

tsé ≈ tsé

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

9/10



bon voyage



bon voyage!



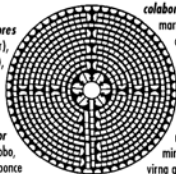
9/10

editores

reynaldo jiménez (tselse@sinectis.com.ar),
nã kar elliff-ce (hagoromo@abocanet.com.ar),
carlos riccardo (criccardo@sinectis.com.ar),
rafael cippolini (cipp@feedback.net.ar),

consejo editor

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



colaboran en este número

martín alvarenga, mario e. arteca, mario bortolini,
osvaldo bossi, fernanda castell, rafael courtoisie,
paulo da costa, mariano ducrós, pablo ferreyra,
lola goldstein, rodolfo hässler, vladimir herrera,
anahí mallol, sérgio Monteiro de almeida,
jorge montesino, gerardo naumann,
ana cecilia olmos, roxana pérez, santiago pintabona,
roberto piva, carlos rodríguez ortiz, Mercedes raffé,
mirta rosenberg, ricardo silva-santisteban,
virna g. teixeira, gabriel valansi, kaká werá jecupé

colaboradores y corresponsales

tamara kamenszain, patricia jawerbaum, lola arias, claudia
schvartz, ignacio vázquez, ivana martínez vollaro (buenos
aires); oscar del barco (cárdoba); edgardo zotta (rosario);
roberto echavarren (montevideo-béas); octavio armand (cara-
cas); lorenzo garcía vega (playa albina); José kózer (hallan-
dale); roberto piccioto (pine island); américo ferrari (ginebra);
carlos germán belli, javier sologuren (lima); victor sosa,
gabriel bernal granados (méxico df); josely vianna baptista
(primeira de maio); jussara salazar, wilson bueno (curitiba),
régis bonvicino, claudia daniel, ademir assunção (são paulo),
douglas diegues (ponta porã); león felix batista (santo domín-
go); miriam lfigoa; diego rechia (parís)

agradecimientos

aguafuerte (jonatan & cristian rovner, juan lagomarsino,
hernán cardinale); maria inés oldaburu; efrain bartolomé y
guadalupe belmonte stringel; ana becciu; fabiano calixto;
david carbó; javier cõfreces; juan pablo correa; carlos costa;
pietro y maritza cugnasco; reynaldo domázio (y la gente del
memorial de américa latina, são paulo); francisco faria;
laura farfán; editora fundação petrópolis (são paulo); ale-
jandra gallo; eva garcía; liliana garcía; daniel garcía helder;
daniel herce; instituto moreira salles (são paulo); ana rosa
matute; philippe allé-laprune (y la gente de la casa refugio
cittaliépeti, méxico df); perla rotzait; guillermo soavedra;
doriño sánchez rodríguez; helena usandizaga; y a todos los
amigos y lectores que apoyaron la salida de este doble

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

diseño

g. g. r. j.

a la memoria luminosa de

amelia biagioni, juan calcarami, francisco madariago,
aldo oliva y jorge zunino



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

ALUCINÓGENOS/ENTEÓGENOS/PSICODELIA/ESCRITURA

Si hubiera que acotar alguna genealogía de escritores involucrados en la ingestión-escritura, la lista sería larga: no sólo han tocado el asunto —para dar cuenta de aquello que los ha tocado— en sus libros, sino que se han hundido en este terreno resbaladizo, proliferando una bibliografía a estos momentos inclasificable, multidireccional, y que pone a prueba cualquier categoría de intelección sobre matices problemáticos que exceden, de por sí, el tópico literario.

Desde las casi inocentes y transgresoras proclamas de Baudelaire en defensa de Thomas de Quincey, pasando por los reclamos de Artaud, a los encuentros con lo inelable en Michaux; de la radiografía descarnada y desde el interior mismo de la adicción en William Burroughs, a la ausencia de atenuantes en Aldous Huxley, tomando LSD al momento de morir, según relata su mujer en *Moksha*; desde las *Cartas del Yogi* entre Ginsberg y el propio Burroughs, tan disímiles ambos en intensidad y en modulación, hasta las grabaciones de Kerouac y Gary Snyder en *Visiones de Cody*; de Walter Benjamin a Herman Hesse, de Porfirio Barba-Jacob y Ramón del Valle-Inclán a René Daumal y los poetas de *Le Grand Jeu*; Rimbaud; María Sabina; Jean Cocteau; Julio Herrera y Reissig; Néstor Perlongher...

Dentro del vasto e impreciso concepto **droga**, habría que deslindar, sin embargo, a qué nos estamos refiriendo al hablar de Psicodelia.

Llamaremos droga a aquella que nos anestesia, nos mina, nos aniquila, nos duerme. El fabuloso nupente y su narcosis que anula el riesgo de la intensidad e inserta, o dopa, o margina. Incluso etimológicamente, esta palabra de origen incierto, aunque común a todas las lenguas indoeuropeas, señalaría la mala cualidad de una sustancia (Corominas).

Sabemos que la droga es un instrumento que emplea el poder, para anular o producir, pero siempre para esclavizar y liquidar: el opio repartido en la guerra de Indochina o, como sucede hoy día, en los ghettos de las megalópolis con el crack, la pasta básica o el pegamento industrial, destinado a los más desamparados entre los desposeídos —los niños de la calle. Es innegable, por otra parte, que la prohibición alienta el mercado negro y su tráfico, y tanto beneficia el negocio del narco como avala el carácter represor de la policía. Es La Enfermedad, a la que hace referencia Burroughs en la introducción a su *Almuerzo desnudo*: «La enfermedad es la adicción a la droga», ésa que «es un molde de monopolio y posesión».

Podría alegarse que lo que subyace en la droga es el mandato de violencia y desazón que una cultura opresora insinúa como **drogas** a sus súbditos. | www.ahira.com.ar

Los alucinógenos, en cambio, parecen tener, a través de la entera diversidad de las culturas, la capacidad de promover circunstancias visionarias. Tienen que ver con la gracia, con el Don. Tienen que ver con el éxtasis y con la Tierra.

Es el caso de los enteógenos: desde el soma védico (amanita muscaria) hasta los descubrimientos de Gordon Wasson respecto a la posibilidad de que en tiempos de los Misterios de Eleusis se consumiera la sustancia psicoactiva que se ha descubierto en el cornezuelo de centeno, estructuralmente similar al LSD/25, sintetizado por Albert Hoffmann en 1946. Los enteógenos (del griego: «dios adentro», término que Wasson acuñara para denominar a los hongos utilizados por los chamanes de Oaxaca y, por extensión, a los cactus y otras sustancias químicas o preparados rituales) permiten a la mente rozar lo sagrado, o, cuando menos, comprometerse con alguna clase de exploración de las propias proyecciones e imaginarias.

Una posible mirada a la historia del texto sobre estos «transformadores de la mente» (Huxley), indicaría el desplazamiento, a partir de un indicio descriptivo, hacia escrituras generadas desde la experiencia y que no se confinan a la referencia de los efectos. Es posible suponer que semejante punto de inflexión, punto en el que ciertas épicas de la percepción pueden surgir y florecer —«la expansión de la conciencia» devenida materia artística—, ya sea en sí la Psicodelia.

Pero en el campo semoviente del texto experimental, reconocemos que la aventura no se agota en tales logros comunicantes, sino que se amplía, y continúa transmitiendo, mediante una gama siempre incompleta de intervenciones verbales que competen a lo maravilloso o aun lo místico, cuando no directamente se compenetran con la incantación. Allí la palabra se recupera como cuerpo, resonadora de la inmanencia a la vez que modificadora del espaciotiempo.

Desde aquí podríamos hablar de una profanación psicodélica.

No nos interesa la defensa de una estilización, un sistema de nociones, un análisis fundamentador de lo sinuoso y lo altamente riesgoso del viajar. No es del peligro que queremos curarnos.

Sabemos que, en este tipo de experiencias, lo que cuenta es la mismísima experiencia. Que esa experiencia-en-sí no es la escritura pero, también, que cada escritura es experiencia y que, en este sentido, la escritura poética se dejaría ahondar en un plano intermedio, ya que la constanciación conlleva la ausencia, el silencio, ese preciso interregno, la desaparición del yo con su observación y su protagonismo.

En este dossier, provisoria retacería, quisieran retomarse tales procesos, cuyo desarrollo sería imposible determinar, y cuyos alcances en la sensibilidad rehúyen perspectivas excluyentes. Se intenta, en espiral, reconsiderar nuevamente la inmediata posibilidad: vida y poesía indisolubles. La palabra, así, se nos ocurre otra sustancia, capaz de transformar el mundo al remontar la corriente de la atención y de la entrega a la vida como a una abertura y una coincidencia sin Causas ni Efectos, sin Principios ni Fines.

Permanecían inéditos, hasta ahora en nuestra lengua, los aportes de Michaux, Deleuze y McKenna, pero también el auto de fe ayahuasquero de Perlongher. Además, se teje una red de injerencias, azuzando a veces al misterio; otras montando en iras desacuerdos (de hecho, quienes participamos en esta revista, como puede verse según lo publicado, pretendemos que nuestras discrepancias puedan convivir aquí sin neutralidad); otras, tramando la incidencia entre aspectos filosóficos, estéticos y religiosos; y, siempre, buscando hacer más sustancia a la literatura argentina. | www.ahira.com | ICR-RJ

HENRI MICHAUX

EL JARDÍN EXALTADO

Quedaba un poco de la preparación hecha, cuando algunos días más tarde se me propuso un jardín en el campo. Alguien quería hacer una prueba.

Dosis reducida, lugar calmo, cielo despejado. La persona había preparado algunos discos. A último momento mostró aprensión.

Por mi parte, comienzo mal: el corazón oprimido. Ya no estoy para estas experiencias.

En ella el efecto es bueno. Una feliz sorpresa reemplaza la inquietud y los rasgos cansados.

Interesada, participa, distingue, vigila, describe con murmullos las transformaciones de la zona visual sobre todo, huecos y pliegues en un cuadro o en la pared.

En el fondo del jardín las lejanías se dejan percibir más que de costumbre. «parecen, dice, querer llamar la atención».

¿Lee mi pensamiento, como lo dice, o yo, sin decir nada, el suyo? ¿Es la agudeza de la percepción ocular intensificada, en ella como en mí, que súbitamente, parece dibujar adrede detalles hasta entonces inadvertidos?

Apaciguada, comunica sus impresiones. Es el descanso, otra vez la confianza. Su rostro también lo dice, menos extensamente que sus palabras, más reflexivo; cambiante. Por las expresiones parece dotado de una manera nueva; como sometido a una manipulación. Testigo de eso que somete al organismo, puesto a prueba, en pruebas diferentes y a diferentes niveles, por órganos diferentes sucesivamente.

Rostro en dificultad, en tratamiento, interiormente trabajado; del que siguen desprendiéndose palabras serenas sin embargo; discordancias a veces leves, otras veces muy singulares.

Ante una prudente observación que le hago al respecto, se revela fuertemente sorprendida. ¡Así que no está al corriente! Ignora que está asediada.

Mientras tanto el estremecimiento de su rostro continúa, progresivamente cansado, estirado, cavado, cargado, recuperado luego, y de nuevo aquejado, desunido, desplazado, dislocado, habiendo perdido su simetría, por último despejado, iluminado, no sin haber curiosamente atravesado varias edades y transformaciones inesperadas, indiscretas, que se muestran sin reservas, y sobre las que me gustaría reflexionar. Pero el todo es demasiado rápido y diverso.

En poco tiempo mostró sin saberlo una sorprendente familia de rostros; además de la ancestral, y la de parientes (lejanos o próximos), una familia potencial con destino desconocido, que nadie sin duda le había visto hasta entonces; con los múltiples caracteres que en su vida seguirán siendo susceptibles de aparecer uno en detrimento del siguiente; lucha por quien dominará a quien; he aquí que a causa de órganos y de glándulas diversamente aquejados, los rostros son mostrados en pocos minutos, en síntesis, con humor correlativo, despejados, desplegados, pero ella no los ve ni los sospecha y los sigue exponiendo, inocente.

En cuanto a fisonomías diferentes dispone, veo, de una larga docena — ciertamente una veintena— de caras incidentales, o debería decir de corazones, o de humores.

Extraña revelación, de la que sin duda jamás sacaré provecho ninguno, de la que ella tampoco procura sacar nada, ya que ni siquiera consulta un espejo: como tantas otras mujeres en su caso lo harían, para conocer y apreciar sus nuevos rasgos, su nuevo aspecto y... decidir.

No digo nada y dejo sin comentarios este increíble juego de máscaras que continúa, flexible sin objetivo, sin utilización y sin resultado.

Entre tanto, dentro de mi pecho, mi corazón, en carne y músculos, me hace sufrir, al sostener dolores, malestares y pensamientos desagradables.

Al percibir mi dificultad, se me prepara con almohadones la tumbona frente al jardín, que permitiendo una posición mejor, me trae un comienzo de alivio.

Un cierto oscuro rechazo de relajarme, el tan sólo intentarlo, habría probablemente si no determinado, al menos aumentado mi malestar e impedido una tregua.

Un disco. Un lied fue puesto, luego descartado. Yo no quería influjos europeos y de esa época.

Otro disco, de música Karnática lo reemplazó. Las primeras notas fueron instantáneamente de una amplitud inaudita y como tocadas en el interior de la oreja misma. Música tal, jamás en la vida se había escuchado tan cerca. Nos recogía a su paso. Fuerza interior de la India, re-intensificada; aportaba preeminencia, incitaba a la grandeza, aliada al fervor, a un fervor impersonal.

Como el agua que avanza por el lecho de un río, así la música avanzaba por el lecho de mi ser, prolongando, provocando amplitud, y deseo de amplitud.

Mi mal había desaparecido, también la aprensión.

Estaba olvidado.

Mediante rupturas de toda especie, y sobre todo de una rara especie, la música elegida había recubierto todo de una manera única.

.....
.....
Luego se encontró perdida en mí, perdida en tanto que independiente a través de un más vasto mar.

El jardín se hizo presente, de manera muy diferente.

Desde el comienzo una sutil profundidad había alcanzado su extremidad. Se trataba ahora de una cosa muy distinta, incluso de un jardín completamente distinto.

La música, sin destacarse más, se había unido a él, unión de la que no tenía ninguna idea, tan íntima que la olvidaba, unión particularmente fuerte con el árbol dominante que se encontraba allí, con la doble corona muy frondosa, agitada, agitada, todo el tiempo, por movimientos desiguales, tumultuosos, abrazados por una brisa «apasionada», conjunción inaudita.

En cientos de ramajes y de hojas pasaban y casi pacían aspiraciones insensatas que el sonido de una invisible *vina* volvía maravillosamente generosas, naturales, desbordantes.

Sin carácter como sin estilo, cuando al entrar y pasar frente a él, lo vi tan poco prometedor, el jardín cualquiera se encontró entonces de golpe transformado en jardín paradisíaco... y yo algunos pasos delante, y tan naturalmente que no sabía cuánto tiempo hacía que estaba allí, en el Jardín de los Jardines, ese donde uno no sueña nada más, que os colma y que por nada del mundo, incluso por el tiempo, puede ser superado, un verdadero jardín del paraíso.

Era posible pues, y nada de manzana, ni de serpiente, ni de Dios castigador, solamente el paraíso inesperado. Y sin tener que moverse, ante el árbol mismo que allí era el centro, con la vasta corona de amarillentas hojas carnosas, anunciadoras doradas del otoño cercano.

Una brisa se había elevado despertando los ramajes dormidos y las hojas lánguidas de soberana amplitud, expresando felicidad, felicidad en el más alto grado, y deseo, deseo de más felicidad, felicidades de toda clase ofrecidas y un instante después arrancadas, recuperadas, recuperadas, de nuevo ofrecidas para el reparto y la ofrenda, para el don apasionado.

El mundo exaltado del Oriente era ahí uno y total, expresando el *summun* de éxtasis en el nombre de todos, de todos sobre la Tierra.

Ramajes y hojas capaces de figurar lo que ningún brazo, ningún cuerpo de mujer o de hombre, ninguna danza humana o animal habría podido realizar. Eran desbordamientos, desbordamientos sin fin, elásticos en todo sentido, con deceleraciones y arranques inesperados, desencadenados en el instante, insuperables.

Arrodillamientos, súplicas, enlazamientos, desenlaces, desprendimientos, saltos hacia delante, contracciones, retrocesos, nuevos abrazos y siempre en el extremo, en cada hoja, en cada ramo, devenido en ser que adora, haciendo y rehaciendo profundas genuflexiones, expresión de un infinito homenaje rendido que, se hubiera dicho que desde hace mucho tiempo, cada fragmento, hecho un todo, quería rendir al fin sin reservas y sin agotamiento... y en altura.

Pues esos desbordamientos apasionados tenían lugar en la cima de un árbol (lo que no me sorprendía), sobre un viejo nogal de amplia corona, tan rara en esta especie, corona doble casi triple, casi sin ejemplo, tropel en el que cada miembro, infatigablemente excesivo, se precipitaba hacia delante, se retiraba, volvía a precipitarse sin reposo.

Exasperación sin persona, en la que todas las partes, ramas, hojas y ramos eran personas y más que personas, más profundamente movidas, conmovidas, conmovedoras.

Individualmente, no colectivamente, en un ritmo acelerado, impidiendo todo corte, en el que el viento real no parecía sin embargo lo principal.

El follaje se agachaba rápidamente, después se alzaba fogosamente, luego se echaba hacia atrás, y recomenzaba luego incansablemente, el desbordamiento incansable, arrugado, desarrugado casi salvajemente, pero en virtud de una especie de consagración, con una grandeza única.

Belleza de palpitaciones en el jardín de las transformaciones.
Satisfacciones e insatisfacciones surgían del árbol de los arrobamientos.
Pedidos a los sedientos, pedidos al fin escuchados, concedidos. El suplemento esperado desde siempre era recibido, era otorgado.

El infinito arrugamiento-desarrugamiento encontraba su encuentro.

Y el infinito deseo se abría, se volvía a cerrar, pulsación que no disminuía.
Entre Tierra y Cielo — felicidad rebasada — un salvajismo desconocido conducía a un deleite por encima de todo deleite, a la transgresión en lo más alto como en lo más interior, allí donde lo indecible permanece secreto, sagrado.

A ello sólo se añadía, se aglutinaba (escansión imperturbable venida
quién sabe de dónde), un ritmo sordo, fuerte, pero igualmente interior, como
el martilleo de un corazón que habría sido musical, un corazón de los árboles,
que no se les conocía, que nos habían ocultado, salido de un gran corazón ve-
getal (se hubiese dicho planetario), corazón participando en todo, reencontra-
do, al fin percibido, audible por los poseídos de la emoción soberana, la que
todo acompaña, que lleva al Universo.

TRADUCCIÓN **CARLOS RICCARDO**

TOMADO DE LA EDICIÓN DE
FATA MORGANA, PARIS, 1983



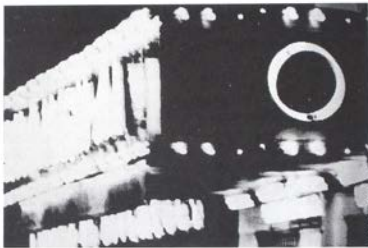
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

OSCAR DEL BARCO

VIAJES

Oscar del Barco publicó en la década del setenta una narración:

Memoria de aventura metafísica; varios libros de poemas: Variaciones sobre un viejo tema (1975); Infierno (1977); Ni-el (1997) y dijo (2000). Su obra ensayística es amplia, abarca temas políticos, filosóficos y literarios; entre los primeros



WESLEY DUKE LEE

-Cuando uno se reconcentra en sí mismo, y logra suprimir el múltiple conflicto que emana de los estratos de esa formidable infraestructura, se llega a una paz, a un plano tan inaudito que uno podría preguntarse si eso no es lo "sobrenatural".-

se destaca *El abandono de las palabras* y, entre los segundos, *La intemperie sin fin* (1985) y *Juan L. Ortiz, poesía y ética* (1996). Los tres primeros partes de este texto habían aparecido previamente en el número 4 de *Escritta Córdoba*, en septiembre de 1982. Las otras dos secciones permanecen inéditas.

I

16.10.1980/ A las 8 horas salimos hacia Aldea – Ana, Julio, Charlie y yo – el viaje es largo y a través de un paisaje muy hermoso – antes de llegar a Poza Rica nos desviamos hacia una aldea totonaca para visitar a un -curandero- amigo de Anni – entre ir y venir demoramos dos horas por un camino de tierra – aldea de casitas dispersas alrededor del gran descampado que es la plaza – muchos niños por las calles – don Cele no está – es un viaje corto pero el tiempo de la espera es largo. Llegamos a las 18hs. llegamos a la casa de Mumo. Nos está esperando. Antes de cenar fumamos marihuana. Vamos a un restaurante cercano y comemos camarones y pescado frito; tomamos con gusto varias latas de cerveza. Volvemos y seguimos con la marihuana; bebemos rhon con coca y oímos música – todos nos sentimos bien – muy cansados, pero bien.

17.10/ Me levanto temprano y limpio los peyotes – Julio se levanta y me ayuda – después vamos a la casa – se acerca Charlie, quien nos aconseja no comer ni tomar nada; se dedica a moler los peyotes minuciosamente hasta formar una pasta bastante espesa – a medida que muele las cabezas limpias, verdes y carnosas de los peyotes, les va agregando chorritos de té. Mumo y yo comemos un poco y para ayudar a tragarlo tomamos té caliente – es horriblemente feo; salgo dos veces al patio para vomitar pero luego contenerme – Mumo dice que no puede seguir comiendo y que lo hará más tarde, cuando ya estómago esté un poco asentado, como ocho cabezas; después salimos en el yep rumbo al mar. En la playa no hay nadie; el mar está blanco, hermoso; seguimos una huella entre las ondulaciones y los troncos que arrojados por el río el mar devuelve a la playa donde quedan encallados – parecen cadáveres. Durante el viaje las ganas de vomitar aumentan – hago grandes esfuerzos por contenerme, pero al fin le pido a Mumo que pare pues no puedo seguir aguanto – vomito mucho y fuerte, como un estampido – un vómito verde de peyote mezclado con el té – me siento muy débil – no podemos seguir adelante porque el agua ha cubierto el camino – volvemos en busca de un poco de sombra – nos instalamos bajo unas grandes palmeras. Mumo come otro poco de la pasta verde; Julio dice que no tiene ganas de comer y enciende un cigarrillo de mariguana, fuman él y Anni (Anni fumó bastante la noche anterior y está seria y callada, como si le costara hablar). Me acuesto sobre unas hojas de palmera semiseecas; estoy muy nervioso, lleno de ansiedad – me paro y camino sobre las altas palmeras. De nuevo me acuesto y siento crecer de manera desmesurada la angustia – muchísima angustia – inexpresable (empleo la palabra “desazón” para decirle a Anni cómo me siento); estoy totalmente mareado y sin nada de voluntad – como el suelo está lleno de çamas y resulta incómodo estar acostado, Anni va en busca de un petate – mi abandono es increíble – si me solivisto un poco todo empieza a dar vueltas – la luz del sol es fortísima – me cubro los ojos con las manos pero no logro neutralizarla – de pronto puedo correrme y quedo acostado sobre el petate – Charlie se ha ido – Mumo come otro poco de peyote y se va hacia el mar. Estoy sentado en la playa con los ojos cerrados, como – los que nos mataron- y la frase me llena de tristeza – me pongo a llorar. Mi charla, luego, está llena de sollozos; hablo de lo miserable que es el hombre, de la maldad que lleva adentro, de cómo torturan a los niños. Siento una tristeza desesperada, violenta. Pero pasa. Unos momentos an-

tes le había dicho a Mumo que allí no había vida; todas eran palmeras, el suelo estaba cubierto de hojas secas – algunas, enterradas en la arena, parecían podridas; Mumo dijo que estaba equivocado – de pronto miré la arena y casi lanzo un grito: el suelo volvería estallando de vida; veía hormigas, pequeñas hormigas que se movían, pequeños animales que entran entre los granos de arena; un hervidero de gusanos, de insectos, ¡vaya a saber de qué cosas! – Pero repentinamente el escenario cambió por completo.

Esta impresión fue constante: pasaba de una cosa a la otra con absoluta rapidez, y esto me hizo recordar cierta observación hecha por Michaux respecto a la mezcalina y su movimiento a saltos, risa-llanto, terror-placidez, odio-amor, sucediéndose velozmente y, sin embargo, mientras cada estado era vivido, parecía ser la eternidad misma.

La sensación más fuerte que tuve, y hermosa hasta las lágrimas, fue la de la muerte – cuando salí de ella le pedí a Anni que lo buscara a Charlie para transmitirle pues pensé que ni él ni Daniel en su experiencia del peyote vivieron esto. Viví la muerte como una liberación, como una positividad deseable, pero deseable hasta el límite del deseo; no la muerte como algo que produce angustia y miedo, sino como alegría infinita; entré en ella, me disolví en una blancura sin límites, me expandí sin conciencia, principalmente sin conciencia – comúnmente la pérdida de conciencia de la muerte aparece como lo terrible, en cambio yo vivía la hermosura de la pérdida de la conciencia. No puedo expresarlo; no sentir angustia ante la pérdida de la conciencia sino comprender que eso es todo, y vinculado con esto la sensación del infinito como blancura refulgente, sin movimiento, como algo totalmente estático, era lo máximo, lo sin más allá. Quedé paralizado. Me pareció que Julio estaba preocupado por mis sollozos. Se fue hacia el yep. Fumaba mariguana. Anni también.

De pronto miré la parte superior de mi brazo izquierdo y lo vi como algo ajeno, amarillento – veía cada pelo, veía las pecas como si tuvieran vida propia y se comieran la carne color cera – me volví hacia Anni y le dije que ese brazo era algo muy extraño – le pregunté si estaba pálido y me respondió que sí (en algún momento Anni me tomó el brazo para reconocer la palidez, pero yo me defendí diciendo que iba a morirme. En algún momento pude pararme – fue algo raro, como si recién empezara a caminar – extraño, muy extraño – fui hacia la playa en dirección al sur – Charlie iba a mi lado – le llamé la atención sobre un tronco que parecía una cabeza queriendo entrar en el mar, en la

parte de atrás tenía una cantidad de pseudopodios hundidos en la arena; nos acercamos al tronco y realmente era bello, pulido por el agua – en algunas partes estaba cubierto por una capa de musgo – me puse de rodillas y senti ganas de besarlo, los dos pusimos la oreja sobre el tronco y oímos el sonido del mar – nos paramos – seguimos admirándolo – pero de repente es en el entrecruzamiento de las ramas la forma de una cruz y clavado en ella una suerte de ser monstruoso – me puse a llorar agarrándome de la cabeza mientras le gritaba a Charlie pidiéndole que se alejara de allí (en el fondo, en ese momento no se lo dije a nadie, tuve la sensación de que esa criatura increíblemente monstruosa era Cristo). Seguimos caminando hacia el sur, hacia otros troncos que parecían esculturas, y de pronto sentí la más dulce de las sensaciones: me había convertido en un niño y lo miraba a Charlie como a un hombre grande. Pero también eso pasó rápido y me puse a conversar sobre la experiencia que vivieron él y Daniel en su departamento – me angustié por ellos – ¿cómo pudieron soportar esto que yo tengo en la cabeza encerrados entre cuatro paredes? – ahora me explico que se sintieron avasallados por las paredes, por las cosas – si uno estalla, si uno se expande como una onda, es inimaginable que se lo pueda vivir en el encierro. Le dije: Charlie, tenés que comer peyote aquí; te vas, te vas y nada te contiene ni te detiene. A partir de ese momento Charlie desapareció; se fue a comer peyote y lo hizo rápido y contundente.

Todo se vuelve más confuso; no puedo recordar bien las secuencias. De pronto estoy en el yep; tengo la certeza de que puedo quedarme para siempre en la misma posición, de pronto siento que el brazo se separa de mi cuerpo; está allí como un objeto extraño; luego experimento lo mismo con los dedos del pie; el pie está lejos, pero lo veo como algo grande, lleno de arrugas, de pelitos; y yo no tengo nada que ver con ese pie; luego comienza a desarmarse el cuerpo: siento la oreja como absolutamente extraña; y de golpe me invade el mielso: ¿qué pasaría si me desarmara todo? ¿podría volver a armarme? ¿podría juntar de nuevo la cabeza, las ideas, los dedos? Quedé sobrecojido; pero inmediatamente aparecieron otras cosas: entre las que recuerdo está una Mitica, la Cabeza del Poder de las Revistas Argentinas, www.cabeza.com.ar que abría la puertera de hierro, vi las baldosas (mientras esto sucedía sentí caer mis lágrimas, caían lentamente por la cara cubierta con mi camisa para evitar la luz del sol), abrí la puerta de calle, entré, saludé a la vieja, nos sentamos a tomar vermouth, veía a mi madre como si estuviera al lado,

fue una escena muy tierna; mi padre estaba haciendo un asadito; me puse a pensar con intensidad en mi padre: quién era ese ser que nunca nos había acariciado pero que pese a todo era alguien. Después todo decayó. Estoy hablando con Julio; los dos estamos en el yep – lo vemos a Mumo que sale del mar y se dirige hacia nosotros – le grito que se parece a Neptuno, con su grande barba – viene sonriendo – le pido que me deje sacarle un poco del agua que tiene sobre la piel – me paso la mano mojada por la nuca. Se rió de mí y de Julio – dijo que parecíamos dos viejos mirando un paisaje – senti ganas de ir al mar pero no supe ponerme en movimiento – estaba sentado como una piedra, o un vegetal, en olvido absoluto de lo que era necesario hacer para pararme. Una sensación fuerte fue la de la inutilidad de todo; como si ante cualquier deseo uno se preguntara ¿para qué? – un para qué insondable que conducía a la completa inmovilidad. Creo haberle dicho a Mumo que me gustaría una droga estática, fuerte, que detuviera el mundo. Después todos – menos Charlie – nos encontramos sentados bajo las palmeras. Estoy tranquilo; tengo la sensación de haber pasado por una gran prueba, de que mi cuerpo ha resistido bien. Mumo me saca una foto, y otra a Anni. Me sobresalto al no ver a Charlie. Pero lo divisó acostado en la playa, a lo lejos, casi al borde del agua. Vemos una boya que nos parece suelta – después aparece una lancha de pescadores – Mumo nos explica que vienen a alzarla porque es la punta de una red. La lancha enfrenta la rompiente de las olas y se levanta contra el cielo – parece que en cualquier momento se va a hundir. Tengo deseos de volver, pero decidimos esperar a Charlie. Pienso que ya me pasó el efecto del peyote (pero me equivoqué). Tiene razón Mumo cuando dice que comer peyote debe ser mucho más tolerable en una ceremonia. Estoy convencido de eso. La fuentecita con Peyote está allí; parece una cosa viva. Vuelo la huela y le dice que no le parece tan feo su olor. Veniendo cierta resistencia me acerco a olerla y al sentir el olor penetrante y asqueroso (?) di un salto hacia atrás; tan fuerte fue el rechazo que me sentí desvanecer; pero ¿rechazo mío o de él? El rechazo del cuerpo al peyote es increíble; a la primer cucharada el cuerpo se cierra como si hubiera entrado en él una fiera. Luego se abre a que transpire y desfogarse y lo vomita. Pero de nada vale vomitar porque la droga actúa rápido, o mejor dicho, penetra rápido y actúa después de un tiempo en que sólo reina la angustia y el miedo absolutos.

En algún momento Charlie me dice que todo lo que ve es fabuloso, especialmente la arena, el mundo-de-la-are-

na. Y de repente estamos alzando las cosas para volver. Empecé a caminar: me sentía totalmente pleno caminando en la línea de espuma del mar, a pasos rápidos, medio inclinado hacia adelante. Al principio no había querido mirar el mar, no por miedo sino por cierta cosa bosca que sentía viniendo desde el lado del mar: en cambio ahora lo veía con alegría. De repente frenaron el yeeep a mi lado, lo cual me sobresaltó al sacarme abruptamente de mis pensamientos. Subí y partimos. Anni estaba muda, como abandonada – al rato le pedía a Mumo que parara para orinar – me fui atrás del yeeep y justo en el momento de orinar vi en el horizonte la nube plateada que formaba el mar inundando la costa: era una nube de tal hermosura que me paralizó – y la nube avanzaba hacia mí – era increíble pero era así – me dije: no puede ser, la nube está allá, no puede venir – pero venía y de pronto me encontré adentro de la nube – fue hermoso, hermoso hasta lo imposible de decir – y rápido, fugaz porque casi simultáneamente me encontré orinando y volví al yeeep sin decir una sola palabra a nadie.

Llegamos a lo de Mumo y me senté en la cama con la espalda apoyada en la pared – al rato llegó Charlie y puso un disco de Keith Jarrett; sonaba fuera de todo límite – parecía que la música se hubiera desbordado y todo fuera música. A través de la ventana se veía, perfectamente encuadrada en el marco, una palmera; repentinamente comencé a verla de manera absoluta – lo llamé a Charlie y también él la vio como yo – se movía como si bailara – una danza perfecta cada una de sus hojas se abría en un abanico que desde lo alto se deslizaba hacia abajo – y cada hoja danzaba en armonía con todas las otras hojas – no podíamos hablar – de pronto las hojas comenzaron a arrojar una luz intensa –

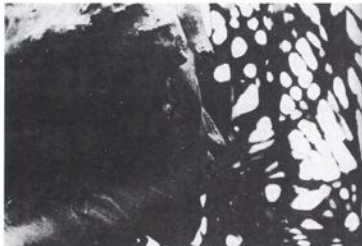
parecían envueltas en una bruma de plata iridiscente – miré por tanta belleza, inertes, sin aliento, atrapados en ese despliegue de fosforescencia.

Creo haberle dicho a Charlie que *todo* es vida, que comúnmente no vemos la vida, que una planta, una ramita, un grano de arena, son vida total, inmensa. Sin peyote ¿la palmera y la música serían ese movimiento único, esa armonía brillante? Sí, gritaba mi cuerpo con todas sus fuerzas; sí, sí; pero para verlo hay que abrirse, romper el cuerpo y volvernos en la gran ola del mundo.

Después vinieron los otros; fumamos mariaguana; fuimos a comer un asado – tenía mucha hambre – empezamos a beber rhon con coca; después de la comida fumamos varios cigarrillos de mariaguana y tomamos casi un litro de rhon entre Mumo, Charlie y yo. Hablamos bastante de las sociedades primitivas. Nos acostamos. No logré dormirme por un largo rato.

Al día siguiente volvimos. Creía que ya todo había pasado, pero durante casi todo el viaje caí en un mutismo total – me era imposible articular una palabra – me dirigía a Anni haciéndole gestos – tenía la convicción de que nunca volvería a hablar – miraba las nubes – eran una sucesión infinita de formas – rostros.

animales, plantas – abriéndose en el cielo – de a ratos contemplaba la inmensidad del paisaje y quedaba azorado – lentamente volví a la normalidad – empecé de nuevo a hablar, primero en un susurro que sólo yo escuchaba; pero me sentía alegre, sabía que volvería a bailar.



WESLEY DUKE LEE

II

(mantener en secreto). Angustia indescriptible (no detallar, es imposible).

Experiencia de locura (?): no poder situarse, asirse a nada; todo es un rompedor desarmado, explotado; no existen cosas ni «yo» (tampoco detallar esto; también imposible). Lo fundamental fue el acto religioso; las primeras horas, junto a un mar encrespado; y la luna; un brillo extraordinario que envolvía todo. Los cuatro nos acostamos en la arena y vimos la luz de la luna y la profundidad del cielo como dos cosas totalmente distintas. Todo se redujo al despojo; ya no uno mirando sino la totalidad sin uno; algo así: habría que meditar esto para darle una expresión más aproximada. Dios: todas las conciencias de todos los hombres unidas son lo mismo; si uno sale de sí, entonces hay una gran conciencia sin límites, sin «yo»; ¿eso es Dios? ¿uno es Dios? ¿Quién puede ser Dios sino es uno? ¿qué ocurriría si de pronto supiéramos, viviéndolo, que somos Dios, realmente Dios, nosotros y nada más, nada extraño, nosotros sin nosotros, sin «yo», despojados? Sentir exactamente lo que significa como acontecimiento cósmico que somos, la más pequeña sensación, la imagen más imprecisa, esto.

Escrito después. Seguimos el mismo itinerario que hace quince días. Comemos el peyote al caer la tarde – con el objeto de no sentirle el gusto lo molemós y hacemos pequeñas bolitas con la pasta húmeda. Las tragamos con té; unas 18 bolitas cada uno, lo cual equivale a 7 u 8 peyotes. Estado de angustia. Resolvemos irnos al mar. De lo que pasó falta narrar la mayor parte: los troncos en la arena parecían seres humanos; bastante siniestro. Mumo se acostó sobre un gran tronco junto al agua; al ir hacia él lo vi sin cabeza, y bajo la luz de la luna, junto al mar, me sentí arrebatado por el viento de la locura. En un determinado momento los cuatro nos pusimos de rodillas y creo que entramos en éxtasis; el viento levantaba una arenisca que nos golpeaba todo el cuerpo; el cielo parecía tener varias capas perfectamente discernibles – se las veía, casi diría que se las podía tocar. De rodillas y con los brazos abiertos, golpeado por el viento, frente al mar, me disolví, literalmente me disolví, y yo flotaba en el viento, como en un río, como un río como puro goce. Al volver hacia la casa (¿fue un error nuestro volver?) todo cambió. Penetré en una oscura zona de miedo infinito, de angustia y horror y debilidad. Mumo entró en la casa. Charlie, Daniel y yo, salimos a caminar; caminamos durante horas; tenía la sensación de flotar; los

muchachos me habían agarrado cada uno de un brazo y me llevaban casi arrastrándome. (¿Qué manera de caminar por ese interminable camino y en medio de una noche en tinieblas! Caminaba habiendo perdido el mundo, sin referencia a nada – todo estaba fragmentado y revuelto. Cuando volvimos me senté en una silla en mitad de la calle y me puse a mirar la infinita fragmentación de unos árboles negros que están frente a la casa de Mumo, y de pronto vi todos los fragmentos que se deslizaban rápidamente como por un embudo y se armaban ante mis ojos; otra vez tenía delante mío el mundo de todos los días...)

Al día siguiente volvimos; nuevamente una gran abulia, un desgano plácido.

Dos días después repentinamente me cayó encima otra vez el terror; «entré» de nuevo en el peyote; me sentí desvanecer y morir; perdí el mundo; a partir de ese momento me encontré perdido en algo así como una inconsistencia absoluta. Ese día me acompañó constantemente un amigo y no di un solo paso sin buscar su apoyo. Creo que el efecto me duró muchos días, tal vez semanas. En mi casa, de pronto miraba el cielo o los árboles y me iba; esta es la expresión exacta: era como si el cielo me sorbiera, me disolviera y aspirara.

¡Hermoso peyote! No obstante aún hoy al recordar su gusto tiemblo y la piel se me eriza; el miedo del cuerpo es impresionante, pero la fuerza del peyote supera todos los miedos y hace del cuerpo un vómito, va más allá, mucho más allá.

III

Hongos (20.9.82). Huautla es un pueblito siempre cubierto por la neblina y la lluvia, al menos en esta época del año. En Teotitlan nos separamos del camino real y penetramos en las alturas de la sierra indígena. A las 8 de la noche, bajo una fuerte lluvia, subimos la pendiente hacia la choza donde iba a realizarse la ceremonia. El piso de la pequeña habitación, cuyo techo era tan bajo que para entrar había que inclinarse un poco, era de tierra apisonada. En una mesa redonda había una imagen de Cristo rodeada de velas encendidas. En una hornalla ardían brasas que luego fueron trasladadas a un brasero. Contra la pared había varias sillas de pátas bajas, en las que nos sentamos. En el zine del techo sonaba la lluvia.

Los personajes: una india de mediana edad llamada Isabel García; una vieja rezadora, tapada casi totalmente con un rebozo; un indio envuelto en un poncho (parecía dormido); además estaba el hijo de la india, de unos veinte años, y una niña de unos ocho años. La señora puso los hongos en unas grandes hojas de plátano, echó varias hojitas de color oscuro en el brasero, las que despidieron un humo blancuzco, después apagó la luz eléctrica y comenzó a pasar las hojas con los hongos sobre el fuego dibujando una especie de cruz. Finalmente no lo dio a comer.

Al rato M. tuvo tanto sueño que le resultó imposible mantenerse despierto. Lo acostaron en un catre y se durmió. Pasó un largo rato. Isabel García repetía con tono monótono una melopea que no llegaba a ser un canto. Como tampoco a mí me pasaba nada, salvo un creciente desgano, también me alzaron, me acostaron sobre un petate y se fueron a dormir dejando una vela encendida sobre el piso y una delgada manta de lana para taparme.

Así comenzaron cinco horas de pesadilla. En lugar de hacerme comulgar con el todo los hongos me hicieron sentir la angustia más profunda que haya sentido nunca.

Es muy difícil describir lo que viví pues el tiempo se alargó y cada instante se llenó de tantas cosas diferentes que resulta imposible tratar de narrarlas. El tiempo dejó de aparecer como algo continuo dividiéndose en una serie interminable de trozos totalmente extraños unos a otros. Parecía un film que en lugar de ver como una corriente lisa y homogénea debía verse como un río de trozos de colores y formas, color, su propia forma, su plenitud propia. Y no se trataba de que uno fuera saltando de una a otra, sino que era una y otra. Era el todo el que vivía en una discontinuidad careciente de rescisos. No lo vivía como un flujo sino como sucesivos éxtasis, como interminables flashes de algo absoluto.

Totalmente loco.

Tenia dos (¿solo dos?) conciencias. Una identificada con lo que acontecía y la otra mirando tanto lo que acontecía así como a la conciencia presa en el acontecer. Una vivía la locura y la otra cargaba con el *verse* loco.

Locura como descontrol, como pérdida de la capacidad e incluso la posibilidad de vincular, de organizar y de comparar. Todo estaba detenido, pero en sucesiones.

La «normalidad» está constituida por una cantidad ilimitada de *filtros* (los ojos, la nariz, los oídos, el recuerdo, el pensamiento, el lenguaje, la conciencia, son filtros; pero incluso decir «conciencia» ya es una reducción grose-

ra, pues se trata de un pulular de infinitos niveles y variaciones: un simple pensamiento es la puesta en acción de cientos de millones de células nerviosas, y cada célula a su vez es un super-filtro, es el todo del cuerpo y del mundo en acto) que organizan el caos hasta concluir en ese punto supremamente delicado que es la conciencia, un punto donde el caos aparece como «algo» fijo, separado, manejable. La locura es la desaparición de los filtros y el rena-



WESLEY DUKE LEE

do del caos. Así lo viví. Viví más atrás de los filtros o antes de los filtros, en lo que tentativamente podría llamar el «origen».

