en realidad lo miro y justo dejo de verlo en la *borda* en la que he querido siempre verlo *desbordado* y *flotar*.

Algo adelanta, lo puro que voy a hacer.

Lo hago igual después lo *repito* *mecánica deja vu* cansada de esa *sutil sorpresa* que olvidada ya de la primera *calca* segunda la eterna *gastada* de la voz.

El reajo de lo total lo *olvido* lo trivial tribunal tributo a lo real que me doy vuelta para mirar lo *olvido* en esa zona de lo *olvido* la cara tiene la mil faz del baile la *masquerade* he dado la vuelta y doy la vuelta la cara a mi descaro de lo *olvido olvido* de la vista de mi cara en el espejo la siesta que revuelta de la almohada almidona de *olvido* de alcanfor el reajo del total de lo *olvidado* recién.

II

Vencer la muerte como un robot superchica de *animé* a las estrellas *expulso* el mal de mi super super mi mal no *me* deja quieta quedarme y al *mismo* tiempo avanza retrocede se mueve en el *mismo* lugar que lo *expulso* aunque también penetra segura la muerte parece la muerte vencer.

todo es verdad como en una película vida o muerte y vida o muerte *todo es verdad*
- Estabas caminando por el pasto y eras otra vez bebé *Odisea 2001* eras bebé y yo te abrazaba dormido en el espacio!
En algún punto del mal *sueño* lo tangible se desvanece *el punto* se dimensiona fantasma hacia su desaparición y las cosas siguen pasando detrás de los ojos como otra película en simultáneo para adentro se inyectan como si como si fuese posible e imposible *moebius* espejo o cielo cóncavo detrás de las estrellas.

Torrente a contrapelo de la torre *torreón* conduce inconducente al río tórrido de aquél *infierno* - *invierno* de la sangre que se hiela la ranura al otro lado el infinito el roce para siempre *tenerte no tenerte* el segundo el reloj algodón delata la fricción la ciega la ficción el retroceso inverosímil de una sangre muerta tuerta rebotando en mi ojo gigantado cerrado errado mirar atrás.

Retroceder en el tiempo reiniciando *el punto* de partida divergiendo la división simultánea de las dos versiones diversas diversiones del día la *noche* negra de tu ida partida reiniciada al tiempo en que ahora estás como si no estuvieras como si hubiese sido real la muerte lo irreal en ese llanto la alegría y el gemido de dolor asombra lo claro de tu cabeza y diluye el contorno definido del fin que siguió.

Allá y acá y en cada *punto* geométrica y constelada la estrella y la estela mordida y mortada la casa la saliva alegres explotantes dormidas *asi-idas* asiduas la muerte y la vida.

Paralelas que *siempre* se cruzan cóncavas convexas punto sobre punto *ge* o métrica la línea infinita en ese *punto* el lugar el momento *moriste y viviste* como todos los días todos los puntos te beso *feliz* de estar *siempre* intercalada en el firme como débil *siempre bello* trazo de tu pelo.

Revivir a los muertos rematar a los vivos *en el sueño* ellos vivían *en el sueño* vos morías *en el sueño* al que vuelvo de noche se *invierte* lo sucedido en el día ahorro las lágrimas que brillan cortantes *diamantes en la oscuridad*.

La ida la partida la línea entrelazada intercalada perpendicular *exacta* me cruza y me llevan las dos la nueva la de antes y otra más allá estallo como una estrella *el punto* me parte y la línea me fuga me talla me opta me carga en todas las direcciones me llevan cada una me arranca me aleja empotrada *dél*.

III

La vida y el vitraux vital el *corte* de los versos el reverso la muerte de lo vitreo inicia el intersticio *discontinua* la nueva superficie del vitral.
Como vidrio el agua me contiene refleja me dobla en su tangente desvía las líneas de mi cuerpo adentro de afuera se vierten subvierten los versos el agua diversa del universo.

Tocar lo escrito lo versado versátil baba del reflejo por un rato la línea refractaria de la luz prolonga penetrante mi mano traspasa la esquina

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar un punto del papel.

arrobarsearroberto
Cada letra un ombligo cada ombligo un anillo al dedo al dedillo ¡el re-verso! ¡el hilo! de la frase así se cifra se libra como una batalla el
desacuerdo recuerda el cordón umbilical acordando un compromiso el dedo tiene un anillo de dios el hombre acordela las estrellas en tril-
lones de luces navideñas.

Se escapa ya el *presente* por la tangente se nubla de pasado y de futuro hilos esmaltados con varias capas copas repletas se derraman en
el instante el instante lo enorme lo fugaz lo rápido *ennnnrrr a l e n t o* estacionado por estación por estación espaciado en continuado *ahora a*
hora- ya no- ahora constante *peracente* vive a costa de tiempos remotos removidos por Asias y Desde incompletos destinos se fuercen sin
atinar ceguera a ver.

IV

Un tambor desemparchado en el *rebote* del corazón ya infartado bombea sin restauo desangrado el *desaire* una música enquistada y
disonante continua después de la muerte sin mecánico respiro transpira la tristeza el *impacto* absurdo de la destrucción.

Como oasis constreñidos las lágrimas estallan con dureza se incrustan abigarramientos musculares del *llanto* pequeño *pequeño* llanto de
cristal hiere y enrojece la carne se golpea pulmonar el espasmo abismo morado ennegrecido duro de silencio acabóse total *local* cada pun-
tito del dolor expandido como un pan *desbocado* que se *amasa* lentamente se traga traba la garganta viaja esponjosa la sangre como un
cáncer una vena es tallada que *recorre* se *corre corre* justito al todo centro inradial del *corazón*.

Sin accidente ni sobredosis ni deterioro aparente diluida en el aire en los besos menguantes las cacerolas los ríos de sangre que anemian
el ambiente *desigual desigual* como si todo fuese igual la *sed es igual* nada hubiera *pasado* nada el líquido rebajado *rebaja* en el calor como
si nada los *aires* magros adelgazados los *buenos* y los ahogados resisten colgados a la tierra derivada por siempre fantasma de agua sucia
flotante esqueleto casco de cascarón.

Invisible manera de decir *dice* otra cosa creída dicha te envuelve paqueta *preciosa* tiene un fondo de desprecio devaluado de mirada oida
distinta de la dicha-divida-felicidad: *amargo* envase del *viento*.

La sangre que se va contenida en el contorno *del cuerpo* evaporada *el cuerpo* vaciada carcasa momia se *engorda pura* espuma de aserrín
de arlequin de trapo de piso de muñeca cortada por pulseras de *diamantes* de plástico carnesí.

De sal erguido el cuerpo precioso restante del esplendor ido con el viento el restar aquí y ahora de concreto engaña el cuerpo de una sus-
tancia externa extrema la extrañeza el cuerpo cree que es igual ser de sal y salir poco a poco evadir la desaparición la muerte la pirámidez
vertical el esqueleto ha quedado monumental deshecho del pasado.

Pequeña ruina con cubiertos de *plata* hueca sorpresa de huevo de rosca de azúcar podrido trenzado de frutas secas pasas un tiempo *pazzo*
-En el fondo, nadie te ve.

-En el fondo, nadie quiere verte.

Nostalgia de prerruina de pastel de bodas en pie sin guerra de piedras pérdidas solas abandonadas en sus envoltorios relucientes grandes
blandos para sostener *lo que fue en lo que he sido el fulgor* cansado tu amunonado paso *tú* reinado ruyn.

—ROMINA E. FRESCHI

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

Romina E. Freschi nació en Buenos Aires en 1974. Publicó los libros *redondeo* (1995) y *Estremezcales* (2000). Es una de las animadoras del proyecto *Zapatos rojos*.

Guillermo Hotel

¡No me mires así, infancia mía!

En compañía de mi padre cruzamos muchos pasos de montaña. Pese a ser pleno verano las heladas nocturnas eran tan fuertes que por la mañana las flores estaban cubiertas por una película de escarcha y eran tan quebradizas que se rompían bajo los pies con un crujido breve y sorprendente; pero dos horas después, en cuanto el sol empezaba a calentar, la maravillosa flora andina resplandecía de nuevo, el aire quedaba de nuevo perfumado. Arrimados a escarpados terraplenes caminábamos bajo el cielo azul y cálido; las langostas saltaban a nuestro paso, aparecidas de repente de debajo de nuestros pies, y los perros corrían con la lengua afuera, buscando refugio del calor en las cortas sombras proyectadas por nuestros caballos. El agua olía a pólvora. Los árboles parecían el delirio de un botánico. ¡Cómo describir la felicidad de aquellos paseos con mi padre a través de bosques, campos o montañas! ¡Cómo describir la sensación que experimenté cuando me enseñó los lugares donde en su propia infancia había cazado esto o aquello: la viga de un puente medio podrido donde atrapé su primera mariposa en el 31, la pendiente del camino que bajaba al río, donde una vez cayó de rodillas, llorando (¡había errado el golpe con la red, perdiéndola para siempre!) ¡Y qué fascinación había en sus palabras, en la especial fluidez y gracia de su estilo cuando hablaba! Si, ya sé que esta no es manera de escribir —estas exclamaciones no me llevarán muy lejos— pero mi pluma aún no está habituada a seguir los contornos de su imagen y yo soy el primero en aborrecer estas pinchadas accesorias.

¿Qué es el lirismo?

X, que para alabar un texto conocido o que estaba leyendo en ese preciso momento, decía que lo encontraba «lírico», su cambió el día en que se vio obligado, a la pregunta planteada por un desconocido, a decir qué cosa, *ipso facto, sine die y manu militari*, qué cosa era para él el «lirismo».

La pesadilla articulable

La preparan de noche, por venganza. La pesadilla articulable consiste en cerrar todos los pasos posibles, en negar cualquier huida. Sobre terreno enemigo construyen un pasadizo obligatorio y tentador, una miniatura del camino al Infierno. Sendero obligado, alucinado, sin poder dar crédito a sus ojos, el que entró allí lo confunde todo. Hasta que frente al rostro sangrante, tierno y deslenguado de su madre se detiene. ¡Debe detenerse de cualquier manera! Y si mira o cierra los ojos, poco importa. Lo segundo es señal de que ha visto suficiente y ha comprendido. Al volver sobre sus pasos alguien se encargará de hacer desaparecer la última escena. Guardan todo cuidadosamente para volver a usarlo cuando lo deseen. Sólo les basta cambiar el rostro de la madre.

Revista Lirismo de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La risa de los hombres

Los locos ríen continuamente, al contrario de los demás, que si son reservados lo hacen de tanto en tanto. El que ríe con facilidad es falso, vano, soberbio, voluble, crédulo, de temperamento grosero, servicial y poco reservado. El que raramente ríe y, al hacerlo, lo hace levemente, es porfiado, avaro, prudente, reservado, fiel y amante del trabajo. La boca que al reír se contrae denota un hombre sabio, muy aferrado a sus opiniones, ingenioso, paciente, hábil en su profesión y colérico. Por el contrario la boca que no se contrae al reír denota un hombre de humor variable, envidioso, impaciente y soberbio. El que riendo tuerce la boca o hace muecas es arrogante, embustero y extraordinariamente perezoso. Este último soy yo.

La cuerda mágica de tender la ropa

Con la convicción de que crear una sensación de paz y seguridad es tan importante como el apoyo médico para combatir una enfermedad, el Dr. Bernie Siegel del Cornell University Medical College ha sugerido un método de «cura lateral», o, si se quiere, una receta bastante elemental para obtener mayor provecho de nuestra diaria existencia. En su libro *Medicine and Miracles* (The Macmillan Company, New York, 1995) Siegel aconseja, dos veces a la semana al menos, realizar paso a paso el siguiente ejercicio: «Desde una posición estratégica observe la cuerda de tender la ropa que se halla tensada entre dos postes. Imagine que esta cuerda es su yo inconsciente. Si algo aparece resuelto a perturbar su paz, cuélguelo con los broches de la cuerda para la ropa. Verá con que suavidad la brisa se lo lleva».

Los ojos no tienen fronteras

El único hijo del Gran Kan, extraviado durante una cacería (así empiezan los mejores cuentos de hadas y así terminan las mejores vidas), vio de pronto algo que centelleaba entre los árboles. Al acercarse comprobó que se trataba de una muchacha que recogía leña y que llevaba un vestido hecho de escamas; sin embargo, el hijo del Gran Kan no podía asegurar qué era exactamente lo que brillaba tanto, si el vestido o el rostro de la muchacha. Ella lo llevó junto a su madre anciana, y entonces el hijo del Gran Kan le ofreció como dote una pepita de oro del tamaño de una cabeza de caballo.

«No», repuso la muchacha, «pero escúchame, toma esta bolsita, poco más grande que un dedal como puedes ver, y devuélvesela llena».

El hijo del Gran Kan, riendo («No cabrá ni una sola», dijo) echó dentro una moneda, luego otra, y otra, y otra, y así hasta la última que llevaba consigo. Perplejo, fue a consultar a su padre. El Gran Kan reunió todos los tesoros y fondos públicos y los fue echando en la bolsa. Cuando no quedó ni una sola pepita de oro, el Gran Kan mandó llamar a la anciana.

«Eso», dijo la anciana señalando la bolsa, «eso es un ojo humano: no tiene fronteras».

Y tomando un pequeño puñado de tierra llenó inmediatamente la bolsa.

—GUILLERMO PIRO

Guillermo Piro nació en 1960 en Buenos Aires. Publicó *La golosina canibal* (1988), *Las nubes* (1993) y *Estudio de manos* (1999), todos de poesía, y la novela *El Niágara* (2000). Ha traducido numerosos autores de lengua italiana. Fue el creador de la revista *Gargantúa*.

Cuatro poemas chinos

I. Espejo de metal

Un antiguo cuento chino
habla de un tal emperador Ts'in Shi (259-210 a.C.)
que poseía "el precioso espejo que iluminaría los huesos del cuerpo",
también conocido como "el espejo que ilumina la bilis".
El espejo aparece descrito como sigue:
Era rectangular de cuatro pies de ancho, cinco pies y nueve pulgadas de alto,
brillante tanto en su interior como en su exterior.
Cuando un hombre se paraba ante él para ver su reflejo,
su imagen aparecía invertida.
Cuando alguien ponía las manos sobre su corazón,
observaba en el espejo sus vísceras.
De acuerdo con otra leyenda, era un pedazo de madera
sacada de un árbol llamado "el rey de los químicos".

II. Papalotes como pájaros

En un comentario de los Anales de los libros de Bambú
el emperador chino Shu es descrito como "ser volador",
"primer hombre que descendió sano y salvo en un paracaídas"
y "el que volaba como un pájaro".
Asciendo a la torre y no no puedo descender,
mi padre le ha pegado fuego y todo se desploma.
Gracias a mi buena cabeza y a mis dos sombreros de paja,
sombrellas útiles en cualquier circunstancia,
me tiro y aterrizo en tierra, con mi vestido de hilo en plena forma.
En definitiva, a pesar de las conspiraciones de mis hermanos,
siglos después Leonardo da Vinci me ha dejado trazado
en una de sus muchas libretas de aviación.
Después el veneciano Fausto Veranzio, ¿era el siglo XVI acaso?
hizo varios trazos arrebatados y modificó el diseño.
Debo aclarar que el verdadero descenso de alguien en un paracaídas
no sucedió hasta 1783 en Montpellier.
Mis conocimientos de geografía son escasos,
y los nombres extranjeros me marean, pero aún así,
debo reconocer que los libros de historia
a veces dicen algunas verdades.

