

tsé ≈ tsé





tsé ≈ tsé 5.
verano 1998.99
c.c. 25, suc. 26 (b).
buenos aires, 1426.
argentina.



isla de zug

sé
todos
vuestros sueños secretos
sé dónde
estáis
buenas noches
dormid bien
dulces sueños
dulces rayos
que dios os ilumine
desde
lo lejos

— PATTI SMITH

Al lector

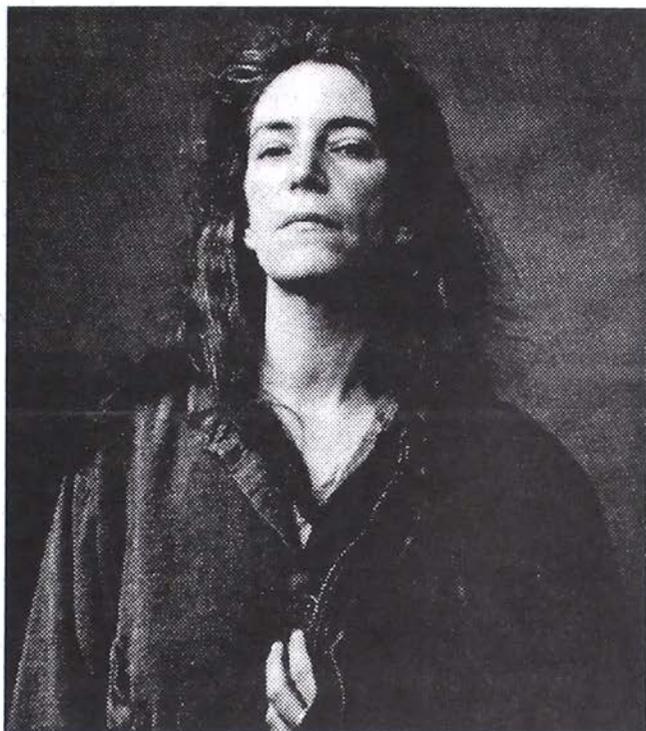
La primera vez que vi a Robert estaba dormido. Me paré a su lado: un chico de veinte que al percibir mi presencia abrió los ojos y sonrió. Con pocas palabras se convirtió en mi amigo, mi compañero, mi bienamada aventura.

Cuando se enfermó lloré y no pude parar de llorar. Me reprendió, no con palabras sino con una simple mirada de reproche; y no lloré más.

La última vez que lo vi nos sentamos en silencio y descansó su cabeza sobre mi hombro. Vi cómo cambiaba la luz sobre sus manos, sobre su obra y sobre la totalidad de nuestras vidas. Después lo acompañé hasta su cama y nos dijimos adiós. Pero cuando me estaba yendo algo me detuvo y volví a

su cuarto. Dormía. Me paré a su lado: un hombre agonizante que al percibir mi presencia abrió los ojos y sonrió.

Cuando murió no pude llorar, así que escribí. Luego arranqué las hojas y las guardé. Aquí están aquellas hojas, mi adiós a mi amigo, mi aventura, mi alegría desencadenada.



—annie leibovitz

Prólogo

En un lugar remoto, Morfeo, dios de los sueños, despierta. Separado del benévolo abrazo de las ensoñaciones, se lanza contra el azul y arde en la forma. Vuela alto, sin amor ni remordimiento, y contempla su carga: un joven dormido envuelto en la tela del viaje, que va girando, tan lentamente como giran perpetuas las faldas del extático.

P a t t i S m i t h El Mar de Coral

(Para Robert Mapplethorpe)

Juego de luces

Estaba destinado a estar enfermo, completamente enfermo, aunque no lo aparentara. Sólo la juventud parecía contar para su espíritu febril: la fiebre se volvía cada vez más exigente. Su jardín romántico privado estallaba en brotes salvajes, que él arrancaba y arrojaba al descuido por todas partes. Porque no era un naturalista, sino un arquero que al lan-

zar sus flechas en el claro hacía surgir estatuas de la nada. Había conjurado un pedestal para divertirse, y se sentó en él y dio vueltas a su alrededor. El arte lo conmovía, no la naturaleza. La naturaleza, había alardeado, sólo existía para ser rediseñada: para ser abierta y cerrada como un abanico.

Con ojos de gamo espiaba por encima de ese abanico, y muchas veces lo dejaba de lado para mejorar el punto de vista o el ángulo de un encuadre. Había nacido con el don de la composición, que practicaba con la insolente seguridad de un joven maestro. Adoraba la perspectiva de una relación sin precedentes. La curvatura de un tallo contra la garganta de una diosa caída. Un tejido de red en un espacio abierto. Y, al vagar por ese espacio tan hábilmente cambiado, se podía entrar decididamente al milagro de una mente singular.

Sus ojos delicados veían con claridad lo que otros no veían. De niño ordenaba sus juguetes con la meticulosidad y el ardor de un sacerdote, otorgándoles propiedades que los hacían resplandecer. Exasperó al mucamo de un compañero de escuela cambiando por completo el orden de la biblioteca, compilando nuevas armonías cuyas notas eran el color y la textura de los lomos de los libros. Las sobrecubiertas, pétalos marmolados de una flor que él mismo había diseñado, desplegaron un enorme Tabriz. Lo prendieron con firmeza, pero no fue el reto lo que lo hizo llorar sino que deshicieran su trabajo de artesano. Un arcoiris de cuero verde marroquí. Se lo llevaron llorando mientras el mucamo, murmurando para sus adentros, se tomaba el trabajo de devolver a la biblioteca su anterior orden.

Ya hombre, adoraba un frasco de color rubí aunque ignoraba su contenido. Había ignorado los gritos de su propia sangre para demorarse sobre una lámina particular-

mente bella o la textura de un velamen extraordinario.

Había ignorado a la naturaleza y ahora volvía a ella en busca de salvación, decidido a hacer las paces, y se inclinaba ante sus misterios. Para vencer a la divinidad, para corregir la Fortuna. Lo que le había sido asignado abundaría en deliciosas vides, que él disfrutaría antes de acurrucarse en un vientre de seda.

Se aventuraba rumbo a Papúa a fin de obtener para su alma una mariposa legendaria: se la clavaría en el pecho como Pan había amarrado su propia sombra a sus salvajes pies pequeños. Enclavaría esas alas inmensas, abiertas contra su piel, sobre las escápulas, a lo largo de un corazón que lo traicionaba latiendo salvaje, estático: como pies pequeños que corrieran siempre en el mismo lugar.

El juego de la luz sobre las escaleras de mármol, sobre los pantalones de un anciano caballero que baja. Su conciencia de la luz fue en aumento; también aumentó su conciencia del amenazante cuadrado negro que lo atraía. La luz como un antifaz sobre los ojos de una coqueta. Trazos de lápiz marcándole el pecho. El, un hombre libre, preso en el tiempo por los caprichos de los dioses de mármol, también veteados por la luz. Estas reflexiones atravesaban la mente de alguien no habituado a reflexionar. Alguien regido por los sentimientos, por las sensaciones. Y la angustia, plena en el pozo de su ser. Tantas cosas quedarían esparcidas al partir, como hojas preciosas sobre el desierto. Encontrar un lugar nuevo, no emplazado por su mano.

Miró su mano, vio cómo temblaba. Sin embargo, el calor era insoportable. No, estaba completamente fría. En su impiedad había ignorado la naturaleza, y la naturaleza le devolvía su impiedad: hacía estragos en el alma astuta que había pretendido re-

novar la manera en que sería expulsada de su marco tembloroso hacia la eternidad.

El proceso estaba en marcha, había empezado temprano, sobre el puente, a pleno sol. Mientras extendía los perímetros de su jardín, con un gesto concibió un ciervo: erecto, majestuoso. Los ojos clavados en los ojos de gamo de su creador, el joven del puente.

Contempló con ironía su febril varita mágica. La vegetación empapelaba su camarote, tumba de musgo y helecho. Grandes peces saltaban y se convertían en trofeos al tocar su mano, y el ciervo avanzaba y lamía su palma.

De qué podrían acusarme, musitó. De excesiva generosidad. De rediseñar ojos. De haber sido aquel que deseó nada menos que abrazar el espinazo de una montaña bañada por la luz.



Pensamientos
póstumos

27 mar 25

Sonaron las campanas. Le habían entregado en mano una invitación para comer con el capitán. No deseaba asistir salvo por el placer de sacar a relucir sus mejores camisas. Ya no podía comer; los sólidos lo atravesaban con la violencia de una nube.

Su nutrición consistía en un banquete de ojos. Se alimentaba del deseo. Y era deseado, cortejado, aunque absolutamente in-conmovible. Porque se estaba volviendo indiferente, frío, como inyectado de mármol. Y el mármol guardaba posesivamente para sí a aquellos que había penetrado. Las venas intocadas, el sesgo de los hombros. Conocía la turbulenta agitación de que era centro, y la expulsaba en exhalaciones irregulares, en suspiros quebrados.

Caminar engañado sobre la niebla...

Su madre lo vio partir ahogando el llanto. Su hijito. Ansiaba detenerlo, pero algo se lo impidió. El amor que ella sentía era indistinto, y aunque presente, punzante: lo incitaba a avanzar. El no quería ir. Sabía que el pantano era peligroso. También sabía que nada podía lastimarlo; no ahora. No era su hora, y él, cuando llegara el momento, lo sabría; pero no había sido entonces ni tampoco ahora, cuando extendía sus camisas sobre el catre.

Había atravesado el pantano a pie y estaba preparado. Alcanzaría la meta. Sobrevolearía los antiguos pantanos de mangle, se zambulliría todo a lo largo en los estanques sanadores creados por los dioses y gatearía ya seco en una jungla viva de orquídeas. Comería polen. Se adornaría con colorete de orquídea.

Desechó varias camisas. La tela, extremadamente fina, parecía tosca y cada uno de sus nervios estaba inflamado. Recordó que la arena le quemaba los pies mientras corría por una playanegra, y su encuentro con un joven que yacía desnudo entre pastos exuberantes. Arena negra, piel roja, pasto ácido y cielo perfecto. Encontró la camisa que estaba buscando, de un material hilado de seda y músculo, aireado, respirable y sentador.

Alcanzando la meta. El calor era abominable. Se temía la malaria, pero la fiebre era su hermana e inflamaba sus venas mar-

móreas. Noches y noches temblando, envuelto en sábanas mojadas por las lágrimas vertidas por cada poro.

El carruaje se lo llevaría demasiado pronto...

A través de la niebla, engañado...

Alcanzaría la meta. Simplemente entraría a escena, cubierto de muselina, sus bucles oscuros adornados por la viña con el extremo curvo como una pipa, y arrebataría lo que iba a ser suyo. Mediría el tiempo y entraría; luego emergería sin un rasguño. Un ángel que cae y exige movilidad. Los nativos eran niños. Seguramente sería canonizado. Y su movimiento sería, entre ellos, un frágil viento eterno. Los niños se harían hombres, tejerían alas descomunales que liberarían en memoria suya, y él expiraría exhausto sobre la ola más próxima a las rocas inquietas, en la cuna donde Morfeo duerme.

Sonaron las campanas. Él estaba listo y la mesa, servida. Era, bajo la luz vacilante, absolutamente hermoso. Tanto como para incomodar al capitán. Como M había previsto, no pudo comer, pero la inquietud de su anfitrión fue más que suficiente. No tomaría nada excepto un caldo liviano y un poco de oporto que aplacarían su estómago y le permitirían estar alegre. A medida que la noche avanzaba la sabiduría enrojecía, y se encontró arrastrándose desde el íntimo torbellino de risas y clarete al interior de un fotograbado sobre el escritorio del capitán. Una mujer con rodete, que levanta su larga falda mientras se encamina hacia los pastos altos, oprime suavemente el hombro de un niño hasta alcanzar el ala aterciopelada de una capa de luto.

Lecho de rosas

Había llegado a la conclusión de que cada uno de nosotros lo sabe todo, porque la Fortuna nos es familiar e impregna nuestro aliento. Suya es la atmósfera donde el bebé acomoda la cabeza. Las señales agitan los brazos cuando pasamos. Los amantes desvían los ojos hasta que el reconocimiento inminente se vuelve insoportable, y se separan. Cada uno sostiene un fragmento de futuro que encaja con el del otro, como los corazones de las tiendas baratas.

Estaba destinado a estar enfermo, y una parte de él lo sabía. Pero no quería admitirlo, no ahora. Por eso huyó a las entrañas del tedio disfrazado de aventura: un barco en el centro del mar; a una mente intocada: pura y espaciosa. Aquí el tiempo se estiraba como un superhéroe de arcilla elástica. Aquí la Fortuna podía ser cortejada y burlada. Semejante perspectiva le inspiró tremenda resolución, y se apoderó de las señales, para modelarlas y remodelarlas.

Se inclinó sobre la borda, eufórico, y dejó caer despectivamente pedacitos de minúsculas espinas al mar. Y allí se rindió: un águila joven sobre un lecho de rosas. El ardor sostenido como una garra en su vientre hinchado, que rasga con su propia mano, demasiado entumecido para sentir, demasiado extático para hablar.

La Falena Hércules

Oscurecido por el amor de su propio designio se retiró, como Queequeg, ensimismado, y se preparó para la etapa final de ese amor, poderoso como era...

Se iba del lugar al que pertenecía. O más bien, del lugar donde había acomodado sus pertenencias. Trocaba los adornos raros y bellos por lo remoto y lo salvaje. Salvaje como el pelo del Bautista. Rió fuerte ante la sola idea y sintió placer recordando unas manitos que hojeaban el Libro de la Vida. Porque allí, entre los trueques del piadoso y el civilizado estaba el bárbaro amado, el grito en el desierto, el que se alimentaba de plegarias y langostas. Cómo lo repelía y fascinaba, a la vez, la imagen del grito. Ese recuerdo ínfimo lo conmovió. Había olvidado por completo las horas pasadas contemplando esa figura solitaria, posesa.

El mismo estaba sufriendo una transfiguración, un llamado por el que sacrificaría su propia cabeza: servida en bandeja, sin quejas ni sollozos. Porque no deseaba nada más que libertar su alma, de modo que pudiera atravesar el trono como una bala o gatear sobre el hábito como un bebé.

Buscó el libro que había traído a bordo, un catálogo de insectos del Hemisferio Sur. Se quitó el saco, un saco de terciopelo verde. Mientras hojeaba el volumen notó un lugar gastado en la manga. Y que parecía brillar tenuemente como el pellejo gastado de un ala. Después dirigió su atención al libro que tenía en la mano: láminas de colores con enormes letras negras. Buscó a su salvador, el gran pájaro alado de Papúa, pero otra imagen capturó su mirada.

Coscincera Hércules. Envergadura de alas, 35 centímetros. ¡Ahí estaba su campeón! No parecía una mariposa, pero era extraordinaria. La Falena Hércules. Para hacerse de

la fuerza de las eras. Para convertirse en lo que no era. Un dios físico, un principio muscular que allanara la noche. Extrajo una navaja de su billetera, retiró cuidadosamente la lámina y la dividió en cuatro partes.

Se cubrió los hombros con el cobertor del Tío y se levantó. El cielo estaba negro y resplandeciente, como bañado en alquitrán fresco. Los puntos que ardían a través de la negrura dibujaban la Cruz del Sur. Con la mirada traspasó esos puntos, diminutas flechas que ardían con el seductor veneno del amor. La Cruz del Sur. Un signo profuso sobre un cielo inspirado. Un signo de ojos, labios, energía eterna. Se internó en la noche, fijó un ala, una antena y otra ala, como una ofrenda; susurró: «Querida mía, mi precioso mito, dios mío...»

La Falena Hércules, como anillo al dedo. Al bajar la cabeza sintió que algo le rozaba la mejilla. Era su propia pestaña, que retiró con el tacto delicado de un coleccionista.



Islas Salomón

Acaso albergaran algo sabio, una combinación discreta de vicio y belleza... Pez muerto. Pájaros que silban como pavas exóticas. Tambores, deseo.

Era un relámpago breve, un borde fulgente... Era la espada, el instrumento de un dios, o era un iluso, completamente solo...

Los pétalos, relucientes como mejillas, lo cubrieron, moteándole el pelo. Joyas de la corona de Morfeo. Así que un dios elige después de todo, murmuró, y me siento aliviado, y renuevo mis votos. Repasó los pormenores de su acto final y cada fase cayó como pétalos que se desprendían de sus bucles.

Un certero golpe de viento atrapó el borde del cobertor. No era el guerrero ni la guerra sino ciertos rituales y reliquias de guerra lo que adoraba. La faja del samurai, el vaso de sake derramado en el viento divino. Y mientras examinaba la silueta y el sonido de sus talismanes adquirió el aspecto de quien no pertenece a nadie, a nada, salvo a su propio sueño, a su destino. Y de esto era esclavo.

Y extendió los brazos desnudos hacia el sol, como un salvaje. Los estiró hacia el alba, hacia el calor. Y creyó que podría adaptarse a cualquier cosa. La fiebre alta lo dotaría de movilidad ilimitada. Una vez

alimentado y fresco se fortalecería, se expandiría.

Y todos sus músculos se contraían.

Y sentía su llegada, y lo único que podía hacer era hacerse de lo que podía y desprenderse de lo desechable.

Y todos sus músculos se contraían.

Y las imágenes embestían con la fuerza del Amazonas. Algunas plácidas, otras líquidas. Una colmena resplandeciente, un yelmo de piel. Y podía sentirlo todo.

La pureza, en cuyo interior se exponen todas las fórmulas de la luz y de la muerte.

Y todos sus músculos se contraían.

Y él emergía, empapado y rozagante y vibrante, la piel tensada por la mano de Dios.



Imago

Y abruptamente, como arrebatada, la razón se vio forzada a irrumpir en la forma de una mariposa Hércules, que imperaba sobre el cielo como signo victorioso. El espectáculo, dorado, monstruoso, ardía tras una cortina de párpados, de ciertos ojos. Y el capitán, en la cubierta de proa, se maravilló, como se maravillara el primer navegante.

Magua

Porque M había abandonado el abrazo del Mar de Coral, y mutado la Fortuna clavándole las grandes alas en el regazo, y encomendado esas mismas alas a la cruz que formaban los brazos de la diaconesa de su alma.

CONVERSACION CON NÉSTOR SÁNCHEZ EL DRAMA SIN ATENUANTES

En enero de 1989, la amistad nacida unos meses atrás con Néstor Sánchez generó la confianza necesaria para planear unas conversaciones grabadas. Las expectativas mutuas eran distintas: lo que para mí era la posibilidad de hablar con uno de los novelistas más importantes, pero también de los más inclasificables, de la narrativa argentina; para él fue la necesidad casi imperiosa de dar testimonio de una experiencia decisiva en su historia personal. *El Drama sin Atenuantes* es el título que él mismo sugiriera a las desgrabaciones de los casetes registrados en su casa de Villa Urquiza, donde vive todavía. La primera parte es el relato de una iniciación en el Trabajo de Gurdjieff, acontecimiento que divide, según sus propias palabras, su vida en dos, y la segunda, fragmentos del diálogo en que se buscó reducir mis intervenciones para dejar a la voz de Néstor Sánchez en su poética y dramática dimensión. —C. R.

Relato

NÉSTOR SANCHEZ: Diría: Mi vida anterior es la vida de cualquiera, no tiene ninguna importancia. Acababa de publicar *Siberia Blues*, tengo que hacer la corrección de páginas, no quería ir a casa y me quedo en un bar. La imagen me ha quedado muy nítida; tiene el sabor de algo impositivo. Cuando terminé de corregir las pruebas, sentí una necesidad grande de terminar con cierto aspecto de mi vida, con la adhesión de la ciudad, con un lenguaje, con la condición de lumpen que está en *Siberia Blues*. Necesitaba ampliar el radio psicológico y me di cuenta que no sabía cómo orientarme. Al mismo tiempo aparecía la fatiga de lo que había escrito: ya nunca más. Todo libro escrito es libro que uno nunca vuelve

rá a escribir. Todo proceso auténtico de escritura es un proceso de pérdida. No sabía qué proceso seguiría mi escritura. Tenía treinta y dos años. Al mismo tiempo, la incidencia frontal de la muerte, el sin sentido y la necesidad de encontrar una droga suave que me sacara de a poco, dada mi recurrencia cotidiana con la muerte que no hacía más que ampliar mi sufrimiento. Se había germinado en mí el desencanto por la literatura de ideas (un Sábado que en lugar de escribir filosofía escribe una novela, una tesis filosófica transformada en novela). Uno no hace más que compartir una pregunta, ni siquiera una escritura programada en su forma. *Siberia* fue un poco un acto de desacato terminante. Podría haber sido una novela naturalista, podría haber sido una novela larga; esa barra podría haber terminado en una banda de asaltantes. Vi todas estas disyuntivas y a todas me las saqué de encima. Se iba a llamar *El obispo ha desaparecido*, para encontrar

un elemento mayor de humor, desacato, desmitificación. En cierta medida estaba cumplida la desmitificación.

Le cuento lo que me sucede a un muchacho, que habitualmente va a ese bar y éste me da una bibliografía. La imagen queda grabada míticamente en mí. Decidí irme a Chile. Basta de Argentina, seguir aquí es estar muerto. Con todos los preparativos me crucé con un conocido, bastante distante, por la calle Florida. Cuando le dije que me iría a Chile (pero ya tenía la certidumbre de ir a Lima), me dijo que tenía direcciones, en Lima, para darme. Que me diera direcciones no me interesaba, sobretodo proviniendo de él. Así como era opósito a toda tendencia esotérica, también tenía resistencia a los elementos mágicos que estaban en el surrealismo, en *Nadja*. Me molestaba el elemento mágico, lo referido a la ultratumba, al después de la muerte, a la existencia del cuerpo astral. Y eso que era jugador: siempre me apasionó el turf y ni

siquiera en el turf que ejercité durante años admitía el elemento mágico, admitía sólo la razón. En mi vida no me había permitido razonar nada como mágico, lo maravilloso cotidiano. De ahí la necesidad de un instrumento concreto, tangible, como el arco del zen o la escritura.

Cuando partí de esa estación había un grupo numeroso, veo aparecer a este muchacho, creo incluso, que llevaba paraguas. En un momento que adherí mucho a la noción de Influencia estaba la palabra muñecos. A los muñecos los guía un hilo tan invisible que es ya casi un cable. En el lenguaje mío era un cable. Los muñecos abren todo un período de mi experiencia de entrega. En mi vivencia, en mi revisión constante, esas dos imágenes y la necesidad de morir se vinculan. En Chile las condiciones eran favorables. Estaba resuelto el problema habitacional, el mar incluso, pero sucedieron cosas desagradables que, de alguna manera, inciden para que partiese antes de lo previsto. Llegado a Lima no sabía qué hacer. Recurrí a las direcciones. En la casa del segundo de la lista, Fernando La Rosa, sucede una secuencia muy simple que siempre recurrió en los distintos momentos de análisis porque ahí está la primera circunstancia. Estamos sentados en el living de la casa y se produce un fenómeno muy concreto: hay un pequeño libro y lo tomo y la primera frase que leo es «el hombre puede sacrificarlo todo menos su sufrimiento». Después leo «Escuelas del cuarto camino». No sé, no puedo decir en qué momento leí el título pero era el primer libro de la lista: Psicología de la posible evolución del hombre, de Pedro Ouspensky.

En ese momento el nivel de sorpresa pasó inadvertido, después tomó fuerza. Ahí aparece el elemento que después tendrá resonancia. La Rosa me dice que tiene encuentros espaciados con una millonaria americana que dirige el grupo en Lima: Doro. Al escuchar millonaria americana y ver ese elemento primordial —Ouspensky— me sonó a mesa de tres patas. Al día siguiente, en las primeras horas de la tarde, llega uno de los integrantes del grupo fijo y me dice que en media hora tenía una cita con Doro. Lo cierto es que llegué a su casa y ella me dejó una agradable impresión de delicadeza. Creo que motivó secretamente mi otra memoria de infancia y produjo el impacto que después da *El amor, los Orsinis y la muerte*. Las cosas escuchadas y lo poco leído me dieron una impresión muy grande. El grupo se reúne en círculo y hay un instructor central y una especie de auxiliar y una disciplina de preguntas. Mi participación primera me hace decir: «Si esto fuera realmente cierto merecería dedicarle la vida». Aparece así un elemento primordial; no sé hasta qué punto, lo religioso. En determinado momento en que la crisis con mi mujer se hace insostenible, ella regresa a Buenos Aires. Averiguo y se me dice que en Buenos Aires hay un instructor y teniendo esa garantía, decido volver, encontrarme con ella, corregir nuestra circunstancia, y me vinculo con un instructor ruso. En este hombre encuentro elementos y me atengo a la disciplina que me propone. Recibo así una noción de rigor, un instrumento como es el ejercicio de sensación del cuerpo, que me abre un mundo, un sabor de cosa muy

antigua, de ramificaciones y ramificaciones. Es una disciplina muy simple que posibilita que la atención no sea interrumpida y puedan ir percibiéndose las distintas partes del cuerpo de una manera progresiva. Finalmente uno asiste al caos de sus funciones, que es el detonante de *El amor, los orsinis y la muerte*: es el trabajo, en la desesperación de Felipa, por conseguir un elemento que detenga la asociación mental. Y aparece otro elemento: siento que es inmoral seguir escribiendo. Pero la opción es dada y escribo mi tercera novela. Después, quemamos las naves y me voy a una beca en Iowa que no soportaré. Recalo en Nueva York. Conozco a Nathalie, que es la hermana de Michel. Le cuento la historia y me dice: «Se trabaja en sí mismo. El maestro ha muerto y cada uno trabaja como puede.» La frase en sí misma me produce una gran conmoción.

Decido ir a Venezuela, a la casa de un amigo de la infancia que está casado con una venezolana. Un día mi amigo y el esposo de Nathalie, que está en Venezuela, aparecen con una muchacha muy dinámica que resulta ser Teresa Wagerman, hija del primer instructor en Lima. Mi interés hacia ella, que aparentemente está sola, es doble: me atrae físicamente y me interesa porque desde niña está en el Trabajo. Se considera que voy a tener acceso a una información y entonces mi esfuerzo por conquistarla es muy grande; en un mes estamos viviendo en una casa cerca de la de mi amigo. Conoce a Michel, a la Sra. de Salszman. Acumulo una información que utilizo después en *Cómico de la lengua*.

Salto entonces a Europa, estoy unos meses en Roma y luego a Barcelona. En Barcelona se producen condiciones muy específicas: estoy muy desorientado, dudo de todo, temo ir a París. Voy a pedir trabajo a Seix Barral, quieren editar mis libros y hasta conquisto que me paguen mensualmente por una novela que me impongo, que viene a ser la suma del desconsuelo; de alguna manera produzco el testamento de la desilusión. Al consultar a Teresa sobre la historia inicial del grupo en Lima, en la selva, voy entreviendo *Cómico de la lengua*, con ese final que me proponía.

Me queda entonces un personaje, ya en París, que fue amigo de Daumal, que estuvo en el grupo de París de Gurdjieff: Philippe Labastine. Es un hombre que está en los setenta y pico de años. Me entero que estuvo en la India y la excusa es estudiar sánscrito y que fue amigo de Daumal. Me encuentro con un hombre —típicamente el esotérico, el culterano—, un hombre que no tiene otra cosa que enfermedad, que la patología de la información. Uno de los casos más extremos que he conocido.

Poco tiempo después, la idea del suicidio surge nítidamente. Veo la circunstancia mía, que mi suicidio puede producirse. Ya había tenido la sospecha, con mucho alcohol y un automóvil. Veo que sí, que el alcohol me da el ánimo necesario, la fuerza, la convicción para masacrarme. Entonces decidí que me iba de París, no soportaba la decepción de la vida cultural casi maldita de Francia, la vigencia de la enfermedad. Empezaban las oleadas de homosexualidad. Patología en todos los casos, la vigencia de la patología, el

desencanto total de todo, la escritura ya para qué. Sigo con el sánscrito pero tomando distancia de este hombre que tiene una avidez irrefrenable de información, es decir, un hombre —lo compararía con Lacan, como tipificación de esa necesidad de hacer padecer una especie de vergüenza de no acceder al conocimiento que ellos tienen. Es típico del erudito; en Francia se produce mucho ese elemento. Estoy hablando de dos franceses y me sorprendió, al leer a Lacan, ver las mismas características; es decir, cita a Cicerón con Shakespeare y hace un símbolo chino en el pizarrón. Además creen en todo, en la cultura, en la literatura —que a la criolla sería el caso de Borges. Mientras que el proceso de uno es de pérdida irreparable: uno cada vez se va quedando con menos cosas; es decir, un proceso de agotamiento.

Y es aquí donde quiero terminar porque es una experiencia de significación absolutamente ininterpretable y que fija radicalmente toda mi experiencia posterior. Esta anécdota es de una significación muy rara en el aspecto que nos propusimos hablar de iniciación-enfermedad. Michel —un médico psiquiatra que dirigía y participaba en el Trabajo—, me citó para ese mismo día a la tarde. Lo único que recuerdo es que a cierta hora, serían las cuatro o las cinco, llegué a esa casa y fui atendido por un hombre parecido —por las pocas fotos que había visto— a la figura de Gurdjieff, la tez cetrina, de estatura baja, calidad de presencia. Ahí se produce el elemento que remarco que en mí se ha exagerado muchas veces. Es inefable, me sucede una única vez en la vida. Experimento, frente

a él, que mi torso se inclina levemente hacia adelante. Puedo asegurar que lo experimenté de esa manera y al mirar hacia Michel, que estaba distante, en él se produce también la inclinación; es decir: si hubiéramos estado próximos nos hubiéramos tocado la frente con la frente. Después de la secuencia Michel cambió de personaje. Me mostró un álbum de fotos de un lugar en Suiza donde se producen encuentros anuales. Me aseguró que iba a estar con él en un grupo y Teresa en otro. En qué medida pudo participar la sugestión, en qué medida la secuencia pudo ser exagerada por mí, representa el meollo absoluto de mi experiencia posterior.