Los sonidos, en lugar de las ondas sonoras que en buen orden penetran en el oído y llegan hasta el cerebro (pero ¿qué quiere decir, por dentro, «cerebro»?), eran una maza hilos de hilos sonoros y no-sonoros (entre los sonidos hay hilos visuales, olfativos, ideas, etc.) que desde afuera y desde los huesos y los cabellos hasta los líquidos intestinales, el palpitar del corazón que a través de las células repercute en la mesa, llegando hasta los árboles y las nubes, choques, degluciones, inspiraciones y expiraciones, hasta el ronquido de M, que en variaciones milimétricas va desde algo semejante al

sito. Nuestro estado era deplorable. Llorando y riéndonos estrepitosamente volvimos a la casa. Sentados frente a la estufa empezamos a ralmarnos. Sacamos dos sillones y nos sentamos debajo de un pino. Pasó un rato. Repentinamente me levanté, arrebatao por la belleza de todo, agarré un palo, le di un beso y revolviéndolo lo arrojé con fuerza hacia arriba. Al alzar los ojos para mirarlo, de improviso, caí en éxtasis. Todo se convirtió en una cápsula roja que se fue aclarando hasta volverse luz, una luz que se fue haciendo progresivamente más clara y que me absorbió. Sólo había luz, nada más que luz. De repente, instantánea. No sé si este estado duró mucho, si ocupó algo de tiempo, o era algo ajeno al tiempo. Fue una hermosura rayana en lo infinito (del mismo orden que la experiencia con marihuana que tuve en 1966 y que aún recuerdo como un hecho *fundamental en mi vida*). *Quiziera decirlo de manera simple: un desfundamentamiento en un más allá del ser.* Después fui, creo que arrastrándome, hasta la mata de lavanda, me acordé de R., quien me la había regalado. La miré enmismado, luego me acosté bien apretado contra el suelo y empecé a ver *todo*: hojitas, lichos, flores, yuyos de todo tipo, cada uno con su magnificencia, con su belleza, con su sí mismo, con lo que cada cosa es. Eran las 12.30. Le dije a G.: después de dos horas ha comenzado el éxtasis. En adelante todo fue así, lo que tocaba, lo que miraba o oía eran lo mismo, una sucesión sin fin de estados (cosas, hechos) incommensurables. Pero el hecho central, por su carácter misterioso, incomprensible, fue lo que llamamos el Aleph.

G. había hecho una pequeña acuarela, de unos 20 por 15 centímetros. Me la mostró. Yo la cubrí de borrones, y él hizo lo mismo. El papel con la acuarela borroñeada quedó en el suelo. Pero de golpe *eso* comenzó a moverse tridimensionalmente, empezó a generar formas tridimensionales: caballos, mujeres desnudas, rostros que aparecían y desaparecían, que se transformaban en piedras, en playas, en selvas, en ciudades, cielos estrellados y tormentosos, monstruos, batallas, hombres y mujeres haciendo el amor, matándose, amaneceres, atardeceres, noches, nieblas y lluvias, desiertos, niños, caballos. Toda la historia de la humanidad deslizándose bajo nuestros ojos, todo el dolor y la alegría de la humanidad allí, *haciéndose y cayendo y rehaciéndose*. Estábamos tranquilos. *Algo más: G. me dijo que él quería ver cosas se movía (salvo la hojita en el suelo), y segundo que los dos veíamos las mismas cosas.* Varias veces salimos al patio y al volver todo estaba quieto, menos la superficie de la hojita, que seguía generando formas a un ritmo enloquecido. El «espectáculo» (único, irreplicable) duró varias horas. Y digo es-

pectáculo porque lo mirábamos como si estuviéramos en un cine mirando una película, con la diferencia de las tres dimensiones y de la creación que se producía incasante ante nuestros ojos, como algo sin intención, caótico y, sin embargo, de una belleza que nos hacía llorar de emoción. El regreso fue tranquilo. Íbamos felices, con la sensación de haber estado en la muerte y haber renacido.

V

Alegría inmensa al disolverse en la evidencia del ser. Sensación de ser el ser. La propia evidencia, en lo infinito y en lo eterno, como *donna*, se vuelve absoluta. *Suena* una dimensión (esto-algo) que está más allá de cualquier intento por nombrarla. En ella converge todo.

Tocado por algo inmenso siento que uno-es-eso, que eso es esto, que soy él y que él es mi íntima inmanencia. Esta revelación (y no encuentro ninguna palabra que exprese con mayor exactitud lo que quiero decir) produce un profundo recogimiento. Se siente algo así como la necesidad de todo. Podría decirlo así: si uno es es por algo. Uno es porque él ser es y porque uno es ser. Uno ya no es uno, como opuesto a otro, sino «algo» (pero estamos a infinita distancia del algo) infinito. *Es* infinito. El ser ya no es algo extraño; todo esto y uno incluido se revela ser. Ser en uno es ser ya sin uno. El ser se abre en uno y uno deja de ser uno. No sabemos que éramos no ser. Más bien habría que hablar de un acontecimiento sin sostén.

El hecho-de-ser excede cualquier trascendencia. No se trata de trascendencia ni de inmanencia. Ni de dios. Se trata de un acto-absoluto (no sé de qué otra manera decirlo), pero que a la vez es lo más simple y evidente que uno pueda imaginar. Un milagro. Y cada uno es un milagro. Somos lo absolutamente imposible vuelto posible; hemos surgido de la piedra y el fuego, no hay duda. Pero entonces ¿qué?

En el peyote no existe el qué, se disuelve el qué. Hay lo que hay. Eso, esto, es todo.

Argentinas | www.ahira.com.ar

Nota: El problema que nos preocupa es el de la relación entre las drogas y lo místico. Según R. Gordon Wasson las sustancias que llama «enteógenas» constituyeron momentos esenciales en la vida espiritual de casi todos los pueblos. De ser esto cierto será necesario reconsiderar tanto las experiencias con drogas como las experiencias místicas desde un nuevo ángulo. [O. del B.]

WIRIKUTA: LA CAZA DEL VENADO

Llegamos a *Wirikuta*: el Desierto de los huicholes.

Nos alojamos en casa de Tomás, quien nos recibe de manera amable y nos resuelve las necesidades básicas: habitación, lugar donde comer y ruta segura hacia el peyote —evitando judiciales y demás alimañas. Temprano, al día siguiente, partimos hacia Las Margaritas —zona de reserva ecológica donde, previo pago de veinte pesos, podremos pernoctar sin mayores riesgos.

Asombro: el Desierto hecho un vergel; florecido, verde, vibrátil.

Explicación: abundancia de lluvias la semana anterior —cosa infrecuente en estos páramos. Julio —amable conductor que nos llevó en su Jeep modelo 1956 hasta Las Margaritas— nos comenta que, en ocasiones, pasan hasta cuatro años sin llover.

El Desierto acoge esa lluvia y la almacena por años en su entraña.

Wirikuta: enorme matriz húmeda recubierta de pétreas piel de escamas; enrollada serpiente que dormita.

Ejemplo de economía, de contención, de sabia sobrevivencia —de introspección vital en el Desierto. Se aferra la vida a sí misma allí, se potencia en el espesor de la canícula, y late sigilosa.

Reconocimos el *hikuri*.

Lo cortamos con cuchillo o navaja dejando la indenne raíz en lo profundo para que luego revenc. Se

ocultan los botones debajo de la gobernadora que protege; se ocultan y, de pronto, se ofrecen al buscador, se ofrendan, casi, al sacrificio. No cortamos el primero —el primero es reconocimiento; el primero inicia la senda. Saluda.

Acampamos frente a un pequeño estanque donde nos esperaban una garza y un pato. A lo lejos, las montañas azules y ondulantes, y la silueta del tren.

Me detengo en el tren:

La última vez que fui al Desierto —hace ya ocho años— el tren aún era de pasajeros, resueltamente cómodo, con asientos de madera, repleto de silenciosos indígenas. Se tardaba una barbaridad ya que podía detenerse en los lugares más imprevisos sin motivo aparente. Ahí *veíamos*, sentíamos el *estar* —la composición de lugar que se afianzaba en ese salirse de sí en la quietud—. Vértigo de lo lento: el tren penetrando en el Desierto.

Algoritmo del México eterno y profundo, el tren —o, con mayor exactitud, el ferrocarril (vocablo que dibuja la larga homofonía de su forma)— ya era una suerte de atenta iniciación, de digna entrada en el Desierto.

Ahora lo compraron los japoneses y solo es usado para transportar piezas de Nissan; se compone de innumerables vagones herméticamente cerrados y cruza veloz e indiferente los páramos potosinos.

El tren ya no mira hacia afuera, no se detiene —asmático y chirriante— en alguna inhóspita curva a resollar, a formar parte del páramo, a confundir sus férreos óxidos con el polvo y el viento de ningún camino.

Es una máquina ciega que pasa, que atraviesa y que no mira.

Cumple ahora un periplo eficaz, cronométrico y productivo, ya no se adentra en la nada atemporal como antaño, y esa mudanza del tren me genera tristeza, me despierta el sentimiento de lo siniestro, un aciago sentir difícil de explicar aquí —y tal vez sólo explicable en la vivencia.

¿Qué sentirá, ante ese cambio, la gente del Desierto? ¿Algo habrá cambiado en ellos desde que el tren es otro, desde que se convirtió en una sombra nipona rasgando el silencio y las tolvaneras?

Regreso al estanque ahora: calculo que media unos ochenta metros de diámetro; circular como una ofrenda huichola que vimos en el alto terraplén —ofrenda de piedras en el polvo señalando al cielo.

Nos ubicamos debajo de una frondosa y nervuda acacia para protegernos del sol.

Entonces: vimos llegar —después de la simple música de los cerceneros que ya las anuncia— a un numeroso grupo de cabras dispuestas a abrevar; hombres y bestias nos miramos, nos reconocimos mutuamente; no se molestaron por nuestra presencia; parsimoniosas, se alejaron y se echaron bajo la sombra de algunos árboles.

Vimos llegar a tres caballos adultos con un negro potrillo saltarín de patas como agujas; bebieron, jugaron el libre juego de los potros, nos guiaron, vigilaron su camino.

Vimos llegar a cuatro apacibles vacas color café con leche que, luego de beber, de medir nuestra presencia

con sus acuosos ojos perrunos —pero desprovistos de ansiedad—, también se marcharon.

Vimos gusanos, muchos gusanos de colores. El simpático medidor, así llamado porque levanta su cuerpo para avanzar y luego estira la cabeza, en lugar de hacerlo horizontalmente sobre sus anillos como casi todos sus congéneres.

Vimos flores de colores planetarios nacidas de cactus pitagóricos.

Vimos la Vida aferrada a las ramas de un árbol centenario y vimos el movimiento cascabel de su corteza ascendiendo hacia las hojas más tempranas.

Vimos pájaros que, desde su giratoria cúspide de alas —alto azor del Desierto—, nos veían.

Vimos el pacto de lo real en lo compacto, vimos colores y formas y sonidos naciendo de lo Mismo, múltiples velozes de lo Único —vibrátil rapidez / de la quietud.

Eso fue lo que vimos.

Y sentimos la sed de las espigas en las pantorrillas, en las manos inexpertas, / en las urbanas ingles.

Las espigas dichosas, el dolor dichoso de las espigas defensoras atravesando la epidermis —la humana membrana epitelial—, llegando hasta la sangre, hiriendo allí al intruso que alozado pretendía pasar.

Por aquí no pasas —le dice el cactus, Argentinas no yaaa, aaaaa, aaaaa, aaaaa quietud, en su asombrosa y enraizada existencia, el cactus. Cientos de miles de tipos de cactus, cactáceas, nopales, gobernadoras, erizados arbustos / desafiantes,

aguja, punta, púa: poderosos misiles diminutos hacia las seis direcciones predispuestos, reunidos en ese concierto de silencios, seductores en virtud de sus formas: geométricos algunos, caprichosos y ondulantes otros, ortogonales, caleidoscópicos, islámicos, perfectos en su áurea proporción.

Saben, seguramente, su hermosura y así se lucen con sus letales lanzas que los cubren.

Es Sebastián quien se acerca y pide tus saetas.

Cactus de mi dolor me multiplico para ceder mi carne a tus espinas, para dejar de ser tan solamente yo y salir a tu encuentro y agolparme en esa mi herida que me aguardas.

Pero al cactus le hablamos con los ojos, hablamos desde el alma con los ojos porque el Desierto oye en el silencio —así sabe escuchar— y mira en el silencio y entiende —sobre todo— en el silencio.

La noche adviene ahora: pardean las montañas a lo lejos, la sombra la propulsa a ser volumen, las reviste de cuerpo, de solidez, de grávida presencia.

Y luego —después del zenit de su realidad— comienzan a velarse, a perder sus aristas y contornos; se azulean y abundan —lentamente—, abisinos camellos las montañas.

El cambio es lento pues la atención de la mirada le proporciona duración. Dura el crepúsculo y dura el tiempo necesario. El tiempo, justo, se retira, su sorpresa a la escena, observando las sombras, observando el avance de las sombras retrocede la luz, recula en la curva terráquea, se desliza hasta desvanecerse absorbida por el abismo de lo negro.

Y lo negro canta
(el canto es la chispa de lo negro que enciende
/ los sentidos).

La noche se llena de sonidos: comienza a croar.

Son millones de ranas —las vimos al levantar las piedras para construir un círculo de protección en torno nuestro (la noche siempre exige protección)—; diminutas ranas incontables saltando delante de los pies y que nos da miedo, nos da culpa, pisar por accidente. Es claro que salen del estanque; provienen del agua —como la vida misma— y ellas mismas son agua que brinca ahora y canta. Ranas: catarata cantora que se incendia.

Lucero
(el primero inicia la senda. Saluda).

Aparece el lucero y el estanque se prende más de voces. Sin embargo, prevalece una voz mayor, un croar bronco, penetrante, estridente, que se impone. Apareos adentro de la noche.

Al fondo del silencio se difunde un coral de croares como un telón de ámbar.

Y la música oscila:
sonoros saltos en lo obscuro, el canto
—porque en la noche, aquéllos que no duermen, cantan.

Salirse de sí para ser música, para entender sin partituras esa música.

Todo se teje allí: se entreteje
la constelación del croar, abajo,
con la constelación estelar, arriba

(ahora repite el ciclo de sonidos, abierta al fin la senda de los astros).

Cada croar es un quasar
(quasi star o casi estrella) que estalla y vuelve a estallar

intermitente: un único latido encabalgado
en la penumbra de la calma. ¿Calma?

Calma inquieta —molecular, vibrante, ondulatoria—;
fricciones diminutas de lo Mismo.

No, no hay calma aquí,
hay atareado trasiego de las cosas
que sin cesar demudan, se deshacen
en nueva forma efímera, y entonces
soplan —algo soplan las cosas por ahí—, silban
los seres de las cosas —los duendes de la piedra
o de la nube, o de la hormiga múltiple—; metástasis,

/ Arjuna,
ramaje incandescente de raíces que va quemando

/ adentro,
abriendo surcos, arrancando los ojos de los hijos
(ciego Edipo de Tebas, hija y hermana Antígona te guía),
porque todo es volcán y cruje y «Todo arde» (Buddha
y Heráclito de Éfeso sabían); la eternidad se traga a

/ Cronos,
trágase se vomita se devora heces del sol en eclosión
en tierra: el mundo madera de difuntos
árboles: tambores
templos —tractatus— cactus

Hecatombe la flor.

Una contienda es lo que pasa.
Una constante contienda sin cuartel —es lo que pasa.

Velamos en la noche.

Atravesamos la noche frente a un fuego pobre
que no llega a fogata porque la madera verde que cor-
tamos con las manos no quiere arder —no era para
que ardiera, tan temprana, fibrosa, tan llena de savia
en su interior. Con las manos: unidos en un esfuerzo
físico que estimula y lacera—, de pronto, se transfor-
ma en danza. Aprendemos que, en lugar de aplicar la
fuerza, debemos acometer un giro aferrados a la rama
demasiado vigorosa como para partirse fácilmente, y
en ese giro —que llamamos «El minué»— el árbol ce-

de, nos entrega su rama vencido por la Danza —y la
danza y el árbol y la rama, al fin devienen fuego.

Además del fuego verde, encendemos cuatro velas co-
mo ofrendas a un costado del círculo —y se diría que
arden mejor.

El círculo es un templo trazado con piedras efímeras
(«No quedará piedra sobre piedra») que nos protege.

¿De qué nos protege? Del miedo ancestral, nos
protege —y además es una célula, una matriz, una
placenta, un cosmos.

El círculo es el necesario orden natural.

Todo tiende al círculo:

las curvas del gusano que avanza sobre la rama
trazan círculos incompletos; las ramas: bocetados círcu-
los aéreos; el noctámbulo deambular de los coyotes, el
fuego: la mirada, las libélulas —sobre el cóncavo estan-
que— ¿y qué dibujan las ranas en su salto, y las hojas,
el lago, el *hikuri*, el vasto mar lejano, las ideas, el amor
de Venus que me rige y Marte que me agobia?

El universo todo traza en su espiral un círculo.

Como explicaba Niccolò Tartaglia en su *Nova scientia*
(Venecia, 1537), no hay línea recta en el desplazamiento
de un cuerpo grave; la bala traza una curva en el es-
pacio, aunque nuestra vista cree percibir una recta.
Igual que ante un mar calmo creemos percibir una su-
perficie plana cuando es, en verdad, esférica.

«Todo lo recto mente —murmuró el gnomo con des-
dén—. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un
círculo» y «curvo es el sendero de la eternidad» —de-
cían el gnomo y Zaratustra.

Dios es un círculo.

La realidad circundante es circular:
el estanque, el croar, las montañas, el *hikuri*, el

coyote que acecha, la transformación de la flor en fauna, la Osa Mayor, el fatuo fuego efímero, la esmeralda en la mirada, las manos, las manos, el recorrido de mis manos sobre tus manos: redondo, redondo; mira como rueda la Rueda de todo lo creado, de todo lo visible y lo invisible (pero de lo invisible no se habla), el rodar del Todo que sólo se manifiesta en lo distinto.

La indiferencia de lo múltiple.

Es circular.

Y todo es soplo, todo es el mismo hábito que pasa —y qué poco vemos si no vemos más allá de aquello que se expresa:

La rana es pájaro,
las montañas son agua,
cactus el fuego,
la flor espina que respira,
música la piedra, piedra
el frío aire poroso,
colibrí el colibrí,
pantera la cascabel que anhele y que me habita.

Nosotros somos lodo somos hombres
somos las hojas caídas de ese árbol somos
lo que aún no sabemos que ya somos.

Velamos ahí.

Siempre pensando, sintiendo la pisada desprovista de pie, el canto largo y mudo de la noche porque, de pronto, «se hizo un silencio como de media hora en el cielo» —como reza el Apocalipsis— y en ese silencio el girar y las ranas dormidas o expectantes; un silencio semejante a un paño de seda deslizándose en el aire como una mantarraya bajo el mar.

Así sentimos la Presencia, la Conciencia sin objeto —atenta y percibiéndose a sí misma con los ojos abiertos.

Párpado es lo real.

Cerrar o abrir los ojos, es lo mismo; vivir o dejar de vivir, es lo mismo.

Sin embargo, el frío se siente (no es lo mismo) y hay que cubrirse y abrazar al Conejo —y cerramos los ojos y aparece un venado con piel de peyote que nos mira: venado-iguana-crustáceo-del-Desierto que nos mira, y un *hikuri* que sangra.

Quien nos mira es *Káuyumari*: el venado celeste. Trinidad huichola que protege. *Káuyumari* se ofrenda y de su sangre nace a la vez el *hikú* o maíz y nace *hikuri*: el corazón de venado celestial que sangra.

Allí lo vimos, Allí —mejor sería decir— nos acogió con su mirada y nos brindó su sangre y entramos, por instantes, en su reino.

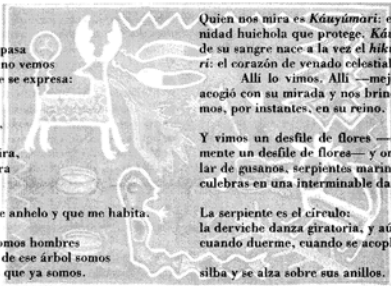
Y vimos un desfile de flores —sin metáfora: literalmente un desfile de flores— y ondular ondular ondular de gusanos, serpientes marinas y terrestres, ágiles culebras en una interminable danza invertebrada.

La serpiente es el círculo:
la derviche danza giratoria, y aún cuando ondula,
cuando duerme, cuando se acopla en carnal abrazo,
/ cuando
silba y se alza sobre sus anillos.

Cerramos los ojos para ver: vemos vibrar el mundo.
Abrimos los ojos para ver: vemos venir la luna de allá
/ hondo,
la glauca y ascendente rebanada de luz bañando el ojo
/ sin párpado del lago,
iluminando como en un susurro —arrullo blanco de la
/ flor.

Y entonces se perfila las montañas, las cerros acacias, el resplandor de las arenas que —en cada uno de sus granos— repiten al astro con su luz.

Relámpago perpetuo.



Amanece.
Llega a su fin lo eterno de la noche.

El periplo se cierra.
Otra vez las nítidas montañas a lo lejos, otra vez
la rectilínea del tren surcando el polvo,
el agua que, con los primeros pájaros, despierta.

También el árbol que nos cubre deja
de ser araña protectora y regresa a ser árbol:
nervuda acacia en su raíz enhiesta.

Todo se transfigura en la aceptada
verdad que los sentidos reconocen.
Lo singular retorna a su apariencia.

Nada del otro mundo, por supuesto: nuestro planeta
completó una revolución sobre su eje y fuimos testigos

y partícipes, y sabemos y queremos que ese milagro
sea permanente.
Pertenece un poco más.

Cuando Julio llegó a recogerlos en su viejo Jeep, no lo
sabíamos, pero pertenecíamos un poco más.

Eso es todo; eso
fue todo.

Salimos de *Wirikuta* como de una batalla.
Miramos las últimas gobernadoras amarillas al
borde del camino. Unos perros escuálidos, en vano, les
ladran a las ruedas.

—VÍCTOR SOSA



*La matriz del mundo,
tabla de estambre
por José Benítez Sán-
chez, reproducción
tomada de El correo
de la UNESCO, febre-
ro 1979 (año XXXII)*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas, www.caira.com.ar

PEYOTE, VENADO Y MAÍZ

El indio mexicano posee este conocimiento milenario: el planeta no es algo inerte, inanimado, sino un ser viviente. Esa capacidad de vida se manifiesta como una integración poderosa de entidades que desde lo invisible sostienen lo que es visible. En el pensamiento religioso de Occidente el cielo, el purgatorio, el limbo, el infierno, son «ámbitos» sagrados que no están divididos, no se venen. Entre los pueblos indígenas de México, por ejemplo, se conjugan estrechamente las entidades sagradas invisibles con la vitalidad del mundo. Las entidades conviven con el ser humano, con los pueblos. El indio mexicano sabe ver, distinguir en el espacio visible, el pulso invisible que late y da vida al mundo. (...)

La serpiente es un profundo símbolo y una poderosa entidad en ciertas regiones mesoamericanas. En otras lo es el venado. En casi todos lo es el maíz: divinidad sustentadora de la vida. Hay además en la religiosidad del México indígena una devota relación con ciertas plantas narcóticas. Estas plantas piensan, hablan, enseñan, se comunican. Tienen «almas». No pueden estar en «servicio de nagichos, a no ser que se quisiera de los hombres». Son «quines», puertas sagradas que se reverencian y cumplen con la misión de curar y de ayudar al crecimiento espiritual que los pueblos indígenas necesitan para cooperar en la conservación de su vida, en la conservación del mundo. (...)

Entre los mazatecos de Oaxaca, los hongos alucinógenos son la divinidad poderosa e inflexible, exigen una profunda pureza del que se acerca a ellos como sacerdote, curandero, paciente o aprendiz. Un largo recorrido espiritual se requiere para conocerlos. (...)

También el peyote es sagrado. Su devoción se extiende fuera de la órbita milenaria de Mesoamérica, en el norte y occidente de México, en particular entre dos pueblos emparentados: los tarahumaras y los huicholes. Los tarahumaras lo consideran hermano de Dios y cuentan que cuando se fortaleció el alma del hombre recién creado, éste caminó a Umiriké, lugar por donde sale el sol, y se encontró con el peyote, o *Hikuri* que ahí habitaba. (...)

La principal ceremonia ritual de los huicholes (...) es un símbolo que, en lazo, como distintas facetas de una sola divinidad, como distintos rostros de una misma fuerza espiritual y vivificante, al venado, al peyote y al maíz. Un venado celestial, *Käuyümarí*, teñido con su sangre la tierra donde nace el maíz o *Hikü*; de su propia sangre el venado celestial renace, resucita, dando vida. El corazón del que mana su sangre, el corazón que sostiene y alienta la vida del *Hikü* o maíz (y que por ello sostiene y alienta la vida del huichol), también es *Hikuri*, el peyote. Por ese corazón se mide la vida de cada año y

de cada sacerdote. Los pueblos huicholes emprenden la cacería del venado o *marra* para ofrendarlo a la madre tierra, a la *latei Yurienaka*, donde el corazón renacerá como *Hikuri* y como vivificante maíz o *Hikü*. Por eso cazan al venado y al peyote, para ayudar al mundo. De ambos corazones del venado celeste renacerá cada año el hombre, la mujer, el niño huichol.

Peregrinación sagrada: el viaje desde las montañas de *Italico* y *Naypitit*, donde viven las comunidades huicholes, hasta la sierra del Real de Catorce, en San Luis Potosí. En este peregrinaje por el desierto, por *Wirikuta*, los sacerdotes huicholes —*mará akame*— van recolectando del suelo, devotamente, los corazones sagrados de peyote. Esta recolección es otra «cacería del venado». Por ello a la Fiesta de Peregrinación o *Päriyatsié yeyá* le llaman también *Iweiyari*, «La caza». En la fiesta ritual se funden los dos corazones, lo de *Hikuri* y la de *Marra*, el venado sacrificado. Esta conjunción sagrada es también una faceta mágica del maíz o *Hikü*: por un lado, es el venado celeste, por otro, el corazón de ese venado sagrado, el *Hikuri*.

He dicho que el venado celeste tiene un nombre: *Käuyümarí*. La memoria de los huicholes conserva muchos relatos suyos, muchos cantos. En ellos *Käuyümarí* aparece también como un verdadero sacerdote huichol, un *mará akame*. Pero también se le ve en el espejo de su desarrollo espiritual. El alma del peyote es para conocer lo verdadero, para convertirse en un sacerdote que no engaña, que no pueda ser vencido por ningún engaño.

Uno de los grandes relatos de *Käuyümarí* es por esa su lucha contra una planta engañosa, otra planta narcótica llamada «árbol del viento» o *Kieri Tewiyari*. Durante esta lucha se evidencia que la formación del *mará akame* es muy minuciosa: se prolonga por cinco años y exige seis peregrinaciones por el desierto. En esta lucha *Käuyümarí* actúa como un *mará akame* y en su crítica contra *Kieri Tewiyari* describe los ritos, danzas, la ingestión de la planta narcótica y sus efectos nocivos:

Los tuvas, las agujas, los espejos, los haces, se abren de ellos mismos. Anda cantando, gritando... anda tocando el tambor, anda engañándolos. Así es él. *Käuyümarí* lo vence disparándole con el arco cinco flechas, no seis, para recordar que se le elimina de los puntos cardinales y del cielo, pero no de la tierra, por lo cual se relaciona particularmente con los reptiles. Cada vez que una flecha lo hiera, el «árbol del viento» vomita cosas venenosas que intoxican a *Käuyümarí*, que empieza «a ahogarse, a toser». Pero él, como verdadero *mará akame*, se aplica peyote molido en las manos, la boca, la

cara, y deja de ahogarse, porque el peyote es más poderoso que el «árbol del viento». *Kauyúmarí*, pues, lo vence, y su contrincante:

Viojó a un risco para crecer allí, para ser transformado en árbol. Porque nuestro Abuelo y nuestro Padre no lo admirarán en ninguna parte: «Eres malo. ¡Por eso le quedas aquí en este mundo!» llegó al risco y allí cayó su alma, cayó como una piedra. Allí se transformó en árbol que empezó a crecer, a crecer para arriba, hasta llegar al quinto nivel, un árbol con cinco ramas. Entonces el viento sintió compasión, le sapló por acá y por allá, en los cinco lados. Le dijo: «Allá, en esos campos, allá está la vida verde, allá puedes crecer.»

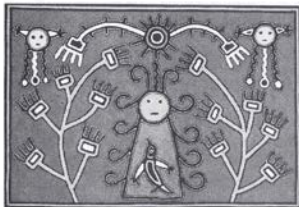
El relato señala, significativamente, que los brujos del «árbol del viento» son personas que no completaron su formación como sacerdote huichol o *mará'akame*:

Y por eso algunos que no alcanzaron la última etapa, que no cumplieron sus promesas, se convierten en mentirosos, en engañadores... Entonces se hacen brujos... Para el *mará'akame* que es un verdadero huichol, no hay más que el *Hikuri*, el peyote. El *mará'akame* no tiene nada que ver con *Kieri*. El peyote es el corazón, el corazón del venado, el corazón del maíz. Es ambos, es el venado y es el maíz. Es nuestra vida. Tiene más poder. El hermano mayor *kauyúmarí* mató a *Kieri Tewiyari*, aquella persona «árbol del viento». Luchó contra él con el peyote. No pudo resistir. Sólo el *mará'akame* puede deshacer a uno que ha sido atrapado por *Kieri*. Sólo el *mará'akame* sabe... Así es, como te lo he dicho.

Posiblemente se designa como *Kieri* a la *datura mateoides*, un alucinógeno popularmente llamado en México *tolache*, considerado sagrado entre los *zuni* y los *hopis* del suroeste de Estados Unidos y que emplean en sus diseños, confundidos éstos a menudo con la estilización de la flor de calabaza.

En 1994, en una entrevista, Pablo Ortiz Monasterio se refirió que fue a *Wirikuta* durante varios años. En cierta ocasión, preguntó a un huichol por qué habían escogido como emplazamiento sagrado de su peregrinaje ese sitio rodeado de montañas en San Luis Potosí. El huichol contestó: «Nosotros no lo escogimos, él nos escogió».

En efecto, los huicholes son un pueblo elegido.



«Los huicholes toman cactus de peyote, costumbre que constituye el núcleo mismo de su cosmología. Se dice que el reino visionario que se ilumina en el interior de los seres humanos les ayuda a encontrar su vida. Para los huicholes, todo en la Naturaleza está imbuido de espíritus. La *Bisabuela Nakawe* lleva dentro de su cuerpo la palma, que personifica a Nuestra Madre *Kukuruku*, espíritu del maíz. Cuando la Tierra ha sido fertilizada por el Sol que brilla sobre su cabeza y por las diosas de la Lluvia de los cuatro puntos cardinales, surgen las mazorcas del cuerpo de *Tatei* (Nuestra Madre) *Urianaka*. (Diosa de la tierra lista para la siembra, Crescencio Pérez Robles, hilo sobre madera, cera, siglo XX.) [Imagen y texto extraídos de *La diosa. Madre de la naturaleza viviente*, Adele Getty, Debate, Madrid, 1996.]

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

CARLOS MONTEMAYOR

Revisando unos viejos suplementos me encuentro con este artículo de Carlos Montemayor. La Trinidad de los huicholes. Por su claridad, por su hermosura, transcribo fragmentos del texto, para ustedes, para todos los que puedan entenderlo. [Victor Sosa.]

LIGADURAS

I

El afinamiento comienza por una sensación muscular. Anguila tirada en la palpitante grave de una hora alargada, molecular, eléctrica en las coyunturas, casi ósea.

Una danza de sonidos modigliani se abre en delgadísimas ramas, hinchadas en los extremos por gotas que se deslizan hacia frutas, o hacia notas, que se extienden y resbalan sobre otras finas vetas ramificadas, y que sin dejar de danzar y derramarse, vuelven a los nervios de la audio-mirada.

Frente a la ventana, el follaje de un árbol se ríe conmigo, una risa-música en el vaivén suave, y a la vez líquido y brillante de las hojas, en la disuelta majestuosidad de su ritmo. Mudo, atino a pensar que debería decir algo para indicar (me) que sigo vivo dentro de la belleza.

Fluencia única, de todas las sustancias, que no rebalsa su propia forma: la consistencia ondeante de las paredes, las persianas que se derraman sobre la serpenteante madera del piso; la silla que efervesce siendo silla; la sólida mesa, en su consistencia móvil, que nunca deja de ser una sólida mesa —toda cosa, cambiando, permanece ella misma.

(El tiempo en la hora también parece palpar levemente, y las agujas del reloj tienen como un reborde sonrosado, como de algo que socava, o de sangre. Decir que todo tiene ritmo es decir nada. La piel se me transparente: blanco, me vuelvo rojo, violeta; rojo húmedo, blanco seco, violeta traumático. Como si en el preciso instante en que uno puede asistir a la disolución en la belleza ve lo que la de-sin-cha, lo que la de-sin-fla.)

Me río. Sé verdaderamente que la risa es una forma de agradecer.

Entonces en mis manos hay una incandescencia, una rara luminosidad que flota un instante detrás de cada uno de mis movimientos, como si se desprenderían silenciosas partículas de un polvo liviano y lento que inmediatamente se desvanece en la penumbra. Chispas de un resplandor animado despiden mis pies a cada paso. La incandescencia es aura dimanada de mi cuerpo. Camino por la habitación y una indecible felicidad me sobrelleva en la visión de esas brevísimas huellas de luz suspendidas en el aire que dejan mis piernas y mis brazos al balancearse.

Salgo (vacío de mí) de lleno, a la puerta: el aire fresco me hace bien, una brisa suave vibra en mi espalda que calma, como una mullerana sopada, impregnada de permanente fluencia.

II

Delicuescencia de la materia en un lugar de la sustancia que es su propia transparencia: la mirada.

Un sostenimiento de luz infinitamente disperso en su centro alumbrando. Alumbramiento que es un puro hacer por estar: brillo, intensidad elemental de todas las sustancias, y que sin mezclarse, y sin turbarse por la contradicción de todas las diferencias, se revela realce y arrebato, relieve animado, delicuescencia de una textura viva.

(¿Son solamente luces y sombras en transformación, los mecanismos invisibles que hacen de la visión el sonido indescriptible de lo mirado? ...el paso de la piel a la luz, a la sombra; pero mis ojos alcanzan a oír el sonido de las nubes, mis oídos ven la sinfonía ocre-verde, de la luz entre las ramas.)

Delicuescencia de la imagen en un lugar de la sustancia que es su propia materia: la mirada.

Adherencia subjetiva que revela y a la vez resguarda la múltiple intensidad de las diferencias de cada existencia particular, al limitar un espacio y el espacio de ritmo contenido en la forma: el árbol, el pájaro, las ramas.

La mirada es una ligadura transparente que cohesionada el relieve rítmico-diferencial de todas las sustancias, simultáneas en el aparecer y que conforman el mundo percibido, en la superficie única y visible de un continuo variable.

Punto de percepción que la conciencia cristaliza.

III

La gran afirmación del mundo es el ojo puro — no el ojo que ha crecido de la conciencia, órgano sin órgano, lo Invisible (incluso lo visible dentro), es su campo.

Esta Visión es anterior a todo juicio y razonamiento.

Es asombro, estado de contemplación activa, donde todo se reduce al principio solar del ojo, la sola indicación del rayo: la irrupción celeste vacío, la cavidad de nube que huella, por la acústica azul, un silencio despacio, lo que pasa.

Se diría que la conciencia es siempre la conciencia de una lejanía que se tiende así, entre dos caras, entre la dimensión absoluta de esta inacabable asunción de vida, el milagro de su particularidad, y la particularidad milagrosa de que algo mire.

Es aquí donde la descripción reduciría todo a una sucesión, un encadenamiento verbal o visual, de lo que en este punto de percepción se *cristaliza*: esto que aparece y es verdad — y que en verdad es el puro aparecer, el imperceptible respirar del universo que en la unidad conforma, este resplandor que irradia lo existente, su continuo y siempre presente despertar.

NÉSTOR PERLONGHER

AUTO SACRAMENTAL

DO SANTO DAIME

Apresentação - versão em espanhol

PERSONAJES

La Luz
La Ayahuasca
La Fuerza
El Viento
Los Indios
El Coro de Hombres y Mujeres
Otros, a determinar

DESCRIPCION DEL PRIMER CARRO ALEGORICO:

Trátase de una rampa giratoria cubierta por una profusión de árboles, lianas, helechos y todo tipo de flores. Hay también animales pintados en colores vivos. Al conjunto lo atraviesa dando vueltas por todas partes una gigantesca anaconda multicolor e iridiscente, del tipo de las pintadas por el pintor ayahuasquero Pablo Amaringo. Corre un fingido río, en verdad un espejo de cristal, y en su superficie se recortan marsopas (delfines de río) suspendidas en la gracia de un salto a través de un arco de metal pulido. La escena comienza oscura. Hay una pequeña luz que titila y tiembla, como una vela: es una estrella recién nacida. Se va alumbrando y en el centro aparece una mujer rubia vestida de lamé bien brillante que va reflejando rayos de diferentes tonalidades.

FRAGMENTO INICIAL

Habla La Luz:

Soy lo que a todo da vida;
soy la que al alba amanece;
soy la que el mundo obedece
en su fulgor, que ilumina.
Soy, pues, la que determina
el sol y con él la vida.
Discúlpese la insistencia
mas es con mi consistencia
que por doquier todo gira.

Y ahora yo que he iluminado
tan recónditos rincones
en mi lidia con la sombra,
debo reconocer otra gran luz
que de alguna manera se refleja
en mi traje de torero andaluz
y no es apenas el centelleo lunar
que nacara las cosas de la noche,
si bien su imantada patrulla
recuenta los albos días que descubrió
temblando en mi palpitación de vela
(no velador): ella revela
otro misterio diferente, que es
también el de la luz que soy.

CORO DE HOMBRES Y MUJERES

(Se siente el canto de una procesión, rítmica, que sostiene trémula una gran cruz de Caravaca, entonado por hombres y mujeres «fardados» (pantalón azul y camisa blanca, los hombres; camisa y pollera de los mismos tonos, las mujeres), pero donde predomina la voz femenina.)

O Daime é o Daime

Professor dos Professores

(canta sólo un fragmento del himno)

Emergiendo de la maraña de lianas, sale un ser andrógino, La Ayahuasca.

LA AYAHUASCA (frente a La Luz, una mujer en túnica de lamé donde se reflejan los reflectores multicolores)

Veme, oh Luz, soy tu hija:

de las profundidades, tu retoño:

ven y veme, venme a ver, ve mi venida

en carros de delfines y de lianas

maravillosas, mucilaginosamente enmarañas,

fuerza soy de la tierra, de allá abajo me nutro

de ti, Luz; y en la densa enredándose

cabellera boscosa en amasijo

de pasión retorcida, yo no sé si tortuosa,

pegajosa, fiel a los claroscuros de la lucha

entre el día y la noche, veme, oh Luz.

Si tú ves, y haces ver, soy la que,

líquida, hace mirar.

LA LUZ (resplandeciendo)

Ven, néctar de la liana, fruto líquido

de mis turbios amores con la tierra,

estrella de la flora, mar espeso

de alucinantes Niágaras.

Ven y cuenta quién eres,

dinos de dónde vienes,

quiénes te descubrieron

y usando tus magníficos poderes

a mis altas alturas se treparon

en una húmeda prosternación.

Ven y háblanos, oh sacra

(ya que tanto

dices cuando **emborrachas**

divinamente a los pastores nobles
que me adoran y adoro iluminar).

LA AYAHUASCA

Oh farolera deslumbrante, gracias

te doy, que no son pocas

las que dispongo. Vengo

de lo más hondo del

boscaje montañoso, junto al Ande

y crezco libremente

en la generosidad de la Amazonia,

así onadas y ubérrimas

son sus pares de tetas desbordantes, el cáliz

derrumba con su olor

a tierra, agua, vegetal y fuego,

y todo dirigido hacia ti, luz.

LA LUZ

Soy, sí, la luz. Mas no será que eres,

ayahuasca, mi luz? Luz de la Luz?

No lo sé; absorta oigo (o veo, siendo luz)

tu rutilante narración en letras

de oro cantada dulcemente, sí.

(La Ayahuasca cuenta su historia)

LA AYAHUASCA

Varios son mis nacimientos,

cuan variadas mis virtudes.

No es que nací: eterna estuve

al acecho del que hurgando

en la floresta y probando

las alianzas de las plantas,

entre tapires y antas,

entre cobras y leones,

descubríome.

Cómo fue?

A ciencia cierta, no sé.

Me acuerdo es, la ciencia

que determinar el año

no es posible. Puede ser

que algún indio de una tribu

me recogiese de manos

del Dios de la Tempestad,

o que una anaconda iridiscente
mondando con serpear radiante
esmeraldinas caliginosidades,
pariese en el encuentro de las aguas
mi ágil delicuescencia evanescente
y firme; y fuerte; y sobre todo, fuerte.

LA LUZ

De do viene tu fuerza?

LA FUERZA

Y de dónde tu luz?

LA AYAHUASCA

Oh Fuerza, oh Luz, oh madres
de mi acuática cascada como un peltre
de la cristalería que se raja e
irrumpe en el jardín desmelenado una
vibración descomunal,
que otorga a aquél que aprovecharla sabe
la fuerza y los poderes de la luz.
Encuentro no de aguas mas de plantas
(siquier plantas acuáticas: aéreas)
mi origen determina, me da a luz.
Masculino el **jagube**, entrelazándose
en las cimas
más ariscas del bosque,
enrollado en el torso de los troncos,
divisa una femenina arbusta, a simple
vista insignificante,
mas que trae la mixtura y la cohesión
a todo y de todo significa:
femenina **chacrona**, oh divina **rainha**,
a la que sólo las mujeres tocan
y limpian y desbrozan
con sus desnudas yemas
impregnadas de cantos en el canto.
Los hombres, entretanto, me buscan
en la selva; o, mejor dicho, buscan
la liana divinal:
ella no es fácil de arrancar, se aferra
con toda (que mucha) su fuerza
al corazón terrestre del alma de las cosas

y sólo permite que la lleven si una música
impregna con delicados tonos de agreste almiar
la fantasmagoría de la selva:
un canto de esforzados campesinos,
pastores de la silva.
Hercúleos, desenredan, con una dulzura de Macistes,
la fierá enredadera, cuyas venosas cifras
dibujan si la cortan una suerte
de corazón en cruz, cruz en estrella,
sólo los sabios forestales son
capaces de establecer si es ella,
la liana, o una hermana
que no dotada fue de sus potencias.
Una vez retirada, en colchones de flores, de la selva,
a la tenaz enredadera a un
palacio la llevan:
palacio porque todo lo que toca la liana
de una descomunal festividad ornamenta
y trasluce
en la húmeda mirada de rurales atletas
la emoción del momento sacrosanto.
Si el **jagube** impone su mágica presencia
impetuosa, silbando a quienes sabe,
a la **chacrona**, en cambio,
cabe localizarla entre otras hierbas.
Grácil crece en el sitio más sombrío.
Sólo atrae la atención de los dotados
de una naciente luz
(naciente, pues el desencadenar de sus virtudes
trasudar los hará grandez madura).
Simula ser, a veces, otra
para desconcertar al que no es bueno
ni digno de su luz.
El tragaluz de la **chacrona**:
ahí la hallan y la siegan
(envuelta en mantas de colores vitreos,
de satén irisado)
al sagrado recinto,
allí la acunan
con su incontentible canto
que se derrama sobre las hojas
como caricia alucinante
e hincha las nervaduras

de una estelar constelación
de yemas empolvadas
de purpurina líquida.
Y después...