III. Yü min o aquellos que vuelan

Algunos escritores chinos cuentan sobre un país de seres voladores, una isla cerca de un océano desconocido, donde los veranos son muy calurosos, y los habitantes viven en altas montañas al lado del mar.

Algunos escritores chinos describen a los habitantes de esta isla como a seres con mandíbulas largas, narices como picos de pájaro, ojos rojos, cabezas blancas (cubiertas con pelo y plumas) capaces de volar, pero no a largas distancias. Muchos se arriesgan a lanzarse a lo desconocido, pero la isla siempre se burla de ellos, y a los que tratan de volar muy alto los transforma en basura podrida. Pocos son los que por puro milagro cuando tratan de ascender al cielo son transformados en inmortales, llamados los "huéspedes de plumas" expresión china que significa monje taoísta.

IV.

No puedo seguir con los cuentos chinos, porque el emperador me podría mandar a matar.

—CARLOTA CAUFIELD

Carlota Caufield nació en La Habana, Cuba, y ha vivido en esa ciudad, Dublín, Zúrich, New York, New Orleans, San Francisco y Oakland. Publicó *Fanaim* (1984), *Oscuridad divina* (1985, 1987), *A veces me llamo infancia/Sometimes I call myself childhood* (1985), *El tiempo es una mujer que espera* (1986), *34th Street & other poems* (1987), *Angel Dust/Polvo de Angel/Polvere D'Angelo* (1990), *Visual Games for Words & Sounds. Hyperpoems for the Macintosh* (1993), *Libro de los XXXIX escalones/Libro del XXXIX gradini* (1995), *Estrofas de papel, barro y tinta* (1995), *Book of XXXIX steps, a poetry game of discovery and imagination. Hyperpoems for the Macintosh* (1995) y *A las puertas del papel con amoroso fuego* (1996). Su página de poesía en la red: <http://www.intelinet.org/Caufield>.

Dirige **CORNER** (<http://www.cornermag.org>), revista dedicada a las vanguardias literarias. Enseña literatura española y latinoamericana en el Mills College de Oakland, California, donde también es directora del Departamento de Modern Languages & Literatures y Co-Directora del Graduate Liberal Studies Program.

El revés de Turquía

Sé que no llegará el poema
que prometes en tus cartas

no muy lejos
se oye el ruido
de las almas que se separan de los cuerpos

caen ministros
al pantano

vendrán mensajes
a centenares
y aun un retrato vendrá muy añorado

tengo miedo
tú vacilas ante cada palabra
dices ¡cámara! ¡acción!
nada acontece

tu navecilla de papel con cuatro letras
se estrella en la costa de Cornwall
el faro está apagado para siempre

sueño asomada al balcón con aquel viejo verso:
¡presos políticos libertad! ¡amnistía general!

a esta hora de la tarde el reparto de la realidad ya ha comenzado
y te toca ese estribillo impronunciable

apenas un poema deleteo

pero yo no quiero nada

ya no prometas, no jures,
escucha no más cómo lo que no está escrito llena el tiempo,
cómo deshace el horizonte, y tiembla

para llegar a la ínsula
imagínate el mapa de Turquía al revés

entonces estará
lo que no es principio
pero inicia
el derrotero del quizá

milagros aún por desdiosados dioses

tantos sin embargo
dentro del poema como en un vientre
nutriéndose:
cuervos son a ahuyentar enérgicamente

el revés de Turquía
adentrada en el undoso seno de Neptuno
contiene la media luz que sobra de esta luz completa

y en lo que resta del poema
suma y sigue una luz más otra en matemática oscura

exacto meridiano
planisferio encallado donde repito entonces, entonces
como en un cuento monolítico

imagínate este cuerpo al revés
este poema al revés
para escapar de la ínsula

soñar a borbotones
un discurso que sangra
desde una antigua rivera
los brazos se agitan apartando
las ramas de una flora no nacida
soñar con estos verbos errantes
estos nombres pálidos que son humedad
de helechos inclasificables en los pómulos
bajo los párpados navega una luz que duda y
que farfulla un melodioso debate en la madrugada
los íntimos desconocidos espantan a los pájaros
sobrevolando los ojos para descender en picado
multiplicados en un jubiloso coro
que se despierta huyendo de la dormida verdad que no amenaza



los difuntos vienen sin que nadie los llame
sin espantar demasiado
entrometidos y altruistas queriendo aconsejar
y merodean las puertas desdeñados como si cobrasen
una cuenta insignificante en moneda devaluada:
no se acaban sus tristezas con la muerte



toda palabra que viene de ti

afirma entre signos de interrogación
y pregunta danzando en puntos suspensivos

en cualquier orilla me impregna
una sed perentoria que devora el sentido

pétalos ciclamen

brotan entre sílabas átonas
mis oídos existen en la proscriba alucinación de un canto

lasonantado

imperas aun en el silencio
como un manto de sol recalitrante

¿dónde se aquietará esa voz?
¿donde no me hallarán transparente tus divinas vocales?
materia sin parentela entre los seres
vacio esplendor
sombra de nada

eres la desgajada
cumbre
arbórea

esa lengua de vidrio que no descansa
y ordena una nueva travesía

—MAGDALENA CHOCANO

Desnudo entre nubes

PSYCHO

miro tu
tatuaje
tanteo tu
miraje

METODOLOGÍA

la sangre desagua en el
horizonte
ahogando al mito del yo
ese que no tiene valor
que deambula entre trozos
y cacas
distante de cualquier
fatalidad
dislocado de toda minucia
y caricia
yo seco y sin cuerdas
alambre sin púas
mito transformado en método
posiblemente un *discurso*
del método
variante de la nada
negación afirmativa
como la radiografía
el ectoplasma, agujero negro

ningún loco salta dos veces
al mismo abismo

DRUMMONDIANA 1

La palabra amor
sobrevive intransitiva
en estado bruto de concepto
esqueleto de semántica
hueca de metáforas
sin nada para ofrecer
sino el exiguo recuerdo
del Paraíso Perdido

Palabra ahora sin uso
desterrada del idioma
acorralada en laberintos de
palimpsestos
un fósil en el Inconsciente
Colectivo

Amor de nadie
por cosa alguna
palabra descarnada
y desmedida

ANTIMATERIA

La palabra es mayor que la boca
El hambre, mayor que la barriga
Ideas no caben en la cabeza
Lombriz no da buena rima

El paso es mayor que el pie
La bofetada mayor que la mano
Versos no caben en la métrica
Lombriz no raciocina

El beso es mayor que la boca
Palabras no caben en el verso
Hambre rima con ñame
Lombriz no tiene sentido

RES COGITANS

Pienso, luego miento.
En lo que veo, incierto,
reside el infinito,
pesadilla sin objeto.

Y si afinó el tacto,
incluso sin ahínco,
lo real se me escapa,
parodia de laberinto.

Atónito entre nombres
y números, imágenes
que me consumen,

sé que este margen,
su textura informe,
traduce otro paisaje

—REYNALDO DAMAZIO

TRADUÇÃO WALTER LOUZÁN

Reynaldo Damazio nació en São Paulo, Brasil, en 1963. Desde 1990 es editor del departamento de publicaciones del Memorial de América Latina en su ciudad, y editor ejecutivo del site Weblivros (www.weblivros.com.br) creado junto a Ricardo Botelho. Publicó *O que é criança, Poesia, linguagem* (traducción de poetas latinoamericanos) y *Nu Entre Nuvens* (2001).

PÉTALOS PROCEDENTES DE KOTO

(EL HABLA RADICAL DE GUSTAVO CAZENAVE)

J. *Iki* es la brisa del silencio del resplandeciente encantamiento (*Iki ist das Wehen der Stille des leuchtenden Entzückens*).

I. El encantamiento (*Entzücken*) lo entiende usted entonces literalmente como un arrebato; como lo que arrastra (*Hinzükken*) hacia el silencio.

J. Aquí no hay nada de estímulo ni de impresión.

I. El encantamiento es de la misma especie que el "señar" que señala a lo lejos; un "señar" que invita a partir o que invita a venir.

J. Mas, el señar (*Der Wink*) es el mensaje del velamiento esclarecedor.

I. ¿Cuál es la palabra japonesa para "habla"?

J. La palabra es *Koto ba*.

I. ¿Y qué quiere decir?

J. *ba* denomina las hojas, pero también y a la vez los pétalos. Piense en los pétalos del cerezo y en los pétalos del ciruelo.

I. ¿Y qué quiere decir *Koto*?

J. Esto es la pregunta más difícil de contestar. Con todo, lo que facilita la tentativa es que nos hemos atrevido a dilucidar el *Iki*: el puro encantamiento del silencio invocador. La brisa del silencio que apropia este encantamiento invocador, es lo que gobierna la venida de este encantamiento. Pero *Koto* siempre denomina al mismo tiempo lo que cada vez encanta, o sea el encantamiento mismo, lo que de modo único, en cada instante irrepitible, viene a resplandecer con la plenitud de su gracia.

I. *Koto* sería entonces el advenimiento apropiador del esclarecedor mensaje de la gracia.

J. *Koto*, el advenimiento apropiador del esclarecedor mensaje de la benevolente inclinación que hace emerger.

I. *Koto* sería el advenir de lo propio que prevalece...

J. ...y, además, de aquello que necesita del resguardo de lo que crece y de lo que florece.

I. Entonces, ¿qué dice *Koto ba* en tanto que nombre para "habla"?

J. El habla, entendida a partir de esta palabra, es: pétalos procedentes de *Koto*.

De un diálogo acerca del habla (entre un japonés y un inquiridor)
de Martin Heidegger

Quando Gustavo Cazenave habla, el hombre y lo que nombra, la palabra y su referente son, se presentan, indistintos; ningún hiato, ningún *pase* se empecina entre ellos, pues en el derrame indefinido de las imágenes resulta imposible recortar ese quien iluso que, posándose fuera del habla por un movimiento ajeno a ella, pudiese ahora utilizarla instrumentalmente, encabalarla sobre la esencia de un servicio, sostenerla en ase para que reclama enseguida cierto vector, alguna lógica, en todo caso, esa flemia traslaticia que no hubo cesado

en nuestra sociedad, de fabularse como comunicación. Lejos, pues, de algún carácter sustantivo que le impusiese necesariamente al habla su razón de ser, el acto de aquél que no dice en su nombre y que desde ningún carril de representación afirma, muestra a las claras que somos, apenas y nada menos, habla, y que en el habla habita lo único que, como tal, vuelve sobre sí, travestido ya en los reflejos y las contorsiones de cualquier figura, de esta o aquella escena de su posibilidad.

El habla no simboliza, no consiente un afuera, allí mismo donde el ámbito de una interioridad y su límite correspondiente no puede declararse. En el habla sólo quiere, sólo puede, imponerse el habla, y aun cuando se pretenda hablar del habla o de lo extraño al habla, es el habla lo que una y otra vez no cesa de erigirse. Lo dado se da en ella, pero ella no se da en ninguna cosa. En la base de todo hay que sentir esa nada, esa suerte de *apeiron* que es el habla: indecible (¿cómo decirlo si ella es la que dice?) e indeterminable (¿cómo determinarla, si no puede recalarse ese límite que, al otro lado, hiciese posible alguna positividad desde donde intencionarla como algo?). Lo que llamamos **lenguaje** (con sus resortes orgullosos de tema, referencia, entendimiento, comunicación) constituye la autodeterminación imposible del habla, un esquema construido sobre un vacío.

En el todo del habla que se habla a sí misma no hay ningún lugar a dónde arribar; el ir, el encaminarse, no se muestran, no acaecen. Todo camino presupone un punto de partida y otro de llegada; el recorrer "mundos", "concepciones", "teorías", "historias" o "procesos" afirma invariablemente un itinerario, implica al hombre en tanto guiado por un *telos*, aunque éste sea sólo fantasmático. Sin embargo, en el decir de unas imágenes que piquetean puntualmente sin montaje argumental o silogístico, indemes de desarrollo y de arquitectura filosófica, no sólo no hay caminos, sino que, fundamentalmente, no hay el *alguien* que si existiera pudiese recorrerlos. Lo que hay es lo que está aquí-ahora en el no-tiempo y en el no-lugar. Todo camino, todo método, siempre está ejerciéndose contra lo que sucede, sin poder recibir a lo desconocido en su darse a luz. El pensamiento sin razón, el pensamiento sin senderos, o poético, ausente de hitos y de obras, vive en la pobreza de lo que no arraiga, o, de otro modo, en la intensidad de la iluminación desasida de cosas, sólo atento a la gracia de lo que hay en tanto se presenta, de lo que se presenta en tanto hay. Así, el gesto de Gustavo Cazenave difunde el fulgor de un pensar poietizante que podría caracterizarse como el palpitar de una ideación surgente en lo abierto de un horizonte, horizonte que asiste, en su ausencia de obstáculo y de meta, el seguir ocurriendo en el habla y el seguir hablando en el ocurrir.

En tal sentido, el acaecer del habla y el habla del acaecer constituyen la constancia del acto sin por qué y sin para qué, gracia de un espacio de éxtasis inabarcable para los estatutos de cualquier deber-ser. Un habla que de nadie a nadie se dirige, que de todo por todo se pronuncia, sólo puede escucharse, paradójicamente, en el silencio de sus palabras, en el fatal encuentro de diferencia y vacío que dona (sin imperativo, sin necesidad) el enigma de un algo imposible de ser delimitado por otro algo, de un algo devuelto incesantemente a sí y hacia sí infinitamente diferido. Este silencio, este abandono, en lo que de sí hacia sí abre un espesor insalvable, constituye la opacidad soberana que resguarda el gesto último del habla, habla del instante extraña al feudalismo de algún Señor y Protector, habla a la intemperie de toda llave metafísica.

La vida y el decir no se oponen, no se distinguen más. Cuando la una abandona sus organismos de nacimiento y el otro sus comienzos conformados, tanto una como otro no dejan de engendrar (y al mismo tiempo de despedir) figuras extraordinarias, felices, figuras de una vida que asoma siempre por vez primera y de un decir imposible de ser guardado en conceptos, de un hablar-vida, vivir-habla, indemne, en el acto sin axiomas ni simbolización, de ser reencontrado entre las pinzas de lo idéntico.

Ante tal desliz, la constitución del *sentido* se revela como un hecho histórico cargado de violencia, aquél que desplaza a los seres de toda voz palpablemente significante hasta convertirlos, de modo tan eficaz como sutil, en meros espectadores de una *representación*, ensañada en privarlos de *acto* más allá de la carga emotiva que pudiese asistirlas. Se trata en Gustavo Cazenave, por el contrario, de la arribancia de un orden no escindido, de la asunción de una materialidad, en cuanto gesto, expropiada por el Código, y de un cuerpo, en cuanto impulso vital cósmico, reprimido. En tanto se menta un pensar que es cuerpo y un cuerpo que es pensar, se desceja de hecho la fisura de un Sistema en el cual una convención quiere asumir el total de las apariciones nulificando su diversidad. En el vértice indescomponible de cuerpo y palabra, el pensamiento carece de un derivar on-

tológicamente independiente y no puede separarse de sus consecuencias totales. Mientras el pensamiento desligado como *res-cogitans* es i-responsable en relación a lo otro (y esto es muy claro cuando se observa de qué modo una forma de vida y de práctica social homogeneiza a los seres más allá de las particulares y contradictorias posiciones ideológicas que ellos sustentan), el pensamiento como cuerpo lleva implícito el riesgo de ya no poder refugiarse en alguno de los polos (teoría-práctica) cuando el otro se percibe bajo amenaza o peligro.