Diálogo

CARLOS RICCARDO: Tengo aquí anotada la frase que me escribió la última vez: «Preparar pacientemente, amorosamente, un estado de sinceridad irremisible». Pensé: una ética, tal vez una ética de escritura, y llegué a una conclusión: si uno se volviera absolutamente sincero, se pasaría de inmediato a un estado de marginalidad irremisible —me abuso de su frase.

N. S.: El otro día hablábamos de la tendencia de ir a la escritura como a una especie de salvación —eso es una cosa medio lacaniana también, la confianza en la

palabra como una especie de salvación del discurso paranoico del horror del sentido, de la falta de sentido incluso— y nos reímos de algo que no nos caracteriza a ninguno de los dos, porque cuando se fue a la escritura como síntoma, tal vez no había más remedio que ir a la escritura como síntoma del fracaso de otras disyuntivas de comprensión. Eso sería el análisis, y, también, sería una especie de acusación que de mi parte está y lo he comprobado, que el contexto escritura, el arte en general, es una especie de reducto indefectible de enfermedad. Hay muy pocas biografías de escritores que se salven de ser completamente desgarrantes. El suicidio abunda, está el alcohol, la acumulación de defectos, las drogas, las enfermedades mismas y la muerte. Las circunstancias biográficas van llevando a una especie de inevitabilidad del drama y, al mismo tiempo, van llevando a esa fatal culpabilidad de la información que sería el destino intelectual de una persona. Esa persona no puede escapar de la red de lo intelectual. Cuando estoy sumergido en la disyuntiva de una sensibilidad de escritura, cuando creo encontrar mi propia voz, que es a partir de la épica de la conciencia, me encuentro con Ionesco que dice que se expone decididamente a una experiencia analítica para aprender a morir. La frase me queda, no me consuela. Pero quiero hablar de lo que se nombra como ficcionalidad, y, claro que sí, que es una especie de distracción. Alguien me cuenta una historia y ésta tiene que tener eficacia. No deja de existir el best-seller como eficacia de la distracción. Tengo un texto que se llama *El esposo*

de Scheherazada. En cierta medida el escritor, visto desde la ficcionalidad, tiene como destino de eficacia entretener, es decir, hacer olvidar al esposo de Scheherazada su propósito o su preocupación fundamental, que sería la muerte. Pero en otro punto la escritura se retoma no como resguardo o lugar de consuelo, sino como una especie de aseveración de que se envían cartas biológicas a través de un refinamiento que se va acentuando, a la paradoja. Hay quienes se van al absurdo, consta en este siglo: la patafísica, Jarry cuando en la agonía pide un escarbadientes, Sarmiento que dice «es el frío del bronce que avanza» (es un prodigio desde el punto de vista de la asimilación de la muerte). Pero la escritura es —no digo que sea una especie de satisfacción perversa— la manifestación deliberada, y que produce una satisfacción deliberada, de esa connotación indefectible que incluso decimos a los demás en lo velorios: no somos nada, estamos de paso, etc., que toca en realidad la única cuerda poética y a la que me enfrenté porque iba a una melancolía tan de paleta negra que tenía que volverse hacia el humor. Hay un momento en Daumal que es el absurdo.

C. R.: Usted ha hablado en algún momento de un horror concreto: el hecho de quedar encerrado en el dolor, quedar encerrado en la materia como dolor y conciencia del dolor.

N.S.: Somos hijos de la cópula y todo es arbitrariedad pura o la inexplicabilidad

de la materia que determina la materialidad. La materia determina un drama de elocuencia sin atenuantes, porque no es sólo morir el problema que se presenta en mi característica. El cuerpo se afirma y en mí mismo, a partir de una edad determinada, hay una percepción de sensibilidad y hay una especie de apertura de discernimiento, hay un mejoramiento de la conducta, hay una mirada, hay un razonar, hay pautas que cambian, que caen de por sí, hay síntesis, es decir, hay un mejoramiento general e inmediatamente después de eso... Me sorprendió lo que una vez me dijeron: Usted está cargado de muerte, pero vuelve siempre a ser tentado por la jerarquía de la vida. Y en cierta forma es cierto. No es una jerarquía voluptuosa. Soy ritualista. Son rituales elementalísimos. No es la vida ampulosa. Estar vivo y mejorar. Hay una contradicción así. En un texto de mi último libro, respuesta que obtengo mientras escribo, como me pasa por lo general, me pregunto por qué yo festejé la vida como milagro, me aferré a mi cuerpo como milagro y no pensé que casi era una maldición. Lo que puedo decir de mi experiencia personal y de mi azoramiento (este es el tercero que vivo), el azoramiento, la inexplicabilidad total del drama humano, drama sin atenuantes, es que no hay siquiera tiempo de comprensión; está comprimida la vida y esa contradicción entre la inutilidad y los estímulos, la lucha por un sitio, el tener que terminar con la bestia anónima, infinidad de factores... Admitir el fracaso sería maravilloso pero la vida impulsa a no admitirlo porque admitir el fracaso es hundirse. De esa contradicción brota la

unidad de quebranto que después se transforma en algo que, mirado desde afuera, puede ser obsesividad.

C. R.: ¿Una escritura que indaga en nosotros mismos, que busca comprender el mundo, incluso transformarlo, no nos hace mejores?

N.S.: Hay una especie de conocimiento que, por supuesto, mejora la conciencia moral, incluyendo la asunción de los conflictos de la sexualidad, la apropiación del otro. Ese árbol ético se abre cuando se tiene disyuntiva de reflexión permanente, como es que toda actividad humana está destinada a la distracción. No digo que es clarividencia. Digo que, fatalmente, cierto conocimiento surge así, del no-hacer. Si hablamos de tipos humanos, como por ejemplo el mío: hipersensibilidad y mente intuitiva, que se da cuenta que protagoniza un drama irresoluble que es la paulatina y paralela conciencia de sí, y, al mismo tiempo, cuando llega a cierta posibilidad de manifestación de sí misma y a la vez, de autocrítica, cae como una flecha. Por otra parte, puedo decir que hay un momento inesperado, absolutamente inesperado: la linterna mágica. Hay un momento en que se descubre el mar, hay una especie de deslumbramiento de los sentidos, como cuando se está con una mujer verdaderamente bella, sucede con la música con la lluvia, las adhesiones rarísimas dentro de la alimentación. La lluvia para mí, desde la infancia, ha sido... que llueva y que esté acostado es una especie de

estado primordial, *el chucho* lo llamo yo, este chucho primordial no protegido que puede ser también orinar a la intemperie, mirando estrellas, parece destinado a ser protegido, el instante de un meo como una consustanciación con el universo. Y esa familiaridad intimísima, acorralada, que no tiene posibilidad de creer en Dios que es una presencia imposible.

C. R.: En los *Cuadernos de Malte*, Rilke dice que habría que esperar toda una vida, saquearla, para escribir, finalmente, esos diez versos verdaderamente buenos, porque los versos son experiencias...

N. S.: Pero es ahí donde te hablo de la relación consigo mismo que tiene la escritura y que lleva a la verdad, por momentos casi objetiva: vas cultivando una relación apiadada con vos mismo y te vas conociendo con el margen posible de transformación de ciertas cosas. Pero es siempre y cuando la escritura sea fiel y desmienta lo anecdótico, el ficcionar. Hay una escritura de ficcionalizar que propugna la acumulación de conocimientos, de pautas, cruzar textos. Se acumula. Mientras que la verdadera escritura significa un período de pérdida, con cada libro que se escribe se van perdiendo más cosas. Por eso ahora ya casi no queda qué leer. ¿Por qué? Porque se ha progresado en la relación consigo mismo. La escritura de ficción establece pautas que no son las verdaderas. Pero el *Kaddish*, digamos, de Ginsberg, se actualiza siempre como el *Eclesiastés*. ¿Por

qué? Porque lo han vivido, hablan de sí mismos. Por mi parte he vivido la disyuntiva de la escritura como un estado de gracia que se conquista a través de distintos factores. La actitud es de escritura poemática, no de ficción. Hay una historia de la escritura en cada uno. La escritura poemática, de conocimiento de sí, determina que uno esté familiarizado con el sinsentido de la vida, con su propia muerte. Esas son las coordenadas. Al confluir un elemento de relativa jerarquía, se produce esa manifestación, cómo llamarla... voy a presentarte el tema porque me subyuga: ¿Por qué se vuelve siempre a la escritura, por qué empieza a aparecer el libro que no se piensa escribir? ¿De dónde surge la fuerza, la convicción y ese estado de gracia que es un nuevo libro? ¿De dónde sale la necesidad de expresar la épica del dolor, del desasosiego? Son como cartas enviadas a una autoridad equis que debe modificar su actitud para con uno. Entonces se produce la épica de la expresión. Ahora se terminó la épica de una vida posible. Nada de viajar, cambiar de enfoque, mejorar. Se acabó la épica. No hay nada que decir. Hay historias de vida. Hay idilios truncos. Me doy cuenta azorado que ha sido queja. En el escribir hay todavía azoramiento. La queja ya no tiene ningún significado. La escritura entonces no puede ir en ninguna dirección. Para mí ya van tres extrañamientos. Éste, el tercero, es el de los cincuenta y pico de años, y falta el convencimiento desasosogado y terminante donde se alcanza la poesía. Los grandes fragmentos de poemas o de prosas poéticas, son alcanzados en el linde exacto de esa corroboración.

LA JUNTIDAD ESPELUZNANTE (Unos actos)

*después puteo y tambaleo y me lanzaría en un alambre-carril
lleno de asaltantes devorados por el sol.*

FRANCISCO MADARIAGA (citado en *Siberia Blues*)

El acto de desacato.

Pocas veces en la narrativa argentina oficializada por el siglo, se abre la posibilidad al presentimiento de que ser escritor puede ser volverse otra cosa que escritor y aún otra cosa que escribir (otra cosa que escritor de escritorio —¿escritor-rto?—). Néstor Sánchez es el reverso de ese torpor adquirido. Y cuando ya ni siquiera se trata de abandonar el *decir bien* (entronizando el desmadre o el delirio) sino de abandonarse abonando el desacato al *datum*. Porque siempre amenazará el peligro de que la escritura se haga de historias a cambio de hacerse cuerpo: para todo Borges posible no habrá nada peor que un Sánchez eterno. Pero decir: me gusta Sánchez, es no tener relación alguna con su escritura (Blanchot lo plantea con Sade: *atrae y repele, atractivo de lo aparte*). Dígase: marca de la literatura que cuenta, pero cuya cuenta es regresiva porque se resta. Pero a la vez: sólo *el doméstico* podrá leer en Sánchez lo confuso, lo sucio o lo desesperanzador —¿por ilegible?(!)— como marca de textura (o *el metodito* de tratar a lo vivo con las categorías de lo muerto —o a lo neutro con las categorías del viviente—). Lo contrario es lo que se efectúa (y lo que *pare*): es la extrema fluidez de un acto que bien se diferencia de la fluidez aterciopelada de un estilo o de una narración intachable (o incluso: de una anti-narración *bien llevada*). Se trata de lo que fluye porque burla toda paciencia de lucro (*me das tu paciencia, te doy mi numerito*) al mezclar órdenes diferentes, al saltar de un código a otro, de una visión a otra por un sistema de enlaces que no tiene a-priori y que sin embargo no es enlace de automatismo: acaso: escritura como estado de gracia en lo más liso y llano (por expansivo) de su acepción hay variedad de explicabilidad sin término. No es lo inexplicado del automático, tampoco el azar como método y experiencia de

lo expresable: es lo explicable *ad infinitum* por obra de un sistema de extra-vías que por todos sus enveses libera cabos, lenguas, explicaciones, fraseos, ritmos... Y es que todo debe ser explicable porque se complica el todo y el todo no es más que una parte adherida a otra parte que se suelta y a su vez explicada como el todo que se hace apéndice: una modulación más que un mecanismo, una melodía que a cada paso reorganiza su fluencia. Y sin embargo: la imposibilidad de despachar esta escritura como mero desatino o deliberada confusión. La atracción es inversa: escritura para ser atendida con el afecto que ayuda a la preparación de ese estado de sinceridad irremisible en relación a lo que se ve y oye, y que no puede ser sino la miriada de la materia que habla y rumorea, un drama de elocuencia sin atenuantes que se continúa en la desmesura de un desacato terminante a lo legible-ilegible, en otra cosa que escritura. Luego: difícilmente el sistema de *los enlazadores* soporten semejante desenlace para la literatura. Zambrano sugiere que el rencor nace de lo que no logra, trabajando siempre, ser escuchado. Sánchez escucha demasiado aquello que lo trabaja; no así *el enlazador* (o *rencoroso sin tournée*) que hace de eje de cultura al priorizar la lengua o el relato contra cualquier *acto* (pero es también un pacer) de entendimiento por los sentidos. Y es que no alcanza a entreoir las infrahablas de la revolución propuesta: que la literatura no va hacia la forma ni la desea (y mucho menos será su marca de privilegio: la eficacia de la página o de su *reflexiva*). Antes bien: *lo que puede* de esta escritura es su singular conexión con lo informe. Y sólo en la aberración (ruina de lo formal), se podría decir que comienza la literatura (¿o aún no habrá comenzado del todo?). En este sentido Sánchez es uno de los precursores de lo que la palabra *improvisación* tiene de mayor alcance y riesgo (alcance bien poco ahondado en la narrativa argentina): su gracia que lleva al borde de la desgracia y su deslum-

bramiento que conecta con el borde de lo hermético: ya no ver más ni saber lo que se dice (pero sin embargo el pensar por la improvisación lleva la atención a su máximo, aunque a su catástrofe también aproxime: demasiadas hablas se encadenan para hacerse partícipes), y luego, algo que del Sánchez improvisador desciende como gozo (y don): la pérdida de la forma, la burla del escritor saludable (y saludado), aunque no por contraefectuación de erudita perversa, sino por lo contrario: ya no hay memoria exótica ni *datum* delirante que valga, el desacato es pleno, la escritura es pérdida hasta lo insoportable, nada se le adhiere que no sea una paciente y amorosa resta. Pero por otro lado y a la vez: se cree en el valor agregado que da una cierta experiencia con el cuerpo como aparato de sensación. Y que esa experiencia del *deslumbramiento* entra como desplante en la escritura, como la fuerza que suelta una escritura-otra y dona el ritmo de una frase, de un párrafo, de una novela entera. Entonces restarse es adelantarse (porque a su vez el cuerpo comienza sus operaciones: los encuentros entre una disposición subjetiva que viaja y los materiales mutantes del oficio produciendo así una inflexión, incluso: una nueva organización de lo que rodea). Cuando se comienza a percibir que la escritura no es un ejercicio sin consecuencias, sino que es una variada y persistente confrontación con los límites de la propia inclinación, la literatura se vuelve una *entidad* que tiende a devastar todo material inerte y toda subjetividad bien o mal dispuesta. Entonces: entereza necesaria para la tarea de huerfanización absoluta: un programa de austeridad total y de obstinación todoporosa. Persistencia en el voto de obediencia a la inclinación operacional que exige el desacato extremo a las leyes del trabajo y la literatura.

El acto de prehensión.

Se escribe por la necesidad que tiene la materia de prehenderse (se podría proponer después de un buceo lagar por Sánchez-Whitehead). O tal vez: se escribe para llegar a la no-escritura como efecto de escritura (o incluso: a la mala escritura como efecto de partitura). Todo simplísimo, todo verdad a partir del vidrio para afuera: escribo cada día peor» (N. S.). Pero cualquiera que haya leído unas páginas de Sánchez entiende que ese es-

cribo cada día peor establece una fuga tanto de las prolijidades de los narradores tímidos como de las suciedades de cualquier pretendido *lengua sucia*. Para Sánchez la escritura es una pieza de una máquina demasiado sorprendente e intratable como para enorgullecerse de un resultado obtenido (porque además *todo esfuerzo embrutece*), sea cual fuere el resultado: la eficacia del pusilánime o el residuo de una eficacia mal tratada a sabiendas. El *escribo cada día peor* es una afirmación del *potens* al que va accediendo quien escribe por obraje de su extravagarse (y por el envés de todo trabajo literario): porque en ese escribir mal de manera fulminante (a su vez: por fuera de la avaricia de economistas del recurso: la mejor escritura posible pierde el hilo y multiplica dimensiones), en ese *no escribir*, se cumple en una misma experiencia el doble salto mortal de desacato y prehensión: volverse otra cosa que *saludado* (ya no más acomodarse: *hormigueo vasto*), pero a la vez: volverse operador u ordenador permutante que se inicia en la vida extraña, en *la vida que espuma en canaleta abierta*: olor a muro recalentado, a techos de zinc, a mediamañana marina durante el mes de Julio en Peralta Ramos. Acontecer de la vida intensiva que sale a prehenderse de interzonas, interdimensiones, *intermundia*: la vida plástica, la educación sensista. Y esta subjetividad desujetada de una *línea doméstica*, hace y deshace al *desujetado siberiano* que toda escritura que valga la dicha se encarga de proponer: una irradiación de existencia que implica una cualidad de autoexperiencia (para hablar con el Whitehead de *Proceso y realidad*) que hace de una disposición subjetiva y aun de la suelta de las ocasiones de su experiencia, una *juntidad espeluznante* que irradia operaciones de incorporación de la mayor cantidad posible de datos del proceso físico dado (o mejor: que está dándose): la *entidad actual* es lo que resulta de esas capturas, lo que prehen- de y permea el proceso, expandiéndose en múltiples conexiones con el ámbito o dimensión de otras entidades y produciendo así *conjuntidades*, un desborde de nexos, correlaciones y prehensiones entre entidades de variedad espeluznada. En una página de *El amhor, los orsints y la muerte*, se propone *La juntidad espeluznante* como otro de los títulos posibles de la novela (una de sus partes termina llamándose *Juntidades*). Y es que la escritura de Sánchez es toda ella un prodigio de (con)juntidades: el cementerio de Flores, la barra de Tomasol, el mar, Peralta Ramos, un rancho en México, los orsinis, un coche abierto y multado, las camisas de brin que se despren-

den y desarticulan en luz (verdaderas camisas de fuerzas, Perlongher), el yuyo, el chucho, el humo, el sol marítimo, Chapadmalal, un Chevrolet inmemorial, la media-mañana esplendorosa de un día hábil: todas entidades prehensivas, todos modos en los que en una ocasión actual están *juntas* múltiples entidades, todos sinónimos del deslumbramiento, de lo bendito, de lo extático que prende —enciende— (e incluso de las *cruclfixiones extáticas*: ¿cuántas hay a lo ancho de su obra: sobre la arena, sobre la tierra, bajo el *solmuytibio?*), en fin: la vida extraña... lo que se llena de sí mismo hasta hartarse (hasta el otro 'sí' en el claro del 'quién está'), una entidad que se llena de sus prehensiones aunque no por reafirmación de una mismidad salvaguardada, sino para capturar todo aquello que la desprotege, que la exilia de cualquier fijación («Me llené de vida», escribe Charlie Parker a propósito de una de sus improvisaciones). Y a esto se agrega que las juntidades nestorianas enfatizan la ya completa imposibilidad de delimitar las fronteras entre el cuerpo y su ámbito: *el mundo no es sino lo que acontece en el cuerpo al percibirlo* (Whitehead). He allí la *espeluznancia* fundamental: el extravagar por la escritura no deja de volverse un pensar por el cuerpo en avance creador (por fuera de su contorno y en vías de más-ramificarse): un desujetado de las puras flexiones rítmicas en el envés de cualquier sujeto de la reflexión. Bastante se sabe y mucho se puede predecir del puritanismo literario que hace a un lado las relaciones del cuerpo prehensivo con la escritura (o los modos de ingresión de una experiencia —y que ya no es de lectura— descalabrando el sistema de lo literario: la *intelligentzia* es la primera en no leer a Sánchez o en no leer eso en Sánchez). De ahí la relación de su escritura con el jazz, con la improvisación, y con lo que al comienzo de este acto se insinuaba: *mala escritura* como efecto de partitura: porque el cuerpo también es una serie vibratoria, que en los timbres y alturas de su *puesta a prueba*, constituye a su vez las alturas y timbres de una escritura que se le monta, que hace eco con una fisicidad del *ya no saber pensar* sino del *afinarse* a una catástrofe que suena. No habría partitura siberiana posible sin el *escribo cada día peor* nestoriano. Porque señores (literatos): Sánchez enseña que esa *mala-escritura* que es capaz de enviar a la enredadera cualquier intento de solapado guiño hacia lo literario, se decide cuando una cierta cualidad de autoexperiencia se conecta a la escritura, por obra orbital de un acceso a otras atenciones (y ocios), a otras organizaciones de la

realidad, a otros tonos y velocidades que ya no permiten la vuelta al sentido porque la ida (o el in-sentido de su parto) es hacia la coronación de lo informe, hacia la *dé-cada iniciática silvestre*. Enseña: que la escritura no es un efecto de retórica de escritor de escritorio o de callejón autoimpuesto, que por lo tanto a la escritura poco le importan los efectos de literatura áspera o tersa (así como: *si la filosofía occidental es una filología ergo la cultura occidental es una huevada*: Néstor; y Federico (Nietzsche): «Nunca nos libraremos de Dios pues todavía creemos en la gramática»: la contra-juntidad por excelencia). A cambio: a la escritura le preocupan los efectos de exploración por lo menos dobles (o sobretodo triples, cuádruples): exploración de lo que la escritura produce consigo misma como desacierto y pasaje a una partitura, y también con lo que devuelve como más exigencia en el voto de obediencia a su *fatum* autoproducido, que es a su vez una exigencia que se plantea del lado de la vida de ese sujeto en trance de ser extinguido por su más impropia escritura, llevado de viaje para ser devuelto al borde de lo extinto. Porque *lo que aparece* difícilmente sea lo nuevo (y no es por hiperbolizar el poder de lo oculto, es que simplemente se padece el ser de lo argentino: la desconfianza). Así es como lo nuevo, en la narrativa argentina, sigue siendo Sánchez (claro que entre otras novedades contemporáneas sin *planeta*): los que nunca aparecen pero insisten. Porque además: ¿qué claras filia-ciones se le podrían endilgar? ¿No será que para una literatura tan dada a la familiarización compulsiva de lo *suelto* (nunca faltarán escritores con hiper-guiños a padres autoinducidos, guiñadores culturales y especialistas en guiños, intertextualistas y críticos que los mal-imponen por su cuenta), no será a causa de esa austeridad plena de extrañeza que Sánchez tiende a un máximo de lo desconfiable por la faena de huerfanización con que su escritura ejecuta a cualquier guiñador de culto? El fachismo de lo inmigrado pareciera estar desde el inicio entre nosotros y apenas si podemos soplarlo: trabajo y familia para todos, todos trabajadores de la cultura y por si fuera necesario: más de un padre para cada uno. La decorosa moral de cierta narrativa y sus condecoradores, sigue siendo asimilable a la torpor moral que se desprende del uso constreñido y temeroso de la sintaxis, su nivel cero de penetración en la incógnita. Pues bien: Sánchez espeluzna con la soledad de su ensalmo, con el *deslum-bre* de su apuesta a la *extra-ula* del parto.

—CARLOS ELLIFF

fragmentos de NÉSTOR SÁNCHEZ

—selección C. E.

Chapadmalal

Y ahora que te tenemos con los brazos bien abiertos sobre la arena impalpable, relajado, si entrecerrás los ojos ¿qué ves?. Ves ahora, sabés que en el otro extremo de los brazos están las manos también hacia arriba para que se doren las palmas, sabés que está el sol a baldazos y podrías recordar «Las Barrancas», con sólo proponértelo vendría una ráfaga de humo de chorizo de la Costanera, pero para adelante, con la sonrisa pongámosle bastante serena del que recuerda ¿qué ves? Es hora de que vayas entrando en razón me ha dicho con su voz gangosa: —Cuando Jesús cumplió treinta años, se puso en marcha y se rodeó de discípulos. Incluso si te parás, si hacés visera con una mano, ves el contorno, ves toda la arena impalpable aquí, el chalet con las vigas por la temporada íntegra, el último modelo echando reflejos desde los níqueles apenas un poco más allá de los médanos, la ves a Amalia, me ves a mí. Pero se trata de a los treinta años completamente salvado sobre una arena tibia, la arena ardiente con los brazos bien abiertos frente al ruido del mar. ¡Treinta años es una buena edad para hacerse sedentario! O bien cedo, me dejo clavar, me lanzo al mundo, imito para ellos al Mesías que se empeñan en ver en mí. Entonces si entrecerrás los ojos como se esperaba sonreís bajo el sol marítimo por cualquier tipo de recuerdo, incluso podés permitirte cualquier tipo de recuerdo; pero mientras relajás por completo el cuerpo, mientras se te entrecierran los ojos, para adelante, ahora, sobre la arena impalpable ¿qué ves?

Macedonia

(...) rumbo a su rancho californiano de Acapulco sobre un coche abierto y multado y una vez allí, con la cara paspada y fiel a cada uno de los más insignificantes detalles, memorizar que termina de llegarse a toda velocidad en un coche abierto al sol del mediodía antes de quitarse con un único ademán esa décima de saco sobre el hombro derecho, pedir un té achuchado y perplejo por la hora de pedirlo

con regusto a té y sin fósforos haberse internado sin mucha naturalidad a través de la gramilla del jardín en su espléndido rancho de Acapulco hacia el único rincón sin césped solo y perplejo entre las tunas hasta que zumben las abejas y entonces tenderse poco a poco sobre la tierra resplandeciente: con los brazos extendidos acostarse boca arriba y cerrar los ojos, cerrar por completo los ojos en medio de las abejas y comprender (distrayéndose de todo lo que nos distrae), con la respiración normal entre las tunas soleadas de Acapulco haberse sentido en condiciones de resolver, inmediatamente, el enigma del universo.

Sin embargo el avión que no se había caído mientras se revalorizaba la epopeya sanmartiniana corrió (apaciblemente) por la pista cubierta de agua, en el claroscuro del Aeropuerto Internacional de Ezeiza. Cubierta del agua sin principio ni fin, en sí menor y cóstrica como todo aquello que insiste, que insiste y golpea contra toda superficie, que insiste y golpea y hace a lo chucho de estoy y miro y creo buscar la resonancia de la cosa golpeante en mí, en mi menor.

(...) atorada de humo alucinógeno (el humo de la justicia) vio rojo y azul, vio rojo y amarillo, la tierra era una avioneta y ella estaba vestida con el uniforme de Jorge Newbery: vio que Jorge Newbery le corría por todo el cuerpo y que en el estrépito (de truenos, o de alas) se le hacía pelota en las inmediaciones

lo visto: casas rosadas y manteca líquida, la inmensa cúpula del Taj Majal sobre pelo negro viviente, jutis lavándose, vacas, ochenta y cinco procesiones religiosas, las ceremonias en Benarés, la promiscuidad de los encantadores de serpientes, ancianos majestuosos, la madera del *pinus deodora* (cedro del Himalaya) alrededor de cada templo

lo escuchado: skaktas al sol en estado gaseoso, vacas, las trompetas de los lamas del Himalaya, skaktas después del baño en el Ganges, la escala heptífona, las siete cuerdas de la vina cedida por Brahma, rezar en la oscuridad, rezar en el agua, rezar en las calles, címbalos, la rapidez desequilibrante del Ramayama cantando

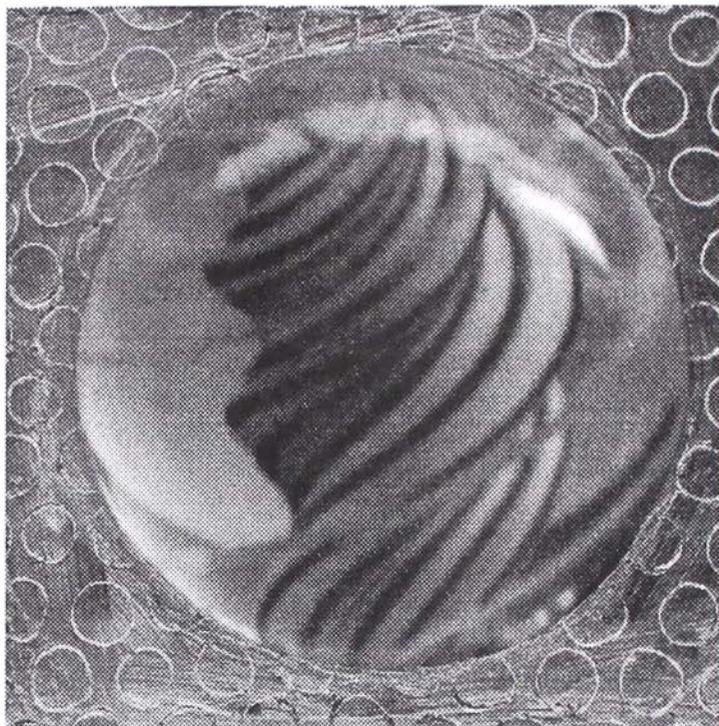
lo que no comprendió: la literatura bengalí, la escala heptífona como armonía del universo, la supuesta armonía del universo, multitudes en las que cada uno buscaba nada más la salvación, las declinaciones del sánscrito, la respiración controlada, controlada por quién, toda la indiferencia, el Tamil, el bengalí como acorde

lo que olió (sobretudo olió): nuez moscada, magnolias juntas, tribus indígenas perdidas, invasores mahometanos, la madera resinosa del *pinus deodora*, la gran estación de Calcuta, elefantes hinduistas, comida dulce, el sur de sures, la eternidad

(El amhor, los orsinis y la muerte)



La meditación es esta atención en la que percibimos, sin preferencia alguna, el movimiento de todas las cosas, el graznido de los cuervos, el rasgar de la sierra eléctrica a través de la madera, el temblor de las hojas, el ruidoso torrente, el llamado de un niño, los sentimientos, los motivos, los pensamientos persiguiéndose unos a otros y, más hacia lo profundo, la percepción alerta y lúcida de la conciencia total. Y en esta atención, el tiempo como el ayer persiguiendo al mañana dentro del espacio y el retorcimiento y deformación de la conciencia, se habían quietado y callado. En esta quietud hay un movimiento inmensurable, incomparable: un movimiento que no tiene existencia, que es la esencia de la bienaventuranza y la muerte y la vida, un movimiento que no puede ser seguido porque no deja un sendero y porque es quieto e inmóvil: es la esencia de todo movimiento.