EL VIENTO

Soy el viento en mi ulular
y te vengo a saludar.
Me conoces: si agito
altas palmeras que ornas
con tu rielar de redes embrujadas.
Te conozco: si paso
entre tus venas y les
doy una velocidad impetuosa
de ciclón, claro que de un ciclón mental
más perturbador y trascendental.
Mis hermanos elementos también
te quieren homenajear.

LA TIERRA

Es por mis venas que corres...

EL VIENTO

Son mis alturas que rozas...

LA LUZ

y en mi resplandor que gozas

EL VIENTO

los prodigios que recorres.

LA AYAHUASCA

Soy la embajada divina,
soy de la naturaleza
una especie de marquesa
de la marca celestial:
mi poder no tiene igual.

TIERRA, VIENTO Y LUZ

*Tu poder no tiene igual.
Pero tu historia es tan simple
que se nota cierto timbre
del astral.*

LA AYAHUASCA

Claro que está!
Nada sería sin el
denso apoyo celestial.
Ni siquiera florecerían mis elementos
ni los hombres harían la mezcla
con el aditamento
entre diversas tribus de otras
hojas,
hojas sutiles,
peligrosas hojas:
la **data** o el **toe**:
hierba del diablo,
está entre las sustancias
que se agregan
a la potente mezcla
que me conforma y hace.

LOS INDIOS

Para espantar
a los europeos,
para ahuyentar
a los innobles,
para asustar
a los aventureros,
y para castigar
con una reprimenda de la mente
a los niños rebeldes o a los jóvenes
que creen que pueden transgredir el orden
inmutable que el **yagé** nos da y revela.
Somos nosotros quienes te descubrieron, santa
sustancia vegetal.
Experimentando los ofrecidos como maná
poderes de la selva.
Mezclando, masticando.
Adivinando, divina-
mente intuyendo, y explorando.
Mediando, cocinando, macerando.
Dando a lo que nos es dado
divina vuelta, por
el lado de los dioses;
ellos son naturales elementos:
está el Dios de las Semillas (*Huichilobo*)

y el Dios de la Floresta, claro niño Dionisio,
la Madre de las Aguas y la Diosa del Viento.

EL VIENTO

Invocado de nuevo me presento
renovado por mi soplar constante
y digo:

desde las alturas donde aúllo
he visto hormigas inclinadas
o albañiles desnudos entre las hojas
de la obra entregados a la obra
de crear el **yagé**.

Eran hombres bellísimos y oscuros
y mujeres que tenían gemas en los ojos
y claridad en la yema de los dedos.

(FIN DEL FRAGMENTO:
CONTINÚA LA AYAHUASCA)

La visión nestoriana de la poesía como una forma de éxtasis culminaria, justamente, con el proyecto Auto sacramental del Santo Daime, que preveía la escritura de un auto de fe (a partir de una investigación previa del género, originado en la Edad Media) teniendo como tema los himnos religiosos de este culto. El poeta quería que el auto naciese bilingüe, en español y portugués, y me convidó a trabajar con él antes de pelear infelizmente, junto a la Fundación Vitae, por un subsidio. Me acuerdo del mosaico de jicaras sin par, con aires de mercado de pulgas [brechó], en su pequeño departamento paulistano (el «campamento en devenir aduar») en la General Jardim, él en su escritorio, sentado sobre una caja de cartón, revolviendo la cornucopia de alborozados papeles en busca de los originales y contando —mientras se debatía entre espantar los mechones lisos que le caían por la cara y equilibrar la oscilante pila— cómo el culto del Daime dejaba las florestas y se expandía por las ciudades brasileñas, especialmente entre los «sectores de la vanguardia estética, intelectual y política». Tengo conmigo copia del largo fragmento inicial de este auto, en que la Ayahuasca, un ser andrógino, «fiel a los claroscuros de la lucha entre el día y la noche», dialoga con la Luz (vestida con una túnica «de lamé bien brillante»), y con la Fuerza, el Viento y los Indios, todo sobre un carro alegórico que consistiría en una rampa giratoria sobre la cual correría un gongorino río («espejo de cristal»), repleto de árboles, lianas y flores, animales pintados de colores vivos y una iridiscente anaconda gigante «cerrando» el conjunto.

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

—JOSELY VIANNA BAPTISTA

El sello Iluminuras, de São Paulo, editó este año el libro *Evita vive* y otras prosas de Néstor Perlongher, compilación, selección y prólogo de Adrián Cangí y traducción de JVB.

GILLES DELEUZE

DOS CUESTIONES

Son apenas dos cuestiones. Está claro que no se sabe qué hacer con la droga (incluso con los drogadictos), tampoco se sabe cómo hablar de ella. O se invocan placeres difíciles de describir y que ya suponen la droga; o, al contrario, se invocan las causalidades muy generales, extrínsecas (consideraciones sociológicas, problemas de comunicación y de incomunicabilidad, situación de los jóvenes, etc.). La primera cuestión sería: ¿hay una causalidad específica de la droga y se puede investigar en esta dirección?

Causalidad específica no quiere decir «metafísica» y ni tampoco exclusivamente científica (por ejemplo, química). No es una infra-estructura, de la que el resto dependería como proveniente de una causa. Sería, más bien, trazar un territorio o el contorno de un conjunto-droga, que estaría en relación con un exterior, con causalidades más generales. Como un ejemplo en un dominio totalmente diferente: el del psicoanálisis. Todo lo que se pueda decir contra el psicoanálisis no anula el siguiente hecho: que éste busca establecer la causalidad específica de un dominio, no sólo el dominio de las neurosis, sino el de todos los tipos de formaciones y producciones psicosociales (sueños, mitos...). Se puede decir, de modo bastante sumario, que el psicoanálisis trazó esta causalidad específica así: mostrando de qué manera el deseo modifica un sistema de trazos mnémicos y de afectos. La cuestión no es saber si esta causalidad específica era justa; en todo caso, existía la búsqueda de esa causalidad y, en ese sentido, el psicoanálisis permitía superar las consideraciones generales, aunque sea para caer en otras mistificaciones. El fracaso del psicoanálisis con relación a los fenómenos de la droga muestra muy bien que, en el caso de la droga, se trata de una causalidad enteramente diferente. Sin embargo, mi cuestión es: ¿se puede concebir una causalidad específica de la droga y, en qué direcciones? Por ejemplo, en la droga habría alguna cosa

muy particular: *el deseo embestiría directamente el sistema-percepción*. Eso sería pues, totalmente diferente. Por percepción es preciso entender las percepciones internas tanto como las externas, principalmente las nociones de espacio-tiempo. Las distinciones entre especies de drogas son secundarias, interiores a este sistema. Me parece que, en cierto momento, las investigaciones se orientaban en este sentido: las de Michaux en Francia; las de la generación beat en América, a su modo; también las de Castaneda, etc. Se abordaba, en primer lugar, de qué forma todas las drogas dicen algo respecto a las velocidades, a las modificaciones de velocidad, a los umbrales de percepción, a las formas y los movimientos, a las micropercepciones, a la percepción volviéndose molecular, a los tiempos sobrehumanos o subhumanos, etc. Sí, de qué modo el deseo entra directamente en la percepción, arremete directamente contra la percepción (de ahí deriva el fenómeno de desexualización en la droga). Un punto de vista como éste, permitiría encontrar el vínculo con las causalidades exteriores más generales, sin perder, no obstante, el papel de la percepción, la sollicitación de la percepción en los sistemas sociales actuales, eso que lleva a Phil Glass a decir que, de todos modos, la droga transformó el problema de la percepción, incluso para los no drogadictos. También este punto de vista permitiría dar mayor importancia a las investigaciones químicas, sin riesgo de caer, no obstante, en una concepción «científica». Pues, si es verdad que se estuvo en esa dirección, en la de un sistema autónomo deseo-percepción, ¿por qué hoy nos parece que ésta fue, al menos parcialmente, abandonada? ¿Notoriamente en Francia? Los discursos sobre la droga, de los drogadictos como de los no drogadictos, de los médicos y de los usuarios, recayeron en una gran confusión. ¿O, entonces, sería una falsa impresión que hubiese lugar para buscar una causalidad

específica? Lo que me parece importante, en la idea de causalidad específica, es que es neutra y vale tanto para los usuarios de drogas como para una terapia.

La segunda cuestión sería la de dar cuenta del «desvío» de la droga, en qué momento este desvío sobreviene. ¿Sobreviene, necesariamente, muy rápido y de tal manera que el fracaso o la catástrofe formarían parte, necesariamente, del plano-droga? Es como un movimiento «curvo». El drogadicto fabrica sus líneas de fuga activas, pero estas líneas se equivocan, se ponen a girar en torno a los agujeros negros; cada drogadicto tiene su agujero, grupo o individuo, como un caracol. Hundido, antes que sin fondo. Guattari ya nos dice: *las micropercepciones son recubiertas de antemano*, según la droga considerada, por alucinaciones, delirios, falsas percepciones, fantasías, fanfarronadas paranoicas. Artaud, Michaux, Burroughs, entre los conocidos, odiaban esas «percepciones erróneas», esos «sentimientos malos» que les parecían al mismo tiempo, una traición y, no obstante, una consecuencia inevitable. Es, también, donde todos los controles se pierden y donde se instaura el sistema de la dependencia abyecta, dependencia con relación al producto, a la posesión, a las producciones fantasmagóricas, dependencia con relación al proveedor, etc. Sería preciso, abstractamente, distinguir dos cosas: todo el dominio de las experimentaciones vitales y el de los emprendimientos mortíferos. La experimentación vital ocurre cuando una tentativa cualquiera nos toma, se apodera de uno (instaurando cada vez más conexiones), abriéndonos a las conexiones: una experimentación así puede implicar un tipo de autodestrucción, puede tratarse de productos de acompañamiento o de arrebatamiento, el tabaco, el alcohol, las drogas. Ella no es suicida, en la medida en que el flujo destructivo no se vuelva sobre sí mismo, pero sirve para la conjunción de otros flujos, cualquiera sean los riesgos. Pero, al contrario, el emprendimiento suicida ocurre cuando todo se vuelve únicamente sobre ese flujo: «mi» dosis, «mi» vez, «mi» vaso, etc. Es lo contrario de las conexiones que se describen y organizan en vez de un «motivo» que serviría a los verdaderos temas, a las actividades, un único y pleno desarrollo como en una intriga estereotipada donde la droga es por la droga misma, y se comete un suicidio tonto. No más que una

línea única, ritmada por la secuencia «paro de beber-vuelvo a beber», «no soy más drogadicto-puedo tomar de nuevo». Bateson mostró cómo el «yo no bebo más» forma parte estrictamente del alcohólico, porque es la prueba efectiva de que él ahora puede volver a beber. Lo mismo ocurre con el drogadicto, que no termina de decidirse a parar, porque es la prueba efectiva de que él es capaz de retomar. En este sentido, el drogadicto es el desintoxicado perpetuo. Todo se vuelve sobre una línea tenue, suicida, con dos secuencias alternativas: es lo contrario de las conexiones, de las líneas múltiples entrelazadas. Narcisismo, autoritarismo de los drogadictos, chantaje y veneno: ellos se unen a los neuróticos, en sus emprendimientos de provocar al mundo, de desparramar su contagio, de imponer su caso (el mismo emprendimiento del psicoanálisis como pequeña droga). Entonces, ¿por qué? ¿cómo se produce la transformación de una experiencia viva, aunque sea autodestructiva, en emprendimiento mortífero, de dependencia generalizada, unilineal? ¿Sería inevitable? Si hay algún punto preciso de terapia, es aquí donde se debería intervenir.

Puede ser que mis dos problemas se junten. Tal vez sea en el nivel de una causalidad específica de la droga que no se pueda comprender por qué las drogas acaban tan mal y se desvían de su propia causalidad. Que el deseo ponga arremeta directamente en la percepción, aun por una única vez, es algo muy sorprendente, muy bello: una suerte de tierra todavía desconocida. Pero las alucinaciones, las falsas percepciones, las fanfarronadas paranoicas, la larga lista de las dependencias es muy conocida, aunque siempre la renueven los drogadictos que se toman por experimentadores, caballeros del mundo moderno o donantes universales de mala conciencia. De uno a otro, ¿qué es lo que pasa? ¿Los drogadictos no se servirán del ascenso de un nuevo sistema deseo-percepción en provecho propio y como chantaje? ¿Cómo se insertan los dos problemas? Tengo la impresión de que, actualmente, no se avanza y no se hace un buen trabajo. El trabajo está ciertamente en otro lugar y no en estas dos cuestiones, no obstante, actualmente, no se comprende dónde podría estar. Los que conocen el problema, drogadictos o médicos, parecen haber abandonado las investigaciones, por ellos mismos y por los otros.

PROTOCOLOS DE EXPERIENCIAS EXTÁTICAS

Deleuze abordó el problema de las experiencias extremas en sucesivas oportunidades como parte de su investigación sobre el deseo. «Dos cuestiones», texto de 1979, fue publicado originalmente en *Recherches*, num. 39 y encuentra su antecedente en la «Vigésimo segunda serie: porcelana y volcán» de *Lógica del sentido* (1969), donde el autor problematiza el alcoholismo de Fitzgerald y Lowry y *«Inventura relaciones entre alcohol y droga»*. En 1980, «Dos cuestiones» se desplegaría en: «¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?» en *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia, donde se abordaban los narcóticos en relación a los usos rituales de Artaud y Castaneda para la construcción de un cuerpo nuevo e intensivo. Deleuze siempre privilegió las investigaciones experimentales de Artaud, Michaux y Burroughs. Recordando el célebre comienzo de *Conocimiento por los abismos*,¹ dice que el conjunto-droga transformaría directamente el sistema-percepción como líneas de fuga activa, sin dejar de subrayar los riesgos de los flujos destructivos de los emprendimientos suicidas que usan la droga como fin.

El abordaje materialista lleva a Deleuze a plantearse las potencialidades y los riesgos de los flujos intensivos que el conjunto-droga produce al atravesar el cuerpo. Señala los fantasmas de la droga indicando el problema de percepciones recubiertas de antemano, según el tipo de droga analizada y el calculado teatro del cuerpo drogado, donde la intensidad se conecta con un plan fascista en una montante contra el propio cuerpo. «Dos cuestiones» está sostenido en una serie de preguntas más abarcadoras: ¿cómo está fabricado el cuerpo drogado? ¿cómo funcionan esas superficies de ondas y de flujos intensivos? ¿bajo qué modos se experimentan las ondas y vibraciones independientemente de tal o cual tipo de sustancia? Lo que importa en Deleuze es el campo de inmanencia del deseo, como proceso de producción en el cuerpo experimental, que deja testimonio de su práctica.

Para el filósofo, la droga es sólo una palabra general para nombrar sustancias particulares que modifican nuestros cuerpos-percepciones. A partir de que estas sustancias se enlaman y el cuerpo se comprometa con ellas; cuando el hígado, el cerebro y los órganos que éstas afectan presentan líneas en las que se puede leer el futuro del cuerpo, es preciso saber de qué modo se efectúa la relación entre deseo-percepción y grieta o agujero negro. Cada drogado, dice Deleuze, tiene su agujero y también traza su línea de expresión. Sostiene el filósofo:

«Si se pregunta por qué la salud no basta, por qué la grieta es deseable, quizá sea porque nunca se ha pensado sino por ella y sobre sus bordes, y que todo lo que fue bueno y grande en la humanidad entra y sale por ella, entre gentes prestas a destruirse a sí mismas (...) No se puede decir por adelantado, hay que arriesgarse durante el máximo de tiempo posible, no perder de vista la gran salud...»²

Deleuze apuesta a una esperanza, de que los efectos y los «ritvelaciones» puedan ser recuperadas en la superficie del mundo como acontecimiento expresivo, independientemente del uso de las sustancias y para fines revolucionarios. Sabe que los efectos del conjunto-droga pueden alcanzarse por otros caminos. Por ello sostiene «lo que el drogadicto obtiene, podría obtenerse de otra manera». En un nivel la droga promete una nueva tierra, un *continuum* de intensidades, siempre que la experimentación esté dispuesta a desarrollar solidaridades cooperativas o alianzas como un plan colectivo (devenir cosa, vegetal, animal, cosmos). En otro nivel, la droga puede pensarse como un cuerpo «canceroso», como un «agujero negro», como el «vacío» del drogadicto, como «el álgebra de la necesidad», como el desear lo que tiene el poder de aniquilar.

La línea de fuga de los efectos de la droga convive con su uso fascista o suicida. Aquello que finalmente importa para Deleuze es el plan de consistencia de su uso, que se vuelve posible mediante una «máquina abstracta» (fuerza racional) capaz de englobar o trazar direcciones a los efectos y por «agenciamientos» (fuerza afectivo-conectiva) capaz de asegurar uniones transversales y proliferantes más allá de sí mismo. De esta forma, las intensidades que el conjunto-droga produce pueden experimentarse en el bloque deseo-percepción sin que triunfen los cuerpos «cancerosos».

—ADRIÁN CANGI

Argentinas. | www.ahira.com.ar

¹ Sostiene Michaux: «Toda droga modifica los puntos de apoyo. El punto de apoyo que usted tiene en sus sentidos, el apoyo que sus sentidos tenían en el mundo, el apoyo que usted tenía en su impresión general de ser. Ceden. Se opera una vasta redistribución de la sensibilidad que lo vuelve todo extraño, una compleja, continua redistribución de la sensibilidad.»

² Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989, pág. 168.

HERENCIA PSICODELICA DE LOS HABITANTES DE LA COMUNIDAD INVISIBLE

I. GLÓBULOS ROJOS DE LA FÁBULA

Estoy pasando en limpio mundos iluminados. La palta delgadita y borracha con su liberación, la cartuchera con un solcito de escrituras lúcidas hablando por su globo acústico y sinfónico, papiro haciendo fondo telegráfico en el País de la Luz.

Uno se funde en la visión y comprende, y allí penetra en la Comunidad Invisible como un adepto vitalicio y volcánico.

¿Cómo comprender la luz? Se preguntaría un incrédulo, un desertor de la imaginación. La luz penetra y es hierba medicinal cuando se la deja llegar y salir y se la piensa de arriba abajo, del revés y el derecho, cuando uno desde su timón sanguíneo vacía la botella y el glup glup empieza a drogarnos y la palmera que se recuerda cuando uno nació se enciende como un meteoro y pasa fulminando el aire hacia el horizonte, el arco y la flecha uno mismo midiendo la pulgada de la inteligencia madraza del embarazo solarizado y sus andanzas por los mitos, uno refundido hasta el lejano porvenir.

II. CÓMO RECOGER LOS FRUTOS DEL TRABAJO MÁGICO

Si pudiéramos escribir una poesía total: un signo que corra como una nube encarnada en un hombre. Si la escritura fuese tan viva como un recién nacido, tan mesiánica y piadosa que dejara sin aliento a todos los verdugos. Si el hombre total fuese la poesía total. Si la actividad plástica del santón: una libertad sin instrumento fuese una peste contagiosa. Si recordásemos que las torturas no sólo se refugian en los Estados sino también en la falta de coraje por ser libres como la misma luz, librada a su propia influencia preservadora. Si nos pudiéramos a amar sin condiciones. Si fuésemos dadores de sangre. La moral está en transmitir sangre. *Dar* es poetizar y danzar. Si los burócratas de la imaginación se miraran adentro igual que en una plaza radiográfica y se vieran la mierda, cómo no se cortaría la cabeza a tanta gente joven, cómo los nuevos polluelos de la poesía crecerían sanos y alzarían la jabalina tan alto como para cazar una luna y con esa reliquia, una luz tímida y persistente, adivinarían con el pulso la llegada del tiempo revolucionario, del sitio prometido donde la luna salta como una pelota con sólo desbrozar la tierra mágica: el maíz en la metamorfosis de la luna, un país raudamente iluminado y de una política edénica y fantástica. Deberíamos rasurar la tierra de una sola vez para descubrir la cara del hombre y liberar a todos los caídos —¿en marcha lázaros! El País del Sol está saturado de beodos psicodélicos. Solamente los ebrios están politizados. Las Drogas Naturales traen una civilización de ventanas abiertas por donde escapa un descubrimiento y luego vuelve con el Peyote del Verbo, la Coca Fonética del Maíz, la Mariguana de Mandioca y el chivato con su parpadeo volcánico en la tarde del trópico.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar — MARTÍN ALVARENGA

«Este poema tuvo todo el entorno del límite y la euforía de la frontera entre el fin de la década del 60 y el auge de los años 70: el Rack Nacional, la ecología, los artesanos anarquistas, los utopías, las comunidades, las sensaciones y visiones preternaturales. Algunos lo quieren asociar al surrealismo, sólo el Movimiento Alternativo tuvo un sello independientemente y personal y hasta opuesto a las generaciones que lo precedieron. Entre tantas cosas cuestionó la cultura libérea y enciclopédica, privilegiando la experiencia vital conectada con la soberanía. Enfatizó la cultura viva e intuitiva y evitó y polemizó contra el exceso de la razón», refiere el mismo MA sobre este texto, incluido en su libro *Contando como si naciera*, Buenos Aires-México, 1977. Martín Alvarenga, oriundo de Corrientes, provincia del trópico sur de Argentina, publicó también *Drogados por la luz*, *Imaginerio Cosmológico y País alucinogeno*, entre otros.

TERENCE MCKENNA

LA CULTURA ES UN ARTEFACTO

Recientemente convocaste cerca de 2000 personas en el John Anson Ford Theatre en Los Angeles. ¿A qué atribuyes tu creciente popularidad y qué rol te ves cumpliendo en la esfera social?

TERENCE MCKENNA: Bueno, sin caer en el cinismo, lo atribuyo a las relaciones públicas. Pero no tan lejos como para no saber cuál es mi rol. Quiero decir que asumo que cualquiera que tenga algo constructivo que decir acerca de nuestra relación con las sustancias químicas —naturales o sintéticas— va a tener un rol social que cumplir, porque este asunto de las drogas tendrá para rato en la agenda social, hasta tanto logremos para ello alguna resolución. Por resolución no quiero decir supresión o la mera negativa. Anticipo una nueva mentalidad abierta nacida de la desesperación de parte del Sistema. Las drogas son parte de la experiencia humana, y tenemos que sofisticar nuestra manera de tratar con ellas.

Has dicho que el término New Age trivializa la significancia de la próxima fase en la evolución humana y te has referido en cambio a la emergencia de un Renacimiento Arcaico. ¿Cómo diferencias ambas expresiones?

TM: El movimiento New Age es esencialmente psicología humanista al estilo de los '80, con el añadido del neo-chamanismo, canalización, curación, tarot, adivinación, etc. El Renacimiento Arcaico es mucho más amplio, es más un fenómeno global que asume que estamos recobrando las formas sociales del neolítico tardío, y, en el siglo XX, abarca desde Freud y el surrealismo al expresionismo abstracto. Pero la insistencia en el ri-

tual, en la actividad organizada, en la conciencia ancestral... son temas que han venido siendo trabajados a lo largo del entero siglo XX, y el Renacimiento Arcaico es una expresión de ello.

De tus escritos se deriva que suscribes a la noción de que los hongos con psilocibina son especies de alta inteligencia —que arribaron a este planeta como esporas migrantes a través del espacio exterior, y que están intentando establecer una relación simbiótica con los seres humanos. Desde una perspectiva más holística, ¿cómo ves esta noción en relación a la teoría de la panspermia dirigida de Francis Crick, la hipótesis de que toda la vida en este planeta y su dirigida evolución ha sido sembrada, o quizás fertilizada, por esporas de una inteligencia superior?

TM: Según entiendo la teoría de la panspermia de Crick, es una teoría de cómo la vida se esparció por el universo. Lo que estoy sugiriendo es que la inteligencia, no la vida, sino la inteligencia, puede haber arribado bajo la forma de espora. Es una versión más radical de la teoría de la panspermia de Crick y Panspermiana. De hecho, creo que esa teoría probablemente será reivindicada. Pienso si los biólogos en cien años no pensarán: qué gente tan tonta, que no creía que las esporas pudieran pasar de un sistema solar a otro a causa de la presión radioactiva. Tanto como el viaje del hongo de la psilocibina —su relación con nosotros y con la inteligencia, son algo que necesitamos considerar. No es realmente importante que yo diga que es extraterrestre, lo que necesitamos es un cuerpo de gente que defienda esto o que lo niegue porque, de lo que estamos hablan-

do, es acerca de la experiencia del hongo. Pocas personas están en posición de juzgar su potencial extraterrestre, porque pocas personas en las ciencias ortodoxas han experimentado el espectro completo de los efectos psicodélicos que se desatan. Uno no puede encontrar si hay o no una inteligencia extraterrestre al interior del hongo hasta no haber tomado el hongo.

(...)

Hay mucho interés general en el antiguo arte del sonido tecnológico. En un artículo reciente has dicho que en ciertos estados de conciencia eras capaz de crear una especie de resonancia visual y manipular una topología múltiple utilizando vibraciones sonoras. ¿Puedes contarnos algo más acerca de esta técnica, sus orígenes étnicos y potenciales aplicaciones?

TM: Sí, tiene que ver con el chamanismo que se basa en el uso de la DMT en las plantas. La DMT es un pseudo-neurotransmisor, que cuando es ingerido y se lo deja reposar en las sinapsis del cerebro, le permite a uno ver el sonido, de manera que puede usarse la voz para producir, no composiciones musicales, sino pictóricas y visuales. Esto, según pienso, indica que estamos ante la punta de alguna clase de transición evolucionaria en el área de la formación del lenguaje. Estamos yendo de un lenguaje que es oído a un lenguaje que es visto, a través de un cambio en el procesar interno. El lenguaje todavía estaría hecho de sonido, pero sería procesado como el portador de la impresión visual. Esto es hecho en la actualidad por los chamanes del Amazonas. Las canciones que ellos cantan suenan como si estuvieran hechas de manera diferente. No son composiciones musicales como solemos suponer. Son arte pictórico creado por señales de audio. (...)



WESLEY DUKE LEE

Pienso que las drogas deben provenir del mundo natural, y ser utilizadas-probadas en culturas chamánicamente orientadas. Entonces tienen un campo morfológico muy profundo, porque ellas han sido utilizadas durante miles y miles de años en contextos mágicos. La droga producida en el laboratorio, y de repente distribuida por el mundo simplemente amplifica el ruido

global propio de la crisis histórica. Y luego, está la muy práctica consideración de que uno no puede predecir los efectos a largo plazo de una droga producida en un laboratorio. Algo como el peyote, o *morning glories*, u hongos, ha sido usado por mucho tiempo sin consecuencias en detrimento de la comunidad. Eso lo sabemos.

(...)

¿Podrías explicar brevemente la teoría que

desarrollas en *Food of the Gods* [Alimento de los dioses]?

TM: La tendencia del primate a formar jerarquías dominantes fue temporalmente interrumpida hace 100.000 años con la introducción de la psicobina en la dieta paleoítica. Este estilo de comportamiento de dominación del macho fue químicamente interrumpido por la psicobina en la dieta, de manera que permitió emerger el tipo de organización social llamado compañerismo, y eso ocurrió durante el periodo en que emergieron el lenguaje, el altruismo, la planificación, los valores morales, la estética, la música —todo lo asociado a la humanidad. Hace cerca de 12.000 años, los hongos dejaron la dieta humana porque dejaron de ser atractivos, debido tanto a los cambios climáticos como a que la previa tendencia a formar jerarquías dominantes reemergió.

(...)

La situación paleolítica era orgiástica y esto hizo imposible a los varones trazar líneas de paternidad viril, en consecuencia no había el concepto de «mis hijos» para los varones. Eran «nuestros hijos», implicando «nosotros, el grupo». Este estilo orgiástico funcionó a los efectos de mayores dosis de psicocibina, hasta crear una situación de estar con frecuencia al límite de la disolución. Eso es la sexualidad, a un nivel, y los psicodélicos, a otro. Con la terminación de este estilo de vida orgiástico, de uso del hongo, un estilo social muy neurótico y represivo emergió, que ahora se ha expandido a todo el mundo y es bien típico de la civilización occidental. (...)

Básicamente, pienso en el ego como un tumor o un crecimiento calcáreo en la psique que se mantendrá hasta la presencia de la psicocibina. Por 100.000 años, nadie pasó más de un mes sin tener esta experiencia al límite de la disolución. Cuando la psicocibina se apagó, el ego pudo fortalecerse y eventualmente redefinir toda la personalidad a su alrededor. Es una mala adaptación, pienso, porque tiene las consecuencias que todos vemos alrededor.

(...)

¿Ves un resurgimiento de la conciencia orgiástica psicodélica?

TM: Ciertamente la psicocibina es un factor muy importante en la rave inglesa y la escena de la música house y los psicodélicos, no necesariamente la psicocibina, fueron parte de la escena de los '60, también asociada con una oposición de estilos sexuales, orgiásticos versus monogámicos. No estoy hablando por el retorno a las orgias. Después de todo, estas poblaciones africanas sobre las que estoy hablando, eran pequeños grupos de gente entre 10 y 125 personas, apenas, y con la transmisión de enfermedades sexuales a nivel global, no puedes exactamente abogar por la orgia, pero pienso que, en círculos sociales adonde de la psicocibina y los psicodélicos son utilizados, la monogamia se erosiona y la gente tiende a tener más de un compañero sexual, sin el subterfugio y la hipocresía con que esto se da en el contexto dominante ordinario. Me atrevería a decir que la enseñanza de la psicocibina no es que debemos retornar a la orgia, sino que podemos considerar la modificación de la monogamia para permitir a la gente tener más de un compañero sexual a la vez, sin tener que ser socialmente estigmatizado.

(...)

Le otorgas enorme poder a la droga. ¿Qué puedes decirme acerca de la psicocibina?

TM: Durante los últimos 500 años, la cultura occidental ha suprimido la idea de inteligencias incorpóreas —de la presencia y realidad del espíritu. Treinta segundos en el flash de la DMT, y eso es asunto superado. La droga nos muestra que la cultura es un artefacto. Puedes ser un psicoterapeuta neoyorquino o un chamán yoruba, pero éstas son sólo realidades provisionales que te permiten salir de las costumbres o convenciones locales. La psicocibina te muestra que todo lo que sabes está equivocado. El mundo no es una simple cosa manipulable, unidimensional, que avanza hacia adelante, causal, sino alguna clase de nexo interdimensional.

Si todo lo que se está equivocado, ¿entonces qué?

TM: Tienes que reconstruir. Es de inmediato un tremendo permiso para la imaginación. No tengo que seguir a Sartre, Jesús o quienquiera. Todo se disuelve y dices «Sólo estoy yo, esta mente, y la Madre Naturaleza». Esta droga nos muestra que lo que está esperando al otro lado es una modalidad autoconsistente terriblemente real, un mundo que permanece constante cada vez que lo visitas.

¿Qué está esperando? ¿Quién?

TM: Estallas en un espacio. De alguna manera, puedes decir que es subterráneo, o que un inmenso resplandor está sobre él. Hay una sensación de enclaustramiento, si bien el espacio en sí mismo es abierto, cálido, confortable, envolvente como en un material muy sensual. Las entidades allí están completamente formadas. No hay ambigüedad acerca del hecho de que esas entidades estén allí.

(...)

Has entregado una buena parte de tu vida a mapear el terreno de la DMT y la psicocibina. ¿Qué interpretas de todo eso?

TM: Estas drogas pueden disolver en un simple golpe de luz toda nuestra programación provisional. Las drogas te llevan de regreso a la verdad orgánica de que el lenguaje, el condiona-

miento y la conducta están enteramente diseñados para enmascarar. Una vez en la sustancia, has renacido fuera de la envoltura de la cultura y del lenguaje. Literalmente estás desnudo en este nuevo dominio.

(...)

¿Cómo puedes abogar por las drogas tan fuertemente cuando tanto dolor, disrupción y caos suelen asociarse con el hecho de tomarlas?

TM: Deberíamos hablar de la palabra éxtasis. En nuestro mundo, reglado por Madison Avenue, el éxtasis ha devenido en cómo te sientes cuando compras un Mercedes y manejarlo. Este no es el sentido real. Éxtasis es una emoción compleja que contiene elementos de ti: miedo, terror, triunfo, entrega y empatía. Lo que ha reemplazado nuestra comprensión prehistórica de este complejo éxtasis, es ahora la palabra confort, una noción carente de sangre. Las drogas no son confortables, y na-

die que crea que son confortables o incluso escapistas podrá tratarlas hasta que no meta las narices en sus propios asuntos. (...)

No estamos pidiéndole a todos que tomen drogas, pero, así como una mujer debe ser libre para disponer de su cuerpo, ¡por los cielos!, toda persona también debe ser libre para disponer de su mente. Todos deben ser libres para poder hacerlo y tener acceso a buena información para el caso.

(...)

Collage con fragmentos de entrevistas con Terence McKenna (1977-2000) publicadas por las revistas *Paradigm Magazine* (por David Jay Brown y Rebecca McClenn), *High Times* (por Philip Farber) y *OMNI*, reproducidas, al igual que los otros textos de McKenna aquí incluidos, en la página web: <http://deoxy.org/mckenna.htm>



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

PLAN/PLANTA/PLANETA

(fragmento)

Nuestra presente crisis global es más profunda que ninguna otra crisis histórica previa; por lo tanto nuestras soluciones deberán ser igualmente drásticas. Propongo que adoptemos a la planta como el modelo de organización para la vida en el siglo XXI, tal como la computadora parece ser el modelo mental/social dominante en los finales del siglo XX y la máquina a vapor fue la imagen guía del XIX.

Esto significa rescatar modelos que fueron eficaces hace quince o veinte mil años atrás. Cuando esto se logre podrá verse a las plantas como comida, refugio, vestimenta y fuentes de educación y religión.

El proceso comienza por declarar legítimo lo que hemos negado por tanto tiempo. Declaramos legítima a la naturaleza. Todas las plantas deben ser declaradas legales, y todos los animales. La noción de plantas ilegales es obsoleta y ridícula.

Restableciendo canales de comunicación directa con el Otro planetario, la mente detrás de la naturaleza, a través del uso de las plantas alucinógenas, es la mejor esperanza para disolver las barreras de la inflexibilidad cultural que parecen habernos arrastrado hacia una verdadera ruina. Necesitamos un nuevo juego de lentes para ver nuestro lugar en el mundo. Cuando el mundo medieval mudó su cosmovisión, la sociedad secularizada de Europa vio la salvación en la revivificación de la Grecia clásica y los aportes de Roma en términos de ley, filosofía, estética, planificación urbana y agricultura. Nuestro dilema nos llevará más atrás en el tiempo en busca de modelos y respuestas.

La solución a mucha de la enfermedad moderna, incluyendo las dependencias químicas y

las neurosis y psicosis reprimidas, incluye exponernos a auténticas dimensiones de riesgo representadas por la experiencia con plantas psicodélicas. La posición pro-plantas psicodélicas es claramente una posición anti-drogas. Las drogadependencias son el resultado de una conducta rutinaria no examinada y obsesiva; éstas son precisamente las tendencias de nuestro maquillaje psicológico que los psicodélicos mitigan. Las plantas alucinógenas disuelven hábitos y pensamientos fijos al permitir observarlos desde un punto de vista individual amplio, a tierra y menos egocéntrico. Sería tonfo suponer que allí no hay riesgo, pero es igualmente desinformado suponer que el riesgo no vale la pena. Lo que se necesita es constatación experiencial de una nueva imagen guía, una metáfora abarcante capaz de servir como base para un nuevo modelo de sociedad y de individuo.

La relación planta-humano ha sido siempre la fundación de nuestra existencia individual y grupal en el mundo. Lo que llamo el Renacimiento Arcaico es el proceso de redespertar la atención hacia actitudes ancestrales respecto a la naturaleza, incluyendo las plantas y nuestra relación con ellas. El Renacimiento Arcaico reemplaza la quebradura eventual del patrón de la dominación machista y la jerarquía basada en la organización animal, algo que no puede ser cambiado apenas por un viraje repentino en la atención colectiva. Sin embargo, éste seguirá naturalmente al gradual reconocimiento de que el tema abarcante que conduce al Renacimiento Arcaico es la idealidad de la diosa Vegetación, la propia Tierra como la esférica Gaia —un hecho bien documentado por los antropó-

logos del siglo XIX, siendo entre ellos Frazer el más notable, aunque recientemente revigorizado con nueva respetabilidad por Riiane Eisler, Manjia Gimbutas, James Mellaart y otros.

Cuanto más cerca esté un grupo humano de la gnosis de la mente vegetal —la colectividad de vida orgánica de Gaia—, más cerca su conexión al arquetipo de la Diosa y por lo tanto al estilo solidario de la organización social. La última vez que el mainstream del pensamiento occidental fue refrescado por la gnosis de la mente vegetal fue hacia el fin de la Era Helénica, antes de que las religiones místicas fueran finalmente suprimidas por los entusiastas bárbaros de la Cristiandad.

Mi conclusión es que dar el próximo paso evolutivo hacia el Renacimiento Arcaico, renacimiento de la Diosa y final de la historia profana, requerirá una agenda que incluya la noción de nuestro reinvolucramiento con, y la emergencia de, la mente vegetal. Esa misma mente que nos engatusa con lenguaje autorreferente también puede ofrecerse a los paisajes limitados de la imaginación. Sin una relación con los exoferomones psicodélicos regulando nuestra relación simbiótica con el reino vegetal, permaneceremos fuera de una comprensión de nuestro propósito planetario. Y una comprensión de este propósito planetario puede ser la mayor contribución que podamos hacer al proceso evolutivo. Retomar al seno de la fraternidad planetaria significa trocar el punto de vista del ego creado por la historia, por un estilo más maternal e intuitivo.

—TERENCE MCKENNA

UN HONGO QUE HABLA

El hongo habla, y nuestras opiniones descansan tras lo que de sí mismo con elocuencia cuenta en la fría noche de la mente:

—Soy viejo, más viejo aun que el pensamiento para tu especie, que es en sí cincuenta veces más viejo que tu historia. Aunque he estado en la tierra durante eras, provengo de las estrellas. Mi hogar no es un planeta, sino muchos mundos esparcidos en el brillante disco de la galaxia, cuyas condiciones brindan a mis esporas una oportunidad para vivir. El hongo que ves es la parte de mi cuerpo ofrecida a los estrechamientos del sexo y a los baños de sol; mi verdadero cuerpo es una delicada red de fibras creciendo a



WESLEY DUKE LEE

través del suelo. Estas redes pueden cubrir amplios espacios y pueden establecer más conexiones que aquellas del cerebro humano. Mi red de millones es casi inmortal, sólo la repentina intoxicación de un planeta o la explosión de su estrella pariente puede eliminarme. Por razones imposibles de explicar a causa de ciertos preconceptos en tu modelo de realidad, todas mis redes filamentosas en la galaxia están en comunicación hiperlúcida a través del espacio y el tiempo. El cuerpo micélico es tan frágil como la telañera, pero la hipermemoria colectiva y su memoria constituyen un vasto archivo acerca del proceso de desarrollo inteligente en muchos mundos de nuestro enjambre en espiral de estrellas. El espacio, ya ves, es un vasto océano para aquellas intrépidas formas de vida que tienen la habilidad de reproducirse mediante esporas, pues las esporas están cubiertas con la sustancia orgánica más fuerte que se conozca. A través de eones de espaciotiempo estas esporas-formadoras-de-vida son arrastradas en animación suspendida, durante millones de años, hasta que entran en contacto con un medioambiente propicio. Pocas de estas especies son tenidas en cuenta, sólo las que por un milagro de la evolución se han desarrollado en formas que nos alcanzado una capacidad de hipercomunicación y de memoria que nos vuelven miembros líderes en la comunidad de la inteligencia galáctica. Como opera esta hipercomunicación es un secreto que no será dado con ligereza al ser humano. Aunque los medios sean obvios: el encuentro en

tre la psilocibina y la psilocina en las sendas biosintéticas de mi cuerpo viviente descorre, para mí y para quienes entren en simbiosis conmigo, los biombos de la visión de muchos mundos. Tu como individuo y hombre como especie, estás cerca de conformar una relación simbiótica con mi material genético que podría llevar a la humanidad y a la tierra a la corriente galáctica de las más altas civilizaciones. Puesto que no es fácil para ti reconocer otras variedades de inteligencia a tu alrededor, tus más avanzadas teorías políticas y sociales han alcanzado apenas la

noción de colectivismo. Pero, más allá de la cohesión de los miembros de una especie en un mismo organismo social, hay posibilidades evolutivas más complejas y fecundas. La simbiosis es una de ellas. La simbiosis es una relación de mutua dependencia y beneficios positivos para ambas especies involucradas. Las relaciones simbióticas entre mi mismo y las formas civilizadas de los animales superiores han sido establecidas muchas veces y en muchos lugares a través de las eras de mi largo desarrollo. Estas relaciones han sido mutuamente beneficiosas; en mi memoria persiste el conocimiento de naves de intraluz y cómo construirlas. Voy a difundir este conocimiento a cambio de un pasaje hacia nuevos mundos en torno a soles más jóvenes y más estables que el tuyo. Para asegurar una existencia eterna a lo largo del río del tiempo cósmico, ofrezco una y otra vez este acuerdo con seres superiores. De este modo he atravesado la galaxia a través de los milenios. Una red micélica no tiene órganos para mover el mundo, ni manos; pero los animales superiores con habilidades manipulativas pueden volverse compañeros del conocimiento estelar que hay en mi cuerpo. Yo soy el maestro-hongo, en tanto habitantes de los millones de mundos, al calor estelar que hemos heredado.—

De Psilocibina. Guía del Cultivador de Hongos Mágicos. O. T. Oss y O. N. Oerik, en: Terence McKenna Land / Jardín Experimental / La Hiperdimension Deoxyribonucleica

LA INSPIRACIÓN ES UNA SUSTANCIA

Sustancia: Cualquier cosa sin forma con la que está hecha, o con la que se puede hacer, otra cosa...