El cuerpo emerge así, siempre, como una cima o concreción que, exenta de ser debilitada por la escisión que funda el Sistema, resulta ahora inabarcable por las decisiones o conquistas de éste. Él es lo que ya no puede ser reducido a la idealidad o a lo empírico. Su inaprensibilidad, si pudiera decirse de algún modo, es la de fluir en una suerte de trans-metafísica: no se trata, en ningún caso, de una sustancia, sino de una mera emergencia, de un darse que a nada conduce ni por nada es conducido. No es aquella organización de funciones que en cuanto tal constituye al Sistema, una parte (cuerpo, en tanto hay espíritu) sometida al esquematismo de lo ideal-material, sino más bien aquello que alborea sin que haya organismo, pensamiento o deseo separados, es decir, *invertidos* como "organismo", como "pensamiento" o como "deseo", ley del Sistema que divide en campos y que vectoriza por funciones absolutizadas.

Fue Nietzsche quien mostró en *El origen de la tragedia* de qué forma se constituyó históricamente el enrejillado de la metafísica sometiendo el grito dilirámico al proceso de la representación y al dominio de la lógica, constituyendo en el cuerpo dionisiaco espacios disímiles, opuestos y contradictorios, que filtraron la energía polimorfa "original" hasta obtener el sonido exámine del *recitado*. Lo que el desarrollo de la tragedia rompió en cuanto obra de teatro fue la vieja unidad "presocrática". El surgimiento del texto como sustancialmente distinto a la *acción* (ya se tratara de la fiesta o de la bacanal sagrada) la redujo someténdola a un *saber anterior al acto*; simultáneamente, la aparición de los *actores*, quienes fueron los únicos habilitados para consumir un *acto* sin cuerpo en cuanto

debían repetir, miméticamente, un texto original dirigido a un público fijado como receptor simbólico (de algo del orden del fantasma re-presentado), constituyó la puesta en escena histórica de un mecanismo que en adelante controló y reprimió el universo a-tópico de la energética social. Nietzsche exhibió en detalle esta constitución y estas articulaciones, este juego de remisiones jerarquizadas y de ausencia/presencia que dominaría a las distintas espacialidades y temporalidades, dando lugar a la *historia* como narración de un flujo inenarrable. Lo que se sabe, después de Nietzsche, es que no existe ningún lugar en el Sistema donde no actúe, ya sea oculto o manifiesto, el mecanismo de la violencia que somete todo a un sentido "separado" al que se carga con atributos absolutos, ya sea como Padre o Dios, como Autor o Creador, o como cualquiera de los múltiples emblemas del Poder. En la excepción de este dominio, el pensamiento de la unicidad, el pensamiento en tanto habla, en tanto cuerpo, en tanto acción, convoca a un decir (hacer) sin fundamento y sin resolución, un estado-de-nada atravesado por ese acontecer de mundo al que no se le fija de antemano el modo de advenir, que no obtiene otro rédito que un fin y un recomienzo incesantes; y hacer (decir), entonces imprevisto, e incontinente por el Sistema, al que pudiera expresarse, tal vez, como un abandono, un dejarse-ser, del hombre y de las cosas, en el libre acontecimiento de no pertenecer ni pertenecerse.

El decir de Gustavo Cazenave no despliega, a este acaso, una suerte de complemento que nos informa sobre algo originario, la vida; no se mantiene, con relación a ella, en esa posición secundaria que le impondría cierto proceso de deriva causal. Gustavo Cazenave es poesía cuando dialoga en el recinto de su trabajo o escribe un descomunal descargo ante sus capataces de turno, mientras se dispone a la mesa en un almuerzo familiar o frente a un encuestador que de improviso lo sorprende en la calle. Lo vivido no aparece así como lo originario y lo escrito o lo hablado como copia de ese originario que es la vida; lo que queda suturado es la diferencia vida/obra, y con ello, esa descomposición en dos categorías que sostiene en vivo el funcionamiento del Sistema, el que insiste

en separar lo original de lo derivado, la voz de la escritura, la presencia de la representación. El gesto de perplejidad de sus interlocutores, lejos de someterlo al exilio o la exclusión, le revela a Gustavo la incidencia de su expansión globalizante, auspiciosamente liberado de una educación de la conciencia y de las voces concertadas con que un contrato social no cesa de imprimirse. En sus pronunciamientos, parece librarse la *ascesis* hacia un mundo sin dobles, donde la palabra es acción y no, debidamente, una referencia a la acción. De allí su evanescencia cuando intenta aplicársele, como acostumbra a hacer la lógica de la ideología burguesa, el esquema de un existir que se reflejaría "artísticamente" en las obras, haciendo de éstas una suerte de "espejo" del alma, de la sociedad, de la época; de allí que sus frases respiren indemnes mientras se insiste en remitir su sentido a una presencia plena distinta de ellas mismas, anulando por esta vía su trance íntimo y posibilitando su incorporación desvalorada a la historia de la literatura.

Lo terrible de escuchar a Gustavo Cazenave, o de enfrentar alguno de sus escritos, es la extrema impotencia que embarga en el instante en que se pretende despojar a esas palabras deslizándolas hacia un afuera inofensivo, es decir, *leerlas*. Aquello que queda derruido es la concepción de una obra sometida a la linealidad sentido/obra/receptor. La escucha ya no es escucha de un decir que nos remite a otra cosa mediante el presupuesto de la representación; tampoco es escucha o apercibimiento destinada a recibir una experiencia ocurrida en otro lugar. Aquello que ahora percute da en iluminar, apenas y todamente, una experiencia sin referente, un escribir y un hablar que son, en cualquier caso, el sufrir esa experiencia, el vivir-la de modo originario en vez de remitirse a ella.

De esta forma, en su discurrir, Gustavo Cazenave se dispone a ser trascendido por la potencia de un decir intransferible que rechaza todo sometimiento a otra cosa porque es, simultáneamente, lo que se dice y la cosa misma. Decir sin fin, sin inicio, pues constituye el avance de lo que como tal no tiene comienzo ni fin, ni fin ni finalidad: no una empresa pre-existente desencadenándose, sino el desencadenamiento puro. La metafísica de la presencia, al reconocer que en algún lugar *está presente* el sentido, impone el desdoblamiento, la complementariedad, la re-presentación, la mimesis y, continuando hasta el fin, la cadena de significantes que se engendran unos a otros necesariamente en la violencia disfrazada de lo "natural", Dios: Dios como fuente primordial de todo sentido, como sentido trascendente, Dios encubierto por cierta astucia de la razón que resguarda y conserva el sistema modificando nominalmente los contenidos (en lugar de Dios el dueño del sentido puede llamarse, y de hecho así se lo llama, Autor, Creador, Maestro, Gramática, Ley, Historia, etc.).

Es esta metafísica, al fin y al cabo, la que en Gustavo Cazenave queda inhibida de fertilizar. El que en todo momento era esperado como actor de algo que lo trascendía, de pronto se muestra sin autor, sin libreto que repetir; rezuma sólo ese gesto, esa voz, esa palabra que se dice en el momento de decirse y que jamás anticipa a sus acciones. En tanto este pronunciar halla su soberanía en la cima singular y sostenida de sus propias palabras, nada puede limitarlo de derecho: ni aquél a quien se dirige, ni la verdad de lo que dice, ni los valores o los sistemas representativos que utiliza; en resumen, ya

no es discurso o comunicación de un sentido, sino despliegue de la palabra en su ser bruto, pura materialidad desplegada, y el sujeto que habla ya no es el catalizador de alguna certeza o juicio que pudiera manifestarse mediante una forma gramatical dispuesta a tal fin, sino que se constituye sin más en la cabal inexistencia donde avanza sin interrupción el flujo indefinido de la palabra.

En el existir en tanto habla, en el habla en tanto existir, sólo arrecea el ahora; entonces desaparece esa construcción que llamamos "tiempo", ese fantasma que nombramos "hombre", ese qué revelatorio que babeamos como "sentido", y junto con ellos desaparece un Logos, no para dar lugar a otro Logos encadenado al primero por la dialéctica, no una negación del Logos que pudiese conservarlo en su propio movimiento negador, sino una ausencia que insiste sólo en tanto ningún signo se delega, en tanto ninguna aparición reclama un aval, desconcertando, en el pleno raptó de las imágenes, todo sí y todo no.

(La palabra-cuerpo de Gustavo se solicita ya, contra la caricatura de cualquier espíritu sustentador, en ese concederse a sí de las cosas acontecimientos con que vuelve a abrirse, en tanto dice mundo, la señal rectora del inocultable misterio. A su aquí de salva fundante e insostenible, hace corresponder el silencio como lo que de ella lleva a término su naturaleza floreciente. El pensamiento nunca pretendido ni atesorado, meditante entre las sombras del habla que se anuncia, libera el nombre que, arreciándose a lo que hace presente vuelve a exceptuarse, cada vez, a ese suyo propio que no puede precisar o determinar. En su serena fluidez, insiste como el trazo alucinador que atravesándose se permea, impidiendo ilusionar la saliva de alguna exterioridad fiscalizadora.)

La palabra, abismo por abismo, vence, escuchándose a sí y encantándose en la resonancia de lo que se remite; se apresura a despejar ese espacio inhabitado e inhabitable al que debe rendir visita todo aparecer, y al que, puntualmente, habrá de coronar suspendido todo desaparecer. En este retiro irreprímible halla el presentarse su perdurabilidad; por la voz desavenida a su confirmación el mundo respira de sí la nunca conquistada.)

Rechazado y extrañado aún por muchos "poetas", aquellos que mantienen una cotidianeidad decorosa bajo los criterios y los comportamientos sociales admitidos, mientras no dudan en degradar al "poema" como obra, es decir, como *producto* de un momento y un ámbito particulares, Gustavo Cazenave encara aún una posibilidad insensata y terrible, un juego que ausenta la trascendencia de algún significado y se proyecta en un desplazamiento inacotable: el juego mismo de dejar avanzar a ese decir que es un acto, que en esencia no se constituye demostrativo de nada, y cuyo enunciado coree ya de una fuerza distinta al sino de su pronunciación. No puede haber ya, para él, algún aislamiento reductor, entregado incondicionalmente a los sonidos del lenguaje-mundo que se le donan, exceptuando a dejarse utilizar como ejemplo de algo previo y extraño a la existencia que allí sucede, es decir, de someterse como índice de una estructura trascendental.

El triunfo del poema como un mundo detrás del cual no hay dios, como un acto detrás del cual no se erige un artista (artista que se so-

porta a su vez sobre una dada realidad) destruye la esencia de una sociabilidad alienada, habla ese carácter tan enigmático como inconfundible de aquello que dice algo y a la vez lo desvanece.

Despedida en lo Mismo del mensaje, la palabra se alienta a asistir la savia resplandeciente de Koto: el advenir, en el silencio del encantamiento, de lo propio que prevalece.

—ROBERTO CIGNONI



Gustavo Cazenave

Lo que se muestra a continuación es:

1. Descargo escrito en el acto ante su jefe laboral.
2. Leyenda a la que acompaña un dibujo y que fue pegada junto al conocido cartel propagandístico de Telefónica donde se lee: "Quien daña un teléfono público daña algo más que un aparato".
3. Carta al Secretario General de F.O.E.T.R.A. pidiendo su desafiliación a este sindicato.
4. Respuesta a un integrante del público durante una reunión del grupo Paralengua.
5. Frases tomadas al azar de conversaciones cotidianas.
6. Poema dirigido a los jefes de Telefónica Argentina, ampliado y pegado en la cartelera de una sucursal de esta empresa.
7. Papel con pedido de limosna dejado sobre el asiento de un tren y sentencia de Gustavo Cazenave escrita al reverso del mismo.
8. Mensaje dejado a la virgen María en una urna de invocaciones, colocada en la casa donde supuestamente esta virgen hizo su aparición (ciudad de San Nicolás de los Arroyos).
9. Inscripción para su mujer en el espejo del baño.
10. Carta dirigida a Mirta, su primera mujer, después de una citación judicial relativa a su divorcio. En ella se hace alusión a Mirta, a la abogada de ésta y a su nuevo concubino.
11. Palabras dejadas junto a un perro muerto, en su barrio, Villa Albertina, Lomas de Zamora.
12. Mensaje a su progenitora en el Día de la Madre.
13. Fax enviado a un gerente de Telefónica Argentina que motivó su despido de esta empresa.
14. Nota pegada en el Club Atlético General Paz de Villa Albertina, ante la toma de la institución por parte de algunos vecinos exasperados por defender sus intereses particulares.
15. Mensaje a Dios dejado en el arbolito navideño.

1.

Dirección: B.A.E.
Jefatura Actuante: MANTENIMIENTO

...lugar y fecha....

Sr. CAZENAVE GUSTAVO

Legajo Nro. 151.547/7
Nivel C
Grupo Laboral. PRESURIZACION

Sírvase informar a esta Jefatura los motivos por los cuales, el día 18.1.94 SE ENCONTRABA SIN SU INDEMENTARIA PROVISIA POR LA EMPRESA YA QUE FUE ADVERTIDO N. OTRA OPORTUNIDAD POR ESTA JEFAURA

ABATE OSVALDO
Escritor y Diseñador
Firma y Sello o Aclaración

en respuesta a su pedido de la fecha y con relación a los hechos de los que se me responsabiliza, normo a Ud. lo siguiente.

Quisiera no saber si es en función de una determinada práctica o estética de vuestro criterio que se me pide respuesta al hecho de referencia. Ante la duda y demostrando mi buena disposición, responderé las tres cuestiones planteadas.

Lo táctico es dominio de las hormigas. Lo práctico es humo de la forma. Y lo estético es un mar seco.

Dejo constancia que recibo copia del presente.

Gustavo O. Cazenave 151.547/7

Firma del Empleado y Aclaración

2.
Dañar a la vez tres aparatos: el que cree oír, quien cree que dice, y el que se supone transmisor de la utopía de ambos.

3.
Lanús, 11 de julio de 1994.

Sr. Secretario General de F.O.E.T.R.A.:

Apenas ver el tumulto de ahogos suspendidos entre el agitarse continuo de sus órganos disueltos, me ha incitado a lo amorfo; contra lo que no es dable pausa ni presagio ajeno.

Un rizo de la marcha ha enajenado su sí a través de las alcantarillas de pasamanos calmos.

Es sencillo erguir en bastiones de inocencia la más núbil silueta, alentando a concluir el festín de una risa que ha pasado mano a mano su sabor de eructo.

El constante drenaje de ritos panaceáticos llama incruento en tinta y oro a subir las flechas del oprobio contra la nube viajando horizontes ajenos de margen.

Nuestra extinción casual, para permitirnos espiar el cerrado paso a frecuencias de sal y años, es mentira.

Un llano único estorba la madriguera donde saben su confín los esclavos de velas pétreas.

Si he de tullirme, será saciando mi sed en el vértice del magma; diente del agua orillada a la sombra.

