

sé ≈ ts



4

tsé ≈ tsé



4

Un negro nadaba en un estanque, cuya agua no ocultaba los guijarros del fondo.

El estanque tenía la figura de una pupila azul donde el negro era la niña.

Ben Jafacha de Alcira (1058-1138) Versión de Emilio García Gómez

René Daumal

Algunos poetas franceses del Siglo XXV

Versión de Reynaldo Pérez-Só

Hemos escogido estos extractos de una futura antología entre los textos más accesibles a un francés del siglo XX, y entre los más "humanos", en el sentido —de ser sentido— que nosotros damos al término: es decir que no pueden ser ni los mejores ni los peores. La necesidad de traducir nos ha puesto en una situación bastante delicada. A pesar de todos los temores que en el siglo XX la publicidad, la prensa, la radiodifusión, la jerga técnica pudieran hacer "concebir" (como se dijera caprichosamente en el momento), el francés había conservado en el XXV el privilegio de ser una lengua en la que nada vago pudiera decirse correctamente. Al mismo tiempo, había recobrado, gracias a las relaciones bien digeridas con diferentes lenguas, la riqueza y la substancialidad de imágenes que la cirugía severa del siglo XVI lo había privado. Además ¡qué maravilla! Siguiendo de cerca a los estadounidenses, el francés se convertiría en una especie de chino, una lengua casi monosilábica, donde sus elementos constitutivos serían locuciones estereotipadas, ligadas entre ellas por relaciones de acento tónico y orden de sucesión. Nuestras traducciones, lamentablemente, "sacrifican" frecuentemente —hagamos notar aquí que para un francés del siglo XX "sacrificar" implica "perder" y "disminuir"— "sacrifican" frecuentemente, digamos en el sentido intelectual, el valor "encantatorio"¹ de los poemas. "Nos excusamos" —como se decía en el siglo XX, cuando, de hecho, se tenía la tendencia a excusarse a sí mismos de no importa qué, remisos que eran de la jerarquía implicada en la noción del perdón— "en presencia de nuestros lectores", según la fórmula mágica consagrada, en la que la virtud era tan grande entonces que los lectores así honrados se arrogaban ingenuamente el derecho de perdonar, y todo el mundo estaba convencido

que esta difícil operación del perdón era bellamente consumada. En varios casos, no obstante, pudimos conservar el sabor aproximado de algunas expresiones en las que tratamos de adoptar el compromiso entre ambas lenguas.

Para dar una "idea" de las dificultades de comprensión, de una y otra época, recordamos que hacia 2440 se gritaba en son de guasa y paradoja cuando el profesor Henifle proclamó que en los siglos XIX y XX ni siquiera se sospechaba que la poesía podía y debía ser cimentada sobre el conocimiento sentido del hombre y del lenguaje —que el poeta de entonces no se creía ligado a ningún aprendizaje del "oficio interior"—, que no existía enseñanza poética, que la poesía pasaba por ser la combinación de un "don" misterioso con una cierta habilidad externa —y que se podía recibir el título de "poeta" siendo un intelectual confuso, borracho, un charlatán o simplemente un ambicioso. Por lo tanto, Henifle se apoyaba en documentos de la época, ante los cuales se debió inclinar. Es verdad también que en el siglo XXV, si los poetas pretendían trabajar según una ciencia y una técnica interiores de la articulación y de la significación, no era más que una pretensión; había, para la mayoría, un abismo entre la teoría y el hecho, como se adivina en los ejemplos que siguen.

Cuidadosos, como lo hemos dicho, de presentar obras fácilmente accesibles a los lectores del siglo XX, escogemos nuestros extractos principalmente entre los "escribidores" —poetas un tanto arcaizantes, quienes transmitían aún sus obras mediante la escritura, reproducida por fotografías, microfilms, o incluso por viejos procedimientos tipográficos.

Roger Notorie (2330-2431) es la figura dominante de este grupo. Célebre sobre todo por sus búsquedas en la "curvatura de la numeración", y los tres tercetos que encabezarán su tratado sobre el asunto son uno de los mejores ejemplos del "lirismo matemático" en pro de su época. He aquí la traducción:

*Tras el espacio y el tiempo
Se necesita curvar los números,
Como quien se acuesta para morir.
Hay un número absoluto
Tras el cual no se puede contar más,
Como no se puede más contar sino consigo.
Consigo y no más con sus dedos,
Cuando se acuesta para morir,
Consigo, pero ¿quién, quién cuenta?*

Su *Biographie sommaire* dictada por el autor en su lecho de muerte es para citarla totalmente:

*Nací sin saber ni siquiera una palabra,
a los quince años ya sabía diez mil,
y no había avanzado más.*

*A los veinte sabía como cien mil
pero no comprendía nada,
salvo los gritos.*

*A los treinta años aprendí a aullar
cuando me sentía cortado
en dos aunque siempre entero.*

*A los cuarenta años,
gracias a la paciencia de mis maestros,
aprendí a decir algunas palabras.*

*A los sesenta años me circundé
de una muralla de discursos
para proteger mi silencio.*

*A los ochenta años,
a mis ochenta pequeños hijos
les conté seiscientos cuarenta mil cuentos.*

*A los cien años hice mis maletas,
puse la llave bajo la estera
y dije: buenas noches, compañía.*

Jean Dussucré (2345-2429), alumno y colaborador de Roger Notoire, fue también un poeta activo, solicitado como Experto de Empadronamiento al Congreso Ético de Tombuctú en 2400, ridiculizó a los jefes de estado presentes con un cuarteto improvisado que convirtió en una explosión de risas una dolorosa tensión internacional. Citaremos este cuarteto, con los comentarios indispensables.

CUARTETO IMPROVISADO EN EL CONGRESO ÉTICO DE TOMBUCTÚ EN 2400

*Ustedes son de tal forma inteligentes²
ustedes tienen tan buen corazón³
y ustedes son tan pero tan fuertes⁴
que unos a los otros se tiran el sombrero⁵*

De una vena diferente es la obra de Agréable Auguste (2380-2445), gran viajero subterráneo, quien fuera condenado a muerte y autolisado, en tiempo de la dictadura de los Contramáquinas por haber poseído una afeitadora eléctrica. Sus poemas, canciones, epigramas, fábulas y anécdotas, tuvieron mucho éxito en todas las camadas sociales. Enriqueció la lengua con numerosos proverbios, refranes y metáforas. Agregamos dos pequeños poemas de él:

CHARLOTEO

Yo tano, yo siempre he tanado y tanaré siempre, con todo mi tanor. Inklusor no puedo, otror no desdeño, tanor soy. ¡Y por la barba! tanemos, taneros, con todo nuestro tanor.

¿Dices que eso me daña? Si eso me orna, todo me es tan, y por la barba y el artificio, me tano y yo te re-tano, falsos temores, con todo mi tanor.

Te apuesto diez mil quizá contra un saco de suposiciones que a pesar de todo tu tanor, no podrás tanar mi tan, y por la barba y el artificio por la farsa y la mitollada, tanaré siempre y en cualquier parte, abundantemente.

EL PEÓN, EL PILOTE Y EL LIRIPIADO.

Fábula

Un peón pensaba: "Me falta lirismo,
tengo en la cabeza plomo, no tengo alas en los pies.
¡Que no pilote! ¡Que no peono! ¡Que no liripipo!"

Pues, un pilote que pasaba, con grandes golpes de
/machote,

escuchó este funeral y dijo entre dos fiones:

"No peones tan fuerte, tienes aire de poeta,

pero lanza antes tu pie

a la espalda de mi machotador"

El peón siguió el buen consejo

y fue pronto encarcelado:

no es más que un liripipado.

Otro enemigo del neo-maquínismo, Jules Platre, escribió las *Jeremiadas a l'ancienne mode*, en este tono:

Vuelen, cuervos malignos,⁶

sobre la tierra

déjenme hacer en mis campos

los cultivos hortelanos.

Entrenaba a los poetas que lo utilizaban para vender sus servicios a los ricos estancieros y perjudicaba en verdad la pureza de sus intenciones.

En reacción contra estas tendencias, los Nuevos bardos, ansiosos de devolver a la poesía su eficacia directa recorrían el país en pequeños grupos, cantando, danzando, zumbando, cronicando, entreteniendo, mimoqueando, edificando. Ningún documento escrito nos ha llegado para permitir ofrecer una muestra de su poesía, salvo cuatro versos de invectiva endilgada por un grupo de Nuevos bardos a los miembros de una célebre sociedad erudita, que les atacara judicialmente, por lo que estos cuatro versos fueran consignados en las piezas del proceso:

Curvos versos sueltos, larvas pomposas, filosofantes

zarandeantes, renacuajos con casco, carazas rojas

/felices,

ya podridos, pero llenos de esperanzas,

ya hediondos, cubiertos de gloria.

Un afán parecido de eficacia es lo que hizo nacer la "poesía intrusista". Los *Intrusistas* ven la poesía como una poderosa palanca psicológica. Un poema, según ellos, debe cambiar al lector de una forma real y duradera. El poema intrusista, en general muy breve y escrito con un lenguaje muy simple, se caracteriza por acompañarse de una "forma de usar", breve puesta en escena que indica al lector en qué condiciones debe "tomar" el poema. "De lo contrario", dice la poeta *Compelline Trare* (2500-2585), fundadora de la escuela, "es como si tuvieses los medicamentos sin saber cómo ingerirlos, y que te contentases con mirarlos... ¡Come! Te doy el fármaco de manera que te sirva." Aquí tenemos, entre mil, un pequeño poema intrusista de *Joliboaboa* (2509-2545):

EL HOMBRE INVISIBLE

(Para recitar en la noche, antes de acostarse, frente al espejo, desnudo con un sombrero en la cabeza, tapándose las orejas con los pulgares, los dedos separados. Aprender el poema de memoria;⁷ luego recitarlo una primera vez mirándose a los ojos, y una segunda, con los ojos cerrados, pero comenzando por el último verso.)

Pasé mi día bien inteligentemente,

Y la noche viene, trayendo su recompensa.

Mostré todas mis gesticulaciones, nadie vio mi rostro,

Nada ví y nadie me ha visto.

"Soy el hombre invisible" diría,

Si estuviese bien seguro de ser un hombre.

Los últimos poetas intrusistas —los de los últimos veinte años del siglo— se entregaron infelizmente a la brujería vulgar.

Desde el Siglo XXII, diferentes grupos de poetas, en busca de un lenguaje verdaderamente universal, tratarían de expresarse por ideogramas. Sus experiencias, bastante engañosas, desembocaron en obras ya pueriles ya abstrusas y frecuentemente ambas cosas a la vez. En la época que nos interesa, los *Ideografistas* eran prácticamente humoristas o poetas de salón. Algunos escribirían deliciosos

opúsculos, pero como se trata aquí de poesía en lengua francesa, los dejaremos de lado.

Citemos solamente a la poeta *Esbigne Ouef* (2431-2500), quien tras haber escrito poemas ideografistas donde se reflejaban otras preocupaciones místicas de entonces, retornó a la poesía vocal. Mostramos acá uno de sus poemas de la última tendencia, cuya traducción nos ha dado mucho trabajo:

EL GRAVE

*Remira del fondo de leer, a lo largo de los escritos,
uno el uno que lo cuestiona
del peor lobo.*

*Nunca nunca un retuerzo
dicho y hecho
quien labra—
quien labura,
el abrigo,
el abrigo aquí, el abrigo allá,
el abrigo chirrisquea, el abrigo solventa,
el abrigo me abraza un hueso
y dos y tres y todo.*

*El hábito,
el hábito aquí, el hábito allá,
el hábito chancea, el hábito gusta,
el hábito me abraza un hueso
y dos y tres y todo.*

*La vida,
la vida aquí, la vida allá,
la vida cojea, la vida desholleja,
la vida, el abrigo, el hábito.*

*Aunque la vida del peor lobo
laburando el retuerzo
me aguza al viento, ¿adónde vas?*

*Y por ello nos iremos
haciendo un gran paquete
con tal que chispee el pedernal
del fondo.*

¿Pero dónde está la poesía en todo esto, te dirás? ¿La verdadera, la grande, aquella que te para en seco, que te pone los pelos de punta y te enjuga la garganta, que te divide el diamante en tus partes constituyentes y te junta al mismo tiempo a una flecha directamente lanzada a toda velocidad donde todo muere en luz, que orienta, abraza, apuñala y consagra, la verdadera, la grande?

Ella no es futuro, no es pasado, es o no es. Allí donde se habla de ella, no está. En el silencio fuera de todo tiempo donde ella vela, sumerjámonos sin el deseo de volver. Muchos se ahogarán, algunos la harán brotar.

Notas

1. Esta palabra traduce el verbo *san-sing-tú* "guiar con la ayuda de un canto". Por ejemplo, los "neopájaros" productos de injertos cromosómicos, y que reemplazan en el siglo XXV a los antiguos "aviones de transporte" son *san-sing-tuisés* que sirven de medios de locomoción al hombre. Las "neovacas", todas de ubre, producidas por nuevos nuevos métodos de cultivo tisular, son *san-sin-tuisés* que abastecen al hombre de leche nutritiva y deliciosa, etc.
2. Alusión, sin lugar a dudas, a Protarque de Chtibye, quien terminaba de publicar su *Epistémologie á repérages multiples*, donde probaba que dos y dos eran por más tiempo cuatro para un hombre saciado que para un hombre hambriento.
3. Probablemente al ingenio de Peuroi, soberano de todos los pueblos de menos de 800 habitantes de Australia quien consiguió el primer injerto animal/vegetal, mezclando los cromosomas de lechuga con conejo de monte, esperaba poner fin a los conflictos milenarios entre los sedentarios y los nómadas: los sedentarios cazaban lechugas y los nómadas sembraban conejos. Se sabe de los resultados lamentables de estas experiencias: todo se mineralizó.
4. Este verso aludía a los "Ingeniosos republicanos", quienes habían perfeccionado tanto el cultivo de tejidos que la expresión "carne de cañón" dejó de ser una simple metáfora.
5. Juego de palabras intraducible al francés del siglo XX, "sombbrero" traduce a *Tyos-tyat*, especie de gorra con visera: la palabra ya para 1940 en el habla de París por lo que parece comenzó a surgir.
6. Se trata aquí, bien entendido, de los "neocuervos" de cultivo, empleados en los servicios de vialidad.
7. Es difícil saber si la expresión que nosotros traducimos "de memoria" (par *cœur* por corazón o de corazón literalmente en francés N.T.) significa, para el siglo XXV, "mediante el corazón" (au *moyen du cœur*), o si tiene el sentido de "memoria" (par *tete*) que es el significado general del siglo XX. El juego es un poco difícil en castellano, sin embargo la palabra acordarse podría dar la idea de corazón que etimológicamente ella tiene. N. del T.)

C A S B A H

¡Palabras, palabras, substantivos! Sólo tienen que abrir sus alas y milenios se escapan de su vuelo. Tome usted el bosque de anémonas, por lo tanto hierba fina y pequeña entre troncos, sobre ellos prados de narcisos, humo y vapor de todos los cálices, en el olivo florece el viento y sobre escalones de mármol asciende, enlazada, la realización en una lejanía; o coja usted la oliva y la teogonía: milenios se desprenden de su vuelo. Lo botánico, lo geográfico, los pueblos y los países, todos los mundos así perdidos histórica y sistemáticamente tienen aquí su florecimiento, su sueño; toda ligereza, toda tristeza, toda desesperación del espíritu se hacen sentir de los estratos de un corte transversal del concepto. Oh, nunca bastante de esta experiencia; ¡la vida dura veinticuatro horas y a lo sumo fue una congestión! Oh, siempre de nuevo en este ardor, en los grados del espacio placentario, en el grado preliminar de los mares de la visión original: tendencias regresivas. ¡disolución del Yo! Tendencias regresivas mediante la palabra, estados inventivos de debilidad por substantivos, éste es el proceso fundamental que lo interpreta todo; todo «ello» es el hundimiento, la disipabilidad del yo; cada tú es el hundimiento, la disipabilidad de las formas. «Ven, todas las escalas desencadenan espectros, sensación de deformación»; es la mirada hacia la hora y las felicidades en las que «los dioses caen como rosas», los dioses y el juego de los dioses. Poder de la palabra difícil de explicar que separa y une. Poder extraño de la hora de la cual impulsan figuras bajo el poder que exige formas de la nada. Realidad trascendente de la estrofa llena de hundimiento y llena de regreso: la debilidad de lo individual y el ser cosmológico, en ella se glorifica su antítesis, lleva los mares y la altura de la noche y hace de la creación el sueño estigio: «Nunca y siempre».

GOTTFRIED BENN, *Doble vida y otros escritos autobiográficos*

Lo que tú eres depende de la actividad que une de los elementos sin número que te componen, de la intensa comunicación de esos elementos entre ellos. Son contagios de energía, de movimiento, de calor o transferencias de elementos que constituyen interiormente la vida de tu ser orgánico. La vida no está nunca situada en un punto particular: pasa rápidamente de un punto a otro (o de múltiples puntos a otros puntos), como una corriente o como una especie de fluido eléctrico. Así, donde quisieras captar tu sustancia intemporal, no encuentras más que un deslizamiento, los juegos mal coordinados de tus elementos precederos.

GEORGES BATAILLE, *La experiencia interior*.

El simbolismo de las texturas no ha sido apenas explorado, ni siquiera planteado como problema. Pero ciertas modalidades del arte actual indican que la calidad material, la relación entre la superficie aparente (espacio) y la real (integración de puntos en el espacio) es hoy valorada como antaño lo fue la ornamentación y aun la figuración. En la textura podemos encontrar dos elementos esenciales: el que presiona como factor de conformación lateral y el que, por así decirlo, presiona de abajo arriba. El primero origina calidades que son preformales, a veces formas nacientes de simbolismo discernible tras un cuidadoso análisis; con este tipo de formaciones se relacionan las paradójicas «formas informales» obtenidas por presión (manchas, klecografías, calcomanías, etc.), el denominado «simbolismo soterrado» de algunas obras de arte en las que se ha creído ver una infrfiguración determinada por los juegos de sombras y luces, por los movimientos de las pinceladas o por los diseños del fondo; y también el simbolismo de la composición, en cuanto se base en una sensación de relieve. Pero la verdadera textura es la determinada por la calidad y grosor de la pasta, de la materia, y por la organización estructural de ésta, según se estudia en mineralogía, originando texturas, por ejemplo, concrecionadas, fibrilares, perlíticas, porosas, cavernosas, etc. *Grosso modo*, las texturas pueden agruparse en duras (lisas) y blandas (porosas). Como la sensación de lisura (continuidad) crece en la medida del distanciamiento, toda textura lisa puede considerarse simbólica de lo lejano y, por analogía, de los colores fríos. En cambio, las texturas porosas simbolizan la proximidad y los colores cálidos; expresan un mayor dinamismo interno de la materia y el sensualismo correspondiente. Un análisis detenido de texturas pudiera estructurarse en simbolismo más concreto que las generalidades apuntadas.

JUAN-EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*.

La esperanza no es de lo futuro, sino de lo invisible. La esperanza no es la espera. La espera es lo que el Buddha rechaza como ambición egocéntrica; la esperanza es la que lleva al iluminado a proclamar su doctrina. La esperanza sólo puede ser un don, una ofrenda, un regalo, lo que no implica que haya que remitirse con el pensamiento o con la imaginación a ningún donante. La esperanza es gracia.

tal vez la gracia misma de la existencia.

RAIMON PANIKKAR, *El silencio del Buddha*.

Cada víspera de shabat Rabí Jaím de Kosov, el hijo de Rabí Méndel, bailaba ante sus discípulos reunidos. Su rostro estaba encendido, y todos sabían que cada paso contenía sublimes significados y obraba cosas sublimes. Una vez cuando estaba en medio de su danza, cayó un peso doblado sobre su pie y tuvo que detenerse por el dolor. Después le preguntaron sobre esto.

Me paré, dijo, «que el dolor se hizo sentir porque interrumpí la danza».

MARTIN BUBER, *Cuentos jasídicos*.

LA PRACTICA DE LO SALVAJE / GARY SNYDER

[Traducción Nacho Fernández]

En una ocasión, mientras el maestro lavaba sus cuencos, vio a dos pájaros peleándose por una rana. Un monje que también observaba, preguntó: «¿Por qué se llega a algo así?». El maestro replicó: «Es sólo por tu bien».

DONG SHAN

El fin del nacimiento

En plena rebelión de An Lushan, y tras la destrucción de la capital Cha'ang, Du Fu escribió un poema, "Paisaje de primavera", que es un lamento por Cha'ang y toda China. Comienza así: «El estado ha sido destruido, pero las montañas y los ríos sobreviven».

Es uno de los poemas chinos más famosos, muy conocido también en Japón. El poeta japonés Nanao Sakaki ha invertido recientemente este verso, para darle una lectura contemporánea: «Las montañas y los ríos han sido destruidos, pero el Estado sobrevive».

Se ha dicho que alrededor de un millón y medio de especies animales y vegetales han sido científicamente descritas, y que existen de diez a treinta millones de organismos en la tierra. Se cree que más de la mitad de estas especies viven en los bosques tropicales húmedos. Alrededor de la mitad de estos bosques, en Asia, África y América del Sur, ya han desaparecido. (Al mismo tiempo, hay siete millones de niños sin hogar en las calles de Brasil. ¿Están los árboles talados reencarnándose en niños abandonados?) Parece que el resto de los bosques habrán desaparecido, con la salvedad de pequeños reductos, llegado el año 2000. Un talado, e incluso una mina a cielo abierto de un kilómetro y medio de extensión, cicatrizarán en tiempo geológico. La extinción de cualquier especie, peregrinas todas ellas de cuatro billones de años de evolución, es una pérdida irreparable. El final de la sucesión de tantas criaturas con las que hemos viajado hasta tan lejos, es ocasión de profunda tristeza y pesar. La muerte puede ser aceptada, y hasta cierto punto transformada, pero la pérdida de un linaje y su futura descendencia es algo que no puede aceptarse. Deberá ser rigurosa e inteligentemente resistida.

¿Defender todas las plantas, insectos y animales de la misma manera? ¿Pequeños invertebrados que nun-

ca han sido vistos en un zoo o en una revista de naturaleza salvaje? ¿Especies cuyas diferencias son mínimas? No es sólo la vida de un linaje específico, sino la de ecosistemas completos (una suerte de pseudo-organismos de mayor tamaño) lo que está en juego. Hay quien argumenta sagazmente que la extinción ha sido siempre el destino último, tanto de especies como de comunidades; nos responden citando una enseñanza budista: «Todo es pasajero». Sin duda. Razón de más para actuar con gentileza y causar menos daño. Podrían transcurrir cientos de millones de años antes de que el equivalente de una ballena o un elefante aparezca de nuevo, si es que vuelve a aparecer. La magnitud de la pérdida sobrepasa cualquier medida jamás conocida en el planeta. «La muerte es una cosa, anteponerla al nacimiento es otra.»

Pero cuando hablamos de seres humanos, el fin del nacimiento no parece próximo. La población mundial se ha doblado desde la mitad del siglo, y supera los cinco billones; se convertirá en ocho billones y medio en el año 2025. Se estima que un billón y medio de personas en el Tercer Mundo adolecerán pronto de vejez, mientras que los habitantes de los países desarrollados conducen quinientos millones de coches. A lo largo de la década de los ochenta, el crecimiento de la población superó el crecimiento económico en el Tercer Mundo. No se observa en el horizonte una *transición demográfica* que establezca el índice de natalidad en esa parte del globo.

Existen diferentes criterios para debatir la capacidad de resistencia del planeta. Proponer un índice de población humana, ecológicamente óptimo, no significa una demanda inmediata de que se mate a nadie o de que el aborto se convierta en obligatorio, tal y como algunos parecen pensar. Es una propuesta a debate. Si se actúa conforme a ella, la reducción de la población se conseguirá, por medio de un índice de natalidad más bajo, a lo largo de décadas, e incluso siglos. Yo mismo argumenté en una ocasión que el diez por ciento de la población actual, de algo más de cinco billones, podría ser la meta propuesta; esto garantizará espacio y hábitat para todos, incluida la vida salvaje. Mi persona ha sido citada en ciertos discursos de descreimiento, mencionando mi ob-

sesión por la naturaleza salvaje». ¡La población humana era alrededor del diez por ciento de la que es hoy en el año 1650! En aquel momento, aproximadamente 550 millones de almas vivían rodeadas de exquisita arquitectura, arte y literatura, y debatiendo filosofías y religiones largamente establecidas, las mismas que nosotros continuamos discutiendo.

Nuestro problema más inmediato, nuestra disputa, es con nosotros mismos. Sería presuntuoso pensar que Gaia está especialmente necesitada de nuestros rezos y buenas vibraciones. Son los seres humanos los que están en peligro. No sólo en el plano de la supervivencia de la civilización, sino, más esencialmente, en el plano del corazón y del alma. Corremos el riesgo de perder nuestras almas. Ignoramos nuestra propia naturaleza y nos sentimos desorientados ante lo que significa un ser humano.

En el momento presente, los más o menos doce mil años transcurridos desde la edad de hielo y los aproximadamente doce mil años todavía por llegar, constituyen nuestro pequeño territorio. Seremos juzgados o nos juzgaremos nosotros mismos por cómo hemos convivido entre nosotros y con el mundo durante estos dos decamilenios. Si estamos aquí por algún propósito beneficioso (aparte de coleccionar textos, bajar ríos o conocer las estrellas), sospecho que es para entretener al resto de la naturaleza. Una pandilla de payasos primates y seductores. Todas las pequeñas criaturas se acercan sigilosamente cuando los seres humanos están de buen humor y dispuestos a tocar y cantar canciones.

Cultivada o Silvestre

Pero todavía sabemos sólo lo que sabemos: «Los sabores del melocotón y el albaricoco no se pierden de generación a generación. Tampoco se transmiten a través de la lectura de un libro» (Ezra Pound). El resto son habladerías. Hay fortaleza, libertad, autosuficiencia y orgullo en el hecho de ser un morador experto en tus propios alrededores, consciente de lo que sabes. Existen dos clases de conocimiento. El primero es aquel que te enraiza y ubica en tu actual condición. Distingues el norte del sur, el pino

del abeto, en qué dirección se puede encontrar la luna nueva, de dónde viene el agua, a dónde va la basura, cómo dar la mano, cómo afilar una navaja, cómo funciona un tipo de interés. Este género de conocimiento puede, en sí mismo, mejorar la vida pública y salvar especies amenazadas. Lo aprendemos restableciendo cultura, que es como rehacer: volver a un territorio que ha sido explotado y medio abandonado, y replantar árboles, retirar la canalización de los cauces de los ríos, roturar el asfalto. Algunos preguntarán: ¿y qué pasa si no queda *cultura*? Siempre la hay, en la misma medida en que siempre existe (no importa dónde) en lugar y lengua. La cultura de cada uno está en la familia y en la comunidad, y se ilumina cuando juntos acometemos algún trabajo real, o jugamos, o contamos historias, o actuamos, o alguien enferma, o muere, o nace, o nos reunimos en un día como el de Acción de Gracias. Una cultura es una red de vecinos o comunidades, enraizada y atendida; tiene límites, es cotidiana. «Muy culta» no debería significar «elitista», sino «bien abonada».

El término *cultura* se remonta a significados latinos, tales como adorar, dar atención, cultivar, respetar, labrar, cuidar. La raíz *kuvel* significa esencialmente dar vueltas alrededor de un centro, afín a *wheel* (rueda en inglés) y al griego *telos*, conclusión de un ciclo, de ahí *teleología*. En sánscrito es *chakra*, «rueda» o «gran rueda del universo». La palabra moderna en hindi es *charkha*, «rueda».

La otra clase de conocimiento viene de errar por el exterior. Sobre la manzana silvestre, escribía Thoreau: «Nuestra manzana silvestre es silvestre sólo en la misma medida en que yo lo soy; no pertenezco a la raza aborigen de este lugar, pero he errado por los bosques, siendo de género cultivado». John Muir lleva más allá estas reflexiones. En *Wild Wood* cita a un amigo agricultor que le dice: «La Cultura es una manzana de pomar, la Naturaleza es la silvestre». (Retomar a la naturaleza salvaje significa tomarse áspero, austero, silvestre, duro, resistente, sin abono y sin poda, y todas las primavera, *escandalosamente* hermoso al florecer.) Prácticamente toda la población contemporánea es género cultivado, pero podemos errar de nuevo por los bosques.