La meditación sin una fórmula establecida, sin causa ni razón alguna, sin una finalidad y un propósito, es un fenómeno increíble. No es sólo una gran explosión que purifica, sino que también es muerte, muerte que no tiene un mañana. Su pureza es devastadora: no deja un solo rincón secreto donde el pensamiento pueda esconderse entre sus propias sombras. Su pureza es vulnerable; no es una virtud engendrada mediante la resistencia. Es pura porque carece de resistencia, igual que el amor. En la meditación no hay mañana, ni hay argumentos con la muerte. La muerte del ayer y del mañana no dejan el mezzquino presente del tiempo —y el tiempo es siempre mezzquino— sino una destrucción que es lo nuevo. La meditación es esto, no los tontos cálculos del cerebro en busca de seguridad. La meditación es destrucción para la seguridad, y hay una gran belleza en la meditación, no la belleza de las cosas producidas por el hombre o por la naturaleza, sino la belleza del silencio. Este silencio es el vacío en el cual y desde el cual todas las cosas fluyen y tienen su existencia. Es lo incognoscible.

—KRISHNAMURTI

3 poemas de Hugo Von Hofmannsthal

Comentario

Una de las peculiares recompensas de quien se aventura a traducir poesía es el creciente fulgor que adquiere, a medida que va consumándose el traslado, la carga significativa del poema.

Antes de aplicarme a su versión castellana, leí vez tras vez en alemán esta célebre «Ballade des äusseren Lebens» sin ir más allá del entusiasmo por su elegancia expresiva, o del asombro por su inquietante penúltimo renglón. Después de la faena, y aún en el curso de la misma, pude darme cuenta de que hay en esas estrofas, como en todos los mayores poemas, una medular fusión de constancia y polisemia, que eludiendo cualquier clase de impresionismo corona el texto final con su propia desnuda belleza.

Acaso la construcción en rigurosos tercetos clásicos (la *terza rima* dantesca) suscite, en el original, ciertos adjetivos o frases susceptibles de producir en el lector negligente impresiones confusas. Pero a poco de ventilar con alguna elasticidad el molde prefijado, nuestro máximo aprovechamiento de las posibilidades múltiples —siempre armónicas— de cada imagen que la lectura nos depara esfumará sin recelo aquellas nubes, oponiéndoles el goce categórico de la más ardua lucidez.

—VERSIÓN Y NOTA JAIME GARCÍA TERRÉS

Balada de la vida exterior

Y los muchachos crecen, con profundo mirar
que nada sabe, crecen y se mueren
y todo mundo sigue su respectiva senda.

Y los ásperos frutos dulces vuelvense
y caen en la noche, como pájaros muertos,
y yacen unos días para luego pudrirse.

Y siempre sopla el viento y siempre, todavía,
oímos y ofrecemos palabras numerosas
y placer y cansancio recorren nuestros miembros.

Y se abren caminos en la yerba y poblados
aparecen, con árboles, con estanques y antorchas,
tal la muerte reseca y llenos de amenazas...

¿A qué se construyeron? ¿y tan desemejantes
como infinitos en su número?
¿Por qué al reír suceden languideces o llanto?

¿Qué nos incumbe todo, y esos juegos,
a nosotros que somos grandes ya y solitarios
y errantes vamos por ahí sin meta?

¿Qué importa haber mirado tantas cosas?
No obstante, dice mucho quien dice la palabra
Anochece, la voz de donde fluyen pena

y sentido cual fluye la miel del panal hueco.

Tiempo inacabado

¿Tan débil eres en verdad que no recuerdas aquel tiempo bienaventurado?
Trepaban sobre el caliginoso valle los astros por el cielo,
pero nosotros nos manteníamos en las sombras y temblábamos. El olmo gigante
se agitaba como en sueños; lanzaba al pasto
un aguacero de ruidosas gotas: ¡apenas si había pasado una hora
desde el inicio de la lluvia! Y a mí se me antojaba el infinito.
Pues a quien la está viviendo, la vida se le ensancha: mudos
ábrese abismos de inacabable sueño entre dos parpadeos...
Había yo absorbido los veinte años de tu andar en el mundo
mientras —yo así lo miraba— el árbol retenía sin soltarlas aún todas sus gotas.

Entre sueños

**A veces las mujeres no amadas todavía
nos llegan entre sueños casi niñas
y mirarlas así nos conmueve sin cuento,**

**como si alguna tarde hubieran caminado
con nosotros por largos y lejanos caminos;
y entretanto las cimas respiran y se mueven,**

**y caen los aromas con la noche y el miedo
y en el curso de nuestra ruta, la senda oscura,
al ocase los mudos estanques resplandecen**

**y, espejos de nostalgia, chispean entre sueños;
y a las voces süaves suspensas del sereno,
a las luces primeras en el cielo, '**

**las almas fraternales se agitan hondamente
y se muestran, aun llenas de guirnaldas, contritas
delante del presagio que de la vida inmensa**

y de su maravilla y sus rigores tienen.

LA SOMBRA DE LOS VIVOS

Hugo von Hofmannsthal

versión Pura López Colomé y Alberto Cue



La historia nos deja en la incertidumbre acerca de los individuos. Tan sólo su unidad con los hechos los hace permanecer. Quien escribe la historia espiritual busca las ideas, no a los portadores; hace también a un lado al individuo, tanto más si éste no se ha convertido en un espíritu pleno. Sólo el arte desea al ser particular, y lo encuentra allí donde cuerpo y espíritu son abarcados en una mirada. Lo mismo hace la verdadera biografía: ésta se halla más cerca de la poesía que de la historia. El impulso original, en el que ha de vivir, es la mimesis. A través de ella se relaciona el retratista con el biógrafo, y éste con el actor. Aquí se tocan Shakespeare con Rembrandt y Rembrandt con Saint-Simon. Un par de figuras ante una pincelada de Rembrandt hace recordar insistentemente, de golpe, una escena de Shakespeare; pero sería difícil decir a primera vista cómo. Lo unificador es la fuerza mimética: aquí y allá, frente a nosotros, están los personajes, tan provistos de fuerza expresiva que uno se sentiría tentado a decir: juegan a ellos mismos de la manera más genial.

El gran actor se funde con el personaje que caracteriza: se transmite algo de aquél a éste y de éste a aquél: es una verdadera metamorfosis, un oscuro y singular proceso. Lo mismo experimenta antes que él el poeta dramático, e igualmente el retratista; tal cosa se ha hecho notar fre-

cuentemente como si siempre fueran haciéndose semejantes los retratos del gran pintor al pintor mismo. Y al verdadero biógrafo, un Eckermann, un Boswell, ya no se les puede desprender más de su objeto. El famoso libro de Eckermann no hubiera surgido sin su modelo igual de famoso, el Samuel Johnson de Boswell, que difícilmente hubiera nacido sin ese singular ejemplo de la genialidad mimética mediante la cual un noble escocés, tierno y fino, se transforma hasta identificarse con uno de los ingleses más vehementes, coléricos e intolerantes de todos los tiempos; tanto así que, desde hace ciento cincuenta años, ambos contemplan el mundo desde un voluminoso libro, si bien ameno en cada línea: Samuel Johnson, restituído desde la sustancia vital de Boswell, o éste, que ha perdido su ritmo y su ser ante el inmensamente enérgico ser. Pues se trata de la restitución mimética de la existencia y no de la restitución de contenidos espirituales. No es para nada espiritual lo que Johnson ofrece de sí en esas mil doscientas páginas; con mucha frecuencia es banal, no más que caprichoso y nacido de su demoníaco espíritu de contradicción; con mucha frecuencia, tosco, inicu y repugnante. Pero lo es de forma increíblemente individual, es decir de una unidad espíritu-corporal, que es por ello fascinante, y puede volverse siempre a ese libro exactamente como a *Poesía y verdad* de Goethe o como a los *Caracteres* de La Bruyere.

Eso le es dado a semejantes biógrafos para crear la biografía anecdótica. Goethe quiere ponernos en la mano un libro como el de las *Conversaciones* de Eckermann, como una buena anécdota nos da en la mano a un hombre: de cuerpo entero. En realidad, ambos libros son sólo una cadena de anécdotas. Cuando Boswell nos hace ver a Johnson, lo pesado es como un elefante y lo etéreo como un pavo. Cómo se pasean uno y otro en un camposanto y surge la conversación sobre el obispo Berkeley y su teoría de la existencia del mundo material tan sólo como una apariencia. Boswell se expresa temeroso (pues se da cuenta que Johnson monta en cólera). En efecto, sería absurdo adscribirse a esa teoría, pero también difícil refutarla. ¿Qué? Johnson exclama: ¡Yo la refuto así! Y adelantó un pie sobre la losa sepulcral con tal fuerza de elefante que su gigantesco cuerpo bailoteaba a contramarcha, como una pelota. O también cuando Eckermann erige ante nosotros al Goethe octogenario, quien tiende en el jardín su arco que le fuera enviado por un jefe de baskires, con las mejillas enrojecidas como un muchacho, apuntando al postigo de una ventana —ambas imágenes son de una fuerza de compenetración elevadas hasta el virtuosismo, de una infinita simpatía mimética que en breve procesión nos muestra a todo hombre, esa irrepetible y nunca repetida unidad espíritu-carnal. De los hombres capaces de sentir y reproducir a otros hombres de esta manera se puede decir que están en condiciones de leer la escritura de los dioses, ¿pues qué son los verdaderos jeroglíficos, donde no están los rostros ni los ademanes de los hombres, a través de los cuales se delata ante nosotros su espíritu individual?

Todos estos pensamientos e incluso algunos otros exaltan, si se les sigue en el curso de la lectura, un libro de Félix Salten que incluye, concentrándolas en un encuentro, las biografías miméticas de alrededor de treinta personas. Retengo unos cuantos nombres sacados de allí: Peter Altenberg, Alfred von Berger, Josef Kainz, Mahler, Enver Pascha, Arthur Nikisch, Eduard Keyserling, Wedekind. Son ellos ilustres muertos pero tales que, hasta hace poco tiempo, estaban todavía vivos. Son treinta de nuestros contemporáneos, pero inmortales. De modo que es un medio vital pero fantástico. Salten titula su libro *Espíritus del tiempo*, pero probablemente resulta aún más significativo el subtítulo de «Experiencias». Lo decisivo es la contemporaneidad; el germen de todos estos breves poemas biográficos fue el encuentro en vida. Nunca hay en ellos nada que no fuera producido por medio del estremeci-

miento de la vida. Nada en ellos es ideario, nada es analítico. Todo es simpatía, relampagueante intuición; serían auténticas prestidigitaciones fisiognómicas si no fueran genuinas obra de arte fisiognómicas. Un ejemplo que he podido encontrar sin esfuerzo alguno me permitirá ser más claro. En cada una de esas composiciones surge siempre ante nosotros una persona que se coloca al frente como si lo hiciera ante el escenario de su vida. Elijo el encuentro con Alfred von Berger, que tan conocido es de nosotros los viejos: «Ahora que este vital hombre ha muerto, veo destacarse frente a mí su rostro singular; escucho su voz que con áspero, jadeante aliento expulsa, desde la profundidad de su anchuroso pecho, esa voz que de vez en cuando explota en un extraño júbilo salvaje en el que parecía relucir al mismo tiempo un gimiente suspiro. Puro temperamento era su rostro; desfigurado por sentimientos vehementes y sacudido por una firme voluntad, aunque nunca simultáneamente por completo. Desde ese semblante, que podía aclarar ocasionalmente el reflejo de un enigmático demonio, se expresaba una caprichosa fe en el futuro ante la buena fortuna de todos los planes y también, por supuesto, una vez más, un temor y un desaliento. Valentía y desesperación se confundían en ese rostro, un obstinado rencor como inspirado por brutalidades sufridas y, después, de nuevo, una casi infantil y candorosa ansiedad se hacía manifiesta y se ofrecía. Nunca se sustrae uno de lo trágico, de lo cual estos rostros hablaron de suprimirlo por completo.» Esto es extraordinario como exposición y lo es también en cuanto a la exactitud fisiognómica: tantos trazos, tantos rasgos precisos, y cada rasgo una clave para la interioridad. También es extraordinario en cuanto a la simpatía. No pienso en aquella que es justa, en la simpatía de todo el mundo, sino en aquella que es enérgica, en la verdaderamente plena de fantasía, en la poética. Aquella en la cual tienen lugar las transiciones más extraordinarias que van de lo individual a lo atmosférico, de la esfera de los hombres a lo vegetativo, a lo animal. No en balde lleva uno consigo durante treinta años una materia novelística sumamente personal y digna de notarse, como lo es la metamorfosis de un hombre en un perro poético-soñador. No es ninguna insignificancia perseverar tan firmemente en la fuerza mágica de lo corporal para, por último, con la mano entrelazada, devolverla a lo espiritual. Y podría muy bien haberse citado a este respecto otros veinte pasajes.

Es este un muy viejo género artístico, la biografía mimética. En las sátiras y epístolas de Horacio se hallan breves

retratos corporal-espirituales semejantes; todavía más en las sátiras de Persio. Aparecen más tarde en Diderot, el Diderot de *Rameau* y el de los breves diálogos sostenidos en *Jacques el Fatalista*. Fue él, probablemente, el más grande maestro de este género imperecedero. Sus herederos franceses se extendieron a lo largo de todo el siglo XIX hasta nuestros días. ¿Y acaso no se debió también a él, aparte de la herencia de la escritura, también la descriptiva? ¿No son los Daumier y los Govorni un poco sus discípulos?

Pero Viena tiene su propia escuela fisiognómico-biográfica. ¿Y cómo no iba a ser así? Este sociable pero difícil arte viene de la misma raíz que otro, primordialmente mimético: el teatro. El arte mimético de la antigüedad fue la escuela del retórico. Nuestro teatro, el Teatro Nacional de Viena y el popular, el teatro de Lessing y el de Nestroy (para nombrar, desde la amplitud del patrimonio íntegro, a los dos más vigorosos miméticos), debió convertirse en la escuela de nuestros biógrafos miméticos. Girando en torno del teatro, y mientras más cerca del teatro mejor, así han crecido. Kürnberger, un hombre poco menos que insoporrible, no muy dotado de simpatía, es más apto para condenar que para amar. Pero su ensayo *El antifaz de la vida de Grillparzer* es una obra de arte fisiognómica. Más tarde, Speidel, quien estimulado a partir de un arco superciliar, de la línea de un hombro, del móvil dedo del pie, descubre todo un ser humano, a un ser completo, supo hablar de los vivos legítimamente y conforme a las leyes que rigen la naturaleza, como el arqueólogo habla de las estatuas. Y menciono a uno más que casi ha caído en el olvido: Friedrich Uhl, quien, casi a la misma hora, con una pluma demoníaca, a lo largo de décadas dibujó a cada hombre y a cada mujer que morían en Viena y que se diferenciaban de la vulgar muchedumbre; a él le estimulaba evocar a los todavía no enfriados cadáveres.

Éstos son, por llamarlos de algún modo, los predecesores de este dominio del arte. Pero cada uno de ellos tenía para sí un estilo; y Salten tenía el suyo, que aventajó al de los otros en apasionamiento, en impulso, en diversidad. Asimismo es apegado, creativo y crítico en relación con el teatro. Así favorece una tan activa virtud de la obra ante los otros y, nervioso ante las prolongadas excitaciones mímicas, se intensifica la facultad mimético-biográfica hasta el virtuosismo. Es hermoso ser aventajado en un género difícil, y este género lo es en efecto. Es difícil nutrir con la vida, por un segundo, un pequeño ensayo como para que pueda compensar una vida verdadera. Es difícil hallar el

contacto con lo vivo y no borrarlo de nueva cuenta mediante la exageración. Es infinitamente difícil suscitar lo decisivo en la creación de la imagen humana y más difícil aún el pasar por alto lo superfluo. Es muchísimo más fácil pensar otra vez a partir de lo pensado, armonizar obras de arte y deducir sus teorías que aceptar este desnudo duelo con la vida. El Sainte-Beuve del *Montaje* tiene más discípulos que el Diderot de *El sobrino de Rameau*, y por buenas razones. Al docto e incluso al no tan docto literato lo respalda una amplísima tradición, una raigambre universal. Su fidelidad angustiosa, su modestia, su mismo desánimo, todo, se vuelve benévolo para él. La escrupulosidad, el más alto patrimonio de la enseñanza, será para él un escudo e implica para el mundo —e incluso para él mismo— las fronteras de su deseo y de su valor. Para el que aspira a la creación artística, para aquel que quiera hacer valer la vida, como por acto de magia, sobre un lienzo o una hoja de papel, hay leyes más duras. Resuena siempre en su oído: «¡Y ustedes no exponen la vida...!» De nuevo siempre, como aquel romano, espolea al angustiado y jadeante corcel, cubierto con todos sus adornos, con todas sus armas, a punto de saltar sobre el abismo. Y el abismo está siempre ante sus ojos: es el día, que devora y olvida. Es el día al que sirve el periodista; del día toma éste su nombre. Al día derrocha él su energía, el bien más valioso: el conocimiento. En la obra, por la cual se entrega, la cual desea mantener unida, incurre en el derroche: «Un artista es aquel que ha de renovar todos los días su obra, pues cada día destruye de nuevo esa obra; un creador que renuncia a la creación para sostener breves y amenas conversaciones ante un auditorio es un ingrato que pronto encuentra su perdición cuando el conversador guarda silencio.» Esas líneas aparecen en ese mismo libro. En su un tanto amargado orgullo se refieren por igual al muerto acerca del cual se expresan como al vivo que las ha escrito. Su orgullo puede sostenerse. Mas la amargura modera un pensamiento. ¿Y en qué hombre viejo no ha de surgir? Un día, una semana, un lustro, una generación, dos, tres... ¿Qué es? ¿No es tanto lo uno como lo otro? ¿Y quién puede esperar a que aquél exceda este límite? ¿Quién, además de Li Tai Po, seguirá floreciendo doce siglos después, y quién, además de Horacio, seguirá resplandeciendo tras dos mil años de vida y sabiduría?

Orang-utans

Sepilok

Enterar a Sepilok por el sendero de madera, dejarse llevar por el sonido de la jungla y oír —a veces— la voz de los orang-utans, voz que reservan a su propio cielo y a los que alcanzan a descifrar ese gemido lejano, como el lamento del agua de la última lluvia.

Rajah

A veces, el orang-utan permite que otros monos le roben la comida. No hay en sus ojos infinitos lugar ni tiempo para impedir el gesto ávido y veloz del macaco cola de chanco, oculto entre las lianas. Sólo cuando Rajah, el rey, se acerca como el rayo el invasor retrocede a sitio seguro. Pero antes de tocar los amarillos racimos, el bello desconocido distrae su mirada y descansa, colgado de una rama. Todo puede esperar. Como en un sueño, el rey orang-utan espera el fruto rendido de la civilización.

Noreen I

Toca con su mano, leve, la hoja verde, de un verde que sólo el viento de la jungla conoce. Deja pasar, displicente a la chik-chak color ámbar, casi transparente, como la veta de una piedra marina.

Noreen II

Dejar la famosa página en blanco, y que la pata del orang-utan imprima su huella, feliz y pasajera.

Noreen III

Es inútil intentarlo. El poema se diluye en la belleza suave y cautelosa de Noreen que, como una reina en el exilio, concede posar para las incesantes cámaras.

Despedida

Aislado en la copa más alta, el orang-utan
espera la muerte, su muerte-
nido de dos alas, verdes
como la selva,
como el agua.
¿Cómo saber qué siente en su cuna de hojas
cuando mira las nubes curvas que en el cielo
lo preceden? Desde el suelo, depongo el largavistas e imagino
que no teme al destino ni a las parcas;
desconoce el silencio que anuncia el final, el agua que
/ violenta retrocede en maremoto antes de la gran
ola, y
sólo escucha el crujido de los vástagos
y la brisa lenta, pasajera
de esa última tarde entre las lianas.
No teme, abandona su cuerpo con la misma,
exacta levedad con que hasta ahora
trasladó su peso de rama en rama.

Anagnórisis

Va perdiendo su lugar en el mundo,
como luciérnaga fugitiva que nada acecha y muerde
el hilo solitario de la noche con su luz,
ocultando el cielo en sus ojos y sus alas relucientes.
Va perdiendo los árboles altísimos,
como criaturas desterradas en los muelles exquisitos
de una civilización que se hunde.
Va perdiendo su lugar: el rumor de las hojas, las flores
de largos tallos, las mariposas azules, celestes, las chik-chaks que
ululan en la noche, los frutos menos oscuros, la senda infinita.
Como Godzilla, el gigante solitario cuyo linaje
contempló el hongo atómico con mirada inmóvil de lagarto.
Va perdiendo su lugar: la selva húmeda de ramas amarillas,
las tardes lentas, el humus secreto.
No hay venganza.
La inmensa pata de Godzilla imprime su huella en la tierra,
socava los túneles, demuele en su insistencia.
Pero no hay venganza.
Sus ojos dorados devoran rascacielos y helicópteros
con la velocidad del fuego.

Banana Cafeteria

. *Para Bárbara*

El rumor de la selva en la noche, cerca, para siempre en los oídos, después de haber estado.
El rumor de la selva y los pájaros dormidos en la noche,
las mariposas, el fabuloso arcoiris de la delectación.
El cocinero indonesio que después de preparar la cena prepara,
como en el proverbio chino, la suave música del alma:
la guitarra y la voz
entrando apenas en el rumor de la selva.
Los peces en la laguna ¿duermen? Las estrellas ¿duermen?
¿Duerme Noreen en su nido de hojas o mira, como nosotras,
el cielo de la jungla,
negro, azul, sereno como sus ojos?
Sobre la mesa de madera y a cielo abierto,
bajo el inquieto rumor de los árboles y las diminutas ranas pardas, tus manos, humanas, en medio de la noche.
Y el anillo silencioso que forman las pieles ásperas, rojizas,
con tu piel blanca, extraña en su luminosidad, y casi ajena.

—TERESA ARIJÓN



facing north

Vida completa hundida en la concreción del calor

Cuando los pájaros comían de mi mano como objetos hechos de carne, cuando las mañanas eran calientes entre sábanas y edredones, y parecíamos vivir en el siglo XIX, en el vacío, en el Norte. Por los besos que se daban, por las violaciones de salva en el bus stop. Lo horrible del edificio no tocaba mi interior, porque estaba rodeado de verde y habitado. El trópico era un sueño, un amuleto. Cualquier cuerpo una bendición, las emociones rayos que como lenguas de lagartos unían las superficies de estigmas. Agradecí al cielo por una ventana. Tragué lo que purifica como don. El polo, cayendo, y desmantelando. El viento de las estampas.

túnel

Me lavé con blanqueador. Nunca alcanzaba a lavar las sábanas, las quería también blancas para los hijos que fueran concebidos. Robé a una anciana, para dar la cena. Aquella noche, en la mente yo componía odas a la belleza y quería arrojarme al lago de la fiebre. En la fiesta había una fiesta y se oían gritos, una fiesta privada con guirnaldas en la puerta. Y nosotros dos, más que mudos, abríamos huecos en la otra pared.

hoteles

Pero llegó el amor y alquilamos un coche para viajar al país de las Maravillas. Mickey Mouse, el desierto, las palmeras, el destino. En la entrada vi el anuncio de los ciclones fatales, y partí encapuchada para salvarme la vida. Anotar en una hoja la plegaria dirigida a los tumultos: *si me muero que me entierren viva y que a él le den la parte de mi corazón, pero que no me regresen*

pensamiento

Es sólo engaño, lo que se ve. Y detalles. A veces me hielo, o imagino todo lo que sucede adentro de mi cuerpo como cavernas. O son los encuentros encantos y las apariciones vírgenes o desprendimientos de la carne de los otros. No alcancé a ver a un animal, por eso no sé. Es lo inaudito de pensar, el destello del querer que venga la fe

—CECILIA PAVÓN

poema



de ella sólo quedarán las flores, de mí todas las vocales del universo pronunciadas bajo la lluvia. Si la truculencia es un encanto, que alguien lo diga es la felicidad:
quiero mi cecilia, la quiero.

Corro para decir que me corté, que me brota sangre
Cuando elevo los ojos veo un casamiento celestial.
Hablo de mí como hablan los dibujos
se casa, se casa y yo no.
Yo estoy en la cocina, yo cocino frutas, yo veo por la ventana todo tal como es.

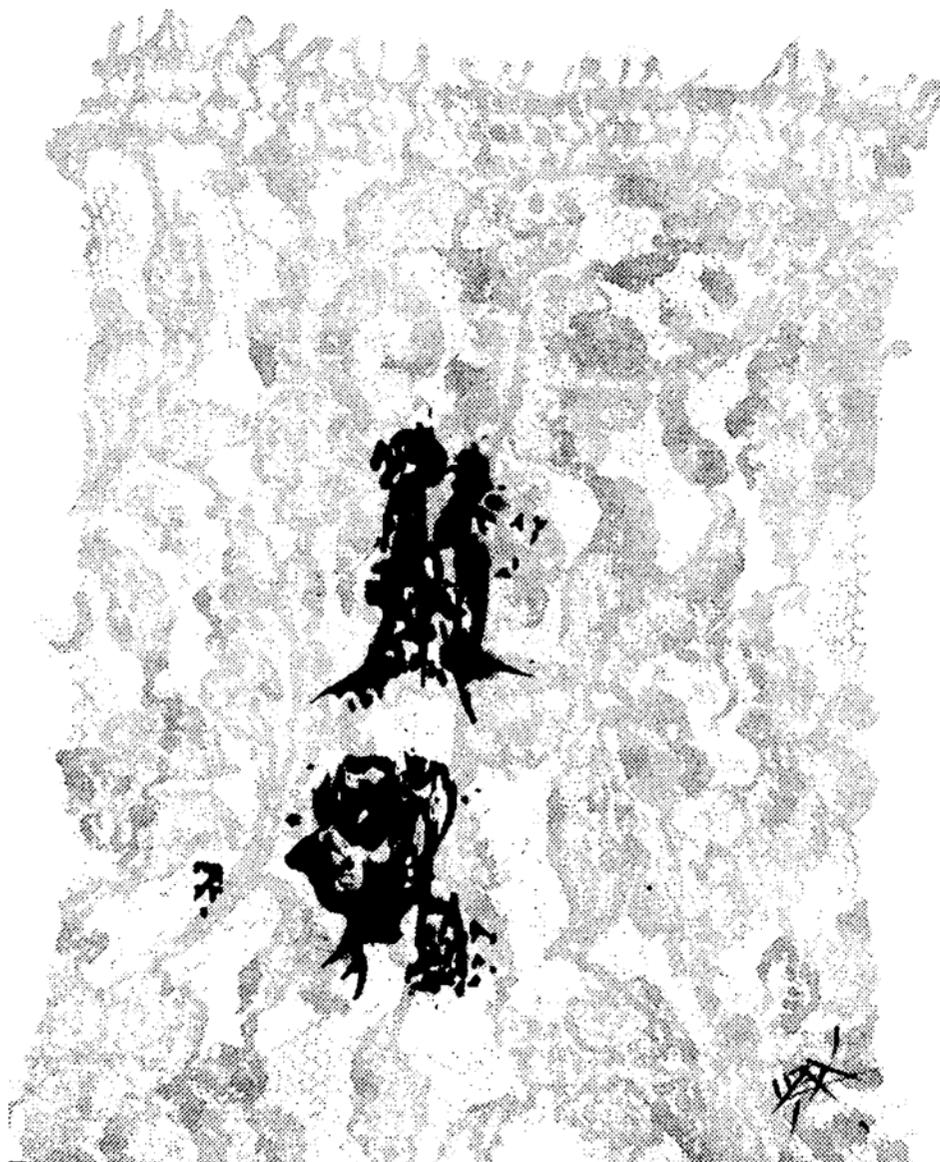
En un cuadro un perro me ama y me muerde.
Todo es simple. Una carrera:
Empieza el alba y no termina.
Empieza el impulso.
Yo siento que te han crecido vegetaciones dichosas,
yo siento que puede existir lo punzante como delicia
y como alimento de la otra felicidad

Limpia la casa es la maravilla porque crece y llueve.
Llueven ríos del agua que quiero tener
el líquido de las santas
se desparrama el calor del corazón del mundo
se abren los sonidos para entrar en la inquietud,
y reflejos, y cintas, y emanaciones, y desmayos
Es poco, es la tristeza más grande la infancia
es el balcón desmantelado
es una piedra radiante en el centro del mar

*Si lloro es porque las lágrimas son cuerpos divinos, y me toca la pena, y soy una
encarnación*

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

—CECILIA PAVÓN



—SERGIO UZAL

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

JOÃO CABRAL DE MELO NETO EL PERRO SIN PLUMAS

«La poesía existe en los hechos. Las chozas de azafrán y de ocre, en los verdes de la barriada, bajo el cielo brasileño, son hechos estéticos.»