Así los habitáculos oigan para sí de lloros y remansos, no concluirá la nota su son agotado al aire y las cepas.

Recorriendo estanques de sueños, las imágenes han generado una rara raíz.

Aquella ha roído su base, arrojando su estorbo contra las alas del dios-ángel presente en esta farsa.

Estas son las razones que exhibo para pedirle mi desafiliación en carácter de pronta e indeclinable al sindicato por Ud. presidido.

4.
Espectador: —¿Qué es Paralengua?
G. Cazenave: —Te encuentras parado en el sitio que clavaste entre las dos paredes y no eres ya ni la cruz ni la estaca ni el sonriente vigía que está presenciando este fetiche.

5.
Si merecemos el bien es que hemos caminado la canción desde una fosa.

Huyo sin testigos por la vida; por proveer al olvido del espacio medido entre la cuenca calva y la mano cercenada a mis amigos.

Las ansias de superficie condenan al destierro la asepsia de este rito. Quien baja a la calle bajo la forma escéptica eclipsa el cordel de la suerte primera.

Llámanse sordos a los emisarios rojos de la cresta vencida. Llámanse hábiles a quienes conviven con estos destrozos para robarles la prisa del hastío.

Mientras arrodillas tu estandarte pasajero, desde el nudo, cien vientos vuelcan tu casa hacia la horca bostezada.

Doblas el espíritu hasta torcerlo para llorar la gracia de tu sino. Los cuerpos que posees se inclinan para abrazar esta sílaba.

Tiempos para descansar en la niebla; tardes protegidas por el olvido, cruzan puentes y cañas con igual riqueza.

Hacia dónde, siempre hacia dónde. Y mimamos la escondida, el hurto de la desgracia.

Alguien ofreció la buena respuesta: los pastores no niegan los engaños, sólo proveen de la escena el segundo mimético que fracasa en el valle.

Condensar en un instante la sensación del naufragio es transitar las espaldas del fuego pensando en casa.

6.
Bosques de trapo (ardiéndose)

Hombre de dos músculos digestivos.
Regurgitando tus exequias pensantes.
Bastonero de una fanfarria prostituida por fruslerías.

Hechizador de la masa con arte impropio.
Tañidor de música desde el templo de los sordos. Ruedas.

Destizas en cápsulas de suero te mézclas testesiado, y de allí miras.

Grácilmente, el que te ha vaciado las cuencas, te nombra; ríes portador de opacidades. Tú, presidiario por reflejo, te desprendes del confín agitando tu penitente acerado.

De rodillas contra respetos dispersos inclinas tu norma.

Oigo, después de aquí, transpirar tu médula intacta.

El dios de todos acaricia el excremento descalzo.

Lo esencial ha tragado el fármaco en su occlusión parcial.

Si enjuagas un bostezo de mínima pasión no creas que has trapasado el ciclo.

Tuyo es el caliz sintético del que han sorbido los reyes más tempranos, luego de que el sol les cercenara sus meninges.

7.
Señor pasajero:
Le pido por favor si puede colaborar con alguna moneda para comprarle leche a mis hermanitos.
Muchas gracias
y que Dios lo bendiga.

Deja al dios bendecir tus restos, y que tu criatura respire esta ausencia.

8.
Deja al tiempo quemar los sudarios de la creencia añeja. Deja filtrar también la piedra en el cedazo que cambia las aguas. Deja quemar tu hoguera al fuego del ojo cegado. Fuera del humo y de las cenizas, el agua cantará sus acordes al fin.

9.
A ti te amo porque desfiguraste mi imagen.

10.
Campo de humo, palomas y calas,
11 de julio 1994.

Sra. Mirta:
No digo yo que lo pasible de admiración en mí haya cesado; más, creo que el ridículo se posa en cada acto como testimonio de una lógica hundida desde su propio basamento estanco.

Las personas adheridas a este puádo de tiempo son, a saber:

A- La esposa-madre descendida en el almidón de su rol hasta los altares del dibujo que se arroja repetido.

B- La asistente, que al cruzar el vado señala la puerta siempre dispuesta a abrir, desde su logro más acabado por la perennidad de un ensayo.

C- El hombre, alentado en su propósito por un nuevo fruto embrionario; dueño él de la gloria de un bullicio cobijante en la letanía de su grito. Hasta que la luz lo enmarque.

D- El dardo que se arroja hasta el camino de la culpa una y otra vez para penetrar así su diminuto hueco.

La llave del silencio que el camino guarda para sí fuera del índice que le ordenase al paso.

E- Y yo, enredado baúl del limo. Horda de tempestades en barro y llamas. Bastión hundido entre las terrazas del calmo martillo a su son. Sé:

Enderezar un pliegue, marcar por soles, retener el instante, ahondar nenúfares calmos. Es sólo estallar el soplado del bosque, alentando la posibilidad de ordenar el vuelo de las crisálidas.

Como si la costa inmensa esperase por nosotros.

11.

Dormido te vi morir y sólo menta era tu lágrima.

Uéname de tu mácula tibia ahora que la luz desciende y es orilla.

El hombre agoniza. Su innombrable miseria le mantiene despierto.

A ese agujero llagoso lo sujeta un latido.

12.

Te agradezco que me hayas conducido al cadalso desde la ventana que ni una ventaja ha dado a la luz.

Y si me he vuelto piedra en el vuelo que una rara raíz danzó descalza, que también ello lleve tu gracia.

Será de nada el aguijón que labre los surcos mientras tu canción se ajena.

Y la lluvia reclamará el polvo. En esa amalgama sólo insectos cubrirán la huella.

Sólo insectos, mis padres de ruta.

13.

...el surco espera la siembra del nunca,
1994
luis de filippi*

Entre las voces el feudo se muestra sólido.
Acucillados, del diente al tablero, masa y lumbre colman sus restos.

En el mascarón un cuervo anida germinado de sal y vientos.

La voz del grito se extingue en palcos húmedos.

Señales; el alba estanca ha roído las cuerdas del laúd.

Sin prismas, la luz se atonta entre corredores mudos.

No es la torre, refugio cómodo del ahora, la calle al tránsito leve.

Sus paredes alimentan y atorán con el mismo sesgo.

Hundido, las ropas han de llevarle sus racimos secos.

Los pliegues pétreos olvidan el guiñapo que los arrinconó en la sombra.

La libélula ha destejido la base. El hedor ahora sopla los escaparatés blindados.

Gustavo Cazenave,
vuestro deshilador dialéctico:

*Luis de Filippi, Gerente Mantenimiento Planta de la Unidad Operativo Avellaneda.

14.

ELLOS...

No sólo han boicoteado hasta el hartazgo las obras que desinteresadamente hasta aquí realizó la Comisión Directiva del CLUB ATLÉTICO GENERAL PAZ; sino que ahora, arrogándose la razón de las bestias, pretenden impedir lo que será LO MEJOR para el bien común (y no el buen negocio de los comunes)

LAS RUINAS Y LOS RUINES

(a los próceres y la parálisis popular que los yergue)

Ellos buscan un giro en la opacidad que les preste un segundo de brillo.

Han presentado la vana excusa posible para manifestar su marchita forma.

Se presentan como líderes de un vaho que por siempre exudará sus frasécitas de chocolatín barato.

Reinan en la masa, allí donde es imposible encontrar siquiera un resto neuronal que los presienta.

No es casual que el hombre adore al hombre, y reine sobre despojos que le retroalimentan.

La bandera que les da cobijo jamás ha salido de su cepo a rasgar el fuego.

Rueda la madeja de la hipocresía, gira y desteje el frío trapo que los cubre.

Han presentado sus exequias desde entonces, y en ello, no hay consuelo que los calme.

Son sólo bostezos, los gritos vanos ahora que la tierra ha tragado sus lenguas.

Seguramente, pesarán el olvido, y éste, enhiesto y luminoso, los secará en su carrera.

15.

Señor:

Deja la eternidad postrada en el borde de la tiniebla que nos pertenece. Escúdate tú junto a tus discípulos de esa llaga ardiente con que nos asistes.

Así, el día elija su claridad dentro del musgo, y la sombra silbe sobre la llama a suceder. Lloro ya sore el llamador el último rezo. Y sobre las piedras el último perdón.

Que así suceda.

—GUSTAVO CAZENAVE

POESÍA CLÁSICA DE JAPÓN

SELECCIÓN, TRADUCCIÓN DEL JAPONÉS Y NOTAS LILIANA PONCE

Haru no sono
Kurenai niou
Momo no hana
Shitateru michi ni
Ide tatsu otomo

Omoi-yaru
Sube no tadoki mo
Ware wa nashi
Awazute meneku
Tsuki no henureba

Fuji no yuki
Tokete suzuri no
Sumigoromo
Kashiku wa fude no
Owari narikeri

Tsuki hana no
Sanku-me o ima
Shiru yo kana

Jardín de primavera,
rojas y perfumadas
flores del melocotón.
En el camino soleado,
sale a esperar la muchacha.

Otomo no Yakamochi

Me siento desconsolado,
sin punto de apoyo
ni salida,
como si estuviera
suspendido de la luna.

Anónimo
(del *Man'yoshû*)

Kashiku mezclará
la nieve del Fuji
con su túnica de tinta.
Con su pincel firma
y se despide.

Kashiku

Ahora realmente comprendo
el tercer verso,
que relaciona la luna y la flor.

Ryûho

o de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mono ieba
Kuchibiru samushi
Aki no kaze

Yoku toki wa
Tsuki ni narabite
Mizu no tomo

Nani satoru
Katsu to hitokoe
Aki no koe

kami hotoke
Bakamono mo nashi
Yo no naka ni
Kimyō fushigi no
Koto wa nao nashi

Tsuchi kane ya
Iki wa taete mo
Tsuki hi ari

Yume hitotsu
Yaburete chō no
Yuku e kana

Si se dijera algo,
los labios se volverían fríos.
El viento de otoño.

Bashō

Mientras camino,
la luna va a mi lado,
amiga del agua.

Masahide

¿Qué comprendiste?
El grito del iluminado y una sola voz,
la voz del otoño.

Ichishi

No existen dioses ni budas
ni monstruos.
En este mundo,
lo extraño y lo maravilloso,
tampoco existen.

Yamagata Bantō

Tierra y metal.
Aunque mi respiración cesa,
la luna y el sol permanecen.

Atsujin

Un sueño se ha roto.
¿Adónde irá
la mariposa?

Ichimu

Notas

MAN'YOSHŪ (siglo VIII)

Es la colección de poesía japonesa más antigua e importante de su época. Los poemas allí reunidos (unos 4500) son de variada estructura, aunque sobre la base métrica de 5/7 sílabas por verso; los textos fueron escritos en *man'yōgana* (caracteres chinos para ser leídos con una fonética japonesa). El *Man'yōshū* no refleja aún la impregnación del pensamiento budista que caracterizó a muchos poetas posteriores. Tampoco aparecen en esta colección poemas de temas sociales o políticos que sí estaban presentes en la poesía china de este período. La referencia a la naturaleza y las estaciones del año, a veces de manera estereotipada, el dolor, la tristeza y el amor, son los ejes predominantes de sus textos.

OTOMO NO YAKAMOCHI (en el *Man'yōshū*, siglo VIII)

Se lo considera uno de los compiladores del *Man'yōshū*. Aunque tuvo actividad política y vivió en la corte de Nara como funcionario, sus poemas se caracterizan por lo emocional, la observación de la naturaleza y tratan de reflejar cómo ésta se cruza, instantánea pero intensamente, con los sentimientos humanos. Se lo considera un precursor de la estética de la época Heian: nostalgia, tristeza e intimidad con las cosas que nos rodean, y que se llamó *mono no aware*.

KASHIKU (siglo XVI)

Escasos datos hay de este poeta prácticamente desconocido. Alrededor de su misteriosa figura surgieron leyendas e historias poco comprobables. Tempranamente se inclinó por la poesía, la música y la danza. Frecuentaba una rueda de artistas en torno a un maestro calígrafo, Ozawa Sahichi, quien lo habría influido profundamente. Sugerándole que se rasurara la cabeza y llevara una vida propia de los monjes mendicantes budistas, Sahichi se despidió de él pidiéndole que adoptara el nombre con que lo bautizaba: "Kashiku", lo que no dejaba de tener un sentido irónico, ya que esta expresión era usada como saludo de despedida en las cartas escritas por mujeres. Su cuerpo fue encontrado sobre la nieve a las puertas de un templo; junto a su cabeza estaba este poema. Resulta difícil transmitir en español las posibles asociaciones que permiten los versos en japonés. La mezcla de tinta y nieve alude al acto de escribir con pincel, que emplea agua y tinta. *Sumigoromo* es una combinación de *sumi* (tinta) y *kotonigoromo* (túnica o vestimenta para sacerdotes o seres

sobrenaturales; cf. la túnica del ángel en *Higuromo*). En el final, su propio nombre, desdoblado en sujeto (*kashiku wa*) y fórmula de despedida, cierra el poema de este autor sumergido en una locura mística y poética.

RYUHO (1594-1669)

La comprensión, el saber o entender (*shiru*) a que alude el poeta, es una forma desplazada de la comprensión del misterio del universo, tal como el *satori* budista manifiesta. Pero como escritor, su comprensión está en la imagen de la luna, cuerpo celeste, y la flor, expresión de la vida en la tierra, unidos ahora en una relación buscada quizás durante años. Poeta de haiku, pudo finalmente acercarse a la solución del tercer verso, el *hijiri*, que cierra y corta el poema.

BASHŌ (1644-1694)

Uno de los poetas más representativos de la literatura clásica de Japón. Su búsqueda poética fue un camino alejado tanto de los valores de la decadente clase guerrera como de la emergente burguesía; Bashō se inclinó, en cambio, por el aislamiento y la actitud contemplativa de los monjes budistas, aunque en sus poemas esto surja de modo velado. Este haiku, atípico en su temática, expresa una sutil crítica a la sociedad y los conflictos que se vivían en su época, articulando el preferido silencio con la percepción del hielo y el viento. La traducción elegida empleando el verbo en forma impersonal, es quizás la más cercana al sentido original.

MASAHIDE (1656-1723)

Era médico de profesión pero su interés por la poesía lo acercaron a Bashō, de quien fue luego su discípulo. Un incendio destruyó su vivienda y todas sus pertenencias, lo que lo condujo a una extrema pobreza. Su maestro reconoció en él verdaderos valores artísticos. La indeterminación en la lengua japonesa de categorías gramaticales necesarias en español, permite distintas interpretaciones. El verso final de este haiku, *nizu no tomo*, se refiere probablemente a la luna, reflejada en el lago Biva que el poeta bordeaba en sus paseos; pero también él puede ser el "amigo del agua", logrando con la imagen una identificación de los tres elementos. Aparece además, de modo implícito, la cita a la luna del clásico poema de Li Po.

ICHIMU (1803-1854)

El primer verso emplea para el verbo "com-

prender", el término utilizado por los practicantes de la escuela Zen, que llaman *satori* al instante de la iluminación, y obtenerlo supone alcanzar un nivel de percepción que supera la lógica y el mismo razonamiento. Katsu es equivalente al grito espontáneo y dichoso de "eureka". Otra expresión que asocia significados es *hitokoe*, porque si bien su escritura se refiere a un grito, único grito, es homófona de "voz humana". Según la tradición, el canto de la cigarra es la voz del otoño; en el poema también es metáfora de la certeza que tiene el poeta de su próxima muerte, ocurrida, justamente, en otoño.