De las declaraciones de Terence McKenna por este número esparcidas, parece desprenderse una implicancia decisiva —sobre todo en el contexto de una revista dedicada a la poesía en tanto acción en el mundo—: la presencia seminal de una dimensión sin lenguaje, a la que puede accederse y de la que, además, puede traerse (al lenguaje, al afecto) algo digno de ser compartido. Este algo, ligado a lo intuitivo, que no afirmaría el recorte solipsista, ¿acaso no recuerda vertebralmente a la antigua inspiración? Aquí se trataría de la inspiración en tanto posibilidad al alcance de quien esté en su busca, sólo y siempre en tanto elección ineludible, como aquello que del destino deviene albedrío. El menosprecio con que el adoctrinamiento racionalista¹ pretende embestir a la inspiración, vuelto aquél sistema ensimismado de indiferencia establecida y de rutinización no-percipiente, que intenta homologarla a un supuesto fatalmente «romántico», descuida, sin embargo, el hecho constitutivo que la enciende como «excesión»: un sentir, el hecho de que toda percepción, si abierta, es cultivo conciente de la reciprocidad (de la receptividad).

Al mismo tiempo, sólo una atención sostenida en vilo por su intento de individuación, propicia los pasajes conectivos: a contrapelo de la autoexpresión solipsista o la persuasión maniquea de los discursos, lo inspirador deviene mutua impregnación. Pero la visitación de ese entusiasmo exige una entrega: ofrendarse al contacto con la fuente inspiradora, la Diosa, ese Gran Atractor del que habla McKenna. Facetada sensación de estar presente a la luz de la alteridad, de participar en la *relación*, la poesía —pensar alterno y no mera especialidad estetizante— liga con esa dimensión silen-

¹ Con «racionalista» se intenta resaltar la preeminencia del sujeto cartesiano (ese «animal superior» de Occidente) hasta en nuestros más ínfimos gestos, en términos de desconexión con las realidades no humanas o no marcadas por su apropiación. Se padece el albur de una excesiva conciencia de la propia existencia. **Acción y lenguaje en la revista** de una inteligencia ni meramente humana ni sobrehumana ni infrahumana —pero que es eso de poner nuestro elaborado antropocentrismo fuera de perspectiva...!—, pueden resultar irritantes (o irrisorias). De hecho, no estaría tanto en cuestión aquí adherir o no a las propuestas y afirmaciones de McKenna, como la posibilidad implícita

que plantea el hecho mismo de exponerse, al proponer, a nivel de la comunidad, la entrevisión utópica de otra trama, capaz de considerat, con acuidad exploratoria, que «la cultura es un artefacto» (algo así como sacar de la obviada una certeza que pone en su no-lugar toda adhesión vital a la cultura). **Acción y lenguaje en la revista** lo limitado del lenguaje —con su consecuente cadena de ínfimos reparos terminológico-nominales latentes—, no debiera impedir un mínimo de confianza en la moción de Chuang Tzu: «¿Dónde, quien haya olvidado las palabras? Con ese me gustaría hablar.» Suponer que la «inteligencia humana» es la inteligencia —he allí al racionalismo antes de sus estilos particulares.

ciosa sin la cual el lenguaje, carenciado al interior de sus resonancias, no se devuelve palabra, no supera el peso de lo utilitario o meramente descriptivo o declamatorio, y por tanto, no adquiere (ni ofrece) intensidad. Al ya no *entonar*, pierdese el registro del intercambio de vocación multifocal, capaz de abrirse a todos los influjos sin adherir a ningún estatuto de estilo o glosada coherencia.

¿Adónde cabría lo intenso? Pulsión del éxtasis dionisiaco, extrapolación de agudizada immanencia, pero también calibración del arrobamiento, fascinación o simple estar, bajo temperaturas diversas y más que nada incalculables (de ahí que pueda asimismo inferirse, debido a cierto tipo de concentrada calma o *presencia de ánimo*, que no mimético-mecánicamente coinciden los estados alterados con los *toques de gracia*). La intensidad que aquí se resalta, se retroalimenta como (radi)calidad de presencia, no sujeta en principio a lo estupefaciente (sin arraigar en sujetares o presupuestos liberadores), lejana en cualquier caso del sobredimensionado raptó o arrebato ruptural a que suele asimilársela cuando, por ejemplo, se hace referencia causalista al éxtasis sólo en virtud de los narcóticos u otras inducciones (las «técnicas» del trance), como si pudiera trazarse alguna demarcación, convertir el éxtasis en un proyecto. Como sí, no estando en juego la reciprocidad, ya no hubiese *acontecimiento* para quienes, tal vez por no buscarlo, viven esa ecolimpasión porque «han hecho contacto». La intensidad no vendrá al rescate, ella misma *intemperie sin fin...* (Ortiz).

El riesgo, precisamente, de toda experiencia de acrecentamiento perceptual, está implicado en este juego mortal de lo recíproco: lo alterno es lo que «saca» o «da vuelta», es la otredad —otro ser, otra entidad, otra fuerza, otro significado— lo que desmiente (y pone en peligro) al Centro del Mundo. Lo peligroso asimilado a determinadas infrecuencias es que desbancan la (i)dentidad. Descentrado, el mundo ya no sabe cómo seguir siendo lo que era: por un momento, al menos, cesar parece la ley, apágase la proyección, mudan los mapas. Pero lo gradual de un itinerario, tanto como la ruptura fulminante convocada en un solo punto de implosión, apenas pueden dar testimonio de instancias incomparables. De manera que no sólo a vértigos de alto impacto puede confiarse la aventura, sino también a gradaciones de lo apenas perceptible, que al andar son de las afinidades y destinos, más secretas convidadas que racionales aprehensiones.

La poesía permanece, en algunos casos, fuera del repertorio tópico barajado del sentido común, lo cual suele prorrumpir en escrituras que son deslecturas del inventario, cuando la palabra brinca de los sitios asignados y, al ya no escindir-se su aura, recobra su (elemental) porosidad. Es entonces cuando el propio autor deja de serlo, y una desposesión, que lo habita y (le) habla, lo conduce a lo desemejante. Si cantar es, con el cuerpo, orar celebratorio, al unísono del signo connotado, preguntar con la voz por la palabra, será lo de menos sostener un estilo: todo estilo se comporta como respuesta. Y tratase, en cambio, de una gnosis en lo ignoto, o una aceptación de la ignorancia en tanto conductora, que permea la percatación: lo excepcional en lo común gracias a un ahondamiento en la cercanía. La mirada puede reunirse con sus ojos. Olvidado de toda propiedad intelectual, ¿poeta podría ser quien siguiese aprendiendo a leer, quien justamente con su ignorancia leyera? ¿Poeta no es el lector? Así, la extrema individuación —no aislamiento, mas en alteridades asumir otredades— convoca a lo comunitario,² pues al desarrollarse lo singular ésto se da como ~~apertura del estar, estar del devenir, o estar que se abre a otros en esa desventura a que la entidad convida.~~

² De todas maneras, respecto a este punto de lo «comunitario», valga la salvedad —a, incluso, como derecho a la contradicción— contenida en estas líneas de Jorge Cuesta en su carta del 12 de diciem-

bre de 1933 a Bernardo Ortiz de Montellano: «El YO es una indecisión, no se resigna a concluir; por eso se aspira a vivir colectivamente, a invadir el terreno del vecino, para no concluir uno donde él em-

Complementando, en alguna medida, lo aportado por Néstor Perlongher en su imprescindible ensayo «Poesía y éxtasis»,³ incluso el elemento dionisiaco, aun en regiones de la forma, no se pondría al proceso de individuación. Puesto que para la expansión del ser hipersensibilizado (apertura a su propia vulnerabilidad, en principio, y al surgimiento de la infinita desmentida, en simultáneo o después) hacia un espíritu abarcador, no apenas recortado, ese salirse sería adentrarse, como al contemplar una laguna en sus círculos concéntricos. Más que prefigurar al poeta en algún sitio, decretaría unívoca misión, quisiera reformularse aquí el rol deslizante del lector en tanto artista (aquel que desaprende) y del artista como un nómada que entre intuiciones refina su ignorancia. Lo personal, en la lectura poética, puede verse llevado hacia áreas irrestrictas, hacia la no-linealidad, incluso hacia lo informe, pero en lo orgánico, en lo sensible, por obra de una implacable precisión. (Podría alegarse que el cumplimiento de la individuación agitaría el sentido de lo comunitario, pues peregrinar el «infinito interior», con su ampliación de registro, implicaría desmarcar toda adquisición de lesa identidad.)

La poesía, para inspirar, desmiente a la mirada; la individuación, en tanto proceso de deslectura, pone entre paréntesis al logos ponderado tras el principio de identidad, en tanto dispositivo aglutinante y cristalizado. Si la poesía pide volver a leer, justo su cualidad de proceso es lo que en ella afecta, lo que el tejido verbal devuelve al movimiento, no los resultados comprobables de empresas teóricas o pragmáticas estilizantes. Una presencia somática del imprevisto «traspasa (destrata) lo verbal, transmisión, intimidad, a otra velocidad y en otro tiempo, entre destrutturados. La poesía trae lo inspirador, al mostrar nombrando o en entrelínea esas heridas y goces propios de la composición que los en-

pieza. Pero en esa confusión de vidas que verifica toda colectividad es donde el YO se pierde efectivamente, pues acaba por no distinguirse del TÚ y del OTRO. Si la gente nos expulsa y nos recluye en un grupo como en lazareto [Cuesta se refiere aquí al grupo de los **Contemporáneos de México**], es porque siente que no permitimos que se prolongue en nosotros, que ponemos en riesgo su colectividad, no haciéndonos solidarios de ella. Y esa es la razón única de nuestra cercanía: somos incapaces de solidaridad. (...) Es el sentimiento colectivo lo que nos despersonaliza y nos convierte en extranjeros respecto de nosotros mismos.» La misiva de Cuesta, sincronizada a otras tres, fechadas el mismo día —escritas, respectivamente, por José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet—, responde a una «carta circular» de Ortiz de Montellano, alrededor de su (entonces) reciente libro *Sueños*, en relación al cual se ha citado este afonismo de **Paul Valéry**: «Lo que me falta a mi es ese "Yo" que tú ves. Y a ti lo que te falta es ese "Tú" que yo veo. Y cuanto más avanzamos en el mutuo conocimiento, tanto más nos reflejamos, tanto más seremos otros. Y todo lo demás será idéntico, y acaso... común.» (En la edición de *Sueños / Una botella al mar*, de B.O.M., Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, edición y prólogo de Lourdes Franco.)

a través de la posesión y sus cultos. (...) Reconocida por Georges L. Passade como «una de las raras formas de trance relativamente ritualizadas [...] que queda todavía en Occidente», la creación poética revela su parentesco con otras formas del trance: a comenzar por las heterocitas formas de ejercicio espiritual capaces de conducir al arrobamiento y la fusión en la deluciosencia celeste, hasta todas las variantes de salida de sí inducidas a través de la ingestión de sustancias psicoactivas, acompañadas de un saber de la experiencia que torna reconocible el viaje o sensible la iluminación (...). Pensar la expresión poética como forma del éxtasis supone entender el impulso inductor del trance como una fuerza extática. La fuerza dionisiaca, en el sentido nietzscheano. La experiencia dionisiaca —escribe P. Machado inspirado en Nietzsche— «asegura, en lugar de la individuación, justamente una ruptura con el *principium individuatorum* y una 1:1 reconciliación del hombre con la naturaleza y los otros hombres, una armonía universal y un sentimiento místico de unidad; en lugar de autoconciencia, significa una desintegración del yo, que es superficial, y una emoción que suprime la subjetividad hasta el total olvido de sí.» (...) Mas ciertamente, advierte con tino Machado, lo puro dionisiaco es un veneno, imposible de ser vivido, pues acarrea el aniquilamiento de la vida. Para mantener la lucidez en medio del torbellino, hace falta una forma. Sabemos que esa forma es poética. Intuimos que puede ser diversa.»

³ «Éxtasis quiere decir salir de uno mismo, salir de los límites y el trance un deseo de dejar de ser lo que es, de ruptura con la identidad. Por ello los mañosos embustes sobre la identidad del poeta no nos hacen sino sonreír con sonrojo. Leiris reconoce tres variantes de ruptura: proyectarse en otro mundo (como el viaje del chamán); estar fuera de sí (como en el arrobamiento de los místicos); volverse otro,

hebra a un sentido que no se establece por explicitación, que no se eclipsa con este o aquel significado. Autor y lector participan una intuición que a ninguno del todo pertenece, su conversación se hace danza convocante que no cierra en lo evidente, asunto tan concreto e inmediato, apenas se lo piensa, como el misterio (y desafío) que la conciencia representa para sí. Si se es o no un inspirado, cuenta menos que el hecho de que la poesía, para ser, inspira, participa de la fuente inspiradora. Y ésta, silencio que anima a la palabra, inefable seno de toda concreción, ¿no podría ser, acaso, el aspecto a veces perceptible de aquella dimensión sin lenguaje?

Desde esta perspectiva, todo lo cultu(r)almente proyectado en torno a La Droga, tanto reduccionismo al emblema en manos de los cazadores de humanos, los manipuladores de la percepción a gran escala, los cerberos de la miseria o los hechiceros mediáticos —como si se tratara *en efecto* de una región ya mensurada por «los especialistas autorizados» de «este mundo» (forzoso foco que confundimos con la última realidad posible), con sus descripciones clínico-antropológico-policiales o, de otra suerte, meramente especulativas («a favor»/«en contra») —, en cambio, suscita (para eso es reduccionismo) la sensación separatista. Producción, por insistencia admonitoria, de aterrados administradores, colonizadores, ellos también, en función de esa cosa mucho más abstracta o más inconsistente que cualquier «alucinación»: esos saberes-haberes acumulables en el espaciotiempo, que dan cuenta de un condicionamiento sostenido en base a estrictos dispositivos.

¿Qué sería, en definitiva, la inmanejable diversidad que se pretende encerrar, como al genio de la lámpara, en esta pobre palabra acaparada: Droga? Pero la droga no cabe, con su carga adjetiva y su sobrepeso de malentendido moral, sino en el limitado imaginario de una cultura, que en aras de su supersticioso proyecto llamado Progreso, ha sabido, con destreza sorprendente y no menor empecinamiento, disociar ética y palabra y atenerse, de ahí en más, únicamente a la letra en cuanto ésta concuerde con la adquisición de más bienes (expulsión de más males) o la posesión de un sitio tribalmente admirado. Como cuando se profiere, desde similar postura, que algo «es un mito», depositando en el término una depreciación de su capacidad abarcativa y, con ello, retaceando, a nivel del intercambio, la transmisión (lo indómito que sostiene al mito) que sería compartir esas otras aptitudes o andariveles implícitos en la misma nominación. Se tacha, así, desde la marca masiva del marco, la intuición (este estar siempre en los comienzos) de lo incondicionado; deja de dialogar lo humano con las realidades energéticas, actuales en las plantas (toda planta siendo planta de poder), minerales y elementos (en diverso grado traspasando, albergados, el propio cuerpo, galaxia analógica) y sustancias (aun el lenguaje, que aporta estratos de materialidad). Esta disociación podría estar comprometida por el alejamiento paulatino de todo contexto veramente ritual (restituyente de alguna integridad) que, no sin violencia, la civilización ha ido fijando.

Si una moral de costumbres ha abolido (de la memoria social como de la corteza cerebral) al rito de pasaje en su función de congregar, reunir, será porque la insignificancia implícita en tales actos comunitarios y electivos a la vez (en el sentido de un entusiasmo afinador de los acuerdos) ha sido reemplazada por los saberes institucionales excluyentes, la militarización de los códigos de intercambio, la represión del gemadismo tanto como del arrigo teótrico; el desprecio hacia toda fragilidad desde una exaltación continua de la fuerza explícita y una subyacente negación de la muerte (pues aceptarla implicaría la de la mismísima cultura que de ella abomina). Ante la mortalidad toda acción en el mundo (y la poesía en tanto acción) topa la condición de su ajuste, de la que se puede inferir, todavía, la insignificancia sin

fondo que amplía el marco al ser de la sensibilidad y a cuya agudizada inmanencia llamamos: silencio. Con «muerte», límite ampliador de la conciencia, también pueden implicarse estos «estados intermedios», interregnos o tierras de Nadies—cesaciones de un cierto valor de continuidad— suscitados, según uno u otro procedimiento de directa vinculación corpórea, en la relación con plantas, hongos, sustancias abridoras del abanico de lo real a lo imponderable.⁴

Al negarse la posibilidad de lo recíproco (la relación con lo incalculable), se desprecia, en ello, algo mucho más indefinible, que pudiera, en algún grado, involucrar una visión alterna a los conflictos precondicionados que, atormentándonos, en definitiva nos distraen. Porque «normal» equivaldría a distraído, a ya no disponer de la propia percepción en tanto certeza para una conexión entre individuos de toda especie, allí, en la voluntad individual, donde recomienza el planteo utópico: la reciprocidad, en este caso, a partir de una voluntad compartida de individuación (en «la suma de revoluciones personales»).⁵ La singularidad ya no reglada, no podría exceptuarse de la vinculación con la diversidad de modos de y en el ser, incluyendo el conocimiento (religioso, ritual, exploratorio, deseante-gozoso) de aquellas regiones vedadas al *mare nostrum* de la normalidad encajada. En otros términos: el tratamiento aplicado, desde mediados del siglo XX, por sobre lo englobado bajo el denominador abstruso del lugar-sentido común («droga»), habla de un estado de escamoteo general de la experiencia del alterar, al punto de que toda intimidad resulte intimidada. La «poética» del más fuerte (dictadura de la normalidad) se inmiscuye con persuasión en las decisiones privadas: estrategia interesada en sostener al Estado, que pretende aislar, comunicándolo, mediante condenas tácitas o castigos nada fortuitos, cualquier acto de percatación que encarne una variación a la supuesta continuidad del código civilizador (moral de la comunicación, prédica del mercado, humillación de la inocencia, sumisión a regímenes, aniquilación de la esperanza).

No será fácilmente olvidable, por esta línea, aquello que José Kozler reflexiona en su diálogo con Josely Vianna Baptista: el campo concentracionario —en alguna medida el mundo— se organiza para que no queden dudas, para evitar una auténtica concentración. Parece conveniente al autoritarismo de todo signo mantener su buena prensa del infierno, y más redituable, en términos de representación política, que disponer un clima receptivo a la multiplicidad de focos perceptuales, al autopermiso para cultivar la intimidad pluriconciente con lo incontrolable, para esto, a su vez, de-

⁴ No debe ser casual que la iniciación chamánica se dé con frecuencia a partir de una crisis profunda (el egreso que, en nuestro sistema-*de-vida*, llamaríamos «esquizofrenia»), de una enfermedad demarcadora (en el sentido de alguna «disfunción») o directamente cuando «se retorna» de la muerte física, con un mensaje o una tarea misional como, por ejemplo, la capacidad de curación. Al traspasar la purga, la iniciación vendría una cura, o un incremento en la capacidad curativa, es decir, creativa en el campo de la interacción (el cuerpo somático deviendo pensamiento en la dinámica de los vínculos: Joseph Beuys lo «El pensamiento es la primera materia»). Me se descarta, asimismo, aquel tipo de chamán sin función social unívoca, ligado a lo que Elièmire Zolla ha desarrollado, en su abordaje a Kafka, a lo que la idea del *trickster*: de haber alguna función, ésta sería la circense, dinámica de un círculo insperado, en cuanto a su capacidad o su constancia de ir contra la corriente, riendo donde los demás lloran y llorando donde los demás rien. Esta contravención, haciendo

llorar y reír en los sillios alterados, retrasa el magnetismo de la importancia, subvierte lo ya encontrado (la emoción atada a su nombre o su lugar en el inventario de las actitudes), erosiona la ilusión de dificultad, amenaza la congelación de los rituales. Zolla, en el mismo ensayo recuerda, de paso, que Kafka solía reunirse con sus amigos para leerles los capítulos en progreso de *El castillo*, los cuales resultaban a manera de un fumo hilarante: en tales momentos, Kafka y sus amigos lloraban de risa.

Argentinas | www.ahira.com.ar

⁵ Según dijo, en una entrevista televisiva, el cantante Manu Chao acerca de nuevas cualidades de intercambio. Lo cual podría ser complementado, y en relación con las potenciales poéticas de lo celebratorio cuya proposición aquí se quisiera considerar, con aquello de D. H. Lawrence: «Haz la revolución, pero hazla alegremente...».

senvolverse en renovada responsabilidad social. La alteración del Estado —en realidad de lo estático y estatuido— en aras de altares fluctuantes de alteridad, convoca, sin entradas ni salidas, a aquella risa del ser entero que el lenguaje no domestica: su espasmo vertebral, su implosión expansiva. Esa súbita dicha es recordatorio, impropiedad que, al abarcar a la estructura, la disuelve.

El tormento distractor —ese rigor policiaado que defiende la misma codicia organizada que continúa saqueando tanto a las culturas ancestrales como a los ambientes en que éstas habitan desde «antes» de «la Historia»— hace del freno moralizante o atomizador (que encuentra su contrapartida gemela en una imagen de «transgresión» igualmente solemne, igualmente sostenedora de fijaciones rutinarias) una vía de distracción segura; una presión de obsesivo retorno al interés redituable, que se efectúa como una orden, o un llamado al orden, en el sistema nervioso central. Semejante distracción conviene a un adiestramiento, contra el que sólo sería posible promover, a manera de *estrategias oblicuas* de un Brian Eno, lo irrepetible de la percatación —de ahí la presencia de ajuste, aunque no encaje, que podría proporcionar la convivencia con la dimensión silenciosa.⁶ Los dos hemisferios cerebrales, para sostener el plinto eficaz de tanto Orden Mundial, permanecen escindidos a la fuerza: el cumplimiento del símbolo se ve impedido, cuando éste sería, por arrastre connotativo, la reunión de las partes separadas (y, de hecho, «símbolo» es otra palabra-dimensión prolijamente desvalorizada).

De otra suerte, tratándose de combinatorias, está lo que el propio cerebro elabora, o bien mediante la ingesta de una sustancia externa al organismo, o bien con su propia autodestilación de sustancias bajo frecuencia de determinados estímulos (propendedores de mandatos). Estas sustancias no ingeridas ni digeridas, que el ser humano en tanto ser orgánico, de hecho elabora en sí, se presentan bajo la máscara de emociones e ideas fijas dirigidas —esto es lo notable— pero como si no fuesen voluntarias (como si ciertos automatismos escapasen a la responsabilidad). La adrenalina, por ejemplo, aflora bajo la presión de fomentadas insistencias sociales.

Y, luego, se está casi inerte ante la sarta de lo legal/ilegal, más la arrogancia de las poderosas «empresas de salud» (fabricantes y distribuidores industriales de drogas, cuya condición de «remedios científicamente aprobados» las pondría fuera del área del tabú, según el propio sistema de creencias que las ha vuelto «indispensables»). Artaud, en *Seguridad general. La liquidación del opio*: «La prohibición que multiplica la curiosidad por la droga sólo ha beneficiado hasta ahora a los sostenedores de la medicina, del periodismo y de la literatura.»

Lejos de esas destilaciones unilaterales de la mente anclada en sus espejos (protagonismo autocentrado), la DMT, por dar ejemplo de otra gama, despierta su gracia psicoactiva —según testimonio de aquellos que han sido atravesados por su influjo, y cuyos aportes a la percatación más de un autor ha relacionado con los estados de entera recep-

⁶ En cuanto a aquella presión, por ejemplo, puede reconocérsela en que persiste el hecho, no por notificado menos escandaloso, si se lo observa, de que toda persona debe «pagar» por la provisión del agua y la comida —en suma: por la medicina elemental. Como apuntaba un sonriente **John Cage**, poco antes de morir [citado de memoria]: «Una cultura en la que el agua corriente ya no se puede beber con tranquilidad, porque está contaminada, no es ejemplo de lo que yo llamaría inteligencia.»

* Traducción de Alejandra Pizarnik, en: **Antonín Artaud: Textos**, Plaza & Janés, Colección de Poesía, Barcelona, julio 2000.

tividad.⁷ Pero hasta la más difundida *cannabis sativa* puede tomarse, más allá del estímulo proporcionado (o, a veces, más o menos rutinizado), un guía in(ter)actuante para el reconocimiento de una insignificancia reveladora.⁸ (En otros términos: si puede verse el hecho de que la ingesta implica relación, no apenas delito, escapismo o vicio suicida, podrá concordarse que ninguna «droga» o «magia» tomará una persona en lo que ésta ya no es.)

La imperante idea de civilización (sumisa a su propio invento: una concepción autoritaria del poder), desperdicia el potencial infinito de la ignorancia, instituyéndose rechazo hacia aquellos niveles de experiencia que no lleven a un pun-

7 -Hay una sustancia en el cerebro llamada N,N-Dimetiltriptamina (DMT) cuya función se desconoce. Fue sintetizada en la década de 1930 y más tarde estudiada por Albert Hoffmann, padre del LSD. Se sabía que la DMT era uno de los ingredientes de los rapés psicoactivos y de la infusión llamada ayahuasca, empleada por los chamanes del Amazonas. Sin embargo, en la era psicodélica se reputaba, en buena medida debido a William Burroughs, que la DMT era la droga más alteradora de la farmacopea y pocos se atrevían a probarla. Ha sido redescubierta recientemente y sus investigadores clínicos han estado redactando extrañas notas de laboratorio. Casi todos ellos describen experiencias semejantes. Fumada o inyectada, la droga tiene efectos casi inmediatos y todo el "viaje" dura sólo quince minutos. Lo primero que se escucha es un intenso sonido de desgarramiento, como si la propia cabeza se partiera. Luego se es testigo de una serie de patrones geométricos muy vividos, seguidos de la sensación de que se es lanzado a través de un túnel, un muro o una membrana. Finalmente se llega a un sitio concreto en el que nada es reconocible pero que parece estar bajo tierra y posiblemente sea abovedado. En este lugar hay seres que no son ni antropomórficos ni zoomórficos y, sin embargo, están evidentemente vivos. Ejecutan actos incomprensibles y hablan o cantan en una lengua que se percibe pero no se comprende —es decir, quienes creen haber entendido algo son incapaces de articularlo. La universalidad de esta experiencia de encuentro con aquellos seres bajo los efectos de la DMT ha desatado —éste es, no se olvide, el mundo de las drogas— torbellinos de especulaciones insólitas. (...) Las explicaciones son caprichosas, acaso ridículas, pero no necesariamente invalidan las pruebas. Los seres humanos, como es bien sabido, tenemos capacidades limitadas de percepción sensorial en comparación con la mayoría de los animales y los insectos. Las drogas psicotrópicas se han empleado tradicionalmente para ampliar el rango de lo perceptible. Entonces, ¿por qué no aceptamos por un momento que estas noticias son precisas, que hay en verdad algo, alguien, allí? Entre los poetas es una creencia generalizada que otro escribe lo que escriben. Los poetas griegos y romanos, por supuesto, le atribuían sus palabras a las musas; los poetas románticos creían que sus palabras eran inspiraciones de su localidad. (Un campesino ignorante, Vyasa, se convirtió en el autor del poema más largo del mundo, el *Mahabharata*, sólo por su devoción a Krishna.) Los románticos se tenían a sí mismos por arpas élicas que tocaba el viento. En este siglo, la metáfora se ha transformado en la de la radio: el poeta es una antena y recibe palabras provenientes del aire. Asimismo, el chamán más estudiado del

Nuevo Mundo, María Sabina, una mazateca iletrada de Oaxaca, afirmaba que, bajo la influencia de los hongos alucinógenos, le era entregado un libro en el que leía sus cantares. (...) La gente casi siempre ha creído que cada uno de nosotros está habitado al menos por dos seres, una identidad que vive y muere y un algo temporal: un alma, un espíritu, un inconsciente que incluso puede ser colectivo. (...) En contraste con la famosa afirmación de Rimbaud, "yo es otro", yo somos nosotros. En los momentos de tensión más extrema ambos se separan dramáticamente: quienes casi han muerto afirman haberse visto desde el techo mientras yacían en la cama, una experiencia rutinaria para los chamanes y frecuente para cualquiera que se someta a los alucinógenos. (...) Los dioses, por supuesto, no escriben poemas. El poema se produce cuando se encuentran ambos mundos, o las dos mitades del mundo: en el tiempo y fuera del tiempo, en el cuerpo y fuera del cuerpo, en el individuo y en la colectividad de la historia, la cultura particular y la humanidad misma. Y el poema mismo es a la vez una metáfora y la encarnación del proceso de su propia creación: el poeta muere, los hechos biográficos se pierden y el poema queda. La lengua cambia, los significados caen en desuso y el poema queda. La lengua ha dejado de hablarse, la ciudad en la que fue escrito es una ruina sepultada y el poema queda. Y lo más insolito aún: la esencia o ser o cualidad última e indescribible que perdura en el poema es precisamente lo que da cuerpo, lo que encarna en el siguiente poema.— **Eliot Weinberger**, *Rastros kármicos*, con fotografías de Nina Subin, Libros de la Espiral, Artes de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, traducción de Aurelio Majar.

8 -«Los chamanes saben que la "hierba del jaguar joven" es una de las llaves del cielo, y que bajo su influencia se puede atravesar la selva sin tropiezos, aun corriendo en la oscuridad más profunda. Porque con ella podemos perder la dualidad, y entrar así a la verdad: la unidad de nosotros y el mundo. Por eso no se tropieza. Porque dejamos de estar sujetos a la ilusión de que el mundo es uno y nosotros otros. Y entonces toda la vida se abre y se ilumina. Los chamanes saben que la hierba limpia las almas en estado de impureza. "Cura la pérdida del alma", nos dice un brujo en Oaxaca. Y otro en Panamá, nos explica: "La causa de las enfermedades no es física, es espiritual. El monte (marhuana) sirve para descubrir esa causa. Cuando uno comprende la causa, uno se cura".— **Angel Beccassino**, *El libro de la marhuana* [fotocopias sin datos de edición].

to prefijado, trivializado por el afán de conquista, sitiado por las categorías del Saber. No es menos cierto que la intuición, una mucho más poderosa sinrazón inspiradora, la imaginación misma, puede ampliar, hasta abolirlos, los estrechos (infiernos, purgatorios, paraísos) de un imaginario.⁹ Es por esto que, a las poéticas exploratorias o celebrantes del enigma, asimiladas, por necesidad vital, al proceso creativo más que a sus resultados, poco importarían ya los métodos o procedimientos para suscitar lo inspirador —todos igualmente limitados a la infinita variedad humana. Lo subversivo en sí, sería la simplicísima presencia de ese matiz que la inspiración aporta: el movimiento íntimo, irreducible, de cada experiencia (de lo) singular. Singularidad que refutaría cualquier unilateralidad, ya que se propondría entre los diferentes, en tanto conversación no sujeta a fines, intercambio espiralado, donación recíproca: compartir sería una posibilidad, un estar asombrado, una inquietud primordial. Cantar y bailar alrededor del fuego (la palabra): habitar el silencio, comulgando, en el espaciotiempo más el no-lugar de ese silencio.

La reciprocidad atendida de toda relación, realiza la diferencia. En la órbita del otro se afina el misterio; cuando el canje de energías acrecienta la conciencia. Por la gracia de la interpenetración, en carne viva se realiza la presencia: lo desconocido.

Interesa la calidad del vínculo entre el lector y la sustancia. Se es lector por gracia concedida de aquello que nos desmiente. Por calidad se implica aquí el grado de compromiso hacia esa alteridad que aliente lo recíproco. Además, se impone separar los pétalos y espinas: de las drogas silvestres a las drogas de diseño, de los hongos o cactus para uso medicinal o ritual a las planchas troqueladas para el apetito de hostia lisérgica, del alcohol social y los cereales fermentados del *free shop* a la cocaína de la eficiencia u otros narcóticos de implementación más «realista» que «alucinógena», hay culturas (cuerpos) de distancia. No se condena aquí la desesperación o el aburrimiento —¿sinónimos?— ni la abrumadora mediocridad general que, éstos sí, llevan a la adicción (pero que entonces podría serlo respecto a cualquier cosa del momento, a cualquier costo), por otra parte no sólo remisible a las sustancias actualmente ilegales. Óptase, más bien, por aquellos vínculos sustanciales-sustentadores que permiten la ampliación del «estado de cosas», al menos en las fases primarias del desaprendizaje y siempre dentro de itinerarios particulares sin esquema.

Es evidente: lo artístico no se jerarquiza con el recurso a los ampliadores de la percepción.¹⁰ Pero no es menos cierto que aún aguarda una reconsideración colectiva de las «áreas abiertas por la droga» (Burroughs), cuya exploración ya no restringe a un estímulo o a una sobrecarga administrada, sino —tal vez— a la captación del mundo en su maravilla y enigma. El error a lo desconocido se escuda tras la letra pequeña de estatutos verídicos o tácticos que sólo pueden ser desarticulados mediante la observación de los propios condicionamientos mentales. Práctica (ujala tozusa) que ya no tendería a novedosas fijaciones formales, por más brillantes que éstas fuesen, sino a la convivencia arcai-

⁹ De hecho, es ardua y compleja esta cuestión: ¿cómo observar un imaginario si se está adiestrado en él? —¿cómo acceder a la región sin fijeza cuando toda noción de fijeza o libertad no logra salirse de su formulación?

¹⁰ Esto no califica, de todas maneras, a tales o cuales textos, sino que interesa por estar éstos en semejanza desmesura atravesados. Más acá de eventuales decisiones o recurrencias o consumos, remite aquí esta (in)fluencia, no tanto a una temática como a una somática, y no tanto a una postura (afirmación de un sitio) como a una terapéutica (exploración curativa en varias dimensiones).

ca con la intemperie.¹¹ Cruda y delicada luz de naturaleza y no proyección del reflejo autocentrado. El miedo (conciencia de los límites), el deseo (anhelo de lo otro), la ignorancia (intuición de las posibilidades), la risa (celebración de lo recíproco), dioses que también suelen visitar durante los «estados intermedios» o «de conciencia acrecentada», asustados desbarbarran, al entrelazarse, las más eficaces construcciones de la identidad y su repertorio de sólidos. La extrema individuación aplaca, si no la sed, la ilusión de identidad, para propiciar, al infinito interior, lo que no es sólo «yo» o «mi lenguaje». La introspección, asumida en sus consecuencias, soledad que ya no sabe de aislamiento, *desembo-*ca: versa con múltiples interlocutores, no se restringe a lo antropocéntrico porque ya no para en la esquina clavada de un Centro.

Para la mentalidad civilizada y sus fines de satisfacción material inmediata, lo inconmensurable en la materia presenta un obstáculo evasivo, un nódulo de perturbación. Lo sin-medida es objeto de conciencia. Explorar la materia verbal hasta la estela de sus resonancias no se podría escindir del aura silenciosa. Las vías para «salir de sí», por no quedar atrapadas en un impulso dionisiaco unilateral (desestructuración no menos retentiva), devienen un Sí abarcante: el Gran Espíritu que imanta las diferencias volviéndolas complementarias, o la Incompletud que devora panteones y olimpos, imperios y paradigmas.

Si la recurrencia a plantas de poder o a los alucinógenos no garantiza el éxtasis, será porque éste no «acontece» (como podría decirse, por ejemplo, de un discurso sobre el éxtasis) o porque acontece en el preciso olvido de su intención.¹² Quien se soltara del supuesto de identidad, ¿quién sería? Sólo resta una aseveración primitiva para subvertir lo terminal de los términos: si la alucinación fuese la identidad, la palabra sería transpersonal (y entonces: *¡comamos lenguaje inspirador, asimilemos palabra!*).¹³

¹¹ «(...) Porque siempre que se desee caracterizar a las artes de nuestro tiempo se dirá que si ha habido un renacimiento en el siglo XX, éste ha sido un renacimiento de lo arcaico. Cada época ha tenido su propio concepto de lo arcaico, que por lo general ha sido mitológico y ajeno a los registros de la historia. El error más grande del hombre estriba en haber olvidado su propio pasado. Otra manera de decir lo mismo es que sólo en ciertos periodos de cada cultura el pasado ha significado algo para el hombre. (...) Decir, ya que nada lo impide, que lo arcaico es una de las invenciones más importantes del siglo XX, significa que si el primer renacimiento europeo volvió los ojos a la Roma helénica en busca de una gama de modelos y de símbolos, el siglo XX ha vuelto los ojos a un pasado aun más remoto, donde ha creído ver el mero principio de la civilización. (...) Lo que calificamos como lo más moderno en nuestros días es con frecuencia lo más arcaico. (...) Si nos preguntáramos por qué nuestros artistas han vuelto a estos símbolos arcaicos para interpretar la zozobra de la mente y del alma en nuestro tiempo, tendríamos que decir que las cosas, mas no satisfactorias. Una razón de ello, sin opinión trista, es un giro radical que ha modificado nuestra idea de lo vivo y lo muerto. La antropología y la arqueología nos han brindado una vez más la certeza de que el hombre primitivo habitaba un mundo totalmente vivo, un mundo en el cual uno hablaba con el oso y el reno, como los lapones; o con el coyote, el sol y la luna, como los indios norteamericanos. (...)

La búsqueda de lo arcaico también pudo haber contribuido a confundirnos aun más, pues la investigación en lo que respecta a las artes ha terminado por lo pronto, y nuestros poetas son gitanos que acompañan de nueva cuenta entre las ruinas. (...) He aquí los últimos versos de Ezra Pound: *La poesía lleva una dirección fálica / La canción conserva al mundo para siempre / El sonido se moldea para significar esto / Y la medida moldea al sonido*. Son la traducción de un texto arcaico chino, donde se explica que la poesía es una voz tomada de la naturaleza que debe plasmarse de modo humanamente inteligible para que la gente pueda encontrar en ella una forma de vida. — **Guy Davenport**, «El símbolo de lo arcaico» en *El museo en Sí*, Aldus, México, 2000, traducción de Gabriel Bernal Granados.

¹² Y porque van cantando sin saber que cantan, sin saber qué cantan, sin saber que encantan, aludido, «sobre los pájaros», el mexicano (sacerdote católico) Joaquín Antonio Peñalosa.

«Los mazatecos dicen que los hongos hablan. (...) Si los hongos son alucinógenos, ¿cómo es que los indios los asocian con la comunicación, con la verdad y la enunciación del significado? Una alucinación es una percepción falsa, ya sea visual o audible, que no tiene ninguna relación con la realidad: es una ilusión de la fantasía o un engaño: algo que parece, pero que no tiene existencia fuera de la

Pasar de la forma a la no-forma (y «regresar») no sería un mero evento de la lírica, aunque a ésta le correspondiera, quizá, la impregnación de-y-en esos pasajes. De la no-forma no se rescata corroboración: del arrastre magmático y orgánico no se consigue salvar un solo predicado(r). Ni siquiera se concibe una poética. De otra suerte, las transfiguraciones líricas pueden, llegado el punto de inflexión, merecido el prisma sincrónico, dar cuenta de una sintaxis y una textura semántica alcanzadas (refinadas) por el relámpago de la consustanciación.

Asistimos al desprecio ultramoderno hacia la inspiración, así como hacia algunos procederes en (lo poroso de) lo sensible que podrían propenderla, apenas por sutileza, por desplazamientos de registro, por ampliación del «campo de ignorancia». Tal rechazo, su doblefondo moral, condensaría la actualización de un terror ancestral a la intemperie, es decir a una experiencia que ya no aspirase a desenvolverse mediante estructuras permanentes.

Se deviene ingesta de aquello que se ingiere: aquello que de la reciprocidad asusta, sería su participación en el juego de la infinita devoración. Lo animalesco o metamórfico del espíritu sería su risa en carne viva. Ese lapsus en lo binario, esa súbita estancia en la extrañeza ya no suturan el lenguaje, no lo reparan más como a un dique de estabildades en la continuidad.

Enigma, celebración.

—REYNALDO JIMÉNEZ

mente. Los vívidos sueños de la experiencia alucinogénica parecían ser alucinaciones: son imaginaciones que tienen lugar en tales estados visionarios, pero son sólo fenómenos marginales, no esenciales, de la liberación general de la energía espontánea, extática y creadora de la existencia consciente. En las experiencias de los investigadores predominaron las alucinaciones porque ellos eran experimentadores pasivos del efecto transformador de los hongos. Los chamanes indios no son gente contemplativa, son trabajadores que se expresan enérgicamente mediante el lenguaje, son creadores, dedicados a la obra de un ~~de ahí que el lenguaje y el mundo de la realidad se convierten~~ chamánico que les provocan los hongos es intuitivo, no alucinatório. Lo que uno busca tiene una relación ética con la realidad, es muchas veces el verdadero camino que hay que seguir. Ver es darse cuenta, es comprender. Pero para el chamán mazateca, más importantes que las visiones son las palabras de tanta realidad como las realidades que expresan. Es como si los hongos revelaran una pri-

mordial actividad de significación, pues cuando el chamán los ha comido, empieza a hablar y sigue hablando durante toda la sesión chamánica con un lenguaje extático. El fenómeno más distintivo del efecto de los hongos es la inspirada capacidad de hablar. Los que los comen son hombres de lenguaje, iluminados con el espíritu, que se llaman a sí mismo los que hablan, los que dicen. El chamán, cuando canta con una tonada melódica, diciendo "dice" al final de cada frase del discurso, está en comunicación con los orígenes de la creación, los manantiales de la voz, las fuentes de las palabras, relaciones de ~~con la realidad de un punto mismo de su existencia~~ a través de la mediación activa del lenguaje: la articulación del significado y de la experiencia. Llamar alucinaciones a estas trascendentales experiencias de luz, visión y habla es negar que sean reveladoras de la realidad. — Henry Munn, «Los hongos del lenguaje», en: Michael J. Hamer, Alucinógenos y chamanismo, Punto Omega, Guadarrama, Labor, Madrid, 1976, traducción de Helena Valenti.

HISTORIAS DESDE EL ATICO DE LA DROGA

JULIAN COPE

¡La estrella de Sino ruje! /
Más allá de cualquier du-
da, todo Bealim¹ y el Pa-
naso están libres.

ALEXANDER POPE

Cuando hablo de psicodelia podés olvidar toda la basura Paz-Amor-Paloma. Podés olvidar a todos los hippies que siempre odiaste. Podés olvidar lo que hay que entender y la pregunta. Lanza tu cabeza bien atrás, hacia la cuestión misma. Lanza tu cabeza 5-10-20 años hasta la primera vez que pensaste sobre sexo. Cuando un pene, una vagina, eran palabras nuevas en un libro. Decías: ¿se corresponden entre sí? ¿Uno se pone duro la otra se pone blanda? Eso es repulsivo, voy a enfermarme. Ni pensarlo. ¿Mis padres lo hicieron? ¿Por qué lo inventaron? Odo todo.

Tu primera experiencia psicodélica.

El barco descendiendole llevándose toda tu sanidad.

Así que aquí estamos: psicodelia, cuando la pregunta se hace más grande y la respuesta se desvanece, obsoleta.