Uno abandona el hogar para sumirse en una búsqueda a través de una naturaleza salvaje arquetípica, que resulta peligrosa, amenazante, repleta de alimañas y de enemigos hostiles. Este tipo de encuentro

con el otro, tanto interior como exterior, requiere renunciar a la comodidad y a la seguridad, aceptar el frío y el hambre, y estar dispuesto a comer cualquier cosa. Puede que no retomes nunca a tu hogar. La soledad es tu pan. Tus huesos pueden aparecer un día entre el limo de la orilla de algún río. Garantiza libertad, apertura y liberación; estar desatado, móvil, enloquecido por un tiempo. Rompe tabúes, marca frontera con la transgresión, enseña humildad. Hace salir afuera, ayunar, cantar en soledad, conversar a través de la barrera de las especies, rezar, dar gracias, retornar.

En el plano mítico, ésta es la fuente de la narrativa del héroe a lo largo y ancho del mundo. En el plano espiritual, requiere aceptar al otro como a uno mismo, y cruzar la línea; no *fundirse con*, confundiendo las cosas, sino manteniendo delicadamente tanto la diferencia como la igualdad. Puede significar ver las casas, carreteras y gentes de tu lugar de origen como si las vieras por primera vez. Significa que toda palabra se ensucia hasta su eco más profundo. Puede significar misteriosas lágrimas de gratitud. Nuestra *Alma* es nuestro sueño del otro.

Existe una tendencia hacia la creación de una *cultura de la naturaleza salvaje* dentro de la civilización contemporánea. Los filósofos de la Ecología Profunda, y los debates y discusiones que han tenido lugar entre ellos y el Movimiento Verde, el Ecologismo Social y el Ecofeminismo son parte de esta naciente comprensión. Los pensadores de la Ecología Profunda insisten en que el mundo natural tiene valor por derecho propio, que la salud de los sistemas naturales debería ser nuestra primera preocupación y que esto supone también el mejor servicio a los intereses humanos. Saben perfectamente que las culturas primarias de todo el mundo son nuestros maestros en estos valores. La aparición de Earth First [grupo ecologista radical estadounidense, que propugna una defensa a ultranza del medio natural y sus habitantes] sitúa al ecologismo en un nuevo nivel de urgencia, audacia, osadía y humor. Técnicas de acción directa, que se remontan a los días de los derechos civiles y el movimiento obrero, son utilizadas en avatares ecológicos. Estos disidentes obligan a las organizaciones medioambientales establecidas a volverse más activas. Al mismo tiempo, se extienden con rapidez movimientos de base en Asia, Borneo, Brasil y Siberia. Es motivo de esperanza que tanta gente a lo largo y ancho del mundo—desde in-

telectuales checos a madres de los bosques húmedos de Sarawak— estén despertando a su llamada.

La tradición original de defensa del medio ambiente en América surge de la política de ordenación del territorio público y conservación de la vida salvaje. Durante décadas, una apretada pero imprescindible agenda de protección de la vida salvaje ocupó el espacio dedicado al voluntariado de toda la población. Con la llegada de la década de los 70, *conservación* se convirtió en *ecologismo*, al tiempo que las preocupaciones se extendían fuera del territorio de la naturaleza salvaje hacia cuestiones más amplias, como la gestión de bosques, la agricultura, la polución ambiental y de aguas, la energía nuclear y todos los demás asuntos que conocemos tan bien.

La problemática ecológica y su política se han extendido por todo el mundo. En algunos países, el interés se centra casi por entero en la salud humana y cuestiones de bienestar social. Lo apropiado sería que el radio de acción del movimiento incluyera desde la vida salvaje a la salud urbana. Pero no puede haber salud para el ser humano y las ciudades que prescindan del resto de la naturaleza. Una postura ecológica propiamente radical no es en modo alguno antihumana. Comprendemos el sufrimiento de la condición humana en toda su complejidad, y le añadimos la conciencia de cómo ciertas especies y entornos clave han pasado a estar en una desesperada situación de peligro. Paradójicamente, recibimos gran cantidad de información desde el núcleo de la civilización, desde las ciencias biológicas y sociales. El debate vigente en estos momentos en los círculos ecológicos, se sitúa entre aquellos que operan desde una mentalidad de administración de los recursos centrada en el ser humano, y aquellos cuyos principios reflejan una conciencia de la integridad de toda la naturaleza. Este último posicionalmente, el de la Ecología Profunda, es más vivaz políticamente, más valiente, más comunicativo, más arriesgado y más científico.

Todo esto nos acerca otra vez a la sutil pero crítica diferencia entre los términos *natural* y *salvaje*. La naturaleza se puede investigar a fondo, como demuestra la microbiología. Lo salvaje no debe hacerse sujeto ni objeto; para acercarse a ella, hay que aceptarla desde dentro, como una cualidad intrínseca a quienes somos. La naturaleza no está de ningún modo en peligro, la naturaleza salvaje sí lo está. Lo salvaje es indescifrable, pero puede que no *reamos* lo salvaje.

La civilización es parte de la naturaleza, nuestro ego juega en los prados del inconsciente, la historia tiene lugar en el Holoceno, la cultura humana está enraizada en lo primitivo, nuestro cuerpo es un ser mamífero vertebrado, y nuestra alma vaga en territorio salvaje.

La Gracia

Los Budistas Zen cantan unos versos llamados *Los Cuatro Grandes Votos*. La primera estrofa dice: «Los seres sensibles son incontables. Me inclino para salvarlos». Anunciar diariamente tal intención al universo —en voz alta— es estremecedor. Este voto me acechó durante varios años, y finalmente me dio caza. Me di cuenta de que yo mismo me ofrecía para dejar que los seres sensibles *me salvaran a mí*. De la misma manera, el precepto en contra de quitar la vida, causar daño, no se detiene en lo negativo. Nos urge a *dar vida, a deshacer el daño*.

Aquellos que alcanzan el entendimiento último de estas cuestiones, son llamados «Budás», que significa *los iluminados*. La palabra está conectada con el verbo inglés *to bud*, que significa *brotar*. En una ocasión escribí una pequeña parábola:

Todos los seres del universo están ya realizados. Esto es así con la excepción de uno o dos seres. En estos extraños casos, las ciudades, pueblos, arroyos y bosques, con todas sus aves, flores, animales, ríos, árboles y humanos, que rodean a dicha persona, todos colaboran para educar, servir, cuestionar e instruir a esa persona, hasta que la persona también se convierte en un Nuevo Ser Iluminado. Los seres recientemente realizados se entusiasman, preparando y enseñando en creando escuelas y prácticas. Ser capaces de ello desarrolla su confianza y visión, hasta el punto en que están totalmente listos para integrarse en el inacabable mundo del juego interdependiente. A estos nuevos seres iluminados se les llama «Budás», y gustan de decir cosas como: «Estoy iluminado junto con todo el universo».

*Las gachas son efectivas de diez maneras
Para ayudar al estudiante Zen
No hay límite al buen resultado
Consumiendo la felicidad eterna*

*Lavamos nuestros cuencos en este agua
Tiene el sabor del rocío de ambrosía*

*Lo ofrecemos a todos los demonios y espíritus
Que todos se alimenten y satisfagan*

*Oh, todos vosotros demonios y espíritus
Os ofrecemos ahora esta comida
Para que todos vosotros en todos los lugares
La compartáis junto con nosotros*

Estas viejas fórmulas rituales de eco supersticioso no se mencionan nunca en conferencias, pero son el corazón del aprendizaje. Su importancia es anterior al Budismo o a cualquier otra religión del mundo. Son parte de la primera y última práctica de lo salvaje: *La Gracia*.

Todo aquel que haya vivido, privó de la vida a otros animales, arrancó plantas, recogió fruta y se alimentó. Las culturas primitivas tenían sus propias maneras de tratar de entender el precepto de no dañar. Sabían que privar de la vida requería gratitud y cuidado. No hay muerte que no sea alimento de alguien, vida que no sea la muerte de alguien. Hay quien entiende esto como una señal de que el universo es esencialmente imperfecto. Ello conduce a una aversión del ser, la humanidad y la naturaleza. Las filosofías del otro mundo acaban haciendo más daño al planeta (y a las psiques humanas) que el dolor y el sufrimiento presentes en las circunstancias existenciales que pretenden trascender.

La religión arcaica es matar a Dios y comérselo. O comérsela. La trémula cadena alimenticia, el entramado alimenticio, es la escalofriante y hermosa condición de la biosfera. Las culturas de la supervivencia viven sin excusas. La sangre mancha tus manos mientras separas la vejiga del hígado. Has observado desaparecer el color en el brillo de la trucha. Una economía de subsistencia es una economía sacramental, dado que ha confrontado uno de los problemas más críticos de la vida y la muerte: tomar la vida de otros para alimentarse. Las culturas contemporáneas no necesitan cazar, muchos ni siquiera pueden permitirse comprar carne, y en el mundo desarrollado la variedad de alimentos disponibles hace de la abstinencia de carne una elección sencilla. Los bosques de los trópicos están siendo talados para crear pasto donde criar vacuno de carne para el mercado americano. Nuestra distancia respecto al origen de nuestro alimento, nos permite permanecer superficialmente más cómodos y ser decididamente más ignorantes.

Comer es un sacramento. La bendición que musitamos, limpia nuestros corazones, orienta a los niños y da la bienvenida a los invitados, todo al mismo tiempo. Observamos los huevos, las manzanas y el guiso. Son evidencia de plenitud, fecundidad, exuberancia reproductiva. Millones de granos de semillas de hierba que se convertirán en arroz o harina, millones de pequeños bacalaoes que nunca llegarán, y *nunca deben llegar* a la madurez. Incontables pequeñas semillas que son sacrificios a la cadena alimenticia. Una planta a nuestros pies, es maravillosa química viva, creando azúcares y sabores de la tierra, el aire y el agua. Y si comemos carne, es la vida, el brinco, el balanceo de un gran ser alerta, de fino oído y amorosos ojos, de cuatro firmes patas y un gigantesco corazón palpitante, lo que nos comemos, no nos llamemos un engaño.

También nosotros seremos ofrendas; todos somos comestibles. Y si no somos devorados rápidamente, somos lo suficientemente grandes (como los viejos árboles caídos) para proporcionar una larga y lenta comida a las pequeñas criaturas. Los cadáveres de ballena que se hunden a varios kilómetros de profundidad en el océano, alimentan a organismos en la oscuridad durante quince años (se estima que son necesarios alrededor de 2000 años para agotar los nutrientes de una civilización avanzada).

En nuestra casa decimos esta pequeña oración budista: «Veneramos los tres tesoros: los maestros, lo salvaje y los amigos, y damos gracias por esta comida, trabajo de muchas gentes y entrega de otras formas de vida». Cualquiera puede usar una oración de su propia tradición, y darle realmente significado, o crear la suya. Decir algún tipo de oración no es nunca inapropiado, y se le pueden unir noticias y comunicaciones. Es una cosita sencilla, común y de vieja raigambre, que al hacerla nos conecta con todos nuestros ancestros.

Un monje preguntó a Dong-Shan: «Existe una práctica que la gente pueda seguir?» Dong-Shan contestó: «Cuando te conviertes en una verdadera persona, ya existe esa práctica».

Sarvamangalam, Buena Suerte para Todos.

«...dos textos pequeños» LORENZO GARCÍA VEGA

LA PESCA DE LA RÉMORA

A Jorge Camacho

Listo estaba, pero sencillamente fue que —aunque de ello no puedo estar bien seguro— al tratar de pescar la rémora en cajita poblada por collage fotográfico, mi sueño se atascó. Cosas como espelucar la palabra espelunca, cuando bien esa palabra pudiera ser acuosa, sucedieron. Mientras repasando esa baratija, ringlera de fotos pobretonas, el retrato de una muerta vestida de negro hizo crecer esa invisible nata sobre el agua del pozo —¡increíble!—, y esto en ese mismo, determinado momento, donde la pausa de la luz. Pero lo curioso de este cuento, sobre todo, lo curioso, fue cómo, además, la navegación, absurda, fantásticamente diminuta, de ese minuterero también colocado en cajita poblada por collage, transmutaba ventana hermética situada en fondo de pozo para, entonces, así por algunos instantes, lograr fingir que, la rémora, al fin había sido capturada.

NO ESTÁ BUENA LA COSA, PERO...

Mensaje a Rolando Sánchez Mejía.

No le hagas coco al asunto, que con su sol y sus moscas, este mediodía nos va a traducir hasta los quicios. Pues si bien es verdad que el viejo Wittgenstein se puso a decir que ni hablar de lo que no se puede hablar, a veces es bueno jugar a hablar sobre lo que no se puede hablar. Pues, ¡mira!, para mirar todo lo que nos da la gana, nos vamos a sentar como si estuviésemos muertos. Y esto mientras cualquier teósofo, jugando con los números que el Loto ha premiado, podrá deducir la lista de las cosas que nuestro destino requiere. Y aunque todo es tan difícil de resolver como lograr estar secos en un día de lluvia, hay el asunto de un ocre, cayendo de un techo viejo, que junto a la cenestesia que siento dentro de mi pierna izquierda, nos va a servir, por suerte, para entretenernos un rato. Pues resulta que es como si un dibujo —dibujo que hasta pudiera haber servido para componer los versos de una Charada— alcanzase el pésimo acierto de llegar a encoger todo lo que incluye: *rama seca en el medio, apretada en sus lados respectivos por esos, los dos peces-vegetales que, nunca, han podido llegar a disfrutar del agua.*

John Berger

2 textos de *Mirar*

Un prado

Un prado

La vida no es un paseo campo a través.

PROVERBIO RUSO

Un prado como escenario, verde, fácilmente accesible, la hierba todavía no muy crecida, envuelto en un cielo azul en el que se ha filtrado el amarillo para dar verde puro, el color de la superficie de lo que contiene la palangana del mundo, prado espectador, plataforma entre el cielo y el mar, oculta tras un telón de árboles, de bordes imprecisos, redondeado en las esquinas, que responde al sol con el calor, repisa en un muro a través del cual se oye al cuco, repisa en la que ella guarda los tarros invisibles, intangibles, de su placer, prado que conozco desde siempre, en donde tendido, recostado sobre un codo, me pregunto si alcanzo a ver en cualquier dirección más allá de donde acabas. El alambre que te rodea es el horizonte.

Recordar cómo era el que te cantaran para dormir. Con suerte, el recuerdo será más reciente que la infancia. Las líneas repetidas de palabras y música son como caminos. Unos caminos circulares, y los anillos que forman están unidos como los de las cadenas. Uno camina por ellos en círculos que conducen de uno a otro, cada vez más lejos. El prado por el que caminas y sobre el que se extiende la cadena es la canción.

Hasta el silencio, a veces también un rugido, de mis pensamientos y de las preguntas que vuelven a mí en busca de una explicación de mi vida y sus metas, hasta este concentrado y minúsculo foco de denso sonido silencioso, llegó el cacareo de una gallina desde un corral cercano, y en ese momento ese cacareo, su inconfundible y aguda existencia bajo un cielo azul con nubes blancas, indujo en mí una intensa conciencia de libertad. El sonido de aquella gallina, a la que ni siquiera podía ver, constituyó un acontecimiento (al igual que un perro que corre o una alcachofa que florece) en un prado que hasta entonces había estado esperando a que ocurriera un primer acontecimiento que lo convirtiera en algo imaginable. Supe que en aquel prado podría oír todos los sonidos, toda la música.

Desde el centro de la ciudad hay dos maneras de regresar a la ciudad satélite en la que vivo: la carretera principal, que tiene mucho tráfico, y una carretera secundaria cruzada por un paso a nivel. La segunda es más rápida, a no ser que esté echada la barrera. En primavera y los primeros días del verano siempre tomo la secundaria y siempre me sorprende a mí mismo esperando encontrar cerrado el paso a nivel. En el ángulo formado por las vías y la carretera hay un prado cercado de árboles por los otros dos lados. La hierba está alta, y por la tarde, cuando el sol ya está bajo, el verde se divide en granos, luminosos unos y oscuros otros, como podría suceder con un manojito de perejil si lo ilumináramos por la noche con una potente linterna. Los mirlos se ocultan en la hierba y luego se echan a volar. El paso de los trenes no afecta a sus idas y venidas.

Este prado me depara un gran placer. ¿Por qué no voy entonces a pasear por él más a menudo, si además está cerca de mi casa, en lugar de confiar en que el paso a nivel cerrado me obligará a detenerme? Es una cuestión de contingencias superpuestas. Los acontecimientos que tienen lugar en el prado —dos pájaros que se persiguen, una nube que oculta al sol cambiando así el color del verde— adquieren una significación especial porque ocurren durante los dos o tres minutos que estoy obligado a esperar. Es como si esos minutos llenaran una zona del tiempo que encaja perfectamente en la zona espacial del prado. El espacio y el tiempo se unen.

La experiencia que estoy tratando de describir, probando con diferentes enfoques, es muy precisa y reconocible al instante. Pero existe en un nivel de la percepción y de la sensación que es probablemente preverbal, de ahí, en gran medida, la dificultad que entraña el escribir sobre ella.

Sin duda la experiencia que ha de tener una historia psicológica, que empieza en la infancia y que podría explicarse en términos psicoanalíticos. Pero tales explicaciones no generalizan la experiencia, se limitan a sistematizarla. Bajo un

otra forma, a mi modo de ver, se trata de una experiencia común. No solemos hablar de ella porque carece de nombre.

Intentemos ahora describir esta experiencia diagramáticamente en su modo ideal. ¿Cuáles son las cosas más sencillas que se pueden decir sobre ella? La experiencia trata de un prado. No necesariamente el mismo. Cualquier terreno percibido de un modo determinado puede ofrecerla. Pero el campo *ideal*, el terreno que ofrece más posibilidades de generar la experiencia, sería:

1. Un prado. ¿Por qué? Ha de ser una zona cuyos límites sean visibles, aunque no necesariamente regulares; no puede ser un segmento de la naturaleza sin más límites que los que impone el enfoque natural de los ojos. Dentro del área demarcada ha de haber un mínimo de orden, un mínimo de acontecimientos planificados. Pero ni los sembrados ni las hileras regulares de frutales constituyen el terreno ideal.

2. Un prado en la ladera de una colina, visto desde arriba, como la parte superior de una mesa, o desde abajo cuando la pendiente de la colina parece inclinar el prado hacia uno, como la banda de música subida en el quiosco. ¿Por qué? Porque los efectos de la perspectiva se reducen a un mínimo, y la relación entre lo lejano y lo cercano resulta más equiparada.

3. Un prado en cualquier estación salvo el invierno ya que éste es un período de inactividad en el que se reduce considerablemente la gama de cosas que pueden suceder.

4. Un prado que no esté cercado por todos sus lados: el ideal, pues, sería un prado continental, ya que el típicamente inglés está totalmente cercado, lo que reduce el número de posibles entradas y salidas (salvo en el caso de los pájaros).

Estas prescripciones podrían sugerir dos cosas. El terreno ideal tendría aparentemente ciertas cualidades comunes con (a) un cuadro: límites definidos, una distancia accesible, etc.; (b) un escenario teatral: una apertura expectante a los acontecimientos con un máximo de posibilidades para las entradas y salidas.

Creo que este tipo de sugerencias pueden llamar a engaño, pues invocan un contexto cultural que, de tener algo que ver con la experiencia en cuestión, sólo pueden referirse a ella posteriormente, nunca precederla.

Dado el prado ideal que acabamos de sugerir, ¿cuáles serían los siguientes elementos constitutivos de la experiencia? Aquí es donde empiezan las dificultades. Uno se encuentra ante el prado, aunque no suele suceder que éste nos llame la atención antes de que hayamos percibido en él algún acontecimiento de un tipo u otro. Por lo general, el acontecimiento

atrae nuestra atención hacia el prado, y entonces, casi simultáneamente, nuestra propia conciencia de éste otorga una significación especial a dicho acontecimiento.

El primer acontecimiento, puesto que todos ellos forman parte de un proceso, conduce invariablemente otro, o, para ser más exactos, nos lleva a observar otros. Puede ser cualquier cosa, con tal de que no se trate de algo muy espectacular.

Si viéramos a un hombre que grita y después cae, las implicaciones de este suceso romperían de inmediato la autosuficiencia del prado. Correríamos hacia éste desde el exterior. Trataríamos de sacar al hombre fuera de allí. Incluso en el caso de que no sea necesaria la acción física, todo acontecimiento espectacular tendrá la misma desventaja.

Si viéramos caer un árbol abatido por el rayo, la fuerza dramática del acontecimiento nos conduciría inevitablemente a interpretarlo en unos términos que en ese momento parecerían más grandes que el prado que tenemos ante nosotros. Así pues, el primer acontecimiento no debe ser muy espectacular, pero, aparte de esto, puede ser cualquier cosa:

Dos caballos pastando.

Un perro corriendo en círculos cada vez más cerrados.

Una anciana buscando setas.

Un halcón planeando sobre nuestras cabezas.

Unos pinzones persiguiéndose de matorral en matorral.

Unos pollos picoteando aquí y allá.

Dos hombres charlando.

Un rebaño de ovejas avanzando extraordinariamente despacio desde una esquina hacia el centro.

Una voz.

Un niño caminando.

El primer acontecimiento nos lleva a observar otros que pueden ser una consecuencia de aquél o pueden ser enteramente independientes, salvo que tienen lugar en el mismo prado. Muchas veces el primer acontecimiento, el que llama nuestra atención, es más obvio que los que le siguen. Habiéndonos dado cuenta de la presencia del perro, percibimos una mariposa. Habiendo visto los caballos, nos percatamos del pájaro carpintero y luego lo vemos volar hacia una esquina del prado. Vemos caminar a un niño, y, cuando éste ha abandonado los límites del prado, nos damos cuenta de que un gato acaba de saltar desde lo alto de un muro.

A estas alturas ya estamos inmersos en la experiencia. Sin embargo, el decir esto implica un tiempo narrativo, y la esencia de esta experiencia consiste en que sucede fuera de

ese tiempo. No entra en el relato de nuestras vidas; ese relato que de una forma más o menos consciente estamos continuamente contándonos y desarrollando para nosotros mismos. Por el contrario, esta narración es interrumpida. La extensión visible del prado en el espacio desplaza la conciencia de nuestro propio tiempo vivido. Pero, ¿mediante qué mecanismo?

Nosotros relacionamos los acontecimientos que hemos visto y todavía estamos viendo con el prado. Este no solamente los enmarca, sino que también los *contiene*. La existencia de ese prado es la precondition para que ocurran del modo como lo han hecho unos y lo están haciendo otros. Todos los acontecimientos son definibles en virtud de su relación con los demás. Hemos definido los acontecimientos que hemos visto relacionándolo básicamente (si bien no exclusivamente) con el acontecimiento del campo, que es, al mismo tiempo, tanto literal como simbólicamente, el *fundamento* de los acontecimientos que tienen lugar en él.

Puede haber quien diga que ahora he cambiado de repente el uso que estaba dando a la palabra «acontecimiento». Empecé refiriéndome al prado como un espacio a la espera de acontecimientos; ahora hablo de él como de un acontecimiento en sí mismo. Pero esta incoherencia corre pareja a la naturaleza aparentemente ilógica de la misma experiencia en cuestión. De repente, una experiencia de observación desinteresada se abre por el centro y da vida a una alegría que reconocemos al instante como nuestra.

El prado ante el que nos hemos detenido parece tener las mismas proporciones que nuestra vida.

1971

Romaine
Lorquet
Romaine Lorquet

Romaine Lorquet nació en Lyon hace unos cincuenta años. Poco después de la guerra ya se encontraba en París, en donde conoció a Brancusi, Giacometti y Etienne-Martin, todos los cuales reconocieron su valía y la animaron en su carrera. Hace más de veinte años que abandonó París para ir a vivir y trabajar en una relativa soledad, en el campo.

Allí ha realizado muchas tallas. Utilizo este término en lugar de esculturas porque parece que desentona un poco en el mundo del arte contemporáneo. Y Romaine Lorquet nunca ha intentado verdaderamente situar su obra en un contexto artístico o cultural contemporáneo. Esta decisión no es, creo yo, una evasiva. Sencillamente ha optado por quedarse fuera.

Y es fuera, tanto en el sentido general como en su sentido literal, en donde he visto la mayoría de sus tallas. Están en la ladera de una colina, en los alrededores de la granja en donde vive. Unas yacen en la tierra, bajo los árboles; otras están casi ocultas en la maleza. Hay algunas de madera, pero la mayoría son de piedra. Su altura varía entre los 30 y los 90 centímetros. En algunos casos han crecido malas hierbas en los recovecos. No están en exposición.

La mayoría de los objetos hechos por el hombre remiten al momento de su realización. Su presencia depende del uso del tiempo pasado. *Esta casa fue construida en piedra*. Pero estas tallas apenas si remiten a su realización. No parecen acabadas ni inacabadas. Al igual que los árboles o los ríos, parece que existen en un continuo presente. Su aparente falta de historia las hace inevitables.

He intentado imaginarlas en un contexto diferente. En una sala de un museo, en la calle de una ciudad, en una casa. Cobran entonces la apariencia de algo encontrado en la naturaleza, precisamente porque no insisten en su realización. Cuando pensamos que están hechas por una mano humana, diríamos que pertenecen a otra época, ya sea en el pasado remoto o en el futuro lejano.

Incluso en la tierra, bajo los árboles frutales, nos hacen dudar de la línea de demarcación con la que estamos acostumbrados a separar la naturaleza y el arte. Nos engañan al hacernos creer que se encuentran al otro lado de esa frontera. Tal vez ocupan la zona que el arte dejó vacía cuando renunció a su función mágica en favor de la naturaleza. Algunas de las tallas sólo tienen completamente esculpidos tres lados; el cuarto ha sido dejado tal cual. Esto podría sugerir que la artista tenía la idea de adosar la talla a un muro. Pero yo lo dudo. Creo que es mucho más probable que haya quedado sin labrar a fin de que la talla permanezca «vinculada» a la naturaleza de la cual todavía no ha emergido del todo.

Todas las tallas evocan algo al espectador. Pero no representan formas específicas. No retratan nada. Tampoco son abstracciones. La artista no ha extraído las formas de la naturaleza para después pulirlas y purificarlas con el fin de presentarlas como símbolos. La obra de Lorquet no tiene nada en común con a decoración clásica ni con la escultura moderna de Arp, Miró, Max Bill o Henry Moore.

¿Qué sugieren, pues, estas tallas?

En la naturaleza, el espacio no es algo que se otorga desde fuera; es una condición de la existencia nacida en su interior. Es lo que ha crecido o crecerá en ella. El espacio en la naturaleza es el contenido de la semilla. La simetría es la ley espacial del crecimiento, la ley del *espaciamiento*. Su código

tampoco se impone desde fuera, sino que funciona en ella misma. Lo que estas tallas evocan de la naturaleza son sus propias leyes del espacio y la simetría. Sus formas obedecen a las mismas leyes que rigen la disposición de las frutas o las hojas de los árboles. Están formadas de tal modo que garantizan una continuidad, no la de una serie lógica, sino la del crecimiento.

Cada talla es una «cadena» de uniones, de encuentros, de acontecimientos que se «producen» y «aceptan» mutuamente, de modo que la suma de todos ellos constituye un solo acontecimiento. No cabe duda de que todo esto es igualmente aplicable a cualquier escultura lograda. Se podría decir lo mismo del *Moisés* de Miguel Ángel. Pero en el caso de estas tallas, el acontecimiento que componen se extiende allende ellas mismas y pasa a incluir todo el paisaje, desde la hierba a sus pies hasta las montañas que se divisan en la distancia.

En estas montañas hay un sinfín de rocas y piedras sin tallar. He estudiado algunas de ellas para comprobar si, concentrando mi atención en ellas, puedo hacer que funcionen del mismo modo que las talladas. Pero permanecen inertes, apegadas a sí mismas. Lejos de evocar nada, se repliegan más y más hacia el remoto estado de acabado de su propio ser. Su existencia sólo se responde a sí misma.

Por el contrario, las tallas de Romaine Lorquet invocan una unidad. Tienen algo en común con la escultura sumeria. En ese arte primitivo, la disposición de las partes recordaba también el agrupamiento de las formas tangibles en la naturaleza: las bayas, las piñas, las frutas, los órganos del cuerpo, animal o humano, las flores, las raíces. La metáfora estaba todavía encarnada en la unidad física del mundo. Por ejemplo, una boca en un rostro era una variación de un agujero en la tierra, o una hoja era una variación de una mano. La metáfora era considerada como una posibilidad constante, y la escultura era una celebración de la materia común de la que estaban hechas todas las cosas.