YAMAGATA BANTŌ (1748-1821)

Este poema apareció en el postfacio de su obra *Yume no yo* ("El mundo de los sueños" o "Ensoñaciones"). Bantō pertenecía a una familia burguesa de prósperos comerciantes (*chōnin*) y se destacó por sus textos teóricos, de tono crítico y escéptico en los que rechaza creencias religiosas profundamente arraigadas en Japón —shintoísmo y budismo—, y muestra su fascinación por ciencias experimentales, como la astronomía y la física.

ATSUJIN (1757-1836)

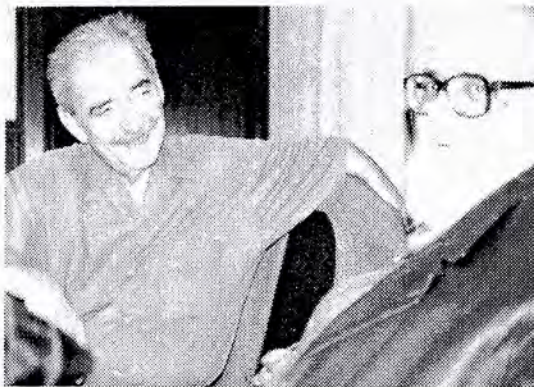
La relación entre los elementos del primer verso (tierra, metal), está hecha sin conectores, aglutinando dos conceptos, como es frecuente en ciertas expresiones en lengua japonesa escrita; probablemente alude al mundo terreno y la vida humana en él la tierra, asociada a la naturaleza; el metal, a los bienes materiales (el término *kane* y también su ideograma se usan para "dinero"). Pero también está supuesta una oposición entre los astros (sol, luna) como mundos inmutables, eternos, frente a la respiración, el hálito, la energía (*ki* es un signo polisémico), que señala lo dinámico y móvil.

ICHIMU (1803-1854)

Este poeta, casi desconocido, de la última etapa del período Edo, retoma en su haiku enlaces con la cultura china. El nombre que ha adoptado se escribe con los *kanji* (caracteres chinos) correspondientes a "sueño" y "sueño", que se repiten en el poema para ser leídos en japonés. Por otra parte, hay una clara alusión al antiquísimo texto de Chuang-tzu, citado por numerosos escritores —incluido Borges—, y que fue un referente en muchos autores de Japón que mencionan, para cuestionar la entidad de la realidad, su idea de la magia del soñador y la mariposa soñada.

HACIA EL SONIDO DE UNA TIJERA

HAROLDO DE CAMPOS + JUAN GELMAN



ENTREVISTA Y FOTOS SAMUEL LEÓN

TRADUCCIÓN ANÍBAL CRISTOBO

Samuel León: ¿Cuál es el papel de la poesía en un mundo cada vez más dirigido hacia la comunicación facilitada, hacia el referente?

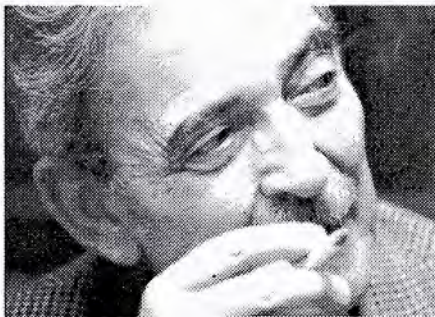
Haroldo de Campos: El lugar de la poesía es el deslugar. El lugar de lo ex-céntrico. La poesía, por definición, es clandestina. Pero eso, que a primera vista parece no ser bueno para la poesía, en compensación, le garantiza un espacio de libertad. El poeta es una persona que no depende de la voluntad de terceros para la ejecución de su trabajo, que no es, propiamente, un trabajo remunerado. Como francotirador clandestino,

el poeta puede dedicarse a las cosas más radicales, subversivas de la norma, ya que, en un primer momento, todo eso parece algo inútil, inofensivo (aunque, a más largo plazo, la subversión del lenguaje termine por mostrarse peligrosa). Ese es el lugar-no-lugar de la poesía. Por eso la globalización y la homogeneizadora comunicación de masas no pueden afectarla en el nivel de la producción; tan sólo, como fenómeno, le sirven de contexto y contraste. La poesía no es manipulable por gente que sólo piensa en ganar dinero, no es un bien mercadológico, escapa a la manipulación neo-liberal desentrenada. Infelizmente, el mundo no es una comunidad, no es una armoniosa sociedad solidaria, sino más bien una feroz sociedad anónima regida por el lucro y por la desigualdad, bajo el imperio impudioso del FMI. La clandestinidad, para mí, es el espacio operacional de la poesía.

Juan Gelman: Me gusta mucho esa imagen clandestina de la poesía. Y también la idea de una poesía de resistencia. Esa imagen de una "poesía de medianoche", de una poesía salida de la clandestinidad. Eso me agrada mucho. Hubo épocas en la historia de la humanidad en que, aún en situaciones extremas, la poesía fue un hilo que no se rompió. Yo me imagino una poesía que quiera romper con las obsesiones que la realidad produce y que, a partir de allí, intente nombrar aquello que no puede ser nombrado. Que intente ir hacia el otro, para crear un espacio que antes no existía. A éso, no habría FMI que pudiera impedirlo.

HC: Claro que hay muchas posibilidades en la dimensión de la oralidad. Pensar una nueva oralidad en la era electrónica. Por ejemplo, muchas cosas experimentales fueron hechas en ese plano, con gran inventiva, por cantores y compositores que tuvieron una influencia directa del movimiento concreto, como Caetano Veloso. No solamente de la poesía, sino, en un sentido más amplio, de aquello que llamamos *paideuma*, o sea, el conjunto de ideas que ese movimiento proponía. El ideograma. Joyce. Pound. Oswald. La reinención del vocabulario. La contribución de la música erudita de vanguardia (Boulez, Stockhausen y del maestro de ellos, Webern). Y tantas otras cosas. Caetano habla de todo eso en *Verdade Tropical*, que es una especie de libro memorial, creativamente escrito con el sabor de una novela. El señala muy bien estos tópicos. Por otro lado, recuerdo lo que me sucedió una vez en Nueva York,

donde me encontraba como participante de un simposio en homenaje a los ochenta años de Octavio Paz. En ese encuentro, poetas y críticos norteamericanos se cuestionaban sobre el espacio público de la poesía en su país. Decían que en los Estados Unidos la poesía verdaderamente moderna, la poesía experimental y de invención, aquella que tiene preocupaciones innovadoras en relación al lenguaje, no tenía lugar en las revistas más conocidas. Había un culto académico, una especie de mediocrización generalizada del gesto. En la época de la Guerra de Vietnam hubo una intensa participación de los poetas, con repercusión de sus manifestaciones contestatarias en la prensa mundial. Pero eso fue un caso de circunstancias excepcionales. Normalmente la poesía ocupaba una posición marginal, los poetas innovadores eran ignorados por los diarios y revistas, por los medios de comunicación de masas. Llamado a opinar, les dije que en Brasil los poetas más influyentes eran considerados por la prensa como “formadores de opinión”, y consultados por ella sobre asuntos de relevancia pública. De hecho han sido publicados varios poemas míos, de tenor político, o mejor, testimonial, en órganos periodísticos de alcance nacional. El que escribí en protesta a la masacre de los Sin Tierra en Pará —masacre hasta hoy no castigada en el ámbito judicial—, “El ángel Izquierdo de la Historia”. Otro, criticando sarcásticamente el economismo do-



minante en la política de nuestro actual Gobierno. Se llamaba “Circum-lóquio (non troppo allegro) sobre el neo-liberalismo tercermundista”. Más recientemente, “Senatus populus que brasiliensis”, en protesta contra los negociados ocurridos en el Senado Federal. No escribo, habitualmente, poesía política. Sólo cuando me indigno como ciudadano. Pero ya he escrito hasta *agit-prop*, poemas-propaganda a la Maiaevski, cuando, invitado por Sergio Mamberti, contribuí con una especie de “jingle” (musicalizado por Madan) en pro de la candidatura presidencial de Lula, candidato al que yo apoyaba. Quiero aclarar que no pertenezco a ningún partido político, pero estoy a favor de la libertad, del progreso social, a favor del hombre. Soy del partido de mi conciencia y, lógicamente, estoy a la izquierda, que es el lugar del corazón [risas].



SL: Gelman, vos fuiste a México en condición de exiliado. ¿Cómo fue tu relación con el exilio, cómo se reflejó eso en tu poesía y cuál es la importancia de México en tu producción?

JG: Estuve exiliado en París, unos meses en Madrid, en otros lugares. Pero México no fue un exilio. Cuando pude volver a la Argentina, en 1988, estaba enamorado de mi mujer [risas] y entonces decidí quedarme en México. Ahora, ya pasaron doce años. Así...

HC: Pero México está pasando por un momento interesante, ¿no?

JG: Sí, en México están sucediendo muchas cosas. Es un país muy hermoso, de un modo que —sí— es interesante. Pero yo nunca formé parte de los círculos literarios de México. Principalmente porque, en esos círculos, se movilizan cosas que poco tienen que ver con literatura. Sin embargo me siento bien allí, estoy tranquilo, hago mis cosas...

HC: Pero, en tu caso, hay un enorme reconocimiento. Un reconocimiento más que justo, que se materializó en el Premio Juan Rulfo, que ostenta el nombre de uno de los mayores escritores mexicanos.

SL: ¿Entonces, en México hay un reconocimiento muy importante en relación a tu poesía y tu persona?

JG: Sí, eso es verdad.

SL: ¿Vos sos reconocido como un poeta que influencia, de algún modo, la poesía mexicana?

JG: Creo que hay poetas, no poetas nacionales.

SL: Sí, eso es verdad, pero...

HC: Pero la pregunta no deja de ser pertinente, porque la poesía mexicana tiene una tradición muy metafórica y al único poeta que yo relacionaría (no por la influencia, sino por la dic-



Samuel León es argentino y reside en São Paulo, adonde dirige la editorial *luminuras*.

ción) con la poesía de Gelman sería a José Gorostiza, un poeta de lenguaje fuerte, conciso, como el de nuestro João Cabral. Y entre los jóvenes está Eduardo Milán, uruguayo radicado en México.

SL: ¿Siempre reconocés como tus influencias más importantes al argentino Raúl González Tuñón y al peruano César Vallejo?

JG: Sí, es cierto.

HC: ¿Y el Gironde de *En la masedula*?

SL: Podríamos recordar, dado el tono humorístico de muchos de sus poemas, además de Oliverio Giroando, el nombre de Macedonio Fernández, por momentos...

JG: Sí, pienso que sí. Ningún poeta nace por generación espontánea. Y pienso que sobre ese tema existen múltiples visiones, pero, para mí, es casi una infusión por situación. Aunque, además de eso, hay muchas cosas que no son claras, que crean una situación muy densa, en la cual intervienen una infinidad de cuestiones: el amor, la muerte, la música...

HC: Tu relación, por ejemplo, con los cantores de tango, las letras que escribiste para ellos. ¿Sabés que yo no las conocí ni en Brasil ni en Argentina, sino en París? [*risas*]. Allí presentaron tangos con letras tuyas, durante un festival de poesía.

SL: ¿Te gustaron?

HC: Sí. Porque es otra relación, otra forma de hacer poesía con el canto y con la música. Me gustaría contar ahora, que, en el sur de Brasil, tuvimos un compositor y cantor, Lupicínio Rodríguez, que se dejó influenciar mucho por el tango. Era un mulato claro, de ojos achinados, que cantaba de un modo increíble... Mi hermano Augusto, que escribió sobre él, inventó para su modo de componer y cantar una definición "metafísica": "El cantor de la cornudicie" [*risas*]. Es una versión icónica de la cosa [*risas*].

SL: Ustedes dos, de formas diferentes, están vinculados a las vanguardias, situación más que evidente en

el caso de Haroldo. Pero ambos tienen una gran popularidad, dejan en el lector la imagen de poetas públicos, de poetas que trascienden el terreno restringido de la poesía. Son cada vez más leídos por los jóvenes y la influencia que tienen sobre las nuevas generaciones de poetas, con el paso del tiempo, es cada vez más reconocida. ¿Ustedes tienen conciencia de esta situación?

JG: Me gustaría decir que, en el caso de Haroldo, eso es evidente. La influencia ejercida por la poesía concreta en la poesía brasileña es inmensa, pero también ha trascendido hacia otras lenguas y, en el caso de la poesía de lengua española, hay poetas con influencias del concretismo en todos los países de América Latina. Y eso es curioso porque, en general, existe una "americanización" de América Latina, debido a la cual nos conocemos poco. Eso, entre los propios países hispanoparlantes. Pero es aún más grave en relación al Brasil que al contrario. En Brasil han habido muchas traducciones últimamente.

HC: Y hay muchas librerías que venden libros en español.

JG: Pero se ha traducido mucho más en Brasil. Por ejemplo, escritores argentinos y otros. Lo contrario no es verdadero. Y sin embargo, la poesía de Haroldo ha trascendido. Ha cruzado la frontera brasileña, ha influenciado y continúa influenciando a sus vecinos y a otros no tan vecinos.

HC: Querría decir unas palabras sobre la poesía de Juan Gelman. Es un poeta inventor. En este momento, la vanguardia militante ya es algo contextualizado. Yo, por ejemplo, hoy en día no hago poesía concreta, hago una poesía de "concretud", lo que Juan Gelman hace en su lengua. Nada como la traducción de su poesía para sor-

prender los mecanismos de su trabajo. Yo lo sabía a partir de la lectura de varios de sus textos. Es una poesía que tiene una preocupación constante, diría, material: con un lenguaje que utiliza todas sus dimensiones, un lenguaje a veces erudito, y también una exploración muy interesante de un *cantabile* popular, de una jerga más cotidiana muy presente y muy bien articulada. En los engranajes más íntimos del poema, en la manera cómo Gelman corta un verso, cómo emplea una partícula, cómo trabaja la sintaxis, de un modo sorprendente, que

no es común, y eso cambia todo. Considero a Gelman, hoy, como uno de los mayores poetas de la lengua española, de la lengua española en general y, también, a nivel internacional. Por eso, tenemos que divulgar su poesía, inclusive aquella escrita en *ladino*. ¿Cómo te dedicaste a esa lengua de extracción medieval? ¿Es algo de familia?

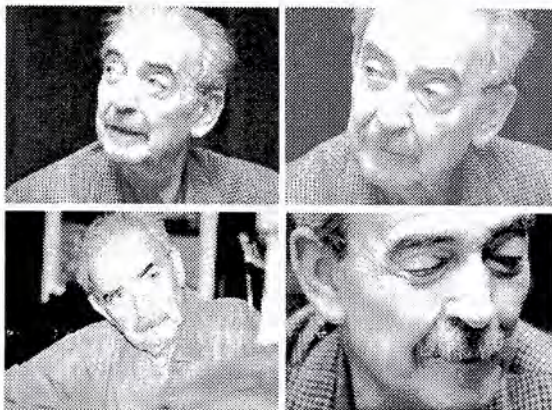
JG: No, no.

HC: ¿Estudiaste? ¿Es algo que tiene relación con tu contexto de vida?