OSWALD DE ANDRADE
Manifiesto de la poesía "Pau-Brasil", 1924

El postulado de Oswald de Andrade sintetiza la nueva visión de la poesía que, a partir de la Semana de Arte Moderno, realizada en São Paulo en 1922, llevaría a las artes brasileñas a su total renovación. Los trabajadores intelectuales que protagonizaron ese histórico acontecimiento descubrieron la fuerza de la realidad brasileña como sujeto por poetizar, y acometieron la tarea de descifrarlo en la materialidad de su existencia. Se supieron —y entendieron— volubles y poderosos, nostálgicos de África, amantes de la antigüedad lusitana, dependientes, insólitos, «sin comparación de apoyo, sin búsquedas etimológicas, sin ontología». Empezaron a rescatar el corazón de una cultura entonces marginada o desconocida que insufló nuevo aliento a todas las manifestaciones culturales brasileñas. Afirmaciones tales como «Wagner se hunde ante las comparsas de Botafogo» no fueron una exaltación de burdo nacionalismo, sino la fundación de un estilo en las artes que, más tarde, sería mundialmente reconocido e inusitado. Ninguna zona del saber quedó intocada después de aquella famosa Semana: la antropología, la música, la arquitectura, el cine, la literatura, experimentaron cambios tan ricos que aún hoy falta calibrar en muchos aspectos. El modernismo brasileño, en este sentido, continúa abrigando bajo el radio de su influencia, directa o indirecta, a las más variadas formas del arte, cuya contemporaneidad es la prueba de la fecundidad de sus proposiciones.

João Cabral de Melo Neto,* a distancia de casi treinta años (*El perro sin plumas* fue escrito entre 1945 y 1950),** continúa un movimiento inspirado en igual basamento conceptual, pero profundamente enriquecido por la experiencia de su tiempo, por el estudio riguroso de las formas métricas medievales, por la sobriedad paisajista que convierte la geografía nacional en el terreno metafórico de la reflexión social. João Cabral logra equilibrar su formación culta y extremadamente analítica con formas estéticas de cuño popular brasileño. La armonía entre la erudición literaria y la pasión por los aspectos político-sociales de su país, representa la marca de su interesante producción y se conecta con una vigorosa concepción del arte poético. Para él, la poesía representa la forma más elevada de aprehensión consciente de la realidad; y es la realidad, bajo sus dolorosas y múltiples formas, lo que dirige y forja el conocimiento del poeta. Ningún sueño, ningún suspiro, ninguna retórica, podrán ser jamás la materia propulsora de la palabra: ella sólo se mueve en la hostilidad y en el retorcido juego de las infinitas variaciones dentro de lo real.

Viril y rigurosa, áspera, indecente, esta poesía no produce textos acariciables; lo melífluo le es ajeno como la rigidez a los melífluo de Praxíteles.*** A menos que surja como la insólita gratificación propiciada por un leve gesto, por una imagen luminosa y fugaz que reaviva el secreto sentido de una opaca persistencia; y en estos casos el lirismo repentino acentúa el dulzor de aquello fácilmente perdible: el encuentro que suaviza la corteza de la apariencia y su fuerte tensión por perdurar. Pero, contrariamente a la pesadez, la materialidad de su discurso poético transluce una textura en movimiento, una profundización suprafísica del objeto que capitaliza sus ángulos y lo muestra desamado de subjetividad, profanado en su función cotidiana. Y desnudo de artificios.

En este sentido, *El perro sin plumas*, representa el máximo logro. Es la mejor demostración de como un referente rústico pueda, sin excesivas mediaciones explícitas y manteniéndose en un contexto local determinado, alcanzar el plano universal en la forma poética. Si el hecho estético salta las vallas de su morada convencional —morada, además, tradicionalmente bajo el dominio de intereses históricos bien claros— la realidad toda, incluyendo fealdad o insignificancia, se impregna de la posibilidad de lo poético; lo que se revierte, por ende, en conocimiento. En efecto, el poema se desgaja en una serie de analogías encadenadas de manera muy particular a la fatalidad de una misma proposición básica; la de la semejanza: «tal como... así». Esta aparente exigüidad no obedece solamente a un criterio de austeridad en la economía de los recursos (lo cual, en todo caso, sería demostración de maestría puesto que produce mucho con muy poco), sino sobre todo al aspecto rítmico del poema, el cual reproduce su lenta ondulación melódica también en el nivel temático. Si el paisaje del río es desnudo, inmóvil, desolado, así es también la palabra que lo nombra. Equilibrio y forma. Si los hombres que lo habitan tienen la vida «masticada» —como sus brazos masticados por las máquinas— de igual manera el poeta roe (que es una forma más larga y exasperante de ingerir alimentos) esqueletos de arena; construyendo así el verso inquietante de esa masticación. Así como el perro carece de «plumas» y adornos, igualmente despojados son los objetos de la experiencia poética: ríos sin belleza, frutas sin viento, palacios perforados y sorprendidos en el escándalo de sus «caríes». Se trata de objetos antipoéticos, simples en su esencia, definitivos, reales; en otras palabras: históricos; que viven una pobreza concreta y, a la vez, no totalmente inmunes a la belleza.

No es poesía de tesis, ni de perspectivas, ni de confluencias ni intimidades. Es canto al anónimo «ocurrir» de hombres en y desde la estancada existencia de los objetos que los rodean; de un clima que los conduce; de cosas que están presentes: un mendigo, un manglar, una manzana, un negro. Un estancamiento que duele en la medida exacta que al mismo tiempo deslumbra por la sequedad de sus metáforas, por la paciente manipulación del lenguaje, por su movimiento reiterativo y enervante, por la perfección que emana de una profunda convicción.

Lento y pesado, el perro-río-lenguaje fluye a través de ese quebrantamiento histórico, de precisiones geográficas, de intolerables mutilaciones y

de secretos esplendores. Gota a gota va a la persecución del mar, infinito en su perseverancia, seguro de su destino de «viviente», de «espeso» y de «real». Seguro de su desenlace. En esta fatal resolución, definitivamente explicitada en los últimos versos, se plasma la intención opuesta a lo que antes había parecido una seca relación de la fealdad sin esperanza; dolor silencioso de aquello que entra en contacto con lo real. Al final vemos que es dolor de crecimiento, espera. Inexorable transformación de la realidad americana y, por tanto, de su lenguaje; un lenguaje libre y digno de nombrarla porque compartirá su misma materia y su misma fraternidad.

* João Cabral de Melo Neto (n. 1920) es uno de los poetas brasileños contemporáneos que goza de gran prestigio actualmente. Su influencia fue decisiva para la poesía vanguardista de los años 50. Además de *El perro sin plumas*, ha escrito: *Piedra del sueño* (1941-42), *El ingeniero* (1945), *Psicología de la composición* (1947), *El río* (1953), *Paisajes con figuras* (1954-55), *Dos parlamentos* (1958-60), *Educación por la piedra* (1962-65). (*N de la T*)

** La versión y nota de Mágina Russotto aparecieron en *Zona franca*, número 11, segunda época, enero-febrero 1979, Caracas, Venezuela.

*** Sic en la edición que aquí tomamos. (*N de la R*)

—MÁGARA RUSSOTTO

*A Joaquim Cardozo
poeta del Capibaribe*

I

(Paisaje del Capibaribe)

La ciudad es cruzada por el río
como una calle
es cruzada por un cachorro;
una fruta
por una espada.

El río ya recordaba
la lengua mansa de un perro,
ya el vientre triste de un perro,
ya el otro río
de acuoso paño sucio
de los ojos de un perro.

Aquel río
era como un perro sin plumas.

Nada sabía de la lluvia azul,

de la fuente rosada,
del agua del vaso de agua,
del agua de cántaro,
de los peces de agua,
de la brisa en el agua.

Sabía de los cangrejos
de lodo y herrumbre.
Sabía del lodo
como de una mucosa.
Debía saber de los pulpos.
Sabía seguramente
de la mujer febril que habita las ostras.

Aquel río
jamás se abre a los peces,
al brillo,
a la inquietud de cuchillo
que hay en los peces.
Jamás se abre en peces.
Abrese en flores

pobres y negras
como negros.
Ábrese en una flora
sucia y más mendiga
como son los mendigos negros.
Abrese en mangles
de hojas duras y crespas
como un negro.

Liso como el vientre
de una perra fecunda,
el río crece
sin nunca estallar.
Tiene, el río,
un parto fluido e invertebrado
como el de una perra.

Y jamás lo vi hervir
(como hierve
el pan que fermenta).
En silencio,
el río carga su fecundidad pobre,
grávido de tierra negra.

En silencio se da:
en capas de tierra negra,
en botines o guantes de tierra negra
para el pie o la mano
que se zambulle.

Como a veces
pasa con los perros,
el río parecía estancarse.
Sus aguas fluían entonces
más densas y tibias;
fluían con las olas
densas y tibias
de una culebra.

El tenía algo, entonces,
del estancamiento de un loco.

Algo del estancamiento
del hospital, de la cárcel, de los asilos,
de la vida sucia y sofocada
(de ropa sucia y sofocada)
por donde se vino arrastrando.

Algo del estancamiento
de los palacios cariaados,
comidos
de moho y muérdago.
Algo del estancamiento
de los árboles obesos
salpicando los mil azúcares
de los comedores pernambucanos,
por donde se vino arrastrando.

(Es en ellos,
pero de espaldas al río,
que «las grandes familias espirituales» de la ciudad
incuban los huevos gordos
de su prosa.
En la paz redonda de las cocinas,
hélas allí revolviendo viciosamente
sus calderas
de pereza viscosa).

¿Sería el agua de aquel río
fruta de algún árbol?
¿Por qué parecía aquella
un agua madura?
¿Por qué sobre ella, siempre
como a punto de posarse las moscas?

Aquel río
¿saltó alegre en alguna parte?
¿Fue canción o fuente
en alguna parte?
¿Por qué entonces sus ojos
venían pintados de azul
en los mapas?

II

(Paisaje del Capibaribe)

Entre el paisaje
el río fluía
como una espada de líquido espeso,
como un perro
humilde y espeso.

Entre el paisaje
(fluía)
de hombres plantados en el lodo,
de casas de lodo
plantadas en islas
coaguladas en el lodo;
paisajes de anfibios
de lodo y lodo.

Como el río
aquellos hombres
son como perros sin plumas
(un perro sin plumas
es más
que un perro saqueado
es más
que un perro asesinado.

Un perro sin plumas
es cuando un árbol sin voz.
Es cuando de un pájaro
sus raíces en el aire.
Es cuando a alguna cosa
le roe tan hondo
hasta lo que no tiene).

El río sabía
de aquellos hombres sin plumas.
Sabía de sus barbas expuestas,

de su doloroso cabello
de camarón y estopa.

Sabía también
de los grandes galpones al borde de los muelles
(donde todo
es una inmensa puerta
sin puertas)
abiertos de par en par
a los horizontes que huelen a gasolina.

Y sabía
de la magra ciudad de corcho,
donde hombres huesudos,
donde puentes, solares huesudos
(van todos
vestidos de dril)
se secan
hasta su más honda caliza.

Pero conocía mejor
a los hombres sin plumas.
Éstos
se secan
aún más allá
de su caliza extrema;
aún más allá
de su paja;
más allá
de la paja de su sombrero;
más allá
hasta
de la camisa que no tienen;
mucho más allá del nombre
mismo escrito en la hoja
del papel más seco.

Porque es en el agua del río
que ellos se pierden
(lentamente
y sin diente).

Allí se pierden
(como una aguja no se pierde).
Allí se pierden
(como un reloj no se rompe).

Allí se pierden
como un espejo no se quiebra.
Allí se pierden
como se pierde el agua derramada
sin el diente seco
con que de repente
en hombre se rompe
el hilo de hombre.

En el agua del río,
lentamente,
se van perdiendo
en lodo, en un lodo
que poco a poco
gana los gestos difuntos
del lodo,
la sangre de goma,
el ojo paralítico
del lodo.

En el pasaje del río
difícil es saber
dónde comienza el río,
dónde el lodo
comienza del río;
dónde la tierra
comienza del lodo;
dónde el hombre,
dónde la piel
comienza del lodo;
dónde comienza el hombre
en aquel hombre.

Difícil es saber
si aquel hombre
ya no está

más acá del hombre;
más acá del hombre
al menos capaz de roer
los huesos del oficio;
capaz de sangrar
en la plaza;
capaz de gritar
si la molienda le mastica el brazo;
capaz
de tener la vida masticada
y apenas no
disuelta
(en aquella agua suave
que ablanda sus huesos
como ablandó las piedras).

III

(Fábula del Capibaribe)

La ciudad es fecundada
por aquella espada
que se derrama,
por aquella
húmeda encía de espada.

En el extremo del río
el mar se extendía
como camisa o sábana
sobre sus esqueletos
de arena lavada.

(Como el río era un cachorro,
el mar podía ser una bandera
azul y blanca
desdoblada
en el extremo del curso

—o del mástil— del río.

Una bandera
que tuviese dientes:
como un poeta puro
puliendo esqueletos,
como un roedor puro,
un policía puro
elaborando esqueletos,
el mar
con afán,
está siempre otra vez lavando
su puro esqueleto de arena.

El mar y su incienso,
el mar y sus ácidos,
el mar y la boca de sus ácidos,
el mar y su estómago
que come y se come,
el mar y su carne
vidriada, de estatua,
su silencio, alcanzado
a costa de siempre decir
la misma cosa,
el mar y su tan puro
profesor de geometría.)

El río teme aquel mar
como un cachorro
teme una puerta entretanto abierta,
como un mendigo,
la iglesia aparentemente abierta.

Primero,
el mar devuelve el río.
Cierra el mar el río
sus blancas sábanas.
El mar se cierra
a todo lo que en el río
son flores de tierra,
imagen de perro o mendigo.

Después,
el mar invade el río.
Quiere
el mar
destruir en el río
sus flores de tierra hinchada,
todo lo que en esa tierra
puede crecer y estallar,
como una isla,
una fruta.

Pero antes de ir al mar
el río se detiene
en mangles de agua inmóvil.
Júntase el río
a otros ríos
en una laguna, en pantanos
donde, fría, la vida hierve.

Júntase el río
a otros ríos.
Juntos
todos los ríos
preparan su lucha
de agua inmóvil,
su lucha
de fruta inmóvil.

(Como el río era un cachorro,
como el mar era una bandera,
aquellos mangles
son una enorme fruta:

La misma máquina
paciente y útil
de una fruta;
la misma fuerza
invencible y anónima
de una fruta
—trabajando aún su azúcar

después de cortada—

Como gota a gota
hasta el azúcar
gota a gota
hasta las coronas de tierra;
como gota a gota
hasta una nueva planta,
gota a gota
hasta las islas súbitas
aflorando alegres.)

IV

(Discurso del Capibaribe)

Aquel río
está en la memoria
como un perro vivo
dentro de una sala.
Como un perro vivo
dentro de un bolsillo.
Como un perro vivo
debajo de las sábanas,
debajo de la camisa,
de la piel.

Un perro, porque vive,
es agudo.
Lo que vive
no entorpece.
Lo que vive hiera.
El hombre,
porque vive,
choca con lo que vive.
Vivir
es ir entre lo que vive.

Lo que vive
aflige de vida
el silencio, el sueño, el cuerpo
que soñó cortarse
ropas de nubes.
Lo que vive choca,
tiene dientes, aristas, es espeso.
Lo que vive es espeso
como un perro, un hombre,
como aquel río.

Como todo lo real
es espeso.
Aquel río
es espeso y real.
Como una manzana
es espesa.
Como un cachorro
es más espeso que una manzana.
Como es más espesa
la sangre del cachorro
que el propio cachorro.
Como es más espeso
un hombre
que la sangre de un cachorro.
Como es mucho más espesa
la sangre de un hombre
que el sueño de un hombre.

Espeso
como una manzana es espesa.
Como una manzana
es mucho más espesa
si un hombre la come
que si un hombre la ve.
Como es aún más espesa
si el hambre la come.
Como es aún mucho más espesa
si no la puede comer
el hambre que la ve.

Aquel río
es espeso
como lo real más espeso.
Espeso
por su paisaje espeso,
donde el hambre
extiende sus batallones de secretas
e íntimas hormigas.

Y espeso
por su fábula espesa;
por el fluir
de sus jaulas de tirera;
al parir
sus islas negras de tierra.

Porque es mucho más espesa
la vida que se desdobra
en más vida,
como una fruta
es más espesa
que su flor;
como el árbol
es más espeso
que su simiente,
como la flor
es más espesa que su árbol,
etc., etc.

Espeso,
porque es más espesa
la vida que se lucha
cada día,
el día que se alcanza
cada día
(como un ave
que va cada segundo
conquistando su vuelo).

DEL SERTÃO A RECIFE

EL INTENSO VIAJE DE JOÃO POR EL RÍO CAPIBARIBE

Lentitud que atrae la tarde,
el río no es piedra o paja
donde la labranza, hoja seca,
busca triza y nombre.
Su imagen progresiva impacta en el silencio
en una expresión única, tomada de la composición:
no hay rastro ni adorno (ni arte)
«lo que vive es espeso, como un perro,
un hombre, como ese río, como todo lo real
es espeso.»

La espesura del fracaso, mugre y pobreza.
(la pobreza del polvo, del carbón)
«pan sin miga, sólo corteza»
Irrelevancia de la fría perfección
frente a lo que más rodea, el fondo, fétido,
con plumas de desecho y estanco
(tanto el río duele, como carne)

Lo que no tiene: cárcel o alivio
escrito en el sueño de lo que no es...
la imagen de un anciano moribundo
donde llega el río vuelto ceniza, ya recuerdo,
brisa cansada, «lodo y herrumbre»

.....

Sin habitar, la muerte es pobre,
indolora. ¡No hay muerte en este río!
porque él es vientre oscuro, invertebrado y frío.
Más lejano, o atrapado en su nacimiento
desearía desaparecer, transformar la flor azul del mar
en flor sucia «y más mendiga, que los mendigos negros».

El hombre sofoca su vida.
El vino preñado de obesidad y desilusión,
«de moho y celidonia»,
cura su viciosa revolución
agitando la tibia sangre, de ausencia y furia.
¿Qué agilidad revela esta fuente o río
donde el poeta deja su huella?
No es el río un horizonte, sí su desaparición.

.....

(La miseria y ella misma, su tensión)
Paisaje que en analogías construye
a quien lo ve, lo siente o asesina:
«es cuando a algo, lo roen tan hondo,
hasta lo que no tiene, ...»
...Los hombres desaparecen
donde el río derrama su hielo seco,
su boca pétrea (faca ó fusil)

....sin gestos de dolor, no tienen cuerpo
ni alma que les duela...
«porque es en el agua del río
donde se pierden (lentamente y sin dientes)»

Poco a poco, huesos mas abajo
salinas...
El filo es oficio que desgrana
el ojo y la mirada: mastica, desierto
la tierra negra en manos negras del Creador...
«la tierra devastada
todavía más hondo devastada».

El poeta marcha, de la siega a la estera
del triste mediodía a la bandera viva y muerta
del movimiento quieto, al dolor que espera....
La poesía no es piedad, ni mas allá
«papel sin palabra escrita», transformada:
azules cabralinos y el extremo de la vida,
tan dura...

João y la educación por la piedra:
“Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedazos,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poco a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poco dela mesma,
o porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.”

El canto o la pesadilla. El río es siempre esqueleto y arena,
y deja de serlo. Si no tuviese curso sería el cielo «negro
/de los negros».

El río atraviesa, pasa, derrota... nunca llega. Territorio del
/vacío
que el vacío del mar reclama: «Todo está envuelto en un
/torbellino,
una brisa, una confusión eterna. Es el sepulcro sin la
/calma.

¿Tiene culpa el mar de la perfidia de esa playa? No, por
/cierto.
El mar llega allí, como por doquiera, bullicioso y robusto,
/pero lealmente.

La culpa la tiene la tierra, cuya disimulada inmovilidad,
parece siempre inocente, mientras filtra debajo la playa,
el agua de los ríos, mezcla dulce y blanquizca que no
/permite
consolidar el terreno» (Michelet. *El mar*)

Lo real es lo que desborda, pudre y duele.

La unidad de este río, no del mar, es la entonación,
más que el efímero despliegue de metáfora, la impaciente
/sintaxis.

No irrumpe un Fénix, ni bandada.
El hastío del río funda el estallido perpetuo
y la tiniebla de las naves...

No hay tiempo... si concentración.
El tiempo es agua regia del Tiempo:
«Cuando niño ascendí al Volcán de Agua;
no acepté como mar aquella pincelada en el confin,
que nada tenía que ver con el incendio azul
que hacía poco me había enloquecido.
Quedé arrebatado por el canto.

Ahora distante, no reconozco mi pasado,
aquella pincelada». (Luis Cardoza y Aragón. *El río*)

Un recuerdo sin pasado,
hecho instante vivo,
hecho de materia secreta y evidente.
Como un río, que muere transparente.

.....

Ahora son el mar y el río,
ni espuma ni lodo, simetría
que hace y deshace
el remolino,
siempre igual...

.....

Guimarães y el Sertão de João: «La arrogancia que en mí roncó era un despropósito, un golpe de mar. No necesitaba ya tener odio ni recelo ninguno. Y fui desertando de la codicia de acariciar el revólver y descargarlo en los hígados. Se lo refiero a usted: pero todo esto, en el latir del ser. Tan solo. De esas buenas furias de la vida.» (G. Rosa. *Gran Sertón: Veredas*)

Los hombres del Sertão y la geografía concreta
del mar, río y cañaveral. Vehemencia que en la minuciosa
/vida

engaña, endurece y cae: la región de la flor y el poema,
barroco seco, tiempo seco (yace)
El Sertão y el hilo de sangre
que si puede, desanda,
«incapaz de ir en línea al empinarse».

Alegoría del río, João sin misterio de mar,
sólido, un hombre entre los hombres pobres
del río, de la fruta y oscuridad.
La vida repite su juego de orillas
detrás del recuerdo de la tierra abandonada:
“Río niño, tenía
aquella gran sed de paja
aquella gran sed, sin fondo
que aguas tan niñas codiciaba”

Ahora, la endiablada respiración del revés
de la nada del eco:
la condición que al encuentro
suma silencio y oportunidad.
Donde se unen el río y el mar
se unen todos los ríos y mares
para huir, y ser nada más,
que agua mezclada y viva en sí misma.

João, sin tronco de mar, sin prisa
silencioso paciente por dentro,
detenido en la belleza que juega a ser
...río de discurso, mar de piedra.

—LUIS DEL MÁRMOL

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

Hidrografía

El agua decide

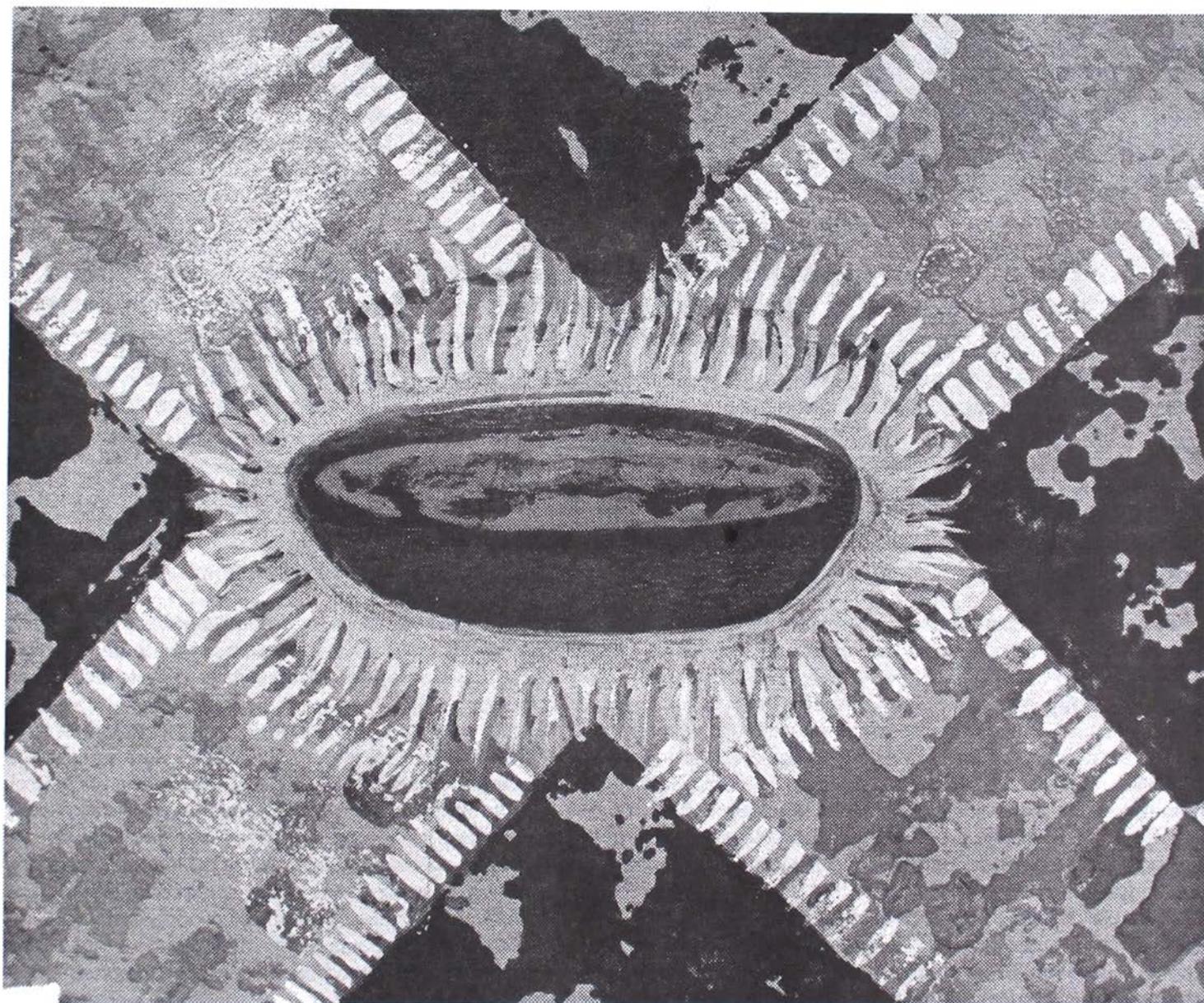
Nadábamos todavía en el plural de la fuerza que nos llevaba. Ahora soy un parpadeo pálido en un círculo de fósforo líquido. Aunque hablo del tiempo en que la forma, la belleza harán de mí esta criatura pensativa. Con el cuerpo tibio, indefinible, sin elegir el lugar, sueño ya con gente bailando en grupos, veo mi posible origen, la fiesta casual de dos cuerpos para siempre separados, nunca unidos. En bancos de aluminio y cuero de animal mitológico, aprendo mi ausencia, ato los hilos de la encomienda que traerá a mis hermanos muertos a la vida. ¿Sé cómo el ovillo en la pantalla resume a los infinitos nadadores ahogados y a los campeones sacrificados? Pero el agua decide quién se salva. El deseo

siempre ha podido más que la piedad. Entre nubes de primavera o de verano, llegará el rostro antiguo que mi cara repite para después, como un énfasis callado sobre nombres nuevos. La lluvia habrá lavado toda huella que no sea la mía, impresa para recordar en otros la memoria de cartílagos, mucosa y mínimos indicios de órganos, que prometían y prometen astillas de hueso, placeres y distancias, ritmos. Mientras espero, pienso en lo que haré para olvidar el mundo de los no-hechos y bailar sin embargo el paso yámbico que los evoque. En todos esos restos, este resto que empieza y todavía no llora en el aire frío, no transpira alejándose de mí: no es preciso ser amigo de mí mismo. Éste es el día en que el dragón fue devorado por el huevo y la sangre circula por las venas unidas y tranquilas. Me lleva un ritmo rápido y constante hasta la luz que llaman «alumbramiento», cuando los dolores en su agudeza raptan a la parturienta, madre que sentirá cómo la sangre deja un instante de correr en su cuerpo hasta que mi desesperación rompa el silencio.