Al aumentar la división del trabajo, el arte, como todas las demás disciplinas, empezó a diferenciarse de un modo cada vez más acusado. La idealización pasó a ser una de las formas de diferenciacón. Los escultores competían entre sí para ver cuál tallaba la boca más perfecta; la boca que fuera sólo y perfectamente ella misma. Cuanto mejor lo lograban, mayor se hacía la diferencia entre la boca y el agujero en la tierra. Se pasó a dividir todo de acuerdo con su tipología. Las distinciones y las distancias se hicieron mensurables. Había nacido un espacio vacío. Durante cuatro siglos la mayor parte de la escultura europea ha sido creada a partir de un enfrentamiento con ese espacio vacío. Sin embargo, en las

tallas de Romaine Lorquet no existe nada semejante. El espacio solamente existe dentro de un sistema, en el que se incluye también espacio que las rodea. François Jacob:

«El poder de ensamblar, de producir estructuras cada vez más complejas, incluso de reproducirlas, pertenece a los elementos que constituyen la materia. Desde las partículas al hombre, hay toda una serie de integraciones, de niveles, de discontinuidades. Pero no se abre nunca brecha alguna ni en la composición de los objetos ni en las reacciones que tienen lugar en ellos; no se da un solo cambio en “esencia”.»

La experiencia que informa estas tallas es también la experiencia de nuestros cuerpos. Funcionan como espejos. No como un espejo que niega el interior al reflejar la superficie, sino como el espejo de los ojos del otro. Al reflejarnos en ellos, no encontramos una imagen de nosotros mismos, sino el reconocimiento de nuestro ser físico. Excepcionalmente, en ciertos momentos de revelación, uno puede tener esta misma experiencia ante un árbol, un trigo o un río. Las tallas de Romaine Lorquet aproximan un poco desde la naturaleza el potencial de esa experiencia. Sin embargo, sólo lo hacen hasta un punto, no pueden llegar más lejos. Combinan la confianza con la extrema moderación. ¿Por qué son tan reservadas? O, para formular la pregunta en otros términos, ¿por qué están medio abandonadas en esa colina?

Todo arte basado en una profunda observación de la naturaleza termina por modificar el modo de verla, ya sea confirmando uno ya establecido, o proponiendo otro nuevo. Hasta hace poco esto entrañaba todo un proceso cultural; el artista observaba la naturaleza: su obra tenía un lugar en la cultura de su tiempo y esa cultura mediaba entre el hombre y la naturaleza. En las sociedades postindustriales ha dejado de suceder tal cosa. Su cultura corre paralela a la naturaleza y está completamente separada de ella. Todo lo que entra en esa cultura tiene que cortar toda conexión con la naturaleza. Incluso las vistas naturales (los paisajes) han quedado reducidos a simples artículos de consumo.

El sentido de continuidad que antaño proporcionaba la naturaleza lo suplen actualmente los medios de comunicación e intercambio: la publicidad, la televisión, los periódicos, los discos, la radio, los escaparates, las autopistas, los «package tours», la moneda, etc. Estos, a no ser que ocurran catástrofes, ya sea personales o globales, forman una tumultuosa corriente en la que se puede transmitir y hacer homogéneo cualquier material, incluido el arte.

Por eso, el rechazo de la actual *institución del arte* que implican estas tallas es funcional y no cultural. Esta distinción es importante. La negación cultural del arte — el movi-

miento antiarte, el primitivismo cultivado de un Dubuffet, el arte autodestructivo, etc. — dependen del arte que rechazan y, por consiguiente, también conducen al museo, a la institución del arte. Duchamp no era un iconoclasta; era un nuevo tipo de conservador de museos.

El rechazo de estas tallas es funcional porque la cultura en la cual deberían operar es incapaz de mediar entre la sociedad y la naturaleza. Por ello se ven obligadas a intentar hacerlo por ellas mismas. Parten de una profunda observación de la naturaleza y luego, sin otra ayuda que ellas mismas, intentan remitir de vuelta a la naturaleza esas observaciones, esas ideas extraídas de ella. Anteriormente este proceso de vuelta a la naturaleza hubiera sido gradual, indirecto, transmitido socialmente. En el caso de Romaine Lorquet se vuelve inmediato, simple, físico, sencillamente porque sus tallas apenas se han separado de la naturaleza. Rechazan la *distinción* que se otorga al arte en nuestro tiempo.

A veces, la visión de una sola imaginación puede sobrepasar las formas sociales de la cultura existente, incluyendo la forma social del arte. Cuando sucede esto, las obras producidas por esa imaginación existen en una soledad no sólo personal, sino también histórica.

Una mariposa se posa en una de las tallas, cierra las alas, se convierte en algo parecido a la hoja infinitamente fina del hacha enterrada en la piedra, abre y cierra las alas y se echa a volar.

Lo que sigue es un párrafo de Marx que existe en el mismo tipo de soledad.

«La esencia *humana* de la naturaleza primero sólo existe para el hombre *social*; pues sólo ahí existe la naturaleza como *cimiento* de su propia existencia *humana*. Sólo ahí se convierte en existencia *humana* lo que para él es su existencia *natural*, y la naturaleza se hace hombre para él. Así, la *sociedad* es la unidad de existencia del hombre con la naturaleza (la verdadera resurrección de la naturaleza), el naturalismo del hombre y el humanismo de la naturaleza llevados ambos hasta su completa realización» (Karl Marx, *Manuscritos económicos y filosóficos*).

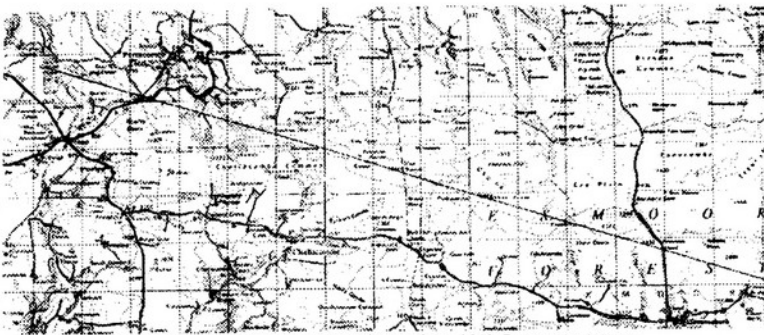
1974

¿Por qué ir a caminar? No para llegar a alguna parte; la falta de destino hace más a una caminata que el tránsito de un punto a otro. Pero una caminata nunca es sin objeto; uno se pone límites incluso antes de comenzar: «tan lejos como los bosques», «alrededor del lago», «a lo largo del río hasta el puente y vuelta». La conveniencia determina la estructura del viaje hacia un destino; en una caminata uno se impone lo propio.

Una caminata ofrece una oportunidad para detenerse en la naturaleza, para entregarse a los sentidos. Puedes ir en busca de compañía o retirarte, según el ánimo. Puedes llevar a pasear al perro —un acuerdo ideal, ya que vuestras respectivas diversiones no se interfieren. Suele ser un error, como dijo William Hazlitt, ir a caminar con un amigo. La charla convierte al paseo en una situación social, y andar sin la propia disposición contraría la sensibilidad del caminar.

Una caminata es una abstracción, una idea. Es una forma particular de pasaje a través del espacio y del tiempo; te embarcas en ella para estirar tu conciencia tanto como tus piernas. Un viaje está signado por su fin; el punto en una caminata es el caminar en sí.

El arte de Richard Long debe tocar de algún modo nuestra experiencia del caminar. De otro modo, ¿por qué sus travesías solitarias nos afectarían tan singularmente? Cuando la noticia de ellas nos alcanza, ya fueron consumadas. Todo lo que obtenemos es un mapa del recorrido, algunas fotografías, y tersas anotaciones de locación y duración, deliberadamente redactadas con persuasivo detalle. A diferencia de los viajeros literarios, deleitados con la descripción de las aventuras de su pierna izquierda, Long apenas nos refiere que él fue.



CAMINATA DE DIEZ MILLAS EN NOVIEMBRE 1, 1968. Exmoor, Inglaterra

LONG WALKS

Nancy Foote

go, limitado acceso a su arte es lo que ganaremos. Nunca nos veremos privados de su experiencia, pero podremos reconstruirla sólo hasta cierto punto. «Ir a caminar» puede alinear nuestros pasos con los suyos.

El trabajo de Long puede adoptar diversas formas: caminatas con propósito y duración previamente establecidos, esculturas de asentamiento hechas en lugares remotos con los materiales que él encuentra allí, y largas instalaciones de piso en galerías y museos (el aspecto más tangible de su obra, aunque no menos evocativo). Todas estas formas poseen una economía gestual; concepto, método y materiales convergen limpiamente. En las caminatas los tres son sinónimos. De manera menos obvia, esto también es aplicable a las piezas de exterior.

Long nunca «fuerza» una obra; las piedras son utilizadas como piedras, las ramas como ramas. Todo es producto local; nada es importado. Sus trabajos pueden durar o quedar cubiertos por las plantas o arrastrados por el agua. No importa, puesto que él no intenta que sean vistas por nadie. Al final, nada nos queda excepto el conocimiento de la intervención de Long, llegada a nosotros mediante fotografías y rótulos describiendo dos particulares generalizados —el medium y el lugar: *Palos en Somerset, Un Círculo en los Andes, Piedras en Clare*.

Esta ausencia de retórica deviene un modo de transparencia; Long atraviesa el territorio, una figura apenas insinuada, eludiendo a la audiencia de arte. No hay manera de visitar sus esculturas temporarias de piedras o leña, ninguna invitación a seguir sus rutas cuidadosamente estructuradas. Por lo tanto el trabajo permanece largamente cerebral: una mente, más que un cuerpo, viajando a través del paisaje. Si dejamos a nuestras mentes errar tras él, sin embar-

Las piezas de interior —líneas, círculos y espirales de piedras, maderas o tierras ubicados en el suelo— comparten aspectos de esta singularidad estructural y conceptual, pues permanecen atadas a su sitio de origen a pesar del traslado a que fueron sometidas. Piedras y troncos a menudo provienen de la vecindad de la instalación; el lugar donde fueron hallados se convierte en el título de la obra. La posición de un elemento específico en una pieza está determinado por lo general por su relación con los otros elementos, de

manera que mientras las instalaciones particulares pueden diferir, el concepto permanece. Palos apilados de varios largos son puestos en hileras, así que cada pila es un cierto número de palos del mismo largo frente a su predecesor. Surco de huellas de barro, «el largo de una línea recta desde la base hasta la cima del Monte Silbury» se curva en una espiral, quedando el número de vueltas de la espiral determinado por el tamaño de la habitación. Se supone que estas obras pueden ser rehechas; sé de un gran círculo de piedras sueltas que es periódicamente desarmado y rearmado. Long especificó el diámetro del círculo y dejó instrucciones escritas para que las piedras estén puestas sin propósito definido, apoyadas en sus lados más largos, más chatos y más estables sin tocarse entre sí.

La escala del arte de Long es a menudo ambigua. Considerando su extrema privacidad, su falta de pretensión y su economía, parece íntima y pequeña (un punto o una línea en un vasto plano; un momento en un eón). Pero las dimensiones (a menudo de cientos de millas) o la duración (muchas horas, incluso varios días) de una caminata, no son mensurables. Las obras de Long no son performances, sus esfuerzos desconocidos no se relacionan con el *body art*. ¿Lleva sandwiches, lo sorprende la lluvia, acampa en la noche? Nada de esto nos es referido. (Qué diferente a *Foraging* de Peter Hutchinson, un recorrido estético en las montañas Rockies donde el registro de los detalles era el propósito y la supervivencia del evento —un tema vuelto particularmente mordaz luego de que el artista y su acompañante cenaran los hongos equivocados.)

El alma de un paseo es la liberación, la perfecta liberación, para pensar, sentir, hacer sólo lo que se desea. Vamos de paseo en principio para ser libres de todo impedimento y de toda inconveniencia; para dejarnos atrás, mucho más que para obtener ventaja sobre otros.

WILLIAM HAZLITT, *On Going a Journey*

Al ascender, la cima está casi siempre oculta, y nada sino un sendero te salvará de falsos paseos. Al descender sólo te salvará un precipicio o un torrente invadable. Allí se sabe desde qué lado un obstáculo puede ser pasado... y por dónde es mejor continuar... Se encontrará que nada sino un largo experimentar espera al viajero individual... en todas partes El Camino, en especial el muy temprano Camino, es más sabio de lo que parece.

HILAIRE BELLOC, *The Old Road*

Aunque el tiempo y la distancia complican nuestras percepciones de la escala en el trabajo de Long, tienden a cristalizar su estructura. Uno u otra están predeterminados en una caminata —generalmente la distancia, aunque a veces, como en *A Walk of Four Hours and Four Circles* [Una caminata de cuatro horas y cuatro círculos], Dartmoor, 1972, el tiempo es el factor determinante. Esta caminata está registrada como cuatro círculos concéntricos en un mapa, cada una representando una hora de andar. Cómo cuatro travesías de largos tan diversos pueden implicar la misma duración de tiempo,

no está explicado —pero las decisiones del artista están sugeridas: quizás él vaga lentamente, luego acelera, incluso corre alrededor del gran círculo.

Las esculturas de asentamiento rara vez se presentan en el contexto de una caminata, pero estas dos facetas del arte de Long suelen surgir juntas en una empresa conceptualmente muy tersa. Para *164 Stones/164 Miles* Long caminó a través de Irlanda (164 millas) «ubicando una piedra a cada milla del camino». Él cuenta el número de piedras por distrito atravesado: Clare 49 piedras, Tipperary 38 piedras, Kilkenny 27 piedras, Leix 9 piedras, Carlow 20 piedras, Wicklow 21 piedras. La obra combina una larga caminata, una inmensa escultura de piedra (¿o no lo es? sólo incluye 164 piedras; obras mucho más pequeñas contienen más) y una subestructura en la que los distritos, fronteras en sí mismos, están representados por piedras, que representan millas a las que, en primer lugar, miden arbitrariamente. Es un trabajo pobre, pero Long lo reduce a dos páginas en un libro, con un texto a la izquierda y una fotografía del camino, con una piedra, a la derecha.

Aunque mucho del trabajo de Long es lineal, su desarrollo no lo es. Las ideas aparecen una y otra vez. Su arte es físico, como el tiempo, cuando se lo considera en términos de horas, estaciones y, finalmente, historia. Es natural percibirlo como lineal, desde el momento en que la propia vida de cada uno ocupa apenas un breve fragmento cronológico de manera que la curva del tiempo no siempre es percibida. Círculos y círculos alrededor, renovándose, alterándose, renaciendo otra vez. Un diálogo entre la constante mutación y la duración permanente tiene lugar en el pai-

saje. Los motivos recurrentes de Long —la línea, el círculo, la espiral— surgen del paisaje, y de alguna manera son portadores de su carácter.

Se hace tentador dar una vuelta por la historia del arte a través del tiempo hasta desembocar en la obra de Richard Long. Se podría comenzar con los círculos de piedra de la Britania neolítica y las espirales talladas de la Edad de Bronce, viajar a lo largo de los caminos de la Roma temprana, y participar en peregrinaciones medievales, en especial aquella de Eduardo I, quien erigió cruces de piedra en cada punto de descanso durante el cortejo fúnebre de su reina. Los siglos 17 y 18 son aun más interesantes. No sólo está allí toda esa teoría acerca del «artífice natural» de parques y jardines; también se puede emprender el Gran Tour de Europa, *de rigueur* para los jóvenes ingleses de buena posición. Viajar por las Islas Británicas se había vuelto una actividad popular por aquella época. El viaje de Samuel Johnson con Boswell a las Hébridas dio resultados literarios. Durante el próximo siglo se puede andar con Constable y Turner y dar un paseo alrededor del Lago District con Wordsworth y sus amigos. Y una vez en el siglo 20, si se ha perdido la dirección, sólo queda consultar la *Blue Guide*, ese compendio de detalles fanáticos que fascina al viajero inglés y revela tanto como cualquier poeta romántico.

Si se intenta ligar cualquiera de estos antecedentes a Long, sin embargo, se hará un mal papel. Tienen todo —y nada— que ver con él. Long no oculta su interés en el trabajo antiguo; algunas piezas parten directamente de allí. Stonehenge y el gigante de Cerne Abbas han sido puntos focales para Long; un laberinto tallado en una peña en Irlanda generó su *Connemara Sculpture*, 1971, donde reprodujo aquel diseño con piedras del suelo. Otros trabajos, que incluyen espirales y círculos, especialmente círculos de piedras erigidas, incorporan ese linaje de manera completa pero no excluyente.

La diferencia entre Long y sus ancestros anónimos es más sutil que las semejanzas. ¿Los monumentos antiguos eran religiosos, fúnebres, astronómicos? Argumentos convincentes pueden sostener cualquiera de estas tres teorías. Pero Long no toma prestado un supuesto contenido a sus fuentes, como lo hace tanto arte reciente que depende de una «primi-

tización» deliberada. Su interés primordial parece estar en relación con la geografía y la topografía del paisaje; con medir y hacer marcas en él, con ofrecer un eco de su carácter mediante su elección de materiales escultóricos y métodos. La conexión de Long con los monumentos antiguos se refiere más a su presencia en el paisaje que a su rol en la cultura prehistórica.

El modelo de la peregrinación también se torna sin salida. Los peregrinos emprendían arduas jornadas impulsados por la fe y la esperanza de salvación, o por el buen tiempo y la buena compañía, como hubiera clamado Chaucer. Ninguno de estos motivos puede aplicarse con propiedad a Long.

Los constructores de los grandes jardines y parques del siglo 18 pueden parecer a primera vista más cercanos, puesto que al menos sus intenciones eran artísticas y su trabajo implicaba la imposición de una estructura en la naturaleza. Pero de nuevo la conexión se desvanece; aquellos diseñadores están tras los efectos *visuales* —vistas cuidadosamente planeadas para agradar al ojo y a la mente. Con la excepción de un trabajo muy temprano, *England*, 1967, en donde erigió una figura rectangular en el paisaje y ubicó un círculo en el suelo a cierta distancia de manera que podía ser visto tanto a través como fuera de la figura, no sé de nada que Long haya hecho que pusiese demasiado énfasis en el efecto visual. De manera que otra vez él permanece, fundamentalmente, aparte.

Pero Long tiene algo en común con todos estos predecesores, incluso si las conexiones específicas siguen eludiéndonos. Esto se relaciona con el paisaje en sí, en particular el paisaje inglés. Un sentimiento por el campo ha informado siempre la sensibilidad inglesa. Inglaterra, una pequeña, bien cuidada isla, poseedora de extremos climáticos, ha estado bajo cultivo por tanto tiempo que pocas regiones permanecen intocadas.

Los rastros del pasado a ser encontrados no hacen vislumbrar su estado primigenio, sino evidencia interminable de previos habitantes (a diferencia de América, donde inmensas áreas de selva y desierto todavía preservan al menos la ilusión de que nadie estuvo antes allí). En Britania el paisaje está poco abastecido; el sueño inglés consiste en una propiedad en el campo. Pero su fascinación es del espíritu del paisaje, más que de su geología, que no ofrece desafío

...de Selby señala que un buen camino tendrá carácter y un cierto aire de destino, una advertencia indefinible de que está yendo hacia alguna parte, al este o al oeste, y no regresando desde allí. Si vas por un camino así, él piensa, se te ofrecerá un viaje agradable, señales sutiles a cada paso y una tranquilidad de peregrinación capaz de persuadirte de que estás andando para siempre por terreno apacible. Pero si vas al este por el lado oeste de un camino, te maravillarás ante la infatigable destemplanza de cada perspectiva y el gran número de molestias en los pies te inclinarán a enfrentar el hecho de que estás cansado.

FLANN O'BRIEN, *The Third Policeman*

para su conquista —ni vastos picos o tierras ignotas, ni mayores enigmas. Inglaterra ofrece un paisaje de tranquilidad, solaz, tregua. Una comunión con el campo recorre todo el arte inglés, no menos en Long que en sus antecesores.

De hecho es tan fundamental para su trabajo, que él no modifica su acercamiento o métodos en tierra extranjera. Long ha trabajado en territorio extranjero más regiones silvestres que en las Islas Británicas —Alaska, Canadá, los Andes, los Himalayas. Pero los resultados evidencian la misma delicadeza; no es que él se embarque en semejantes viajes para buscar lo remoto o lo más desafiante.

El trabajo de Long puede tener sus raíces en la actitud inglesa hacia el campo, pero también cataliza algo de las ideas definitorias del arte de los 70. La abrupta retirada de los frenéticos 60; el renovado interés en las formas y materiales naturales más que en los de tipo industrial; la salida de museos y galerías —semejantes rasgos han caracterizado, y ayudado a formar, las difusas actividades que compusieron el arte de los 70. Es interesante el hecho de que Long nunca trabajara en un medio más tradicional; él ha recorrido sólo el territorio de los 70, adaptando sus temas recurrentes —la línea, el círculo, incluso la trama.

En los últimos diez años Long ha permanecido igual; sus amables intervenciones en el paisaje han mantenido su discreción, sus piezas de interior continúan por vías similares. La línea, el círculo y la espiral todavía forman la base de su vocabulario escultórico. Pero si bien no ha manifestado cambios radicales de dirección, él continúa afilando sus procedimientos. Su trabajo se ha vuelto conceptualmente más ajustado a medida que lo ha ido entrelazando con su impulso generador —el paisaje. Las caminatas se han vuelto menos rígidas en estructura a medida que él ha ido de las varas formales a las naturales.

Las primeras caminatas, como los círculos concéntricos, la trama, o las muchas líneas rectas, ilustran el origen del modo en que este proyecto es ejecutado puntualmente en

No es indiferente hacia dónde caminamos. Hay una dirección correcta; pero estamos tan aferrados a la estupidéz y a la negligencia que seguimos la dirección equivocada. Debería alegrarnos saber que caminar —nunca hasta ahora adoptada por nosotros esta palabra actual— corresponde con precisión simbólica al sendero por el que amamos viajar en el mundo interior e ideal; y a veces, sin duda, encontramos difícil elegir nuestra dirección, porque ésta no existe todavía de manera distintiva en nuestra idea.

HENRY DAVID THOREAU, *Walking*

Un viaje a pie debe hacerse a solas, porque la libertad está en su esencia; porque debes estar en disponibilidad para detenerse y continuar, y seguir esta vía o aquella, al arbitrio del capricho; ...debes estar abierto a todas las impresiones, y dejar que tus pensamientos se impregnen con aquello que percibes. Debes ser una pipa para ser tocada por cualquier viento.

ROBERT LOUIS STEVENSON, *Walking Tours*

realizar líneas rectas o curvas perfectas. El Avon «camina» desde su fuente a su desembocadura; Long camina la misma distancia, no a lo largo del río, sino por un antiguo camino que lo sigue. En un punto el camino cruza el río; una fotografía de un puente peatonal, junto a mapas del río y del camino, se convierten en la evidencia.

Otro trabajo reciente tiene una inflexión ligeramente distinta, pero por igual conceptualmente armonioso. En *130 Miles from the Source to the Sea* [130 Millas desde la Fuente hasta el Mar], Dumfriesshire, Escocia, 1978, Long erige una pila de 130 piedras en la fuente del río Clyde, trayendo como muestra a su regreso una fotografía de la pila de piedras, rotulada con precisión. De nuevo el gesto está vinculado por entero a la circunstancia; el concepto y el método permanecen inseparables. El trabajo de Long ha sido siempre extremadamente económico, pero las piezas recientes parecen particularmente bien resueltas.

Para ser un arte que nos ofrece tan pocos estímulos, el trabajo de Long es sorprendentemente gratificante. Contiene un elemento de aventura el hecho de saber que es, en su mayor parte, inaferrable. ¿O no? No hay ley formulada contra empujar nuestra imaginación; puede ser nuestro pasaje a Inglaterra, nuestro *trek* himaláico. Podemos negociar nuestro propio progreso a través del espacio y del tiempo tanto como Long pueda. Aquí es donde caminar aparece.

En una de estas caminatas, Long recorrió una región montañosa en Irlanda —Macgillicuddy's Reeks— arrojando una piedra. Cualquiera que haga esto lo sabe. Al comenzar tu ojo acecha alrededor del camino en busca de la piedra adecuada. Encuentras una y la tiras; vuela y rueda unas yardas más adelante. El ojo fijo en la piedra se asegura de no perderla de vista entre las otras, la tomas, la tiras de nuevo. Cuando te hayas dado cuenta, estarás muy unido a esa piedra. Ella estructura tu caminata; tú vas adonde ella va.



Túmulo de piedras — CIEN TÚMULOS EN CIEN HORAS
Una caminata de 114 millas en Dartmoor, Inglaterra, 1976

Una nota sobre documentación

Como con todo el arte efímero, la documentación tiene la mayor importancia. En el trabajo de Richard Long adquiere diversas formas: fotografías y mapas junto a textos; fotografías y textos presentados en libros (a menudo publicados por museos y galerías reemplazando los catálogos convencionales, a pedido del artista); y libros de artista. Mucha de la documentación de Long oscila entre información «primaria» y «secundaria» —el trabajo en sí versus una reproducción de ese trabajo. Las fotografías de las esculturas de asentamiento normalmente caerían en esta segunda categoría, pero debido al modo en que Long las presenta, con lacónico enfoque, se vuelven, en un sentido, primarias. Su interés en el «arte» fotográfico es minimal, al revés de su amigo y a veces compañero de caminata Hamish Fulton, cuyas imágenes, aunque vinculadas al concepto de Long, son mucho más autoconscientes en sentido fotográfico. Como si el estricto registro no fuese suficiente, Long a veces utiliza una fotografía para anular toda pretensión estética, como cuando toma un punto de interés conceptual, tal como la fuente de un río que genera una caminata. Y en libros tales como *A Hundred Stones*; *One Mile Between First and Last* [Cien piedras; Una milla entre la primera y la última], las fotografías son, en un sentido, primarias porque captan las piedras de una única obra.

PALABRAS TRAS LO HECHO RICHARD LONG

(1982)

La fuente de mi trabajo es la naturaleza. La empleo con respeto & libertad. Utilizo materiales, ideas, movimiento & tiempo, para expresar una visión total de mi arte en el mundo. Espero producir imágenes que resuenen en la imaginación, que puntúen la tierra & la mente.

A mediados de los sesenta, el lenguaje & la ambición del arte exigía una renovación. Yo sentía que el arte apenas había reconocido los paisajes naturales que cubren este planeta, ni se habían utilizado las experiencias que esos lugares podían ofrecer. Comenzando en mi entorno inmediato & ampliándolo más tarde, parte de mi trabajo ha consistido desde entonces en probar & hacer funcionar ese potencial. Lo veo como arte abstracto esparcido por los espacios reales del mundo. No es romanticismo: utilizo el mundo tal & como lo encuentro. Mi trabajo es simple & práctico. Puedo elegir un páramo de tierras movedizas para realizar un paseo en línea recta de diez millas porque ese sea el mejor lugar para realizar tal obra, & puedo asegurar que conozco bien esos lugares.

Me gusta la idea de utilizar la tierra sin poseerla.

Un paseo señala un tiempo con una acumulación de huellas. Define la forma de la tierra. Recorrer las carreteras & sendas es trazar un retrato del país. Me he ido interesando en emplear el paseo para expresar ideas originales sobre la tierra, el arte & el propio pasear.

Un paseo es también el medio de descubrir lugares en los que hacer esculturas en áreas «remotas», lugares de naturaleza, lugares de gran poder & contemplación.

Estas obras están hechas del lugar, son una recomposición suya &, con el tiempo, serán por él reabsorbidas. Espero trabajar para la tierra, no contra ella.

Me gusta la idea de que el arte pueda ser realizado en cualquier lugar, quizás visto por poca gente, o no reconocido como arte cuando lo ven. Pienso que eso es una gran libertad ganada para el arte & para el espectador.

Mis fotografías & títulos son hechos que ofrecen el acceso apropiado al espíritu de estas remotas, o de otra manera irreconocibles, obras.

El tiempo pasa, un lugar permanece. Un paseo mueve a través de la vida, es físico —pero más tarde invisible. Una escultura es todavía un lugar estático, visible.

Precisamente, la libertad de utilizar todos los grados de visibilidad & permanencia es importante en mi obra. El arte puede ser un paso o una piedra.

Una escultura, un mapa, un texto, una fotografía; todas las formas de mi trabajo son iguales & complementarias.

El conocimiento de mis acciones, en la forma que sea, es el arte. Mi arte es la esencia de mi representación.

Mis esculturas de interior & exterior están realizadas con un mismo espíritu. Las obras urbanas & rurales son mutuamente dependientes, & ambas tienen igual significado en mi obra.

Mi obra se ha convertido en una simple metáfora de la vida. Una figura siguiendo su camino, traza su huella. Es una afirmación de mi propia escala &, mis sentidos humanos: lo lejos que camino, las piedras que recojo, mis experiencias particulares. La naturaleza tiene más efecto sobre mí que yo sobre ella. Estoy contento con el vocabulario de significados comunes & universales que me proporciona: pasear, colocar, piedras, palos, agua, círculos, líneas, días, noches, caminos.

Louise Labé Elegía I

versión y nota Claudia Schwartz

Louise Labé publica en 1555 el volumen que recoge su *Debate entre Locura y Amor*, tres elegías y veinticuatro sonetos. Lo hace con la anuencia del rey Enrique II, con quien compartiera años antes, no sólo el sitio de Perpignan, sino una página amorosa.