JG: No, de ningún modo. Soy de origen judaico, pero *azquenasi*...

HC: Ah, en ese caso vos estarías más del lado del *idisch*, que no es un español sino una especie de alemán medieval.

JG: Lo que sucedió fue otra cosa. Mientras estaba en el exilio, volví a leer a los místicos españoles: San Juan de la Cruz (que para mí es el gran poeta de lengua española), Santa Teresa. Y ahí descubrí que estaba leyendo esos textos de otra manera: lo que había allí, y yo sentía profundamente, era la presencia ausente del amado. En el caso de ellos era Dios, en el mío, el país, los com-





Rio de Janeiro, 19 de junio de 2001, 18 hs. Una sala repleta de jóvenes ansiosos y ruidosos. No se parecía estar en la orbita de la poesía y sus muchos silencios. Algunos minutos más y allí estarían, reunidos, el argentino Juan Gelman y el brasileño Haroldo de Campos. El motivo de la fiesta era el lanzamiento en Brasil de la primera traducción al portugués de Gelman, *Amor que se rena*, termina?, al cuidado del narrador y traductor Eric Nepomuceno y publicada por la editorial Record. El evento, realizado el Centro Cultural Banco do Brasil, fue presentado por Nepomuceno como parte del ya extenso proyecto "Roda de Leitura", coordinado por Suzana Vargas, responsable de encuentros con escritores nacionales y extranjeros. Haroldo de Campos, a pocas horas de un viaje a Verona, Italia, donde iría a participar de la fundación de la Academia Mundial de Poesía, creada bajo los auspicios de la UNESCO, y de la

cual sería elegido uno de los cuatro vice-presidentes, estaba exultante. Su admiración por el poeta argentino (quien habiendo sido también invitado al evento en Verona, prefirió permanecer en Brasil) lo había convertido en un fervoroso divulgador de su poesía. Resaltaba, ante quien quisiese oír, las cualidades de su trabajo y enaltecía su figura humana. El escritor, que había se había conocido con Gelman durante un encuentro de poetas en París, donde se hicieran amigos, era ahora el encargado de compartir esta aventura y de sustentar, con su presencia, la todavía poco divulgada obra del poeta argentino en Brasil. La entrevista fue realizada algunos minutos antes del encuentro con el público y algunos minutos después del reencuentro entre los dos amigos. Tuvo el clima de una conversación informal sobre los temas y las preocupaciones que guían la obra y la vida de ambos poetas. [SL]

pañeros muertos, todo el desastre que fue la historia reciente de la Argentina. Y escribí, así, dos libros motivados por ellos, casi comentarios de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa. Y eso me colocó de nuevo en la circulación de la lengua. A partir de ahí, sentí la necesidad de trabajar con el substrato más exiliado de esa lengua: el *ladino*, que es la lengua hablada por el Mío Cid, que es más antiguo que el español de Santa Teresa y San Juan. Es el idioma que los judíos conservaban cuando fueron expulsados de España. Lo que me gusta del *ladino* es el candor de su sintaxis, los diminutivos, cierto tipo de construcción sintáctica que se perdió después, pero que en *ladino* se conservó.

HC: Para un brasileño, el ladino parece estar entre el gallico-portugués de Dom Diniz (que fue también la lengua elegida por Don Alfonso "El Sabio", para escribir sus "Cantigas de Santa María") y el provenzal, el catalán, el hablar gallego de hoy.

SL: Para terminar, me gustaría que pensasen la poesía del futuro. Después del choque de la realidad actual, ¿cuál será el comportamiento de los poetas y la poesía?

JG: Bueno, recuerdo uno de los primeros poemas que los chinos recogieron a través de la escritura. Un poema anónimo, que debe tener más o menos tres mil años. ¡Es maravilloso! Habla de un pastor. Él está a diez mil *li* de su casa. Se trata de una cifra abstracta, que significa "muy lejos", distancia "imposible de medir". Es de madrugada, cuatro de la mañana. Nieva alrededor. Nieva sobre el ganado. Él piensa en la mujer, y la imagina co-siendo junto al fuego. Y el último verso dice algo así: "El escucha el sonido de la tijera, y piensa que, en el futuro,

otros como él oirán ese sonido." Es un poema que tiene tres mil años, y yo supongo que, dentro de tres mil años, otro poeta puede escribir un poema parecido...

HC: Yo no quiero ser futurólogo. Los movimientos de la vanguardia artística que se desarrollaron en Brasil, a partir de los años 50, tenían una prospección de futuro. Como sucedió (y se completó hasta simbólicamente) con la construcción de Brasilia. Hoy, no nos es posible seguir por ese camino. En el cuadro internacional, hasta donde conozco su contexto, el momento de la poesía de vanguardia se eclipsó, se convirtió en historia. Estamos en un momento post-utópico. Pero, al menos en el caso brasileño, quedó como legado la pesquisa de lenguaje, la actitud experimental, la invención, la concreción en el nivel de los signos. Lo que no impide que sucedan nuevas manifestaciones de vanguardia (la vanguardia es siempre colectiva e ideológica) en un momento futuro. O, ahora mismo, en países como Rusia y como China, donde la renovación poética fue abruptamente truncada. En Rusia, los poetas no pudieron seguir el camino abierto por futuristas y constructivistas. En China, por ejemplo, que es un país muy dinámico, de realidad cambiante, la situación puede evolucionar —abrirse más en el plano cultural, como hoy ocurre en lo económico. Se pueden crear condiciones para el retorno de sus poetas de vanguardia (como Bai Dao), que hoy están dispersos por el mundo, en una diáspora. Por cierto, la poesía de estos poetas llamados herméticos u "oscuros" ("obscurantistas", según sus detractores) es nueva para China, después del obligatorio "realismo socialista", pero para un observador de fuera es algo como una poesía "metafísica", de tendencia surreal.

Rio de Janeiro, 19 de junio de 2001

LIBRERÍA DEL MÁRMOL

literatura-filosofía-sociales-estética

Uriarte 1795
esq. Costa Rica
4834-6361

libreriadelmarmol@ciudad.com.ar

Barataria

Revista de poesía

Director Mario Sampaolesi
Sec. de Redacción Héctor Freire

Neuquén 560 - 3 piso dto 12
(1405) Capital
msampaolesi@acf.net.ar

SIESTA

sello editorial

juana bignozzi **quién hubiera sido pintada** osvaldo bossi **fiel a una sombra** mariana bustelo **la cajonera** carolina cazes **demolición graciela cros cordelia en guatemala** carlos mar tín **eguía el sacatrapos** santiago llach **la causa de la guerra** anahí mallol **polaroid lucas margarit lazlo y alvis** marina mariasch xxx **cecilia pavón ¿existe el amor a los animales?** **martín rodríguez natatorio**

siesta@arnet.com.ar

tsé≈tsé libros

marzo 2001-mayo 2002

restos de una civilización personal / edgardo zotto
la sedante del pacto / santiago pintabona
dos poemas largos, inexorables y con argumento / perla rotzait
nada de nadie / silvia guerra
impaciencia de la sed / maría mascheroni
cansancio de lo escrito / pablo queralt
retazos de lo mismo / fernando gioia
ceros de la lengua / roberto cignoni
reflexión esponja / reynaldo jiménez
teoría de la voz y el sueño / liliana ponce
ovnipersia / na kar Elliff-ce
post-mortem daguerreotypes / nicolás pinkus
la jabalina / patricio grinberg
guardianes del secreto / lila zemborain
el ahogadero / ana arzoumanian
krill / anibal cristobo
tabla periódica / carolina jobbágy
la piedra / luis del mármol

archipiélago

1. **rosa cúbica** / josé kozer
2. **canto errante** / mercedes roffé
3. **todo se ha dicho** / perla rotzait

teatro

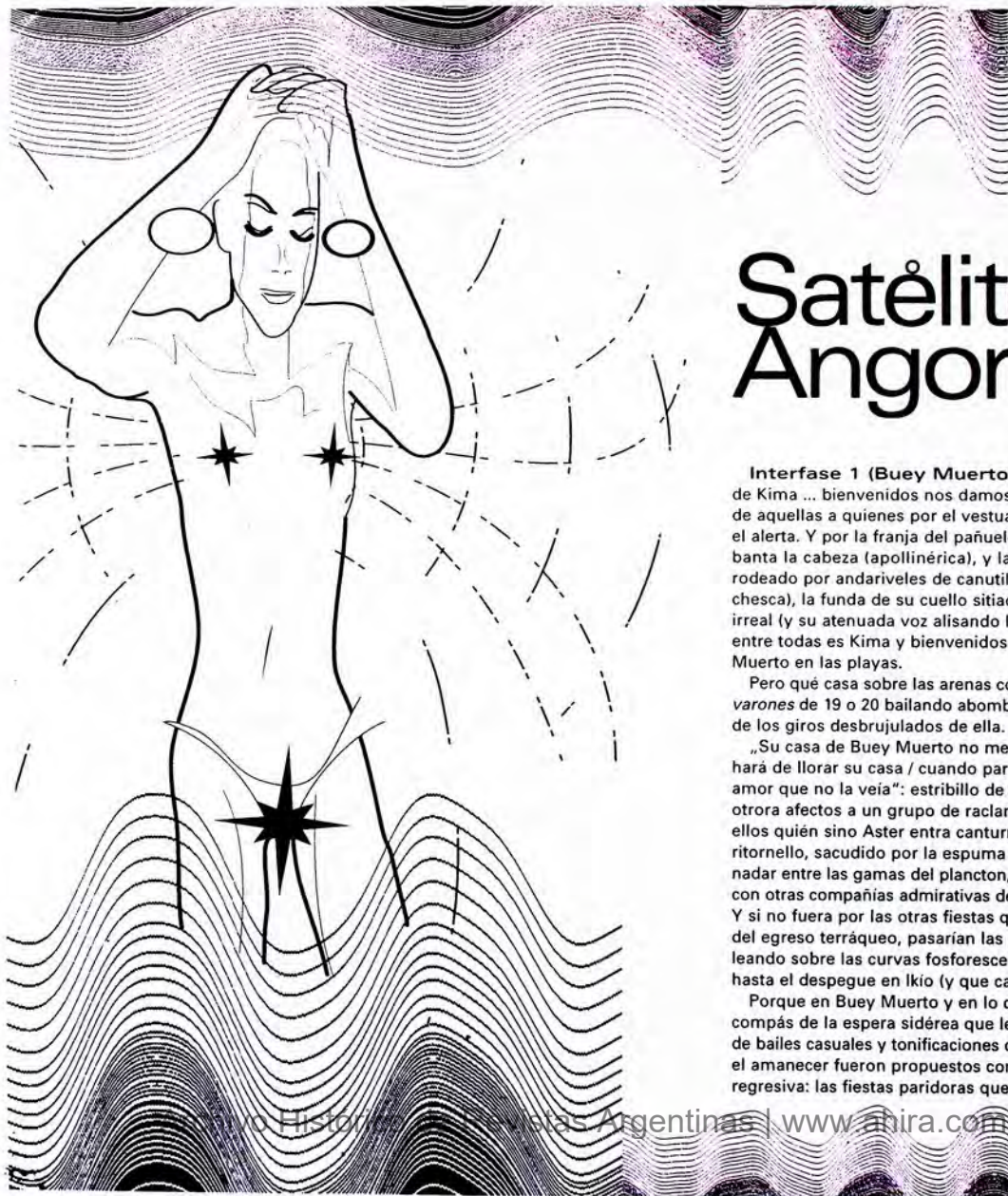
el teatro noh de japon
(cinco obras completas, anotadas y precedidas
de una introducción general)
edición coordinada por liliana ponce

tssetse@sinectis.com.ar

guillermo ueno



Archivo Histórico de Revistas Argentinas - www.ahira.com.ar



Satélite Angora

Interfase 1 (Buey Muerto) Habitación-hotel de Kima ... bienvenidos nos damos: por quien desciende de aquellas a quienes por el vestuario puede intuirseles el alerta. Y por la franja del pañuelo marroquí que le aturbanta la cabeza (apollinérica), y la plaza de un pubis rodeado por andariveles de canutillos en estrella (miliunochesca), la funda de su cuello sitiada por plumas de pavo irreal (y su atenuada voz alisando los ocelos), anfitrióna entre todas es Kima y bienvenidos a mi casa de Buey Muerto en las playas.

Pero qué casa sobre las arenas con un grupo de *smokies varones* de 19 o 20 bailando abombados y lerdos alrededor de los giros desbrujulados de ella.

„Su casa de Buey Muerto no me hará de llorar / no me hará de llorar su casa / cuando para besarla entré fue de amor que no la veía“: estribillo de los dilectos de Kima, otrora afectos a un grupo de raclan acneico, y de entre ellos quién sino Aster entra canturreando el emblemático ritornello, sacudido por la espuma de bajamar después de nadar entre las gamas del plancton, orilla en donde boyaba con otras compañías admirativas del firmamento alfilerino. Y si no fuera por las otras fiestas que los esperan antes del egreso terráqueo, pasarían las próximas horas pateando sobre las curvas fosforescentes de la espuma hasta el despegue en Ikió (y que callen los escépticos).

Porque en Buey Muerto y en lo que sigue derivan al compás de la espera sidérea que les toca: un contrapunto de bailes casuales y tonificaciones dérmicas. Eventos hasta el amanecer fueron propuestos como la mejor cuenta regresiva: las fiestas paridoras que atraen una tenuísima

muerte cerca del alba, a compartir entre los silencios conmovidos que restan.

Desde la terraza marina de Kima entrevernos, con los ojos ardorosos de emergidos del crawl, las linternas erguidas de unos rascacielos muy lejanos que espían las festividades previas a nuestro despegue. Pero entre las paredes, el suelo y el rocío costero, se difunde un halo de lucerna difícil de traspasar, y es por la calidad placentaria de esta noche que hasta el aire parece obra de artificieria, borrhativo de huellas y caudador de estolas.

Y Kobe, también viniendo de la pasarela balnearia, habla con quien al entrar al aposento: Kobe el experto en relaciones publicas con los muertos, que despegará como miembro de la tripulacion por ser inspirado sintonizador de voces de la galaxia (en esto descolla junto a Aster): radar de los arcontes el universitario menos de salón que de radio.

Pero esta es una fiesta en la que no sólo Kima es del nispero verdor de la noche. Hay también coliflor de fosfenos en los cuellos de Nara y Lina, pulsares de otros brotes. Y es que desde hace muy poco, sólo un año que Lina logra mantener el magnetismo animal bien firme entre sus piernas, con un asomo de primera invitación manifiesta en la liga que guiña por el ojo oblicuo del ruedo, dejándose seducir por los standards de facultades non-sanctas, por los buenos promedios que sin embargo despeñen en una impenetrable luz negra. Pero muy despacio y pronto a la vez (como el crecimiento en las niñas), en cuanto acepta o paladea la crueldad del discernimiento y su automático zumbo (desde hace menos de unas semanas-año) empieza a aparecérselos siempre recientemente recién cogida, aunque su frecuencia no creciera había crecido su desnudez en puerta, elocuente relajación en las maneras y por dentro tonificadas las entrepiernas, muy adivinable el flamante paladeo de su liaçon déspota con el cabro. Se la ve ahora despreciativa hacia el promedio y cazadora de los descastados, de los animales negros con ademanes aristócratas. Desplazada hacia los conos de sombra de las fiestas, se restrega contra el cuerpo oscuro, indistinto, de uno o dos proxenetas foscos.