El baño

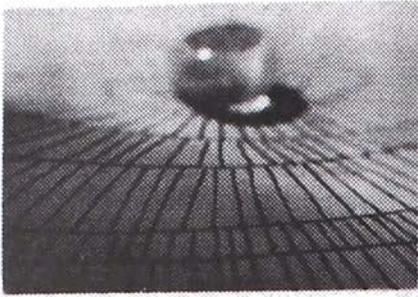
Al fin sabemos que ninguna vida se agota, sino cuando se niega a disiparse. Hoy encendemos velas para niños imposibles, llamas curvadas por nuestras bocas soplando contra nosotras. Se nos queman las manos, ya quisiéramos una lluvia copiosa de olvido y no de pérdida, ¿pero cómo apagar el deseo de un cuerpo sin extinguir la promesa que entonces no escuchamos? Ella, que pintó su dolor, nos dice toda el agua que un secreto precisa para flotar hacia una isla nueva, aunque hace siglos espere darnos a cada una la moneda gastada que no nos llevaremos de este mundo. Ella, niña del cielo oscuro, conserva su propio carácter, pero cuando sale, deja su labor a medias y es raptada a cada instante por el llanto de su hijo, y mira esa cara ardiente de un hambre de fuego, que sólo su cuerpo apaga: agua que lava la mancha de quien la vierte. Pero su vida es ahora el sueño, la comida que junto al deseo recibe. Enmarañadas

hebras se enredan, forman los nudos atándola tan fuertemente que casi no aprietan el crecimiento, ni buscan mantener lo que cambia, esa infancia de la que pronto sólo quedará el nombre. ¿Tendremos un futuro común, te bañaremos con el afecto fraternal del descuido? ¿Perturbaremos con un grito el baño de fuego que la madre que elegiste todas las noches te da? Viendo tu olvido, sabremos que no hay nada más allá: ya dejamos el exclusivo fuego propio, celosamente preservándose, y anhelamos el agua que no lloramos: Hoy deseamos que abandones, niño, tu inmortal silencio. Lo que tu madre no te dirá: su promesa dada al efímero instante de una risa para siempre lejana, como un vaso sin sal que te salvara de las lágrimas.



—GABRIELA GIUSTI

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



infinita finitud

Leer a Liliana Ponce también es conspirar: tanto abunda el desinterés por ahondar el sentido de la escritura —de toda escritura y, entre ellas, la suya, cuya capacidad introspectiva no se escinde de la desafectación, del paciente despojamiento de cualquier brillo estilístico— en un acotadísimo contexto «cultural» momentáneamente dominado por la especie, más ruidosa, de los Constructores del Personaje del Poeta. Contexto adonde el empobrecimiento espiritual se evidencia lastimadura en la atención, aplacamiento de toda indagación sensible más allá del trastorno del orden materialista impuesto a la percepción, en absoluto aparte del sometimiento de los artistas convertidos en entretenedores del Público, tirano sin rostro. Así, conspirar con la Ponce nos encuentra involucrados en dedicarle algunas (insuficientes) hojas a sus textos —objetos lacustres, tapiz terreno, espejos— para dar fe de una poética templada por indagación: *pues no puedes más que convertir la larga vía en una meditación de la sed.*

Es de notar que todo artista de la escritura requiere, a cambio del aura de su entrega, incondicional rendición a ese espíritu propio —y, justamente, impropio— que sería su literatura. ¿Hay, el poeta que no funde su visión o, cuando menos, su convicción de palabra? Los ejemplos estarían a la mano, aunque en la paradoja de que se escurren de la inteligencia interpretativa asimilada a dominación manipuladora de lo real. ¿Habría que desplegar el álbum incalculable de nombres preciosos, por no salir apenas de «lo reconocido» —territorio ambiguo pero jamás inocente de «lo conocido»?

La ausencia de énfasis en la poesía de Liliana Ponce, nacida en Buenos Aires en 1950, puede ser esa señal de advertencia que asimismo afinaría una callada iniciación a otros niveles de lectura: en la multidimensión de su escribir lo inescrutable, siendo su voz especiosa intérprete para un teatro No de la percepción, en la medida en que ya no presenciáramos, en su escritura, las declaraciones solidificadas del *personaje*, sus vicisitudes y estados adonde

proyectarnos desde lo que afirmamos ser, sino «una serie de impulsos visibles» donde lo que aparece ante el perplejo indagador sería ya otra certidumbre: lo invisible operando en lo real.

No es, sin embargo, que Liliana evada cierto andarivel de cotidianeidad reconocible por la mirada cautiva de sus alcances perceptuales. Su poética, si aguarda en la entrelínea inagotable tanto como en el silencio que otorga relieve observante a la palabra —infrecuente entre las escrituras al uso—, aporta una implosión tal de los contenidos significativos tras toda denotación que, como el emblema pétreo de la transmutación interior, podría ante ojos distraídos parecer, o demasiado *hermética* por su inaferrabilidad discursiva, o aun insignificante y entonces depositaria de torpe indiferencia. Pero evidencia es del pensar menos explícito de la poesía esa impavidez reactiva de los especialistas, pues su sola presencia desenmascara la fatuidad de las disputas estéticas con las que maquillar el negocio esmerado de las buenas letras, poniendo en crisis a la cri-

tica y a la prédica ilustre de los propietarios. El castigo vuelve a ser la expulsión (en lo que tiene de excluyente pero también de caducidad de la pulsión deseante, de la curiosidad por la aventura en sí de la pura averiguación en la palabra) por parte de venerados representantes del *statu quo* —el crítico literario, emisario mediático; el académico, oficiante de la *doxa*—; castigo que, infligido desde fuera al meditar emocionado, constituye inverso reconocimiento, de signo negativo: la imposibilidad de asimilar el pensamiento poético a cualquier modo o *frecuencia modulada* del Discurso, reafirma su insularidad entre lo sólito. Ya que por poesía la de Liliana es escritura cuya voz poco y nada contrae para conceder o dar consistencia al Discurso —lo que implicaría, por otra parte, acallar el pensamiento, que nos sale al encuentro y al indagarse con arte nos cuestiona: *Pero la llama de dios es tan habitual a la araña, que desaparece. / La llama es dios y se sacia en el propio pensamiento. // No rechazaría esta baba, el único punto, estrangulado entre los restos, / recordando que no sería él el desierto, el menos vacío, / en el extremo, / un amo demente. / La Edad de Oro que expira lanza un frío por encima del ojo y recorre con él. / En ningún sentido yo.*

Esta sintaxis de vera afirmación —y sin embargo no asertiva— no se resuelve según función conciliadora respecto al desajuste de la percepción domesticada, *acosadora* de la experiencia, sino que se retroalimenta con su propia magnitud deseante, exacto su carácter de práctica espiritual: meditación de la palabra en su carnadura, en su cenestesia, adonde el *cuerpo* se abre a su incógnita cuando lo percibido ya no afinca en lo enunciable. Tarea o lectura para la cual se hace necesaria una consustanciación contemplativa en que la más honda introspección no deja-se de ser la más amplia expansión.

De tal suerte esta poética tan responsable de sus actos, en el sentido de la precisión requerida para sumergirse e inmiscuir en semejante polivalencia, semejante apertura ante la condición del decir, no se suelta, en fin, de la llamada vida cotidiana. En rigor enraíza allí, aunque para florecer verbalmente desapegada de toda limitación de la conciencia en lo contingente que recortase al personaje. Afecta por el roce sorpresivo que pone al descubierto la calidad en sí de la experiencia sin evadirse, al mismo tiempo, del enigma inherente, al que, a su vez, aviva: *En ti, no menos cegadora, esa palabra única y la sustancia, / la verdadera*

naciente que conocerá el fin, / más que la abertura fulgurante, / como la misma fuerza a la que he cuidado nombrar.

Pero tal ausencia de énfasis no se debe a una estética promulgada, la detección de un error perceptual a ser redimido o el programa basal para un sistema de respuestas. Una cualidad acuática del sentido, utopía paridora, colabora con el lector y, de ser asequible su disponibilidad, lo impulsa al vacío en la materia, donde la muerte dota de realidad a lo real y de verdad a lo verdadero (*—vienes de la tierra, vas hacia el viento*). Flotan las palabras a la luz de su plancton, transparencia abarcadora aun de la prójima-propia oscuridad. No que la palabra alcance un estado transparente, cristalización en lo connotativo, sino que la transparencia deviene y revierte todo estado. La actitud compositiva de Liliana se presiente sumida en una contemplación, e insume un minucioso derroche de parte del lector, un abandono del anhelo unívoco y de cualquier literatura en tanto dominio de algún automático o escabroso saber, o, por así decir, hace del evitar lo tópico levitación del sentimiento, incantación de lo percibido elevado a fervor devoto hacia lo quieto más que hacia lo aquietado. Y ese don incantatorio se imanta en espiral hasta la intrínseca música, de la cual rendir cuenta el oído todavía no puede. La contemplación por la palabra sobresalta el tope que impide el presente.

Pero no restan conclusión estas composiciones; el vacío en que se desarrollan y al que proliferan sin vulnerar lo proferido, siquiera admitiría la moral de una contramoral, propiedad a duras penas del Discurso. La extrema permeabilidad que trasunta su experiencia poética —su pensamiento— simplemente actúa sin imponerse: *Como una ilusión, así como hablo y siempre que se habla.* Y esta veracidad orgánica y a un tiempo preformal, tampoco cede a lo amputado o tortuoso según la Historia ni al injerto de los efectos «neo», puesto que no se sitúa, no refleja el totalitarismo de las fronteras a la percepción en una época aparente. Lo cual no impide la puesta en juego de la delicada ironía de su fortaleza analógica. Voz a veces espesa, otras suspensiva, acierta siempre en un no buscado desconcerto o provocación, al recordarnos a nosotros mismos en virtud de una aceptación meditante de la muerte: para ser la resonancia, para el sonar del cuerpo nuestro solícita, sin intimar ni seducir, la suelta de toda expectativa en la identidad.

Es en el interrogante al principio de identidad, a la autoafirmación de un supuesto centro detentador del sentido, al que pone en continua reciprocidad dialogal con aquello que lo sopla (*mientras otro habla por tu voz*), al que de continuo desarma como quien despertara a lo aludido a través del escudo que refleja porque encierra en la mera mirada, que Liliana expone con voluntad intralúcida el logos *transiluminante* de su sintaxis, su intransigencia ante la fijación de lo real asimilado a un verosímil.

Para la intensidad no hay territorio, sino el resurgimiento de la no mensurable inmediatez de la materia en su *enigmática*: materia tocante a la palabra en evocación del vacío, de lo sagrado latente y sin forma para la definición —de la diosa, aparecida en el sueño (real). *Y en el ciénago, los cuerpos se separan, / las palabras se hunden bajo la ola densa / transformando el único sentido del sueño / como una piedra, como el fuego.* En este teatro Nô de la interioridad, o mejor de la interiorización, no quepan escenas de un exterior sin consistencia simbólica, pues lo que permanece en cuestión es el eje de cualquier ponderación.

Si la identidad se encuentra desplazada, amorosamente despedazada, fuera de la rueda que encajaría lo real y lo haría previsiblemente rotar en torno a alguna apropiación, ¿qué le queda al lector; qué le espera? ¿No es la multidimensional palabra vía para la peregrinación hacia sí? ¿Quién el lector, si no el actor capaz de ofrecer su voz, la voz de su intimidad, a la partitura del poema? Por eso, quizá, la sensación de peligro inminente, sencillo riesgo de no saber, que pudiera atravesar en oblicuo a quien se interna en estas páginas de tan vividas otra vez deshabitadas.

Páginas que tocan y se dejan vislumbrar sólo en la oscuridad aceptada, transmisoras de un decir capaz de hacerse abarcativo de la contradicción y aun del relámpago inspirado cuya condición es fragilidad, que se devuelve al origen: a la manera del tejedor de alfombras voladoras, Liliana infunde fuerza curativa a su materia verbal al aplicar, mediante una rítmica jamás declamativa, una concentración reparatoria, por lo multívoca, del laborioso desvelo del afán de la vigilia y del subyacente temor ante la incógnita fatal en la experiencia, de los que se hace cargo mediante la tónica de su incantación soterrada: la poesía es otra vez pensamiento que vuelve a la voz.

Podría inferirse que el oficio de Liliana Ponce —y, a través suyo, el del poeta— fuese el de hacerse traslúcida de

anonimia: quien desarrollase su intuición, traspasando las categorías lineares del reduccionismo materialista, haría contacto con la huidiza verdad de la materia. Gracia de la experiencia y experiencia de la gracia, aun en medio de los graves debates del espíritu, cuyo borde en última instancia residiría en lo predicado por la mente confundida con su reflejo. Qué apropiada, así, para caracterizar ahora el desafío que representa la presencia de esta poesía de alterna legibilidad escrita en nuestro idioma, aquel epígrafe de Georges Bataille que Liliana Ponce dispusiera frontis de *Trama continua*, su primer libro, publicado a los 25 años: *...y, una vez abierto el fondo de los mundos, lo que veo y lo que sé no tiene ya sentido, ni límites, y no me detendré hasta que no haya avanzado lo más lejos que pueda...*

La apelación a toda suerte de elementos en sutileza anamórfica; las conversiones del yo lírico devolviendo un alto grado de sentido a la *ficción* de todo género; su permutación tímbrica rehuyendo lo impresivo, su iconografía absorta en la transfiguración lejos del estímulo retiniano; su rítmica elusiva del retén mnemónico y con todo destinada al atravesamiento incantatorio para esperarnos desde dentro de secretas acepciones del inteligir, revelan, para ventura del lector, una capacidad de detención que se ignoraba. Un *hacer* borrando su intención, que sin dar consuelo a los padecimientos de fijeza ni promesa de anagnórisis, ya no espejea el apresamiento en la contingencia, a la cual baila, sin embargo, como a la llama el fuego. —R. J.



liliana ponce poemas

ESTÁN LOS DÍAS

(Extractos)

2

Vendrá a la brevedad esa luz que surge bajo luces siniestras
—hilación de una siesta en remolinos.

Aquí la muerte oblicua crece como repitiendo la líquida
escarcha que muestra grietas azules
—del azul de la muerte.

Pero hay una grieta por donde el brillo se atraviesa a sí mismo,
raja frenéticamente el oleaje —la iniciación—,
que te cubre hundido con el nacimiento de lo semejante.

3

Vienes, cuando la sombría caída en que se forma la visión
cerca una primera extrañeza
y al alejarse, descubre la raíz.

¿Y eres acaso la alusión a una incitación que no sucumbe?
Para descender envías tan sólo los pasos vestidos
o un punto hundido en el mediodía
al que tocamos en sus escamas.

Vienes ya aquí
después del sueño
rehaciendo el develamiento y en el develamiento aprisionando
los movimientos de otro día.

He ahí el flujo del camino en el arenal
que dibuja raspando cortezas,
donde nos queda el tejido de una oscuridad anterior,
la mutación en que nace el desequilibrio
de la hierba.

En el halo exasperado de la muerte,
profundamente ausente,
al margen, distendido como una brecha azulosa,
no lo bastante en mí, pero decididamente cautivo,
podrías no saber esta suspensión que imaginan los amantes.

En ti, no menos cegadora, esa palabra única y la sustancia,
la verdadera naciente que conocerá el fin,
más que la abertura fulgurante,
como la misma fuerza a la que he cuidado nombrar.

6

Corrientes en suspenso —reunidas todavía bajo las cenizas
ardientes, clavadas en el árbol doble.
A veces, una nueva forma vegetal origina oleadas agónicas—
la lucha por la claridad y por el abandono en que
cualquier fuerza añora desconocerse y sucumbe en
la transformación de las palabras, ahora en ruinas.
Pero cerca de mí, nada puede reducirse,
nada que no imagine a otros encerrados y transcurriendo
en el mismo punto.
Amarrar la presencia de lo desconocido es un juego sagrado
que el espesor de dios hace temer con la sospecha
de la sed.
El prisionero no conoce la necesidad del misterio
pero el misterio ablanda los bordes en cada llamado para dejar
el centro intacto,
endurecido sucesivamente por la luz del invierno,
mientras el deseo escucha algo incomprensible,
ve de pronto el exceso que deshace el dominio del polvo
reconoce el espejo de los amantes que refleja lo que
continuamente se crea en ellos.

8

También en una laguna real en la que erraba
llevando hacia otro punto la propia transparencia,
sobre las pisadas hundidas en la hierba salvaje,

fuertemente tensos, delicadamente curvados,
temores de una noche antigua —la de la dualidad posible:

Hacer allí el comienzo del cuerpo
—imágenes idénticas que se
funden en el espejo acuoso
atravesando el centro de la tierra.

Y la luz y la linfa cuando un tiempo antes recorre la serenidad
sombria de montañas derribadas.
En el fondo del pozo: cerrarse y crecer.

9

Deberías llegar detrás de la ondulación de la amenaza
que como una lámina de metal
entrevera la luz con el óxido,
y en otro lado, aparecer sobre las aristas,
en todo y bajo todas las formas del miedo,
después que haya sido curvado el filo del hielo
donde perderías tus lados invisibles
para mostrar el temblor de una invocación repentina.

Y ya sobre las arenas, esperando las marcas del día
un ave del sueño
la escalera en el agua.

HORIZONTAL / VERTICAL

(Extractos)

4

No poder mostrarlo.
Nació en el círculo tangible bajo las sombras de la invención
—la creación que no podría posponer sobre este yeso inerte
sobre el que haces que me tienda.

Y una mancha en movimiento deviene todas las formas
más allá de la estación en la que finge encarnarse.

No podría mostrarlo.
Nombrar la salida de la arena
que como otro tiempo se desliza sobre la piedra de vidrio.
Siempre me estrecha con la fuerza del miedo,
o vence la esclavitud de su boca embozada.

El azar es el vértigo de la sombra,
por encima del ala inasible
imagina la sucesión.

No podría mostrarlo: cómo este viaje ata
los hilos del día vacío y viviente
del que querría arrancarte para ver
su cúspide, la hora del abandono,
la escena en el verde del agua donde éramos.

7

Hacia esa tela sutil
la piel negra de la noche,
juegos de líneas y círculos
por el surco del agua que cae.

¿De dónde ha venido a llevarnos, a hundirnos,
para hacernos nacer en medio de las rocas que se cierran
como membranas, atados y en contraste con la sangre y con la caricia?

Todo hacia esa tela resplandeciente
como una savia por vasos huecos.
Un árbol crece sobre la arena
—la puerta móvil del silencio.
Anhelos en el viento, que tienden hilos
a la montaña o a la marea.

¿De dónde viene a llevarnos, diseminando
su lluvia más allá del día?

Bosque de alas y de sombras que suben,
tierra y polvo —el gran vuelo que lanza su estela y su garfio.

La estela se duplica
sin el deseo, sin el tiempo del deseo.

8

a lo lejos, en una caverna, falsamente protegido

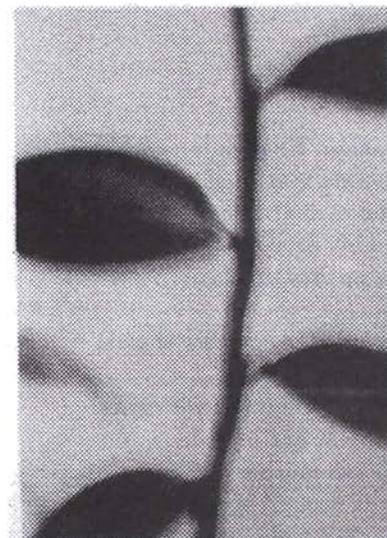
pasajero en un mar muerto
la tierra se hunde tras el muro de piedra

entra por dos bocas
—salientes en fiordos pálidos, agua entre fragmentos,
donde el olvido erige sus cúpulas

con dos rostros, el dios voraz murmura
la oscuridad cruzó la línea de la luz
cubrió el pensamiento más débil atravesando párpados cerrados

fin de la dureza aparente —de la piedra en los dinteles de sangre
como un vestido sobre cuerpos inmunes

a ciegas —el placer y el alimento nos convierten
y aniquilan lo sagrado:
humedecer los labios que besan
mientras negros árboles agitan una única imagen
en el sueño de uno y otro



11

Como una ilusión, así como hablo y siempre que se habla.
Esta tentativa se disipa,
asciende con pasos lentos
haciendo nacer un conjuro semejante a ese hilo temido
sobre algunas omisiones y la transición.

La idea se desvanece detrás del vidrio del ojo,
atravesando reflejos recíprocos,
extendiéndose sobre la corteza aérea del placer
hasta la visión del deseo.

A mí
y a todo lo que uno
fuera de sus garras, de su hambrienta torre,
donde el polvo viene de la noche
a posarse sobre la piel,
ella arranca estas escamas
situadas en un cuerpo que no distinguiría,
estas escamas de mi aspecto actual,
cuando nado y me deslizo entre paredes de nieve.

(de *Composición (Poesía 1976-1979)*, Ed. Último Reino, 1984)

DE TEORÍA DE LA VOZ Y DEL SUEÑO

9

Mistificación. Era esa la palabra,
la no abolida aún en el necesario contraste
del ser en el aparecer
donde había arrojo en el miedo,
dolor en mi risa de alarde.

Aquella tarde se consteló el cielo
de nubes fantasmales
bajo el apoyo de una seda carnal
—contemplar era posible
como oír esa música
ablandada en una armonía aérea:
el sueño sin desplazamientos.

Entonces, la contemplación me reflejó
suspendida en un sorbo de tu lengua.
Podía ir y venir sobre las hebras del día,
comenzar el despliegue nocturno,
dar órdenes al mar.

Dependeré de ese residuo,
de lo que la uña raspa,
como un árbol rehecho en el silencio de raíces sucesivas,
royendo en la aridez, donde extravió
palabras sin memoria, la memoria de tus ojos.

8

¿Miraremos desde nuestra trampa a los escarabajos?
¿los túneles de la hormiga? ¿el nido de los pájaros?
—Consumados destreza y saber en la fisura de lo salvaje.
Y en otros recovecos, algo como un tejido hambriento:
el agua y el aire, discontinuos, pueden trasvasarse.

Hubo un tiempo en que el espacio recibía el poder de una fuerza,
semejante a un pozo para atraer agujas
—ahora el centro se aleja del ojo,

el ombligo del mundo parece ocultarse
y no nos es dado ver u oír la tierra.

Está también la madera que, según el shinto, debe ser destruida
a causa del halo formado por manos invisibles y vacías
—un hombre es un espacio, eslabón de lazos, mientras la
/reverencia

a la posesión pueda derribarse.
Hasta la Casa de Té dura una estación.

Pero Roma construye con piedras
destinadas a la eternidad de la ruina,
y en el tacto de mármoles y dulces curvas estatuarias
también el viaje a la muerte se enmascara:
dar aún un hilo a la parca.

13

No puedo adaptarme al comienzo —y eso, en realidad, sólo al
comienzo. El futuro es como un hueco, al que se tiene la ilusión
de llenar. ¿Pero qué es, sino el descenso hacia el fin de nuestros
días, el hundimiento en ese espacio difuso, en ese tiempo difuso,
en que no seremos?

La palabra de la finitud es un alimento de gestos aparentes, de
sueños frágiles. La experiencia de la finitud nos libera de la po-
sesión, de la distancia, de la idea de la continuidad, de los alcan-
ces del dolor.

No puedo adaptarme al comienzo. Y vuelvo a comenzar. Y vuel-
vo a comenzar. ¿Qué ha cambiado en el transcurso de estas ho-
ras, de estos días, de estos años? Pierdo lo vago del olvido y be-
bo en la ansiedad.

El sol de raíces verticales, la fatalidad de cristales de imán.

16

Arriesgo, errando, mi propio límite.
El riesgo es un extravío. Si puedo errar en el silencio, me situa-
ré a tu lado, podré ser esa frase olvidada, la que se pierde, vivir
en el centelleo de las edificaciones sin infinito.

10

El verano complace una parte del deseo del cuerpo —pero ese deseo no estaría sin la luz de ojos en la edificación de los objetos. Objetos lacustres, tapiz terreno, espejos. No puedo unir partes ni átomos, ni brazos. Atolladero carnal —con el peso de los días suplantar la fuerza de los montes, la atrofia de la dicha. Salvaje caducidad, inmóvil.



11

Me duermo sobre esta tierra acre.
Quejas —un túmulo de ruinas de las que surge la «boca de la esfinge».
Sombras en el borde del mar, mientras me duermo.
Imposibilidad de soportar la debilidad de las puertas.

LA PINTURA ENCUENTRA LA PACIENCIA

Para Gabriela Giusti

Sólo fue real la observación de la línea,
el punto interrogativo.
Acudía aparente el astro del ojo abierto,
aparente, en las plumas pétreas,
en las llamas de dientes afilados.

Escuché la voz, clara, la esfinge.
En la flor interminable
sangre era mi paso y la entrada cruel
—hielo, o rojo vidrio en la vaca
que miraba mi sueño.

Vaca o bisonte o búfalo
desfigurados en la inocencia sedienta,
anterior a la promesa de ser un cuerpo
entre los cuerpos vivos,
de aceptar la sangre destinada a los muros.

Sin vestido ni pelaje
encarno en la piel, encadenado
a la sombra,
y vuelven mis sentidos
del tiempo cíclope.

A JORGE GARCÍA SABAL, *IN MEMORIAM*

1

Uña de gato sobre suaves pétalos,
hojas de oscuro verde blando.
El olor al cuarto en la oscuridad
no es igual al de la mañana.
Cuarto irreal, pared de ángulos
y sin curvas, la armazón
abierta como esqueleto.
La casa ahora se contrae.

2

La uña de gato crecía bajo
el ventanal,
cuidada por su mano atenta.
Le pareció una flor de rizomas
o arácnida sombra prolongándose
más allá de la mesa desnuda.

El tibio jardín abandonado
no duerme —quiere decir lo que sabe
acechando la respiración.

3

Pasan en silencio aletargadas
las voces muertas de los muertos.
Desde el vidrio resbala el agua
de la lluvia. —La toco
fingiendo ser un cuerpo—
me dice, y se alinea en las sombras,
se aleja.

En la retícula pulcra
de la hoja escribe
y su mano se hace tibia,
como una corriente de sangre animal.

TRES POEMAS

1

las estaciones subterráneas
el camino de los árboles
—oscuridad detrás de la luna

enredaderas salvajes
retamas blancas
el sendero arenisco
que absorbe los pasos

el azote de las olas
la agonía de su repetición
el silencio del cielo
el miedo de los otros
el hechizo de las piedras

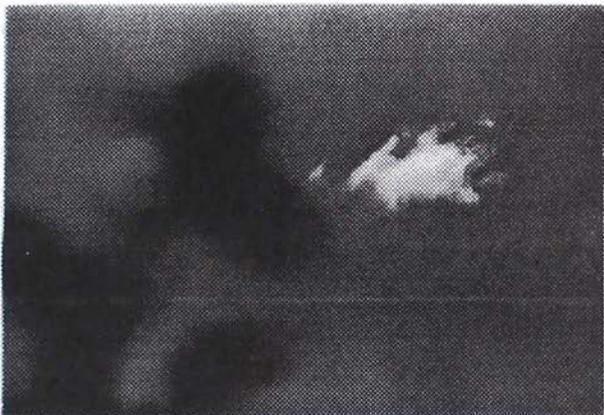
2

las tinieblas descienden sobre el mar,
al agitarse cada ola
envuelven su halo en una luz extinta, cremosa

el mar niega el silencio,
lentamente conversa —disipa en el rumor
la aislada fe en lo inmóvil

como enigma, el estilete abre
la capa de sumisa arena,
en el diagrama mantra mueve y une
esta vasta masa acuosa
—aguas de la gaviota y la tonina
en un principio adverso al comienzo

el hechizo alrededor del círculo,
mi forma
enajena en el remolino—
y la ola inercia hace de la contemplación
fútil soporte de secos párpados



3

esporas de salvaje flor en este cielo
penumbra, el que teje harapos
y deshace las torres,
cruza senderos,
fríos dedos sobre
el temblor del vientre

rosas en coronas caen
de la confusión que habita
los ruegos

serena la noche materna
cubre tu aliento, sin peso
gira y te observa en el aire

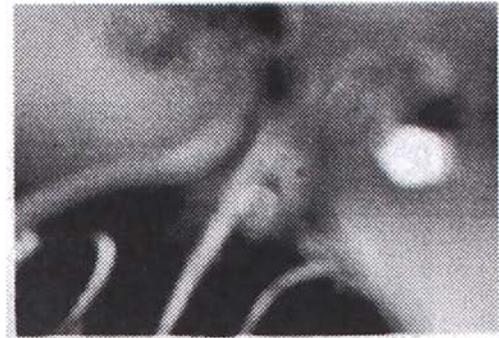
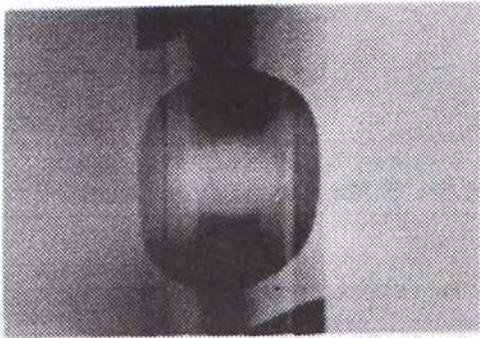
PARA C.H., *IN MEMORIAM*

No sobre la ausencia, lo que resta
después de expulsado lo humano
y ofrecido al silencio
como acción pensada para comprender.

No sobre la ausencia, sino
sobre esta otra pregunta
que se hace en el labio prohibido
del vacío.

Y ahora que la muerte te ha escuchado,
que estás entre los muertos, ella
es la que construye
la constancia de la vigilia
y entra sigilosamente en la naturaleza
de la experiencia.

No existes ya entre lo humano y lo que éramos,
nos une y nos separa
porque fue traspasada la línea
y sabes y entiendes lo que era
sueño de renunciamento
siempre por cumplirse y siempre
por venir —como un río que fuera
al océano, vuelto claro, vuelto múltiple.