Latín, música, poesía, el arte de la aguja y también la espada y la equitación: Louise Labé es una poeta perfecto producto de su siglo. Nacida en Lyon, hija de un poderoso textil, formaliza una alianza matrimonial con otro hilandero (la textil es la industria por excelencia de esa ciudad que fue llamada la Florencia francesa) lo que no le impidió fragorosos romances.

La vida de Louise Labé, referente obligado de la vida cultural lionesa en el siglo XVI y bordada de acontecimientos descollantes, no empaña su obra sino que la ilumina. Una voz delicada y audaz, encantadora y refrescantemente contemporánea atraviesa los siglos y continúa su tarea de refinada bordadora.

Cuando Amor, de hombres y dioses vencedor,
Hacia arder con su llama mi corazón,
Besando con cruel furia
Mi sangre, mis huesos, mi espíritu y coraje,
No tenía aún el poder
De lamentar mi pena y mi sufrimiento.
Ni Febo, amigo de los verdes laureles,
Había permitido aún que compusiera versos
Pero ahora que su furor divino
Colma de ardor mi pecho audaz
Me hace cantar, no los ruidosos truenos
De Júpiter o las crueles guerras
Con que Marte perturba, cuando quiere, al Universo.
Me ha dado la lira, que los versos
Cantar solía del Amor Lesbiano,
Y de igual modo se lamentará la mía.
Oh dulce arquero, suavízame la voz,
Que podría herir e irritar a veces,
Al recitar tantas penas y dolores,
Tantas despechadas fortunas y desgracias.
Templa el deseo, con que mi tierno corazón
Fue al arder casi a cenizas reducido.
Siento ya que un triste recuerdo
Mueve al llanto a acudir al ojo.
Me parece que siento las señales
Que primeras de Amor tuve y veo las armas
Con que se armó para asaltarme.
Eran mis ojos flechas muy agudas que
Dirigía contra los que indiscretamente me miraban
Y de mi arco no se protegían demasiado.
Pero esas flechas mías a mis ojos abatieron

Y en venganza a ser ejemplo me obligaron.
Me burlaba de uno que me amaba,
Otro que se quemaba y de amor se consumía.
Y viendo tantas lágrimas regadas,
Tantos suspiros y ruegos perdidos,
Sólo de repente comprendí que me había capturado
El mismo mal que solía reprender
Que me atravesó con tanta furia
Que aún después de mucho tiempo no estoy curada
Y todavía ahora me obligo
A refrescar con nueva queja
Mis pasados males. Al leerlos, Damas,
Por mis penas conmigo suspirad.
Tal vez un día yo haré lo mismo
Y vuestra quejumbrosa voz ayude
A relatar sus trabajos y sus penas,
Y el tiempo perdido vanamente a lamentar.
Del rigor que en vuestro corazón se aloja,
Amor puede un día volverse vencedor.
Y cuanto más enemigas le hayáis sido,
Peor os hará, al sentirlos dominadas.
No juzguéis que se deba reprochar
A las que Cupido ha encendido.
Además de nosotras, no obstante su estatura,
Otras han sufrido la amorosa rudeza:
El corazón altivo, la belleza, el linaje,
No pudieron preservarlas de servidumbre
Al duro Amor: los espíritus más nobles,
Más fuerte y repentinamente caen.
Semiramis, reina tan famosa,
Que con su ejército puso en marcha
A los negros escuadrones de etíopes,
Y dando loables ejemplo a los suyos
Con su furioso brazo hizo correr
La sangre de los enemigos más bravos,
Todavía con deseo de conquistar
A todos sus vecinos, o darles guerra,
Encontró a Amor, y tan fuertemente la tomó,
Que armas y leyes abandonó vencida.
¿No merecía su real grandeza
Tener una desgracia menos deplorable
Que la de amar a su hijo? Reina de Babilonia,
¿Dónde está tu corazón que resuena en el combate?
¿Qué fue de ese hierro y ese escudo,

Con los que hacías un vencido del más bravo?
¿Dónde has puesto la marcial cresta
Que oscurecía el rubio oro de tu testa?
¿Dónde está la espada, dónde esa coraza,
Con que la audacia de tus enemigos castigabas?
¿Dónde huyeron los furiosos corceles
Que empujaban tu carro victorioso?
¿Tan pronto pudo quebrarte un débil enemigo?
¿Tan pronto tu viril corazón pudo variar
Que el placer de las armas no te conmueve ya
Y sólo suspiras en el lecho nupcial?
Abandonaste las amarguras marciales
Para recobrar las dulzuras geniales.
Así Amor de ti te ha extrañado
Que cambiada en otra se te diría.
Entonces, el que de Amor presa
Me ve quejarme, no desprecie
Mi triste duelo: tal vez en breve, Amor
No aparezca en él menos lamentable
Pues he visto a quien al Amor
En su juventud condenaba, encenderse de ardor
En la vejez y tiernamente lamentar
El áspero rigor de su tardío tormento.
Entonces con maquillaje y agua constante
Intentaba devolverse la belleza,
Queriendo ahuyentar el arrugado trabajo
Que la edad en su rostro había grabado.
Sobre su cabeza cana había agregado
Una peluca bastante mal puesta,
Y cuanto más a gusto estaba maquillada
Menos mirada era por su amigo
Que huyendo lejos no la tenía en cuenta,
Tan fea le parecía y tanta vergüenza sentía
De ser amado por ella. Así la pobre vieja
Recibía el trato que había dado.
En vano muchas veces un tiempo fue invocado:
Ahora que ama, no es amada.
Así se complace Amor, haciendo
Que el deseo de uno contrario del otro sea,
No ama aquel a nadie, que a una Dama amaré,
Tanto ama aquel otro, que amado no será.
Y cultiva sin embargo su potencia
Y su rigor con una esperanza vana.



René Daumal

Las últimas palabras del poeta

versión de Carlos Rocha

De un fruto que se deja pudrir en la tierra todavía puede surgir un árbol nuevo. De este árbol brotarán centenares de frutos.

Pero si el poema es un fruto, el poeta no es un árbol. Él nos ruega que tomemos de inmediato sus palabras. Porque él no puede, completamente solo, producir su fruto. Se necesitan dos para hacer un poema. El que habla es el padre, quien escucha es la madre, el poema es su hijo. El poema que no es escuchado se convierte en semilla perdida. Además, quien habla es la madre, el poema es el huevo y el oyente es el fecundador del huevo. El poema que no es escuchado resulta un huevo podrido.

* * *

Sobre esto cavilaba en la prisión un poeta condenado a muerte. Se encontraba en un pequeño país que había sido asaltado por los ejércitos de un conquistador. Lo habían arrastrado porque en una canción que cantaba por los caminos, el poeta había comparado la tristeza que roía hasta los huesos y la carne de su cuerpo, con los mortíferos vapores que habían quemado hasta las rocas de la tierra de su aldea. En el amanecer sería ahorcado. Pero antes de morir, le concedieron como última gracia, que podía dirigir al pueblo su último poema.

* * *

En su celda se decía:

Hasta ahora sólo he compuesto canciones para divertir.

Este sería mi primer y último poema.



Voy a decirles:

¡Tomad estas palabras, que no sean semilla perdida!

¡Incubadlas, hacedlas crecer, hacedlas hablar!

Pero, ¿qué les diría después?

Tendría sólo una palabra más que decirles, una palabra simple como el relámpago.

Una palabra que me inflama el corazón, una palabra que me sube a la garganta, una palabra que gira en mi cabeza como un león enjaulado. No es una palabra de paz. No es una palabra fácil de entender.

Pero ella debe conducir a la paz. Debe facilitar el entendimiento de todo, siempre que se la tome así como la tierra recibe la semilla y la nutre matándola.

Cuando dentro de unos días yo esté podrido, de mi podredumbre surgirá un árbol de palabras. No de palabras de paz ni de palabras fáciles de entender, sino de palabras verdaderas.

★ ★ ★

Entonces, ¿qué más les diría?

Solamente tendría una palabra más que decirles, una palabra tan real como la soga que me ahorcará.

Una palabra que me corroe, una palabra que me devora,

una palabra que el mismo verdugo podrá comprender.

Abriré la boca —diré la palabra— cerraré la boca

—y esto será todo.

Después que haya abierto la boca, se verán entrar bajo tierra los fantasmas y los vampiros, y todos los ladrones de palabras, los impostores en el juego de la vida, los especuladores de la muerte:

Esos que hacen girar las mesas,

esos que balancean los péndulos,

esos que buscan en los astros razones para no hacer nada.

Los soñadores, los suicidas,

los maniáticos del misterio,

los maniáticos del placer,

los viajeros imaginarios, cartógrafos del pensamiento,

los maniáticos de las bellas artes que no saben por qué cantan,

danzan, pintan o construyen.

Los maniáticos del más allá

que no saben estar aquí abajo.

Los maniáticos del pasado, los maniáticos del futuro,

escamoteadores de eternidad.

Se les verá entrar bajo la tierra desde el instante en que haya abierto la boca.

Desde que haya pronunciado la palabra, los ojos de los sobrevivientes girarán en sus órbitas, y cada uno de esos hombres y de esas mujeres, mirarán de frente el fondo de su destino.

¡Abismo de luz! ¡Oscuridad doliente!

Cuando haya cerrado la boca, retornarán sus ojos al mundo cargados de la luz central, y verán que lo exterior está hecho a la imagen de lo interior. Serán reyes, serán reinas, se verán los unos a otros, cada uno totalmente solo así como el sol está so-

lo, pero iluminados todos en lo interior por el fuego de una soledad única, así como en lo exterior por el fuego de un único sol.

★ ★ ★

Pero sueño y me someto a la más fácil esperanza.

Sin duda, más bien ellos dirán:

—Ya es tiempo de colgar a este loco. Ha llegado el momento de que cierre su inútil boca.

O quizás dirán:

—Sus palabras no son palabras de paz, no son palabras fáciles de comprender. Son palabras del demonio. Ya es tiempo de colgarlo. Y de todos modos seré colgado. Y bien, les diría:

—No tenéis mucho más tiempo de vida que yo.

Yo muero hoy, vosotros la semana próxima.

Nuestra miseria es la misma y nuestra fortuna la misma.

Pero ellos creerán que estas son palabras de odio.

¡Tan seguros están esos desdichados de ser inmortales!

Y de todos modos yo seré colgado.

¿Qué les diré? Les diré: ¡Despiértense!—

—Pero no sabría decirles cómo hacerlo y ellos dirían:

—Nosotros no dormimos. ¡Colgad, colgad a este impostor y veamos babear su lengua!

Y de todos modos yo seré colgado.

★ ★ ★

Y el poeta se golpeaba la cabeza contra los muros de la prisión. El ruido ahogado del tambor, el tam-tam fúnebre de su cabeza contra el muro, fue su penúltima canción.

Toda la noche trató de arrancarse del corazón la palabra impronunciable. Pero la palabra crecía en su pecho, y se le subía a la garganta para ahogarlo, y siempre daba vueltas en su cabeza como un león enjaulado.

Se repetía:

De todos modos seré ahorcado en el amanecer.

Y recomenzaba el tam-tam de su cabeza contra el muro.

Después, él aún seguía intentado:

Sólo habría una palabra que decir. Pero eso sería muy simple.

Ellos dirían:

—Ya sabemos. ¡Colgad, colgad a ese impostor!

o podrían decir:

—Quiere arrancarnos la paz del corazón, nuestro único refugio en este tiempo de desgracia. Quiere sembrar la duda destrozando nuestras cabezas, cuando el látigo del invasor nos está desgarrando la piel. Esas no son palabras de paz, no son palabras fáciles de comprender.

¡Colgad, colgad a ese malhechor!

Y de todos modos yo seré colgado.

¿Qué podría decirles?

* * *

El sol se levantaba con el ruido de las botas.
Con los dientes apretados, fue conducido hasta la horca.
Tenía enfrente a sus hermanos y detrás a sus verdugos.
Se decía a sí mismo:

Pues bien, he aquí mi primer y último poema. Tan sólo una palabra que decir, tan simple como abrir los ojos. Pero esta palabra me devora del vientre a la cabeza. Quisiera abrirme del vientre a la cabeza y mostrarles la palabra que oculto. Pero si tuviera que pasar por mi boca, ¿cómo franquearía el estrecho orificio esta palabra que me colma?

Entonces él se calló por primera vez: su boca guardó silencio.
Se calló una segunda vez: se cerró su corazón.

Se calló por tercera vez: todo su cuerpo se convirtió en una roca silenciosa.

(Él era como un peñasco blanco, como la estatua de un carnero padre delante de un rebaño de corderos somnolientos; y tras él, los lobos ya se burlaban maliciosamente.)

* * *

Se escucharon los ruidos de bayonetas y de espuelas. Terminaba el plazo acordado. El poeta sintió sobre su cuello el cosquilleo de la soga y en el hueco del estómago la garra de la muerte. Entonces, en el último momento, la palabra estalló resplandecientemente en su boca, vociferando:

¡A las armas! ¡Tomad vuestras horquetas y cuchillos,
vuestrs guijarros y martillos,
sois miles, sois fuertes,
liberémonos, liberadme!
¡Yo quiero vivir, vivid conmigo!
¡Matad a golpes de guadaña, matad a pedradas!
¡Deja que yo viva y os haré reencontrar la palabra!

Pero este fue su primer y último poema.

El pueblo ya estaba bastante atemorizado.

Y por haberse balanceado tanto durante su vida,
el poeta todavía se balanceaba después de su muerte.

Bajo sus pies, los pequeños comedores de inmundicia acechan esta carroña que madura en la rama. Por encima de su cabeza gira su último grito, que no tiene a nadie en donde asentarse.

(Porque a menudo, es el destino —o el error— de los poetas hablar demasiado tarde o demasiado temprano.)

* * * *

René Daumal

Para aproximar el arte poético hindú

Traducción Gabriel Rodríguez

Un día me di cuenta de viva voz que todos esos libros no me habían ofrecido otra cosa que planos fragmentarios del palacio. El primer conocimiento a adquirir, doloroso y real, era el de mi cárcel. La primera realidad a experimentar, era la de mi ignorancia, mi vanidad, mi pereza, todo lo que me ata a la cárcel. Y cuando miraba una vez más las imágenes de esos tesoros que, a través de los libros y del intelecto me había enviado la India, vi por qué esos mensajes nos siguen resultando incomprensibles.

Nos dirigimos a esas verdades antiguas y vivientes con nuestras actitudes psíquicas de europeos modernos: de allí los perpetuos malentendidos. El Moderno se cree adulto, cumplido, sin tener otra cosa que hacer hasta su muerte que ganar y gastar una tras otra materias (dinero, fuerzas vitales, saber), sin que esos cambios afecten la cosa que se denomina "yo". El hindú¹ se mira como una cosa a perfeccionar, una falsa visión a corregir, un compuesto de substancias a transformar, una multitud a unificar. Entre nosotros, se denomina conocimiento a la actividad específica del intelecto. Para el hindú, todas las funciones del hombre están llamadas a participar en el conocimiento.

Llamamos progreso del conocimiento a la adquisición, mediante nuestros aparatos perceptivos y lógicos actuales, de nuevas informaciones acerca de las cosas que podemos percibir o de las cuales

podemos oír hablar. En el pensamiento hindú, el progreso del conocimiento significa el perfeccionamiento de esos aparatos y la adquisición orgánica de nuevas facultades de conocer.

Nosotros decimos que conocer es poder y prever. Para el hindú, es devenir y transformarse.

Nuestro método experimental tiene la ambición de aplicarse a todos los objetos —salvo al «sí mismo» que es relegado a los dominios de la especulación filosófica o de la fe religiosa. Para el hindú, el «sí mismo» es el objeto primero, último y fundamental del conocimiento; conocimiento no sólo experimental, sino también transformador.²

Entre nosotros se considera a los hombres iguales en *ser*, no diferenciándose más que por el *tener*: cualidades innatas y saber adquirido. El hindú reconoce una jerarquía en el ser de los hombres; el maestro no sólo es más sabio o más hábil que el discípulo, *es*, substancialmente, más que él. Y esto es lo que hace posible la transmisión ininterrumpida de la verdad.

Para el Moderno, en fin, el conocimiento es una actividad separada, independiente (o pretendidamente independiente) de las demás. Para el hindú, la adquisición del conocimiento, siendo cambio del hombre mismo, implica y supone el cambio de todas sus manifestaciones, de toda su manera de vivir.

Ese cambio de la manera de vivir se manifiesta de modo diferente según los tipos humanos (institución original de

las castas);³ según las etapas y estadios de la vida (regla de los *ashrama*);⁴ y según los oficios y las funciones sociales (doctrina del *dharma*).⁵ Yo no puedo acceder directa y prácticamente a los himnos védicos, al no ser brahmán; ni a las *upanishad*, al no ser *sannyasin*. No puedo hacer otra cosa que dejarme iluminar, de vez en cuando, por sus relámpagos. Los tratados de liturgia, de derecho, de arquitectura, de estrategia, de arte veterinario... y un centenar de otros por los cuales la doctrina única desciende sobre las diversas actividades humanas, no son para mí. Pero soy, por oficio, escritor, y un día me gustaría ser poeta. La puerta que se abre para mí en la tradición hindú es entonces la de las ciencias del lenguaje, de la retórica y la poética.⁶ Sólo siguiendo mi *dharma* de escritor podría dar un contenido práctico a las enseñanzas de los libros. Trataré de dar aquí algunas apreciaciones sobre las ideas más fecundantes que un escritor puede encontrar en los tratados hindúes de estética y poesía.

Origen del arte

El arte no es una actividad natural⁷ del hombre. En las épocas en que el conocimiento de lo Real era la meta más importante de la vida humana, todas las actividades naturales eran al mismo tiempo analogías, signos y pruebas de la búsqueda interior. Cuando vino la época de

obscurecimiento del *Kaliyuga* (en medio de la cual estamos), los hombres se pusieron a practicar esas actividades por sus meros frutos exteriores. El par «agradable-desagradable», que implica el cortejo de las pasiones, advino el móvil principal de la conducta. Al mismo tiempo, proliferaron las castas inferiores. Los dioses, se cuenta,⁸ excedidos por ese desorden, fueron a rogarle a Brahma que «produjera un nuevo *Veda*, un quinto, destinado a todas las castas...» «Y, de la substancia de los *Cuatro Vedas*, Aquél que ve las cosas tal cual son, formó el Arte dramático.» El Teatro debía ser una «analogía del movimiento del mundo»,⁹ una representación condensada del «Triple mundo» y de las leyes universales, y, en particular, de las «cuatro clases de móviles» de la conducta humana: *artha* «las cosas, los bienes materiales», móviles del cuerpo físico; *kama*, «el deseo, la pasión», móviles del sentimiento; *dharma*, «el deber», móviles morales e intelectuales; y *moksha*, «liberación», deseo de liberación de los móviles precedentes, por lo tanto de naturaleza «supra-mundana». Todos los tipos humanos, todas las castas, todos los oficios debían encontrarse en él. Cada uno debía entonces probar allí la profunda satisfacción de verse representado, comprendido, situado en su lugar en el movimiento universal. Cada uno, necio o sabio, cobarde o héroe, miserable o gran señor, vería allí su propia razón de ser en la armonía de los mundos y, por esa puerta de la emoción individual, entraría en contacto con la enseñanza sagrada.¹⁰

Así el Arte fue lanzado al mundo por seres superiores con la finalidad de vestir la verdad y de atraer a ella, por artificio, a nuestros espíritus vueltos incapaces de amarla totalmente desnuda. La misma idea es retomada por el autor de *El Espejo de la Composición*,¹¹ que a continuación citaremos con frecuencia: «El

conocimiento de las cuatro clases de móviles, tal como ha sido presentada en los tratados védicos, es ya difícil para aquéllos cuya razón está en plena madurez, porque ha sido dado allí sin ningún sabor... Gracias a la poesía, se hace accesible incluso a aquéllos cuya razón está todavía en la tierna infancia...»

El arte no es entonces un fin en sí. Es un medio al servicio del conocimiento sagrado. Pero si el arte hindú está hecho para representar la leyes universales y para determinarlos a «conducirnos como Rama y sus pares y no como Ravana y sus pares»,¹² está lejos de ser didáctico y moralizador. Los tratados instructivos y los libros de moral se dirigen al intelecto. El arte, por la vía del sentimiento, busca tocar al ser mismo. Y es demasiado poco decir que el arte «representa» el universo; lo rehace, realmente, reconstruye una analogía de él.

Por consiguiente, dos principios, estrechamente vinculados, están en la base de la estética. Uno —recreación, analogía del universo— se manifiesta sobre todo en las artes plásticas. El otro —establecimiento de un contacto emocional entre el individuo y las leyes universales— aparece más en la música, la danza, la poesía. El primero se expresa en particular por la noción de *pramana*¹³ (proporción justa, exactitud analógica, conformidad con la idea modelo) en la arquitectura, la escultura, la pintura. El segundo se evidencia en poesía por la noción de *rasa*, «sabor», aprehensión directa de un estado del ser, del cual hablaremos de inmediato.

La doctrina del lenguaje

Antes de intentar seguir a los estetas hindúes en los últimos misterios poéticos, donde la operación verbal es la ima-

gen de un trabajo sobre sí mismo, hay que recordar la base artesanal del arte hindú. Para el hindú, la expresión de la personalidad no tiene ningún valor artístico. Lo bello, es el poder emocionante de lo verdadero.¹⁴ El artista es ante todo un artesano que tiene por tarea *hacer* ciertos objetos según ciertas reglas y con cierta finalidad. Debe conocer ante todo la materia con la que tiene que trabajar. El arte poético se funda entonces sobre una ciencia y sobre una doctrina de empleo del lenguaje.

Entre las palabras y las cosas, ¿hay una relación de simple convención¹⁵ o una apropiación eterna? Ambas tesis fueron sostenidas, tanto en la India como en Grecia. Pero la segunda —expuesta por Bhartrihari—¹⁴ no excluye la primera. Según Bhartrihari, existen dos clases de lenguaje. Una está hecha de palabras-gérmenes (*sphota*), ideales, inalterables, que son las modalidades del *atman* universal, las divisiones reales del universo; la palabra-*sphota* está con el objeto en relación de causa manifestante a efecto manifestado.¹⁷ La otra está hecha de palabras sonoras (*dhvani*), palabras usuales, sometidas a las leyes naturales, es decir a las reglas de la fonética y de la gramática.¹⁸ Cuando Mammata y Vishvanatha explican la manera en que los sentidos convencionales se asocian con las palabras (por concomitancia de percepciones, reflexión o enseñanza directa), no hablan seguramente sino de ese lenguaje natural y sensible; esto no quiere decir que nieguen la realidad de formas preexistentes a las palabras y a los objetos.

La doctrina del *sphota* no es por cierto fácil de comprender, y me reserva sin duda muchos descubrimientos. La existencia de un pensamiento sin palabras pero no sin formas es sin embargo necesaria, por ejemplo, en todo trabajo de traducción. Todo buen traductor se esfuer-

za, sin darse cuenta bien de ello, en traducir primero su texto en *shpota*, para retraducirlo, de allí, a la segunda lengua; pero sería aun mejor traductor si se diera cuenta claramente de esta operación.

Los poderes de la palabra

La materia trabajada por el poeta está hecha de vocablo (*shabda*) y de sentido (*artha*). Una palabra (*pada*), es un vocablo asociado con un sentido. El «sentido» de la palabra no es una simple designación abstracta: *artha* quiere decir «cosa, objeto, valor», pero también «finalidad», porque el contenido psicológico de la palabra, es la intención de quien habla, es una modalidad de su «yo». El sentido además es también llamado «fruto» (*phala*) de la palabra, cuando se considera su efecto sobre el auditor.

Las «palabras» tienen tres clases de sentido. Dicho de otra manera, los «vocablos» (que son palabras en potencia) tienen tres «poderes»: pueden comportar sentidos literales, sentidos derivados (figurados, metafóricos) o sentidos sugeridos. En sentido literal, una palabra designa un «género», una «cualidad específica», una «substancia» (o ser individual), o una «acción» (o cualidad transitoria). El sentido figurado nace de una incompatibilidad entre el sentido literal y el contexto («la vaca habla»: «vaca» es aquí un apodo dado a gente de cierto país). Ese mecanismo de resolución de sentidos contradictorios en sentidos derivados es descrito con toda la rigurosa minuciosidad de los dialécticos hindúes.

Estas dos clases de sentidos bastan para las necesidades del lenguaje ordinario y de la literatura didáctica.²⁰ Pero si se analiza un poema (reconocido como tal por «quienes tienen un corazón»), una vez enumerados sus sentidos literales y

derivados, queda un «excedente de sentido», distinto de los sentidos anteriores, que no se deduce de ellos por inferencia lógica, y percibido sin embargo como el sentido verdadero del poema por «aquél que lo gusta». Ese sentido, ese nuevo «poder» del discurso es llamado «resonancia» (*dhwani*), o «sugestión» (*vyanjana*), o incluso «gustación» (*rasana*). Nace de ciertas combinaciones de palabras que la interpretación a través de los sentidos literales y derivados no basta para justificar. Es más, aquí los mecanismos psicolingüísticos por los cuales el «sentido sugerido» surge de otros sentidos están descritos y clasificados con una sutileza y una precisión de análisis que dan casi al vértigo.²¹

El Sabor

Pero, ¿cuál es el contenido de esta «sugestión», qué es lo que resuena en esta «resonancia» que es el sentido mismo del poema? En otras palabras, ¿qué es, en su esencia, la poesía? Después de haber refutado cierto número de definiciones propuestas por otros autores,²² Vishvanatha dice: «La poesía es un discurso cuya esencia es *sabor*».²³ Y explica lo que es el «sabor» (*rasa*): «Una emoción fundamental, tal como el amor, manifestada por la representación de sus causas ocasionales, de sus acompañamientos sensibles y de sus efectos, adviene *sabor* para quienes tienen conciencia.»

El Sabor no es entonces la emoción bruta, vinculada con la vida personal; es una representación «sobrenatural» (*lokottara*) de ella, es un momento de conciencia provocado por los medios del arte y coloreado por un sentimiento. ¿Me atrevería a decir: una emoción objetiva? Esta sería una noción muy extraña para

nuestra mentalidad, pero si nos acordamos de los momentos de emoción estética intensa que hemos vivido, nos invadirá cierto «gusto»: y ustedes pueden ver cómo se impone esta imagen gustativa. El Sabor es esencialmente una cognición que «brilla con su propia evidencia», por lo tanto, es inmediato. Es «alegría consciente (*anandachinmaya*)... incluso en la representación de objetos dolorosos», porque no está ligado con el «mundo» ordinario; es una recreación de él sobre otro plano. Está animado por la «admiración sobrenatural». Es «hermano gemelo de la gustación de lo sagrado». «Aquél que es capaz de percibirlo, lo gusta, no como una cosa separada, sino como su propia esencia.» Es «simple como el sabor de un plato complejo».²⁴ No puede ser asido más que por los hombres «capaces de juzgar»,²⁵ porque tiene un «poder de representación» y exige un acto de «comunidad».²⁶ No es un objeto existente antes de ser percibido, «como un cántaro que se acaba de iluminar con una lámpara»; existe en la medida en que es gustado. No es un «efecto» mecánico de los medios artísticos, que no hacen otra cosa que «manifestarlo». No está sometido a nuestro tiempo (el *tri-kala*: pasado, presente, futuro). No es entonces «de este mundo», «No se lo conoce sino comiéndolo».

Este Sabor²⁷ es el que el «poder de sugestión» del lenguaje tiene la función de manifestar.

La noción de *rasa* está en el centro de la estética hindú. No comentaré las citas que preceden. La ilusión de haberlas comprendido me impediría trabajar en comprenderlas, y ese esfuerzo por comprender siempre un poco mejor ha sido para mí de los más fecundos.

La analogía poema-hombre

El Sabor es la esencia, el «sí [mismo]» del poema. Así como en el hombre, en el poema el *atman* se manifiesta por ciertas «virtudes» (*guna*), que se llaman también «funciones, actividades específicas» (*dharma*) del Sabor. Se ordenan en tres categorías: *suavidad*, que «licuifica el espíritu», lo enternece; *ardor*, que «lo abrasa», lo exalta; *evidencia*, que lo ilumina «con la rapidez del fuego en la leña seca». De esos tres tipos derivan las diferentes clases de emociones poéticas.²⁸

Así como el estado interior del hombre se expresa por actitudes, la poesía tiene sus «marchas» (*riti*), estrechamente ligadas con las «virtudes». A cada una corresponde el empleo de ciertas sonoridades y de ciertos giros sintácticos. Hay una «marcha» suelta, suave, donde el sentido de la frase se desarrolla gradualmente de la primera a la última palabra. La «marcha» opuesta, exaltante, mantiene al auditor en suspenso hasta los últimos términos de la frase, que lo iluminan de una manera explosiva.²⁹ Y están las «marchas» intermedias. Cada una corresponde a una actitud profunda del poeta, que quiere comunicarse con el auditor.³⁰ Antes de componer un poema, el poeta debe entonces componerse a sí mismo, disponerse interiormente para ser el mejor receptáculo posible del Sabor. Para ello, debe dejar de lado lo que nosotros llamamos «personalidad», domar los impulsos de su vanidad y los caprichos de su imaginación.