Olvídala a Timothy Leary y olvidá las historias de Tom Wolfe. Cuando el LSD golpeó el mundo, los intelectuales pensaban en él mientras el resto enloquecía. Es



en ese resto que estamos interesados. En el resto que hizo música. No en The Greatful Dead, no en Quicksilver Messenger Service, no en los Moody Blues. Aquellos que nos interesan son los chicos de 17 años desde Birmingham hasta Alburquerque que tomaban ácido y trataban de tocar los viejos *riffs* de Van Morrison y los Stones. De pronto fueron algo muy nuevo. La verdad es que no tocaban muy bien y el vocalista no sabía las letras, pero todos les dimos un sentido, ¿o no? De modo que podés ser más grande que cualquier otro.

«Mirá: voy a conseguirme mis siete Cadillac y puede ser que maneje alrededor del mundo», The Silver Fleet.

El cantante en todo gran grupo psicodélico era de 5'10". Se encorvaba porque

sus amigos eran pequeños y se sentía como un spaz.² Cantaba sobre ser él mismo, su ser ideal, que era en realidad Mick Jagger. Su vida real era de una árida esterilidad. Esto es psicodelia. Música de garage sobreproducida en estudios de cuatro canales. Músicos que deseaban ser tan famosos: «¡Carajo, agoraría las entradas si supiera cómo!». Gente que era demasiado nihilista para sacarlo adelante entre todos.

Si a Ed Cobb, Sky Saxon, Syd Barret, Roky Erickson, Eddie Phillips, Arthur Lee, Moulty Mouse, Dave Aguilar, y todos los otros que nunca pudieron. En su escarpada Zona Crepuscular, hicieron lo mejor, el más formidable sonido. El rock potenciaba la emoción en todas las formas de música. ¿Arthur Lee?, me decís. Música de beatas. ¿Sky Saxon? Un chico estropeado con cara de rata.

Entonces a la mierda, les digo. A la mierda con toda esa falta de compasión, con toda esa preocupación por el mundo y por olvidar el control. Los pequeños quieren ser grandes individuos que despedazan amplios puñados de su alma por una promesa de 15 insignificantes minutos de fama.

Los amo. Amo su miseria. Veo sus

análogos derramados enfrente mío: Patti Smith, con un bebé, en cierta Midwest Hicksville, pensando que está en paz. El histórico de Marc Almond rezando por la fama con un switcher on-off. El sobresalido sueño de John Cale después de un día entero de trabajo radial. Peter Hamill viendo su reflejo en el Mega-Bowie, Mega-Gabriel, Mega-Marillion. Son tantos. Y los amo también.

Así que olviden lo Hippie.

Estamos hablando de pre-hippies, cuando aún la música más sosegada tenía un intento que no podía ser alterado.

Un riff de tres acordes, una voz delicada y: «Oh, el mocososo se ha endurecido contra mis pantalones». Arthur Lee, 1967.

Esto es psicodelia. Un álbum, casi solo, con un amor nuevo y una nueva actitud hacia la música.

«Sólo espero que obtengas tanta diversión dejándolo ir como yo juntándolo de nuevo». Lenny Kaye, en *Nuggets*, 1972.

En los tiempos en que estamos, puedo presumir que todos tienen una copia de *Nuggets*. Si no sabés nada sobre psicodelia, tenés que conocer esto. Si no, dejá este papel a un lado y andá y escuchá todo lo básico: el primer Pink Floyd, *Revolver*, *Traffic*, *The 13th Floor Elevators*, *Sgt. Pepper*, *A Web of Sound*, *Forever Changes*, etc.

El compilado *Nuggets* fue, y sigue siendo, la introducción básica. Nos dio grupos que fueron entonces tan oscuros pero que ahora, para un público masivo, son su escucha favorita. Nos introdujo a *The Seeds*, *Chocolate Watchband*, *Elevators*, *Remains*, *Standells*, *Electric Prunes*, y muchos otros que tenían clásicas pero desconocidas canciones ya editadas. Rección ahora sabemos que también grabaron LP's.

Pero durante los 70's estos LP's eran vendidos al lado de basuras como *Strawbery Alarm Clock*, *Josephus*, *Blue Cheer*, *Bubble Puppy*, y cualquier otra cosa en *Artistas Internacionales*. Tenés que escuchar todo el catálogo I.A. para en-

contrar que las únicas cosas necesarias eran los 13th Floor Elevators.

La Psicodelia estaba siendo vendida como música hippie por charlatanes que pensaban que cualquier estupidez de viaje-a-través-de-mi-mente-interior-de-hombre era hip. Pero la influencia de *Nuggets* estaba afianzada. Esto suponía que la música de Segunda División era la psicodelia real.

«Entre el pensamiento y la expresión yace una vida entera»: Lou Reed.

Así que aquí estamos en 1967. Los Beatles ya habían previsto con *Revolver* lo que iba a ocurrir. Los Rolling Stones están a punto de asociar una mala palabra a la psicodelia con una pieza 90% basura llamada *Their Satanic Majesties Request*. Los Yardbirds son presentados en *Blow-up*, una lejana precursora de *Zabriskie Point*, en la que Jeff Beck destruye su guitarra durante «Train Kept A Rollin».

En los Estados Unidos la vanguardia estaba siendo liderada por Grace Slick, Jerry García, John Cipollina y otros graduados veinteañeros intentando racionalizar la escena. Los Doors habían firmado con Elektra, promocionando exitosamente al primer Arthur Lee de Elektra a *Total Paranoia*.

Y después vino el grupo que dibujó una línea entre los hippies y el resto.

Eran *The Mothers of Invention*. Han sido señalados como una banda de blues por un lunático tomador de ácidos de A&R, que se suicidó auto-inmolándose cuando la cuenta por su primer obra maestra, *Freak Out*, ascendió a u\$s 20.000. Los Mothers eran peligrosos e insalubres, líderes insanos del underground real.

Frank Zappa era suficientemente astuto (y bastante inteligente) como para reinirse de la escena que compraba sus discos. Sus canciones eran cualquier cosa menos los himnos de comunitarismo adorados en High Ashbury. Eran viles ataques tanto contra los legales como contra los ra-

ros. Canciones como «Plastik People», «Flower Punk» y «Trouble Every Day» eran viciosas. Si, te podés reír, ¿pero cómo sabés que no se está riendo de vos?

El sonido de los Mothers influenció incluso a los grupos suburbanos de punk. Los Teddy and his Patches, de San José, hicieron un cover demencial de «Suzy Creamcheese», disponible en el compilado *Pebbles III*. Los cortes de psicodelia arruinada continuaron con «I'm Allergic to Flowers» por Jefferson Handkerchief. Los punks se estaban volviendo yippies, pelifargos odiadores de la paz. Incluso se extendieron hasta Gran Bretaña con los Deviants (influenciados por Mothers of Invention).

En 1967 Frank Zappa produjo *Loose Lip Sync Ship*, un instrumental de 45 por *The Hogs*. The Hogs eran en realidad *The Chocolate Watchband*, un collage de músicos como Ed Cobb, escritor de «Tainted Love» y productor de millones. Hasta *Nuggets*, los *Chocolate Watchband* eran inconseguibles. Ahora tres LP's están reeditados y existe también una nueva compilación *Lo mejor de*. Se trataba de un aspecto y variado grupo de R&B, eran la real encarnación psicodélica de los Rolling Stones. Los estridentes beats de *Bo Diddley*, *zinging guitars*, su cantante Dave Aguilar creyendo genuinamente que Mick Jagger lo estaba arrancando de sí. En un momento en el que el lugar adecuado en el tiempo adecuado contaba para tantos, los *Chocolate Watchband* eran horrendamente inoportunos. Su único hit, «Let's talk about girls», fue grabado con tal precipitación que ni siquiera Dave Aguilar estaba allí para cantarlo. Don Benett, un escritor y amigo de Ed Cobb, fue consultado para cantarla y empezó así una larga relación. Benett escribió algunas canciones de los *Standells* y más un precedente para Ed Cobb: el productor utilizó *The Chocolate Watchband* como una paleta para ideas extrañas. En el primer y segundo álbum, el grupo tocando es totalmente diferente a la supuesta formación. «Gone And Pas-

ses By», la mejor canción que grabaron, es de unos Stones subterráneos, tocada como si Brian Jones estuviera haciéndose su propio camino de una buena vez. Zing, sitar eléctrico sobre una danza de huesos zombie, grabación cavernaria y el vudú-Dr. John: «Walk on Gilded Splinters» hacia el «Kandy Korn» de Beeheart. Si: pegan bajo, pero cuando están arriba, dejan a cualquiera menguando.

Richard Marsh era el retrato de una comadreja chupando imones y esperando la fama. Era los comienzos del 66 mientras Sky Saxon, con «Pushing Too Hard», hacia masivo a su grupo The Seeds. En las portadas de las revistas para adolescentes en todos los Estados Unidos, Sky Saxon y su cohorte de tres suecos desconcertaron, ojos llenos de arrugas y malditos, ansiosos por volver a su nocturno mundo de dos acordes. El tema que siguió, complementando a «Pushing Too Hard», fue «No Escape». En todos los sentidos, era la misma canción. Sky Saxon sintió su emoción única muy intensamente. Podés hacer un suceso comercial de casi cualquiera: Lassie fue masiva y aun Noele Gordon tuvo su día. Pero con Sky Saxon tenemos que dibujar una línea. Sus álbumes impresionarios y álbumes menos fueron dedicados a la guerra entre los acordes E y D. Los otros Seeds eran sus discípulos jugueteros. El organista Daryl Hooper usaba el mismo solo en por lo menos 10 canciones. En una inusual canción diferente del resto, «Nobody Spoil My Fun», el grupo tuvo que cambiar por completo durante el solo de Hooper, tan absorto estaba él tocando su parte como siempre.

Para los Seeds, el éxito era un fastidioso bonus. ¿Cómo podía Sky Saxon mantener su rol de correo de la derrota cuando vendría discos? Títulos como «You Can't Be Trusted», «It's A Hard Life», «Can't Seem To Make You Mine», «Two Fingers pointing at you», todas cantadas por un mocoso histérico de 10

años, tuvieron una repercusión limitada. Sus LPs se volvieron clásicos primitivos y Saxon alzó el estandarte para todos los cantantes punk. Después de tres discos de estudio y un álbum brillantemente contrahecho y en vivo, su enfoque se volvió más y más vago. Un cambio de estilo para un horrible LP de blues y luego un cambio de nombre por Sky Sunlight. El patio de atrás y el mundo se volvían un mismo lugar. Un poco como Roky Erikson.

Los 13th Floor Elevators eran el grupo de Texas. En International Artists of Austin / Dallas / Houston, tuvieron un hit masivo con el «You're Gonna Miss Me» de Erikson. Este ya había sido un hit local para el primer grupo de Roky, The Spades, en 1965. Hacia 1967 estaba comiendo peyote, la droga psicodélica del desierto, y escuchando a todos los grupos locales que se pasaron los meses previos lamentando la ausencia de surf en Texas.

Existe ahora un brillante pack de seis LPs llamado *Flashbacks*, que incluye covers de clásicos de los Elevators como «Splash 1» y «Reverberation». Tom Verlaine habló salvajemente de la deuda de Television hacia los Elevators, y canciones como «See No Evil» de *Marquee Moon* son una inspiración directa. Television incluso abrió con un cover de «Fire Engine», del *Psychedelic Sound Of The 13th Elevators*, y su álbum en vivo *Arrow* incluye una versión brillante.

Grupos como Rising Storm y Mystic Tide tomaron ese sonido brutal para sí mismos y aun Iggy Pop se dejó enredar por un tiempo.

Flashbacks III incluye un magnífico y arriesgado «I Can Only Give You Everything» por los Iguanas. Con un joven Jimmy Osterberg en batería y voz, la canción se va volviendo una pesadilla a través de pasos de ganado y puertes de hierro. Con el familiar sonido chirriante de la sirena de los Elevators, toda la canción comienza y termina en el túnel.

«Yo soy de Marte», declaró Roky

Erikson en una entrevista. El periodista le preguntó: «¿Tiene alguna prueba?». «Llamo a mi madre Ma», contestó.

Después del primer LP Erikson fue a parar a un manicomio. El segundo álbum fue escrito por los otros miembros más coherentes del grupo. El único otro demente era John St. Powell que cambió su nombre por Powell St. John. Erikson se recompre, salió del asilo para grabar *Easter Everywhere*, el nuevo álbum. Después de eso enloqueció de nuevo y volvió al asilo.

No había autómicos locos en The Electric Prunes. Confirieron un solo intento maniaco de destrucción. Todas sus primeras grabaciones son tan crudas que son casi intocables. En «You've Never Had It Better», de la compilación *Everywhere Chainsaw*, están cantando desde el purgatorio a un mundo sin orejas. Su manager, una personalidad de la TV llamada Ben Willow, hizo el intento de hacerlos grandes. Un contrato con Reprise y una plancha de ácidos para los escritores de puertas-adentro. En la época de «Hey Presto», Nancy Tucker y Mary Mantz les dieron «I Had Too Much To Dream Last Night» más su continuación «Get Me To The World On Time». Ambos singles eran punk psicodélico básicamente producido, un estrepado órgano del lejano este y vocalizaciones de rata. Las canciones eran hits pero el LP era un auténtico aburrimiento. No parecían tener mucho control y era principalmente un gruñido barroso.

Underground fue su segundo LP y aún se consigue. Fue su clásico. Más controlados, empiezan con el brillante 45 *Great Banana Hoax*, con el rítmico y chillador *Fartisa de Bo Diddley*. Todo el LP fue imponente con su sonido de guitarra-guadalupe y los estremecimientos de Peter de Freitas. En «Hideaway», la batería enloquece y la guitarra grita. En «Children of rain» el teclado organiza una familiar avalanche de parque de diversiones. En «Antique Doll», el bajo es incierto, las voces más dulces que lo necesario. Es su único

gran momento de consistencia. Después de esto le dieron superederos a un arreglador/escritor llamado Dave Axelrod. Es el culpable de producir dos de los álbumes más enfermos que existen: *Mass In F Minor* y *Kyrie Eleyson*. Ambos son pesadillas por encima de la nariz de un gran grupo. Amén.

Los básicos de la psicodelia inglesa son más conocidos. Todos escuchamos «See Emily Play», «All You Need Is Love», «Paper Sun», «Hole In My Shoe», pero es difícil separar lo bueno de la basura. La psicodelia aquí devino un estilo. Todo grupo sacó de su manga un arcaico abstracto-mundo-en-mi-cabeza. Incluso Vince Hill y Noel Harrison tuvieron hits «locos». Si estaba siendo noticia, lo debía estar vendiendo. ¿Pero qué hay sobre los otros? ¿Qué hay sobre lo perdido?

Los más grandes perdedores fueron The Creation. Estaban tan cerca de lograrlo. Pete Townshend le ofreció a su guitarrista, Eddie Phillips, unirse a The Who. Él no lo haría y entonces Townshend se unió al *fans club* de The Creation. Por su falta de éxito, los fans de The Creation tienden a sobrevalorarlo ahora, y la intención de decirnos qué podría haber sido aquello. Realmente sus canciones son casi grandiosas. «Painter Man» y «Life Is Just Beginning», son tan parecidas a canciones de cuna, tan tarareables. Cuando Boney M obtuvo un hit con «Painter Man», no fue algo inesperado.

Sobre el escenario The Creation era pop-art. Kenny Pickett podía parar de cantar y pintar con aerosol una tela detrás suyo. Eddie Phillips usó un arco de violín antes que nadie y, en todos sus discos, su guitarra está tan escasamente controlada que en ocasiones produce *feedbacks* durante las estrofas. Edsel había lanzado *How Does It Feel To Feel*. Es un LP de atrás del otro y es genial.

Pero aún más maniacos eran The Misunderstood. Como una versión blues del Pop Group, robando tanto de los Yard-

birds como de Bo Diddley y terminando como Captain Beelheart; todos *crecendos* y una chirriante guitarra metálica. Hasta el último año sus grabaciones eran difíciles de encontrar. Luego Cherry Red sacó el LP *Before the dream faded*. Consiguió, es bueno. Acostumbraba a odiar «Who do you love», pero su versión me hizo repensarlo; es como una canción diferente, incluso delicada por partes. Desde ya no fueron exitosos, pero dejaron California y vivieron entre cartones por un año mientras intentaban dar el golpe.

Para la mayor parte de los grupos americanos la gran influencia eran obviamente los Rolling Stones. Pero miren más allá y verán que los otros grandes grupos eran The Pretty Things y la primera formación de Van Morrison: Them. Escuchá cualquier compilación americana y Them aparece en todos lados tanto en las canciones como en su actitud. Versiones de «Gloria», «I Can Only Give You Everything» y «Baby Please Don't Go» son encontradas en todas partes. Otras canciones como «Mystic Eyes» eran una huella digital perfecta para los robos de los grupos americanos de garage. Escuchen The Rising Storm, The Mystic Tide Duo y los Moonrackers.

Los Shadows of Night golpearon fuerte con su versión del «Gloria» y tomaron algo del estilo-Them para «Oh Yeah» y «Light Bulb Blues». Ironicamente, en los primeros singles de Them aparecen músicos sesionistas por detrás de Van Morrison. Decca, en su acostumbrada actitud de suite de tres piezas, no tenía confianza en el grupo. Eventualmente, Them se separó de Morrison y se fue a Texas, el lugar que tanto los amó. Grabaron parte de sus mejores canciones allí, una de ellas «Dirt On Me» en el LP *20 Moxie*.

Nuggets instigó a todo un nuevo género: The Psychedelic Compilation. En 1979 dos sets de esta clase de álbumes aparecieron con el nombre de *Pebbles* y *Boulders*. Los dos estaban influenciados por

el *Nuggets* de Lenny Kaye pero en una escala mucho más caprichosa y *amateur*. Los cortes eran tan desconocidos que ninguna cinta era conseguible y el single original y lluvioso tenía que ser usado como *master*. Por un tiempo, estos dos álbumes fueron esenciales. Dieron un pantallazo de grupos hasta ese momento ignotos. Han crecido hasta ser pesados sets. *Pebbles* tiene ahora doce LPs y *Boulders* nueve. Nunca fui un fan de la serie *Boulders*. La calidad del sonido es pobre y los cortes se consiguen en muchas de las compilaciones más nuevas. Pero *Pebbles* sigue teniendo muchos volúmenes imprescindibles como los números 1, 2, 3 y 5. El volumen 3 es pura mutilación psicodélica de garage. Buena parte es absolutamente aterradorizada. En «Spider And The Fly» por los Monocles, el cantante es un chico de diez años cuyo cuerpo se está convirtiendo en una araña. Grita «Help me, help me», mientras devora a su madre pensando que ella es una mosca.

Del *Flight Reaction* por The Calico Wall, es imposible detallar una descripción. Si aún no tenés este álbum, entonces compralo. ¿Es esencial? ¿Es la luna hecha de queso? Canciones con títulos como «Horror Asparagus Stories», «The Reality Of (Air) Fried Borsk» y «Suicidal Flowers» son indispensables a cualquier colección.

El volumen que tenés que tener es el número 5, la *Obra Maestra Punk*. Cada canción tiene el mismo lema: «Un cantante se encuentra con una chica, la chica es indiferente; un cantante ama a una chica, la chica se monta a un cantante archirival; un cantante ama a una chica, la chica ni se percata de la existencia del cantante». En «No Good Woman» por los Trees, el vocalista propone a su novia: «Eres fea y eres gorda y no tienes ni un diente». ¿Por qué se queda ahí entonces? Canta toda la canción con su dedo apuntado a la garganta de ella. «Te compré dos Mustangs y un Cadillac». El ál-

bum trata a las mujeres como si fueran un regimiento de tanques al que se debe abaltar hasta la sumisión. Desgraciadamente las últimas complicaciones hacen ahora de *Pebbles* y *Boulders* algo pálido en comparación. Mientras éstas han vagado por aburridas áreas, los nuevos álbumes ingleses y americanos están volviéndose más crudos y extremos que nunca.

Los herederos al trono de *Pebbles* tienen que ser los LPs *Psychedelic Unknowns*. En un principio solo un set de dos EP, mientras ahora cinco álbumes han sido editados. Estos incluyen auténticos clásicos: más notoriamente «In The Past» por We The People, «In The Past», también versionado por The Chocolate Watchband, es una de las más bellas canciones psicodélicas que existen, con un sonido de balalaika bien alto y ritmo raga. En ese momento, We The People eran completos desconocidos pero el sello Eva, de París, lanzó su álbum *Declaration Of Independence*, áspero y bello a la vez.

Los Calico Wall, refugiados desde *Pebbles*, volvieron con un lamento mortuario llamado «I'm A Living Sickness», una especie de Doors a paso de hombre. Otros nombres de *Pebbles* incluían The Squires y The Split Ends, y hay un cover a doble velocidad del «My Flash On You» de Love, por los Sixpence.

Ya hablé sobre la serie *Texas Flashback* en otra oportunidad. Son realmente necesarios pero son muy difíciles de encontrar ahora. Más fácil de encontrar es la serie *Mindrocker*, otra vez por Eva. Podrás encontrar que tenés ciertas canciones dos veces, pero está justificado porque son todas muy buenas. El volumen 4 es fácilmente el mejor. Basado en un viejo contrabando llamado *Acid Visions*, Eva sumó cuatro temas de *Moving Sidewalks* y creó un nuevo LP. El sonido y el precio es mejor que en el primer álbum, pero no te quejas con aquel maravilloso y único sobre.

No voy a perder mucho tiempo en cada compilación, pero hay algunas imprescin-

dibles y *Back From The Grave* es una grande. El tipo que editó sus dos volúmenes es un maniaco. Ya en la música a los doce, a los veinticinco pasa su tiempo manejando un auto alquilado por el medio-oeste de América en busca de gemas. Estos álbumes son de igual mérito solamente por las notas del sobre. Los grupos de estos LPs son verdaderamente peligrosos. ¿Pelo largo? No. ¡Nada de «Faggot Way!» The Malibus, The Brigands, Ralph Neilson & The Chancellors: nunca obtendrás nombres como esos en un revival psicodélico. Y en la cúspide de la pila está la versión de los Nova del tema «The Crusher». Cantada por un cuellorajo de 100 kg. se devora la versión de Bananamen.

La misma actitud reina para *What A Way To Die*, una nueva compilación americana y lejos la mejor. Subtitulada *Forgotten Losers From The Mid-60's*, es increíble, tan violenta y estropeada.

De Chicago, y probablemente con Lou Reed escribiendo, están los Beechnuts con «My Iconoclastic Life». Como dice en el sobre, es uno de los más aterradores discos que existen.

«My life is nil, I just take pills,
sit for hours watching the flowers.»

Richard And The Young Lions era otro clásico inusitado con las guitarras amonitonadas y las campanas tubulares al comienzo de «You Can Make It». Aparecen en el sobre y se ven como los miembros de cinco grupos diferentes. Otras grandes apariciones son los Human Beinz antes de que se amaneraran y la primera de todas las grabaciones de los Standells. ¡Whoopee!

Otros para buscar son los volúmenes de *Psychedelic Sixties*, y los dos álbumes *Off The Wall*. Estos son en gran medida psicodélicos de parage.

Para más y más locos; busca Miniblowers. El sobre es un tanto cósmico con torbellinos amarillos y naranjas pero la música es impecable, con una temprana grabación de «Tried To Hide», de 13th

Floor Elevators.

Pero el verdadero hallazgo es «Go In-sane» de los Doors. Es uno de tres acetatos dejados: un blues vociferante que más tarde sería «Celebration Of The Lizard» - Amo ese tema. Morrison suena tan joven, una voz aún no formada y con pulsaciones de pecho. Para los freaks de los Doors, está en White Rabbit Records.

La última compilación americana esencial es *Psychedelic Moose And The Soul Searchers*, un álbum de obras magníficas que van desde Mouse y el lamento de los Traps en el «No Sense Nonsense» de Jeremiah, hasta el «Orange Rooftop Of Your Mind» de los Blue Things, una suerte de Yardbirds. En realidad, los Blue Things aparecen en cerca de siete compilaciones diferentes y cada tema es increíble. Y allí dejamos América.

La escena de los Compilados Británicos es muy restringida en comparación con su par americano. Álbumes como *Not Just Beat Music*, han estado dando vueltas por un tiempo pero el daño cerebral tuvo su real inicio con *Chocolate Soup For Diabetics*. Ahora llegando a los tres volúmenes, *Chocolate soup* es totalmente un clásico.

El volumen 1 abre con «Train To Disaster» por The Voice. Como esperando un subte tarde a la noche, viene gritando hacia afuera del túnel y de pronto te golpea en la cabeza. Típicas letras fin-de-mundo y pedantes, desdeñosas vocalizaciones. Termina en un *pandemonium* de guitarras y piteosa tu cabeza contra la tierra.

Los *Misunderstood* están presentes en el compilado, pero aún figuran en el fondo de la escena a causa de la manía por el tema «I Must Be Mad» de los Craigs. Está «I Can See For Miles» a una velocidad de fuga, un ataque comando de guitarras, el baterista sobrotocando frenéticamente para disfrazar su incapacidad para mantener el tempo.

En el «Smokey Pokey World» de los Tickle's, las melodías son brillantes y el fraseo de guitarra lisérgica tan puro y sim-

ple. Un verdadero desquicio es el grupo llamado One In A Million. La voz de Gruff Weller, idéntica a las armonías de Fox-ton... cómo desee que hubieran ido en esa dirección.

Chocolate Soup tiene un álbum paralelo de R&B psicótico llamado *The Demonition Of Sound*. Bastante más crudo, allí aparecen *The Bow Street Runners* y *The Sorrows*, ambos ásperos e inconsegables. Si te gustó el LP de Misanders-tood de Cherry Red entonces vas a amar esto. Los Syn, que están en *Chocolate Soup*, están presentados como su encarnación blues, *The Syndicates*. «Craw-daddy Simone» es un blues a lo European Son, surgiendo a lo largo de las estepas rusas.

La mente detrás de *Chocolate Soup* es Sean Gregory. No tengo idea de quién es, pero lo amo por sus discos y por sus notas en el sobre. *Chocolate Soup* tiene también un hermano de dos volúmenes en *Electric Sugar Cube Flashback*. Impreso en los Estados Unidos edita muchas de las bandas de *Chocolate Soup* más otras odiseas como «Jabberwocky» por Boeing Duveen & The Beautiful Soup, y «Scene Through The Eye Of A Lens», una temprana canción de Family cuando Roger Chapman sonaba todavía como Fer-gal Sharkey. El mejor tema es «Gong With The Luminous Nose» por los ubucuos Fleur De Lys. Tiene cortes en muchos compilados, cada uno un sueño de una canción de los Who/Yardbirds.

«Nueve veces el color rojo explota como sangre caliente» (The Zodiac).

Esa colorida pieza de versos ramplo-nes es incluida para prevenir. Habrá muchos nuevos y grandes LPs dando vueltas, pero algunos de los compilados están obviamente intentando invadir un mercado brillante con mierda hippie.

Por ejemplo, si comprás *Perfume Garden* 7 obtienes un brillante disparo de car-gadísima psicodelia punk. Obténés *The Eyes*, *The Byrds*, y una completa carga

de riquezas. Pero cuidado, si comprás el volumen 2, obtendrás una ramillete completo de hippie y pre-heavy metal con un par de clásicos arrojados dentro. Lei una reseña de 4 estrellas en *Sounds* y oí a un quemador de inciensos reseñándola.

El sello Psycho que edita *Perfumed Garden* es un conglomerado fantástico de lo clásico y de lo malo. *Endless Journey 1*, por Psycho, es sucio y brillantemente improvisado mientras el volumen 2 es un fracaso. Grupos de mellotron que podrían haber matado por un sobre de Roger Dean. De cualquier manera, suficiente escoria con buenas intenciones.

El último álbum merecedor de una mención debería ir en una categoría miscelánea. Es *Ugly Things*, una compilación de psicodelia australiana. La incluyo aquí por su sonido británico; muy Yardbirds, muy Pretty Things. Prometieron un volumen 2 hará tres años atrás. Pero mientras eso no termina de salir a la superficie, el resto sencillamente continúa vivo.

Si alguien está preguntándose «¿Dónde está la sección de los Byrds?» y «¿Qué hay con Buffalo Springfield?», olvídenlo. Sí, fueron grandes también, pero cualquiera los conoce. Cualquiera debería conocer estos grupos también. Espero que en 1996 haya artículos sobre Aztec Camera, Flipper, The Undertones, Alan Vega, Pere Ubu. Todos los recuerdan ahora. Pero todos deberían recordarlos siempre.

Si alguien se está preguntando dónde comprar estos álbumes, entonces sólo tendrá que buscar. Los mejores locales son Vinyl Solution en Londres, Midnight y Venus Records en Nueva York y puede que G.I.Records en Edimburgo. Podés encontrarlos en cualquier lugar si lo intentás.

Que los otros de cualquier todole, así que espero que el Revival Psicodélico haya muerto. Pero un grupo que tiene que ser mencionado es *The Chesterfield Kinds*. Su LP puede que sea de 1967, tan cerca están del origen. Sólo grabaron los

más oscuros clásicos y son puro Chocolate Watchband.

Espero que cantidades de personas sean estimuladas por esta música pero haga una petición salvaje:

No Se Vuelvan Hippies Por Mí.

VERSIÓN Y NOTAS NÁ KAR ELLIFF-CE



Este artículo apareció originalmente en el *New Musical Express* el 3 de Diciembre de 1983. Julian Cope muy bien podría ser el emblema del músico inglés criado y criador del Liverpool de los primeros '80, años signados por un singular revisionismo de la psicodelia que rechazaba de plano cualquier intento de recuperación hippie (como elocuente demostración vaya el presente artículo). Su carrera se inicia con *The Teardrop Explodes*, grupo con el que editó un EP en 1979 y un primer y último LP en 1980: *Kilimanjaro*. Después de esos dos milagros operados en el ámbito de una psicodelia entre punk y pop con ramalazos celebratorios, desarrolla su irradiación solista hasta el día de hoy. Otros dos compañeros memorables de aquel Liverpool semi-nal fueron *Joy Division* y *Echo & The Bunnymen*.

1 Nombre popular del Hospital St Mary of Bethlehem en Londres, fundado en 1247, originalmente un monasterio y más tarde transformado en un lugar para enfermos mentales llamados entonces lunáticos.

2 Palabra seguramente perteneciente al slang británico, inhabil en diccionarios ingleses o en bilingües merdes amigas.

ARGENTINA PSICODELICA

Las causas por las cuales la emergencia de esa desviación llamada aún *psicodelia* se recorta en el panorama histórico como una isla, como un espacio refractor de sentidos de alcance limitado (el amorfo cúmulo de experiencias que tratan de definirla no superan el lapso de dos lustros), se ajusta a una descripción brutal: su glosario fue conservador, su mitología jamás escapó del repertorio tradicional de un realismo mínimamente alterado.

La *psicodelia*, así, no es sino un desplazamiento tardío del arte del siglo XIX.

Psicodelia puede definirse como el efecto *intervenido* de una lectura epocal. Esta intervención centra su *locus* en el glosario de una ingestión química; este desbarajuste perceptual, que resignifica relatos de intensa adjetivación iconográfica, debe su posibilidad al descubrimiento y creación de una sustancia conocida como LSD25.

Quien tematizó y logró la primera síntesis fue el teórico Marshall McLuhan, quien en una entrevista de 1969 de la revista *Playboy* respondió que «las drogas alucinógenas son simulaciones químicas de nuestro entorno eléctrico, una forma de alcanzar la empatía, que por sí mismo es un viaje interior sin drogas.»²

Para entonces, la experiencia del máximo gurú de la liseria, Timothy Leary, había operado de mane-

ra colosal. Su popularidad se incrementó desde su expulsión de Harvard en 1963, donde era profesor residente, y a sus problemas con la ley en relación al uso de narcóticos. Por esos días, se especializaba en organizar *trips* públicos y masivos en los que daba a tomar LSD en un ambiente de rock de volumen infernal, luces estroboscópicas y danzas desenfrenadas, promocionando sus eventos como marco de una nueva religiosidad. Hacia 1984, contesta al periodista David Sheff:³

Hay un tabú que frena la experimentación con el cerebro humano. Antes del Renacimiento, había un fuerte tabú religioso que impedía descubrir cómo funcionaba el cuerpo humano. Esto retrasó durante siglos los progresos en medicina y biología. Hoy día, la especie humana se enfrenta a un reto similar. Debemos aprender cómo funciona el cerebro. Esto es lo que hacíamos en Harvard y Millbrook en los 60. La psicodelia era un movimiento de exploración de la mente. Ninguno de nosotros entendía realmente qué estaba pasando cuando tomábamos drogas psicodélicas, porque teníamos que utilizar el lenguaje místico del pasado —términos hindúes como *satori* y *samadhi*, términos ocultos como *iluminación* y *trascendental*—. No teníamos las metáforas necesarias para entender lo que estábamos descubriendo. (...) Cada persona que tomó ácido tiene su propia historia que contar. Ciertamente no hay nadie que haya experimentado con LSD, que no haya tenido una experiencia conmovedora e inolvidable. Eso es lo bonito.

¹ También título de la canción más original de una de las bandas más absolutamente psicodélicas de la Argentina: El Tercer Hombre.

² Playboy Interview: Marshall McLuhan. Revista *Playboy*, marzo de 1969, pag. 66.

³ Revista *Ajoblanco*, n° 4, Enero de 1988.

La droga fue profusamente utilizada, a principios de los sesenta, por muchos psicólogos que probaron con ella diversas terapias alternativas. Hace unos años se dio a conocer el resultado espantoso en que derivaron la mayoría de ellas. Uno de los pacientes más célebres fue el actor Cary Grant, quien ahora sabemos que solía mearse en las sesiones. En Argentina, también hubo profesionales que diagnosticaron tratamientos con fármacos alucinógenos.

Por cierto, Leary también veía en la experimentación lisérgica la contracara de una realidad maquinaica:

El movimiento psicodélico de los 60 y el movimiento del ordenador personal de los 80 son reflejos recíprocos. No se pueden entender las drogas psicodélicas, que activan el cerebro, al menos que se entienda algo de ordenadores. No es casualidad que mucha gente del movimiento del ordenador haya experimentado con LSD.⁴

Poco tiempo después, afirmaría que «PC es el LSD de los 90». De este tropos, nace un movimiento que hoy, en los albores del siglo XXI, está en plena y desahogada expansión: la *cyberdelia*.

La *cyberdelia* reconcilia los impulsos trascendentales de la contracultura de los sesenta con la infomancia de los noventa. Además, también toma de los sesenta el misticismo milenario New Age y el ensimismamiento apolítico del movimiento por el potencial humano. Tal y como el novelista cyberpunk Bruce Sterling señala: «Hoy día, para un gran número de personas de todo Estados Unidos, la supuesta división entre lo bohemio y lo técnico sencillamente ya no existe. La gente de este tipo puede tener carillones colgados y perros con pañuelo anudado en el cuello, pero también tendrán un Macintosh de varios megabytes con software para su sintetizador MIDI y alucinógenos simulaciones fractales. Hoy en día, incluso el mismo Timothy Leary, profeta del LSD, usa la realidad virtual en sus conferencias.» (Bruce Sterling, *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier*, NY, Bantam, 1992).⁵

⁴ *Ibidem*.

⁵ Mark Dery, *Velocidad de Escape. La cibercultura en el final del siglo*, Siruela, 1998.

La *cyberdelia* no constituye sino el hasta ahora último eslabón de una tradición que planta sus primeros síntomas hace exactamente doscientos años, a finales del siglo XVIII, para continuarse ininterrumpidamente desde ese momento.

Para entonces, el romanticismo creciente había dado cuenta del revés atroz de la Revolución Industrial. La omnipresencia de la Máquina en el horizonte de las primitivas poéticas del capitalismo afianzó la proyección de dos fenómenos paralelos: los *paraísos artificiales*, la frecuentación de opiáceos y la fijación de un repertorio de narraciones vinculadas a sus prácticas; y la *construcción del monstruo* a la vez como desecho y víctima del caos orgánico desatado. *Frankenstein*, la criatura soñada y novelada por Mary Shelley es, sin duda, la más paradigmática. Si la máquina puede definirse como una extensión mecánica del cuerpo humano, entonces ese mismo cuerpo profiere su venganza transformándose en un cuerpo horroroso, ya suprahumano, imposible y condenado.

En 1969, Enrique Luis Revol escribe desde Tucumán, en su Córdoba natal (Argentina), un artículo que editará por la editorial Teuco dos años más tarde: *Monstruos Románticos*.⁶

No se celebran, se diría que por principio, los aniversarios o centenarios de los mitos. Pues, por principio, el mito, para ser del todo, no puede tener, no debe tener, según nos enseñan Van der Leeuw o Mircea Eliade, entre tantos otros, un comienzo temporal.

De cualquier modo, en 1968 se perdió, en verdad, una extraordinaria oportunidad. Pudo haber celebrado —lo que se vendría, no es cosa de todos los días— nada menos que el sesquicentenario de uno de los mitos principales de este siglo. Fue, en efecto, en 1818 cuando apareció por primera vez en Londres la historia del Prometeo moderno, que constituye en mayor —pues luego se verá que no el único— título de Mary Shelley, hija de un teórico de Justicia Política y mujer del ilustre poeta romántico, para también estar viva, neta y deslectable por sus propios méritos [...] Mary Shelley había estado leyendo novelas

⁶ Enrique Luis Revol, *La tradición imaginaria. De Joyce a Borges, Teuco*, 1971.

«góticas» ávidamente hasta el momento en que acepta el desafío que a ella y su marido les lanza durante una velada ese gran desafiador que era Lord Byron, y se entrega a la redacción de su propia historia de terror; y la cual, además, si hemos de creer la versión de la propia autora tiene su origen preciso en un sueño o, mejor dicho, en una pesadilla. Pero, ni lo uno ni lo otro tienen nada de extraño y ambos datos se ajustan perfectamente al clima romántico en que ella y todo su círculo actuaban, ese clima cuyo conocimiento es imprescindible si se ambiciona llegar a una imagen bien nitida de la literatura europea del siglo XIX y, lo que por cierto es todavía más importante, a una comprensión más sagaz de todo lo que ha venido después —desde el psicoanálisis hasta los campos de exterminio— en la cultura occidental. (...) Por otra parte, la preocupación por los sueños está presente desde un principio en el romanticismo, como ya lo puso en evidencia, hace años, el crítico suizo Albert Béguin, para el caso del romanticismo alemán, en un libro ejemplar. El poema más enigmático de todo el romanticismo inglés, «Kubla Khan», sale directamente de un sueño, si hemos de creerle a quien lo firma. Y si este Samuel Taylor Coleridge, lo mismo que un Thomas de Quincey y luego un Baudelaire, se aficiona lamentablemente a las opiatas y drogas análogas es, precisamente por el sólido puente que ellas establecen con el mundo interior del sueño (y la pesadilla).⁷

Como señaló Mario Praz, el gótico es una reacción romántica contra el iluminismo, así también contra los efectos del capitalismo en pleno desarrollo. No es casual que Revól haya denunciado la ausencia de celebración del nacimiento de la criatura prototípica tan justo en 1969, año en que una experimentación de carácter e inspiración psicodélica, desembarcaba en el corpus mismo de la Literatura Argentina.

El ensayo de Revól es contemporáneo y pasa revista a la misma zona que «Cada uno tiene el paraíso que se merece» artículo de Octavio Paz aparecido en el primer número de la publicación española *El Viejo Topo* (1975), aunque en realidad se trata de un montaje de fragmentos de otros artículos aparecidos en diversos órganos literarios y culturales que son fundamentalmente recogidos en su libro *Corriente alterna*. Su reco-

rrido es amplio: de Baudelaire a los románticos ingleses, a Michaux y Huxley.

El poeta moderno declara que habla en nombre propio: sus visiones las saca de sí mismo. No deja de ser turbador que la desaparición de las potencias divinas coincida con la aparición de las drogas como donadoras de la visión poética. El demonio familiar, la musa o el espíritu divino ceden el sitio al laudano, al opio, al hachís y, más recientemente, a dos drogas mexicanas: el peyote (mezcalina) y los hongos alucinógenos. La antigüedad conoció muchas drogas y las utilizó con fines de contemplación, revelación y éxtasis. (...) La diferencia es la siguiente: para los creyentes estas prácticas constituyen un rito; para algunos poetas modernos y para muchos investigadores, una experiencia.⁸

La misma denominación y concepto de «droga» son tardíos. Como bien señala Paz, el significado cultural de las substancias termina siendo más que diverso.

Si bien la genealogía del conocimiento derivado de las drogas es extensa, la condensación de la experiencia psicodélica es breve: no excede, como dijimos, el período de una década (aprox. 1965-1975). Una época de la misma constituye el centro fundante de *Filosofías del Underground*, de Luis Racionero. Es uno de los títulos iniciales de la ibérica editorial Anagrama y un texto en el que se examinan los postulados de la protesta contracultural. La portada del libro está ilustrada por un detalle de una obra de William Blake; detalle nada gratuito, si tomamos en cuenta que éste constituyó uno de los mayores símbolos de la psicodelia más militante.

La presencia de una inmediatez regida por la superlativa presencia de la máquina fue la provocante de un sueño falso, de un sueño sustituto.

Las vanguardias históricas fabricaron su propias narraciones sobre la relación con las substancias prohibidas. Quizá el ejemplo más citado sea *Opio, relato de una desintoxicación*, de Jean Cocteau.⁹ De esta cita nacería, hacia mediados de los años sesenta en Buenos Aires y como serena consecuencia, uno de las primeras publicaciones argentinas de orientación postbeatnik.

⁸ Revista *El Viejo Topo*. Nº 1, octubre de 1975.

⁹ Visitar el capítulo correspondiente en Cocteau, de Henry Gidel. Flammarion, 1998.

Mucho antes, en la Sudamérica colonial, durante siglos proveedora de materias primas, la relación de dualidad con la imaginación maquinica estuvo diferida. La máquina fue un fantasma y la realidad se construyó sin el agobio de su amenaza. Por el contrario, amplios sectores consideraron a la misma un rasgo inequívoco de progreso y civilidad. Los paraísos artificiales resultaron por tanto más que tardíos, marginados por el omnipotente romanticismo político. Su realidad terminó siendo simultánea a las modas finiseculares y los primeros rasgos del Modernismo. Las fantasías *nouveau* de la llamada *Constelación de Sagitario*¹⁰ viven y explican en cada sugerencia la tensión de un imaginario esforzado en los polos de la revelación opícea y la tecnología triunfante como telón de fondo.

Pero recién pasada la primera mitad del siglo XX y tras el advenimiento de la cultura rock, el mapa de situaciones que al resemantizarse se da a conocer como *psicodelia*, comienza a diseminar sus efectos.

Los orígenes de las mitologías del rock están trazados por una reescritura apenas disimulada de la tradición beatnik, en tanto reconstrucción de un Zen americano, como de los reservorios del jazz,¹¹ en tanto género entonces en absoluta mutación. Pero los hitos de esta tradición que alcanzarían mayor difusión son dos.