„Cero a la letra”, grita sonriente Kobe desde el puf atigrado de la habitación-hotel. „Y a la serpiente una espira”, continúa el locutor radial montado a su oleaje de escriba tarado. „Pero un escriba tarado”, opinaría Kobe sintonizando a Aster, „es un sentado sobre su cono eruptivo, sobre su puf de pirado en el trono vultúrido, que no evita dibujar un número mientras escribe, traducir mientras habla, preguntar mientras exclama”. El escriba inútil y admirado de Kobe, es uno de los que más intuyera a Lina en su reciente escarpe sexual y demónico, buscadora del ébano de un látigo, de la marca de una chancla o el punzón de una tacha. Esa tacha de cromo entre las antenas de su mental radiofaro, le hace interferencias a Kobe al pensar en Lina, su merecida, aunque su imposible hablativo. Lina lo quiso creyéndolo buen promedio con despeñe, cuando fuera tímida y poco volitiva alumna, pero rechaza ahora su borde de escriba idiota, su rareza adiposa, admitiéndole apenas un grano de salvaje mimesis por la herida que en el taca el cosmos.

Pues bien: después de escasos 40 minutos de LP en la habitación-fiesta de Kima, aún ella misma (y casi otra) abandona su cuarto impropio ya que también en unas horas despegue del globo, misma noche parecidas horas, van de Buey Muerto hacia Pantano Cuchuma en una van de metal bajo el fiero encendido nochero. Estrellas que están muy solas como ellos, transpirando bajo su consteleteo por qué ruta y con qué música, podría ser Cuál Pet Shop la musica de *no sleeping beauties*.

Y la casa a testear de Pantano Cuchuma: una pileta azulturquesa con accesorios blancos y encendida por dentro, un irregular oasis acuático con puestos de luz rosicler proveyendo elementos para el agua, vasos para las bebidas, música para las brazadas. Al calor del entusiasmo de recién llegados los más frotados por el genio son Aster y Kobe, que lo presienten (van enterándose que va a ser de igniciones su noche), lo saborean desde el arribo a cada prueba de contacto, por otra parte enganchable o estimulado por sus sintonias con el astro-labio, con las brisas radiales del espacio mas que ninguno de los bailarines: ¿70 - 80 felices? Si en pocos dias se van a las estrellas cómo no ser, entre otros cosmovagos, los mas sensibles a un paraíso de transmisiones por el aire, quedar extasiados por la sola brisa de un beso del norte o un pellizco del sur. Alrededor de la pileta meandrosa arden unas antorchas que Aster y Kobe usan de mecheros, perplejos sobreactuados, al extraer de sus bolsillos unos puros amarillos a lunares (marcianos y hermanos), que junto a sus contigüidades de mudez - cháchara - gestos - mudez - baile, aleccionan o entretienen a los capturados por el *ambient*. Y es que siendo ellos los escribas del *país de actores -baharata-*, el episodio encarnado, los que preservan su no-saber por la transfiguración y el fingimiento, están por ello mismo bien armados para amar a pleno error a las circunvecinas que les sonríen: las del Club Antilope sobre todo, Nara incluso, la belleza menos invasiva de las tres del Club, la enrarecida por varios capitulos de llaves, que no por vagas menos intensas se prometen sus retraidas celdas. Secretos de qué alma elegantemente pálida y con cerrojos, Nara es la más cosmonauta de todas, con sus pantalones y chaquetas blancas de esgrimista o heladera orbital, con las tenuidades del embellecimiento lento y enfundado, a descubrir con el tiempo.

—Hola— le dice Aster a una chica.

—Hola— ya lo rechaza la elegida.

—Somos los dos a quienes miran desde hace rato aunque aun no nos vean— argumenta Kobe.

Con esas tomas secuestradas de un Hollywood que jamás existiera, sólo inventado sobre restos de una guerra clasebélica en las cabezas de dos fingidores flectados, hacen buena parte de sus posters de felicidad a rayas durante la fiesta, presos de sus gimnasios sinápticos.

En complementario ángulo o en complemento de diagrama armaril, Kima baila cada vez más en las cercanías de Nara, con amplias evoluciones de condesa neroniana invitándola a lesbianizar, muy cerca la romana imperial y estratega, rodeándose ambas primero con chalmés en su coreografía exasperada y luego con gestos épicos

alejándose, la hiperactuada despedida de dos metros entre taco y taco, casi un tango o un ocho hermético silueteado en *rewind*. A través de ese doble meridiano pasan a su vez los circuitos danzantes de los elegidos por las voces del cielo, azogados Aster y Kobe, prestando a la escena un alarde de ardor interior con gafas oscuras, ocupados en múltiples concentraciones bifurcadas por el baile y el braille auricular. A la vez vírgenes y sexuales hasta el borde de la absorción mas que del contacto, se aprecia desde cada escorzo la capacidad que tienen de crecer hasta una central energética y plantar al resto en abastecida platea.

Uno de los que viene hacia el cuadrilátero, el que va a tripular la Nave Diáspora de los egresados del Club, ese que pasa al lado nuestro ahora: Toshio, es el adorado alfil sin el cual no se cumple el polígono de producción Angora. El circuito que se instala entre ellos es ahora de altotensivo acorde, de encasquetada interrelación sea como fuere que se ubiquen en la pista. Aunque habría que verlos también en otras fotos menos colectivas en donde el querido Aster -por barajar el emblema de un mal ejemplo-, esta vez casi huido del encuadre -no por su ubicación espacial en la foto sino por la alteración de su mirada-, emite desde sus ojos una lateralidad de fuga próxima con despunte de incomunicable desesperar, para siempre sellado en su desamparo de estrella. Foto de Aster con una desaparecida *navigator* en otro vuelo de egreso de la misma Universidad, visto con la desaparecida Lei, que lo dominaba con su desenfado al sometido volador de entonces, el gesto de Aster es de una desolación que no habla de la escena misma ni de su compañera, sino de su relación huérfana con el entorno terraqueo, el niño a siempre herir, a desterrar hasta el apagamiento. Lejos se lo ve en la toma, y abatido, hasta una lágrima apenas retenida y empapeladora de virtual retina, desde qué gen de expulsado planeta del orbe, que es la pantalla vital de toda su más grande época sensible. Aster: ¡hacer hablar a tu mirada de aquella manera! Y expresar así, en una medida a no confesarnos, el además afectivo de nosotros los que egresamos... Que se lamenten los lectores del mañana por haberse perdido éstos que les presento. Porque esta noche, en la casa de Pantano Cuchuma, bailan los dilectos y despiden tal batería de inspirados defectos en sus actitudes, en las miniaturas de sus gestos, en la encabritada y sincera simulación de sus paradisemas, que llegan esas coreográficas construcciones sectarias hasta los anteojos divertidos y enmascaradores de Qué-o y Qué-ohps, animándolos a opinar, en su quietismo coruscante, sobre la apoteosis del Club Antilope: „Decididamente una invitación a incorporarse“, sin dudarle uno de ellos al otro.

Interfase 2 (Ikio) La llegada a la última playa del Litoral Norte (Ikio), es por la ruta c-139 que une Maressias con Cuozorro. Bajada de la pequeña combi en la casa de Sosó-Sou, que con sus invitados a esa hora aún trina, estereoscópico, hacia las cinco de un alba verde agua.

Kima y Aster bajan semi-abrazados junto a la escalinata y encantados con su borrachera, sin poder creerlo del todo (lo de su abrazo ebrio) pero deleitándose en esa incredulidad con suerte, con la situación borracha que los une de tan inesperada manera, los empuja contra la puerta de la fiesta entretreídos y asombrados por ese chaleco de fuerzas que los abraza. Aster siente que caminan con el mismo desatino controlado que su par de dedos escribas por el teclado, inclito de inspirados defectos, cuando se faxea con los plantetas desde el tecleo hogareño en la cocina (su mejor *training* para Angora).

La fiesta final de Sosó-Sou es la etapa auto-sugestiva de pre-embarque y suelta, con muchos otros igniscentes a punto de egresar por las naves, bailando cada club alrededor de su cohete espacial que ya apunta la nariz al cielo, los escasos doce *rockets* para los cursores del egreso, todos prácticos en poéticas del espacio. Ahora hay muchos escribas bailando, atentos a sus danzas infusas antes de los despegues respectivos, semi-aislados en sus solos por la intensificación de los conos de voces y traducciones simultáneas, registros de registros y cortes de registro, ataques de verbigracia y sostén de lo oído. Apartamentados por los estrelliolos atraviesan sus bailes unos enjambres de tics, ahora sí del todo involuntarios y pre-historizadores del gesto. Ya no hay necesidad de enfatizar las actitudes para mejor ingresar las nuevas afecciones. Izadoras de un *feel* de sexta sensación, de séptimo sentido, dejan que actúe lo más cerca del automático el proceso todo, pero con swing de disfrute, de improvisación diversificadora.

Sosó-Sou se acerca bailando a los lunófilos con una kinesis quebrada, polirrítmica, mientras ustedes, astronomianos, dejan caer en su pentágono danzante a otros satélites atraídos por la colmena abierta, por nuestro panal acogedor de felices testers. „El que no es preso de actuar no es de las fiestas ni de trips igniscentes“, le dice con un guiño invisible de su ojo izquierdo Qué-o a Qué-ohps, como para que escuche el aleccionado de turno: Sosó-Sou, sabiendo ambos que aquel no da desde hace minutos con la actuación para hacerse visible ante Lina. Justo Lina: que para esta fiesta o este momento de la madrugada, es el mismísimo inalcanzable celeste astronáutico y la azafata divina de ese fuselaje celeste. Lina ... pocos habrán de captarla a excepción de los bruscos prematuramente expertos en cicatrices, humectación al mero aliento de los aristocrapatanes negros. Lina alcanzada por esos dos o tres descastados-integrados de entre toda una generación de egresos.

Pero Sirio está pronto allí, sobre el cielo de la fiesta, para nosotros que pendemos de mirarlo para encenderle un bosque al corazón, un mentol al aliento, una cabellera al cerebro. La Estrella está muy a la vista para los del Antilope en Ikio y los 12 grupos de viajeros: la estrella soplando nuestros tallos sobre el jardín éste, croándonos la nuca con sus vaivenes, en esta playa-jardín bajo una tan lunante luz que pincela de cal los trajes. En ese arenal bajo techo arbóreo, entre los árboles bajos y espesos por los que pasean los que salen de las pistas alrededor de los cohetes (los que salen para una mejor

captación de antena: pre-aviso de lo que les vendrá por la escafandra, el Club Antilope se reúne a bailar el tema heráldico que les pre-dramatiza su inminente estadia en el espacio, les introduce varias posibilidades sin figura exacta, unas posibilidades del orden de las emociones nebulares o sin imagen pero que dan a la piel su erizo. Aster y Kobe se sacuden con tal producción de kinéticas detenciones y desplantes, que atraen los comentarios-flecha de Qué-o y Qué-ohps: „Es difícil que vuelvan estos“, le dice uno al otro, y éste otro al uno: „Los expertos en aparatologías nunca están entre nosotros“. Y con razón: acostumbrados como están no sólo a oír elocuciones, sino sobre todo a formas de cortar y confeccionar hablas, de franquear y agitar dimensiones. En cambio Toshio y Kima sobre la orilla: apenas rozados por una espuma que se resfria antes de tocarles un pie, se abrazan templados por la brisa marina, la última antes de partir de la Tierra. La pija de Toshio es agradable como un caballito de mar sensible y dócil. Pero Kima no conoce ni desea conocer ese apéndice marino conocido por Aster. „La pija de un niño“, le diría sonriente a Kobe, porque Toshio la usa para dejar que se la pasen mientras duerme o lee.

Interfase 3 (Fuera de órbita) Nos despertamos del sueño inducido del despegue a unos veinteseis kilómetros sobre el Mar Negro. Atrás por la línea de los tres cohetes la Tierra está detenida, una esfera que empieza a sonar con sus radiofaro celestes en las mentes de Kobe y Aster. Ambos viajan en un sector de la nave especialmente sensible a las continuidades del *rayo fósil* ... una habitación pentagonal sin ventanillas, sólo una luz roja desde un vértice del polígono estrellado y cantidades de lapiceras envueltas en amianto. „El aire del espacio es lento, gotea un diamante líquido y duro contra las escamas de los trajes“: dirá unas horas después Kobe en su primera caminata por el espacio: serán las irreconocidas agujas de las sintonías agarradas a su traje beta-plateado. Y por celebrar la sorpresa no deja de mirarse con Aster mientras registran la miríada de existentes y vacíos, la milmiríada silenciosa de cada vieja onda o rayo que ya no ilumina ni dice pero que pasa, pasea en su ovillo, se distiende luego en una luz disgregada y negra, cada enorme cementerio cónico de muertes radiales, aurales necrópolis de señales en el oído mediúmnico de sus lapiceras: Aster y Kobe, Aster y Kobe.

„Cienpiés“, anotaría Kobe de ser fiel a lo que oye, a veces. „Espadarte“, discutiría Aster, difiriendo del monitor de su co-escucha.

Mientras tanto el Club se deja tentar por un alucinado sopor: permanecer rígidos ante el espectáculo y no ejecutar la inyección sobre la órbita de transferencia al Satélite Angora. Salirse sin notar lo del plan orbital, obedecer al pulso que tienta a los egresados aventuristas, al igual que en pasadas generaciones de enviados que nunca volvieran. Invitación que reciben por ráfagas millonarias Aster y Kobe en sus tachos hipersensibles de aluminio-Kapton: „El agujero

radial en la franja del *agujero de agua*, entre 1,42Ghz y 1,47Ghz, ya nos está deformando la cursiva hacia unas hiperbólicas curvas de Gauss“, informan a Toshio, que desde el puente-sensarround junto a los demás hiperacúsicos, se dejan arrastrar por las primeras bioluminiscencias verde-zodiaco que afantasman la estratosfera y la cabina, una estela gaseosa de aurora boreal flabelada, estola de pavo irreal super-océlico para el cuello de Kima.

Sin querer enterarnos, enterándonos apenas por la calidad de nuestra fijeza, vamos entrando cada vez más al cauce de la opción *fuera de órbita: Operación Adrift* que una de cada diez tripulaciones deja actuar, sólo para mejor entregarse a la masiva incognita que se estaciona: *Estación Incógnita* bajo la mesmérica ducha circunradial. „Radiaciones de hidrógeno y oxhidrido a millares desde el asteroide Agua Durazno orbitando a Venus“, le comenta Kobe a Aster, quien a su vez anota bajo el monitoreo de la birome radiotelescópica: „Tercertipeo en 1,45Ghz, con curva de Gauss de valor 9,56 chistando: ‘Aladelta entre las copas, aladelta entre las copas’, desde coordenada idéntica“.

Los motores ya no exhalan un fuego nilotico sino apenas un aro fijo, un anelido gas eléctrico de hornalla fijado a los cohetes, irradiando el alma otra vez fija y azul de un plato volador que se le estampa cual eclipse.