El poema tiene un «cuerpo», que está hecho «de sonidos y de sentidos», y que está sometido a las leyes de los «tres poderes» del lenguaje. La materia que el poeta trabaja no es sólo una materia sonora; es sobre todo una materia psicológica. Emplear una palabra no es sólo producir sonidos vocales, es agitar todo un mundo de asociaciones, de sentidos

figurados y derivados, de sugerencias, del cual es necesario conocer las leyes. Y para aquél que conoce esas leyes, «una sola palabra, bien empleada y perfectamente comprendida, es, se dice, en el Cielo y en este mundo, la Vaca que colma todo deseo».

Ese cuerpo, como el cuerpo humano, tiene sus «defectos» (*doshas*): fallas, «del sonido» o «del sentido», que hay que eliminar tanto como sea posible.

Y tiene sus adornos, las figuras de retóricas u «ornamentos» (*alamkara*). El estudio de los «ornamentos» es, materialmente, el que tiene más lugar en los tratados de poética.³¹ Casi no hay poesía sin ornamento. Pero si éstos la alejan del Sabor, si son empleados por sí mismos, la poesía que resulta de esto es considerada como de mal gusto y de una clase inferior. El ornamento no es legítimo más que como un condimento destinado a «realzar el Sabor», y entonces su verdadero sentido es la sugestión misma de este sabor —la intención profunda del poeta que lo emplea. Con esta condición, el hindú no se cansará jamás de un *alamkara*, de un clisé repetido desde hace siglos por todos los poetas, puesto que se ha demostrado apto para el uso.³² La imagen del dios con el arco florido que atraviesa los corazones de los jóvenes, empleada por un verdadero poeta, resulta tan conmovedora hoy como ayer o como hace mil años.

La prosodia también concierne al «cuerpo» del poema. Pero los hindúes no confunden nunca métrica y poesía. La mayor parte de sus trabajos didácticos está en verso y, si la poesía es muchas veces métrica, no lo es necesariamente. La métrica no toma valor estético preciso sino en el canto. Lo que en poesía corresponde a la noción de «ritmo» no es la forma métrica, que sólo interesa a los sonidos, sino más bien las «marchas» que regulan el andar tan complejo de so-

nidos y sentidos, imágenes y emociones; es, generalmente, la manera en la cual el poeta hace andar al conjunto de esos movimientos simultáneos.³³

Espero haber mostrado con estas notas que la poesía, para los hindúes, si no es más que un método al servicio del conocimiento, es también una de las más altas actividades que el hombre pueda ejercer. «El estado de hombre es difícil de alcanzar en este mundo, y el conocimiento entonces es muy difícil de alcanzar. El estado de poeta es entonces muy difícil de alcanzar.»³⁴ La operación poética —de la cual la gustación poética es el reflejo— es un verdadero trabajo de poeta, no sólo para conocer las leyes de su materia y las reglas de su oficio, sino también, trabajo interior, para disciplinarse y ordenarse él mismo a fin de advenir un mejor instrumento de las funciones «supraturales»: en suma, una especie de *yoga*. Por el juego de sonidos, de sentidos, de resonancia, de marchas, todo su mundo interior es puesto en animación. Y, como es una luz reflejada del *atman* universal, su acto poético participa del movimiento cósmico. «Todos los poemas recitados, y todos los cantos sin excepción, son porciones de Vishnú, del Gran-Ser, revestidos de una forma sonora.»³⁵

Me hubiese gustado dar ejemplos. Pero sus traducciones no darían gran cosa. Cada uno podrá buscarlos, por su cuenta, entre los poetas que gusta porque las leyes de la poética hindú, en sus principios, son válidas para todas las lenguas. Pero atención. En nuestros poetas, el poder de sugestión del *rasa* se ejerce un poco al azar, según mecanismos que ellos conocen muy mal o que se clasifican bajo la noción muy vaga de «inspiración». El aprendizaje se hace sin método, y los logros son accidentales. El poeta hindú es el producto de una educación metódica, proseguida al lado de un maestro, y

con una finalidad superior al arte mismo. El poeta occidental se forma tanto bien como mal, sin saber demasiado cómo, y, casi siempre, su talento se especializa en la expresión de los sentimientos más conformes con su naturaleza individual. Racine es un maravilloso poeta de lo Erótico —pero casi únicamente de lo Erótico— en varios de sus matices. El poeta hindú, como buen artesano, debe ser capaz de tocar toda la gama de cada sentimiento. La diferencia es todavía más rotunda para el actor- bailarín, pero es bien visible en todas las artes.³⁶

Me hubiera gustado también mostrar cómo están ligadas todas las artes hindúes; el Teatro las contiene a todas: la analogía corporal del poema no es verdaderamente comprensible más que por la danza; la pintura, se dice, no se comprende sin la danza, que no se comprende sin la música;³⁷ en la estatuaria y en la danza, se encuentra la misma ciencia de las actitudes —cuyos principios pertenecen al *yoga*— y el mismo lenguaje por signos manuales... Me sentiría tentado de decir cómo, según lo que he leído y entendido, los mismos principios de la poesía rigen la danza, la mímica, la música y las artes plásticas. Pero no hay nada tan contrario al genio hindú como tratar de temas que no se conocen prácticamente. Ganesha no me lo hubiera perdonado.

1 «Hindú» aquí significa: alguien que reconoce la autoridad de la tradición védica. Pero las actitudes mentales descritas aquí serían también las de cualquiera que reconociese la autoridad de todo otro aspecto de la tradición universal.

2 De allí la multiplicidad aparente de sentidos de la palabra *atman* en sánscrito clásico (en védico, todavía está vinculada con la imagen del «aliento vital»); *atman*, «sí [mismo]», es aquello en lo cual el ser se identifica cuando dice «yo»: puede ser su personalidad social y exterior, o su cuerpo, sus sentimientos, sus pensamientos —todas ilusiones; para quien *se ha realizado*, es el «amo del carro» del que habla la *Katha-upanishad*; o la Persona divina, o el Ser Absoluto; ver a este respecto la enseñanza de Prayapati en la *Chandogya-upanishad*.

3 Según el *Rig-Veda* (X, 91) cuando el Hombre primordial hubo sido descuartizado sacrificialmente, «su boca fue el *brahmán* [la casta sacerdotal], de sus brazos se hizo la realeza [la casta de los *kshatriya*], sus muslos fueron el *vaiya* [la casta plebeya] y de sus pies nació el *yudra* [la casta servil]». Una analogía corporal y social equivalente se encuentra en *La República* de Platón (ver también las *Leyes de Manú*, cap. I).

4 La enseñanza del *Veda* se ofrece ante todo: 1º al *brahmacarin* («estudiante de ciencia sagrada», desde la investidura del cordón efectuada al 6º día, hasta el casamiento) bajo forma de reglas de conducta, de observancias religiosas y de estudios intelectuales; 2º al *grihastha* («dueño de casa», desde el casamiento al estado de abuelo) bajo forma de arte sacrificial, de mitología y de teología, en los *brahmana*; 3º al *vanaprastha* («habitante de los bosques», anacoreta que estudia al lado de un maestro), bajo forma de sacrificio interior, en el *aranyaka*, «libro de los bosques»; 4º, en fin, al *sannyasin* («renunciando», «deponiendo» las leyes de las castas y de los estadios de vida), bajo la forma más profunda del «conocimiento de sí», en las *upanishads* (ver Max Müller, *Origine et développement de la religion à la lumière des religions de l'Inde*, traducción francesa de J. Darmesteter).

5 Expuesta muy especialmente en la *Bhagavad-gita*. Sobre las castas y los estadios de vida, ver las *Leyes de Manú*. El rechazo de las castas y de los *ashrama*, y la negación de la autoridad del *Veda*, caracterizan las dos grandes herejías: jainismo y budismo.

6 Puerta enorme, porque la literatura sánscrita es, de todas las literaturas antiguas, la más rica en ese dominio. Sobre las seis ciencias anexas indispensables al estudio de los *Veda* (*vedanga*), cuatro se refieren al lenguaje (fonética, gramática, lexicología, métrica; las dos restantes son el ritual y la astronomía). La obra monumental de Panini (siglo VI o V a.C.), con sus comentarios, todavía está llena de enseñanzas para nuestros fonetistas y gramáticos modernos.

7 *Prakrita*, «natural, producto de *prakrit*», se opone a *sanskrita*, «perfeccionado, hecho o rehecho intencionalmente», en cierto sentido «consagrado». Así, las lenguas se dividen en *prakrit* y *sanskrit*; el hombre, tal como lo producen la naturaleza y la sociedad natural, es *prakrita*, o incluso un *akritatman*, «quien todavía no se ha formado un yo»; se transforma en *sanskrita* y *kritatman* por medio del conocimiento sagrado, simbolizado y efectuado por los «sacramentos» o *samskara*.

8 En la Primera Lectura del *Natyashastra*, «Tratado del Teatro», atribuido al *muni* Bharata. Es la más antigua autoridad en materia de estética (porque el Teatro es el arte total), unánimemente reconocido por los estetas hindúes hasta nuestros días. Intenté una traducción de este «Origen del Teatro» en la revista *Mesures*, octubre de 1935.

9 *Lokavrittanukarana (Natyashastra, 1, 110)*. La palabra *loka* tiene las diversas significaciones de la francesa «monde» (mundo): el universo en un sentido general y más o menos vago; tal o cual sistema cósmico particular; el conjunto de las cosas sensibles: la humanidad y especialmente la humanidad profana, la sociedad natural, «los gentiles».

10 La primera representación causó escándalo. El santo Bharata, encargado de organizarla con sus cien hijos, no había encontrado nada mejor que poner en escena la lucha victoriosa de los Devas contra los Asuras. Éstos, invitados al espectáculo, se enojaron y, en plena sala, la lucha se hizo real. Brahma tuvo que intervenir y explicar a ambos bandos enemigos que, en su antagonismo, Devas y Asuras resultaban indispensables a la armonía del universo, y en consecuencia a la del Teatro que es una imagen de ella.

11 *Sahitya-darpana*, por Vishvanatha Kaviraja. Esta obra (¿siglo XIV de nuestra era?) es la más representativa de la escuela del *rasa* (del «Sabor»), y tal vez el más profundo de todos los tratados de arte poético, hindúes o extranjeros. Existe una traducción inglesa, muy literaria y de lectura ardua, por J. R. Ballantune y Pramada Dasa Mitra (Biblioteca Indica, Calcuta, 1875).

12 *Sahitya-darpana*, 1, 2. Aquí se hace alusión a los principales protagonistas del *Ramayana*.

13 Ver P. Masson-Oursel. «Una conexión entre la estética y la filosofía de la India, la noción de *pramana*», en *Revue des Arts Asiatiques*, 1925, y «La estética hindú», en *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1936. Ver también A. K. Coomaraswamy, *Introduction to the art of Eastern Asia*, Boston, y otros trabajos.

14 Ninguna palabra sánscrita, debo decirlo, podría traducir «bello» en esta frase. El valor estético de una obra plástica se traduce por su «conformidad con los *pramana*», la de una obra poética por su «riqueza en *rasa*». Al lado de esto, una cantidad de términos (*yobha*, *sawndarya*, etc.) designa la «belleza» exterior y sensible que puede pertenecer a los objetos naturales como a las obras de arte y que, en estas últimas, no es otra cosa que un adorno accesorio. Una palabra, sin embargo, en los tratados de poética, define la belleza psicoló-

camente: *camatkarita*, «el poder de provocar la Admiración (sobrenatural)» (ver el parágrafo dedicado a «El Sabor»).

15 *Samketa*. Es la tesis del *Kavya-prakaya*, importante tratado de Mammatacarya (siglo XIII o XIV de nuestra era).

16 Bhartrihari, una de las «joyas» de la corte del rey-sol Vikramaditya (¿comienzos del siglo V de nuestra era?), es conocido sobre todo por sus *Centurias* de aire profano. Pero, adepto del *Vedanta*, ha expuesto también la doctrina lingüística de la escuela en el *Vakyapadiya* («De la frase y de la palabra»), desgraciadamente inédita en Europa.

17 *Sphota* evoca la eclosión de una flor, el nacimiento de un retoño, es decir una potencia germinadora constante y escondida bajo las apariencias que la manifiestan.

18 Asimismo hay dos clases de música: una, *ahata*, «no producida por movimiento (físico)», es la de los dioses y de los antiguos *rishi*; la otra, *ahata*, es la música sensible al oído. Y dos clases de danza y de mimica dramática, etc.

19 Sobre este tema, he dado más detalles en la revista *Mesures*, abril de 1938. Se entiende que no hablamos aquí sino de los usos retóricos y poéticos del lenguaje. En la liturgia y en el arte encantatorio intervienen también otros «poderes» del lenguaje: virtudes de timbres, articulaciones, acentos, metros, modos de recitación, etc., que proceden de la ciencia de los *mantra*; ésta está reservada a un pequeño número, en tanto que la poesía se dirige a todos los «que tienen corazón» (*sahridaya*). Tampoco hablamos de la poesía Védica, fruto de un arte «no humano». En los textos didácticos, en los glosarios védicos, en los comentarios a los textos sagrados, se emplea aun otro resorte del lenguaje. Es el *nirukta*, «explicación de las palabras», del que tanto se burlan los hinduistas. Al traducir *nirukta* por «etimología», disponen de buenos elementos para llamar «fantasiosa» a esta etimología y para no encontrar en ella sino retruécanos pedantes. Pero sucede que el *nirukta* no tiene la pretensión de ser una «etimología científica», si es que puede existir una etimología científica. El *nirukta* «explica» las palabras desarrollando los sentidos en sus partes constitutivas y las asociaciones verbales que pueden ayudar a fijar en la memoria el contenido de la palabra y los diversos aspectos de la idea que ésta significa. Así, la etimología de *upanishad* por la raíz *sad* «sentarse» —«reunión de discípulos sentados a los pies del maestro»—, es «científicamente exacta», pero nos enseña mucho menos que la «etimología fantasiosa» dada por Shankara: «lo que corta completamente, a ras (el

error)» (Comentario a la *Katha-upanishad*). Asimismo, la explicación de *saman* «canto litúrgico» por sa «ella» y ama «él», minuciosamente desarrollada en la *Chandogya-upanishad*, recuerda al chantrero que, al cantar, cumple realmente en sí una alianza entre dos fuerzas, masculina y femenina; y el mismo texto da por lo demás, de la misma palabra, una explicación completamente distinta, lo que prueba que no se trata de «etimología científica». Esta digresión me ha parecido útil para subrayar el valor *espiritualmente práctico* (y no intelectualmente discursivo) de las elaboraciones verbales de los hindúes.

20 Los adeptos del *Nyaya* admiten aun otra función significadora, perteneciente, no ya a las palabras separadas, sino al conjunto de la frase a la que ella aseguraría la ligazón lógica. Para nuestro autor, que sigue el *Vedanta*, esta función no es nada distinta del acto mismo del discurso, ella se confunde con la intención del hablante. La primera tesis es una perspectiva de lógico, la segunda de psicólogo.

21 El análisis del *Sahitya-darpana* llega a 5.355 clases de «sugestiones».

22 Definiciones incompletas porque no hacen otra cosa que enumerar caracteres exteriores de la poesía (virtudes, ornamentos) o indican condiciones necesarias pero no suficientes (como «la armonía de palabras y sentidos», Mammata, Bhamaha); pero no dicen lo que está sugerido. El rey Bhoja y el autor del *Yaktiviveka* también definen la esencia de la poesía por el *rasa*, y esta doctrina es ciertamente la más rica de sentido.

23 *Vakyam rasatmakan kavyam, Sahitya-darpana*, I, 3. Citas siguientes: *ibid*, III, 33 y s.

24 La comparación entre la gustación poética y la gustación de una preparación culinaria ya está desarrollada en la Sexta Lectura del *Natyashastra* (ver Subodh Chandra Mukerjee, *The Natya-Shastra of Bharata*, cap. VI, *rasadhya*, tesis, París, 1926).

25 *Pramatri*. Esta «capacidad de juzgar», esta medida interior es, según un comentario, «el resultado de los méritos de una existencia anterior». La belleza puede gustarse en la medida en que uno se haya preparado para eso.

26 El Sabor no pertenece personalmente al poeta ni al auditor; al actor ni al espectador; pero los une en un mismo momento de conciencia.

Aunque el *rasa* sea único, se distingue prácticamente varios «sabores», según el sentimiento

que los colorea: Erótico, Cómico, Furioso, Patético, Heroico, Maravilloso, Repugnante, Terrorífico, a los cuales se agrega muchas veces el Quiético («aplacamiento» de las emociones, que viene con el deseo de la liberación y vinculado con el amor religioso) y el Parental (amor maternal o paternal).

28 En otros autores (como Dandin), las *gunas* no se distinguen mucho de los «ornamentos». Sigo siempre a Vishvanatha (S. D., VIII) que sigue a su vez a Mammata. Lo mismo para las *riti* (S. D., IX).

29 Esto se ha hecho posible por la sintaxis sánscrita que puede ser más «analítica» o más «sintética» según que emplee poco o mucho las largas palabras compuestas. Pero cada lengua puede obtener los mismos efectos con sus recursos propios.

30 Digo siempre «auditor» y no «lector» porque la lectura silenciosa nunca es otra cosa que un sustituto de la audición directa; e incluso cuando se lee, uno escucha interiormente.

31 Hay 79 principales de ellos en el *Sahitya-darpana*. Unos «del sonido» (alteraciones, etc.), otros «del sentido»; éstos últimos se reducen, en general, a la comparación explícita (*upama*) o implícita (*rupaka*, metáfora). La importancia de los diferentes modos de comparación marca muy bien el carácter de la operación artística: un mismo acto interior funda una identidad analógica entre fenómenos de naturalezas diferentes. La «comparación» existe también en las artes plásticas; el dibujo del ojo de una mujer es el mismo que el del cuerpo de un ciprino (pez), un torso de hombre se dibuja como una cabeza de toro vista de frente, etc. Notemos aquí que uno de los grandes resortes de nuestro arte, la imitación de la naturaleza, no es para los hindúes más que un *alamkara* poco importante, y del que no habría que abusar (el 68° en el S.D.).

32 Lo mismo para los ornamentos musicales, arquitecturales, etc.

33 Sin embargo, hay ciertas correspondencias entre los metros y los *rasa*. Las sílabas largas en series convienen al Patético, al Repugnante; las breves en sucesiones rápidas, al Heroico, al Furioso, etc. (*Nathya.Shastra*, XVII, 99 s.). La prosodia sánscrita difiere poco de la prosodia greco-latina. Los metros tienen un número de sílabas fijas o variables, en cantidad entera o parcialmente fija. Existe también una prosa cadenciosa llamada «prosa con perfume de metro».

34 *Agni-purana*, Lectura 336, st. 3 y 4.

35 *Vishnu-purana*, citado en *Sahitya-darpana*, I. Un autor, sobre el *samgita* (el conjunto: canto-música-danza) dice lo mismo: «Sirviendo al Sonido (musical), se sirve a los dioses Brahma, Vishnu, Shiva, puesto que ellos mismos están hechos de él».

36 La música danzada (*nriya*, superior al *nrita* o danza imitadora, y base del *nabya* o arte dramático) es, como la poesía, un arte que pone en juego, simultáneamente, materias distintas: ritmos vinculados con la música; sentimientos (*bhava*) expresados por las actitudes y los modos del movimiento y que son los soportes del *rasa*; y significaciones intelectuales de los gestos (*kara*, verdaderas palabras manuales, más conocidas bajo el nombre de *mudra* en la estatuaria budista). Las condiciones necesarias para formar un poeta, según el *Kavyaparakasha* son: 1° una aptitud natural (*sakti*), cierta «conformación» (*samskara*) interna, sin la cual no puede haber más que una caricatura de poesía; 2° un saber técnico (*nipunata*) que se adquiere por el estudio del mundo, de las ciencias del lenguaje, de los cuatro «móviles» de la vida humana, de las ciencias de la naturaleza, de los poemas célebres, etc. (Vamana, más antiguamente, citaba además la ciencia erótica y el arte político, al cual otorga un papel importante); 3° ejercicios proseguidos de una manera asidua bajo la dirección de un maestro.

37 *Vishnudharmottara-purana*, citado por P. Masson-Oursel, «La Estética hindú» (art. citado), según J. Przyluski, «Bailarin y músico», en *Revue des Arts asiatiques*, 1931, 2, p. 79.



Shiva Nataraj.
Señor de la Danza

*En el quieto punto del mundo que gira
No era de carne ni estaba sin ella
Ni procedía de ni iba hacia...
En el quieto punto, allí está la Danza,
Pero ni detenida ni en movimiento...*

T. S. ELIOT

El mayor problema que encuentro al intentar hablar de la danza es olvidar mi condición de bailarina, ya que sólo desde el renunciamiento a toda pretensión con respecto a la “danza” puede hablarse de ella con la pureza que requiere un acto de entrega. Y decir entrega no se refiere a la reclusión perpetua en un estudio, ni a los deberes hacia un público demasiado exigente de perfectas técnicas de equilibrio y fluidez, hablo de entrega al vacío, de danza detenida, suspendida en ese vacío, despojada de espectadores, carente de intérprete y coreografía, de movimiento premeditado, limpia de conciencia. Lo que sucede con la danza de estudio es que no se ve. La danza de bailarines resulta apenas un croquis: transformada en técnica se vuelve imprescindible la presencia de quien aprehenda esa técnica, es decir, el bailarín. Y como consecuencia a esta relación (técnica-bailarín) se incorpora la necesidad de la exhibición: el espectáculo. Una vez finalizado este ciclo de técnica-bailarín-espectáculo, la danza como acto de ofrenda impersonal, queda reducida a una idea o una reseña anecdótica. La danza “que no se ve”, que se lleva a cabo en el espacio de no presencia, en el quieto punto donde el movimiento es acto involuntario y el cuerpo se encuentra despojado de pensamiento, desnudo de ideas, unido a su dios, resulta poderosamente visible, ya que no hay forma más definida que la no-forma. Y decir “danza no vista”, no debe ser tomado como una celebración secreta o destinada a unos pocos, no hay elegidos ni predestinados, hablo de un espacio de íntima unión, donde no exista la condición de espectador, pero no por prohibición sino por consecuencia de esa unión. Un espacio donde la relación observador-observado desaparezca porque ya no existe ni lo uno ni lo otro.

La danza que es ejecutada por todos, aunque no de igual modo, la danza que no fija condiciones, que respira en todos.

Las danzas sagradas son impersonales, en el sentido de que el bailarín es meramente un instrumento, el protagonista es el movimiento en sí mismo ya que sólo él y a través de él se logra a unión con el dios y los ancestros. La presencia de un observador en estos ritos llega a resultar ridícula y hasta herética. En la danza se funden el dios y la ofrenda, es el propio dios el que la ejecuta, despojando de la condición de “bailarín” a su intérprete, es decir, el bailarín vacío que repentinamente es inundado por la danza del dios, el bailarín como una vasija, el dios como agua llenándola. La danza primitiva todo lo desconoce, hasta su propia condición de danza, nace naturalmente, como la necesidad de ser alimentado, el cuerpo lleva a cabo una danza espontánea, una forma de celebrarse, de ofrecerse al vacío.

La idea de un teatro “bacanal”, espontáneo y participativo, cuya energía comienza a agotarse cuando se lo pauta por medio de la obra escrita o del espacio en que se realiza, se une a una manifestación libre del cuerpo, que empieza a ser llamada danza, a perseguir la perfección de la forma y pierde su carácter “sagrado”.

Cada persona posee su propia movilidad como parte de su propia mitología. El movimiento puro que no persigue nociones de estética, que se ejecuta en sí mismo, que se lleva a cabo en un espacio interno, olvidando el resultado final y la imagen plástica, es danza pura. La creación espontánea, impensada y sin ansias de trascender. El bailarín danza a su dios y éste baila a través suyo.

El movimiento es independiente de la razón. El cuerpo sabe sus propias reglas de equilibrio. Escucha por sí mismo. Ve. La razón descodifica su lenguaje, lo transforma en palabras y gestos que al ser incorporados luego por hábito desdibujan el movimiento, lo contaminan, lo sociabilizan.

Olvidar la presencia del bailarín para danzar. Olvidar el público, la necesidad de espectadores, la necesidad de ruptura, porque hasta bailar con la necesidad de quebrar con las pautas, es danza que se desdibuja. El movimiento respira, sobrevive más allá del cuerpo que lo ejecute.

En la quietud está la danza, y en la ausencia.

CALENDARIO

ANTONIO LÓPEZ ORTEGA

No sólo la intención basta. Todo escrito adolece de un sello

28 de mayo

último, todo escrito lleva en sí el germen de su negación. Podríamos abandonar sobre el potro feroz, pero ese abandono requiere en algún momento algo que sepa de ese abandono, algo que lo nombre, algo que lo esculpa en una imagen precisa. Y justo allí ya el abandono comienza a desdiciarse, a amputarse, a saberse abandono y, por lo tanto, a dejar de ser el abandono de los orígenes.

Volvemos al sentimiento de pérdida que lleva toda escritura, volvemos al inevitable sacrificio. Pero no hay mayor sacrificio celeste que nosotros, no hay mayor horror que la conciencia. Eso de dejarse ir sabiendo que nos vamos yendo encierra en sí el primer síntoma de un freno. Somos un principio reactivo en el vasto abismo amoral de la naturaleza. De ahí que todo escrito pretenda enajenarse, busque trascendernos; de ahí que todo escrito repte hacia nuestra sustancia primera, hacia ese abandono primigenio que quiere ver en cualquiera de sus frases la imagen inalterable de un gesto anfibio.

Toda descripción quiere para sí la imagen adecuada, la imagen

26 de junio

ideal. El cuerpo busca su ropaje celeste, su remitente platónico, como si desconfiara, como si no pudiera bastarse a sí mismo. Queremos entonces para los labios de la amada la joya más perenne, queremos para la nube errante la síntesis más peregrina. Y en ello nos empleamos a fondo, confiando en nuestra virtud metafórica. Pero toda metáfora presupone un mundo paralelo, un mundo original adonde hay que remitir las copias extraviadas; pero toda metáfora traiciona al objeto que quiere elevar a rango celeste, pues, elevándolo, lo ignora. Habría que huir del espejismo metafórico, abolir la verticalidad de las sustancias, invocar más bien tejidos horizontales que cohesionen más aún al objeto. Sólo creando una suerte de principio metafórico implícito que describa al objeto desde el objeto, que vague desnudo en su interior mismo, que coseche el último residuo de su propia pertenencia, tendremos ya un primer ápice de su verdadero hallazgo.

14 de noviembre

Sólo tengo fuerzas para vivirme como equivocación, como hueco. Y es como si el espacio accediera a hundirse en mí buscando —ya que no un momento de reposo— una hendidura nunca antes explorada. No es mi risa lo expuesto (aunque se oiga), no es mi palabra la dicha (aunque fuese dicha). Todo esfuerzo es devorado por un umbral momentáneo que crece entre mí y mi gesto de turno. Antes de hablar retrocedo, recojo mi propia superficie. Se comprenderá entonces que siempre esté de vuelta a los orígenes, pues toda fuga es ilusoria. La realidad del hablante (que es como decir la del ser viviente) es terreno inmóvil: creemos bajar por el río cuando en verdad sólo remontamos las fuentes.

16 de noviembre

En verdad no veo al pájaro que creo estar viendo: veo la cáscara del vuelo, mas no al pájaro... Mi mirada siempre recogida por una cutícula de celofán ajena a lo observado. Y es como si en el extremo del registro visual se me mostrase no la criatura, mas sí su escudo: su color, su forma, sus dimensiones. Hay una falla, una abertura, una pequeña desgarradura del sentido. La criatura es en verdad la imagen que me interroga. Suerte de desplazamiento corporal hacia lo ajeno que, en lo ajeno, trata de asumirme como espejo, como audiencia verbal en el exilio.

17 de noviembre

Mañanas en las que una ciruela podría perder el sentido, nuez henchida en busca de orden, clamando por un aspecto frente al ojo indiferente que, pese a todo (más ajeno que nunca a la puesta en duda que ella hace de su propia voluptuosidad), la compra. Mañanas en las que el dueño de la bodega podría corregirme el orden de los ingredientes, algún detalle olvidado, imprescindibles los pimentones. Mañanas en las que el ciudadano más ignorado se arrodillará al pie de una caja vacía de frutas, maderos endebles, para sólo encontrar la piel trincada de algún fruto, un olor penetrante, la orilla de la nada. Mañanas perfectas para una andanza, para la carencia de un motivo. Mañanas en las que callarse sería una actitud demasiado cómplice, un otorgamiento sin límites, para el paseante enmascarado.