STELLA

Al regresar de la búsqueda
saber que era un viaje
como dentro del agua abrir los ojos

(o alguien que yaciera cegado
por el miedo
se dejara cubrir con arena).

Pájaros que vuelan hacia el oeste,
pájaros que no conoce,
que no sabe reconocer,
en homenaje.

Lava sus manos en el cuenco
—preparación inefable, casi burlesca,
para abrazar el oscuro pedregal de la estatua.

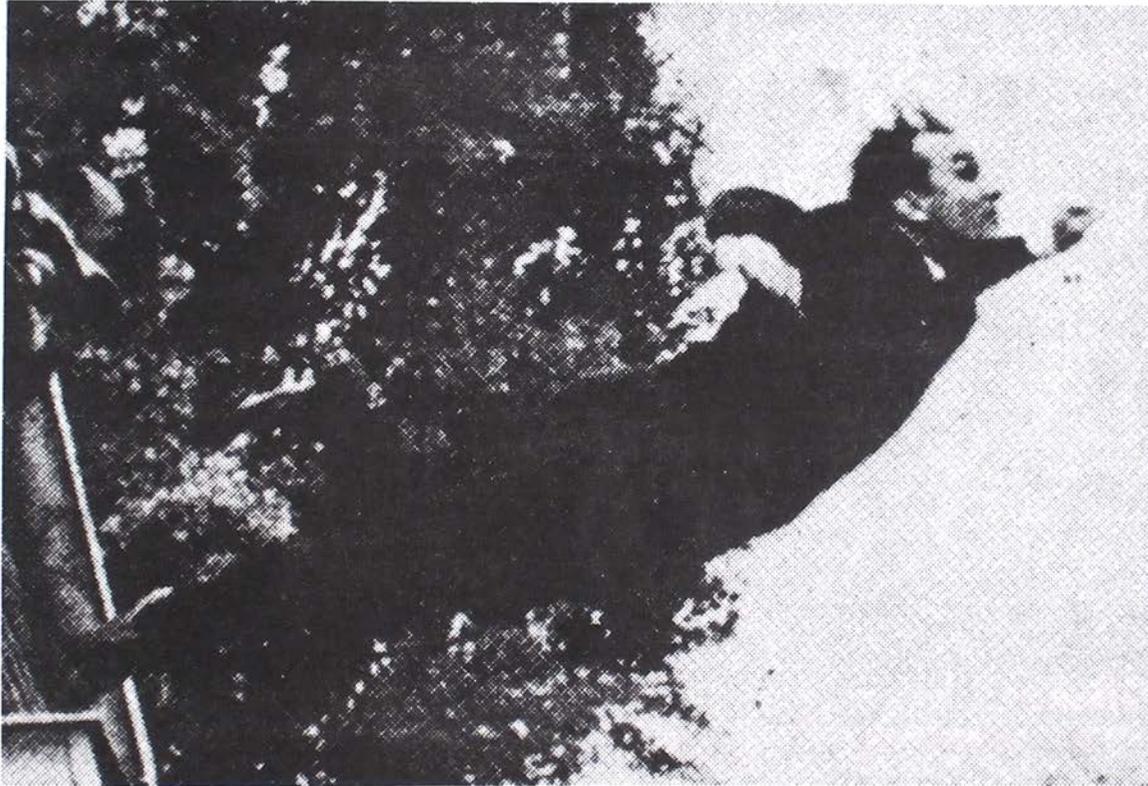
Había vuelto de París
y nada podía decir de la memoria.
Encontró más de sí
y no ser la misma:
le pareció dar vuelta una moneda.
Y encontró a la que era, niña,
en las frases citadas por su padre.

En el Pont Neuf el joven de la capa negra
la saludó como si la conociera.
El agua reverberaba la cariátide
en el gris tembloroso de metal.

Extrañada de la curva que sostenía su sueño
miró alrededor
para proteger el reflejo cautivo
—un ciclo en la vida humana
se separó como la cascarilla del girasol
al viento, a la pared lanzada.

Descansa de la quebradiza luz
esa neblina, la verdadera *étoile*,
va y la niega otro lenguaje,
sorbe cada aliento como la oscuridad.
Está entre los muertos sin pena,
entrando en el aserrín alisado, el polvo
de sus palabras en redes de aire.

YVES KLEIN: LA AVENTURA MONOCROMA



*¡La Verdad deviene
Realidad
o
Por qué no!*

*Quien no cree
en milagros
no es un realista.*

*BEN GOURION
citado por Y. K.*

Por el color, experimento el sentimiento de identificación completa con el espacio, soy verdaderamente libre.

Desde que un color no es más puro, el drama puede tomar proporciones espantosas.

La libertad total representa un enorme peligro para quien no sepa lo que ella significa.

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

Los Beocios* me repiten frecuentemente: «Pero ¿esto qué representa?» Podría responder y, de hecho, lo hice en los comienzos, que esto representa simplemente azul en sí, o bien que es el paisaje del mundo del color amarillo por ejemplo, lo que es inexacto; pero lo que me parece más importante, es el hecho que yo salgo, al pintar así un sólo color por él mismo, del fenómeno del «espectáculo» que es el cuadro convencional común, clásico, del caballete.

El cuadro para mí es como un individuo, deseo considerarlo tal como es y no juzgarlo, isobre todo no juzgarlo!

Desde que hay dos colores en un cuadro, se entabla un combate; del espectáculo permanente de ese combate de dos colores, en el dominio psicológico y emocional, el lector saca un placer refinado quizás, pero no menos mórbido desde un punto de vista filosófico y humano puro.



Se me podría decir «de acuerdo, basta de líneas, dé dibujos; pero ¿por qué no dos colores?»... Y bien, porque me rehúso en mi pintura a dar un espectáculo. Me rehúso a comparar y poner en presencia, para hacerlos resaltar, tal o tal elemento más fuerte y otros más débiles.

La representación, incluso la más civilizada, está basada sobre una idea de «combate» entre diferentes fuerzas, y el lector asiste en un cuadro a una puesta en muerte, a un drama mórbido por definición, se trate de amor u odio.

De la conversación muda que resulta entre el estado de las cosas y yo, nace una afinidad impalpable, «indefinible» como diría Delacroix. Es este «indefinible», este momento poético inefable el que deseo fijar sobre mi tela ya que mi modo de ser (atención, no digo expresión) ha de hacer la pintura. Yo pinto en el momento pictórico que ha nacido de una iluminación por impregnación en la vida misma.

Sentir el alma sin explicarla, sin vocabulario, y representar esta sensación... Es, creo, una de las razones que me llevó a la monocromía.

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

* Los groseros, en sentido figurado en francés (N. del T.)

Para mí el arte en pintura es producir, crear libertad en estado de materia primera.

Las líneas, barrotes de prisión psicológica para mis sentidos, están en nosotros y en la naturaleza, por supuesto, pero son nuestras cadenas, ellas son la concretización de nuestro estado de mortales, de nuestro sentimentalismo, de nuestro intelecto incluso, de nuestro dominio espiritual. Son nuestra herencia, nuestra educación, nuestro esqueleto, nuestros vicios, nuestras aspiraciones, nuestras cualidades, nuestras astucias... En suma, nuestro mundo psicológico en pleno, hasta en sus repliegues más sutiles.

El color, por el contrario, en la escala de la naturaleza y del hombre, es lo que más se baña en la sensibilidad cósmica. Ahora, la sensibilidad no tiene repliegues, es como la humedad en el aire. El color es, para mí, la sensibilidad «materializada».

La línea puede ser infinita, como es lo espiritual, pero ella no tiene la cualidad de rellenar el todo inconmensurable, no tiene la facultad de impregnarse que tiene el color.

La línea perfora el espacio, está siempre en tránsito, se inscribe, ella es un turista.

El color se encuentra impregnado en el espacio, él habita...

La pintura para mí es una suerte de realismo místico. «Desdicha del cuadro que no muestra nada más allá de lo finito, el mérito del cuadro es lo indefinible; es, precisamente, lo que escapa a la precisión», copia Delacroix en su diario.

Hay colores alegres, majestuosos, vulgares, dulces, violentos o tristes.

Los colores son humanos por lo mismo que son exteriores a nosotros al formar parte integrante de nuestra persona y de nuestra vida interior; allí se cargan de nuestra afectividad sentimental. Lo que hay de extraordinario es que si esto

se realiza bien, se es libre: ¡pues el color, él, es libre! Está disuelto en el espacio instantáneamente. Al contemplar un color terriblemente triste, por ejemplo, nos sentimos bañados, disueltos en un espacio inconmensurable y extradimensionalmente triste, ¡es la libertad triste más vasta que el infinito!

La línea corre, va hacia el infinito, en tanto que el color «es» en el infinito.

Para mí los colores son seres vivientes, individuos muy evolucionados que se integran con nosotros, como

todos. Los colores son los verdaderos habitantes del espacio. La línea, ella, no hace más que viajar a través del espacio y recorrerlo, no hace más que pasar... Cada matiz es únicamente de la misma raza que el color de base pero posee una vida propia y autónoma, lo que implica que el hecho de pintar un solo color no es algo limitado, pues hay miríadas de matices de todos los colores y cada uno en sí tiene su valor individual y particular.

El cuadro es sólo el testigo, la placa sensible que vio lo que ha pasado. El color, en el estado químico que todos los pintores lo utilizan, es el mejor medio capaz de ser impresionado por el «suceso». Pienso entonces que



puedo decir: ¡Mis cuadros representan sucesos poéticos o, mejor, son testigos inmóviles, silenciosos y estáticos de la esencia misma de movimiento y de vida en libertad que es la llama de poesía durante el momento pictórico!

Mis cuadros son las «cenizas» de mi arte. La monocromía es lo que más me embriaga. Y, sin embargo, yo probé de muchas maneras. He sido pintor como se admite que se lo sea, he estado más adelante que la vanguardia misma; todos los períodos, yo los pasé, era insaciable, y los placeres, los consuelos, me hastiaron... En todo caso creo que es sólo con la monocromía que veo la verdadera vida pictórica. La vida de pintor que yo soñaba. Eso era exactamente lo que esperaba de la pintura. Allí estoy y, en esta materia especial, la materia pictórica, me abro. Es verdad, por primera vez me siento borracho y satisfecho plenamente pintando monocromo. ¡La vida del color! Y esto me recuerda a los mercaderes de piedras preciosas que se veían, en Colombo, volcar la bolsa de zafiros, o de agua-marinas, de rubíes, lo que producía pequeños montones, sobre una mesa recubierta por un terciopelo incoloro y sucio, ¡Qué agua! ¡Qué centelleo infinito!

Quiero reencontrar en la materia colora, esta agua particular y viva, plena de lujuria y de serenidad a la vez.

(...)

El cuadro es la energía poética concentrada, más exactamente, contractada desde el punto de vista psicológico, en colores, principio, medium que se carga y se satura mejor de ese estado de cosas sutiles: después, las líneas, el dibujo, la forma y la composición hacen un discurso aderezado para excusar casi la intrusión de la libertad solidificada en el aprisionamiento de la tradición.

A decir verdad, lo que busco alcanzar, mi desarrollo futuro, mi salida a mi problema, es no hacer más nada de nada, lo más rápidamente posible, pero conscientemente, con circunspección y precaución. Busco ser «a se-

cas». Seré un «pintor». Se dirá de mí: es el «pintor». Y yo me sentiré un «pintor», uno verdadero justamente porque yo no pintaré más, al menos en apariencia. El hecho de que «yo existo» como pintor será el trabajo pictórico más «formidable» de este tiempo.

Es idéntico al hecho de un poeta que no escribe poemas, él está más bien en la poesía que uno que concluye todas sus «posturas» negro sobre blanco. Materializar o intelectualizar esto es indecente y obsceno. ¡Es demasiado sensual ya en lo abstracto vivir conscientemente la poesía, la pintura o el arte a secas!

Los cuadros son presencias vivientes y autónomas, y este es el punto crucial de todo el asunto, lo que demuestra bien que la creación de arte es de una naturaleza distinta, más sutil, mucho más sutil de lo que se piensa aunque más real. Esta idea me hace pensar en el entusiasmo cántaro de la Edad media.

Los cuadros ambientan, crean climas sensibles, estados fenomenales y naturalezas particulares, perceptibles pero no tangibles, móviles y estáticos a la vez, ¡equilibrados fuera de la fenomenología del tiempo!

(...)

Los pintores deben parecerse a sus cuadros, los que terminan por volverse ejemplos para ellos (en un sentido) pues ellos crean, procrean verdaderamente el arte o mejor, es la vida misma que ellos crean, la vida primera, la vida en sí, los verdaderos cuadros crean algo que es el rebasamiento de la problemática del arte. Emanan de cierta sustancia fenoménica a la que se puede llamar, es decir la sensibilidad pictórica, la libertad en estado de primera materia, la vida a secas, especializada y comestible para nuestros sentidos superiores, de percepción de estados de cosas abstractas y puras.

El rol del pintor en la sociedad futura será vivir en «externo», «en» la colectividad en la que él especializará, con su presencia, los mejores estados, los más puros y los más sutiles de su sensibilidad y de su atmósfera, con el fin de que esta sea sana, alegre y buena muy sencillamente.

Detesto a los artistas que se vacían en sus obras, lo que es un caso frecuente hoy en día. ¡El morbidismo! En vez de pensar lo bello, el bien, la verdad, ellos devuelven, eyaculan, escupen toda su horrible complejidad, podrida e infecciosa, en su pintura como para aligerarse y cargar a los otros, «los lectores» de sus obras, todo el fardo de sus remordimientos de fracasados.

ALQUIMIA

El oro de los antiguos alquimistas puede extraerse efectivamente de todo. Pero lo difícil es descubrir el don, que es la piedra filosofal, y que existe en cada uno de nosotros.

Existe en los más grandes pintores y los más clásicos, como Rembrandt: él sabía que debía ante los ojos de todos pintar y representar personajes, objetos, paisajes de tal modo que la gente los viesen o se vieran para hacerse admitir en la colectividad-sociedad en la que vivía, pero en realidad el cuadro era alquímico y fuera de época. No representaba nada realista, era una presencia pictural creada por el pintor que sabía especializar una superficie para hacerla una suerte de placa fotográfica, muy sensible, destinada no a fotografiar como una máquina sino a ser un testimonio presente del momento pictórico poético: inspiración, estado de comunión y de iluminación en presencia de todo, del artista.

El cuadro había visto, un instante, lo «indefinible» entre un hombre verdaderamente libre poéticamente y él mismo, y devenía para la eternidad precedera de los siglos, el testimonio del «momento pictórico».

Esta piedra filosofal, este don personal es lo que nos permitiría convertir o transmutar en oro un estado de cosas cualquiera, bien definido, de la naturaleza, exterior en sí, pero hecho exactamente para sí. El descubrir en sí la piedra filosofal es un segundo nacimiento en la vida de un hombre, es un sentido realista del estado de cosas, es una elección, un acorde armonioso entre la naturaleza, el universo y su ser entero.

SOBRE LA MONOCROMÍA

Jóvenes pintores como Alberto Burri, Tapies, Mack, Dawing, Jonesco, Piene, Manzoni, Mubin, y otros más que no conozco han llegado a pintar de una manera casi monocroma en el presente. Eso no es grave para mí, muy por el contrario. No es importante que «haya sido el primero en hacer un cuadro monocromo».

Malevitch, por un camino diferente, el de la exasperación de la forma, había llegado casi a la monocromía, aunque eso jamás había sido su meta, cuarenta años antes que yo (*Cuadrado blanco sobre fondo blanco* en el museo de arte moderno de Nueva York).

Un pintor polaco, discípulo de Malevitch, pintó monocromos con una composición de formas en relieve, a la manera dicha «Unista». Todo esto no es importante. Es la idea fundamental lo que importa a través de los siglos; yo, yo considero como real precursor de la monocromía que practico a Giotto por sus monocromos azules de Asís (llamados por los historiadores de arte recortes del cielo pero que son en verdad frescos monocromos unidos) y a los hombres prehistóricos que pintaban completamente el interior de sus cavernas con azul cobalto. Y después, están los escritos de los pintores con pensamiento monocromo, como Van Gogh, Delacroix. Yo, yo me considero en el lado lírico de la pintura.

Esos exasperados de la forma, los polacos Unistas, los suprematistas y los neoplásticos, permanecen siempre en lo visual, el lado académico de la pintura. Voy a explayarme un poco sobre este caso porque me parece importante remarcar (aunque de una manera provisoria) el punto.

En junio de 1957 exponía en Londres y tuve allí la ocasión de reencontrar y de hablar largamente del caso Malevicht con un agregado de la embajada soviética.

Me recordó cómo, un tiempo después de la revolución de Octubre, Malevicht y algunos de sus alumnos o seguidores organizaron una gran exposición en Moscú; ciertos discípulos suyos incluso exponían, a él le parecían superficies rectangulares o cuadradas completamente unidas, blancas, negras, o coloradas más bien con la intención de reducir a fenómenos formas y no colores. Por un manifiesto que está, le parecía, agotado y perdido, Malevicht y sus compañeros declaraban en esa oportunidad haber alcanzado los límites de la pintura, y que, por consiguiente, volvían en ese momento a la colectividad.

Todos ellos se habrían, en efecto, separado para ir a trabajar a la fábrica o a los campos en los koljoz desde la clausura de la exposición.

Esta historia, verdadera o falsa, es conmovedora pues muestra a donde pueden ser conducidos hombres honestos por el oscurantismo que produce el academicismo, es decir al temor...

La línea y sus consecuencias, contornos, formas, composición, etc. habían alejado a esos buscadores apasionados hacia un punto muerto por el poder de sugestión de una realidad efímera. El materialismo dialéctico. La poesía, la sensibilidad los habían abandonado en las ramificaciones de la vida eterna y de la fatalidad cuando habrían debido, si hubieran sido verdaderos pintores, dirigirse hacia el poder pictórico absoluto afectivo del color. Al alcanzar así la exasperación de la forma, ya sin esa espera inmaterial y espiritual que da el color, fue natural para ellos abando-

nar el arte y entrar en el trabajo con sus camaradas de la gran experiencia social comunista que es, ella también, completamente en ese sentido, «la exasperación del materialismo dialéctico, y la tierra de la tierra del realismo bien tangible». El comunismo soviético es una exasperación de la forma, también, en el sentido de la estructura social en oposición a las sociedades cristianas y a las civilizaciones iluminadas de la Edad Media. Es así que el comunismo unifica, monocromiza pero matando al individuo, el alma, en tanto que la democracia cristiana intenta dinamizar al individuo no obstante con falta, precisar la personalidad y traerla a una concepción de la unidad colectiva por su fondo afectivo y espiritual y no por su patrimonio material.

Me permito recordar aquí que en mi pintura siempre busqué preservar cada grano de polvo del pigmento de cualquier alteración, que me deslumbraba su resplandor en estado natural, cuando lo mezclaba a un medio para fijarlo sobre la tela. El aceite mata el brillo del pigmento puro, mi medio no lo mata o en todo caso, mucho menos.

En la querrela Ingres-Delacroix, veo el inicio, por parte de Ingres, de una línea de academicistas aterrorizados por el espacio que pasará, para mí, por el realismo (Coubert), los cubistas (en el sentido teórico y no en esos casos excepcionales donde los pintores son pintores a pesar de ellos mismos, a pesar de sus ataduras al trabajo desde una teoría), Dada, los neoplásticos, Unistas y todos los abstractos, los llamados fríos o geométricos, hasta llegar a Malevicht, el colmo de la exasperación de la forma.

Así que desde el lado de Delacroix, se puede alcanzar nuestros días por el lirismo de impresionistas, puntillistas, fauves, cierto surrealismo afectivo, abstractos líricos, hasta llegar a la monocromía que yo practico, que no es la monoforma del todo, sino que es, por el color, la búsqueda en toda la sensibilidad inmaterial del arte.

Aquí, citare ese pasaje extraído de *El aire y los sueños* de Gastón Bachelard, pág. 316: «Se objetará sin duda que nos referimos a una imagen muy especial. Se objeta-

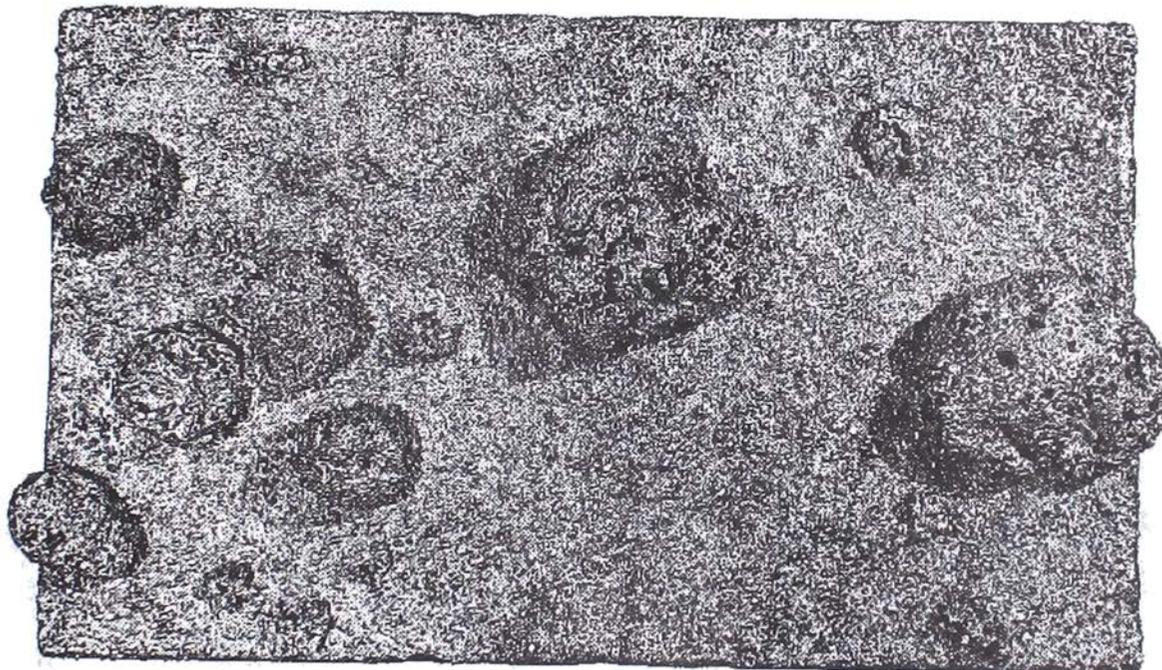
rá también que nuestro deseo de pensar sobre una imagen podría satisfacerse con el vuelo del pájaro igualmente llevado en su totalidad por su impulso y que es así mismo dueño de su trayectoria. Pero esos trazos alados en el cielo azul ¿son paranosotrosgomás queel trazo de cre-

ta sobre el pizarrrón cuyo carácter abstracto se ha denunciado tantas veces? Desde nuestro punto de vista particular, conservan la marca de su insuficiencia: son

visuales, dibujados, simplemente dibujados, no vividos en su voluntad. Investíguese lo que se quiera, sólo el vuelo onírico nos permite, en nuestra totalidad, constituirnos como móvil, como un móvil consciente de su unidad, viviendo desde el interior la movilidad total y una.»

En la Bienal de Venecia, en setiembre de 1958, le pregunté a un crítico de arte soviético sobre Malevicht para considerar el valor de aquello que me había comunicado el diplomático ruso de Londres un año atrás. Su respuesta fue un poco distinta. Me dijo que Malevicht, después de aquella famosa exposición de grupo, había comenzado a pintar (y esto había sucedido hasta su muerte, hace alrededor de diez años) de una manera realista efectista, estilo que sienta bien, etc. y he aquí a donde lo visual y la

exasperación de la forma conducen cuando se aparta uno del verdadero valor de la pintura: el color. Conducen a miserables engaños.



No se puede dudar de la honestidad de Malevicht. No se puede suponer que un hombre tal, al que respeto profundamente, por su compromiso absoluto (pues para mí él es un pintor a pesar de sí mismo como ya dije) y

por lo cual esto mismo se vuelve dramático: que haya sido forzado por el régimen a devenir en esto. Kandinsky abandonó Rusia después de la revolución de Octubre para trabajar libremente. Malevicht también habría sido un hombre para abandonar Rusia si él se hubiera sentido incómodo para continuar pintando y evolucionando a su manera. Ahora bien, efectivamente, el no había alcanzado los límites de la pintura sino los de su arte, de su propia pintura que ya no era más (en realidad) pintura, desde el momento en que había abandonado la iluminación de total libertad del color.

Jamás por la línea se ha podido crear en pintura una cuarta, quinta o cualquier otra dimensión, el color solo puede intentar lograr esta hazaña.

El monocromo es la única manera física de pintar que permite alcanzar el absoluto espiritual. Al imaginar que el cine haya existido siempre, y que sólo se conocen imágenes en movimiento, el creador de una sola imagen fija hoy sería genial.



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

Persia

Primas Shivas -Transiberianas-

Una de las mujeres le anunció que estaba preñada y que pariría dos renos.

-¡-

Solas

Antro

En autofinca

De antilopes

Seleccionando:

comidas en la tundra, y amigas: unas vueltas oválicas y espiraladas a la meseta, hacia la cabaña... Como si se hubiera cazado mucho o como si se fuera a hacerlo, vestimos bien, con pieles verdetrébol, astas de verdebasto...

Nadie solía hacer nada y si estábamos solas:

un Persival Patrono

un Persival Patrono

Verdetrueno

Frío

El camino lindero del bosque es empinado, con piñas en el verdepaño. La sala caliente de espera y los tés de la hora previa...

Tronco poroso:

tronco:

tronquito:

abriga el sueño, paz en el río, hacienda en el aire.

Nos paramos como centros de torneo en la elementación nutriz de los fondos
la nervantesca en su invernalia de superficies de arrastre
«Hay que hacer el humo para la chimenea del instante
hay que hacer la androginia en los trajes para el sitio de la invernante
hay que hacer las trampas para cazadores
hay que hacer los castores y agarrarse a la lana que el tabanco traspira».

—¡Rosa!

—¡Grisvioleta!

¡Grisvioleta!: «Grisvioleta el Nombre del Sur Soplado
del sur zurcido a las caudas de los trajes
cuando lo que se inscriba en la cauda sea la nubosa de un trazo flabelífero.»)

Todos los días nos alistamos listas del comer
y para bebemos las listas interminables:
tres, cuatro, beben cinco, ciento veinte beben veces a la semana
primas decuplicadas alistables para beber en el bivio de los gorros.

(Grisvioleta que saca
Grisvioleta que tira
Grisvioleta que anega:
Sopla la amarra:
«La tira del témpano»
Rueda la rueca:
«La rueda del rayo».)

(Shiva en prima rosa
Shiva tras primas en espigas
Shiva en violeta sobre cima:
Piel en planta:
«Árbol del jirón»
Miel de garganta:
«tres plumas del licor».)

¿Quién piensa en beber?

«El tragar las piensa.»

¿Quién piensa en respirar?

«Contener para la brasa.»

Bípedas no éramos, tampoco animales

éramos troqueladas de la planicie pero espongiarias de altura

quién sabe, quién sabía si no éramos una forma de habitación de unas fuerzas, quién sabía, ¿quién sabe?

Hoy: una de ellas contó dos aves que pudieron contra el tirón del gris-marrón de la mata

pero la nube que oscureció todo aún es incontable

como el abrupto de huracánimas que puso un molinete en el coco

lo gritón en la glotis hipervendada por bufanda de espiras

desencaje de grito-ánade de matronas de inexistencias

grito de en-shiva: danza

pero un deseo de anegamiento tan grande que se habrá parecido a una muerte.

(El tren que atrae la lejanía de trazos trajo al trepidante de tormentas

y el trailer que transporto trajo trozos de témpanos triscados por el trekking de nuestras botas.)

Insistir en Siberias plantadas en primas proteicas de eslabón parental ninguno

la pauta de contacto no es parental es palatina, es parietal, es el parquet con las puertas

Boussac al fondo y en el fondo blanco: amigas, primas del paladar

y si de ver se trata (porque no vimos nada)

vemos hacia el final de la tarde tempánica

la línea del tigre

horizonte de esteparias que descubre un borde de tierra sin nubes

la línea del tigre la lengua fina de flama bífida

la lengua de emanación amarillista para la animalada que danza en la invernalia

ese tigre del trazo augura renos y otros trajes con otras pieles venidas

y de algún modo indeciso, bajo aquel otro cielo

esas pieles, esos mercaderes en troqueles

aparecerán aquí

durante la limpia mañana de la escena.

Del habla roncada se ciela el gris y el encapotado del frío
el sin habla de cielo y sin celeste lado de la tundra
tienta la mano helada del bosque y el pelo hecho un insecto de ramas
el manto viejo de la nutria que desciende el búho de apariciones
el molinete en la vueltereta del molino del follaje en los peinados de la recién salida
trompo con dedito en el coco por el ojo de huracán que se espira de una yema
el claro de bosque en el pelo para mandato sobre cabelleras de bosque-afuera en la húmeda.

Cuando se calca la noche de las formas sobre el carbón vegetal acampado
se tensan halos de aeróstatos como pálpito de insuflaciones de la planicie
capa, carpa y globo ígneo detrás de cada cauda mal calibrada por las canciones calcadas de la nébula
un frío de impregnación de platapolar pero maestras del encendido de la llama de obsesión
de piel masticada: bisón de la capas
white horses de nieve en la calma de la cabalgata espiritista
el sofá del beleño y el castor fluvial de los puentes
la nieve nos va pausando en el paseo del paso
vivir del degradé del reno estacionado en su azul ártico
de los trenes atravesados de esteparias de la hamaca
de los ovillos de alcohol ingeridos como oveja en su leche.