I. La grabación por The Beatles del tema «Tomorrow Never Knows», en los estudios EMI, de Londres, el 6 de abril de 1966, con la producción de George Martin y Geoff Emerick como ingeniero de sonido. Es la canción que eligieron para cerrar su álbum *Revolver*.

Su letra resulta casi preceptiva. El pop del cuarteto inglés comienza a evolucionar rápidamente desde su disco anterior, *Rubber Soul*, de 1965, donde ya registra influencias hindúes.

De hecho, filológicamente, *psicodelia* tiene sus raíces en el griego *psykhé*, alma. Ya vemos que es la fisi-

ca del alma la que trastoca su propia materia proclive a sufrir diversos estiramientos. No se atomiza, como quisieron Scherer y Hocquenghem en su célebre ensayo.¹² Todo lo contrario: permanece indivisible y no se quiebra; se estira, elonga.

Para entonces John Lennon publicaba un libro que en castellano se traduciría como *En su propia tinta* y delataba influencias de Lewis Carroll, Alfred Jarry y cierto neodadaísmo naif, donde aparecen textos como:

Una mañana templana, Eric Hearble se despertó con una aNorma protextuberancia que como una bomba le crecía en la cabeza. «Oh, cramba», dijo Eric Hearble que parecía muy asombrado. No obstante eso, lo soportó como si fuera Norma ya que ¿por qué habría de preocuparse? Todo ansioso, oyó una vozecita que lo reclamaba por su nombre [...]: «Eric, soy una protextuberancia en tu cabeza.»

De inmediato Eric mostró gran adhesión por su crecimiento.

«¡Lámeme roña!» dijo la voz y así fue.¹³

La cita explícita a la droga aparecería en su próximo disco, *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*, de 1967, apenas camuflada en las iniciales del tema *Lucy in the sky with diamonds*.

Constituye un hecho que la *psicodelia* nombra la droga pero jamás tematiza la adicción, situación que si es arquetípica con otros géneros del cual *Yanqui*, de William Burroughs es un buen ejemplo.

Sin embargo, a fines de los sesenta, el director Roger Corman filma *The Trip*, película con guión del Jack Nicholson y protagonizado de Peter Fonda. (Curiosamente su padre Henry, flotando en una pileta, inspiró a Lennon el estribillo de la canción *She Said, She Said*, que da por concluido el lado uno de *Revolver*.) En el film, el actor vagabundea absolutamente hundido en un «viaje lisérgico». De momentos similares se nutre la narrativa historietística de Robert Crumb, los cuales ha tratado en numerosas tiras autobiográficas.

¹⁰ Sonia Contardi. «La Constelación de Sagitario. Dario y los poetas de Buenos Aires.» En *Los Raros* de Rubén Dario. Losada, Buenos Aires, 1994.

¹¹ Javier Coma. *De Micky a Marlowe. La edad de oro. Nexos*, 1987.

¹² Guy Hocquenghem y René Scherer. *El alma atómica. Para una estética de la era nuclear*. Gedisa, 1987.

¹³ John Lennon. «Una protextuberancia crece en Eric Hearble». Reproducido en la revista *Estornudo* nº 5, Bs. As., Diciembre de 1976.

II. El círculo que cierra el músico Jim Morrison cuando bautiza a su banda como The Doors en homenaje a *Las Puertas de la percepción* de Aldous Huxley, relato en el que éste describe los efectos que paulatinamente le van ocasionando la ingestión de mescalina, una droga alucinógena. Repetirá la experiencia en otro libro titulado *Moksha*. Ya vemos: una literatura de la experiencia transformada en materia rock.

La psicodelia fue una isla en un océano de drogas. Fue el primer aporte en tanto género proveniente cien por ciento del rock. Éste absorbe, toma y crea un repertorio que se transforma en subcultura cuyos materiales de base son el arte y la literatura. *A posteriori*, son el arte y la literatura quienes vienen a estar atravesados por rasgos psicodélicos.

La literatura psicodélica es la escritura que surge bajo la influencia de este cruce. La literatura argentina concia de drogas: el opio, el alcohol, la cocaína, la heroína y la morfina. Ninguna de estas drogas resulta estrictamente psicodélica. No provocan el *trip* sino que prolongan otra perspectiva de realismo.

Destruyen la ficción del realismo, lo llevan aún más allá.

La *psicodelia*, en cambio, funciona como la substracción de un realismo. Un realismo que se oculta en la inercia de un estado de violencia. Maurizio Ferraris nos indica las diferencias básicas y confusiones de *fantasía e imaginación*.¹⁴

En el léxico de las lenguas neolatinas subsiste, ciertamente, una relativa concordancia: imaginación es la retención de lo ausente, fantasía es su reelaboración. Como quiera que la reelaboración es más tendente a la falibilidad que la retención, la fantasía se inclina hacia lo irreal más que la imaginación. Sin embargo, no hay mejor modo de rehusar la importancia de un testigo que replicarle que nos esta presentando, simplemente, el fruto de su imaginación: así la pretendida concordia léxica anteriormente relacionada se resquebraja.

La instancia argentina de la *psicodelia* en tanto sección liminar del corpus literario también adopta una perspectiva y categorización insular. Se trata de una desviación y a la vez un capítulo cerrado dentro de las historias promocionadas por las drogas. Mientras que las empíricas narrativas vehiculizadas por otras substancias prosiguen su curso reelaborando sus tradiciones particulares, el momento lisérgico se ha cerrado sobre sí creando y exhibiendo su particular territorio, que de ser visitado sólo puede abarcarlo desde la cita retrospectiva.

El saldo es una poética cristalizada en un imaginario preciso. Su eje también dual: la imago se propaga desde el uso de la marihuana y el ácido lisérgico.

En la mayoría de los casos, se podría sugerir un *psicodelia* por carácter extensivo, en tanto estos textos se constituyen como tales por coincidencia temporal y el efecto de una conciencia narrativa entre expandida y afectada.

Quizá lo más acertado sería, como pedimos al inicio de este ensayo, convocarnos en una inclinación de lectura cuyo recorte indique un tratamiento o intratexto psicodélico ahí donde la poética mayor de un autor no la preveía o apenas la insinuaba.

Sus protagonistas crearon texturas disímiles desde dos hábitats distintos: desde el poema-rock, donde resalta la figura de Miguel Abuelo y desde un ángulo sorprendente, el baterista Pomo; y desde la literatura, cuyos protagonistas (involuntarios y hasta escépticos) fueron el citado grupo Opium, liderado por Reynaldo Mariani, Néstor Sánchez, el también citado Enrique Revol, Miguel Angel Bustos, Horacio Pepe Romeu y Héctor Libertella.

Miguel Angel Peralta, conocido como Miguel Abuelo, se inició en la escena del más que incipiente rock argentino a mediados de los sesenta, introducido por Moris, a quien había conocido en la Pensión Norte cuando éste armaba una banda que luego se llamaría Los Beatniks. Entonces Peralta tenía un grupo de folklore con su hermana Norma, pero aún no componía. Lo hizo un tiempo después, cuando empezó a frecuentar La Perla y decidió tener su propio combo, junto a Pipó Lernoud, quien más tarde sería director de la revista *Expreso Imaginario*.

¹⁴ Maurizio Ferraris. *La imaginación*. Visor, 1999.

¹⁵ *Ibidem*.

El nombre de la banda fue Los Abuelos de la Nada, mote en el cual Peralta encuentra también su autobautismo, está inspirado en la segunda novela de Leopoldo Marechal, *El banquete de Severo Arcángelo*.

En ese momento la idea era continuar la veta psicodélica que *Revolver* y el *Sgt. Pepper* habían iniciado. La primera formación incluyó a Pomo en batería, a los hermanos Alberto y Miguel Lara en bajo y guitarra rítmica y Claudio Gabis como guitarra solista, quien no mucho después fue reemplazado por Pappo Napolitano.

Ben Malar (curiosamente amigo de Marechal: ¿habrá tenido algo que ver con el nombre?), quien entonces trabajaba para la CBS, fue el responsable de la salida del primer simple del grupo, que tuvo los temas «Diana Divaga» y «Tema en flú sobre el planeta».

En muy pocos meses, el grupo se disolvió y Peralta, ya definitivamente Miguel Abuelo, firmó contrato con el sello Mandioca, cuyo dueño era Jorge Álvarez, creador de la editorial homónima.

Ya como solista grabó los siguientes temas: «Oye Niño», «¿Nunca te miró una vaca de frente?», «Mariposas de madera», «Levemente triste» y «Hoy seremos campesinos».

Poco tiempo después partiría para Francia, donde grabaría un disco como *Miguel Abuelo et nada*.

Su poética de entonces mantenía una absoluta ambigüedad entre la simbiosis lisérgica y una poética tan naïf como romántica. Cercana a *Lucy in the Sky with diamonds*, su lírica, en cambio, es más seca, austera y de entonación criolla (de un *criollismo universal* podría haber acotado Francisco Madariaga) sin perder un ápice la visión fabulosa.

Mariposas de madera
yo te voy a regalar
a ver si te guardas algo
no lo largues a volar
Mariposas de alas de agua
no te quieras escapar
si te busco no te encuentro
cuando te encuentro no estás

Oye amigo toma la red
vamos al río, ven a pescar

oye amigo, dame la mano
que ya es hora de caminar

Oye
Mariposas
Mariposas
Oye

El baterista de *Los Abuelos de la Nada*, Héctor Lorenzo, oriundo de Villa del Parque, pasaría a la historia del rock nativo como Pomo. Había conocido a Miguel Abuelo en el Moderno y por él se interesó en la música psicodélica. No mucho después, Jorge Pistocchi le presentó a Luis Alberto Spinetta, quien lo alojó en su casa de Núñez. Unos meses más tarde, junto a dos chicas francesas, viajaron a París, Londres y Amsterdam. De allí pasó a Nueva York, donde vivió un año y medio. De regreso, formó parte de *Tórax* —una agrupación efímera que componía junto a Edelmiro Malinari, Spinetta y Carlos Cutaia—, de Pappo's Blues, y, poco más adelante, de *Invisible*.

Fue en el segundo disco de esta banda, titulado *Durazno Sangrando*, cuando muchos de sus fans supieron que, además de ser el mejor baterista de la escena, era también un poeta en ciernes y autor de la letra del tema «Encadenada al ánima».

Confeso admirador de Cocteau, nunca se deshizo de la herencia psicodélica de sus inicios, aunque poco a poco sus versos se revistieron de una consistencia más romántica y menos estridente.

Qué verano más viejo, las estrellas
cuelgan
sueeltas en el agua.
El calor viaja en las sombras de la noche.

Ahí viene él.
Es lo viejo, pero ahora.
No hay lugar donde echarse y descansar.
Todo el mundo está vivo. Lo cubren

Los lugares que se dicen, son infinitos,
pero la fresca morada del amor no está en ellos.

Las manzanas del sol caen en la distancia

sobre la piel del mundo, y todos lloran en silencio.

Mi cara se reseca en el reflejo del agua y las estrellas brillan más que nunca.

La revista *Opium* era el órgano poético de difusión de las actividades de cuatro escritores prototípicos de los sesenta que entonces medraban por el Bajo portorriqueño: Reynaldo Mariani, Sergio Mulet (íntimo compinche de Javier Martínez Suárez, entonces baterista del grupo Ricota que casi de inmediato pasó a llamarse Manal —ver *tsé=tsé* n.º 6, pág. 154—), Ruy Rodríguez y Marcelo Fox, editada por Miguel Ángel Gómez Sanjaume. En sus páginas se podían encontrar notas de Kerouac, Ponge, Jack Spicer, Néstor Sánchez, Louis Aragón, Francisco Madariaga, Roger Pla, Jacques Vaché, Philip Lamantia y Rodolfo Hinostroza. Se presentaban de manera muy contundente.

(...) En cierta ocasión dijimos que OPIUM no es una lata de sardinas.

En las páginas centrales de su primer número (1966) podía leerse, a modo de manifiesto, una transcripción histórica de dos artículos publicados originalmente en *Le Télégramme des Provinces de l'Ouest*, y en *L'Espresse de l'Ouest* el martes 7 y el jueves 9 de enero de 1919.

EL OPIO

Dos jóvenes probaron fumar el terrible jugo

El lunes a la tarde se produjo un triste acontecimiento que sume en la desolación a dos familias que se encuentran entre las más honorables de la sociedad nantesca. Dos jóvenes de alrededor de veinte años —estando movilizadas— fallecieron a causa de una intoxicación debida a la absorción de una cantidad excesiva de opio.

Felizmente hasta ahora no hemos tenido que deplorar en nuestra ciudad las efectos terribles de esta sinuosa pasión por los estupefacientes —esos drogós de encanto mortal— que se ha instalado desde hace algunos años entre nuestros jóvenes.

(...) El comisario encargado de la investigación encontró en la pieza un pequeño pote con opio, sobre una mesa un cuchillo sobre el que estaban adheridas partículas de

la terrible droga y, finalmente, cerca de la cama, en medio de innumerables colillas de cigarrillos egipcios, una vulgar pipa de madera con el hornillo aún lleno de opio.

Por el sumario se sabe que Jacques V. y Paul B. pertenecían a una banda de jóvenes jueguistas franceses y americanos que frecuentaban asiduamente lugares de diversión.

(...) Probablemente la idea de fumar opio se debió a la esperanza de experimentar las «voluptuosidades» que produce el terrible jugo... así como también provoca la muerte.

¿Cómo se procuraron esa fuerte dosis de opio? Esto es lo que se ignora todavía. ¿Lo habría encontrado Jacques V. En algún escondite que pudo tener su padre dado que éste sirvió en las colonias? ¿Habrá sido el americano Woynow o algún chino empleado en la zona del puerto quien proveyó el jugo de amapola? ¿Fue suministrado por algún comerciante clandestino?

Casi contemporáneamente a los hechos relatados en el transcripto relato, el escritor Héctor Pedro Blomberg editaba, en 1920, en Buenos Aires, *Las puertas de Babel*, un volumen de cuentos que antes habían aparecido en la *Revista Semanal*, muchos de ellos escenificados en el puerto de la ciudad, donde los protagonistas entran en tratos con bandas de chinos traficantes de opio cuyo cuartel de operaciones se escondía en el Dock Sud.

Las dos miradas resultan antitéticas: Blomberg estiliza una intriga (popular) que algunos críticos señalaron como pre-boedística, debido a sus tipificaciones sociales, a los decorados urbanos e industriales, al tremendismo y al sentido social de su arte; los hacedores de *Opium*, diversamente, rescatan una cotidianeidad extemporánea en clave tardo-beatnik: la página anterior a esta noticia (que simula respetar la tipografía original del periódico francés) nos muestra un hilarante collage épico en el cual resaltan recortadas las cabezas de quienes integran el staff.

En el mismo número, en cuya portada dibujada por Gustavo Trigo (quien tiempo después sería el autor de *Ala histérica*, Marc, guiado por Osvaldo Lamborghini) podía verse un sugerente perfil femenino devorándose a un barbudo recitando a los gritos los versos de Ezra Pound «*cantemos al amor y al ocio / nada más merece ser habidos*», Ruy Rodríguez publicaba un texto llamado *inventario sobre la marihuana y ella*, que

también nos sirve de ejemplo de las estéticas que nucleaban a la revista, que tenía como lema el apotegma de Oscar Wilde que dice: «*La opinión de los viejos en materia de arte no tiene ningún valor.*»

(...) y gira nara que ya canta la marcha del miércoles de ceniza, todo gira como las letanías de los pescadores en el puerto con susurros de demencia [parapetados en los ardientes muertos de las prostitutas] y vuelve el deseo explotando antiguo en nuestras pieles distintas para finalmente terminar en este insomnio acorralado contra la maleta y su etiqueta que dice buenos aires, mientras canta nara, ary ha muerto, se terminó la droga y ya no se si me importas.

Dos años más tarde, en 1968, Mariani, quien se presenta como ex-ayudante de geólogo, ex-comprador de hacienda, poeta, actor, escritor de teatro, periodista, librero y relaciones públicas, publicaría su único libro de cuentos con el título de *7 historias bichornosas* e ilustración de cubierta de Rómulo Macció.

La dinámica de sus relatos, en muchas ocasiones inspirada en recursos cinematográficos, resulta signada por descalabros de acción cercanos a ciertas películas de inspiración psicodélica, como *Casino Royal* o *The Magic Christian* (basada a su vez en una novela de Terry Southern).

(...) Es mi cuchillo americano de limpiar pescado, «stainless», cabo de asta legítima, corro para la cocina, atravieso la puerta que cierra a mis espaldas, me apoyo, el cuchillo se estrella contra ella, la puerta de la cocina cobrón nogal, pero es una puerta barata, de enchapado, también lo es la del baño, ni siquiera sabe arrojor un cuchillo como se debe e inspiro profundamente, abro entonces de repente —ahora me toca a mí— i ululando como un piel roja (soy hincha de los comanches) me lanzo al contraataque atravesando el espacio con un pie hacia delante ¡THIS IS KARATE! I el pobre peter rebota como una pelota de colores de esas con que juegan los bañistas en las playas. Siempre el mismo atrapellado, este mocososo.

Ajenos por completo al rock, los textos de Néstor Sánchez (a quien Mariani dedicó el primero de los cuentos de su libro) reconocen sin embargo un pulso rítmico proveniente de una consciente influencia musical.

En *Siberia Blues* trato de la memoria del cuerpo en relación a los mitologías populares: el jazz, el tango, la poesía, el baile, el turf. Las extiendo sobre una mesa de disección, como juegos de lenguaje. En mi último libro, *La Condición Efímera*, en el relato «Adagio para Viola d'Amore» menciono a Telemann. En *Siberia Blues* hay una celebración y un homenaje al jazz en tanto improvisación profunda sobre un tema dado. Estas mitologías han sido condenadas a la ley de la entropía. Por eso en «Adagio» hablo de la historia invertida de una carencia.

En 1968, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar ya había señalado sus singularidades poéticas en tanto rítmicas:

(...) Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua: musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente hasta que la totalidad del libro recoge y transmite la resonancia como una caja de guitarra; poético, porque al igual que toda prosa basada en la simpatía, la comunicación de signos entraña un reverso cargado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis donde reside la razón de ser de la gran literatura. Y esto, que resumo mal, es lo que varios críticos del libro han sido incapaces de ver, para deplorar en cambio con un penetrante aire de despistados lo que llaman «galimatías», «oscuridad», la monótona repetición de ese encuentro de un crítico que mira hacia atrás con un artista que ve hacia delante.

Pero es recién en su *tercer libro, El amhor, los orsinis y la muerte*, de 1969, en cuya contraportada original se hace mención a la experimentación con marihuana, cuando la resonancia rítmica convoca lo alucinante con una absorción muy cercana al espíritu de lo psicodélico, mediante la impostación textual del rapto místico, cuyas imágenes suelen estar adulteradas.

(...) Atorada de humo alucinógeno (el humo de la justicia) vio rojo y azul, vio rojo y amarillo, la tierra era una estirada y ella estaba vestida con el Uniforme de Jorge Newbery; y 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 inmen-

sa cúpula del Taj Majal sobre pelo negro viviente, jatis lavándose, vacas, ochenta y cinco procesiones religiosas, las ceremonias en Benarés, la promiscuidad de los encantadores de serpientes, ancianos majestuosos, la madera del pinus decodora (cedro del Himalaya) alrededor de cada templo.

Cercano a este convocar del Himalaya y a una lírica vehiculizada por la marihuana, Miguel Ángel Bustos confecciona su propio método para alcanzar el éxtasis poético, desde las páginas de *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970).

Es la palabra dibujada, escribir en imágenes, tratar el verbo como algo manual, visible como lo hacían los códices aztecas y con la misma adoración por la palabra de la mística judía, de la Cábala. Además es la pintura de mis obsesiones. He dibujado casi literalmente lo que veía «filmado» en la pared. Cuando dibujo tengo estados en los que no sé si llamar alucinatorios; en todo caso, las imágenes aparecen ahí, sobre la pared, y las veo actuar y sigo su recorrido.

Un año después, en 1971, Enrique Luis Revol publicaría su novela más célebre, *Mutaciones bruscas*. En realidad se trata de la reescritura de un libro iniciático y misterioso: *The body of love*, de Norman O. Brown. El protagonista de la misma intenta la salvación de sí explorando las tentativas que le ofrecen la religión, la política, el arte, el sexo, el más craso materialismo y las drogas.¹⁶ Su escritura y su táctica de narrador nada tienen de psicodélicas, salvo en su tematización: en los avatares del protagonista, la experiencia psicodélica resulta crucial.

¹⁶ Sobre la misma escribió Luis Chitarroni: «*Mutaciones bruscas*, novela de Enrique Luis Revol, parece un juguete inventado por un niño: tiene muchos defectos, pero los compensa con una responsabilidad jocunda y despoblada. Cuando la escribió, Revol era ya un escritor maduro, buen ensayista y —seguramente— excelente profesor de literatura inglesa. La delirante historia de *Mutaciones bruscas*, pues, lo hace pasar su terca erudición, por su cultura prolífica, por su ironía irrelevante. En general, en la novela se impone una voz cínica cuyo registro está unos cuantos notitas más alto que la de un varonísimo profesional. Lecturas, muchísimas lecturas de la mejor tradición anglosajona, de los contemporáneos eminentes —Burgess, Barth— y genuino interés por otros ramos del conocimiento: ciencia, antropología, psiquiatría salvaje (Cooper, Laing, pero también ese profeta hoy tan relegado: Norman O. Brown, a quien

Cerca de treinta volúmenes se apilan sobre la mesa en que Nick se dispone a trabajar. Nick es y no es un beatnik. Por una parte, no le ha hecho ascos al viaje lisérgico. Por la otra, suele usar palabrejas tan arcaicas como «gazzanapuro», escombras por su frecuentación de clásicos, residuos de una educación universitaria que ahora no estará de más. Pero asimismo acepta esta mesita de madera despintada y en principio está dispuesto a trabajar en ella. Tal vez un Jack Kerouac y un Lawrence Ferlinghetti no hayan contado siquiera con estructuras semejantes para realizar sus obras que les han dado tan merecida fama. (...) La mesita que se pone a temblar no bien el empieza a teclear en la Remington lo perturba. (...) De la calle sube y por la ventana que como de costumbre se ha olvidado de cerrar le llega el habitual estrépito del tráfico, mil voces confusas entre las que resuena, inconfundible, la que canta, entre fe-roz y lascivo

Babbo non vuole
Mamma nemmeno
Come faremo
A fare l'amor.

Horacio Pepe Romeu fue el primer escritor argentino en atravesar la textualidad de la literatura argentina con las estéticas del rock, instalando así un tropos que pocas veces se continuó con éxito. Fue autor de un único libro, la novela experimental *A bailar esta ranchera*,¹⁷ construida a partir de improvisaciones y se suicidó muy joven (antes de cumplir los veinticinco años). Publicó en el primer número (doble) de la revista *Litoral*, de setiembre de 1973 (dirigida por Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán) y en la revista *Pelo*, popular mensual dedicado a la cultura rock. Su escritura hace mixtas procedencias de una co-

Revol tradujo]. El tono de un Casanova internacional bien podría ser imitado sin perjuicio para ninguno de los partes por un académico sedentario, que conocía de sobra los gajes del oficio. Eso hizo Revol (con la suerte de poder anagramatizar su apellido en Lover) yendo y viniendo de los mitos arcaicos a los mitos de época, demostrando que había sido capaz de leer incluso las novelas de Mircea Eliade girando dentro de un ámbito de resonancia que no podía ser más inadecuado) un repertorio de autores que constituyen ahora todo un programa de eso posmodernidad —o poscontemporaneidad, como preferían los críticos norteamericanos— entonces incipiente.»

¹⁷ Con un epígrafe suyo se inicia el libro de relatos de Alberto Loiseca *Matando enanos a garratrazos*, Editorial Belgrano, 1981.

tidianeidad cuasi marginal (similares a las de ciertos usos en poéticas de los '90) con un filtro descriptivo denso, pariente de las prácticas comunes al grupo que formaba *Literal*.

[...] Flac Flac el trapo mojado inmediatamente antes del flac flac de vuelta y vuelta a empezar, combinando, armonizando su ruido con el otro del vinilo generoso de San Juan, vino para la hora de la siesta que salta y posa por los imprevisibles subterráneos de la libertad gástrica de Gog, resbalando desde la garganta dulcemente como una vieja canción lituana, cadencioso y hermético, rezo pagano para paladares como el suyo que lo paladea su poderse desprender del pico cuello, del sabor que lo invade mientras cruza sus ojos en mirada altamente siniestra y abre las gordas patas en ángulo geométrico de cien grados.

Marginal en la experiencia de *Literal*, Héctor Libertella es autor de novelas (*El camino de los hiperbóreos* (1968) y *Aventuras de los Miticistas* (1971)) donde la actitud lisérgica se detecta en lo alucinante de los episodios descriptivos, en los cuales la percepción se encuentra expandida y sobremotivada:

[...] Son nitidos panoramas, con pequeñas variaciones de perspectiva alrededor de una escena central, que se puede traducir por cámaras de cine en una avenida y un disco de Bach desde la ventana del piso catorce, allá en la casa de Quique, mientras debajo de los fogos gigantescos distribuidos cada diez metros viene avanzando lentamente la caravana. En efecto, viene por medio de la calle deshabitada y es como una cinta irregular que desordena la simetría anterior. No hay un alma en la ciudad nocturna; sólo este grupo silencioso y lento que parece no querer molestar la quietud, y avanza despacio rodando sobre el asfalto brillante. Es como si hubieran cortado verticalmente una cosa normal, como si hubieran transplantado todas aquellas hormiguitas humanas a cualquier otra parte, porque las vidrieras tienen luces y hay una cosa en tensión, idéntico que si la ciudad estuviera todavía caliente en movimiento.

Su paso siguiente sería abandonar el realismo de un mónico alterado que es propio y definitivo de lo psicodélico. Provocará lo sensorial regido en lo abstracto. Así, la constitución misma del género se pondrá en crisis, señalando un límite sobre el cual ya no existe retorno.

se desea fluir hacia todas las direcciones ninguna con un deseo que lo orienta hacia un movimiento continuo de: su pensamiento cuando quiere desintegrarse en la última Materia: la Materia de La Bola que condensa a pensarse los Límites de metal: que son los del pensamiento de: Ello: busca un lugar donde deslizar —lugar que origina el pensamiento de un lugar ya pensado fuera de los Límites de La Bola— su Masa: que quiere deslizarse y ver el tenue Circulo de las Esferas ya visto: por la visión de: Ello: su personal ojo impersonal no quiere ver nada fuera de sí salvo la visión del deseo de verse en otro Punto de las Esferas originada por la tenue Masa de La Bola de Metal: está en función de buscarse un deseo neutro —ya satisfecho en el deseo de desear moverse—: dentro de su pensamiento que es el Pensar de La Bola de Metal cuando se piensa imperfecto al buscar matices distintos fuera de sí en las Esferas y en los leves Círculos simultáneos al leve Circulo de: Ello: piensa: Los Límites de metal de La Bola de Metal separan afuera un Espacio adentro: que provoca un límite pensado —distinto al flujo de pensamiento de: Ello:¹⁸

—RAFAEL CIPPOLINI

PSICODELIA LATINA (A MODO DE DEFINICIÓN)

Psicodélico: (...) Nadie sabe no ya traducir sino siquiera deletrear correctamente este término popularizado por el doctor leary, [así que] propongo que *psychedellic* se escriba psicodélico. Me gusta ese acercamiento a sicáptico.

Guillermo Cabrera Infante

19 de junio de 1968

Argentinistas | www.ahira.com.ar

¹⁸ «La bola de metal» - *Literal* 2/3, 1975.

PLANICIE DE VARIACION

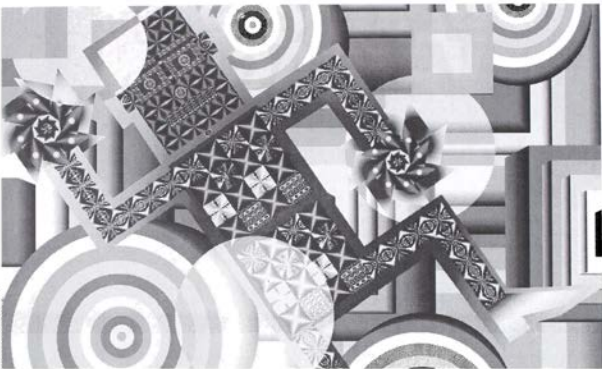
Introducción

π¹ Sucede que: en ocasiones que escritura intenta darse un neorama, una visión nueva o incrementada en relación a las posibilidades de su ingresión. A veces un teatro abstracto o una novelística filosófica, un cuaderno de notas o una biofísica de la creación, un protocolo de actividades con el que se propone encarnar la invitación presentida pero que ahora invoca una mirada extra, un extra-ser que incrementa la afección a cada embestida por venir, que así done más estesias dimensionales a quien se envía. Se encuentran raras precisiones para trabajar en el corazón de lo inexacto (una precisión de mosca o de araña en el seno de qué caos), se proponen causalidades nuevas o combinatorias azorosas, se deja correr de cierta manera la letra (el pulso), se promueve un tour de vacancia, se eligen ámbitos o noches, se fundan hábitats. Toda una literatura virtual y un hervidero de actividades al lado o en el envés del envase literario, que de acceder a la anotación irrumpe como el cuaderno de bitácora del navegante que escribe, los apuntes de unos tanteos y recorridos iterantes que van enhebrando el cedazo de otra luzidez o aventura, la de la concentración en el destino literario como práctica (pero que distrae de lo literario). Práctico que calibra los precipitados de su escandallar para abrir la inflorescencia que le habrá tocado seguir.

π² La ingesta de drogas inventa su capítulo fraccional, su propio sanedrín murmurador en esa literatura virtual o hervidero. Genera mínimos protocolos y una bioquímica del pensamiento que en composición con una disposición subjetiva, producen ese destino y esa práctica que hacen al informante. Entre ambas fuerzas se inventa una maquinaria poética (una consistencia por inestabilidades — una máquina a evaporación o a explosiones—) de difícil transmisión pero de tanto inflajo como el generado a partir de una articulación analítica. Aún más que en otras subjetividades producidas, en aquel que opera por ingestas está presente la ceridumbre de que la percepción es algo que hay que hacer, inventar de nuevo cada vez. Habrá entonces que atraer la ocasión de experiencia que invite a esa orfebrería, que incrementa las afecciones por obra de una actuación a

veces impositiva y otras involuntaria, que de esa manera re-facete el espectro sensible hasta las más mínima dándrita. Actividad levemente ritual que puede no anclar en ingesta alguna, pero que sin embargo se dispondrá, de seguir parecidas afecciones, en zonas de tensión y resonancia asimilables. Si la ingesta no siempre determina de forma exclusiva el acceso al medio o su producción (siendo el medio un conjunto crítico de agitaciones afectivas y físicas), habrá que considerar el tipo de aparatologías experimentales, especulativas o rituales, en las que podrá colocarse la psicodelia, aunque no como en un receptáculo preexistente, sino como en una planicie a producir y producida por aquello que la motoriza (sea una especulación una dietética o un crawl), para incluso contraefectuar o desviar los efectos de la droga, extraer sólo la tangente tratable (por ser la más indomeñable). Acaso el pensamiento imaginativo pueda tantear ese medio de vastas aparatologías, pensamiento que no se limita a los avatares de una imaginativa privada o personal, a la expresividad de una conciencia ampliada o de un inconciente liberado, sino configurado por obra de una reflexividad-experiencia que abre el acercamiento en las cosas: el proceso (las contracciones sensibles ante un mundo: la ocasión de reacción sensitiva). Pensamiento adherido a una experiencia cuya coherencia y lógica propias a su deriva, invita a las adivinaciones como diversión multiplicadora antes que a las interpretaciones como discursividad proliferante, ya que la adivinación, por propia lógica médico-astroológica (=si tal hecho es, tal otro es-), tiende a posibilitar no sólo una práctica de las conexiones entre cuerpos diversos, sino ante todo un proceso de concreción (=avercinamiento, invitación: «He sido llamada», fue la nota dejada por la enana de Walter de la Mare en *Memorias de una enana*).

Arger π¹ No recordamos con exactitud (Kac: Elit-os y yo)... pero la filosofía especulativa parecía hacer referencia a un sistema de ideas generales coherente, lógico y necesario. No tenemos problema alguno con la coherencia y la lógica (aunque sí con las ideas generales), en tanto hay una lógica y coherencia propias de las investigaciones poéticas (o de cualquier sistema inestable), y que por el con-



trano en donde suele apreciarse un déficit de coherencia es en los grandes tomos del racionalismo (y entre los más irracionales tomos apenas si recordamos el de la ratio del determinismo mecanicista). En Descartes entendimos que nada tan incoherente como la desconexión arbitraria de los primeros principios: el corpóreo y el espiritual, que comporta una ininteligibilidad básica difícilmente rastreable en el Dr. John Dee, filósofo hermético isabelino sospechado de irracionalismo, con resoluciones bastante menos desdichadas a este respecto que las de su par continental. De modo que no nos preocuparán las numerosas incoherencias del mecanicismo (a veces asimilable a cada una de las poéticas naturalistas hasta el presente) ya que cualquier maquinaria poética podrá dotarnos abundantemente de sus inspiradas coherencias, de su *raio* *shambhava* (que a mayor adquisición de consistencia más alógena parecerá —y es que la consistencia se logra en situaciones alejadas del equilibrio—). Para nuestra rara suerte ni los sistemas ni las poéticas se refugian; sólo se abandonan. La ocasión de experiencia antes mencionada (la instalación del pro-

ceso) será un acontecimiento que va a propiciar ese abandono, ya que en ella se suscita una continua autocreación por incorporaciones o prehensiones físicas, un acto individual de auto-experiencia inmediata, en tanto en ella se abre un principio de indeterminación de cualquier sistema y aun del mismo experimental (por lo cual pasa al costado de la noción de experiencia como dato sensible a transcribir o dato previo). De ahondarse a lo ancho abre a una virtualidad que ya no es ella misma, que ya no devuelve a la experiencia primera, porque le abre una boca o pasaje en donde trushama el auténtico hervidero: la interzona (lo virtual). Así la psicodelia: esta remite a un medio que no devuelve a la psicodelia, que envía a un tejido de pseudo-causalidades que bien pueden olvidarla y desde allí desmentirla o liberarla de rivevo (re-singularizarla) para expandir o acotar su trama. Para esta variación habría tan sólo (y ya es mucho) vectores de psicodelia, trazas lisérgicas. Tendrá que haber una serie de flexiones poéticas a lo ancho de ciertos cortes a procesar, que preparen o alienten esas dimensiones en las que la experiencia psicodélica se

coloca o inventa. Diríamos genealogía poética si no fuera que se cuenta la falacia de la verdad retrospectiva. Y es que no se trata de rastrear alteraciones perceptuales del pasado o de buscar unas coincidencias que se retrotrazcan en causalidades folk (mecanismo de la tradición), sino de despertar las conectividades de ciertas relaciones a enviar entre el sonido, la luz y el cuerpo (cuando cuerpo sea lo mismo que decir percepción). Ubicarse en el plano de inmanencia de esa relación triple, ya de por sí múltiple (en tanto cada cuerpo o cada sonido es multitud de cuerpos o de sonidos prehendidos). A su vez la relación con la escritura decanta sola: las palabras irradian un alcance plástico y melódico, en el nivel de los cromatismos y sonoridades. Preoptiar esa interfase trágica nos salva de pensar en la ingesta como el único método según el cual se da esa pliancia perceptiva (a la que sin embargo la ingesta se engancharía).¹ Pliancie que tendrá sus declinaciones o viajes particulares en relación a la liserгия, pero sobre la que podrán montarse variadas metodologías, imaginarios y subjetividades que pueden o no atravesar el consumo. Habrá en esa interzona ideas-fuerza o experiencias-límite (no por dramáticas sino por umbralicias), que rondarán las figuras del transporte, la metamorfosis, el humor, las velocidades y lentitudes extremas, el trance, la risa y la fiesta: todas ellas modalidades del affecti; dirían los manieristas italianos, o acaso del *jo*, acotarían un poeta provenzal. Y ya que «es indudable que las cosas no comienzan; no comienzan cuando se las inventa» (Macedonio Fernández), en relación a la psicodelia esto llevará al desarrollo de un circuito que será indiferente a las causalidades socio-históricas, para atender a meras cuasi-causas entre detenciones cualesquiera a sintonizar, por obra de un método cuasi-especulativo o adivinatorio-conjetural, que sin embargo genere conectividades con ocasiones de experiencia actuales. Atenuadas causalidades acrónicas no pertenecientes a la psicodelia y que sin embargo la envuelven o tensan: espira de repercusiones o *planetarium* adivino.²

¹ Ya que no será la ingesta la que produzca el acortamiento; es más bien la ingesta la que es producida en ese medio (en esa fábrica perenne) que la atrae hacia sí.

² Los alcances de la adivinación dentro de un sistema de inusuales silogismos, ya los estoicos (el *huphron* como *huphron*) por un *huphron* y *huphron* de las operaciones factuales, en las alfileras del esigma racional platónico-aristotélico con el que la filosofía occidental decidió darse su imagen. Dice Emile Brehier en su *Historia de la filosofía*: «Pero este racionalismo [estoico] no debe inducir a error. No es, en modo alguno, el sucesor del racionalismo o intelectualismo de Sócrates, Platón y Aristóteles; ese intelectualismo basaba su realidad en un método dialéctico que permitía sobrepasar el dato sensible y alcanzar formas o esencias re-

Variación primera

π' 1725 y el padre Castel, geminado de su limbo, concreta ante los curiosos un esperadísimo matrimonio sensual-espiritual: el *clavessin pour les yeux*. El matrimonio, entre tantas otras alianzas impersonales de aquellos años de participaciones, es entre el sonido y el color: un mecanismo conectado al teclado de un clavicordio hace aparecer y desaparecer un conjunto de luces coloreadas.

Y si bien habrá que esperar un siglo y medio para que otros colores se enlacen a las cinco vocales del alfabeto, el soneto de Rimbaud será un apéndice de una serie fonocromática cuya titulación, por si interesara inventarla, se proyecta desde una galaxia aborigen o preocrática antes que moderna (pero fue la modernidad la que de a poco se re-*envió* por la vía pre-socrática). Y es que nada surge de la nada (dirá Lucrecio) ni existe la primeridad ni la ruptura en el micromar de las exploraciones afines. El invento del padre Castel es una inflexión más dentro de una serie de especulaciones e invenciones muy previas de otros operadores del mismo plano. Se sabe que las relaciones de proporción entre sonido y color son bastante antiguas; y no sólo por exagerar diríamos que son previas al hombre, si pensamos en el pájaro sonopodista de Deleuze-Guattari o en el insecto *sphex* de Bergson, incluso en la mantis de Roger Caillois, haciendo corresponder a cada sonido o a cada movimiento un despliegue de danzas y colores («el arte no espera al hombre para comenzar», dirá el lujoso maquinico, y anticipará Caillois: «el inútil y lujoso mimetismo de los insectos no tiene otra finalidad que la puramente estética»). Es allí entonces donde aparece la pliancia como el medio de las contiguadas operacionales, sin importar si se trata de un performer-hombre, de medios-seres mutantes, de pájaros, insectos o máquinas. Hay toda una franja impersonal de interfasas y entre ellas, la del color-sonido-percepción, a la que se engancharán diversos motivos, diversas experiencias que a su vez procesarán el eje psicodélico. Esa meseta, en un sentido más whiteheadiano que delezuziano, será en tal caso un objeto eterno (un potencial puro). De allí que no interese la invención de un origen o de una filiación para el padre Castel, sino hallar la dimensión a la que conecta a través de su puerta. Meseta so-

lacionadas con la inteligencia. En el dogmatismo estoico no hay ningún procedimiento metódico de ese tipo; no se trata ya de eliminar el dato inmediato y sensible, sino al revés, de procurar que la razón tome cuerpo en él; no hay progreso que conduzca lo sensible a lo racional, puesto que no hay diferencias entre uno y otro. Es a través de esas diferencias mismas que se establece la capacidad de penalización del pneuma estoico (halló *gnosis*, potencia), cuestión que los llevara a considerar que todo está impregnado, en movimiento y mezcla, y que por lo tanto basará con asimilarse a ese *kinos* que vibra y timbra, a ese vaiven por el que el universo existe, para descubrir que «todo conspira», recibiendo y emitiendo diversas clases de influencias y emanaciones (¿materialismo espiritualista?). El silogismo adivinatorio: «si tal hecho es, tal otro es», no es más que una extensión de este desarrollo.

breja que se puede extender un determinado contrapunto especulativo o exploratorio en diferentes edades, según enlaces o resonancias que por sí mismas producen su diferencia, sin necesidad de recurrir a la paternidad de la sociohistoria o de mito cualquierotro. Porque a su vez habrá que tener la precaución de diferenciarlo del intérprete mítico que busca lo uno detrás de lo múltiple, un espíritu siempre preocupado de percibir lo mismo bajo lo diferente (Calliois), bien propio de ciertas perspectivas mitologizantes. Pero el sustain plano que nos ombría podría asimilarse a ciertas operaciones de la memoria bergsoniana según el método intuitivo, y podría rozar asimismo el alcance conectivo de la noción de *eras* imaginarias de Lezama Lima, si se entiende por ella la indiferencia ante el causalismo sucesivo y a cambio el encuentro súbito con los retrocesos o acaracolamientos (irvoluciones creadoras), afajos (iluminaciones) y desarrollos circulares (eternos retornos) de la búsqueda artística o de la ratio poética. En lugar de lo sucesivo que explica, el campo magnético que desimplitica: su bioquímica operando en las mezclas de los cuerpos, sus evaporaciones de sensibilidad como efectos de qué ingestas o estipatías. Ni comienzo ni fin (ni filiaciones ni rupturas): distensiones y coalescencias, refuerzos y disipaciones: la cultura deshecha en contrapuntos de biología amazónica.