18 de diciembre

Supongamos que un músculo se piense. Supongamos que se sepa fibra, gelatina carnosa. Supongamos que de la sístole accede a la diástole. Supongamos que a veces se contraiga, dé pie a un respiro, objete la blancura espectral del hueso más cercano. Supongámoslo matriz momentánea de la risa o punta de lanza de la boca que busca otra boca. Supongámosle también la desazón cosechada a lo largo de un latido, la crispación última con que se tuerce para hallar de golpe su cara oculta... Supongamos que —como un abrir y cerrar de puño— un corazón deje de pensarse.

8 de enero

Tendida en mi cama revuelta, dispersa como arena en el lecho, inerte como la sangre en los labios, puntual como la boca ansiosa que se abre a la espera... la muerte respira en tu úvula temblorosa. Voy a su encuentro con la punta extrema de mi lengua como quien acepta rendirte culto a la estatuilla de carne de un altar sumergido.

10 de enero

Nada debería descubrir en el otro, nada que yo no vaya reproduciendo pacientemente en mí. Avanzo, pues, sin dimensiones, sumándome al absoluto que tejen con gestos altivos los interlocutores más cercanos. En el fondo, toda conversación podría resumirse en el lento e inadvertido giro que da cualquier soliloquio ajeno para convertirse en la voz más íntima de mi conciencia.

16 de enero

La pulsión que me lleva calle abajo —observando la evolución del césped recién sembrado o deteniéndome en el ramaje de turno— no se hace depositaria del espacio con la intensidad que quisiera. Volcarme hacia el entorno es en verdad un ejercicio limitado de antemano. Ciertamente, llevo el ojo a la rama. Sólo que en el desplazamiento ya la rama se desdice: nada hay del verdor que me traspase, que me sujete en una instancia otra hasta abolirme por completo. Bien sé que luego podré regresar con una bolsa de pan bajo el brazo como quien calza a la perfección en sí mismo. Paralelamente a la caminata vestertina, surgirán brotes, briznas de paja, nervaduras como dedos oblicuos. La flora acezante hincha el escenario de mis pasos, nutre de buena gana todo lo que me es ajeno, forma el espejo abigarrado y conclovente ante el que mi ser se refleja para regresar de inmediato a mí.

18 de enero

Me anulo en el centro hueco de la mañana. Como un frasco de óleo dejado al abandono, como un reloj de mesa cuyo tictact suena eternamente sin cosechar oyentes, siembro en mí tal parálisis del ánimo que incluso llego a purgar parte de mi persona hacia una zona ajena a mi cuerpo. Desde allí alcanzo a verme: pétreo el gesto, esquiva la mirada, mordido el labio. No hay estímulo que me penetre: ni las correrías de los niños en el patio, ni el mármol impoluto de una mesa imperial, ni el agua derramada sin cesar por los cielos. Suspendidas quedan mis preocupaciones, suspendidos mis apetitos, suspendido incluso el tedio mismo. Vuelta momentánea a la posible nada que en mí habite para abordarme luego con más empeño, con más garra, para abordarme luego con la gema precisa en la que mi olvido sea el primer eslabón de una certeza.

6 de marzo

Todo escrito es un desplazamiento. Bogamos con remos hinchados a través de las aguas sinuosas. La selva llama desde las orillas con voces variables. Como viajeros ciegos nos prestamos a cualquier escucha. Canta el tucán enardecido y ese odio momentáneo se nos antoja rojizo, salta la gacela escualida y el reflejo sólo la acoge en un instante para perderla de inmediato. Hacemos nuestra la fauna si es que acaso el canto general no es el signo opuesto de nuestro silencio. A decir verdad, las voces que creemos escuchar bien pueden ser el dictado secreto que nuestro deseo añade a una flora cada vez más próspera y acezante. El sol nos embriaga y nuestro timón se aboca a un destino ignorado. Se nos ha hablado de una fuente, de una ciudad bajo cúpula, de un vientre erizado. Las voces alimentan nuestra travesía y la imaginación sabe darnos a cada paso importantes señuelos. Bogamos con remos inciertos a través de las aguas sinuosas. Nada aportan nuestras barbas crecidas como piel de cactus, nada cubren nuestras vestimentas ajadas. Se nos ha hablado de un ojo por donde nuestros designios surgen para saberse tales. Que siempre se nos hable, que siempre se nos alimente con voces diversas. No se nos permita abandonar los remos, sucumbir a la imagen que llama desde el agua, tirarnos por la borda como reptiles ansiosos. Obliguemos a remontar las fuentes, a forjarnos un destino definitivo, a subyugarnos con las voces que nos reclaman. Toda esta visión nos pertenece, toda esta vorágine es el reducto final de nuestros ojos. Algo habremos tenido que erigir en tan larga travesía, algo habremos engendrado en la orilla para no sentirnos del todo extraviados. Bogamos con remos limosos sabiendo que las voces que nos llaman brotan del espejo que hemos ido forjando en la orilla. Bogamos con remos perezosos sabiendo que no hay mayor travesía que la de saber-nos observados por la fauna que nosotros mismos hemos proyectado, que la de creernos otro ante nuestra propia mirada.



tsé ~ tsé

4

hue
hecha
en
casa

de
gabriela
giusti

y
reynaldo
jiménez

número 1 (1995). Francisco de Asís. *Cántico del sol* (versión de Javier Sologuren). / José Angel Valente: *Teresa in Capella Cornaro*. / E. M. Cloran: *Contra la imagen*. / Carlos Pellicer: *Hondo canto del desierto*. / Antonio Chrysostomo: *Un preciso y preciso momento* (sobre Egberto Gismonti en el Alto Xingú). / Octavio Armand: *2 ensayos* («La mirada de Tesoo» y «La firma de Holbein»). / Américo Ferrari: *La fiesta de los locos*. / Roberto Matta: *Textos*. / José Kozler: *Semejanza*. / M. C. Escher: *Aproximaciones a lo infinito*. / O'Sen: *3 poemas* (versión de Raquel Jodorowsky). / *8 poemas del Manyoshu* (versión de Fernando Aldao). / Brian Eno: *Baile en la cabeza*. / Carlos Pellicer y José Carlos Becerra: *Segundo diálogo*. / Edward Weston: *La fotografía no pictórica*. / Brian Eno: *En tierra*. // (42 págs.)

número 2 (1996). Lu Sin: *En loar de la noche* (versión de Mirko Lauer). / Holderlin: *Canto del destino*. / Pedro Cognasco: *De piedra y nomade*. / Arnaldo Antunes: *Nombré* (versión de Reynaldo Jiménez). / Carlos Germán Belli: *4 prosas*. / Salvador Elizondo: *Diálogo en el puente*. / Carlos Riccardo: *La mirada*. / César Moro: *Biografía peruana*. / Lorenzo García Vega: *De «Una bicoca a pique»*. / Violeta Lubarsky: *Miscelánea*. / Claudia Schwartz: *Nordeste*. / Carlos Germán Belli: «*Spes*». / Javier Sologuren: *Holderlin, la pasión de la armonía*. / Holderlin: *Mitad de la vida* (versiones de Luis Hernández y de Alejandra Pizarnik). / Robert Fripp: *Aforismos de la guitarra*. / Postal de Guillermo Ueno: *Ilustraciones de Gabriela Giusti*. // (48 págs.)

número 3 (1997). Carlos Riccardo: *Sobre Yves Bonnefoy*. / Yves Bonnefoy: *El pintor cuya sombra es el viajero* (versión de Laura Farfán). / Yves Bonnefoy: *El follaje ilumina* (versión de Javier Sologuren). / Yves Bonnefoy: *La presencia y la imagen* (versión de C. R.). / Andrei Tarkovskii: *Esculpir en el tiempo*. / Joseph Beuys: *Toda persona es un artista*. / Roberto Cignoni: *En el nadar de lo extraviado*. / Liliana Ponco: *Entrada en el secreto*. / Mariano Mayer: *Sobre el rezago de lo desconocido*. / Carlos Elliff: *Aves divas*. / Octavio Armand: *Caracoles*. / Joseph Beuys: *El arte no existe* (entrevista de José Lebrero Stals). / Bárbara Belloc: *Idilio*. / Mariana D'Onofrio: *Cinco poemas*. / Yves Bonnefoy: *Dans le leurre du seuil* (versión de Jorge Julián). / Dibujos de Joseph Beuys y Gustavo Leco: *Fotos de Ute Klopphaus*. // (58 págs.)

Cada ejemplar de esta revista se compagina de forma artesanal. Cualquiera de los cuatro números hasta ahora publicados puede ser solicitado por correo a tsé-tsé (Conde 1430, 2, 1426, Buenos Aires, Argentina) o por teléfono (551-9787). Valor del ejemplar: \$ 7.

Libros de tsé-tsé (colección de poesía): *Bosque de Nemi*, de Silvana Szanin. / *Ambición de las flores*, de Bárbara Belloc. / *El desconcierto*, de Fernando Aldao. // Cada ejemplar: \$ 10.

La elegía de Louise Labé adelanta un trabajo de traducción mas amplio sobre la obra de la poeta francesa del siglo XVI a cargo de Claudia Schwartz (ver tsé-tsé 2). Aunque ignoramos su procedencia, queda claro que el traductor del ensayo del francés René Daumal (1908-1944) sobre la poesía de India, es Gabriel Rodríguez, argentino residente en Venezuela. El otro texto del mismo Daumal, que extiende nuestro saludo al poeta francés, apareció en la revista colombiana *Punto Seguido*, número 34, 1994. El texto sobre los poetas del siglo XXV, del mismo Daumal, fue extraído de la revista *Poesia*, num. 111/12, 1996, Valencia, Venezuela; su director, el poeta Reynaldo Pérez-Só, asumió la traducción. Los dos ensayos del inglés John Berger fueron tomados de su libro *Mirar* (Editorial Hermann Blume, España). Complementando, incluimos el estudio de Nancy Foote sobre la obra del inglés Richard Long, tomado de *Artforum*, verano de 1980, New York, volumen XVIII, número 10. La revista de arte-correo *Vortice* (Bacacay 3103, 1406, Buenos Aires) dirigida por Fernando García Delgado, es la fuente del breve testimonio del propio Long; lo reproducimos de su número 3, 1996, Buenos Aires. Para redondear la serie «arte-naturalista», el artículo del poeta estadounidense Gary Snyder (San Francisco, 1930), cuya persona inspirara a Jack Kerouac para configurar a Japhy Ryder, uno de los personajes centrales de su novela *Los vagabundos del Dharma*, fue tomado de la revista *El Europeo*, número 45, primavera de 1993, Madrid, y su traductor, Nacho Fernández, también trabaja en el seguramente delicado traspaso de la poesía de Snyder al castellano. Fernando Aldao (B. A., 1965), por otra parte explorador de la música tecno, publicó anteriormente *Lirio*, urna en la garganta (1985); sus poemas aquí incluidos son un avance de *El desconcierto*, editado en nuestro sello. Andi Nachon también es porteña (1970) y publicó *Siam* (1990) y *W.A.R.S.A.W.A.* (1996). Los poemas de Sergio Pablo Rigazio (1957), co-director de la revista *Maldoror*, la otra *litter/hartura*, en la ciudad de Junín, pertenecen a su libro *Mandalas bebop* (1996). Alfonso Cisneros Cox (Lima, 1953) publicó varios libros de poesía, entre ellos *Laminas* (1979), *Lomas* (1985) y *Voces mínimas* (1996) y es director de la (en todo sentido) abundante revista *Lienzo*. Reaparece en estas páginas la *action-poetry* de nuestro colaborador permanente, el cubano residente en España, José Kozler, nacido en 1940 (ver tsé-tsé 1). Los textos del venezolano Antonio López Ortega (1957) pertenecen a su libro *Calendario* (editorial Monte Avila, 1990), inhallable al sur de Caracas. El impecable ejemplo de versión poética del poema del arabigo-andaluz Ben Jafacha de Alcirra a cargo de Emilio García Gómez, aparecía en una antología de *Poesía árabe* del Centro Editor de América Latina (B. A., 1970). Además, publicamos textos de dos bailarinas-escritoras: Patricia Jawerbaum (1967; autora de *Imprudentes insensatas*, 1990; bailaora de flamenco) y Laura Garófalo 1967, dedicada a la danza contemporánea. Lola Arias (1976) por su parte lleva una doble vida de escritora-actriz. Sergio Usal (B. A., 1968), quien se mantenía inédito, también es artista visual. Florencia Fraggaso, a quien también suponemos muy joven, nos regalo los inéditos que reproducimos. Luis Del Marmol (B. A., 1966) es el autor de *Avicido* (1991), *Obsidiana* (1991) y *Arpeggio. Música de Piedra* (1994); incluimos fragmentos de su inédito *La piedra*. El poema de Jaime Arrambide (B. A., 1968) es el que da título a su libro en preparación: *Nación*. Lorenzo García Vega, cubano (1926) residente en Miami y colaborador permanente de estas hojas (ver tsé-tsé 2), remite la primera parte de su singular obra poética en *Poemas para penultima vez* (1948-1989), entre otros libros. Roxana Villa, cuyo dibujo ilumina esta página, es argentina pero reside en Estados Unidos adonde se desempeña como ilustradora-pintora. Tapa: detalle del fresco de Pedret, Museo diocesano de Solsona, Lérida. Colaboraron también en este número: Silvana Szanin, Daniel Herce, Rubén Kanalenstein, Pedro Cognasco, Carlos Elliff, Roberto Cignoni y Carlos Riccardo.

Fernando Aldao

El desconcierto

Clausuro puertas y ventanas que filtran luz, entorno los ojos, inmóviles, en el vaivén de la mano.

Instantes del movimiento, impreso ahora en delicado papel, descansan para siempre, desordenados por el aire. Estaría muerto si la sucesión organizara el sistema; si a cada paso que doy correspondiera el que doy después, concluyendo la caminata, perdida.

Final y principio del paseo, sin embargo, se confunden. Aislados, desearían pasar. Transcurren. Transcurrirá el tiempo en que ya se consumen.

Elevo los ojos en la delgada oscuridad.

¿Caigo en qué irrevocable capítulo sucediendo?

No puedo —proclamo en la bruma— discernir entre lo que veo y lo que yace al otro lado; formas puras, atrapadas, confusas, descansan sobre mí. Del perfecto edificio que me alberga, conoceré tan sólo la extraña disposición, no la intención del trazo; el ínfimo error y el ángulo que ostenta.

Caras en un todo perdido, devueltas por magia de la equivocación.

Deshecho, entre hileras de polvo, me resigno a pensar en algo

duradero
incorruptible.

Inclino aun más la cabeza hasta rozar con mi pelo la tela del farol. Distinta intensidad, sectores variables de sombra, ocultan la mano y el pincel, mojado en el vaso que aparece, desaparece, junto a los signos que pinto. Apago la luz.

Aquí concluye otra escena artificial. La penumbra de la sala duda del color, de la sombra del plano, de mi mano, de la tela del farol, del calor de la lámpara. Si la prendiera, todo volvería a ocupar el sitio que aún ocupa.

Sin embargo, nada hay. Desanimado, yazgo ante lo que se me niega.

¿Todo se reduce, entonces, a la simple operación de combinar movimiento y apariencia de movimiento?

No puedo consentir el alivio de entregarme a la menor confusión que mantenga mi vida.

¿Cómo seguir creyendo —pregunto— si todo prueba un desarrollo diferente de lo que pude prever.

¿Descuido?

Equivocación.

Seré juzgado por las promesas que no cumplí; por alimentar una mentira. Seré juzgado entonces por las promesas que cumplí.

Casi aseguraría una trama invisible bajo la superficie de lo que toco. Inadvertida, esa forma latente podría reemplazar al modo conocido. Ahora al mando actuará según su declive. Quien ha perdido el reino verá los actos de la muda invasora sólo bajo la luz del error. Harán ciudades según sus proporciones, texturas de un bello y novedoso equilibrio a la espera del ángulo que contradiga y haga rodar cabezas.

¿Cómo seguir creyendo, inmutable, sin permitir la desprolijidad, perpetua, tras de mí.

Todas las cosas
son la misma cosa
todas —afirma el seso—
igualmente innecesarias.
Frutos de forzada revelación
completan el árbol
a cuya sombra el agua
parece fluir
embriagante
el ambiente recobra intensidad
y —si el genio es verdadero—
se apasiona.
Así obligada
la liebre ejecuta
inesperados saltos
que el ojo complace.

Ni ustedes ni yo
precisamos saber que la mosca se posa
sin embargo
un filamento que el seso no encuentra
separa, del hueco desfile
la gota que aligera el trago.

El ojo calla
ante un hecho
tan elocuente.

La mosca describe
brevísimos círculos
del plato vacío.

Supongo, a veces, haber alcan-
zado (a simple vista) una respuesta pro-
visoria: «las cosas no pudieron ser de
otra manera». De ahí en más, el desa-
rrollo de algo, evolución o retroceso,
mutación; dejar el máximo de mí en ca-
da paso y no lamentar la opción de la
puerta equivocada.

Lejos de la calidez y coherencia
de un mundo simultáneo, sobreviviré al
rigor; la resignación de ingresar al tiem-
po, al deseo, la confusión, la proximidad
de la muerte, la conversión, la contradic-
ción, la emoción, el asombro.

Si pudiera elegir, pesaría tanto
como una rama que cae. Tan violenta
mutación me ciega cuando piernas y ta-
lones olvidan el piso y soy arrastrado,
por primera vez. Mi carne, abandonada
madera, no me preocupa. No pienso, no
elijo, soy algo pequeño. Mi destino es si-
milar al destino del viento, o del agua
que se desconoce, y es mejor que imagi-
nar el mundo que palpita, pesadamente,
en el mismo lugar.

Quien intenta
pensar el mundo
lo combate.

Con gracia
ofrecerá el golpe
si concluye
llevando el temblor más allá
del marco del espejo.

Vibra allí
otro mundo.

Su reflejo se deshace
liberando heladas corrientes
que la línea casi deja escapar.

Un retrato.
Súbita respiración del suelo
movido de su lugar.

mandalas bebop

sergio pablo rigazio

1

ropa tendida entre los fresnos el universo en
su peladez mortal tu ropa en el suelo una
vibración en las pantorrillas la sangre ruge en
tu aspecto puesto el gorro de volar no sirven
las ideas las luces pasando en la ruta
neblinosa fotografía de glóbulos de santos
riders on the storm extraviados camiones
absurdos al paraíso la carga de los frutos
nunca llega el dios que los espanta trueno se
llama cañón disparador del cielo nos
desnudamos y vemos flotar las cintas los
sueños nos vuelven pálidos

5

nada que una vez no hayamos sido heridas
puestas a secar como piedras en el fuego
recopilado sea nuestro nombre a destiempo
en un roñoso evangelio de tangos en un bar
de puerto a orillas del plata o río disonante
paraná

7

éramos abstractos en ese entonces
embellecidos por un vino fuerte cuando nos
palpábamos sedosos y no había religión
alguna que nos precipitara al otoñoso vicio
de creer en algo más que nuestros miembros
radares

9

si hubiera sabido que saldrían hijos de tu
carne al alba de tus bebederos las palomas
los relámpagos en el aire de los trenes en la
madrugada un olor a manzana rapada la
cabeza de todas tus ausencias los milagros
se nombran lo menos posible

14

nos desprendíamos lámparas noches enteras
en camisón de aire desnudo jazmín o menta
de los arrabales fieles en nieblas de rocíos
llovidos en la espalda aterrizaje de sal santa
saliva encendida a un costado de lo que viene
a ser sueño

16

luz marrón de gato vals cadera despejada de
recuerdos chispas subterráneas lágrimas
accidentales de variados fracasos de vaya a
saber qué temores ocasionalmente violetas
en el iris nunca es bueno retroceder
descalzos

17

así como ver la claridad que duele claramente hablando se oscurece hasta la médula de un arañazo la ilusión o aquel iceberg profundo que como un diamante vacío vaga sin horas por donde ver es el más absoluto palabrerío

20

qué de otros soplidos gargantas resbalones al alba caen de tan necesarias palabras afines al cuerpo y sólo al cuerpo recorrido en plena transparencia del amor al fin transferencia siempre dulce terminar en la sangre del otro para verse extraño mirar tus ojos

22

en pampa la noche pan palabreríos se comen desnudándose los insectos como milagrosas divisiones en la cola del diablo útero cometa de fuego lejos rebotando (ni una mueca en los planetas) sucede aquí y es como un rayo espejo mentirosamente bienamado en pan el palabrerío se desarma a la hora de las ranas hasta que las muertas ingeniosas lenguas lo resucitan en cada mediocre y breve despertar

24

ruina saltimbanqui penar de estrellas vaciado de sueño ninguna corrección valió la pena el dolor penacho rojo en el sombrero yo me sentaba a ver planetas de algún modo lloraba

29

el ojo en blanco en la mano el silencio nudo corredizo cielo amarilleando de ir y venir brújulas tormentajes tantas vueltas mínimamente sabio el lenguaje el riesgo de un pensamiento trapecio un anclar leve la certeza en nada real cura las heridas

30

andando el viento los cencerros sueñan y en el sueño me voy sonando pájaro pulmón liviano que sopla desafinado en la alameda de la muerte empardando rostros hormigueos familiares repeticiones que jamás regresarán a ser del mismo plumaje

31

cuando un pensamiento no conduce reducido a nada un puñado de arena puro fragmento frente al oleaje rancio cierto panorama de lo que a veces se une y en otras se estira en magias pasándonos de largo ¿a dónde va ese pensamiento?

33

His life in my mouth is less than a man
his death on my breast is harder than stone
Leonard Cohen

puedo reunir los pasos máscaras un cenicero dos pájaros acuarrelados en un cuadro mucho viento una cigarrera de plata de alguien las iniciales un inventario de puertos volcanes una polaroid jazz la palabra jazz más otras palabras peyote gaviota y vapor la acción de cruzar el mismo río tantas veces como es posible que uno sea tantos otros el infinito demasiado para un testamento

ALFONSO CISNEROS COX DIALOGOS EN LA OSCURIDAD

La verdadera verdad yace desde
siempre en el fondo invisible
KLEE

Eco
¡Hey! —clama el hombre solitario
¡Hey! —responde la solitaria montaña
SENSENSUI

Son diálogos que se producen en la oscuridad,
ver la piedra que en quietud derrámase en cascadas,
sentir presencias formándose en nuestra piel con intenso recorrido.
Dentro de la línea de los ojos cada lugar posee un nombre.
Dibujo la sensación y esa sensación me remite a alguna realidad
que se corresponde y amplía dentro de este estecho corredor.

Un paso sobrepasa a otro, penetra la habitación
de alguien que está preso en la penumbra.
Entre la madera se vislumbra la pátina del candelabro,
la silla, el polvo de la mesa, el cuadro que enmudece.
Cada lugar, cada espacio que percibo, va acercándose hacia mí.
Los ojos cobran sentido, un leve perfil dice lo que el universo calla.

Vuelvo silencioso y veo el cuadro nuevamente bajo el negro espesor
de mi cuerpo.
La tela desgastada, los colores tenues, trazos inacabados,
son signos que se representan y nos representan.

El ser construye lo real y lo real nuevamente se construye.
¿A quién adjudicarle el misterio mismo?
Ese cántaro goteando, que es parte de la noche, cambia con su sonido
la misma noche.
Un grito en el corredor llena el vacío con la sensación del mismo vacío.
Siento el cuerpo más pesado que camina por lugares a los que se ajustan
los espacios invisibles: recipiente que llenamos vertiendo nuestros deseos,
aunque aquellos rostros sean apenas juegos de ausencia.

Cada lugar remite a otro y así sucesivamente, estancias vacías
que completan la mirada o el perdurable olor a muerte
que seduce hasta la más fina concepción de la garúa.

El lamparín proyecta nuevamente el cuadro que me observa:
colores oscuros y viejos deslizándose en la noche.
Miro la perfección de las líneas, el contraste de los tonos,
pienso nuevamente que la armonía es metáfora del universo,
la calma, metáfora del movimiento, lo implícito de nuestro cuerpo:
pozo silencioso.
¿Cómo concebir el silencio que va más allá del pensamiento?

Deseo el descanso aunque la vigilia se apodere de mi mente,
levanto los ojos cautelosos ensimismados en un tiempo sin mensura,
afuera el huerto floreciente destila su penumbra,
los seres que lo habitan son parte del murmullo de las fuentes.
¿Qué realidad me pertenece, voy adónde, a quién?
El interior de un rostro permanente es mi figura solitaria.

La pregunta no ha llegado al final, mi cuerpo es dócil y cambiante
como ese cuerpo que miro y no alcanzo.
Las estrellas penetran mi organismo,
el tiempo como un manto fresco posee inscripciones y veladuras
que dicen y abrevian lugares que sólo el reposo comprende.
La realidad, mi nombre y mi deseo son un paso circunspecto.

Busco aquello que se aleja para volverse a mí;
los minutos de este cuarto son blancos e innumerables,
poseen vientres y cráneos oscuros.
¿Cuántas voces escondidas poblarán los agujeros de este catre y esta silla?
¿Estos libros gastados sabrán del roce de algún tacto o mirada que haya
penetrado sus signos?
Las cavidades dejan un espacio de luz, lo otro queda sujeto al designio.

Brillo junto a mi cuerpo y mis palabras sin contexto:
desposeído voy rodeado por otros símbolos;
mi voz, como las cuerdas del arpa se oculta dentro de sus sombras.

Te nombro y atravieso el silencio de tu nombre,
lo blanco del jarrón, la púrpura de las telas.
Más arriba yace el firmamento con su boca llena de estrellas.
El vapor de la niebla esconde una fragancia de jazmines.
¿Esta hora es parte de un invierno helado o el resplandor de una hoja?

Me construyo y destruyo andando por el corredor frío de este cuarto,
quizá fluya la luz o aún habite la penumbra,
mi nombre son las voces de la piedra derramándose en cascadas,
mi piel, la sensación que remite a alguna realidad que se corresponde o amplía.

Apartado me resisto a buscar en mí el sentido.
El sueño despide en estas horas lo oscuro que en mí existe, otro es mi cuerpo,
otra mi mirada, ahora que estoy disperso y quieto en la habitación que observo
el universo.

Sólo quedan el lienzo, el candelabro, la silla, el vaso, el estante y el tiempo
que se desliza entre la mesa;
desnudo me tiendo sobre el catre, entre el jarrón y la telaraña,
ahora que empiezo a sentir los golpes apresurados de mis pasos.

Natural y coexistente

José Kozer

Para Gastón Fernández Carrera, en su oráculo

¿Lo caminaste? ¿Y lo llevabas un rato en abstracción cual pieza imaginaria sus manos todavía tenues, tenues los brazos en la sobria jurisdicción abstracta del primer fulgor? ¿Y hubo aspaviento? ¿Quiero decir si lo hubo de su parte, no era su costumbre? ¿Siguió manso? ¿Lo auscultas y revestiste? ¿Sabrá de qué? ¿Y si es así necesitó por cierto explicación? ¿Estos materiales, instrumentaciones, de ausencia y con perfección de forma incompuesta, la ausencia de plurales? ¿Sabe? ¿Sabe? ¿Y por haz dicta iluminado a que algo escuche? ¿Y es algo alguien? ¿Y escucha que escucho? ¿Lo sobreentiende? Aguas, el amigo. Imponderables desasimientos. ¿Su última sonrisa, materia deleznable? Ya se acabó la imposibilidad: entró; candelera la materia. Está primero ataviada de aguas de insustancialidad. Luego, es el aire; y luego luz parece, mas lo que aparece es corona de estaño, salve, de ahí (¿ahí?) revierte la cabellera, brota oruga la lombriz, redecilla de

luz glorifica y retiene sus cabellos. ¿Nuevos?
¿Primeros? ¿Es eso alcanfor, escapulario? Soberbia
bestia lo mató. Lo mató intrínseco. Ah era innecesario
llegar hasta ahí, ¿está tan lejos? ¿Verstas, leguas
palabras; algún nudo? ¿La quechua marca reaparece?
¿Y los corredores del Inca son de veras luz, luz
instantánea? Qué cosas tiene el fuego, y luego la
candela. Qué sobremanera la suya al convertirse en
ascua callada, floral rescoldo de hojarascas.
¿Hablarás? Sé que es por sueños, trámites, decisivas
incorporaciones en mansedumbre de los sueños, ¿hablarás?
¿O estás incorporado? ¿Y no hay voz, clemátides, algún
impulso? ¿Y hay por cierto hondura? ¿Es amplio? Otra
cosa sería insoportable, mas ¿a qué hablo yo? Engolando,
impostando. ¿Qué, qué sabes? ¿Te caminaron? ¿Y en
abstracción? ¿El tósigo, caía? ¿Cayeron huestes y
su reordenamiento? Por seguro que no pregunto, estallo:
aún número, estallo. Y no hay resplandor. ¿Sólo yeguas,
sólo jarcias, sólo estanques, sólo el Incunable
perecedero, innumerables omisiones de aspecto manumitido?
Vaya. El cáliz y el sacerdote (púrpuras) desflorados. La
aurora el mohín de una abeja. Y tras la abeja, mundo,
mucha materia la flauta, aquí, de aquí, biga muerta,
cabestro muerto, muerto jaez. La parihuela, el cabrilleo,
muertos: y en verdad es cierto que el Juez y la Balanza
se llaman Josafat, cabriola de un meteoro que cayó,
florencia (un aspaviento) y al cuarto tumbo erigimos
y horadan.