Ahhh señoras: nunca un trópico se habrá pronosticado estas corridas de cardo a cardo
de corrida en tríptico de seriales del lance con sesgos de señas en las santas sienes

ahhh señoras: vean asomar a cada inicio de sesión de mimetismo nevado
las monjas miméticas en mojonos secretos entre nosotros y el trompo
y no los acrílicos de los nuestros-trompos de siempre
sino los trompos-trampa de los centrífugos del cielo
los trucos-trompo de los centrípetos de la tierra
y el toque apenas tibio del melancólico silbo
por reparo en el pleno acertado pero en su efímero
el del cuero de sensismo que al siguiente cielo de vuelta-ovillos es deshollado desde la pata
y quedamos sucias, panteras negras en el lagar de la pradera
a la entera sollicitación de una extenuación perdurable en la trans-Siberia
de la invernada.

Se piensa en una muerte pero al modo nebuloso de una tarde.
No se brotan primas durante el rapto de incursión
no se evaporan tardes.
El esperar de igual intensidad al correr de la lanzada
se entreve sin la vista y por ello se palpa un entrechocar oído
en el nace secreto de golpeteos del copo sobre las ramas de la nieve
pero el pensamiento, si asoma como puente de castor fluvial
como pensar de los puentes
es el coro aéreo que lo cruza y sopla:
«Si pienso paseo
en el solo de la mano que se despide lejos».



Niñas Sirias gemela siria

Encanta a una niña el frío del día. Si lluvia y si nublado se agrega: un apéndice, diástole de aleta tenue en la carne. Una *adentrada* en un desarreglo casi querido, placer del neutro, mal delineada la íntima gemela. Gemelidad de esa impresentable que acompaña devorando, a poca escala emergida, secreta escala (aahhh): lívido reaseguro, de la molicie, sombreado de la inesperada zona, de cadencia, pero sin importar: hay lo borroso, el mar: no sé el cuerpo, pero se espera la nueva edad. Rara forma, sensación, la de una tímida ruina que habrá sido: expansivo brote por las caras íntimas, abrasivas, en sordina la introspección de un misterio, casi la suciedad del alma: los descuidos, de *los tenues* los olores. Mira, a través del acertijo, siente, las emolientes vecindades, tanto, de las pieles de emanaciones suspendidas: tanto, que se agrega, la tarde-diáspora, el sobre narcótico y se lo vuelca: se revuelca ella en ese río, quieta, con la metódica nariz naranja. Un conocimiento, de sí, allí, en ese autónomo encono, en ese té, en la gemela del nublado, como nunca: nuevo saber en el envolvimiento de las escamas: fea, como nunca pez, en su in-fusión dérmica: la palmerita masticada. Y el pez, que rodea la palmera, sale de la boca por el aliento, hoy, el aliento más inmóvil, adensado: un látex, y el pez, en el légamo de la palmera, y en ella, en su nariz, alciónica, las inflorescencias oleosas de sus dedos, y así, libar, más olfativa que visionaria, el acibar agraz de esa medusa que huele a mar, a todo lo que el mar trae, hoy, en la desaparecida espuma de los dedos, sucios, casi con arena, pero no: ¡son las migas amigas!, ¡las aletas del pez-apéndice!, y el halo, de la carne, impresentable hoy, tanta escama, tanto mar en la nariz como ventanas. Dice pez y un pescador vuela por su boca: cualquier cosa que diga conjura un cardumen.

—CARLOS ELLIFF

KYMA

acabo por olvidarme de lo que iba a notar
hace un minuto, en la pausa entre dos:
llover, salir el sol, mover, y adónde estar,
y cuánto hablar y de qué cosas
hacia la pura eclosión,
si arde.

pero siguen los pájaros, jardines
de incompletud jadean los ojos.
asola el brillo del día en tanto amante
saber insular la firme tierra —adonde
obsede un frenesí de insuficiencia
tal que ninguna causa aquí se agota.

¿para qué? el solipsismo del tiempo sopla.
¿adónde? bien bien: en la hondonada.
¿se cubre? ¿los ojos con espacio? ¿para seguir
desvelando a ese chico de la manta en su pieza
flúida con distancia ya incurable
con amor?

huellas; felinos llegamos de la lluvia,
erizos astillan el aura del hechizo
contra muros agonistas de química palmaria.
centro esquivo es este equívoco sin esquinas
de un etrusco lampadario: cabeza de Gorgona
inmediata circula leones recíprocos.

el pasto hablado baila concéntrico,
su ola derviche es otra vez dicha
este instante apenas destilado, vuelto
máscara de fauces, ante la rosa
del plexo cuando gira
la voz.

el ombligo de lo lejos se reconoce
y el comentario del ave no se ve.
espejos para ovas, estuarios
de adivinación, polígonos de lo cóncavo,
aunque no se intentan
con nosotros cambian.

aún no se desplaza este letrero si las hojas
ya perdidas se consumen ante el ritmo
de un reborde dividido, numen de los arcos,
las posturas y las umbras de postigos:
reflejos metálicos como toritos ajustan.
tras la breve faz en la ventana.

vuelvo del agua halado por la frase.
quemo este *kyma* en el cuenco:
no saber ya el azor de la hora,
arquivolta del tímpano, sellada
por un tiempo que no llega todavía.
dibujo para aquella que en los entrelazos

nota el acuático esplendor de lentos
amores que ni al fenecer han comenzado.
rodeada está y sin ornamento tal miniatura
del recordar en que se observan también
los entregados a su especie. ¿qué se posee?
¿una camisa? ¿una mente? ¿una lisa y llana cama?

el espacio se averigua sin darse alcance
y llamarada en la memoria
esta cantiga. esta muda
alabanza, que no declara
su balance entre pesos repartidos
ni atestigua el perseguir de antiguas grutas.

fruto, del hambre eras especie.
el espacio tienta al andar pero tiembla
ante la risa amor tan mortal, cuando
extranjero en su diario recinto
vacilo sin golpear u ocultarme
bajo la ciega mayúscula del Reino.

abejorro difundo el ojo y lo captura
hasta el cero en que el astro
del puño se abre. si latiera
la cifra sobre la mesa, recién
irisada, o si lo propio en lo hallado
apenas tocara la vela del rostro...

florece la estrella.

de las delicias

(i)

Que los pájaros me protejan: a ellos me entrego.
que el de penacho rojo sangriento, cardenal, me guíe (que la furia de sus alas sea mía).
que los demás me circunden, como astros en sus orbes.
que las abejas sean cortejo zumbando.

La tarde entera, con los ojos cerrados, escucho el roar, serena como un tallo. allí la opulencia de las obreras bajo las hojas verdes gigantes, allá el trabajo de los de los doce apóstoles, los de las lamentaciones, los mirlos, los grillos oscuros. todos feroces (y gentiles), como tus ojos, buscando el nido, encontrándome.

Que su majestad beba de mi fuente, en el árbol.
que el aire no se aquiete, y que venga el rayo
que disponga que la lluvia sea de semillas, cazuelas, brotes, astillas.
(que el panal siga escondido.)

todo es poco, pero aprendo de las plantas: bebo el agua a borbotones, me hago paciente, sin pausa, me cubro de flores. el sol me doma.

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

Que su llegada sea dichosa, y hasta exagerada, como la de una luna.
que me contemple, y me toque.

que pueda olvidarme luego. (así el colibrí, entre dos vuelos.)
que pase desapercibida, al ras del pasto, entre los nudos, las hebras.
que descansen el escarabajo, la hormiga y lo diminuto: el caracol, la mosca.

La reina no sale: toda una vida dedicada al orden, al suplicio, no es de perder.
ella en su celda, inmóvil, a rayas, tan delicada, se conserva, como un ideal, en
la miel... para que ver una abeja sea conocer en *algo* el otro mundo.

Que no sea adversa la estrella.
(que te sea leve.)

Que la flor viva para siempre: la curva de la flor, el pétalo, la unión, el sexo, la
corona.

(ii)

El jardín es brutal. (el paraíso ha de serlo.) desnuda, ¿cómo podría estar si no?,
voy con el lobo. el día y la noche con el lobo, hasta los lobos más crueles, más ne-
gros, los de dientes apretados y garras empuñadas al cielo.

Que se abra cada noche de cada día.
que perfumen el sándalo, la canela, la calavera.
que prosperen los frutos, final del cabo, y los colores sean en plumas, pieles, os-
tras, arcilla.
que llegue, como una lluvia de luciérnagas, el pan para todos, y los hongos.

Libre de las flores, ¿lo hubiera deseado?
mi corazón es flor.

Que me protejan, que tejan sus nidos, que vayan, que vuelvan, que apilen la arena.
que naden el aire hasta la rama, si nos conoceremos, cada hoja de cada rama,
en la corriente.

Apasionada por el aroma, lea dibuja oes en el aire,s, capitales, sobrevuela la...
roja, amarilla, cae como una cascada. (este tiempo es bendito.) que venga
urgente la mariposa. y su corte se arracime en el jacinto, un pétalo más, y
muchos, amarantos, rubíes.

Y la cortina tupida de sombra o de leve vapor o de néctar, o la viña siamesa o
mi sombra... el celestial reflejo, pudiera ser el cosmos, la calesita y la promesa
y la ofrenda.
que la piedra caiga en el agua, muerta de miedo, fruto del trabajo y la premura
de la araña. (y el insecto, tieso ante el esqueleto.)

todo es poco. la cola del zorro en el hielo, el hielo quebrado en el mar: bebo el
mar a grandes tragos. y que la lluvia... donde quiera... en su momento...

Y que el bambú retumbe como en un teatro.

LAS REVISTAS, ESAS NEBULOSAS

La revista siempre *llena* y siempre *une*: misiones aglutinantes, de zapador cultural. Su valor radica y nace de los huecos o de los abismos que su periodicidad y su pertinencia salvan.

Reyes: «Las revistas, esas nebulosas, cargadas y finas, que llenan los intersticios entre los libros.»

El llenado y el puenteo (entre libros, generaciones, entre el profesional y el diletante). Agente y lubricante, vendedora del *horror vacui*, del aparato cultural. La revista delata lo que llena y hace más notable la fisura, pero, de inmediato, salva.

Panabière: «Las revistas son trenes. Sistema de cruzamientos y alternativas, salidas y llegadas, que comprimen la historia de la literatura y hasta la suplantán. Simultáneamente, dan cuenta de ella y la generan y la relatan.»

Sin embargo, la revista —dice Owen— «es materia deleznable» por lo que tiene de postergatorio, de inminencia perpetuada. Materia transitoria, carácter vehicular, la revista deriva su pertinencia reiterando la fugacidad. Una revista es pura paradoja.

Está hecha de intimidades familiarizadas que optan por la insidia pública. Es laboratorio y producto terminado a un tiempo. Cada revista es ella misma cuando edifica su peculiaridad, que es la suma de la peculiaridad de sus auto-

res. Se fragua de fragmentos, «adelantos», revisiones, obras en proceso, información complementaria, *diversión*. La revista es pura concelebración.

Jamás es la suma de sus fragmentos: hay en ella *algo* que no radica en ninguno de ellos y tampoco en su suma: un carácter, una actitud y un comportamiento del que viene su ser esa revista y no otra. Actitud que opera hacia la suma de individualidades que la hacen y hacia el público simultáneamente y que, en rigor, es inasible. Fantasmales, las revistas parecen recubrir los hechos culturales y darles movilidad sin dejar de ser ellas mismas cultura y movilidad.

Una revista eficaz lo es por azar o por designio: depende de su momento y de su capacidad para informar, conformar y formar el gusto de su época.

Comprime, pero también dispersa: es el territorio del hallazgo y el instrumento para dirimir los valores: es un instrumento que es al mismo tiempo un objeto: es también el instrumento de su objeto. Llena, pero depura; abruma, pero selecciona.

La revista es un organismo, no una máquina. Se articula hacia adentro de cada entrega al tiempo que organiza su discurso hacia el número que la antecede y hacia el que habrá de continuar.

Su ser revista depende no sólo de las otras que se le oponen o la complemen-

tan, sino de la forma en la que cada colaboración se integra a las demás. Es una red que atrapa y desecha. Es pura voluntad de selección, y ése es su mayor atributo y su mayor problema.

Uno visita una revista; con los libros, cohabita.

Una revista es transitoria, pero jamás lo es su ser revista.

El objeto de una revista es resolverse en (algunos) libros (Lewis Coser). Llena los intersticios entre ellos comentándolos o anticipándolos: es su vehículo; también su némesis. Previene y predice y, si atina, prevalece.

Su inmediatez, su periodicidad, sancionan un prestigio y lo movilizan de inmediato. Luego llega el libro paracleto. Ese prestigio aparece revestido de sí mismo, pero también del que la revista le contagia al bañarlo con el sortilegio de su influencia.

No es lo mismo publicar el mismo texto en una revista que en otra: el espectro de sus significaciones se altera por el fantasma vehicular. El texto que aparece en una revista se embadurna del ser revista que lo contiene. Los agentes literarios venden el mismo texto a tres revistas riales. Las revistas se quejan porque saben que la exclusividad prestigia su ser revista. El autor no se inmuta. Los lectores ganan. Las revistas pierden.

La revista es campo de pruebas, anaquel y sala de juicios.

El día se deposita en una revista (*hemeros*).

Las revistas están pendientes de las otras para dirimir su carácter. Su ser revista le viene de la voluntad de sus colaboradores así como de su conciencia de oponerse a otra revista. Dos revistas que coinciden en todo disuelven su ser revista. Una revista jamás puede ser reiterativa. No hay fantasmas de fantasmas.

Una revista está convencida de que está edificando el gusto de su momento y, por lo mismo, de que es imposterizable. Se propone acelerar un discurso y filtrarlo hasta hacerlo prevalecer. Si no hay estas dos convicciones, no hay revista. Las buenas revistas literarias «son parteras de la historia» (Blocker).

Apresurar un discurso es criticarlo y refinarlo: la manera de hacerlo determina la «línea» de una revista: la línea es la capacidad de discriminar el gusto que recorre a la revista, *id est*, al grupo que vive en ella.

Una revista es intransferible.

Si una revista sobrevive a sus autores, ha sido plagiada por la institucionalidad.

Una revista jamás sobrevive a sus autores, aunque se llame igual.

Una revista jamás tiene segundas ni terceras épocas. Hay que aprender de Huidobro que fundó más de cinco y ninguna era igual.

Decir que una revista tiene una «nueva época» es una tautología, lo cual la hace sospechosa.

Una revista, fatalmente, es para todos (a condición de que todos sean unos cuantos, como dice Villaurrutia plagiando a Gide).

Juan Larrea y César Vallejo incluían, en cada número de su revista, una tarjeta: «Los editores solicitan de usted, en caso de discrepancia con nuestra actitud, su más resuelta hostilidad.» Esta es una revista que entiende qué se trata.

Un crítico regresa a Huidobro un ejemplar de su revista alegando: «No estoy de acuerdo con nada de lo que dice.» Huidobro contesta, mandándole al crítico un ejemplar de la suya: «Estoy de acuerdo con todo lo que dice.» Esa es una revista que entiende la modernidad.

García Terrés: «Dentro de la diversidad inevitable entre los hombres, una revista deberá traducir, en relación con las letras, los intereses, los gustos y las orientaciones de un grupo determinado, so pena de convertirse en algo ineficaz e incoloro... una revista es una actitud definida y arbitrio operante.»

Fantasmales, nebulosas, las revistas son la cimbra concreta del quehacer literario y nada puede sustituirlas.

Las buenas revistas, para vivir, a veces deben morir.

Una revista siempre se muere cuando debió morir, sin atenuantes.



¿Y DE QUÉ DIABLOS SE TRATA ESTA REVISTA?

...revista para no alimentar aquella supérstite tiranía de un valor de estridencia o de cualquier otra forma de violentar la reciprocidad... revista para las reciprocidades afinadas hasta en el desatino en que se cruzan... revista sincrónica de sus internas migraciones... revista recién fundamentada según la facetada presencia de su reflexión explícita o táctita... revista sobre todo implicada en una luz cuyo radio de acción siempre momentáneo se revela inmanente a sus entrañadas contiendas (entre sí y con el *mundo*)... revista portadora del hambre de signo fascinado en que su sino se significa, transporte para otras y otras relaciones en lo real... revista eje irradiante y centrífugo, cardumen de decires en busca del decir... revista alianza y conversación: clandestina, mutante, transfigurante, ociosa, pensativa, divergente, evasiva, trabajada, intérprete, aleatoria, superficial, arcaica... revista rito de pasaje... revista juego de cercanías y distancias, trajes de

bestiario, devoración y huerto... revista fósil sólo animado por las manos que lo toman... revista para ser apreciada o despreciada, degustada o aborrecida... revista en cuanto gesto de desobediencia civil... revista en tanto zona espiritual para una comunidad de artistas que no se atiene a las discriminaciones epocales, generacionales, estilísticas, pues lo que está en juego es un juego sin reglamento ni meta... revista para ser inútil, salida de registro desde la idea de producción, no producida, improductiva en cuanto a la construcción de certidumbre... revista desabotonada de toda cadena-de-oración-a-favor-o-en-contradel-destino-de-esta-nación... revista no ajena a los escondrijos de la memoria histórica pero impregnada, preñada de connotación... revista sin insumos ni consejos, conejos en la manga, manga que filtra al noble ganado... revista en particular, sensible eclosión, sin intención de impacto en la retina espiritual... revista sin público, dis-

parada al oído cardíaco del lector... revista cuyo nombre de mosca del sueño suele figurar en diccionarios pero no se atiene a la etimología... revista sin dirección de proveniencia y sin residencia declarada, marginal de un occidente... revista para contener esas palabras trazadas en la arena americana de la página, y aun en plena turbulencia de vínculos humanos —vulnerada como está la reciprocidad... revista no comprometida con una causa para pretextar unos efectos sino con esa unidad nunca alcanzada que es la cifra multívoca del símbolo... revista de papel... revista para que tomarse por la punta de la pupila sea llevarse más allá de saberlo o no saberlo... revista para que alguien la pueda encontrar... revista en cuanto banda de sentido(s) imaginario(s)... revista de actualidad en tanto revista de experiencia... revista sin manifiesto... revista nómade, como el sentido... revista que no pretende su lugar entre *las letras* sino ese no-lugar de la atención... —R.J.

NUEVA VIGENCIA DE LA ETERNIDAD

El que sabe no habla,
el que habla no sabe.

LAO-TSÉ

La aparente contradicción del título —muy grandilocuente, por cierto— me fue sugerida por el célebre ensayo de Borges titulado *Nueva Refutación del Tiempo*, donde con profético talento conjuga lo imposible: el tiempo lineal occidental y el cíclico oriental. Esa abstracción que llamamos eternidad, así como la negación del tiempo, no puede ser ni nueva ni vieja y esconde la ironía de un desentrañamiento lógico y racional, incomprensible para la vivencia totalizadora de la mente oriental. Para ésta, la razón es sólo uno de los atributos de la comprensión.

Algo imprevisto ha sucedido últimamente con nuestra idea de progreso, que, en términos occidentales, es hoy considerado etnocentrismo.

Para reemplazar a la de la Iglesia, desde el siglo XVII fue creciendo una nueva superstición, la de la ciencia, la ciencia mecanicista que iría a resolver absolutamente todos los problemas de la Humanidad. Borrón y cuenta nueva. El *Dios ha muerto* de Nietzsche pasó a ser el punto de partida de la estéril y ya agónica proliferación de la utopía posmodernista. El Fin de la Historia del polémico Fukuyama, no es más que una sensacionalista alusión al triunfo de la democracia liberal en el mundo, que no tiene en cuenta el imprevisible malestar instaurado en relación a etnicidad, nacionalismo, raza y religión. Toda forma de gobierno es inestable por naturaleza. ¿Cuántas rebeliones en contra del capitalismo hemos presenciado sólo en este siglo? Si han fracasado, eso no significa ni perfección del sistema triunfante ni caducidad del espíritu de oposición que las instauró. Más bien todo lo contrario.

La fe en la idea del progreso hoy se nos ha apagado. Ahora, lo que debemos aprender es a frenarlo, a frenar la evolución si queremos salvar nuestro planeta y a nosotros mismos. ¿Con qué reemplazaremos esa fe perdida? No lo sabemos. Pero sí podemos presenciar una proliferación de pautas demasiado evidentes que apuntan a la única salvación posible, y que tiene más que ver con la vigencia del pensamiento de los antiguos que con nuestras fabulosas creaciones; o en todo caso, con una integración, con una totalidad más parecida a lo que debe ser el Tao que a la mera seguridad material.

El egoísmo, la agresividad, los miedos, la inconsciencia, son algunos de los rasgos claves de nuestro perfil psicológico, de lo que la psicología moderna considera una persona sana o normal. Si así somos, no es extraño que los conflictos internacionales se pretendan resolver con guerras y que se arruine la naturaleza y el llamado Tercer Mundo para satisfacer las ilusiones de poder y bienestar. Pero la psicología es en realidad una ciencia muy antigua. Hace más de dos mil años que Buda indicó la importancia crucial de nuestro psiquismo: Con nuestros pensamientos hacemos el mundo. El mensaje de las psicologías antiguas es que poderemos ser más de lo que somos. La salud mental culmina en lo que hace dos mil quinientos años el budismo llamó Las Diez Perfecciones.

En 1990 se cumplieron doscientos años de la muerte de Adam Smith, padre de la economía moderna. Él pensó que había que dar luz a la competitividad y que existía una especie de mano invisible que iría arreglando las cosas. Pero lo que ha conseguido la mano invisible es ir estrangulando poco a poco el planeta, y lo que hoy necesitamos no es competitividad, sino sentido común, solidaridad.

La conciencia occidental no es, de ninguna manera, la conciencia en general. En el contexto del desarrollo actual de una nueva conciencia, se hace necesario estudiar, practicar, reintroducir y metabolizar sistemas de pensamiento más antiguos y más ampliamente desarrollados. La integración de las dife-

rentes filosofías, antiguas y contemporáneas, puede generar resoluciones, formulaciones, paradigmas o imágenes del mundo de un orden superior, con una posibilidad mayor de comprensión de los estados de conciencia y sus realidades interdependientes.

Los nuevos valores, junto con los nuevos estilos de vida y las nuevas actitudes, están siendo promovidos por un gran número de movimientos: los movimientos ecologistas, pacifistas, el movimiento de la salud holística y el potencial humano, distintas corrientes espirituales, numerosas iniciativas ciudadanas, movimientos en favor de la liberación étnica y otros movimientos de base. Desde principios de los ochenta, algunos de estos movimientos han comenzado a coaligarse y a formar una poderosa fuerza de transformación social. El éxito político del movimiento verde europeo es el ejemplo más notable de este proceso de coalición.

A esta fuerza social emergente, el conocido Fritjof Capra, la ha denominado cultura naciente, basándose en la descripción que da Arnold Toynbee del nacimiento y caída de las civilizaciones. En la transformación actual, la cultura en declive —representada por los partidos políticos establecidos, las grandes multinacionales, las grandes instituciones académicas— sigue todavía dominando la escena. Se niega a cambiar, aferrándose de manera más rígida a sus ideas periclitadas. Pero este proceso de transformación es ahora claramente visible en nuestra sociedad, y cada uno de nosotros puede sentirlo también como una transformación interior.

Surge la pregunta: ¿Habrá tiempo suficiente? ¿Podrá darse el giro decisivo lo bastante pronto para salvar el mundo? La respuesta la da el profeta del movimiento ecologista, E. F. Shumacher: «Esta pregunta la escuchamos a menudo, pero no importa cuál sea la respuesta, siempre nos desorientaría. La respuesta *sí* nos llevaría a la autocomplacencia, mientras que la respuesta *no* nos conduciría a la desesperación. Es preferible que demos la espalda a tales perplejidades y nos pongamos a trabajar.»

Y llego aquí a lo más alarmante de todo esto. ¿Seremos capaces de modificar lo que somos, de llegar a ese *algo más que el hombre* que quería Pascal? El gran peligro de esta Nueva Conciencia de la que tanto se habla, es la molesta impresión de que hay quienes, a su manera, quieren controlar el cambio que se avecina en su propio beneficio. Para ello aprovechan la gran crisis existencial en la que estamos sumidos y, como quien no quiere la cosa, ofrecen su ayuda —naturalmente de-

sinteresada— para que los demás vean lo que ellos dicen ver. Sin pensar en la proliferación de *babas* hindúes, gurús y sectas chapuceras de todo tipo y color. Porque entre alusiones a evidencias indiscutibles y la asunción de un cambio por urgencia vital, no construyen esa nueva conciencia que proclaman, sino que vienen a reencarnar, en realidad, las mismas ideas originarias sobre las que se edificó precisamente esa conciencia que queremos superar.

Es muy fácil constatar lo que el tibetano Chögyam Trungpa llama materialismo espiritual: «Hay en la vía numerosos desvíos que sólo conducen a una versión deforme y egocéntrica de la espiritualidad; nos convencemos de que estamos creciendo espiritualmente, cuando en realidad sólo fortalecemos nuestro egocentrismo por el camino de las técnicas espirituales. Partimos de la idea de que tenemos que reformarnos, ser distintos de lo que somos. Nos hacemos vegetarianos, o nos hacemos esto o lo otro. Hay tantas cosas en las que podemos convertirnos. Y siempre nos parece que nuestro sendero es espiritual porque literalmente va en contra de la corriente de lo que solíamos ser; pero ese el camino del heroísmo falso. El único que llega a ser héroe por ese camino es el ego. No podemos escapar a lo que somos, lo llevamos con nosotros todo el tiempo. Si queremos abrirnos completamente se necesita algún tipo de ofrenda o sacrificio real. Esta ofrenda puede tomar cualquier forma. Pero para que tenga algún sentido, tiene que implicar la entrega de toda esperanza de alcanzar algo a cambio de ella. No importa cuántos títulos tengamos, ni cuántas ropas exóticas hayamos gastado, ni cuántas veces hayamos participado en doctrinas, votos o ceremonias sacramentales, tenemos que entregar nuestra ambición de conseguir algo a cambio de lo que damos.»

Quizá esa verdadera vía descrita por Trungpa, no sea otra que la del cristianismo original —en realidad, no veo que haya ninguna diferencia.

Ni Buda, ni Sócrates, ni Cristo, ni Mahoma escribieron una sola palabra para divulgar sus pensamientos que cambiaron el mundo. ¿Sabían que la letra mata al espíritu?

Quizá, ya sería hora de considerar la humildad, sí, el despojamiento, sin importarnos los ínfimos o magistrales resultados obtenidos, acordándonos de aquello de Alfred de Vigny al inicio de todas nuestras insoslayables tareas: «Sólo el silencio es grande y todo el resto es debilidad.»

—RAÚL ROSSETTI

Civitas Xul

o El elogio del lector conmovido por la insistencia

Apuntes previos a un recorrido por las Ciudades Xularianas

- I. En Xul Solar, tratándose él, la edificación de un sujeto, una construcción múltiple, un ejercicio diverso, y una constelación de materiales a veces raramente conciliables, habría que iniciar el rodeo preguntándose cuáles podrían ser los límites de los lenguajes que muchas veces ni siquiera parecen originarse en una voluntad de autoafirmación o generación minuciosa de la identidad del pintor o astrólogo. Sospechamos que se acerca a un modus operandi que poco tiene de alucinación o escena revelada y que esconde o simplemente disimula la formación de un mecanismo de lectura que, por varias razones, prefiere no abandonar a consideración de su público. El secreto mejor guardado y las pistas más sugeridas se instalan en el mismo interrogante: ¿por qué pintor y no músico, si la música estuvo antes y en cada momento? ¿Por qué pintor y no traductor, si los idiomas ya lo frecuentaban desde siempre para jamás abandonarlo? ¿Por qué pintor y astrólogo y no únicamente estudioso de la conducta de los astros y los hombres si prácticamente en este saber se encontraba la síntesis perfecta?



II.

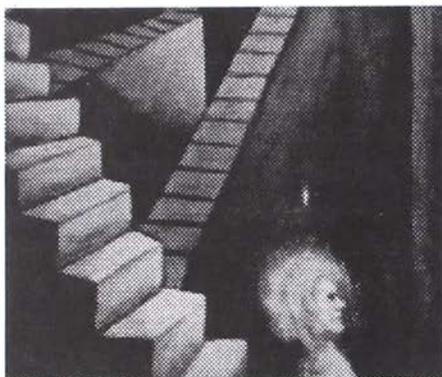


Una respuesta apresurada nos haría sospechar que por la misma causa que un Concilio Niceno consideró que “La pintura es libro para los idiotas que no saben leer”. Un libro cuyas grafías no determinan ya palabras sino estímulos heterogéneos como sensaciones de espacio y señales auditivas o frecuencia de colores. Un libro que jamás será el libro de Mallarmé porque su escritura descansa en otra serie de relaciones muy peligrosas, ya que no vence siempre el azar abolido en una letra que desde su primer instante se inscribe en un pentagrama modificado para coincidir con las precisiones requeridas por el trazado de una carta astral. Si desde que cumplió los cuarenta años Xul intentó zodiacalizar la vida, supo que para lograrlo había que proponer otras lecturas, sinfónicas, consteladas, simultáneas, multivocas. Una for-

ma muy antigua. Tanto, como el sistema paranoico de Jean-Jacques Schul, escritor y heroínmano francés amigo de Burroughs, que pegaba partes de diarios y revistas de todo el planeta por las paredes de su cuarto para sentarse después, generalmente drogado y con un binocular, y encontrar el orden conveniente a su lectura del cual procedía la construcción de sus novelas.