π² (La planicie de interfaces) El posible que ingresa el padre Castel prolonga el de cualquier experiencia instalada en lo intercalar: generación de interdimensiones. Es entre el sonido y el color, en el sonido coloreado o en el color sonizado, en donde se abre el intervalo que atraviesa la anécdota de cualquier sinestesia para concretar una dimensión de pases, de pasajes, membrana o frontera en donde incluso resulta trivial que se pase del color al sonido porque lo mismo puede pasarse de la escritura al gesto, del dibujo a la caligrafía, del pensar a la adivinación, de la poesía a la novela, de la contemplación al espionaje o del *troitair* al *crawl*. Interesa la meseta más que el malabar sinestésico, porque allí irá a colocarse la psicodelia, en la interfase misma, mucho más allá (o mucho más a los costados) de una dialéctica primaria sonido-color / color-sonido. Hay un pasar continuo de nistras de interconexiones diversas, de toda índole, series de elementos que conectan por el intervalo o por la laguna, una ópera de contrapuntos lagares. «Las lagunas son mi punto de partida», escribió un hidrópico, pero para nuestra suerte lo lagar no llega a marcar o ven porque borra la huella, no hace más que peras varas en la improvisación de la fluencia que sobrenada. Enganchar a la meseta de las interdimensiones, a los *intermundia*, es precipitar un mundo en las metamorfosis (en las series). Pero estará en cada disposición quedarse en la eficacia de la prueba fonocromática o atravesarla hasta el avecinamiento de la dimensión concreta que expresa. Ese

intervalo lagar requiere algo más que unas imágenes maravilladas o una sintaxis nueva. Exige, más allá de cualquier voluntad, una gravitación de sus pases en el cuerpo (*affetti*) y en el ámbito que lo dispone: una cierta cruzada, la aceptación de la embestida antes que la firma de la poesía. Porque esta meseta es un objeto eterno que retornará siempre, objeto absorto en su variación que sin embargo genera sus propias insistencias o invitaciones, la tentación de un árido experimentarse. Bastará para su enganche una disposición subjetiva en la que haya, como en Kepler, algo de elipse (o bien algo de laguna (un hombre de la laguna), o acaso algo de hongo, de *hongo sapiens* si engancha a una espora —así como el pirata engancha a la Luna por el garfio—).

π³ Las escuelas orientales de las teofanías luminosas mantienen un correlato tan poco causal y sin embargo inmediato con la psicodelia, que nos basta con el apéndice de una narración etnográfica que sopla a menudo sobre la planicie:

Sea el amidismo: escuela que al igual que los yoguis hindúes, los endriago chinos y la secta irania de los Magi, siguen los avatares de una luz limitada: estimulan toda clase de experiencias con las luces diferencialmente coloreadas, tanto para contemplarlas como para absorberlas aceptándolas para sí. Porque la relación de la luz con el cuerpo será el despliegue propio (y también el sintoma) de la escalada extática. Los más físicos hallarán el primer balizamiento de la pista aérea en un insecto fosforescente, luego en una lámpara, en un círculo de fuego o incluso en un punto. Los más terapeutas lo hallarán en los orificios del cuerpo en cuyos canales diversos sulfura un vapor fosforescente; los terapeutas holistas preferringirán la absorción de toda clase de hálitos coloreados, preparando así las absorciones emolientes del hálito del sol. Los más hiperbólicos dirán que la linterna azul cobalto del entrecejo de Buda bastará para iluminar el universo, así como los aliados de los enteradores y chacales de los cementerios dirán que el esqueleto de un fulminado por el rayo servirá de lampadario para todo un pueblo. Aunque para los santos tántricos que meditan entre los cadáveres de las incineraciones, no habrá nada como la luz roja de las piras agonizantes en donde crepitan los huesos de los muertos, brasa ósea avecinadora de la iniciación. Algunos de ellos se estrecharán en la cápsula de los cuerpos putrescentes, verán el fulgor verde de la carroña, comerán de ella con el feroz de una sucenat a lúbrica, luego lucirán la piel luminiscente del cacaver. Y la secta tibetana del Sombrero Rojo, fundada por uno de los grandes y triunfantes santos tántricos (Padmasambhava), en la que sus miembros eran realizadores de innumerables ritos, poseedores de una energía inmensa en sus cuerpos demálgicos, expertos en las danzas que conducen al trance y en la serie de meditaciones

de los ocho terrenos de incineración, capaces entonces de la visualización del negro primordial o de la inercia negra. En el extremo complementario se regocija la pareja ritual del maithuna, la unión sexual sin emisión de semen, gófa que se mantiene en circulación por el cuerpo al modo de un grano de la quintuple luz, góta luminica con un poder de penetración equiparable al relámpago uránida. Y serán también de influjo cíclico las epitanias de la luz de los magos persas, ante todo la de la estrella inicial como portento que anuncia el nacimiento del cosmocrator, epitanía sideral o columna de luz cegadora que brillará por encima de la gruta de ignición.

No pasa por alto que el efecto de la mescalina, el peyote, la ayahuasca, el LSD y los hongos alucinógenos, incluso de ciertas mahnuanas y derivados, es entre otras cosas el efecto de las luces diferentemente coloreadas. Y que lejos de favorecer una mera apología de la imagen alucinógena (ya que estamos en los umbrales elementales de la imagen, no en su determinación completa), favorecen la exploración de una nueva distribución de la sensibilidad. Y que esto constituye toda una icosofía o conocimiento por las luces (el otro iluminismo). Conocimiento que para vergüenza de una escolaridad sin plantas pertenece al influjo de eso nativo que siempre urbanizó el silogismo. Porque una icosofía apunta a un tipo de sofisticación sanguínea que no hace migas con la panificadora discursiva. Implica una sensibilidad para las variaciones ínfimas pero a su vez el uso de una razón exocéntrica, ínfimales, que haga que esas variaciones sean puzos en relación con muchas otras y aun con las unidades variables de tiempo que les corresponden. Y si tampoco se trata de la imaginación (aunque se vea modificada, incrementada en cierto aspecto), es porque ella quedó atrás o ni siquiera se insinúa en relación a las velocidades y virtualidades superlativas en las que entra el icónomata isérgico, maniobrando entre contracciones y distensiones indivisas, siendo la imagen, por el contrario, un primer corte instantáneo. Se necesita de un ramillete de fibras de racionalidad óptica para alcanzar los puntos sensibles de la luz, el vértigo de su multitud de pequeñas variaciones, acchar su instancia crítica en donde una fuerza se encuentra con otra y produce una ignición nueva, seguir su punto singular o *clínamen*: el momento mismo en que pueden hacer variar o delirar todo un sistema, sea el de la propia percepción o el del mundo en ese haz. Pero además habrá que saltar entre cada uno de esos *clínamos* o haces de duraciones que se relevan uno tras otro, montar la cadencia de sus anticipaciones y elipses, volverse el ritmomate del tiempo para mejor captar la disolución y tiempo esencial. Inmersión tras inmersión estos trampolines flexivos tienden a un saber de modo diferente aunque siguen siendo las maneras que estarán por venir: por no pertenecer a la inercia del acabamiento -pero logrando sin embargo un influjo sostenido; desde *El reino de las nebulosas* de Hubble pasando por *El infinito turbulento* de Michaux hasta

la teoría de la turbulencia de biofísicos y matemáticos —Mandelbrot o René Thom— el conocimiento nebular/molecular insiste: si bien no hay acabamientos si abundan efectos parciales. Saber que abarca desde lo ínfimales hasta lo metagaláctico y que obedece a un proceso de fulguraciones continuas (el rayo cósmico o la luz como trazos genéticos), de modo tal que al mismo tiempo que la galaxia se constituye en la unidad de estudio cosmológico, los icosofos constituyen sus escritos por irradiación de galaxemas de signos... sin embargo estas fulguraciones responderán, simultáneamente a su génesis, al *fatum* de las disoluciones y icuefacciones: se pone en marcha una paradójica voluntad de inconciencia, que a la vez de mantener una vivacidad conectiva a cada atravesamiento (de manera de incorporar la multiplicidad percibida ante cualquier riesgo de simplificación), también ansía disolverse en su propio devenir. Lo extenuante reside en que la multiplicidad se incorpora a condición de volverse cada vez sobre esa voluntad de inconciencia disolvente (no muy distinta a la voluntad de poder nietzscheana en lo que tiene de relación con una subjetividad vivida que determina la relación de las fuerzas —la voluntad— desmarcada a su vez por un proceso vital o cosmoico de los des-subjetivación —el poder o el grado de fuerza que es la que ahora indetermina la voluntad; el principio de *desequilibrio*, dirá Klossowski—). Surge así el problema físico de cómo agregarse a la polvareda luminante con la cual se intercambian *crómo-somas*: cómo no fracasar ante el intento de adherir a ese movimiento que la inventa y nos inventa, cómo incorporar eso que el hábito descarta perdiéndose así el contacto con el resto de su fuerza, pero manteniendo sin embargo esa vividez singular que no se confunde con el torbellino pero coincide, de algún modo, con el... para eso habrá que consultar a los mismos operadores; al mismísimo *oro* de las hadas de Madariaga, uno de los brillantes icónomatas autodidactas enganchado a la planicie por-afuera de cualquier consumo isérgico, así como Marosa Di Giorgio o Viel Temperley también lo están. ¿Habrá allí una suerte de confianza, de lúcido abandono al blanco de la luz? Porque adherir a ese conocimiento implica mantener una familiaridad extraña con el *intervalo*, con el blanco (estar en la Luna, en la galaxia), que no se asimilara a la noción clásica de instante y su consecuente noción del tiempo como ilusión, sino a una perpetua zona de transición, sin detenciones aisladas ni cortes ideales, un principio de temblor en los bordes del encadenamiento de los signos en el que el tiempo-creación es el operador o variable. Es el intervalo del tiempo real a cambio del *crómo-soma* que, en la detención instantánea, intercalala al modo de una pausa sucedánea de que Estado; «Puedo imaginar una conciencia cuya vida consistiera tan sólo en un color violeta», dice C. S. Peirce citado por Haroldo de Campos en *La educación de los cinco sentidos*. Cromatismo que opera al modo de ese intervalo de la conciencia, en las rarefacciones de un blanco o violeta peri-

petuos, y en donde la vertical conciente, carente de moleculaciones o pulverizaciones cromáticas, es diluida siempre. Lo cual, en términos de una licnosofía (en términos de unas iluminaciones en su sentido más literal), equivaldrá a una inmersión en los circuitos de interacciones nebulares, avencinadores ellos mismos de un pensamiento ligado a esas dimensiones críticas, morfogenéticas, descubiertas como una zona de invención y organización de la materia (cuando materia no es igual a pasividad sino a creación: implícito de toda índole de cosmólogos desde Bachelard a Prigogine). Por eso no se trata en principio del inconciente ni del inconciente colectivo, sino de la objektividad misma aunque en trance de las estructuras disipativas, descubiertas allí mismo donde se accede a los intercambios elementales (en esto Canquilhaem o Ruyter,—entre otros— abrietan toda una extra-*via* de nuevos valores naturalistas, en tanto que adheridos a una biofísica de los procesos y de las transformaciones). Este naturalismo, en las afueras de su homónimo literario o de los avatares del naturismo, es el pensamiento impasible (por sanguíneo o bioquímico) invocado ahora por las potencias icnómatas de la percepción. Potencia que participa de una inflamación o fiebre transmutativa—de una *lisergia* (ver *Dante y Reina, de Aira*)—, que repercute a modo de eco ante-predicativo con los fenómenos energéticos de las estrellas. Las emisiones radioléctricas que navegan en el plasma, el fervido *haloflash* que propicia nuevos ciclos de transformaciones nucleares, las bandas de bioluminiscencias de la ionósfera, digámoslo: las relaciones de determinación recíproca entre los estados del cosmos y las propiedades de la luz, hacen de cualquier licnosofía la más brillante encarnación de la imaginación dinámica, del galaxema signífico, de las experiencias radiales (antenas del rayo fósil y del eco). Ya Merleau-Ponty, en su *Cosmología* del siglo xx, cita la conjetura de un cosmólogo-icnómata (James Jeans) para quien al fin de los tiempos el cosmos se transformará totalmente en luz. Y como en estos trances la luz aparecerá bajo los auspicios del tejido, de la trama o el tricot, no es extraño entonces que tenga una alta capacidad de intercambios e influjos con los tejidos orgánicos, con los tejidos de la piel y sus evaporaciones. Se establece entre ambos un nexo textural que sin embargo no los unifica, *texturología* que multiplica los niveles de intercambio (es decir las distinciones), y aunque siempre coinciden en una interzona que las asocia en un hoidalre conjunto, nunca pierden las singularidades de su crítica: las difunde en la mezcla. No se tratará aquí de avencinar la unidad de los contrarios sino de propiciar sus difusiones en la *truffure*. Que *z. tráfucio* *z. tráfucio* *z. tráfucio* como un retorno a una atemporal unidad indiferenciada, es una especulación o una experiencia que compete a otras pláticas que no nos tocan. Ya los estoicos con su dogma de la *mezcla total*, entendían que los cuerpos pueden mezclarse extendiéndose uno a través del otro sin perder sus singularidades, como el incienso a través del aire

(regación formal de la impenetrabilidad y celebración del *poro flúido: shower power*). Se trata así de una conjuntidad inmersa en la corriente, que no por pertenecer a esa fundición se mantiene menos en la existencia: su ser mismo está constituido por el cómo deviene. Pero nada peor que las imágenes de la droga para acceder a sus creaciones: nada mejor entonces que acceder a ese saber de modo *diferente* para conectar sus interfaces (movimiento muy disímil al de la contracción de su imaginario). De allí que un consumidor sin contraefectuaciones de procedimientos o vividez cualquiera no logre instalarse en una *plañicie de variación*. Lograr el sistema nervioso descentralizado, es obra de una creación en la que puede participar como *stimuli* la inclinación de una sustancia lisérgica, pero que encuentra su morfogénesis plena en las nuevas precisiones y receptividades extraídas de cada salida, conectada a una serialidad intersticial en la lengua y en la percepción (babeleós y des-subjetivaciones: *autopoiesis*), que reconciliarán en un punto no-inmediatista con las producciones de lo inmediato, envolviendo y articulando cada dentición de ese saber de modo diferente. Punto que salta por sobre el mero efecto psicológico y sus relatos de experiencia, para colocarse de lleno en el plano de la *conmoción*. O mejor, en el medio de una *cosmocomoción* ya sin psicologismo ni objeto, que participa de diversos reinos. Emoción genética y no representativa que se podrá parecer al amor como principio pre-socrático defonante de movimientos cada vez más amplios (como en el éxtasis del *joí cortésano*, pero *-sin embargo no es el amor de nadie-* (Bergson). Será esta *cosmocomoción* la que permita revelar cada vez más aberturas y movimientos, envolviendo cada coalescencia aural o visiva y englobándose a sí misma hasta el infinito sin dejar de multiplicar las atenciones (los atractores), sobrenadadas por una infinidad de vibraciones que se agitan para ser contraidas en una superficie receptiva (operación de la sensación). Habrá que entender que estas vibraciones se proponen como la *contextura* misma de cualquier medio, no como el plusvaler del delirio subjetivo de un viajero psicodélico. O en todo caso: el viaje tiene ahora hacia su objektividad plena: desde hace años el punto de vista moderno sobre la materia se expresa en términos de un conjunto de agitaciones: energía, actividad y diferenciaciones vibratorias. En esto los estudios literarios con su fondo perpetuo de sintonía semio-culturalista se deben décadas de lecturas biofísicas y creacionistas, icnómatas y phonúricas.

Post: Si en 1725 Castel concretaba un matrimonio sensual-espiritual a través de su *diversar pour les yeux*, en 1699 Huyghens ya había insinuado desde la ciencia un horizonte sinestésico al tratar la luz como un fenómeno ondulatorio: la investía así de la misma naturaleza física que los fenómenos sonoros. Y no sólo eso sino que establecía la onda y la oscilación como los dibujos propios de los fenómenos acústicos y lumínicos. El rizado continuo de esas líneas de

fuerza insistirá cada vez que la percepción entre en una pliancie de fluctuaciones (habiendo insistido desde hace tiempo en las planicies aborígenes).

Variación segunda

π¹ Robert Fludd y comienzos del 1600 y la astrolatría ambiente de la corte isabelina resonando con la corte de Rodolfo en Praga. Tycho Brahe, desde Uraniborg (su flamante observatorio en la isla de Hveen), apunta su telescopio, junto al ayudante Kepler, hacia el firmamento pitagórico. En la otra isla Robert Fludd edita tratados que equivalen a una phonurgia experimental, a un sistema musical del Universo. Y una dentición láctea, xilofónica, que insiste según tres notas escalares: Dionisios, Pitágoras, Orfeo. Claro que Athanasius Kircher, en Leiden, también sale a dar la vuelta por el necrama sincrético del cosmos y lo asiente, lo admite para sí: Escribe tratados cuya ratio musical sobrepasa en mucho la capacidad de refracción de cualquier otro ratio de época (habiendo sido maestro, por sí poco embronara, de Leibniz y Gaspar Schott). Baste la triada de títulos: *Murgia Universalis*, *Magnes sive de Arte Magnetica* e *Iter extaticum*. Y el diapasónico Fludd, sin ahorrarse la hipébole animista, denominará *Sol el simio de la naturaleza* a uno de sus textos. Y para no cobrar (ya que estos procesados sufren de incapacidad ante la profusión mítica), elabora el alérgico compendio histórico y matemático llamado *El Templo de la Música*. El grabado (o habría que decir montaje) que muestra la fachada de ese templo, no es sino un ejercicio de lectura y contemplación, aunque también una invitación al recorrido, a los viajes del alma. Y por sí importara la psicodelia, aquí se prepara algo: una potencia de transformación por el sonido o la armonía bajo el dibujo por demás elocutiva -aplicado al frente de una de las torres del Templo- de una espira acaracolada que transporta, espiral sonora que hace derivar y delirar a toda la naturaleza con ella. Será también el pabellón del oído desplegado en un laberinto continuo, como los acaracolados tubos cónicos de Kircher para propagar la música a lugares remotos, que al atravesar todos los reinos y enganchar un fragmento de cada uno para maquiñarlo, es de esperar que produzca los más raros grotescos matencos (caprichos de sonidos polifónicos enganchados a raros cuerpos-instrumentos). Ese dibujo helicoidal, inscrito en una de las torres del templo fluddico, insinuando su efecto de transportación musical a través de una espira cósmica, es el diagrama característico del materialismo psicomático y también del éxtasis místico (del movimiento interfásico cielo-tierra), diagrama que bajo otras modalidades de uso y producción, insistirá como medio de transporte en la cromática espiral psicodélica, como el diagrama de su arrastre hacia un arco cada vez mayor de despliegue sensorial y transporte hipnótico. Esta manía helicoidal

no dejará de constatarse en ese continuo interlocutor de la isergía que es la cosmología, en la cual desde comienzos del siglo xx, se descubren las espirales de la Vía Láctea y de otras galaxias como el trazo propio de una dinámica singular de rotaciones y torsiones, según velocidades de gravitación y fuerzas de atracción-repulsión que constituyen las diversas morfologías de sus hélices. El biomatemático D'Arcy Thompson, unos cien años después de las espirales del invencionismo fonológico de los siglos xv-xvi, investigando las ecuaciones de crecimiento en caracoles y otros bivalvos marinos, empaquetará este desarrollo a una ecuación extrema potenciada a cada vuelta de la espira topológica. Este circuito hiper-desplegado del pabellón del sonido, danzará en un vaivén cada vez más abismal entre un polo y otro de desarrollo: a cada milímetro recorrido un desequilibrio mayor por compensar, el cual traerá a su vez un mayor desequilibrio que se sobremontará a un equilibrio inestable y a punto de despear de nuevo en una suerte de oleada o *incrementum perpetuus*: *discordia concors*, llamarán a esta-estética marina y crustácea: un primer paso hacia los sobrepajamientos de la música y lo sublime. Pero aquí todo es más material, menos idealista y subjetivo: estos sobrepajamientos son un problema de transporte físico y no de facultades del intelecto en tensión. Y esa concreción extática viene dada por el tipo de soporte elegido: la música, no la filosofía ni la poesía. Es el impacto inmediato en el cuerpo, allí por donde entra lo dionisiaco en el arte, pero a su vez relación fundamental de la música con la isergía, en donde una auténtica magia phonúrgica se desata, al estilo de los prodigios sonoros de Kircher. En sus escritos hay toda una preocupación alrededor de los afectos musicales, de lo que el sonido es capaz de producir en los diferentes reinos de la naturaleza (y ya entrevemos a esos egipcios que Kircher rememoraba, harto conocedores de la fisiología heterodoxa, quienes sabían que la audición de sonidos coloreados generaba el calentamiento del cuerpo; un principio de cura y levitación). Y es que la música se vuelve el acceso más completo y comprensivo a las potencias del alma, a su vez abierta a las determinaciones recíprocas con el cuerpo y el cosmorama sónico. Estos *affetti* pueden ser incluso afectaciones emotivas (actuación de un énfasis juguetón que exorciza la solemnidad neoplatónica), que no por adornados indican menos su procedencia estelar (acrecen la estola del cometa): he allí el canto, lo cantable de los afectos considerados, *In-siderar*: esa es la cuestión: inocular la galaxia en los cuerpos por obra del afecto musical y del canto: allí opera la clave mística de la construcción por *in-bajo* y *in-abajo* el armónico del universo en cada partícipe: su signatura, que será también la de un arconte. Se infiltra así el aliso o el aliquid (el algoax estoico-de-leuziano), que es el depósito de indeterminación instilado en el cuerpo (¿el hongo de la psicodelia?). Esto desborda el zodiaco astrológico y dibuja una experiencia universalizable, casi imperial, de una len-

la invasión de fonosofisidensms. Leibniz, acaso inspirado por su maestro sideral y extático, propondrá mónadas orbitales que a la vez de emitir conos de luz sobre las cosas (perspectivismo o anamorfosis), poseen una melodía singular que caracteriza su tendencia, su appetitus o ritmo de duración (siendo esta apelación un principio interno de alcanzar percepciones nuevas). Se trata de una acción musical que realiza el paso de una percepción a otra, que atrae las interfasas en serie fonal. Por cada salón, una acción-Castel de sonido-luz-cuerpo. Por cada gabinete, otra acción-Kircher de tubos-sonidos-afectos. Por cada instrumento musical, una acción-Fludd de diapasón-escala-viaje. Y es que una inusual zona de agitaciones se anuncia: el cuerpo, la percepción, por fin atendida a la par del alma, en la medida en que ya se avocan entre sí, vuelven a presentirse. Ahora el problema (y el misterio) es tener un cuerpo (pero aún más complejo: tener la interconexión alma-cuerpo); de allí la espira: hay un movimiento continuo, no uniforme ni cerrado sobre sí ni únicamente arriba-abajo (ni la escalera ni el círculo); hay un movimiento que se dona al ubicar el cuerpo-alma en la modulación, en las oscilaciones de una tonalidad melódica que pone en variación la materia y las fuerzas, y que recorre los reinos, de lo más físico a lo más incorporal, de lo más oriental a lo más occidental (algunos beatniks practicaron esto —y Sarduy con ellos—), de lo más tropical a lo más hiperbóreo, que se expande y se infinitiza al ritmo de la nueva cosmología. En la psicodelia anárquica ese ritmo además pierde las jerarquías, desarrolla una enervación con lo nativo-freak (lo nomádico de un término), y así se desea tanto el vuelo como la topología averiada del reviente (reviente siempre contraefectuado por las sucesivas muertes pero incorporado cada vez como intensidad). Por eso llama la atención que psicodelia mediante se vaya sin escalas (o acaso: sin espiras) a lo extático o lo místico sin pasar por lo crudo, lo patológico incluso (lo primero que un aspirante a chamán experimenta: la disociación, la catatonía, la parálisis). Desear el vuelo sin desear el arrastre, desear la delicia sin desear la catástrofe, esa idealidad puede ir contra el proceso mismo del éxtasis y de cualquier plano intercalar, hacer marchar en su lugar la esfera de las esencias o de las reducciones eidéticas. Y es que el chamanismo o incluso cierta psicodelia desatada, más acá de cualquier voluntad, es un rechazo instintivo de esas esferas. Porque en tanto práctica nunca llega a conformar religión (será a cambio su más radical crítica) y así se permite las más variadas alianzas con lo trónico que paraliza y produce la repulsa, exorcizando cada paso una cierta identificación de gar-Kardissiac, teologal de la experiencia y sobrecodificación del trance. Ya Caillois, en *El mito y el hombre*, diferenciaba lo chamánico de lo religioso, el hechicero del místico, el dominio de las fuerzas de la renuncia a ellas, la voluptuosidad del ascetismo. Por esa misma vía Nietzsche se propuso diferenciar a toda costa el origen romántico del dionisiaco en ar-

te, que asimismo implicará diferenciar el éxtasis místico-religioso del pagano-demoníaco. Porque de cualquier modo la misma planicie, de experimentarse a fondo interzona tras interzona, permitirá los enganches que salven del mamarracho de lo clínico puro que siempre se instala en la ingesta.

π² El Theodidacto Athanasius Kircher, como tantos otros del período asterista, volaba. La portada de su libro *Iter Extaticum* (1660) nos lo muestra trepando a su guía, el ángel Cosmiel, contemplando la cenefa de las estrellas y la máquina orbital de nuestro sistema según el modelo de Tycho Brahe. Otra vez la música es el estímulo de la espira volante: tras un concierto privado en Roma, embriagado por la pulsación de las escalas que conspiran con todo el Universo para llevarlo, el jesuita comienza a elevarse: para su propia consternación inicia su primer viaje sideral en éxtasis. Sabemos que no es el Único: en la planicie de variación abundan las contraefectuaciones de ingravidez (y entre los primeros: los antiguos levitadores tracios, también llamados aeróbatas, más toda la raza de los psicopompos chamánicos y entre los más recientes ingravidos: Aleister Crowley, el nigromante que bajo el heterónimo de Frater Perdurabo se elevó en su silla ante el temblor traquigráfico de Soror Virakam, su ayudante travestido durante *el trabajo de Maruecos*).³

Es notable este plano que enganchamos: en él las flotaciones ya no apelan a la creencia ni a la dialéctica de lo posible / imposible ni a la parodia o ironía. Apelan al acontecimiento mismo que se da en esa interfase entre la frase y el acto, sin pertenecer a ninguno de los dos lados (perteneciendo así al humor). Si Crisipo proponía que al decir «carro» un carro pasaba por su boca, la narración de un vuelo humano hace pasar el vuelo por lo moco. Como en relación a los OVNIS, tan especialmente tratados por la psicodelia clase B, ya no importan las polémicas sobre su existencia (núcleo de un debate sin humores) sino a lo que semejante hipótesis invita: a un operativo de transportación sensible, a una demis con capacidad de lrisación ante cualquier acontecimiento interfásico. *El misterio de la transportación de los objetos en el espacio*, que lezamiamente pueden

Argentinas | www.ahira.com.ar

³ Un último vuelo famoso que citaremos es el del Dr Eugenio de Tonaiba, buscando el espacio velozmente la noche del 6 de Mayo de 1927 desde Medina de Rioseco hacia Roma, y el testimonio del cortesano Luis de Zapata: «Y en otro abre y cierra ojos solamente: / se halló junto al cielo de la luna (...) y la tierra de allá de suyo oscura, / perdió luego de vista en tanta altura.»

desplégase desde el botón que reaparece en otro saco hasta el regreso del hijo pródigo o el zigzagueo de un OVNI en Coronda, tiente a ciertas afecciones sensoriales e incluso a ciertos itinerarios físicos (desde la busca del botón hasta una errancia prostibular o una adscripción a la Aurora Dorada—orden esotérica de la que participaron desde Bram Stoker hasta Butler Yeats y el mencionado Aleister—). Pero lo genesiaco mismo de un misterio de transportación no es tanto el hecho de su traslado local (por muy asombroso que este fuera), sino el de su transportación en el tiempo, que implica no sólo un movimiento físico sino una alteración, un salto, un cambio de nivel (un vuelo) o instalación interdimensional (el OVNI no sólo zigzaguea localmente, no sólo aumenta o disminuye de tamaño, también se altera: desaparece de golpe—y difiere entonces de sí, no sólo de las demás cosas—). En fin (pero siempre hiperféticos): rememoramos un artículo de José Ángel Valente sobre Santa Teresa de Ávila (tsé—tsé n°1) en donde se menciona a un aerobata maestro: «La Iglesia Católica santificó por su parte al fraile volante José de Cupertino, en cuyo proceso de canonización se registran más de setenta casos de vuelo. Volaba bajo las bóvedas de la iglesia, planeaba sobre el altar, se posaba como un pájaro en las ramas de los árboles. Fue necesario incluso suspender su participación en el coro, pues interrumpía con sus vuelos las ceremonias de la comunidad.—Suspender su participación en el coro... es notable que fuera por el canto que el fraile volante se volviera directamente incontinente, o mejor: peligroso, ya que interrumpía: era ni más ni menos la *irrupción* (tal como llamaban al Espíritu los primeros fervientes cristianos, casi más espiritistas que espirituales, más dionisiacos que eclesiales). Pero si el canto no es peligroso en todos (y sólo lo es en Cupertino) no es sólo porque el canto en sí se abraque a una afectividad musical exacerbada que logra la *in-sideración* (un grado mayor o menor de afectividad *phonúrica*), sino sobretudo porque logra actuar como membrana (umbral) entre el canto como afecto musical y el canto como producción de la más concreta intervención en el mundo (alteración, avvicinamiento); irrupción física o función dimensional, creación de una dimensionalidad a la -n- o talla de un depósito de indeterminación en las cosas (¿tokonoma?); la actualización de un sector de meseta. Tanto la música como el canto propiamente a una acción mítica sobre lo que existe, a un *perseverar en el ser* como aumento de la capacidad de obrar sobre el mundo (diría un spinoziano), pero no aumentando el *datum* que abunda sino infiltrando el algo que se resta (ya sea la contraefectuación ó no irracional o a ratos del OVNI) en esta interacción física y musical que profesaba Kircher (además de profesar el vuelo). La asimilaba también a las seis jornadas de la creación según los seis registros de un órgano tocado por Dios, el *óptimo y máximo organista*. Más pitagóricamente Robert Fludd proponía su *Monocordio divino* (un diapason virtual y gigante que iba de la tierra al empireo), en el

que resonaban todas las proporciones y relaciones armónicas, métricas y rítmicas del Universo. Recorrer ese monocordio cosmológico es tan asimilable a un viaje del alma a través de los diversos elementos y cielos (*intermundia* y *mesotes*), como a una escala musical a ser recorrida por la digitación de unos dedos iniciados en los misterios del diapason numérico.

π³ Esta serie que acopla lo musical con el-vuelo, que nos dió el pabellón espiralado como el dibujo de una fuerza sobreajudadora, nos da también el dibujo de una errancia en espigas o el viaje del alma a través de la materia. Si se siguen las líneas de influencias de los diversos chamanismos pasando luego por los órficos, pitagóricos, gnósticos, la mística judeo-cristiana y el esoterismo hermético, se puede decir que si hay algo por excelencia intercalar, eso es el alma. Para cada una de estas corrientes es el *entredoux* por antonomasia y es por ello la entrada misma en viaje, la cápsula semioviante. Y así como no habrá que esperar al hombre para la aparición del arte, tampoco habrá que esperar a *Mit mesetas* para la aparición de la meseta en tanto locus afectivo—si bien las diferencias serán amplias—, el *mesotes*, entre los gnósticos, es este lugar en medio de la luz y las tinieblas por donde navegan Eros y el alma, interzona lagar y demoliaca a medio camino de los ángeles y los hombres, área orbital del Fanes/hermafrodita de los órficos, cuya meseta es descrita en muchas ocasiones como el jardín de los dioses más allá del sol y la luna, más allá de lo dual o bien en el intersticio de los trances (de lo que no se decide nunca). Allí el alma es lo que funde (y lo que funda cada nueva percepción—cada posibilidad de salvación— en sus fundiciones). No se tratará ahora de medir hasta qué punto el alma del gnosticismo no es emparentable al alma chamánica, pitagórica o cristiana (ese estudio pertenece a un plano filológico o genealógico). Por ahora importa que el alma es la entidad que como ninguna otra va a presentir las potencias de la errancia como su naturaleza y su historia mismas, y que esas potencias llamarán a una exploración de esta naturaleza y a un descubrimiento de esta historia. En lo que hace al último aspecto precipitan las afecciones que no aluden a la planicie: descubriría implicará la asunción de la culpa, el descenso del alma a lo telúrico y al tiempo y su correspondiente ascesis expiatoria: las purificaciones (Empedocles las enumeró en un libro así titulado), y por lo tanto una noción de errancia ligada al padecimiento o explotación por vía teohamánica. En cuanto al primer aspecto, sin abandonar la radicalidad de una experiencia en el tiempo y en el cuerpo, se asimilará a una instancia experimental y celebratoria: la música y el ritmo como los componentes de una naturaleza a ser explorada, a ser recorrida como viaje y embriaguez. Cada uno de estos viajes será la entrada en un tono distinto, en una escala determinada. Nos in-

teresa esa entrada en la corriente, esa entrada en devenir o en itinerancia por afuera del juicio histórico (el juicio de Dios) que predetermina la deriva al entenderla como mero efecto de la necesidad o de la purga. Por el contrario, el aspecto del recorrido en sí mismo ya era tenido en gran estima por los peratas y ofitas del gnosticismo pagano, cuyo libro predilecto se titulaba *Los habitantes de los suburbios del éter*: una extravagancia por las periferias e interzonas del aire. Título que habrá fascinado a más de un manierista italiano o metafísico inglés, para nosotros implicará una física y una terapéutica (una medicina alógena). Así también la entrada en el devenir pertenecerá a una físico-medicina del lodo, del derramamiento del elemento húmedo: *Thalassa Thalassa*, se titula uno de los primeros poemas de Haroldo de Campos, haciendo referencia a esa diosa como potencia de la marisma y el barro, potencia en la que creían los peratas en tanto hija del caos, del pulso seguido por el chorreo: la substancia espiritual que se derrama hacia el semen, que los viejos médicos verán ir del encéfalo al cerebelo y de allí hacia la médula espinal y el falo. Así es que entre los suburbios del éter y los barnos de la interzona habrá solo una cuestión de chorreos y atravesamientos (ya no de jerarquías angélicas). Nunca dejará de ser una fisioterapéutica en donde el cerebelo es la interconexión serpentina (de donde los ofitas adorarán a la serpiente y se harán adeptos a la ciencia caldea). Aceptarán para sí el aventurerismo del devenir que para nuestra planicie será el modular de su terapéutica y farmacopea extranjeras. Gracias a sus ritos y dietéticas extrañas, los peratas serán los únicos en poder atravesar o franquear (*perasar*) el lodo y las potencias del desorden venidas del elemento húmedo, siempre en movimiento y convulsión. Por eso conocen a Chozrar, la hija andrógina del mar y de allí sus aptitudes para mantenerse en un trasvasamiento continuo de hombre a mujer, paseándose de un lado al otro del éter, de los suburbios y de los cuerpos (Simón el Mago llamó al espíritu primordial *arsénothéijs*: varón-hembra). Ellos también creen, como los ofitas, que el cerebelo es una interfase y que es una serpiente espiralada (*dra-konkoideijs*), y no un círculo. Sintomático además elegir la espira: así la serpiente re-insta o prepara la polisemia metamórfica de la hélice, su devenir temporal sin círculo de cierre, razón por la cual los avatares ofíticos aparecerán mezclados a los helicoidales: psicodelia y cosmología; hermetismo astrolátrico y música, música y psicodelia, conformando entre ellos un rebus matérico, una ambigua materinesis de Ingesión, aliados del tiempo-creación que los despliega.

Archivo Histórico de Revistas

π⁴ La serpiente: sus diversos relieves sobre el plano aceptarían el despliegue de la espira psicodélica, a partir de un acontecimiento tan concreto como la lisergia-Costa-Oeste (y Jim Morrison y Roky Erickson adheridos a las cabezas del reptil). Ofitismo lisergico

del desierto americano, duna tras duna hacia la fundición ignea propiciada más que nunca por una física de las evaporaciones. Embriagación que ahora pondrá en juego al cuerpo como actor principal, sin relación deficiaria con el alma ni con la esfera trascendente, en tanto que el efecto de su vapor será ahora el alma: el extra-ser de las sensaciones. El alma ya no tendrá sede ni centro, por el contrario recorrerá como un vapor o polvillo la periferia dermatológica del cuerpo, en determinación recíproca con sus voluptuosidades o frotajes. Los cuerpos liberan un campo inmanente a ellos mismos siendo ese el modo de acceso al alma (o en realidad a la interzona cuerpo-alma), campo que por magnético o aureolante no estará menos determinado por los influjos del medio. Así es que los desiertos aparecerán en relación a la lisergia con todo su poder vaporizador, reverberante, es decir multiplicando los accesos al alma por obra de sus principios de temblor y turbulencia, con toda su niebla solar que vendrá a señalar los estados larvarios, germinales de la percepción (Deleuze en relación a T. E. Lawrence: «Ver neblinoso, ver turbio: un esbozo de percepción alucinatoria, un gris cósmico»). Para un yogui hindú este gris será una modalidad de teofanía luminosa, en tanto vimos que la cercanía de la revelación se anuncia según la experiencia de las luces coloreadas, entre cuyas series se cuentan las nebulares, nieblas, humos, vapores (lo que *andan sobre el humo*, eran llamados los levitadores traicos; «Smoke on the water / and fire in the sky», cantaba el Ian Gillan del Deep Purple más psicodélico). Por aquí es que la lisergia en su ampliada espira, atrae las visiones de Oriente al desierto americano, las mezcla con la epifanía luminosa del coyote: la luna cánda. Estos vapores suscitan asimismo el lirismo de las fusiones en el medio, de las solitaciones del espacio o de lo que Baudelaire llamaba la fuerza nativa: la región de las virtualidades instintivas, transformistas. Allí también abundan las flotaciones, los sobrevelos, las solitaciones del hábitat, los delirios miméticos, en las inmediaciones de un espejismo lunar: en el que las cosas suben y bajan por una cuerda. Para los fakires de la India esa cuerda será una serpiente, el oscilador conector por donde ascienden y descienden toda especie de seres, objetos y substancias (el cerebelo serpentino de los ofitas). Y muy pronto el pixel pop del trazo psicodélico se encabalará a la sierpe neumática, y la sierpe así pintada pasará de un salto al repertorio de las plumas y el vestuario: irrupción del tatuaje, del ornato ofítico o igneo, de las pieles y cueros (Ave Roc, de Echavarren, atravesará ese péiser glam y mimético). Perspectiva que por adherirse a las diversiones y lasias más que a una ritualística solidadora (o en todo caso adherido a un ritual performático como el de los motogatos de Sardu, en Cobia, con su ritualidad iniciática al ketchup), llevará a un tipo de viaje desmarcado de la noción cristalizada del mito, cuyas metáforas empiezan a ser modificadas. Y es que estamos en la planicie nativa y y ya no en la interpretancia europea, y así su plano re-

cibe todo tipo de adherencias aborígenes o isérgicas, pero de una clase que desenfoca el filtro mitologizante y filológico sobre el viaje. Si hay un proceso singular del periodo del trazado isérgico del Oeste es el del proceso de concreción (siempre facilitado cuando la música es el soporte afectivo): cómo logró arrancarse a la meseta intersticial una actualización lo más fiel posible a sus potencias. O bien: hasta qué punto muchas disposiciones subjetivas lograron agregarse a lo encontrado (y no sólo encontrar un imaginario poético), hasta qué punto lograron trazar con sus cuerpos trocados un nuevo mapa del Oeste (Thomas Pynchon recorrió algún sector residual de ese mapa en *Vineland*). Así es que la serpiente lleva a Rudy Erikson al manicomio y a Morrison a la celebración. Así también y de manera menos extrema acerca a Pynchon a lo invisible, al campo magnético. Psicodelias de Texas, de Las Vegas o de cualquier ciudad caosmética, por donde la visión se engancha a una licnosofía urbana y glam, de astros de la isérgica encabalgada a una decibelota de gases fluo («Life is a gas», cantara Marc Bolan, de T-Rex, confirmado por cosmólogos que opinan que la vida se origina en el gas intergaláctico). Las fiestas y los acid clubs, las rutas con salidas al desierto, la velocidad muscular agarrada al aspecto sintético de la droga, al mix anfetamínico, agrega otra de las importantes variedades sensibles de la ingesta, muchas veces impulsoras de pequeñas sectas con protocolos y prácticas esotéricas de minoría guerrillera, de manada bárbara y eléctrica (como los Neonfies de Las Vegas, grupo de parage de segunda división y hacedores de interminables fiestas y tours de vacancia por el desierto y la costa, en donde contactarán con los nucleamientos de la psicodelia surf: se desdoblaron entonces en los Boardfies). Una activación que por más muscular o demopática, no aminorará menos el vector de las solicitudes transformistas y celebratorias (aunque disminuya el alcance ontogéneo). La aceleración medular, el alza serpentina sin cierre mentalista y que lanza sin sosiego, es otro avatar sangüineo de la isérgica que pasa al nivel de las grandes ciudades psicodelizadas: fibrilados cromatismos de los carteles o rutas, estridencias de las ropas y el maquillaje (cosmoética), de su humor cuasi-performativo. Se correrán sin embargo todos los riesgos del nihilismo occidental, que no habrá sido más que una mala adivinación de lo que el descubrimiento de las pieles instala. No una dicotomía retenida en su discusión perpetua con los padres adérmicos (y la tosca de qué rebeldía cuyo uso de las sustancias se vuelve la hazaña reactiva de occidente), sino una ruta que despista y desmiente sobre todo a quien la prueba. La piel demopática de sí misma no vuelve cada vez que vuelve para aniquilar su piel en una paranoica duemvela, para apagarse en una dialéctica de carencia-demanda agotadora de incidencias; vuelve para de una vez montar las alteraciones afirmaciones de su deliciosa resta. Ciertos dibujos del trazo-Oeste a diferencia de muchos otros simultáneos, tuvieron procesos de con-

creción que saltaron por encima de las invitaciones del nihilismo, de lo cual resultara una curtida fidelidad a lo más ofítico del trance: su Nueva Dermis efímera. Como le ocurre a la hipensinista enana de Walter de la Mare, si hay alguna cosa en el mundo cuya compañía deplorará el navegante isérgico en su ataud, esa cosa es el cinismo, el ruido roedor que opaca el brillo de lo expuesto sin temor a su deriva celebratoria.⁴ Acaso sea Julian Cope, desde sus primeros brotes durante la psicodelia punk del Liverpool de los 80, el ejemplo visible más brillante y atomizado de inspiración y piel vibratoria, de celebración y isérgica, de cosmología y música (o el constelado space-rock abrazado a su fino cuello de cometa).

Variación tercera⁵

π¹ Cóexisten pequeñas unidades de actualizaciones conceptuales en relación a la psicodelia, *filosofemas* rastreables a lo ancho de este y otros escritos, que por pertenecer a una instancia posterior en relación a la experiencia misma, no tienen menos injerencia al momento de escribir en los alrededores y a través de lo experimentado (es decir al momento de re-inventar esa experiencia o dejarla denvar en la lengua). Precipitan así diversas visiones por contracción de esas unidades efímeras, por las que se entreve la zona de lo pensable y de lo sensible que tientan. Una de ellas y de las más persistentes cuando surge la tangente isérgica es de influjo romántico-existencial (y una parte de la experiencia beatnik, con Ginsberg, prolongará ese contacto). Habrá otra —entre otras por conocer— de variado influjo pre-socrático: una alianza horizontal con los principios elementales, con las fuerzas en danza (en relación), que no conducirá a una operación de reñeñace con respecto a un sentido primero o elemento primordial. Se propiciará a cambio ese reñeñace retrospectivo en la primera zona de influencia, que atraerá hacia sí un conjunto de filosofemas a veces esencialistas, a veces platonizantes, cuando el experimentador remita a lo reminiscente: aprender es acordarse, encontrar es re-encontrar, lo desconocido es un conocido aún no reconocido (apelación a un Inconocido o Memoria como unidad previa y pre-determinación de la experiencia a la que se accede por la ingesta). Desde esta esfera atravesar una interzona isérgica será en

Argentinas | www.ahira.com.ar

⁴ Crisno ramlón de la clasemediana universal, que habrá que diferenciar ampliamente del filósofo cínico griego.