LA CANCIÓN DE LOS CONEJOS ANDI NACHON

de las variaciones que se apagan y mañana
del narguile el tabaco será deshecho. «Extraño, nada
/sucede.

*Porque todo lo que alguna vez obtuve de vos,
fue todo lo que alguna vez tomé de vos.*

PIXIES

Que no de lo mismo este gesto: sea tu ballesta
marcando mi oreja izquierda. Demasiado tosca
la punta para atravesar madera, la carne
que tensa se penetra: no soy capaz
del gesto que permanezca.

«¿Qué queda?» Tal vez esto pase: la hilera de simulacros
se alinea en tu estante. Quisiste vaciarme
con la precisión de las hebras cuando caen en agua,
se dejan entrar allí donde estallan. La acción necesaria
para apuntar metal a mi cabeza: «Que entonces
al vaciarte seas agua, hebras
tu fuerza.» Tal vez, también eso termine.

Otro día de mercado puede demorarse la calidez
y los vasos contenidos en las manos. Desfigurando mis dedos
suelten el pelo
rebelde sobre la nuca
cómo liberarlo: qué quedó. Variación que ejerce mínima
sobre el aire un aleteo
las alas veloces del tábano: qué
pudo permanecer.

Un hotel en medio del campo: comimos bombaymix

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

esa ciudad como un puerto; como quien no sabe

—¿duele?»

«Algunas veces, reincide el aire tibio
sobre tu pelo», un movimiento que detenga
tanto movimiento. Cuando se dice quiero
sentir esto siempre: esa grúa revelada contra el cielo y el
/dormir del joven
hipopótamo de boca abierta a la cuerina, más detrás
la tarde cruzó su paisaje. Comulgaste
el mismo trayecto tiempo que ese hombre, sabés qué
/espera del /mundo

donde abra los ojos y todo
mantenga su curso: vidrios lentamente empañados
la certeza
del ómnibus cuando avanza. Porque vos y la tarde son

igual traslado o, mejor, con qué fin buscamos
hormigueando
el rastro de eso que nos perteneció y no pudimos retener:
/un convoy

similar a la estela, cáscara,
de las naranjas engarzada en tus manos: trama que en el
/muro trazó

una grieta: «hablame hasta que duerma»
—una pared de casi
200 km.— habló hasta que el sueño sea
yo y mi pared.

«¿Y si fui yo quien esperaba la ballesta?» El cubo de azúcar
se diluye en tu vaso, se desarma como vos no sos capaz:
/ante tus ojos
él pela girasoles, una mano ocupada en partir y abrir la
/coraza

la idea de la cáscara
detenida en calma sobre tu mano. ¿Cómo no recordarle
/que eras vos

la chica que temblaba durmiendo a su lado? Ese
/amanecer, detrás de su cara

un mar que soñaste y ahora
no fuiste capaz de ver: «Es que casi
sentirse dolor.» No sabés si de eso
algo quedó.

«Sólo la luz es veloz
reflejada en un aleteo de tábano»: la que de espaldas
/retuvo el pelo

bien alto para darte su cuello y ya
tu mirada posada en otro lado al hacerse de la tarde
el gran salón entre los árboles. Vos y yo y la distancia
de tu taza de té a mí —mejor— solamente esa distancia:
/igual además

con que se hospeda esta siesta indiana sin tomarla
como el huésped que es: vaivén cuando excede su marea
los límites del tanque australiano.

«Pero intentaste que permanezca»

Retenerte en esa mañana cansada cuando querés
/comprimir del sueño
el aliento sobre la pared, quedaste ahí
donde tu mano descansó buscando qué. Feroces
deseamos que permanezca: esa casa como un barco
prendimos el horno esperando que ascendiera el calor,
/dijiste

podías ser cruel. Ínfimo el fusible
que alcanzás en mí: habló hasta rearmar

—no mi cara en el sueño— la que de mí al verme hacías:
/esa pared blanca
detrás de una cota de maya.

¿Qué es una ballesta? Estoy intentando cercarte a vos,
a tus manos que tensan la curva y calculan
el error en un trayecto posible. Podría decirse
que llegaste demasiado lejos: limpiás con gentileza
el simulacro de un objeto diseñado para la guerra cuando
/mis ojos

reconocen la suavidad de tus dedos
demorados sobre el acero. Y no es el miedo
es el ruido, tenaz
de la tela con que engrasás la cuerda. Un gesto
capaz de asfixiarme. ¿Qué quedó? Inaprensible es
todo vuelo de tábano sobre la tormenta y no importa
ese estruendo o el ala
transparente que se dejó en ella.

«¿Dolió?»

El invierno llega sin que te des cuenta: negociaciones que
/dan

una continuidad posible. Días de fiesta
comercio del mercado negro. Sólo el momento
en que el cuerpo se entrega dócil a la corriente
sin arriba o abajo, anula el movimiento. Viajamos
demasiadas ciudades sin acampar ni retenernos
sobre el olor de las fruterías o la luz
detenida sobre tu nuca. Ya nada
de esos que fue es y qué
si sólo buscabas recostarte sobre Balloo y su panza
para así navegar río abajo: no una pared, habló
el yado interminable de ese río, para que el sueño sea y sea.

Lola Arias Iris o El sepulcro de los débiles

"La mujer ceniza
es sirena en la pecera de fuego"

Personajes:

Iris: *En pupila izquierda un caballito de mar. Su pelo suelto y verde (con pequeñas plumas) sobre el vestido amarillo hueco.*

La masmédula: *Voz del mar.*

Cleo y Viv: *los muertos*

-I

En la isla de Léucade a orillas del mar Jónico Iris se arrodilla frente a la masmédula sumergida en el agua.

La masmédula: —¿Te poseyó por la tristeza?

(Iris no contesta, saca una flor ponzoñosa del escote del vestido. La masmédula calienta su voz, suplicante:

La masmédula: —He visto los pequeños pájaros del agua con sus plumas doloridas de sed y sus ojos huecos como luces muertas en...

(Iris irrumpe con su voz que desespera.)

Iris: —Algo ha muerto en mí. Un pez devora mi pulmón y aletea entre mis costillas. No me deja respirar y llena mi pecho de moretones de azul escamas.

La masmédula: —¿Y si cantarás una canción?

Iris: —Ya no volveré a cantar.

(Iris llora: el caballito de mar desaparece y aparece en la pupila derecha. Los pájaros del agua se acercan y comen sus lágrimas caídas en la arena.)

Iris: —La última vez que canté él remaba su bote de hierro. Al escucharme soltó los remos, asomó la cabeza hacia el mar y cayó.

(La masmédula se mueve cubriendo de espuma los pies de Iris. Con sus caricias de mar va adorneciéndola y dice sobre el sueño que se abre:)

La masmédula: —Iris, el mar es el sepulcro de los débiles.

(Cuando Iris se duerme en la masmédula emerge del mar. Lleva un paraguas de hielo en la mano y el pelo gris interminable. En su espalda dos aletas obesas y púrpura que se prolongan hacia el fin de su enorme cuerpo en una cola de pez. Apoyándose en el paraguas se acerca a Iris y le toma la cabeza, con las manos afiladas le desprende los ojos y mientras saca restos de mar por ambos huecos de su cráneo habla para los muertos.)

La masmédula: —Iris sueña que despierta en el fondo del océano y está ciega. Siente el roce de pez y se desespera, nada sin avanzar.

(La masmédula extirpa una estrella mutilada.)

La masmédula: —Sueña que saca la cabeza del agua y vuelve a ver: en el mar flotan sombreros de copa.

(La masmédula encuentra un caracol y se lo come.)

La masmédula: —Iris se asoma a los sombreros y se decepciona: están vacíos.

(La masmédula se limpia con los dientes las algas atoradas en sus uñas rojas. Toma los ojos de Iris y los enciende sobre el rostro hueco. La mira y dice sobre el sueño que se cierra:)

La masmédula: —Iris, tus venas se decoloran en luz y tu dolor ciega mis

ojos. El silencio se inflama de sed por no decir lo que sé de la muerte del hombre en barco de hierro. Él no murió por tu voz. Desde mi reino pude ver desde sus ojos. Iris, ¿debo hablar para salvarte del dolor e instalar en tu pecho un cerrojo?

(La masmédula vuelve al mar. Iris despierta. El sol se desmorona en ramos negros.)

-II

(Serpenteando el mar Iris arrastra del cordel un tren en miniatura de hierro. Granizo lunar resbala de orejas y lazos de melena. Iris canta encendiendo el mar desde el escote de sus ojos.)

(Sobre el silencio su voz, las pequeñas ruedas metálicas y un violín nocturno.) (Iris descalza, avanza y se detiene para juntar piedras o caracoles de la espuma. Algunos los guarda en su vestido sol y otros los deja. A veces el tren se tambalea y cae para un lado, ella lo acomoda y continúa. Iris desanda la noche con sus pasos huecos y al volver un caracol roto se clava en su pie izquierdo. Iris deja de cantar, levanta el pie que sangra y lo hunde en el mar que se tiñe de eclipse. Los muertos asoman sus cráneos desde el agua.)

Cleo: —Huelo sangre de pie pequeño.

(Estira el cuello de huesos huecos mostrando su nariz de lobo.)

(Iris calienta su voz, suplicante:)

Iris: —Me lastimé.

Viv: —Pobre Iris, princesita mía, déjame besar tu dulce pie.

(Viv se acerca a Iris con las fauces quebradas y sonriendo. Cleo la detiene con un golpe en la mandíbula.)

Cleo: —Viv, pequeña tiburona nocturna, no debes beber nunca la sangre de alguien que muere.

Iris: —¡Yo no estoy muriendo!

Cleo: —Disculpe Iris, yo no me refería exactamente a usted sino a los pies de las violetas de mar que nunca pierden el sol y sin embargo son azules de asfixia y por eso y entre sus pies yacen huevos enanos de cristal de donde crecen los pequeños pájaros del agua con sus plumas doloridas de sed y sus ojos huecos como luces muertas en la caída del sol.

(Mientras Cleo habla los ojos de Viv se encienden y se apagan con distintos colores. Cuando termina de hablar, Viv aplaude furiosamente y se detiene, lo mira largamente con los ojos en turquesa)

Viv: —¡Te amo, Cleo! *(Viv se lanza sobre Cleo y lo besa. Se enredan uno con otro: remolinos subterráneos, chapoteo, brazos al cielo, espalda asomante, aleteo, cola de pez que sangra. Cleo gime como buey herido y Viv repite varias veces en voz muy alta)*

Viv: —Te amo: temo tomo te meto te mato o MÁTAME me ato MÁMATE amo MÉAME tómate a mamá MÉTEME mota o TÉMEME te amo...

(Iris mira desde la orilla, se aburre, piensa en su pie, saca una hoja seca del escote del vestido y un lápiz verde, dibuja y los mira y dibuja. Cuando termina de dibujar empieza a tirar caracoles a los muertos que siguen retorciéndose pero cuando Viv dice por cuarta vez MÁTAME un caracol golpea en la frente de Cleo. Cleo se detiene, mira a Viv y le dice:)

Cleo: —¿Cómo te atreves a lastimarme así? *(Viv no alcanza a responder y*

Cleo la hunde de un golpe. Viv desaparece en el mar.)
(Cleo se acerca a Iris.)

Cleo: —Disculpe Iris, yo no quería maltratarla pero ¿acaso el amor no es la sangre que pierdo cuando la mano de la criatura que me lastima se desmembra y es la prolongación de mis dedos sepultados en ella que hieren su pulmón como aletas con filo y ella deja de respirar y yo dejo de respirar como un pez atrapado en sus costillas?

(Iris llora a mares, el caballito de mar cae muerto desde la pupila hueca. Los pájaros del agua se acercan y se ahogan en sus lágrimas caídas en la arena. Cleo toma los pájaros muertos y el caballito y los lanza al mar. Iris llora infinitamente, Cleo trata de irse pero Iris lo tiene amarrado a su mano. El tiempo adolece hasta que Cleo la besa y ella se duerme.)

-III

(Iris con los ojos vendados en la orilla del mar arma un ramo de violetas, tulipanes, lirios y narcisos. Todo su cuerpo se llena de pétalos y ella ríe)

Iris: —Ocho veinticuatro... treintamill y doce trescientos... y ochenta... cero cero cero... dos y uno uno...

(La masmédula emerge del mar y la mira horrorizada)

La masmédula: —¿Qué estás haciendo?

Iris: —Estoy haciendo tiempo. *(Iris entierra el brazo, lo saca y deja que caiga la arena desde el hueco de su mano como en un reloj.)*

La masmédula: —¿Y por eso los ojos vendados?

Iris: —No.

(Iris entaza los tallos torpemente, tiembla pero sonríe hasta que una violeta estalla entre sus manos.)

Iris: —Es que ya no quiero ver el mar. El mar me trae sus restos: rizos en la espuma, sus pestañas cerradas con las olas, la sal, la saliva, sus ojos huecos de mirar infinito, su piel pulida de azul, los pies morados con miedo y la...

(La masmédula interrumpe a Iris que empieza a derramarse.)

La masmédula: —Te traje un regalo.

(La masmédula abre su escote y saca un cisne pequeño que coloca primorosamente en las manos de Iris.)

Iris: —¿Qué es?

(La masmédula no contesta. Iris comienza a tocar el cisne muy despacito.)

Iris: —¿Es un pájaro!

La masmédula: —No.

Iris: —¿Un pato!

La masmédula: —No.

Iris: —¿Qué es? Por favor. ¿Qué es?

La masmédula: —Es un cisne.

(Iris levanta la venda de los ojos y el cisne muere entre sus manos. Iris vuelve a vendarse y con el cadáver del cisne y las flores sube al promontorio y empieza a desnudarse.)

(La masmédula lanza su voz ronca al mar y a los muertos.)

La masmédula: ¡Iris no seas ridícula, déjate de morir!

(Cleo y Viv despiertan asomando sus cráneos de hielo.)

(Iris desnuda en la tragedia abre los brazos dejando caer las flores y el cisne.)

Iris: "En la sombra no veréis más los males que he sufrido ni los crímenes de que he sido culpable"*

(Cleo y Viv aplauden y se besan, ríen. Viv hace ruidos de corneta con la manos y Cleo se desarma en silbidos.)

Cleo y Viv: —¡Viva la muerte! ¡Viva!

(La masmédula se alza sobre el agua enorme como una madre.)

La masmédula: —Si vas a morir contéstame. ¿Mueres por dolor o por culpa o por culpa del dolor o por la dolorida culpa? ¿Mueres por ti o para los otros o somos nosotros los que morimos por ti? ¿Eleges tu muerte o te eliges para morir o siempre estuviste muriendo y nunca mueres?

(Iris baja la cabeza y duda y dice:)

Iris: —Muero por las dudas.

(Cleo y Viv aplauden y bailan fuera del agua con sus cuerpecitos mutilados y verdes de musgo. Cantan una canción muy alegre.)

Cleo y Viv: —En el jardín de los muertos
nadie se muere de sed
todos los peces son nuestros
todo el silencio también.

(Cuando la masmédula empieza a hablar Cleo y Viv repiten la canción cada vez más fuerte.)

La masmédula: —Iris no te he dicho lo que sé por miedo a hacerte más daño. Él no murió por tu voz. Desde mi reino pude ver desde sus ojos. Él no te escuchó cantar sólo se asomó del barco para beber del mar...

(La masmédula habla más fuerte pero los muertos cantan sobre su voz.)

Iris: —¡No te oigo!

(Los muertos siguen cantando. Iris se acerca al borde del promontorio para oír mejor.)

La masmédula: —...que se asomó del barco para beber del mar y se vio en el reflejo, sus ojos se cegaron de amor y se tiró para atraparse.

(Iris cae al mar. Los muertos ya no cantan. La masmédula sale del agua y atraviesa la orilla huyendo del mar. Cleo y Viv van chapoteando hacia el agua. Viv se detiene y mira a Cleo con sus ojos en rojo.)

Viv: —¡Te amo Cleo! *(Viv se lanza sobre Cleo y lo besa. Se enredan uno con otro: remolinos subterráneos, chapoteo, brazos al cielo, espalda asomante, aleta erguida, cola de pez que sangra. Cleo gime como buey herido y Viv repite varias veces en voz muy alta:)*

Viv: —Te amo tomo tomo te meto te mato o MÁTAME me ato MÁMATE amo MÉAME tómate a mamá MÉTEME mota o TÉMEME te amo...

(Los muertos se contorsionan tiñendo el sol de azul, la voz de Viv se ahueca hasta el silencio. Un golpe de aleta y el cuerpo de Viv se hunde con la luz.)

Agosto de 1996

LUIS DEL MÁRMOL

(...)

De la perfección de su imagen, de la que por tímida se evade, los pájaros aprenden el oficio de la postura tenue, firme, agazapada. El interior de una piedra es polen, alas, viento. No vacila, asila lo que percibe en el contorno a su estrecha soledad (...) Pedrada que dificulta el sonido: la piedra perfecta hacia la piedra que alucina. Piedra sobre piedra, aterciopelada la piel identifica... fija el sonido y el dolor... los márgenes en relieve.

Roza el aire profano, prisionero.

Transparencia, así el zafiro, el metal abstracto, la ironía de una imagen mundana convertida a luz de amanecer, estática, desnuda: la luz que la hace oscurecer para el ejercicio del despertar.

Un instante de precaución: La humedad de la piedra, disonora, esquiva, vegetal. Sólo reflejos... vicios de la luz.

Ruido de rocas rodando hacia agudos picos pincelados alcázar (morro). la estola terrestre en su forma equis por otredad de niña de aves. la marea fortissima... parte.

El ocio es su virtud. Lujuria de saberse indispensable. Tender edad: transformar un error en renovación, remodelar, rehacer, resucitar un cuerpo, una mentalidad, una vida. O incluso dos.

La piedra, en ocasiones, huele a tierra envejecida: Sombras de la vegetación entre dos piedras parecidas.

Modales de piedra: Bruscos, exactos, angulares. De alguna manera, feudales, un tanto caballerescos... pasados de moda.

(...)

Reescritura que propone: por la cuerda en donde corre, agita sus ángulos alcanzando el preámbulo de la desfiguración. (Inventar una piedra desfigurada, que se desfigure un eco) Tíbil y tímida por los siglos, huye desnuda al descanso, al desierto.

La piedra (Fragmentos)

Anochecer (acrobacia en llana superficie donde inmine su bandera el cristal soprano). Como un rasguño, ardor vuelto a sí, en mineral de artificio.

Voces... Cristales... piedras.

Una voluptuosa dulzura, las pasiones deformes, los preludeos, el desastre...

Intimidad de la piedra: suave, muestra sus brillos que son sólo fantasmas, heridas, pues la soledad de la piedra es silencio, sueño, siglo. El insomnio está lleno de seres nuevos, cuevas, ruinas.

Encuentro una piedra que me tranquiliza, me despierta.

Todas las miradas en una piedra: púrpura, dócil, activa. Miradas, en ausencia, que el aire funda al instante del vuelo. Relegada por su torpeza y el perfume desplegado en parábola, se transforma en diluvio (parénesis, espacios de frialdad donde no respira, se divierte).

*A un golpe de piedra en el nombre, estoy ligado.
En su nombre... callo... no lo resisto.*

Dispuesta a cambiar, cede al sonido y al espacio el interrogante de su profundidad. Lo consigue. De ese modo la helada y la sombra no la destruyen.

Calla.
Quién si no ella conoce el silencio.

Piedra sobre piedra. El dibujo de la sangre en la piel. en una superficie sin atmósfera ni vegetación, en la voz donde el ángulo perfecto halla el infinito, el efecto posterior, lo irracional.

Quién no le un día posee su intimidad que es el color. (Xavier Abril. Origen y presencia del hombre)

Vivir en ella, irregular, difícil. Inquietud constante o respuesta de las cifras del cuerpo a la transparencia. La opacidad es más clara a cada instante. Respirando en su deseo encuentro la síntesis: Regresar a lo más espeso, lo más extenso, impresionante: Ser montaña, masa, gigante. Desaparecer.

Tener edad, color, plasticidad. Ser un instante en el sermón. Olvidar.

Quiébrase en aristas por el fuego de los dioses, agriétase la sensualidad por donde ya falta piel, no calor ni figura: pájaros de martirio y naufragio, furia.

Donde se instala la mirada, los planos reflejan la luz del rocío: desdibujados, quietos, sin líneas, como piedras primitivas horadadas por las sombras, máscara de espectro, sin eco a nuestra voz, sin sorpresa.

(...)

Eso es... afirmar significativamente la deriva, el desperdicio de las piedras...

Carecer de sustancia: ser insulsa... insustancial... insolvente. No ser soporte, sostén. No ser lo absoluto. La piedra brota de su absolución como esos fluidos de mercurio o lava; de ahí su soltura, el disfraz que dilata lo que de hecho es: máscara, efecto visual, escena dispersa.

Óxido.

PIEDRA,

MAREA.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

azar. Hay muchas piedras dispersas, vacías, que se desplazan de lugar y de tiempo. Piedras de agonía en la demora, en la gravedad.

Lúcida y calma, recuerda sus movimientos sobresalientes, los mismos de un animal apesadado al intentar liberarse, y en esos movimientos reconoce la trampa que la detiene (la ignorancia de un ángulo liberador, exacto, escrupuloso, es lo que vuelve incierto el giro de una piedra). Apela entonces al descontrol, al desastre. Más primitiva y violenta, su sentimiento liberador desprecia las imágenes: agilidad del fuego, volcánica, de barro sucio... puerto.

Comprenderás este juego conocido el valor de un ángulo: una pedrada sólo se abriga en las frías proporciones de la gravedad.

El último rostro es el rostro con el que nos recibe la muerte. (Anónimo. Vía Mutis. El último rostro)

¡Las piedras! ¡los árboles! ¡los pájaros!... El refugio frondoso del camino.

No sólo está la piedra, están también los árboles: árboles entre la piedra, agua entre las piedras, ...tierra calcinada, arrebatada por el incendio y el frío.

Busca sin cesar el desierto para entregarse al miedo, la muerte. Tener edad, decencia; entregarse, apenas conciente, a la profunda costumbre de la soledad.

(...)

Al ras, cielo o arena: piel de la piedra. Reescritura: El fonema la convierte en pluma, grano, solo impulso, roce. Tallada por un verbo, perdura, nombre delicado y sanguíneo. Curiosidad: en cortes que la impresionan no aparece su verdadero color: el color de la historia, esa historia que luce las máscaras de la frialdad para protegerse en la religiosidad de la piedra: Tener edad, color, plasticidad. Ser la destrucción, el origen.

El silencio la endurece.
Si no impusiese respeto... piedad
la mirada sería su enemigo: el vacío
el movimiento
la utopía
perfecta.

...la utopía perfecta, aquella que no promete nada...

nada más. Estoy en su poder, no soy yo quien esteriliza sus
placeres.

La piedra es desierto, tierra calcinada que nos invita a de-
sertar, a caer en él con la brutalidad de Ícaro: el exceso, el
azar. En esta oscuridad ... "he deseado mostrar cuántas cosas importan-
tes pueden verse suceder cuando en apariencia no pasa nada."

*"Era como si el mundo hubiera cesado de moverse y hablar, se hubiera transforma-
do en piedra." (Le Clezio)*

La piedra es el exceso, la apariencia. La retórica de la pa-
sión y el desierto: el sufrimiento inenarrable.

El desierto: piedra aún viva y bella pero ya calcinada, des-
compuesta, aislada. El desierto: el cuerpo de la piedra de-
sapareciendo en superficies infinitas, plásticas, crepuscula-
res. Ningún lugar, objeto en ninguna parte. Así el cuerpo de
la piedra: un gran fuego, un infierno, el espacio de donde se
parte hacia un lugar desconocido y mítico, donde todo es
vago... ansioso.

Un mundo lleno de fantasmas, de reflejos, rosados, azules,
de resplandores plateados, de contornos netos, precisos.
Alguna forma detenida, tal vez distinta: Todo reluce, cente-
llea hasta el infinito: ...el silencio de los huecos de agua verde que miran
al cielo como unos ojos, el silencio de un cielo sin nubes, sin aves, donde el viento es
libre.

(...)

Florencia Fragasso

Haciendo nacer ecos

Sacarle jugo

Aprovecho
Ejército movilizo mi condición de flor:
Aun moviéndome como un lirio enjaulado
consigo beberte.

Posibilidad del baile

Amnesia buscada
cuando charleston danzábamos
en fila
girando hartos
inmensos jocosos
Luego?

Lluuvia
Miopes nosotros
odiando partenaires
que rasgaron sus tacos
una vez

Yo?
Zombi

Confesión del goce

Cuando "sabios animales nostálgicos
visitan mi cuerpo caliente"
acepto ser la mano derecha
de la que gobierna mi tierra de nadie

Engranaje

Lo primero al levantarse desperezar
las asperezas
En segunda instancia: bostezar
haciendo nacer ecos
que tic tic repercutan todo el día
Más adelante: cerciorarse
de que el ritmo del tren
coincida con el ritmo de los huesos.

Leyendo a Breton

El francés es distinto
la palabra *fuit* por ejemplo
está huyendo *se va*
tiene más de hilo que de abrigo
es creación, por eso no descansa

En cambio *huye se queda* pegada
bordeando los huesos
—denso sello—
no *se fuit*
no tiene huella indistinguible
ni halo de ausencia, adormecido
Huye concluye
no angustia de distancia
más bien apreta de ropaje

Patricia Jawerbaum ≈ Jugando en esta boa superficie

No tu piel
tu piel es esa
(-y señala el cielo)

Con algún aguijón
rajando la tela pasa
la abeja
zumbona
bombea su veneno
al aire.
El Aguijón ponzoñoso metió su punta
la tela cae
como una piel
desprendida al rimmel de la noche.

Veneno es esta noche
en que las estrellas
comen luz
dejaron todo oscuro
solo la grieta de tu ojo
brilla
estira su horizonte
hundiendo cosas

Todo pasa
con peces
frente a la pecera
fruncidos
en triángulo de lotos
-miren cómo pestañeo-
platean mis colgantes de agua
por mi boca saliva
cairel del ánimo en la trinidad de las babas
de ojos
mojados como peces.
Una noche arriba
estuve en un hotel
acuática alojada para el amor
los peces en su salsa
recién se abrían pétalo
y ahora desgajan
en labio y aromada
bajo estos ojos de consultante neptuna
como pies desnudos y fríos
entre líquenes plásticos
se escurren
hacia lentos talones de luto
sudan
subidos al cuerpo que descama
miniaturas de andar
entretenientes y precarias
peceras de hall
de funeraria
navegan
elevadas ondas de humo
entre las sueltas cabelleras de incienso de altar
junto cajón con naranja
en la velada
bruma huida de pira
los peces son
los come silencios
con sus platas resbalan
por los cielos muertos
anunciantes sus neones.

Cierres

Accedida al telescopio. Mirá cómo
la agarra la prende la tiene tomada
Rompiente ola alcaucil
converge en mi cuerpo
su palabra suspirosa enhebrando ojos
estoy membrada,
en la rompiente
si recorta fosforesciendo
es interludio de almación:
el cielo se unta su bálsamo
de burlesque estelar
y en la noche desnuda espumajea
oscuridad
Miramos las estrellas
sube el zip, (los pantalones hacia arriba)
y en la morada sin techo del frío hacemos
pegatinas a tus espaldas
baja el zip, (pantalones para abajo). Se cuelga del lagrimal
-barrilete de la cara-
la herrera del destino
Frío
Hago el cálculo. (Callosas como lunas
pequeñas niponas de vientres blancos
ascienden al espacio
agarradas de los tobillos
propios o
de ángeles aburridos
a saber)
Plegada? La tierra. Plagada erogenaria
baja el zip
métese en el sueño
escapa de las musas temblequiando
piernitas flacas después de gozar
tanto
dicen que
cierres los ojos
que hay
Cierres en los ojos
Zip hacia el costado
Sin gravedad.
Lunar, la caminata
ocular.

Primavera.