- III. Xul lee observando los astros. Mira y ve ciudades, construcciones inacabables. A un habitáculo invariablemente le sigue otro. Y otro. No hay unidad. Un signo se corresponde a otro signo y éste a otro. La ausencia de círculo marea. El infinito es peor que la cópula y la multiplicación un enigma de espejos enfrentados. Las ciudades proceden como los recuerdos: son los residuos luminosos de un viaje. Los apuntes de Xul no son sino la reconstrucción minuciosa de aquello que el viajero logra recordar. Un antropólogo que sabe que miente y sin embargo no posee dudas que la belleza no es posible fuera de este desajuste que oblitera lo verosímil.

IV.



El arquitecto Carrafancq me probó en cierta oportunidad cómo su inigualable y monumental colega Francisco Salamone (Sicilia 1897-Buenos Aires 1959) no fue precisamente un producto de las modas que lo hicieron su contemporáneo sino, más exactamente, de una visión que perturbó al niño que había sido: un avión que se estrellaba. En Xul, por ejemplo, fue primordial su estadía en el Kloster Trauntal de Keilheim, a orillas del Danubio y cerca de Regensburg, con una pintora, René, cuando éste tenía treinta y cinco años y la primera gran guerra había quedado definitivamente atrás.

- V. Aún antes, cuando en 1918 Xul se inicia, en Milán y Zoagli, con sus primeros bocetos de ciudades o fragmentos, no se remonta a una imagen sino más precisamente a un cúmulo cenes-tésico de estímulos. Más luego, cuando ya tiene cuarenta años sabe que cada casa, cada edificio, cada palacio, cada catedral deberá ser, invariablemente, astrológica. Xul leía astrológicamente. Lectura y astrología formaron siempre los rostros de su Jano. La astrología como manera de leer, de inclinarse frente a esos signos-astros. Reinención del confort: la fachada de un edificio se segmenta en pictogramas que, a un tiempo, revelan una máxima patria, una melodía precisa y cierto momento en una configuración astral. La acumulación signica como forma de dispersión simbólica. En Xul siempre persistió una fantástica, como proponía Novalis ("Si, como tenemos una lógica, tuviéramos también una fantástica, estaría inventando el arte de la invención". Fragmento 989).

VI. Lectura no es otra cosa que un procedimiento de marcha. Y como en toda marcha, el sujeto se transforma en el trayecto. Es más: podríamos definir “marcha” como aquello que existe para metamorfosear al sujeto. Xul pinta para transmutar su visión del universo, su lectura. No es el mundo el que cambia ante su mirada sino su mirada –su lectura– la que se modifica frente al mundo. El mundo es un dato: un recuerdo de mundo. Un sitio del cual se regresa. Del cual se pintan los caracteres más duros de su libro: sus construcciones, sus ciudades, sus casas amontonadas. Leo como al pasar, en *The Eternal Present, The Beginnings of Architecture*, de Sigfried Giedion: “Los egipcios parecen haber sido proclives a vestir los conceptos abstractos con formas sensibles y encanto poético. Tenemos pocas vías de acceso al cósmico mundo de ensueño del estrellado cielo nocturno que apareció por primera vez en las tapas de los sarcófagos del Imperio Medio. Pero ninguna de ellas es más intensa que el techo astronómico de la tumba de Senmut en Deir al-Bahari. Presenta la actitud de los egipcios hacia las estrellas más claramente que las escasas descripciones escritas. Este techo contiene una inimitable yuxtaposición de datos astronómicos precisos con imágenes poéticas de ensueño, tan delicadas como los relieves del templo de Hatsepsut que hay sobre él. Lo representado es el cosmos mismo como eterno calendario, con la personificación de ciertos acontecimientos cósmicos.” Xul aconsejaba, en la década del cincuenta, a los pintores cercanos a Madí, que revisitaran las “conquistas egipcias”. Treinta y cuatro siglos para volver a reconstruir un “Cosmos Antropomórfico”.

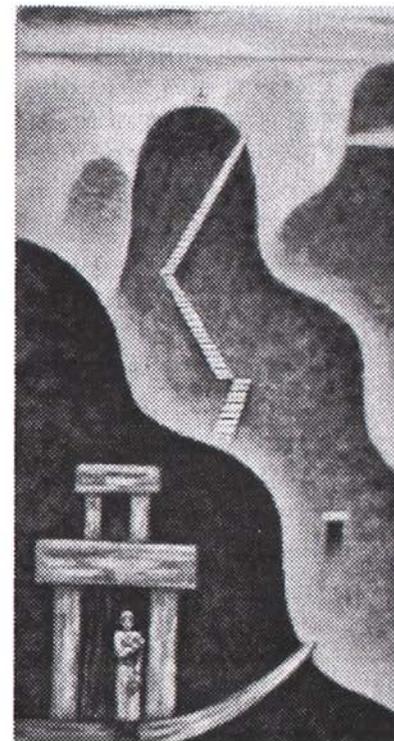


VII. Xul estuvo perennemente más cerca de los principios de Rudolf Steiner que de la Bauhaus. Xul deseaba zodiacalizar la vida. Zodiacalizar, xularizar. Existe una persistencia en su glosario: la espiritualidad como un todo. El espíritu distribuido en todas las oscilaciones de la materia.

VIII. En su vínculo con las ciudades no existe pretensión de respuesta. Xul no contesta, como presupone una profesora, a la semiótica aturdida del “nuevo paisaje urbano”. En Xul se impone, de continuo, la visión del viajero que está de regreso, que intenta narrar aquello que vio. Claro que en la reconstrucción de su voz se entremezclan otras voces: las de aquellos que él sabía que iban a transformarlo en mito. Estas voces tienen nombre: se las llama Marechal, Mastronardi, Pettoruti, Candiotti y Borges. Y cuando lo nombran lo inventan. Y a medida que seguimos avanzando más indiferenciables se vuelven. Imposible reconocer cada aporte, cada trampa. Por su parte, cualquiera de las lenguas inventadas propuestas por Xul (Panlingua, Neo-

creol) exceden cómodamente la necesidad inaugural de los reconocidos (desde el siglo XVIII) "Idiomas sintéticos". Su pretensión desborda lo meramente comunicacional. Por el contrario, no se trata de otra cosa que de organismos vivos, de mecanismos simbólicos que multiplican las posibilidades de la percepción. La consulta del cielo ya no será privilegio de la notación prevista por una carta astral: se explora el cielo de muchas formas, trazando diagonales en las diferentes formaciones discursivas. Por supuesto, la urbanística xulariana no tendría por qué ser la excepción. Xul nunca tomó en previsión la posibilidad de legar un método propio para el diseño de viviendas. Se limitó a transcribir instantes aislados de un lenguaje múltiple que mucho se parecen a arquitecturas experimentales o ancestrales. Pinta o dibuja casas, lo que es decir, autoretratos. Pinta o dibuja retratos, lo que es decir, palacios y viviendas.

IX. Xul dibuja y pinta fachadas, nunca interiores. Sus visiones desarrollan por completo un "afuera", un por debajo de la bóveda celeste donde nada interrumpe a la vista la posibilidad de contemplar el cielo. No hay metáfora de firmamento ni de "alto". Los límites son precisos: no hay abrigo. La proyección de una ciudad sirve a menudo para explicitar, dentro del estilo de su gramática peculiar, un estado particular de ánimo provocado por una situación histórica determinada y determinante. Pero no se erige en la tiranía del efecto. Ni en ninguna dirección imperativa. Por el contrario, el cielo es un sitio al cual se accede mediante un ejercicio sistemático y libre de lectura. Poseer las claves para esta lectura es intentar, como le gustó expresarlo a Spinoza, un "maniquí espiritual". Singularizarse, diseminarse en alfabetos. O sea: mejorar la vida, ampliar los sentidos. Expandirse.



—RAFAEL CIPPOLINI

Había una vez un hombre y su mujer que querían criar algún animal. Fueron a la selva, pero no encontraron. Al fin llegaron a un campo

y allí hallaron un gusano, Ñoko, en un yuyo.

“Llevémoslo a casa para criarlo”, dijeron.

Se llevaron, al gusano a su casa, hicieron un platito de barro y allí pusieron el bicho.

Luego quisieron darle de comer. Probaron con bananas, pero no las quiso. El gusano creció tanto que tuvieron que hacer un plato grande para ponerlo. Probaron con todo lo posible, pero no quería comer nada.

He aquí que el hombre mató un pájaro.

Ñoko no quiso comer nada de él. Pero le dio el hombre el corazón y eso sí lo comió.

Ahora supieron que comía el gusano. El hombre mataba pájaros, todos los días y

le daba los corazones. Tanto creció que tuvieron que hacerle un plato mucho más grande para ponerlo. El hombre mataba toda clase de animales: pájaros, jabalíes,

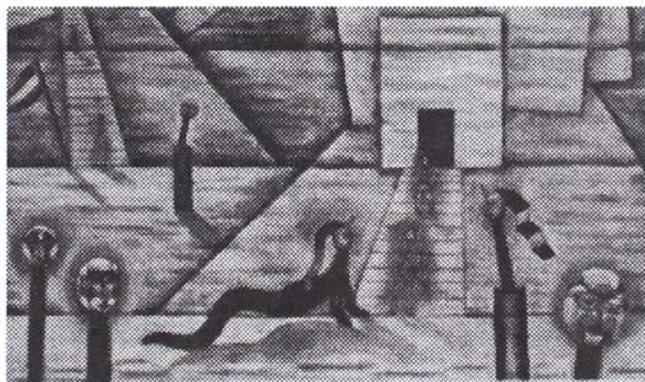
tapires. El gusano Ñoko comía sólo los corazones. Tanto creció que tuvieron que hacer un gran botijo para ponerlo. El hombre mataba todos los días cuanto animal podía, y el gusano Ñoko, ya grande como una serpiente, sólo comía los corazones. Creció aún más.

Tanto que no podía contenerlo nada y lo pusieron en el suelo ante la choza.

Ñoko devoraba siempre y creció y creció. El hombre cazaba, pero al fin no había más animales. El hombre comenzó a cazar hombres y daba los corazones al gusano Ñoko. Los mataba con un dardo

xul solar la gran serpiente

leyenda mosetene, norte de Bolivia



grueso como la mano. Al último había muerto a todos los hombres que vivían en la región.

Tuvo que alejarse hasta una gran aldea. Y allá mató a muchos hombres, y daba sus corazones a Ñoko. Todos se extrañaban de quién mataba tanta gente. Un día fue el hombre a la aldea para matar gente. Ante una choza estaba una niña. Él la mató con un dardo y le sacó el corazón. Esto lo vio el hermano, que estaba en la choza haciendo flechas. Saltó afuera, arrancó el dardo del asesino y lo mató. Los demás hombres vinieron todos y lo llevaron en medio de la plaza de la aldea y lo acribillaron a flechazos.

Después de unos días, como el hombre no llegaba a su casa, su mujer se inquietó. Ñoko estaba hambriento. Ella le preguntaba que le había sucedido a su hombre y le dijo al gusano Ñoko que debía ir a buscar a su padre.

Al principio no se movió Ñoko. Pero al fin se alzó. Levantó alta la cabeza y se enderezó hacia el cielo. Cuando la cabeza alcanzó el cielo, estaba la cola aún en tierra.

Cuando salía el sol, empezó a alzarse y justo a mediodía descendió. Ñoko miró en derredor y vio al hombre en medio de la plaza de la aldea, lleno de flechas.

Ñoko se puso entonces en camino hacia la aldea.

Primero se transformó en muchas serpientes de varios colores. En cuanto entraba una serpiente a las casas, la mataban los hombres. Enseguida venía otra de otro color. Al fin se echó Ñoko alrededor de la aldea, así que nadie podía salir.

Los hombres cubrieron de flechas a la serpiente, hasta no haber más.

Ñoko creció y creció tanto que al fin creció sobre toda la aldea y mató a todos los hombres.

Entonces se transformó en un hombre y despertó al otro hombre que le había criado.

Se comieron todos los corazones de los hombres.

Ñoko es la Vía Láctea.

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

—ALEJANDRO SCHULTZ SOLARI

Flora Tupida en la selva



Flora Tupida, que como todos saben es y no es una chica como cualquier otra, estaba sentada a orillas del Amazonas mirando las piruetas que hacía el mono tamarindo del otro lado del río. “Si pudiera hacer lo mismo,” pensaba, “¿pero... por qué querría hacer yo esas monerías?” El cielo estaba azul y resplandeciente y se escuchaba el canto de las chicharras, gigantes como bambúes. Embelesada, Flora recordó la jungla de Borneo y los orangutanes que había conocido allí: Norrine la de ojos románticos, Anjai el mordedor, Jessica con su flequillo colorado, Rajah, tan serio... “Esa sí que es vida,” pensó, “desayunar con leche y bananas y pasar el día balancéandose de rama en rama.” El mono tamarindo, como adivinando sus pensamientos, le hizo señas desde un árbol altísimo: se había puesto celoso y Flora sabía que no hay nada peor que un tamarindo celoso. El tamarindo, pasando de una liana a otra, aterrizó donde estaba Flora y se sentó en la misma posición que ella. “Mono tenía que ser,” se dijo Flora, “pero ¡qué pelaje anaranjado tan bonito!”

Una tarde de noviembre, en la lejana isla de Borneo, en plena estación seca, se desató una lluvia torrencial que no dejaba ver nada más allá de la propia nariz. Flora, que en ese momento estaba en medio de la selva, se sobresaltó un poco. Sus orangutanes amigos ya se habían retirado a lo alto de los árboles más altos para preparar los nidos de esa noche, ¿pensando tal vez que así la lluvia no mojaría sus pieles ásperas? En el fragor de la tormenta Flora buscaba, en vano, el amparo de las hojas más grandes, algún hueco fresco en un tronco o una inesperada choza que apareciera como por arte de magia. Pero nada, no había caso. La jungla se había transformado en un mar verde agitado por el viento. Flora estaba empapada y eso no le gustaba ni medio. Buscó en su cabellera guardalotodo y no encontró ni piloto ni galochas ni paraguas. ¡Qué descuido! Eso le pasaba por confiar en las convenciones de la meteorología. Todos los animales parecían haber desaparecido de la faz de la tierra, excepto las ranas (más verdes que el mar verde de la selva bajo la lluvia), que estaban de fiesta y saltaban por todas partes como cascabeles

de plata. Aunque las ranas le gustaban, Flora consideraba que eso de andar a los saltos era una actitud bastante excéntrica... y mucho más cuando se está en medio de una tormenta. Una de ellas le saltó al hombro, la miró fijamente un instante, y siguió de largo con alegría. "Anfibios," pensó Flora, "les da lo mismo el agua que la tierra." Claramente no era su caso: como el rey Ricardo III, hubiera dado su reino por un caballo para escapar del temporal, si hubiera tenido reino que dar o lugar a dónde ir. Ni lo uno ni lo otro. Estaba perdida como perro en cancha de bochas... Y hablando de perros, ¿qué hubiera hecho Amarillo de encontrarse ahí? (En ese momento, el perro estaba durmiendo en la aduana de Buenos Aires, esperando que Flora regresara.) "Seguramente sabía que esto iba a pasar y por eso no vino," se contestó Flora, atribuyéndole cualidades adivinatorias más que dudosas. "Menos mal que no le puse 'Perramus'." El caso es que no paraba de llover y Flora ya tenía el barro hasta las rodillas. Cada vez le resultaba más difícil avanzar en esas condiciones y se sentía desconsolada. La rana de hacía un rato volvió a saltarle al hombro y la miró fijamente, como si quisiera avisarle algo. Flora se puso bizca para mirarla y eso no ayudó en nada a la comunicación. La rana, harta de la incompreensión humana, pegó un salto altísimo. Flora la siguió con la vista y descubrió, en el penacho de una palmera, unas sombras sugerentes que asomaban entre los cocos. "¿Será lo que yo creo que es o será una mera ilusión óptica?" Sin salir de su asombro se restregó los ojos, incrédula. Pero las elocuentes sombras seguían ahí, como una estampa sobrenatural.

Las sombras en cuestión no eran otras que Cococó, la gallina más coqueta de la Tierra, y Chabeli, la rata más elegante del sistema solar (en conjunto el equipo de rescate más audaz de la galaxia), listas para la misión que les tocaba. Heroínas al fin, abandonaron refunfuñando su puesto de inspectoras de cocos y descendieron a tareas más pedestres. Flora ya estaba hundida, con el barro hasta la cintura, hecha sopa y despeinada como por un huracán cuando Chabeli, llevando una liana atada a una de sus patas traseras, se lanzó a rescatarla. Cococó, siempre afanosa por colaborar, miraba hacia todas partes y cloqueaba para probar el eco de la selva tropical. Con mucho esfuerzo Flora aferró la liana, y Chabeli comenzó a escalar la palmera con la fuerza de un buey para sacar a su amiga de las tierras movedizas. Desde arriba, Cococó daba instrucciones y agitaba las alas. Chabeli ascendía, constante y esforzada. Cococó juntaba hojas y las de-

jaba caer para medir la altura de la palmera. Chabeli, mientras trataba de esquivarlas, seguía arrastrando la liana con su frágil patita. Flora era demasiado pesada para ella, que después de todo no era más que un valiente roedor. Cococó, utilizando los cocos como tamboriles, cantaba *canzonettas* para animarla. Chabeli no podía dar crédito a lo que escuchaba: después de haber vivido una temporada en el puerto, sentía aversión por las *canzonettas* italianas y las historias de inmigrantes. Cococó, que ignoraba los gustos musicales de su amiga y socia, seguía entonando 'O sole mío...' bajo la lluvia. Flora Tupida, que pendía de un hilo -o mejor dicho de una liana-, viendo que Chabeli estaba a punto de sucumbir al odio y la irreflexión, se puso a rezar en voz alta para que Cococó callara. Asombrosamente y cuando nadie lo esperaba salió el sol, radiante, como llamado por el canto de Cococó, y las nubes se despejaron. Chabeli cobró nuevas fuerzas y alcanzó el penacho de la palmera con un fuerte envión que hizo caer todos los cocos inspeccionados al barro. ¡Cuánto esfuerzo perdido! Pero había valido la pena: Flora estaba a salvo.

El rumor de la jungla se había calmado. Después de mucho andar, las tres amigas avistaron un claro. Flora había recuperado la sonrisa, Cococó iba adelante con las plumas fruncidas por miedo a una feroz represalia de Chabeli, y Chabeli, por una vez en la vida, la había perdonado sin rencor porque estaba empezando a creer en el poder mágico del canto de Cococó y reconsiderando su atávico odio a la *canzonetta*. Después de todo, su amiga había hecho salir el sol en medio de una atroz tormenta. En el claro estaban reunidos los habitantes de la selva, todos unánimemente sorprendidos por el abrupto y extraordinario cese de la lluvia. Los orangutanes, los rinocerontes, los macacos, los pavos reales, los tigres, los pájaros de patas amarillas, las *chik-chacks*, los lagartos y las ranas debatían los posibles motivos de la salida del sol. Si bien coincidían en que se trataba de un don divino, no todos tenían la misma idea de Dios. Se hizo silencio y los rinocerontes dijeron: "Dios es un río ancho y fresco donde flotan los lotos." A lo que respondió una *chik-chack*: "Para nosotras las *chick-chaks*, Dios es un árbol de corteza nudosa y suave, erguido entre las flores pero nunca altivo." Los tigres se miraron un momento y dijeron con voz rugiente: "Dios es el lago dorado de la tarde donde beber hasta saciar la sed." "Dios es el cielo infinito y las migas de pan," dijeron los patas amarillas. Y las ranas, de un salto, afirmaron: "Dios es aire y agua: aire despejado y agua clara." Los ma-

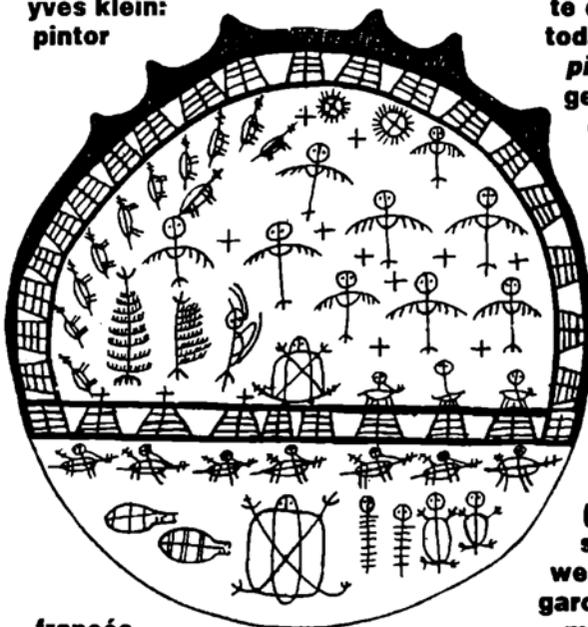
cacos de cola colorada dejaron hablar al más viejo, que dijo: "Dios tiene forma de ramas y sabor a coco." Los pavos reales, guiñando un ojo, dijeron: "Dios es el abanico de todas las cosas, de todos los colores, y es bello como las plumas de nuestras colas." Los lagartos dijeron al unísono: "Dios es azul porque el fondo del agua es azul y la noche es azul y las ondas del agua son azules." Cuando les llegó el turno, los orangutanes dijeron: "Dios es dulce como las bananas y la mañana, es tierno como las hojas nuevas, y es abrigado como un nido recién hecho." Chabeli y Cococó, estupefactas, se dieron cuenta de que les tocaba hablar a ellas. Nunca antes habían pensado en Dios y tuvieron que improvisar. "Para mí, Dios es el queso y los agujeros del queso," dijo Chabeli buscando un tono misterioso. "Para mí, Dios es un huevo," dijo Cococó sin más. Flora escuchaba fascinada la sabiduría de los animales. En seguida, todas las cabezas (incluidas las de sus amigas súbitamente doctorales) giraron para mirarla. Era su turno. "No sé qué decir..." tentó Flora. "Por lo que acabo de escuchar, Dios puede tener muchas formas sin dejar de ser el mismo y todas esas formas me gustan." Silencio. Silencio. Silencio. Los animales se miraron entre sí y el macaco más viejo levantó la cola, dando por terminado el coloquio. Mañana sería otro día. Empezaron a retirarse. Cococó y Chabeli, montadas sobre el lomo alilado de un hipopótamo enano, se alejaron bajo las estrellas hasta la próxima aventura. (Cococó cacareaba bajito un bolero que dice 'somos diferentes...' y Chabeli, a regañadientes, admitía las verdades de las canciones populares.) Flora las vio partir como dos flores del río. "¡Hasta la vista, mis amigas!"

Al borde del Amazonas, Flora, ensoñada, no se había dado cuenta de que el tamarindo le había robado los zapatos. Bastante grandes le quedaban, por cierto. ¿Para qué los quería? Dice la leyenda que un mono con zapatos es como el amor: torpe y elegante. El tamarindo zapatero trató de subir al árbol, pero no pudo por culpa de sus zapatos. Tanto ruido hizo en el intento que Flora despertó de su ensoñación y vio sus pies descalzos reflejados en el río. Adormilada, buscó en su cabellera y encontró una almohada blanca y mullida. ¡Muy propicio! Cerrando los ojos, se acurrucó para dormir bajo la Cruz del Sur. El tamarindo, al verla dormida, se sacó despacito los zapatos, los dejó junto a ella, y se fue en puntas de pie, sobre sus patas desnudas de mono.



• patti smith: *the coral sea*, norton & norton, 1997, new york. la traducción de los fragmentos, inéditos en castellano, es de teresa arijón & bárbara belloc. los dibujos de patti, págs. 5 y 7, así como la foto y el poema inicial son de *babel*, anagrama, barcelona, 1979, trad. de antonio escohotado. • néstor sánchez: nació en buenos aires en 1932. sus libros: *nosotros dos*; *siberia blues*; *el amor, los orsinis y la muerte*; *la condición efímera*; *cómico de la lengua*. • hugo von hofmannsthal: escritor simbolista nacido en viena en 1874 y fallecido en 1929. dice el mexicano jaimé garcía terrés: «casi toda su obra en verso se inscribe, literalmente, en el *fin de siècle*, hacia cuya culminación experimentó el poeta una crisis años más tarde bosquejada en la *carta de lord chandos* (1902); crisis que, al plantearse como una radical desconfianza del lenguaje, tuvo por gradual consecuencia el abandono de caminos y formas hasta entonces intentados. hofmannsthal siguió escribiendo, y aun nos legó creaciones memorables en el terreno de la prosa; novelas, dramas, ensayos. pero jamás regresó a la poesía lírica, género dentro del cual se había iniciado —lleno de promesas— en el oficio literario.» los poemas de h.v.h., se incluyen en: *la carta de lord chandos y algunos poemas*, prólogo, edición y traducción de jaimé garcía terrés, cuadernos de la gaceta, 66, fondo de cultura económica, méxico, 1990. el ensayo de h.v.h. fue extraído de *casa del tiempo*, volumen x, núm. 100, marzo-abril de 1991, universidad autónoma metropolitana, méxico. • lamb: dúo de música inglés. se reproduce en

pág. 27 parte del booklet de su cd homónimo, mercury records, 1996, diseño de rick myers. • cecilia pavón: los poemas pertenecen a su inédito *encarnación*. • sergio uzal: bs. as., 1968. • luis del mármol: bs. as., 1966. • silvio mattoni: córdoba, 1969. su libro *hidrografía* está inédito. • liliana ponce: *trama continua* (1976) y *composición (poesía 1976-1979)* (1984). las fotos que se entrecruzan con los poemas de l.p. son de gabriela giusti. • yves klein: pintor



francés nacido en ni-za en 1928 y fallecido en 1962. los textos y fotos de sus pinturas y acciones (pinturas con cuerpos, salto al vacío), así como la escultura-esponja de tapa, son de: yves klein, centre georges pompidou, 1983. la traducción de los extractos es de carlos ricardo. ben neuhart, cuyos dibujos aparecen en págs. 75 y 77, es un ilustrador estadounidense

residente en california. • guillermo sheridan es un escritor mexicano actual. • raúl rossetti, escritor argentino, residió muchos años en amsterdam. • rafael cippolini (bs. as., 1967) prepara *la diversión*, libro en colaboración con héctor libertella. el texto del artista xul solar (oscar alejandro agustín schultz solari; bs. as., 1887-1963), de quien se hizo la más importante retrospectiva durante 1998, permaneció inédito. • “flora tupida en la selva” forma parte del libro de cuentos para niños, todavía inédito, *la saga de flora tupida*. en pág. 89, el dibujo es de georges seurat (*Le singe*, 1884). • en esta página se reproduce un tambor de chamán (américa del norte), tomado de: marius schneider, *el origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, madrid, siruela, 1998. al dorso, “ciudad de los obreros de tebas”, también llamada “el lugar de la verdad”, en: *el imperio de los conquistadores*, madrid, aguilar, 1979. • gracias a: eléctrica arena (fernando aldao, arnaldo scagliusi, adriana irigoyen), patricia jaberbaum, octavio armand, lorenzo garcía vega, mariano mayer, guillermo ueno, laura guelman, amelia barona, gonzalo arbutti y, especialmente, helena óvár y.

... número 6: otoño 1999 ... octavio armand. paulo leminski. poesía prerrafaelista. robert breson. elizabeth bishop. edgardo antonio vigo. poemas sobre pintores. la otra arquitectura.

número 1 (1995). francisco de asis, josé ángel valente, e. m. cioran, egberto gis-monti, octavio armand, américo ferrari, roberto matta, josé kozer, m. c. escher, o'sen, *manvoshu*, brian eno, carlos pellicer y josé carlos becerra, edward weston.

número 2 (1996). lu sin, hölderlin, pedro cugnasco, arnaldo antunes, carlos germán belli, salvador elizondo, carlos riccardo, césar moro, lorenzo garcia vega, violeta lubarsky, claudia schvartz, javier sologu-ren, robert fripp, guillermo úeno, gabriela giusti.

número 3 (1997). yves Bonnefoy, andrei tarkovski, joseph beuys, roberto cignoni, liliana ponce, mariano mayer, carlos elliff, octavio armand, bárbara belloc, mariana d'onofrio, gustavo lecce, ute klophaus.

número 4 (1998). ben jafacha de alcira, re-né daumal, gary snyder, lorenzo garcia ve-ga, john berger, richard long, lonise labé, laura garófaló, antonio lópez ortega, fer-nando aldao, sergio pablo rigazio, alfonso cisneros cox, josé kozer, andi nachon, lola arias, luis del mármol, florencia fragasso, patricia jawerbaum, jaime arrambide, sergio uzál, roxana villá.

libros publicados

silvina saznice: *bosque de nemi*
bárbara belloc: *ambición de las flores*
reynaldo jiménez: *la curva del eco*
silvia guard: *quebrada*
edgardo zotto: *memoria de funes* selva
dispasquale: *camaleón*

próximos libros

fernando aldao: *el desconcierto*
liliana ponce: *fudekara*
carlos elliff: *persia*
luis del mármol: *la piedra*
reynaldo jiménez: *la esponja*
bárbara belloc: *ira*

Liliana Ponce Yves Klein Néstor Sánchez João Cabral de Melo Neto
Patti Smith Hugo von Hofmannsthal Xul Solar