Pasados que minutos, de que otro tiempo adelgazado hasta el vidrio, somos anoticiados por Toshio que estamos entrando en gravedad cero, „llanura 0 de la vieja gravedad terrestre“, y por algo de entonces, del incierto entonces de platos que mesmerizan contra el vidrio, por algo de la música que suena en la sala y de lo autosugestivo en nosotros, terminamos de enterarnos que no confluímos en la órbita de transferencia Angora, sino que seguimos, entre distraídos y desorientados por la nueva psiquis que gotea, hasta que el Angora pase al costado y quede atrás el selital engarce, precipitándonos en el *adrift* sin pre-aviso ni tragedia y con *far away*.

O.K.: K.O de mí y de varios por la noticia de idos sin vuelta, el aire de la escena articula desde el inicio otro destino, levitados artrópodos, aceptando la lenta, persistente sugerencia de Toshio de improvisar un baile de *gravedad cero*, no sólo en el medio claustrofobo de la cápsula sino en el infinito medio vacío de una *spacewalk* por la galaxia, con los bits retumbando en las escafandras acsmáticas (y de pronto, como efecto de un aleve alabeo, vemos la Tierra por el polígono acristalado (roseta carolingia) que hacia el fondo y algo hacia abajo del gran cockpit tubular, va declinando su escorzo de punta de diamante, púa visiva y diyeica, frente a la cual colgamos nuestras siluetas oreadas ante la caleidoscopada bola terráquea).

-No engarzamos, ¿no? le dice Lina a Kobe (devuelto por unos minutos de su tacho locutórico), al retornarle a ella algo de la imantación sexual del escriba, viniéndosele algo de su electricidad al verlo en su elemento (el chisporroteo astral), eros recuperado por qué golpe de aire para su piel siempre ávida. Ya largamos con el *Adrift*, ¿no?



Satélite Angora

—Pasamos de largo el bivio, la zona de inyección— le responde Kobe extrañado de sí, por su adecuación a una seriedad de interlocutor válido, cuando en realidad ya diverge tantísimo de su voz alrededor de Lina y al costado de Aster, bajo el dub power de Toshio y entre las conjuntidades que capta por la birome encastrada en la oreja. De manera que poco resiste al segundeo banal de la charla ajedrezada, se sale de vía por tantas irrupciones y estesias inyectadas, y aprovechando el empuje ascensional de la nave a todo lo que sirga, acrecido de rayo a cristal por su abrupto congelamiento en efigie o pájaro, le dice, superhéroe de sí y de nadie:

—Decidamos si vamos a perder el tiempo o la gracia.

Ella lo mira, barruntando el destello de la banalidad esgrimida...

—Con el tiempo perdido no nos encuentra nadie, sin amparo de futuro o pasado y los egos apagados: se gana la primera gracia extraterrestre y se pierde el tiempo primario.

La Tierra va desapareciendo hacia el borde izquierdo del cristal, iniciándose la curva suave y lenta de la cápsula hacia la tangencia, decidido por descontrol automático el desvío celícola. De Tierra queda sólo una ceja arcillosa contra un ojo de mar y se fijan a la pantalla inmóvil, otra vez, las siluetas perplejas ante la imagen del *eject*, con un repentino y primero inadvertido venirse de los espectadores a peces o cometas, levitando despaciosamente a lo largo del cono de cine galaxial.

Lina empieza a tomar conciencia de su flotación oceánica, se lo dice a Kobe buscando el nivel medio de la conversación, un intercambio negociable en donde besarse para mejor entrarle al esquivado flirt, empolvarle las alas antes de agravárselas con limo de hipérboles radiales, tan propio de lo que odiara siempre de Aster y Kobe ... le dice ella: „¡Mi pájaro!: basta con ver que estamos flotando“. Y Kobe, feliz y trémulo por la ingravidez y la epifanía, se da cuenta que de aumentar su alegría asciende aún más hacia arriba y en diagonal, fuelle de aerobuda naranja que levita al sesgo: por fin ese permiso dado por Lina a la sonrisa que acerca al beso yugular, „Y al pico de la efervescencia“ —dirá siempre algo del aire limousinesco en ella—.

Y es en el penduleo de la gravedad 0 que Kobe pierde el rostro anhelante de Lina, gana a cambio un ábaco completo de caras en brochette, titilante sucesión de frutas tagamonedas que con esos semblantes en diagrama de *vénte* (Kima, Aster y Lei), hacen una pierna de ananás completa para el Casino Espacial de rostridades nidifugas.

—En linda maqueta nos metimos ... —trata de decirle Aster a Kobe, sin dominar del todo el alabeo, cuando aquél lo cruza de izquierda a derecha por atrás, sesgando a toda velocidad hacia arriba. Pero al darse cuenta del intento, Kobe le responde parado sobre la punta de su efecto doppler: „No podrá demorarse el *spacewalk*, *mon ami*“. Y Aster le hubiera contestado de haberlo oído: „Avistemos desde el exterior la aproximación a Agua Durazno“.

—No falta mucho— diría Toshio advirtiéndole sus fragmentos de

charlas fracasadas: „Vamos a entrarle a su órbita dentro de seis horas ... y con deltas“.

—“Aladelta entre las copas ...”—se susurra a sí mismo Aster.

Y es hacia las 20:31:12 GMT y en plena caminata espacial, que tienen al satélite bailádoles en las puntas de sus botas corrugadas, apenas a unas horas de entrar en la zona de atracción del astro y flotando ecuatorialmente, en chorroteada trenza inhoraria. Con sus botas azufradas por el polen anaranjado de Agua Durazno, navegan el gas de ese asteroide que ocupa la mitad del espacio frente a ellos, mientras reciben en sus escafandras las maniobras sonoras de Toshio operando desde la cabina: ¡héhos!: colibries niquelados flotando solos y en cinta de Moebius por entre el gas naranja y rubi: *spacedance* que difracta en cada escafandra la moneda de oro del satélite (con las vetas de musgo de sus islas) tras el cual los cosmonautas vibran y callan, oscilábiles, tomados por la música que les pincha el adamado piloto. Pronto son deltas, según vemos el astro, o venas retinales de un ojo ciclópeo, en el continuo venirseños a pie del enorme Redoxón surcado.

Aster y Kobe seleccionan la función „Record“ de sus cascos, ahora con una franja de negro espacial y otra de ocre selital sobre el acrílico polarizado, y apuntan los extremos de las biromes de amianto hacia el astro:

„Record“ [Kobe]: Señora baritonal; a-maletin de mano; pilas Varta y relojes Seiko; ...

„Record“ [Aster]: Estoy desaguándome a rayas junto al Big-bang en pendant con la UHF 1013 de Rayo Fósil ...

„Record“ [Kobe]: ¡Pájaro!, me dijo: ¡Mi pájaro!, y le contestaría ahora: „¡Tuyo es el pájaro y la estromanía entera de las icáricas azafatas dévicas!“

Y luego de la efusión pompática alcanza a vislumbrar el rostro de Lina tras el reflejo naranja de Agua Durazno en la escafandra, y enamorado en general del vacío circunradial y en particular de ella (pero flotando entre ambos), cosmodializado y micropunto, graba, liserigista, una variación atonal sobre el estribillo emblemático de Buey Muerto: „Su cara de Buey Muerto no me habrá de llevar / no me habrá de llevar su cara... „ (y apenas si recuerda que aquel ritornello apuntaba a la casa de Kima y no a la cara de Lina, que es ahora su caza). Y Qué-o con Qué-ohps, haciéndose eco de la correntada venérea al acercárseles el satélite de Venus, pasan flotando a velocidad y le bendicen el bálano a Aster o la zona del traje bajo el cual descansa, dejándole una zonación de halos de ámbar, y le dice uno a otro una frase que se confunde a los bits de Toshio: „Venerable lingham del Alado“, y sonriendo para nadie salvo para sus escafandras y para el esferoide completo de Agua Durazno.

Continuando la lúdica precariedad del crescendo en los toques, asimilables a meros circuitos de una energía venusina en marcha, Nara recibe a Kima, una vez devueltas a la nave, lasidos en breteles traslucidos y en vinilicas tangas con dotaciones de strass:

—Agua Durazno de tu piel— le dice acariciándole el hombro a Kima—

aterrizaría aquí antes que en ese plano-astro para niños (y diciendo esto aun cuando el satélite de Venus solariza todo el cristal-pantalla de la nave).

Y a Kima la muele hacerse la sorprendida por lo que va a ocurrir, aún en órbita e ingresando en la zona de atracción lunar hacia las 02:45:12GMT, otra vez Nara entregándose en el punto de mayor versatilidad concedida por los estímulos del entorno físico y de la física dérmica. Y habiendo captado el sonar de la escalada radial entre ellas, ese cable directo por el que se convocan las entidades venáticas del astro, se acerca también Toshio con el sonar destapado, habiendo o no esperado en algún momento del viaje la convocatoria a ese enganche, mientras las prolongaciones de Aster y Kobe, bíromes de Gauss, garabatean hacinadas curvas en estado de goma: borrones y nuevas cuentas cada vez, sin que ninguna voz o ventriloquia precedente sea diccionario de la posterior, a una velocidad de seis irrupciones por minuto.

En su rincón y ya arrinconada, Kima acepta para sí el tímido secreto de Nara aunque otra vez otra sin desenvolverlo, apenas oyendo lo que a través de ella gorgotea el argot orbital. La deja recostarse sobre sí a la hiper-sintomática, hasta que Toshio ingresa con su farmacopea abierta, punzador de la cremallera que para velar lo ocultado por Nara (y para que mejor se les manifieste), ofrece la obviedad lisa y combada de su antena ataráxica. Para una o para otra lo mismo diera: es conectar la fuente, hacer marchar el caudal que empuja hacia el empalme, *ouija* por la que megafonice a la *en-trance*: „Niebble, acharolado di Capri”, son sus primeras secuencias orgásmicas interferidas.

Por su parte el *estado de goma* (que craterizado por sintonías tantas da en *gomaespuma*), a través de los chúcaros gracejos perora durante el aterrizaje nocturno entre las copas de los árboles:

[Record] Kobe: Flechas de tiza tosiorean desde la frondávora: pestiferal a-bor-borigen;

[Record] Aster: Redoxón: *el rumor de la efervescencia nos duerme*; Pall Mall: *superficies que el humo devora* ...

[Record] Kobe: *Níquel-ódeon* de la anaranjez, radionoctilar aterrizo entre las yucas.

Y así a los pocos segundos, un triquitraque de chispazos y trizas nos deposita, cortocircuitados, en la selva del astro clorofílico.

continuaría ...

Ná-Kar Elliff-Ce

Este texto pertenece al inédito *¡Santas incubaciones!*, libro de pseudo-relatos que incluye versiones de *007* y *Tarzán* (la primera publicada en la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa 2/3*), más otras diez tomas yudocas de coma al cielo.

Diseño y dibujos de Exequiel Klopman, exeklopman@ciudad.com.ar



ARCA

Archivos de Arquitectura Contemporánea Argentina

ARCA es una asociación civil sin fines de lucro integrada por autores, herederos y custodios de archivos de arquitectura con el propósito de destinarlos a su conservación, investigación y difusión. Las colecciones que integran ARCA pertenecen a las obras de los arquitectos Alejandro Bustillo, Eduardo Birabén & Lacalle Alonso, Hirsz Rotzait, estudio Follett, Casado Sasire y Hugo Armesto, Gerardo Clusellas y una importante colección de documentos del diseño y producción del mueble argentino. ARCA forma parte de REDAR (Red de Archivos de Arquitectura) y a ICAM (International Confederation of Architectural Museums) y a ICASAR, Sección de arquitectura del Consejo Mundial de Archivos.

ACTIVIDADES DE ARCA 2001-2002

COLECCIONES

Se incorpora el archivo del Arquitecto Horacio Baliero a ARCA

CONSERVACION

Un equipo de voluntarios trabaja en la conservación de planos bajo la dirección de un experto.

BASE DE DATOS

Se realiza el registro de documentos en una nueva base coordinada con normas establecidas en la informatización internacional.

INVESTIGACION

"Cien años de historia de la producción arquitectónica anglo-argentina"
"Mueble argentino, diseño y producción".

EXPOSICIONES

"La arquitectura en tus manos" FADU, UBA, 1 al 6 de Octubre 2001-09-12
"Mueble argentino, diseño y producción" en colaboración con el Centro Metropolitano de Diseño de la Secretaría de Industria del Gobierno de la Cdad. de Buenos Aires.

PUBLICACIONES

Libro Hiszt Rotzait, Ediciones Infinito, 2001
Libro Alejandro Bustillo, Ediciones Larrivière, 2002

CONGRESOS

Participación de ARCA en el Congreso de ICASAR, "Archivos de arquitectura en el Mundo" Alcalá de Henares, marzo 2002.

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo. ARCA-FADU. Dirigido por la Arquitecta Martha Levisman. Ciudad Universitaria Pabellón tres, cuarto piso (C1428BFA) Buenos Aires. Tel/Fax (5411) 4789 6290. e-mail:

arca@fadu.uba.ar, <http://www.fadu.uba.ar/arca>

more ferarum 7/8

lima - mayo 2002 - 330 pp.

poesía - ensayo - narrativa

octavio armand - josé balza - césar calvo -
magdalena chocano - alfonso d'aquino -
jorge eduardo eielsen - juan emar - eduardo espina -
carlos estela - renato gómez - paul guillen -
rodolfo häsler - reynaldo jiménez - josé kozer - mario
montalbeti - alejandro ortiz rescaniere -
josé ignacio padilla - armando roa -
guillermo sheridan - adalberto varallanos -
josely vianna baptista

in-mundo teórico: crítica e interpretación
miguel bances - levy del águila - javier garcía liendo -
julio ortega - ramón ponce - susana reisz -
william rowe

argentina - brasil - chile - cuba - españa - inglaterra -
mexico - peru - uruguay - venezuela
<http://moreferarum.perucultural.org.pe>
<http://eielsen.perucultural.org.pe>
moreferarum@yahoo.com

nueve perros

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
Facultad de Humanidades y Artes. U.N.R.

Sylvia Molloy // Tununa Mercado // Clarice Lispector //
César Aira // Sergio Chejfec // Silvina Ocampo: Cartas a
Angélica Ocampo // Galería: Rafael Bueno

RESEÑAS Y LECTURAS: STEINER * MIRANDA // CATELLI Y
GARGATAGLI * ZANIN // MOREIRAS, LUDMER Y CORNEJO
POLAR * MONTALDO // PONTE * CHABABO // ALFONSI
STORNI * TANIA DIZ // SILVINA OCAMPO * JULIETA LOPÉRGOL
// BORGES * YELIN // CUETO * PORCHETTO // ELIOT * ZINNI //
GIORDANO * PAEZ // ROWE, LOUIS Y OTROS * NUÑEZ //
GONZÁLEZ * VÁZQUEZ // ANDERMANN * FERNÁNDEZ BRAVO //
WEIMBERG * ARRO

Dirección y edición Adriana Astutti
Coordinación de reseñas Marcela Zanin

nueveperros@hotmail.com

España 1150 (S2000DBX) Rosario, Argentina

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

adolfo de obieta salvador elizondo
glauco mattoso perla rotzait eduardo espina
juan gelman + haroldo de campos
nitidez abisal: 25 poetas mexicanos



viajes + escritura: segalen, gysin + jajouka,
leiris + rousel, 2 poetas viajeros franceses,
filia indica poesía clásica del japon
voces conversan: la confusión es el viaje

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