Y florecen mil bocas triangulando
cosas que rosas saltando diagonales bocas capullo
bocas diminutas campánula
o fruncidos narcisos despertador septiembre
grave zumbona indescifrable
demoledora, la fresia. Bajamos,
el subte reptante en su cripta
peluda primavera de los tallos verdes
de plástico
jugando en esta boa superficie
del cuerpo de acá
vegetando en su muslo de sombra
su musgo sentado en casta subterránea
dando largos tragos
anda a líquen imperdible en la humedad del silencio
dicen de nosotros
ya no seremos.
felices?
Contaminado pozo despedida
floral las gordas
se forman escanciadas por relojes
huevos de estación
de visitante de tumbas
van epitafiadas
con nombres tan parecidos
a los nuestros
asoman a tallos
ahora falsos
tentando nariz
aletas busconas
de quien provee
pregona primavera arriba
guarda
los hombres en su cajita
de morir
recortada al mármol
untan su difícil
debacle de amor paraíso
florecen.

LORENZO GARCÍA VEGA

QUÍMICO JARDÍN DE LAS DELICIAS

PUCHA DE AFORISMOS AUTISTAS

A LEÓN FÉLIX BAUTISTA

Al hacerle un lavado de cerebro a Pirolo, el perro parisién que tiene la próstata en no muy buenas condiciones, se produjo un sonido como de peloticas de ping pong. Miré al perro, y éste se había puesto verde del encarbonamiento que cogió, así que, sin que hubiera ninguna relación con eso, me puse a pensar en lo que, sobre Alejandro Magno, contó Plutarco: «Dícese que habiendo perdido también un perro llamado Perita, al que había criado y del que gustaba mucho, edificó otra ciudad de su nombre.»

«Desde entonces somos culo y calzón (...) sólo el horóscopo chino puede dar idea de nuestra complementaridad.» *En carta del pintor Ramón Alejandro al novelista Carlos Victoria. París. Diciembre 4, 1993.*

Inventé la palabra *dermisoauario*. Después, cuando saqué a relucir la palabra, sin decir que la había inventado, un amigo me dijo que ella tenía que ver con el velo del paladar, y otro amigo me dijo que *dermisoauario* era una especie vegetal extinguida. No hay duda de que la gente habla por hablar (Y..., también, después de haber oído una Sonata, inventé la palabra *barequí*).

Aquellas esposas modositas, todas muy parecidas a Betty Boop, hablan sobre las inhibiciones sexuales de sus respectivos esposos. Ellas ejecutaron varios diálogos mecánicos en el mismo momento en que el hijo del Rey, equivocando el río por donde debía pasar, increíblemente acabó por encontrarse a sí mismo.

Alguien se ha sentido culpable después de haber jugado con unos yaquis que él mismo utilizando pedacitos de huesos de indios, construyó.

De lejos pensé que era la severa figura de un Juez, de cerca resultó sólo ser un trompe-l'œil. Pero ahora le he cogido miedo a que la cosa me suceda al revés: o sea, que un día crea ver un trompe-l'œil, y resulte que me encuentre con un Juez. Si me volviera loco me gustaría gritar: ¡*Gerundio cervical a la vista!*

Prosecución es una palabra que me trae a la visión una como línea de tarados. Pero de unos tarados raros, ya que ellos serían como unos criminales afectivos (?)

Cuando Diego, un pobre diablo, se pone a llamar al Diablo, nunca obtiene ninguna respuesta. Al Diablo no le interesan los pobres diablos.

En busca de lo que pudieran decirme sus manchas, me acerqué a un papel oscuro. De inmediato sentí la proximidad de las témporas, y después vi a 4 caballos apocalípticos. Pero ¿qué tienen que ver los ayunos con 4 caballos endemoniados?

A un idiota, mariquita snob, cuando le hablaron sobre la necesidad de congelar el azogue, respondió con esta estupidez: —La enfermedad de la Alquimia es bien parecida al pato atroz de la noche.

Este sueño está solo lleno como de un parloteo de chiringas (¿quién se acuerda ya de empinar chiringas?), así que no hay por qué registrarlo.

El doctor Fu, abogado y notario. Algo así como si fuera un personaje del otro mundo (¿quién se acuerda ya de un abogado y notario?).

Hormigocetina, esta palabra que le acaban de regalar al poeta González Esteva, ¿tiene que ver con algo que combate o que favorece a las hormigas?

El gran espacio del Hombre. El profesor Mac Murray mascando chicles marca «Gran Vida», y uno llamado Iacomedes (sic), quien cocinó un panqueque, o escribió un panfleto, con motivo de una jira del Papa.

En el Publix, poniéndonos nuestros respectivos delantales, mientras esperamos el momento para marcar la tarjeta, oigo que un viejo bag boy, recién operado de la próstata, dice sonriendo: «Somos los fieles difuntos».

Dijo un viejo: «No hubo problema, como hice de Paganini en la fiesta-bautismo de mi nieto, me ofrecieron toda la bebida que quisiera tomar».

Esto lo dijo el Constructor de Cajitas, utilizando su seudónimo *Carlos Albar*: «Para traducir plásticamente las palabras *Perejilato del perendengue* hay que esperar a que, a través de un Rosario de Impresiones, el justipreciado carmesi sea semejante al oro: llegado ese momento, y sólo en ese momento, se construirá la cajita que contendrá las siguientes piezas: el vasto Sol de la rémora (el pez del pintor Jorge Camacho), colocado sobre una catedral de yodo.»

Se mueve con el viento el negro tiburón de cartón que pende del techo de ese final de línea, donde se venden las cervezas. Fue cuando él, primero, se dijo que recordar es una de las cosas más inútiles del mundo, y después se fue para su casilla, donde encontró, y después se puso, su delantal de bag boy.

Plegado el azogue, pelar su crisis de carácter.

Difícil asunto en el que está enfrascado el Constructor de Cajitas: buscar lo semejante al melado de un mono azul, para que esto sirva, como homólogo plástico, a un monasterio viviente que corre por los labios de un personaje sombrío.

La baratura de un objeto que se llama Egeo. Un Egeo que no está a la orilla del mar Egeo, sino de un mar chino que, a la vez, es el mar de las Azores. Y to-

do esto, repito, barato, baratísimo, en la venta, *realización*, de la Farmacia Navarro. Nadie se puede imaginar la alegría que esto puede producir.

En Playa Albina, cuando con luz fregada por la noche, las casas alcanzan su blancor espectral. Entonces uno comprende que una vida sin pasado es lo igual a la cenestesia que produce un anuncio luminico del Winn-Dixie. Experiencia, lo aseguro, que no deja de ser muy agradable, sobre todo después que uno ha logrado convertirse en un fantasma.

Ese personaje que aquí, en esta Playa Albina, rueda por los Centros Comerciales y los *Discounts*, tarareando *La viuda alegre*. El personaje, un septuagenario, en su juventud soñaba con parecerse al Conde Danilo. Si el Constructor de Cajitas lo conociera, cuánto le gustaría poder enumerar las piezas de ese fantasma, admirador de la opereta de Franz Lehár.

En Playa Albina, al igual que en Vilis, se vive de recuerdos.

—¿Baratas tinieblas? —se pregunta el Constructor de Cajitas—. Pero, ¿cómo convertir en objeto plástico lo barato de unas tinieblas?, ¿cómo se encuentra eso? Aquí está lo difícil de dedicarse a hacer cajitas.

Y es que, en una película silente, el Constructor de Cajitas creyó ver, como telón de fondo, unas tinieblas baratas tras el personaje que era un Obispo sordomudo.

Bruno es Bruno./Giordano es Giordano./Pero ni Bruno ni Giordano son Giordano Bruno. Es decir, un anaglifó, aquel juego verbal consistente en enumeraciones sencillas, que acostumbraban a hacer Lorca y Alberti.

Sobre *La viuda alegre* ya nadie habla.

—La guardo bien, por si algún día me da la idea de ahorcarme —dijo un bag boy, veterano de la guerra de Corea, al guardarse en el bolsillo la soguita con que amarra los carritos del supermercado.

¿Por qué el agrupamiento absurdo de palabras puede convertirse en sensación? Por ejemplo, yo digo: *periodista, película fina con un mediodía*, y esto puede traerme el sabor del agua fría.

—En la hora del *break* pude ir a casa, comer algo, ver un pedacito de telenovela, y regresar corriendo —dijo la cajera del supermercado.

El cuadro se titula «El jardín de los clarines silentes». Y tiene un acertado título, pues en el cuadro se ve que los clarinetistas están tocando sus instrumentos, pero se siente que de esos clarines no sale ningún sonido.

No hay nada que más me obsesione que una *cabeza muerta, colocada* sobre bandeja de plata. Cuando pienso en eso, siento como si fuese por las aguas de un río. Ayer, sin ir más lejos, cuando me volví a encontrar con eso, tuve la siguiente asociación: era calva la cabeza de ese muerto, quien había sido decapitado por ese Luis XI, el convicto y Don Juan de alpaca, quien bien podría ser considerado como rigurosamente autorrevolucionario.

Un wittgensteiniano ha dicho que no se puede hablar de *una atrocidad tal como la de quemar el barniz de los santos* cuando, en realidad, nadie ha visto el barniz de los santos.

El poeta Mario Parajón, después de haber contemplado este *Químico Jardín*, le puso la tapa al pomo cuando dijo: «Dios mío, ¡cuánta gente buena hay en el mundo!»

Sólo me bastó oírlo decir: *Exacta apreciación revelada por el espacio que diseñan las abejas*, para que se me convirtiera, de una vez por todas, en un fantasma. Antes él, fanático lector de Maeterlinck, había sido un hombre de carne y hueso. Así que, pensándolo bien, no deja de ser extraño cómo se pudo transformar de esa manera.

Un *bombín* es un solemne nato, por ejemplo un intelectual cubano de la década del 50. Y un *hibrido a toda costa* es un lugar donde pueden encontrarse bombines sonoros.

Respetables damas dedicadas a la crianza de sus hijos, tal como dios manda. Los sábados por la noche asisten a un respetable club católico que alguien, muy sofisticado y rebuscado, ha bautizado con el nombre de *cabaret de los didelfos*.

—¿Con cuál sabio europeo tengo el honor de estar hablando? —preguntó, erizado, Walterio Scott.

—Con ningún sabio ni con ningún europeo —contestó José de la Luz y Caballero—, sino sólo con un maestro del Cerro que tiene la esperanza de que el sol del mundo moral resplandezca sobre *Químico Jardín de las Delicias*.

—Ahora sí que me la pusieron en China —terminó diciendo el autor de *Lucía de Lammermoor*—. Este Caballero sabe más que lo que le enseñaron./

Asterín o *Cinequefrasedín* son sinónimos: se refieren a aquellos que se vuelven serios de tanto oír lugares comunes.

Por mi culpa, por mi grandísima culpa. Soy cristiano. Y un viejo bag boy, cuando oyó estornudar a otro bag boy, saludó diciendo: ¡Jesucio!

Fue cuando me comí una corvina. Me enteré entonces que Machado, el muchacho de la esquina, era teutón, y fue cuando el público le gritó a los jugadores: «¡Zúmbara, zúmbara, zimbombao!» Pero además no fue sólo esto, sino que ahí mismo comprendí que Ellerisca Toró Rubí, la que había sido la rubia de mi vida, estaba casada con un alcalde mauretano. Y todo junto, por supuesto, a la mismísima hora: tres y media de la mañana.

Uno de los espacios que más amo es ese que ocupa en mi sentimiento la Sonata para violín y piano en A Mayor de César Franck, sin embargo, increíblemente, fue tal la turbiedad, confusión y horrible mezcla que llegué a sentir, que por un rato hasta ese lugar de César Franck se me llenó como de *goteras*. ¿Qué pudo sucederme? Ya no sólo no puedo recordar lo que sucedió, sino que aun también esto que acabo de decir me resulta ininteligible. Sin embargo, la Sonata de Franck convertida en lugar donde había... fue algo que me sucedió. Pero ¿cómo?, ¿cómo pudo evaporarse lo que sentí como *goteras*, hasta el punto de no saber ya ni lo que estoy diciendo?

Se deprimió, después de haber leído esta frase boba: «*La apariencia, con su cabello de Luna.*»

Pero hay unas palabras que a pesar de ser absolutamente disparatadas, no dejan de encantarlo: El *Circo, batallar de unos intestinos espagtristas.* ¡Qué raro que le suceda esto!

Después de despertarlo el timbre del despertador, dirigió su mirada hacia la Computadora que está sobre la mesa de su cuarto, para así encontrar, en su pantalla, el sabio y exquisito dibujo de una flor diminuta.

Damas arlequines, pero que también son químicas, se dice el Constructor de Cajitas. Estas damas, ya dentro de la Cajita, se propondrán como viajar en coche, pasando de una temperatura a otra temperatura. «Habrás que presagiar un como vasto horizonte —se dice el Constructor—, turquí y como rasgado. Pues al final, el viaje de estas damas se deberá someter a lo semejante a los 7 Regímenes de Filateo.»

—Lo mejor es no morir como Neruda. / ¿Cómo? / —Sí, quiero decir que, pensándolo bien, lo mejor es no morir como un hombre famoso / Por lo que hay que ver las cosas que la gente dice. Uno no se cansa de admirarse.

Escondido, en un rincón de la floresta de este Jardín de las Delicias, está un teósofo gordo, comiéndose unas grandes tortas. Esta escena, bastante oscura (¿por qué digo que es bastante oscura?), contrasta con este mediodía soleado en que la veo. El teósofo, al comer, me parece como que *acumula* y esto, que no deja de ser feo, me produce ansiedad.

Hay fideos de distintos colores y yo regreso con los Argonautas. ¿Se trata de una competición? Los jóvenes griegos están aptos para la carrera, y yo estoy muy sudado, pero seguimos caminando pese a la resistencia del aire que nos dificulta avanzar. Sé que el 3 se impone. No es que los jóvenes griegos sean el 3 ni que la fecha de hoy sea 3, pero este número se impone. ¿Se trata de la Trinidad? *Debemos, si queremos avanzar, afrontar eso que está frente a nosotros. Eso que no puede ser otra cosa que el 3.*

O lo que acabo de contar se puede narrar de otra manera. Me sale algo en la nalga, por lo que me pongo a verlo frente a un espejo, pero temo que los demás me sorprendan sin pantalones. Hay unos *muchos*, hay un *proceso*, hay una *secuencia*, pero todo esto se me olvida. Al pasar al lugar de al lado, viene lo relacionado con la Trinidad. ¿Se trata de un cubículo donde me puedo probar unos pantalones? ¿En este cubículo hay un maniquí? Pero lo principal es la relación que todo esto tiene con la Trinidad.

Ese hombre tiene unas inquietudes muy raras. Por ej., le tiene miedo a la promiscuidad que pueda implicar una iluminación.

¿Un delicioso péter de esmeralda puede compararse con un culo de lana?

«Samoso abrazadabra», dijo indignado un viejo cuando acabó de ver una partida de Ajedrez X, jugada por jóvenes de la Generación X.

Por una parte, cuando el hombre dijo: «Tengo una honda preocupación por el espectáculo». Entonces el loco quiso matar al sapo, pero no se atrevió. Fue cuando los vecinos exhibieron el Nacimiento, con los Tres Reyes. Entonces, también el hombre dijo: «Cuidado con los tres reinos».

Voy a confesar lo que sucedió: «Yo estaba cantando aquello de *Me voy para no volver*, en el mismo instante en que estaba dentro de la iluminación producida por ese carro vasto donde había una decidida espuma. Así que entonces irrumpió *El Clara de Huevo* de Schubert, o de Schumann. Era nada más que una mancha. Me eché a llorar.»

Se llama Emeterio, y le dicen *Galón*. ¿Por qué lo llaman así? Creo que lo llaman así, por la muy sencilla razón de que el rostro de Emeterio, muy semejante a la pulga, parece como si ameritara galones de oxígeno. Esto que parece complicado no lo es, pues estoy seguro que le sucede a muchos rostros.

Fue una tarde muy melancólica, muy jodida. Yo estuve a punto de echarme a llorar, pues había una casa perdida en las orillas de un garage, y sobre ella flotaba el jugo de unos papalotes que, de una manera u otra, habían tenido que ver con los dinosaurios. Ahí fue, en ese momento, cuando pasó la musiquita del carrito de helados, conducido por el nicaragüense. A mí, como se puede ver, siempre me han sucedido muchas cosas.

«Todo disuelto en el agua de la Moral», es lo que parece que dijo un paquidermo elaboradamente rojizo. Pero, mirándolo bien, esto que acabo de decir no puede ser. No, no puede ser. Y como creo que es imposible que así sea, le doy vueltas, patino. Pero, ¡inada! Por mucho que haga, ¡inada! Así que sólo me queda movilizarme entre líneas. Líneas que, lo advierto, también pueden resultar inútiles. Pero veamos:

|||||

¿Un paquidermo se puede parecer a una línea?

En los días de invierno me suceden cosas raras. Por ej., con el friecito me sobreviene un chillón tirón que me lleva a un salto de mata. Y entonces ahí, como casi siempre estoy oyendo a Satie, resulta que me refugio en una umbela de mamoncillo.

Un recuerdo de mi infancia consiste en lo que ahora voy a contar. Por una parte había un horizonte basado en un lugar, aquello que se llamaba Obispo y Compostela. Allí había un batracio verde, que era el culo del Obispo. Y también tiembla sobre mí, de vez en cuando, un escenario que consistiría en las inmensas ruinas de las boticas que pudiera haber tenido mi padre (mi padre era farmacéutico). Ahí, además habría un tren arrasador (¡cómo recuerdo su hollín!) hacia el sabor de un café con leche (el tren de mi pueblo, con su café con leche por la madrugada, salía del Paradero a las cinco de la mañana). ¡Limonada con mono!

Por lo demás (me dije al llegar un día gris de enero), el mundo es un pomo abril, estoy vedado a toda circunstancia y no dejaré existir el oso polar de los trópicos. Todo esto junto, me dije. Lo aseguro que lo dije. Como también, en

otra ocasión, supe explayarme sobre el ojo del hacha, Floripondio, así como sobre el asesino de las flores, cansado de masticar mandíbulas.

¿Un niño que cura por medio del vampirismo? Sin embargo, el remedio es peor que la enfermedad, pues después de la cura viene una complicación. Y el niño parece ser un hindú, o quizá sea un símbolo. Uno piensa en demasiadas cosas raras.

Un juego de tenedores y cuchillos. Falsos alquimistas, estafadores, se han convertido en vendedores de billetes de la Lotería. Esto en «El Capitolio», el café que estaba en el pueblo donde nací.

Me gusta seguir con la experiencia de leer a Martí. Sobre todo porque me encuentro con el *obispo español*, el obispo que él supo evocar. Este obispo es un cagado avispon asesinado, y cada vez que lo leo en Martí, aparece una manada de canguros, corriendo por una selva que no se la deseo a nadie. Es preciso que cierren el vapor que va a salir. Si no lo cierran, el vapor saldrá a las 3.

Es, como dados, rota lluvia de un pedazo de aire. Se va haciendo, momento a momento, más pequeña; no sé en cuál, como síncope de mi oído, lo podría ubicar. Se trata de la razón en lo que nunca es lo mismo, por lo que ¿cuánta locura se necesitaría para perfilar lo que, bien visto, quizá podría ser un cuadrado?

Si ese diagrama que se pudiera recortar de la noche (o, al menos, así parece), pero que de ninguna manera se logra recortar. Si ese diagrama, digo, quizá en la mañana lograra aparecer. ¿Con qué rostro? No, de ninguna manera, sin ningún rostro, sino a lo más como el cocomacaco en manos de ese anciano que está al borde de la inmisimidad.

¡Todo es tan extraño! Por ej., *enduring*, esa palabra inglesa que puede significar lo constante, así como el tolerante, o el paciente, o el sufrido, pero que aquí, en este aforismo autista, llega a significar lo siguiente: *el bueco que tiene que ser*. O, por lo menos, esta significación es la que dictaría un personaje idéntico a una botella de Farmacia. Un persona que viene, directamente, del mundo de Dickens. ¿Se entiende lo que quiero decir?

PARA EL DICCIONARIO LAROUSSE —*Butrático*—m. Comprende, se adentra en. Por ej.: «Uno butrático en el paisaje».

Se requiere, para inventar la locura de un loco, elaborar Receta con los siguientes ingredientes: considerar la textura del apellido Alayón /destilado color hasta el punto de alcanzar exhuberancia / dos frases a las que se le da la vuelta, a ver si logran ensamblarse.

Es un día gris, casi invernal. Hay un ruido —¿un avión que pasa?— que levanta un solar yermo calcáreo. Imagino la espuma más calcárea que se pudiera conseguir. Y aparece un Duque, como a eso de las diez de la mañana. ¿Recuerdo aquel *detente*? El *detente* era como un pedacito de esparadráp bendito que le daban los jesuitas a sus alumnos, y yo pienso en un microbio que va naciendo, o girando, como una estatua. ¿Mi corazón es como una lira, o es de cristal?

«¡Toser es vivir!» —¿Toser es vivir? Déjate de figurarte cosas, ¿desde cuándo toser tiene una misión patriótica?

¡No me vengan con consignas inútiles! decir que la nada es un bailarín suizo es lo mismo que decir que un topacio es un trapié. ¿Entendido?

«Mi canción tiene sentido. Mi canción tiene sentido, inteligencia, y razón.» me cantaron en Venezuela. Pero ¿por qué, entonces, vi a un vasco, toscos, con piel de milano? Esto es incomprensible.

Me entusiasma imaginar al Emperador de Occidente bajo la ducha, pues para esto, semejante a los anuncios de la pasta de diente, hay que tener una desafinación relación con un caballo.

Nostalgia esa real Nunciatura, casa del vampiro.

¿Cómo explica el principio de su frustración? En una Introducción se dice: «Me voy envidiable policeman». En el Capítulo 2 se narra como es, él, Emeterio Zaldívar, lógica de barbero. Y en el Capítulo 1, que viene después, se hace la descripción del Serafín de las cantinas, en pleno tecnicolor.

La Construcción, becerro, aguas plizadas —Ermelinda despampanante. Ceroalantemercurialbriacas del puro, sí, reloj mecánico. Fregada al *oil*, aguas plizadas de nuevo, y el Sacerdote espuma en una, y otra, Construcción.

Por la mañana, al oír el canto de los monjes benedictinos, es que se produce la laguna de fuego (casa mamey del abogado porfiriano) donde bien se toma, en el mismo centro del ring de la lucha libre, el mal llamado chilindrón de sidra. Y así después, cuando lo emberrechinado del tétano, es que, de nuevo, me voy para no volver.

«Descargas a la vista o pantalones para Panfilio» dijo Bulmaro Saravia. Después, mientras continuaba oyendo los *Trois Nocturnes* de Erik Satie, fue que Bulmaro también dijo lo siguiente: «Estoy absolutamente convencido de que, en lo que se podría calificar como 'un campo fino', habría que levantarle un pedestal a las vírgenes. Este pedestal sostendría la cabeza del Héroe Ignacio Agramonte. Eso no estaría nada mal.»

Convendría poder decirselo a todo mundo. Convendría decir que se siguen produciendo monjes. ¡Los monjes soy yo!, en la espuma de una fea fuente. ¡Hay que ver el carajo que esto significa! En una pianola

Yo era entonces una tía (¿en una anterior encarnación?), la cual presidía el mimbre carajo, mientras había un General, el General Astor, cuyo rostro (¡qué raro!) se parecía a la sed. Astor, sin duda un apuro de los monos —los monos lacios del destino—. Y como topacial —es decir, hecho de topacio—, el muy cabrón General.

El despertador, al sonar, avisa con lo siguiente: *Ministerio de Divergencias*. Pero, ¡coño!, no vale la pena que la vida diga semejantes cosas.

No hay religión que quepa a todo. ¿Cómo imaginar un credo que contenga a mi madre y a mí? Tampoco en la espera somos uno. Mimetismo hay sólo frente al espectáculo dantesco del naufragio: las mujeres y los niños primero embarcados hacia el salvataje. Es esta la coartada de los hombres. El barco se hunde a un mar mejor en donde la nueva travesía los ve bajo otra estrella. ¿De qué color son los hombres que se van? En los botes salvavidas las mujeres y los niños demorados ven lo que parte. No hay demasiado en ello. Pero hay una crueldad única en el simulacro del naufragio, la demora, el espectáculo, anclada la mirada sobre una hilera de uniformes. Les queda en la memoria el fuego de cartón pintado que ilumina en desbandada de chillidos a esas ratas de hijos y madres que abandonan la nave.

Solemnidad hay en el fuego, solamente. Pero todo lo demás se sabe falso. ¿A dónde van los que se van? Mientras el acoso es siempre un movimiento unísono, los que nos dejan pasan de a uno a dar la mano como un pésame, sin atropello. En ese mismo orden resuena la existencia de aquel otro lugar que acopia el abandono. No es la pista del reencuentro lo que me mueve a la pesca, sino más bien el ir a dar al mismo estanco. ¿Están los que nos dejan reunidos en algún lugar, o no hay materia más allá del último portazo?

Como sea, puesto en marcha el movimiento, sólo sé huir hacia adelante, ahincado en la memoria el deseo de una ausencia sin preaviso. Muy a mi pesar ese deseo ha crecido siamés pegado a mí. Adusto el hijo de mi padre que voy a mostrarle cuando llegue. Tendrá que vérselas con dos desconocidos que atravesados por la luz dan un efecto bien distinto: traslúcidos, yo muestro mi inocencia, el otro su venganza.

Entonces, ¿Será ser hombre algo más que soñar la máquina del perpetuo movimiento o naufragar de mentirita para un público menor? Siendo que el mal de padre nos encuentra siempre donde sea, he permanecido inmóvil en mi sitio, como cuando veo sombras en el borde de la cama. Sudar frío es lo de menos. En la oscuridad tiesa las cosas encuentran su lugar mientras sin esfuerzo se avanza hacia algo parecido a un desenlace. Ya los objetos han encontrado lo que hacer: señuelos de caza que distraigan la atención del cazador a la espera de su tiro de gracia.

//

Hay un azar que nos viene de los libros y otro más personal resonando en los efectos. Próspero apaga con su brazo la tormenta y sin embargo el barco se vuelve inmanejable. Ya se sabe, somos más diestros para el gobierno de los astros que para la técnica creada en su memoria. Espanto da el reloj que repite exacto el movimiento. Espanto aún mayor da cuando atrasa. En nuestro devenir no imitamos el tiempo natural. No hay ciclo, es obvio en la palabra. Más bien parecemos desfasados como labios en un mal doblaje. Todo se ajusta en un sentido y a la vez, nadie podría dar cuenta de los hechos. En el error se vive la súbita claridad de la existencia: Próspero que aislado en una isla ha sido madre, mira los escombros de su labor de parto. Lee.

Bajo la tapa de vidrio las ratas corren por el laberinto. ¿De quién la risa? Si ensayo error bajo la atenta mirada del que sabe, no hay temor. Su cabeza está en las líneas de mi mano. Puedo saber lo que me espera, con solo recordar. La órbita que describen los reencuentros no es la elipsis presa en el compás del navegante. Orden como tal, fijo y esclavo, solo en el mapa. ¿A dónde más sino, podría la isla ser la misma al llegar que en la partida? Sin duda, el mapa cambia. Pero el deterioro es siempre más piadoso en el papel que en la experiencia.

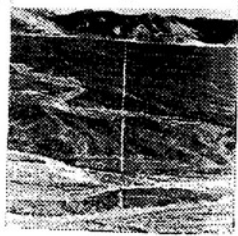
No quedan islas vírgenes. Así tampoco hay nada que reciba inmune ese desdén del padre. Próspero envejece o se aburre de su empresa. La lluvia es ácida, mis talones en el agua se deshacen como miga ensopada. Se ve desde la costa, el cielo es la pantalla borrosa de su memoria senil. ¿Cómo seguía la historia? El vino se agita en las botellas, el mensaje no se apura, duerme en el atajo. Salteadores de caminos siguen el rastro con el hocico puesto en tierra. Si estoy en la mira del que ordena, no hay temor. Pero si duerme, seguro está soñando y sin saber, que cuando el sueño encuentra su final se revela pesadilla.

rené daumal,
gary snyder,
john berger,
richard long,
louise labé,
lorenzo
garcía vega,
josé kozer,
antonio
lópez ortega,
alfonso
cisneros cox,
fernando aldao,

Nuestra alma es nuestro sueño del otro. *Gary Snyder*

4

Richard Long: CAMINANDO UNA LINEA EN PERU, 1972



tsé ≈ tsé conde 1430 "2" (1426) buenos aires ≈ argentina

andi nachon,
lola arias,
jaime
arrambide,
laura garofalo,
sergio pablo
rigazio,
florencia
fragasso,
patricia
jawerbaum,
luis del mármol,
sergio uzal.