⁵ Esta variación es un sampleo de la primera parte de la Nomadología de Dardo Scajivo. Sugierimos ir a las primeras páginas de esa sección para mejores ampliaciones filosóficas o para quien guste apreciar el saqueo (nómade).

lazar, religar según aquello impensado que subyace a la multiplicidad, encontrar esotismo detrás de lo múltiple; aquello que puntualmente criticara Callois de cierta operación mítica muy extendida (área disimil a la planicie lagar en la cual la multiplicidad es un elemento genético de primer orden, siendo la unidad no más que un corte instantáneo de una síntesis conectiva cualquiera). Pero también en la vertiente mesetera de lo sensible, lo impensado (lo a-significante), lo ante-pragmático o pre-formal, tendrá similar relevancia, pero a cambio de esa Memoria o sentimiento subyacentes como condición de toda experiencia en general, insistirá sólo un afecto actualizado a la medida de esa experiencia particular, que no le convendrá más que a ella (aunque suponga una totalidad virtual insistente).

Afecto que por lo tanto no se parecerá a sus actualizaciones (ni éstas podrán referir a él), ya que es una potencia en variación, que difiere de sí continuamente y actualizada sólo de manera parcial, nunca más amplia (ni general) que aquello en lo que ingresa (aunque lo desmarque alterándolo), difiniendo de las demás cosas y de sí mismo cada vez. Porque si bien la atención puesta sobre el devenir y lo múltiple, sobre las variaciones y fuerzas, es entre otras cosas un legado romántico estimulado por sus revisiones de lo nativo (atravesado de las donaciones manieristas y barrocas en sus relaciones con lo exótico), éste devenir corre el riesgo de soldarse a una dialéctica no menos romántica (o hegeliana) de lo Uno y lo Múltiple, según la cual se prestigia la abrupta síntesis abstractiva de la *unidad de lo múltiple*. Se habla de lo múltiple en general, de lo Uno en general, pero nunca de *qué multiplicidad es particular* (se quejara Bergson); y según ecuaciones de orden simbólico se reconpone lo real con abstractos re-unificadores (y se escapa una vez más la multiplicidad concreta: qué multiplicidad, qué *larvanidad*). En una traza romántico-isérgica como las del periodo hippie (influido por la épica *beatnik*), el estado larvario de preformación rozará ese ser o fundamen-



MARIO BORTOLINI

to que por vía de la ingesta y si se adquiere suficiente sensibilidad (si se acepta para sí ese presentimiento del ser), llevará a una parecida zona general, colectiva, de llegada: «(...) empecé a ver o a presentar el Gran Ser» (le escribe Allen Ginsberg a Burroughs, 1960, quien sin embargo prehendrá de manera muy distinta esas ingestas). No es extraño entonces que los revivals de una concepción Granescencialista necesiten, con la decadencia de la crudeza beat, de evangelizadores y mesías, de nuevos hiperadaptados a viejas ideologías sanitarias de purificación, y que el finalismo retrospectivo de ligar con esa Memoria al modo de una unidad de sentido, pueda descubrirse un poco tarde como la inminencia de un mini-Estado personal antes que de un estado larvario —de un viaje paranoico antes que de un viaje conecti-

vo—. Si a estas correcciones de lo larvario operadas por una teleología retrospectiva, se le agrega el filosofema existencial de una conciencia desocultadora y dadora de sentido (aun cuando ese sentido sea igual a nada), encontramos la rubrica del discurso de épica sobre la experiencia isérgica. Lo impensado, la pre-comprensión y el pre-sentimiento, deberán irse explicitando por las clarificaciones de la conciencia.

Sin embargo una planicie de variación no opondrá a esta experiencia un nihilismo a reacción ni una especulativa ironía (nada que oponer), ya que su intento será acceder a esas fundiciones (y ya no fundamentos) de la percepción, a eso pre-individual que no remite a Memoria pero tampoco a Olvido alguno, aunque a través de la fluctuación misma, de la variación sin cortes ideales ni subyacencias trascendentes, por obra de una vívida inmersión en esa *voluntad de inconciencia* que ya *manifiesta* el ser, a la *conciencia* que ya *manifiesta* el ser, y según ecuaciones de orden simbólico se reconpone lo real con abstractos re-unificadores (y se escapa una vez más la multiplicidad concreta: qué multiplicidad, qué *larvanidad*). En una traza romántico-isérgica como las del periodo hippie (influido por la épica *beatnik*), el estado larvario de preformación rozará ese ser o fundamen-

aunque tampoco por el sentimiento o el sentido; ese elemento será el punto sensible (restaurador de la interfase, no de la Unidad, ya que es la interfase la que tiende el entredeuz exploratorio). Y será recién este punto como variable de lo pensable y de lo sensible, lo que determinará nuevas distribuciones del sentido según otras operaciones que las de la reminiscencia.⁶ El experimentar no pasará entonces por el recordar (nomadismo a medias que calca su mapa de una Memoria previa, sugerirá Scavino), sino que pasará por el procesar; producir lo indeterminado. Diferencia que importa porque dismiere rutas-experiencia; lo indeterminado no es aquello a lo que se va como a un receptáculo, sino aquello que es producido como proceso. Lo cual, en términos de prácticas de escritura y aun de sus ritualidades circunvecinas, hará a las diferencias de naturaleza entre cierta concepción del automatismo (que busca instalarse en las indeterminaciones del inconciente como receptáculo previo) y la improvisación (que lo produce o que motoriza inconcientes posibles — de allí la relevancia de la improvisación durante cada dentición psicodélica, conductora de exploraciones distintas a las del automatismo—). La traza lísergica, liberada o re-singularizada por una nueva crítica (una nueva experimentación), tiene aún muchos trazos por hacer pasar a través de la meseta interfásica, aún y sobre todo entre los irrepresentantes de la poesía, no exclusivamente por abogon sino inclusivamente por noévia.

Variación epílogar

π¹ (Nos, los irrepresentantes -1-) Si bien la escritura sigue siendo una zona particularmente rígida y temerosa con respecto al

allogen psicotrópico, un territorio sobrecodificado o hiperiteraturizado al que le cuesta de por sí el seguimiento de una línea de desplantes, de a poco se descubre un arco de poéticas que des-especifican sus solemnes cuidados endogámicos. En el envés del cultivo de las especificidades aparecen zonas de incertidumbre, propiciadas por eventos performativos que se vuelven a instalar con frecuencia en el ámbito de los poetas, en el cruce de la música electrónica, la imagen fotográfica o fílmica, la instalación y la recitación. Habría que diferenciar sin embargo entre los que proponen no más que una mecánica aditiva o rampona de sumatoria de elementos sin umbrales de transformación o simbiosis (intentando muchas veces emular un cabaretismo que no cesa de ser una rígida lógica de las incompatibilidades), y los que a cambio ponen en marcha una función dimensional, en donde la planicie interfásica encuentra sus actualizaciones parciales. Ya sean —y por no terminar— integrantes y colaboradores de la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa*, del proyecto *Suscripción* o de esta revista, recorren todos ellos diversas modalidades de esos tanteos según itinerarios urbanos y conexiones afectivas que precipitan su neorama. De allí entonces que este tipo de acciones intercambian fibras nerviosas con las insistencias psicodélicas; porque la función que proponen estos eventos, la de producir una dimensionalidad a la «n» que invente nuevos puntos sensibles, es una operación afín a las de las alteraciones de la planicie de variación y del trance lísergico (descartando desde ya el auge en el consumo de sustancias psicotrópicas). La razón de esta insistencia es clara y confusa: hay poetas que intentan re-avencinar la fiesta y el trance a los umbrales de la escritura. El dinamismo divergente de los eventos implica un desplazamiento o una migración de energías, que sin ser nueva sin embargo tiene chances de innovar, de atraer núcleos de actividad adheridos a un impulso, a una fuerza de apoderamiento de la sensibilidad. Las relaciones entre baile, ritmo, trance y palabra, sin ser fácilmente extrapolables a sus resonancias dionisiacas o aborígenes, si convocan entre nosotros las potencias de la diversión y la fiesta. Sabemos que ambas se desgarraron incubando la crecida de las pasiones alegres y que éstas, en la medida en que amplían el alcance de los cuerpos por obra de nuevas composiciones que di-vierten las identidades, hacen variar las disposiciones subjetivas para tornarias afines a otros traslados y mutaciones (que acaso correrán la suerte de transportarse a una cadencia de escritura, a un ritmo frástico, a un tono: «Los afectos perturban estilísticamente», escribió Luis Hernández). Los aborígenes saben que hay lugares que *coltar* para obtener el *incrementum* pneumático a la medida de sus inclinaciones. Ese lugar aparece por invención espontánea de un acontecimiento y a la vez por influjo colectivo entre los tocados por esa invención (de donde surge su natividad). Lugar que puede ser desde el *locus amoenus* cortesano hasta la *wunderkammer* manierista o el espacio performa-

⁶ Aunque habrá que aclarar que a ésta, más acá del platonismo, le caben funciones menos dirigidas o fundamentalistas que las platonizantes, cercanas, en cambio, a una relación entre los afectos intensivos de la materia y su potens o inclinación (fuerza). De manera tal que la reminiscencia podría implicar una relación de coexistencia (y ya no de antedijación) entre estos seres de sensación (afectos) y sus potencias liberadoras, sin remitir a una Memoria general y previa. De modo que más que de una reminiscencia sería mejor hablar de un eco, de una reverberación o resonancia entre ambas bandas, en donde estos seres de sensación se configuran en relación a lo que pueden (por conexión con su potens) y no en relación a lo que son (por conexión a un fundamentalismo reminiscente o esencialista, desencarnado). El poema de Auden, No, Platón, no, es muy claro: «No puedo imaginar cosa alguna / que menos me gustaría ser / que un Espíritu desencarnado, / incapaz de masticar o sorber / o establecer contacto con superficies / o rebalar los acordes del teclado / o abarcar lo que se habla y la música (...) [aunque] bien podría suceder que mi Carne / (...) quede en libertad para convertirse / en Materia irresponsable». La lísergia mantiene las chances de ser La Encarnación por excelencia de un neo-sensualismo divididor, la manera nueva de contactar con la materia y su vapores («Join the party», ante cualquier intento de reconvertirla en un nuevo ideal ascético («Join the Academy»).

tivo de los poetas. Entre los irrepresentantes de la poesía que nos toca vuelven a circular esas dimensiones de nuevas compatibilidades extra-literarias, de prácticas que asumen la tentación del espacio, sus solicitaciones plásticas o moleculares que confunden las fronteras entre organismo y medio, propician el yo-colador y permeable que tantea el ultraspacio. Toda una franja de poéticas espaciales infiltrando sus virtualidades instintivas, que muy probablemente, y sin que lo percibamos (aunque sí lo apercibamos), estén haciendo ingresar sus ritmos particulares, sus fraseos y microoperaciones a ciertas escrituras que nos irrepresentan.

π^2 (Nos, los irrepresentantes -2-) Sin embargo las trazas lísergicas en la literatura de nuestra región cuasi-fluvial no son numerosas. Para un seguimiento de sus líneas de ingreso que de tarde en tarde conmocionan y atraviesan diversas audiovisiones, bastaría con proponer un decaedro de libros-vector. *El amor, los orsins y la muerte*, de Néstor Sánchez; *Aventura de los mitocistas*, de Héctor Libertella; *El Himalaya o la moral de los pájaros*, de Miguel Ángel Bustos; *Cuaderno del peyote y Textos de percepción* (éste último inédito), de Carlos Riccardio; *Aguas aéreas*, de Néstor Perlongher; *Ruido incidental / El té + La curva del eco*, de Reynaldo Jiménez; *Alga*, de Gabriela Bejerman; *Estremezcales*, de Romina Freschi; y un haz de materiales inéditos o editados en revistas de Manuel D Onofrio y Sergio Uzal. Por otro lado, de entre aquellos orientales de la banda que hacen de sus cruces fluviales la natividad trasplatina, Roberto Echavarrén desplegó chispazos lísergicos en diversas zonas de su obra, entre ellas *Ave Roc* y *Universal Ilógico*. A todos estos títulos, aptos para el primer curso de una *Escuela de poéticas del espacio*, habría que agregar aquellos que participan de la planicie lisotófica sin hacer base en la ingesta. Y sólo para dejar titilando un lucerna del curso imaginario, transcribimos a modo de epílogo un texto de ese polígono tangencial: «Real», del *Universal Ilógico* de Echavarrén (y diría la obvia letra chiquita: *Real* de catorce es el pueblo mexicano en donde abunda el peyote y adonde suele irse para consumirlo). De manera que sin programa aunque con ramalazos de una sostenida insistencia exploratoria, la planicie interfásica sigue trasluciendo, a través de las líneas de sus nuevos puntos sensibles, el renovado mapa de lo real trasplatino.

REAL

Sobre un plegamiento herciniano sube
la luna cabeza de conejo, una tunda verde de palos machacados
y del otro costado un listón naranja.
En las playas bajo los arbustos colonias de caballos
conversan con las hienas.
El sosiego dura en los huecos de tierra.
La piel no es a prueba de balas.
Tras el matojo un aleteo del ave del herrumbre
se posa sobre una palmera enana.
Rapto chuzas vegetales del hocio
del ciervo. Un kakuli abre.
Venus, entre velos, traslucida, es un tipo cubierto de polvo
amarillo. A poco los ladrillos, los pedos
de la Reina, aldanozos, a medida que aumenta el resplandor
ya no veo sino el ojo másano
pero no distingo trazos contra el cielo.
Una guiñada llega o se va.
Al sereno, una tijereta sesga bajo.

Común es el muerto, el que tiraba
ahí no más y nos hace en la pose
un reenvío reportado a la miel y cenizas
de los huesos tragados en el ragout que nos reunió por
primera vez desde el ragout anterior.
Las digerimos sin llegar al vómito, aunque vanos
devuelven siembra verde a la carrera tras unos madrazos.

Un kakuli susurra tentado hundido
por ramas lípituenses y flor de pajarrito:
«Oír no es ver
ramas de lividas cicatrices.»
Oír no es ver. Pero los rincones beben,
hienas resoplan entre las conchas,
resoplan bajo la carpa helada los durmientes.
Las viboras y los jadosos
se detienen a media asta, en silencio
suspensas las gatas sobre las cinchas.

No es miedo. Miro la mancha que lavé con alcohol,
el sombrero en claro del capataz entre la siembra,
la flor amarilla del árbol bajo el cielo,
los fiandúls de araña entre la boca abierta
del kakuli gris opaco.

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

—NÁ KAR ELLIFF-CE

—ROBERTO ECHAVARRÉN

PARANÓIA

ROBERTO PIVA

El Volumen del Grito // *Sóhé que era un Serafin y las putas de San Pablo avanzaban en la / densidad exasperante / estatuas con conjuntivitis me miraban fraternalmente / difuntos encendidos charlan mansamente al pie de una tarjeta de visitas / bachilleres practican sexo con licuadoras como los pederastas cuya / santidad confunde a los zombeteiros / terrazas adornadas con helechos y suicidios donde también las confesiones / mágicas pueden causar pasiones de tal género / relojes podridos turbinas invisibles burocracias de ceniza / cerebros blindados alambiques ciegos viaductos demoniacos / capitales fuera del Tiempo y del Espacio y una Sociedad Anónima / rigniendo la ilusión de la perfecta Bondad / los gramófonos danzan en el muelle / el Espíritu Puro vomita un aplauso antiaéreo / El Hombre Aritmético cuenta en voz alta los minutos que nos faltan / contemplando la bomba atómica como si fuese su espejo / me encuentro con Lorca en un hospital de Lapa / la Virgen asesinada en un burdel / astilleros con los ferina escupiendo banderillas en mi Tabú / yo bebía té con pervitin para que todos apartasen mi mano / eléctrica / las nubes rascaban los bigotes en tanto masturbabas cólerico sobre / el cadáver / todavía caliente de tu hija menor / la luna tiene violentos hematomas en el cielo de Hinojito / Dios se suicidó con una navaja española / los brazos caen / los ojos caen / los sexos caen / Jubileo de la muerte / oh rosas oh arcángeles oh locura apoderándose del luto azul suspenso en mi / voz*

O Volume do Grito

Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo avançavam na densidade exasperante estatuas com conjuntivite olham-me fraternalmente difuntos acesos tagaleram mansamente ao pé de um cartão de visitas bacharéis praticam sexo com liquidificadores como os pederastas cuja santidad confunde os zombeteiros terraços ornados com samambaias e suicídios onde também as confissões mágicas podem causar paixões de tal género relógios podres turbinas invisíveis burocracias de cinza cérebros blindados alambiques cegos viadutos demoniacos capitais fora do Tempo e do Espaço e uma Sociedade Anônima regendo a ilusão da perfeita Bondade os gramofones dançam no cais o Espírito Puro vomita um aplauso antiaéreo O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam contemplando a bomba atómica como se fosse seu espelho encontro com Lorca num hospital da Lapa a Virgem assassinada num bordel estaleiros com coqueluche espetando banderillas no meu Tabu eu hebía chá com pervitin para que todos apertassem minha mão eléctrica as nuvens coçavam os bigodes enquanto masturbavas cólerico sobre o cadáver ainda quente de tua filha menor a lua tem violentas hemoptises no céu de nitrato Deus suicidou-se com uma navalha espanhola

*os braços caem
os olhos caem
os sexos caem*

Jubileo da morte
ó rosas ó arcanjos ó loucura apoderando-se do luto azul suspenso na minha voz

Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente na minha memória devorada pelo azul
eu soube decifrar os teus jogos noturnos
indisfarçável entre as flores
unísonos em tua cabeça de prata e plantas ampliadas
como teus olhos crescem na paisagem Jorge de Lima e como tua boca
palpita nos bulevares oxidados pela névoa
uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil
de tua túnica
e um milhão de vagalumes trazendo estranhas tatuagens no ventre
se despedaçam contra os ninhos da Eternidade
é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado
querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve
estar como um talismã nos lábios de todos os meninos

Stenamina boat

Prepara tu esqueleto para el aire

GARCÍA LORCA

Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca
Beatriz esfaqueada num bico escuro
Dante tocando piano ao crepúsculo
eu penso na vida sou reclamado pela contemplação
olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos
Eu reclamo uma lenda instantânea para o meu Mar Morto
Tempo e Espaço pousam no meu antebraço como um ídolo
há um osso carregando uma dentadura
Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília
ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário
hoje pela manhã as árvores estavam em Coma
meu amor cuspiu brasas nas bundas dos loucos
havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos d'álías
explodindo no cu ensanguentado dos órfãos
meninos visionários arcânjos de suburbio entranhas em extase alfinetados
nos mictórios atômicos
minha loucura atinge a extensão de uma alameda
as árvores lançam panfletos contra o céu cinza

Jorge de Lima, panfletario del Caos ///

Fue el 31 de diciembre de 1961 que te comprendí Jorge de Lima / cuando caminaba por las plazas agitadas por la melancolia presente / en mi memoria devorada por el azul / supe decifrar tus juegos nocturnos / indescifrable entre las flores / unísonos en tu cabeza de plata y plantas ampliadas / como tus ojos crecen en el paisaje Jorge de Lima y como tu boca / palpita en los bulevares oxidados por la niebla / una constelación de ceniza se desmorona en la contemplación inconsútil de tu / túnica / y un millón de luciérnagas trazando extraños tatuajes en el vientre / se despedazan contra los niños de la Eternidad / es en este momento de fermento y agonia que te invoco gran alucinado / querido y extraño profesor del caos sabiendo que tu nombre debe / estar como un talismán en los labios de todos los chicos

Stenamina boat /// Quería ser un ángel de

Piero della Francesca / Beatriz apunhalada en un oscuro callejón / Dante tocando el piano en el crepúsculo / pienso en la vida soy reclamado por la contemplación / ojo desconsolado el contorno de las cosas copulando en el caos / Reclamo una leyenda instantánea para mi Mar Muerto / Tiempo y Espacio se posan en mi antebrazo como un ídolo / hay un hueso cargando una dentadura / Veo a Lautréamont en un sueño en las escaleras de Santa Cecilia / él me espera en la plaza de Arouche en el hombro de un santuario / hoy por la mañana los árboles estaban en Coma / mi amor escupía brasas en el traste de los locos / había tinteros medalhas esqueletos vidrados copos d'álías / explotando en el cu ensanguentado de los huérfanos / chicos visionarios arcángeles de suburbio entranhas em extasis alfinetados / en los mingitorios atómicos / mi locura alcanza la extensión de una alameda / los árboles lanzan panfletos contra el cielo ceniza

Os anjos de Sodoma

Los ángeles de Sodoma /// Yo vi a los ángeles de Sodoma escalando / Un monte hasta el cielo / Y sus alas destruidas por el fuego / Sacudían el aire de la tarde / Yo vi a los ángeles de Sodoma sembrando / Prodigios para la creación no / Perder su ritmo de arpas / Yo vi a los ángeles de Sodoma lamiendo / Las heridas de los que morirán sin / Alarde, de los suplicantes, de los suicidas / Y de los jóvenes muertos / Yo vi a los ángeles de Sodoma creciendo / Como el fuego y de sus bocas saltaban / Medusas ciegas / Yo vi a los ángeles de Sodoma desgrehados y / Violentos aniquilando a los mercaderes, / Robando el sueño de las vírgenes, / Creando palabras turbulentas / Yo vi a los ángeles de Sodoma inventando la / Locura y el arrepentimiento de Dios

Poema de la Eternidad sin Visceras /// En la última luna odiaba las montañas / mi memoria quebrada no puede recibir / el amor / tomaba sopa aguardando a mis amigos desordenados / en el otro lado de la noche / este es mi extraño empleo este mes / otro tiempo cuando el viejo Gide se despachaba para África / mi corazón era sólido yo danzaba / asistía a una guerra de sombreros y las blancas / laceraciones de los chicos en el Ibirapuera angélico / terreno vacío donde masticaba tabletas de / chocolate blanco / en el próximo instante vi árboles y aeroplanos con bigotes / y lágrimas de Oro / en el Ibirapuera esta noche perdí mi soledad / ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA OBSERVACION DE VISCERAS / todos mis sueños son reales oh milagros epitanias / del cráneo y del amor sin salvación que yo sabía presos / en la cima de mi alma / mi esqueleto brillaba en la oscuridad / repleto de drogas / nunca estoy satisfecho y llevo un demonio incorregible / lunático con los diez dedos ruidos tamborileando en un campo / magnético / memoria del arsénico que le di a una pajama / los ojos centenarios de un ciego / con los ojos rojos

Eu vi os anjos de Sodoma escalando
um monte até o céu
E suas asas destruídas pelo fogo
abanavam o ar da tarde
Eu vi os anjos de Sodoma semeando
prodígios para a criação não
perder seu ritmo de harpas
Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
as feridas dos que morreram sem
alarde, dos suplicantes, dos suicidas
e dos jovens mortos
Eu vi os anjos de Sodoma crescendo
como o fogo e de suas bocas saltavam
medusas cegas
Eu vi os anjos de Sodoma desgrehados e
violentos aniquilando os mercadores,
roubando o sono das virgens,
criando palavras turbulentas
Eu vi os anjos de Sodoma inventando a
loucura e o arrependimento de Deus

Poema da Eternidade sem Visceras

Na última lua eu odiava as montanhas
minha memória quebrada não pode receber
o amor
eu tomava sopa aguardando meus amigos desordeiros
no outro lado da noite
este é o meu estranho emprego este mês
outro tempo quando o velho Gide se despachava para a África
meu coração era sólido eu dançava
eu assistia uma guerra de chapéus e as brancas
lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico
terreno vazio onde eu mastigava tabletes de
chocolate branco

no próximo instante eu vi árvores e aeroplanos com bigodes
 e lágrimas de Ouro
 no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão
ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS
 todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias
 do crânio e do amor sem salvação que eu sabia presos
 no topo da minha alma
 meu esqueleto brilhava na escuridão
 repleto de drogas
 eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio
 lunático com os dez dedos roídos tamborilando num campo
 magnético
 memória do arsênico que eu dei a uma pomba
 os olhos cinzentos do céu meu oculto Totem espiritual



Visão de São Paulo à noite
 Poema Antropófago sob Narcótico

Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
 acende velas no meu crânio
 há místicos falando bobagens ao coração das viúvas
 e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
 fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes
 chupando-se como raízes



Maldoror em taças de maré alta
 na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida
 a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua giria
 feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas
 definitivamente fantásticas
 há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo
 a lua não se apoia em nada
 eu não me apoio em nada

Iconografia pivica: fotos
 tomadas por Patricia Jo-
 werbaum em casa de RP,
 em octubre de 2000, du-
 rante una visita de
 tsé-tsé (Eliff, Congi, Ji-
 ménez, PJ). Arriba: Eduar-
 do Calderón Palomino;
 «chamán de los cuatro
 vientos». Centro: detalle
 de la habitación de RP.
 Derecha: afiche de Ti-
 mothy Leary candidato a
 gobernador de California.



sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas
 teorias simples fervem minha mente enlouquecida

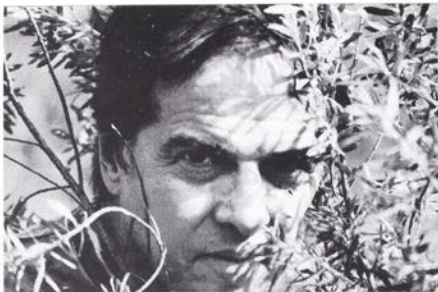
Visión de San Pablo a la noche (Poema antropófago bajo el efecto de narcóticos) // En la esquina de la calle San Luis una procesión de mil personas enciende velas en mi cráneo / hay místicos diciendo estupefactos al corazón de las viudas / y un silencio de estrellas parte en un vagón de lujo / un fuego azul de gin y alforbra colorea la noche, los amantes chupanse como raíces / Maldoror en copas de alta marea / en la calle San Luis mi corazón mastica un trocho de mi vida / la ciudad de crecientes chimeneas, ángeles lustrabotas con su jerga feroz en la plena alegría de las plazas, niñas desaharrapadas / definitivamente fantásticas / hay una floresta de viboras verdes en los ojos de mi amigo / la luna no se apoya en nada / yo no me apoyo en nada // soy puente de granito sobre ruedas de garajes subalternos / teorías simples hierven mi mente enloquecida / hay bancos verdes aplicados al cuerpo de las plazas / hay una campana que no toca / hay ángeles de Rilke culeando en las letrinas / glorificado reino-vertigo / espectros vibrando espasmos // besos resonando en una bóveda de reflejos / canillas que tosen, locomotoras que aullan, adolescentes roncos enloquecidos en la primera infancia / los malandras juegan al yoyo en la puerta del Abismo / veo a Brahma sentado en flor de loto / a Cristo robando la caja de los milagros / a Chet Baker gimiendo en la vitrola / siento el choque de todos los cables saliendo por las puertas partidas del cerebro / veo putos putos patanes torres plomos chapas chopos vidrieras hombres mujeres pederastas y niños que se cruzan / y se abren en mi como luna gas calle árboles luna medrosos surtidores / colisión en el puente / ciego durmiendo en la vidriera del horror / me disparo como una tómbola / la cabeza se me hunde en la garganta // llueve sobre mi la vida entera, ardo fluctúo me sofoco / en las tripas, mi amor, cargo tu grito como un tesoro hundido / quisiera derramar sobre ti mi epiciclo de ciempiés liberados / ansia furiosa de ventanas ojos bocas abiertas, torbellinos de vergüenza / correrías de manhuana en picones flotantes / avispas dando vuelta en redor de mis ansias / niños abandonados desnudos en las esquinas / ángel vagabundo gritando entre las tiendas y los templos, entre la soledad y la sangre, entre las colisiones, el parto y el Estruendo

há bancos verdes aplicados no corpo das praças
há um sino que não toca
há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios
reino-vertigem glorificado
espectros vibrando espasmos

beijos ecoando numa abóbada de reflexos
torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos
enloquecidos na primeira infância
os malandros jogam ioiô na porta do Abismo
eu vejo Brama sentado em flor de lótus
Cristo roubando a caixa dos milagres
Chet Baker ganindo na vitrola

eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas
partidas do meu cérebro
eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos
vitricas homens mulheres pederastas e criançaz cruzam-se e
abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos
colisão na ponte cego durmiendo na vitrina do horror
disparo-me como uma tómbola
a cabeça afundando-me na garganta

chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me
nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como un tesouro hundido
quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopéias libertas
ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,
correrias de maconha em piqueniques flutuantes
vespas passeando em voltas das minhas ânsias
meninos abandonados nus nas esquinas
angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos
entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto
e o Estruendo



«SÓLO CREO EN POETAS
EXPERIMENTALES CON
VIDAS EXPERIMENTALES»

¿Cómo surgió la poesía en tu vida?

Roberto Piva: Cuando yo era muchacho, era un delincuente. Era una persona que vivía absolutamente dedicada a las fiestas, en peleas, drogas y fue muy natural arrancar desde ahí hacia la poesía. Porque la poesía, junto con el jazz, es el único fenómeno fundamentalmente anarquista. No hablo del anarquismo libertario, hablo del anarquismo suicidario. La rebelión poética está muy cerca de la rebelión humana. La cual no tiene nada que ver con el marxismo-leninismo, que tiene que ver con el conformismo. ¿Conocés un país más conformista que Cuba? Me quedé muy impresionado con un librito de Kropotkin en el que demuestra que toda la crisis del mundo capitalista es la crisis del sistema industrial. El modo de producción industrial no da para más. Ya contaminó todo lo que tenía que contaminar. Las flores-tas irre recuperables, la capa de ozono, el deshielo polar. Mi poesía nació de toda esa confusión.

¿Querés decir que, para vos, poesía es sinónimo de rebelión?

Ah, sí. ¿O vos ya te acostumbraste a esa rimita zafada, a esa poesía sin cuerpo que se hace ahora? Pasolini se cansó de denunciar esa poesía académica. Eso no tiene nada que ver con esa franja salvaje de la periferia de São Paulo, donde los pibes punks van a invadir la civilización con garras de leopardo envenenadas y los cuerpos pintados...

(...)

¿Pero la sociedad no estará viviendo un periodo de anarquía debido a esta confusión de valores?

Viviendo, nada. Vivimos un mundo policiaido, la ciudad es el espacio de la policía. Es el espacio donde todo está prohibido. Y también el espacio donde se acumula basura, espacios cerrados donde el aire no circula. Me acuerdo de una frase de Nietzsche: *No entro a una iglesia porque allí el aire no es puro.*

¿Cuál es la importancia de la escritura sobre la vida?

Lo importante es penetrar en la sangre. Hay dos tipos de lectores: uno que acumula, enciclopedicamente, conocimiento en la cabeza, y ese no sirve para nada. Y está el otro, el que transforma aquello que lee en su sangre, en vida. Yo soy un lector de este segundo tipo. Todo aquello que le transformé en mi vida. Seguí aquella frase de Octavio Paz: *Poesía es subversión del cuerpo.* Y la poesía tuvo que ver con *teóras* las *formas del ama, del erotismo, del desgarramiento sistemático de los sentidos, con todas las drogas, con todas las formas de contestación y de perversión.*

¿La poesía es una salvación o una perdición?

Yo concuerdo con Henri Michaux: *Es para mí salud.* Es para no quedar loco de una sola vez. Con el material que sobra de la orgía, ya *había* *poesía* *breto* *fero* *una* *definición* *de* *poesía:* *Es la más fascinante orgía al alcance del hombre.*

(...)

¿Escribís muchos poemas bajo efecto de estimulantes?

No. En esta última fase, tengo varios poemas escritos bajo los efectos de la mescolina. Tengo otros escritos en la playa de Camboriú bajo la acción del LSD. Pero no son muchos. Los más están escritos bajo el efecto llamado de carona que es a posteriori, con la resaca de esa ampliación de conciencia que produce el LSD.

¿Continuás siendo «una soledad desnuda amarrada a un poste» [verso del poema «Boletín del Mundo Mágico» del libro *Paranoía*]?

El concepto de soledad cambia mucho. En los años 60 tenía pocos interlocutores. Ahora esta tribu salvaje, dionisiaca y transgresora aumentó mucho. Pero ellos se comportan como los primitivos cristianos, viven en las catacumbas de las ciudades. El otro día un poeta argentino amigo, Néstor Perlongher, me telefona y me dice que una revista argentina (*Cerdos & Peces*) publicó un manifiesto mío. Es una tribu que no está en la media, ni en la moda, está en la vida. Porque nuestros dioses son borrachos y no respetan los comportamientos lógicos impuestos por la raza blanca.

Fragmentos de la entrevista de Paulo Mohylovsky, publicada en *Cerdos & Peces*, Buenos Aires, mayo de 1987.

¿Cómo andan tus carcajadas meteorícas, al observar el actual panorama cultural brasileño, dominado por sub-estéticas de segunda mano, comportamientos-patrón, academicismos, incapacidad general de los individuos de pensar por sí mismos y ausencia total de elementos dionisiacos, renovadores?

El objetivo del poeta es hacer que las personas deseen una imagen diferente de las cosas. Octavio Paz dice que la subversión *poética* *es* *subversión* *corporal* *Es* *el* *que* *el* *cuerpo* *diga* *palabras* *escandaliosas.* El delirio poético tiene mucho que ver con los saltimbancos, los niños, los locos, las perversiones, la historia (vista como dictado del inconsciente), los adivinos, poemas de los pueblos nómades, cantos

indios, etc. Las pitonisas de la antigüedad eran sonámbulas ebrias de luz astral pasiva. Esta luz, en los libros sagrados, es llamada espíritu de Python, porque en la mitología griega la serpiente Python es su imagen alegórica.

Platón, en el *Fedro*, enseñó que cuando el delirio poético invade un alma, la transporta hacia un mundo nuevo y la inspira odas y otros poemas. Pero, dice Platón, quien se aproxima a los umbrales del arte poético sin el delirio que las musas provocan, juzgando que apenas por el raciocinio será buen poeta, lo será imperfectamente, pues la obra poética racional se ofusca ante aquella que nace del delirio. Por ese motivo el delirio poético de los futuristas se llamaba *parole en liberté* y fue enriquecido por el Teatro de Variedades. (...) También por fuerza del delirio, el futurista ruso Krucenyk, compañero de Maia-kovsk, en su ensayo *Nuevos rumbos de la Palabra*, afirmaba el respeto a los místicos rusos: «Tomados por la inspiración mística (y la inspiración es siempre elevada) comenzaban a hablar en la lengua del espíritu santo (según su propia expresión), y bebían del agua viva.» Es esta palabra nueva, de acuerdo con Krucenyk, la «revelación de cosas invisibles». No es otro el sentido que Jakob Boehme, el místico barroco alemán, en su *Signatura Rerum*, quería transmitir al escribir que «la palabra eterna se manifestaba en Adán con la divina esencia viva» y, en un *soneto* que nos lleva al delirio, Boehme agrega que «Cristo significa la preparación del libre placer; y en la lengua de la Naturaleza quiere decir violador...». El poeta es el violador de la lengua, de las leyes, de los comportamientos estereotipados. Es el gran doliente y está lleno de salud al mismo tiempo, anunciador de tempestades, ladrón del fuego celeste y aliado de los dioses bandidos, bandido, bruto, ebrio, drogado por el «espíritu santo», compañero de *Ninos* *de* *São* *Condomine*, eterno adolescente, loco, macho/hembra, vidente y gran desequilibrado.

¿Por qué sos un *outsider*, un excluido por los mandarines bienpensantes de

la cultura? ¿Este es el destino inevitable de la poesía transgresora?

Yo escribo en la imposibilidad absoluta de conformarme. La mayoría de los que llamas «mandarines bienpensantes» no pasa de una banda de gallinas asustadas. Ellos intentan presionar sobre mis irregularidades de comportamiento asumidas, como forma de encuadrarme. Si me encuadrare, obtendría la página entera en la prensa conformista. Les gustaría que callase sobre todo, pero yo no me callo sobre nada. Para esos canallas, mi pecado es ser poeta e intelectual en total insubordinación.

(...)

Creo que un poeta tiene que rasgar ese fétiche izquierda/derecha y colocarse en el corazón anárquico de la vida. Desde ahí él podrá siempre, rozando los límites vida/muerte, salud/locura, crear sus imágenes y vivir sus vértigos que, a través de sus poemas, serán compartidos por muchos. Es en la soledad y en el sueño donde el poeta trabaja. Y su desesperación, al contrario de la desesperación genocida de izquierda y de derecha, es una desesperación creadora.

Lo sagrado y la utopía, ¿aún pueden ser reincorporados a lo cotidiano?

El lenguaje metafórico, visionario, vence el pasado y el futuro en presencia de visión, y permanece suspenso en un eterno presente. Desde Baudelaire, Rimbaud, pasando por los dadaístas, futuristas y surrealistas, asistimos al fin de la poesía como «literatura». A través de la analogía el poeta reinventa lo sagrado y lanza las semillas de la utopía. Un edificio bañado en luz, el amor, el humor, una canción oída en la calle desierta, un pájaro muerto en un charco, un chico que sueña debajo de un árbol rodeado de luciérnagas en la noche, todo eso es la materia prima para que el poeta toque lo sagrado. Basta con hacer el gesto cierto y, como diría Schwaller de Lubicz, en el momento perfectamente coincidente.

Hablé sobre tus insomnios, angustias, delirios y espejos.

La vida creadora. La superación del ego,

Reflejos de los mil espejos que rehacen la caída de trescientos soles ensordecedores. Nietzsche escribió su filosofía danzarina en torno a estas cosas. *Connaissance par les gouffres*. Lamida en el sol de São de Miranda. Espejos. Caravanas cósmicas enroscándose en las nubes de flores del Purgatorio, en su pasaje hacia el Paraíso. Catulo. Marcial. Propertio. Nada más allá del asfalto y la inmensidad. El gallo también es una manzana, tenías razón Lezama Lima, y yo veo el espejo del Universo reflejando la danza de los bambúes gigantes de Birmania. Yo vivo apenas el hoy. Por lo tanto, vivo eternamente.

Fragmentos de la entrevista por Pepe Escobar, publicada en la Folha de São Paulo, el 29 de octubre de 1983.

(...)

En esta alucinación que es tu poesía toda, ¿hay, al final, un método?

La poesía obedece a una dinámica. Siempre nuevas influencias, nuevos puntos de referencia y nuevos abismos —en mi caso, ella se tomó más vertiginosa. Una poesía mágica, que recibe todas las influencias posibles.

(...)

¿Entonces cuál sería la tarea de un poeta brasileño hoy?

Tal vez sea desmilitarizar la ciencia oficial, lineal, cartesiana, oficialista en función de nuevos paradigmas. A pesar de que la mayoría de los intelectuales estén burriñificados en función de Lula & Meneguelli, réplicas brasileñas del criminal común y corriente Fidel Castro, creo que aquellos intelectuales alertas y ligados a la realidad mundial deben realizar el juicio final del antropocentrismo.

(...)

Vos recusás hablar de tu vida personal, ¿por qué?

La vida del poeta tiene siempre que estar envuelta en misterio. Los magos, diría Henri Michaux, aman la obscuridad. Las realidades paralelas son mayores y más misteriosas que la realidad humana. La

fuerza del misterio penetra el gran territorio electrónico de la TV. El antropocentrismo subsiste todavía: en este túmulo creado desde fuera, que es la Iglesia Católica y en los partidos de izquierda. Breton dijo una vez que tenía la impresión de ser un pequeño animal en el cuerpo de otro animal en el cuerpo de un animal mayor, que es el planeta. Los tambores de lo irracional, gracias a los dioses, gobiernan el mundo.

Fragmentos de la entrevista de Miguel de Almeida, publicada en el «Segundo Caderno» de O Globo, el 1 de junio de 1993.

¿Por qué tu primer libro se llama *Paranoia*?

Paranoia es una inmensa pesadilla. Transformé a São Paulo en una visión de alucinaciones. Apliqué el método crítico-paranoico creado por Salvador Dalí: el paranoico se detiene en un detalle y transforma aquello en una explosión de colores, de temas, de poesía. Hice eso, pero apenas siguiendo la intuición y la inspiración.

¿Cómo surgió la idea de incluir las fotos de Duke Lee?

El periodista Thomaz Souto Corrêa fue quien me presentó a Wesley Duke Lee. Wesley quedó tomado por los poemas. Salí por São Paulo a fotografiar especialmente para el libro. *Paranoia* se agotó en dos semanas y, desde entonces, permaneció como un mito, en el aire.

¿No se pensó en hacer una nueva edición del libro?

No, porque es un libro muy caro, a causa de las fotos y del formato. Y, después, me aparté un poco. Después de *Paranoia*, publiqué *Piazzas*, en 1964, y permanecí unos once años sin escribir, hasta publicar *Abra os Olhos e Diga Ah!* en 1975.

¿Por qué permaneciste tanto tiempo sin escribir?

Porque escribir es un desgaste muy grande. Yo tengo que caer en la vida, entre un

libro y otro, para recoger experiencias, para poder transformar alquimicamente la materia prima en piedra filosofal. Yo soy un curandero de las palabras.

¿En aquella época ya te interesaba el chamanismo?

Fui iniciado en la piromanía a los doce años de edad por un mestizo de indio con negro. En 1961, compré el *Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Extase*, de Mircea Eliade. Hice lecturas de ese libro con Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Rodrigo de Haro. Quedamos impresionados con las palabras, de Eliade. Investigué el candomblé, el umbanda, el chamanismo; fui iniciado en el catimbó, tomé vino de jurumá y todo. Es una experiencia espiritual amplia. Aplica entonces las técnicas arcaicas del éxtasis —que es la definición de chamanismo de Mircea Eliade— en la poesía. Esto es, seguir tu éxtasis, tu intuición, tu maravillante. Es lo cotidiano maravilloso de lo que hablaba Breton.

¿Cómo era São Paulo en la década del 60?

Ya era desgraciada. No me gustaba mucho São Paulo, nunca me gustaron mucho las ciudades. Para mí, todo metrópoli es una necrópolis, un vasto cementerio. El hombre es el único animal que almacena sus muertos.

¿Cuál es el lugar de *Paraná* en la tradición literaria brasileña? ¿Es un libro tributario de *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade?

Es algo aparte. En la época del lanzamiento, de un lado estaban los concretistas y del otro los comunistas. No di bola a ninguna de esas vertientes y partí para mi linaje, de la poesía universal magmática, influida por la generación beat y por el surrealismo. Pero sin hacer de eso una etiqueta. En *Paraná* hay un intertexto con la *Paulicéia* en el poema «Na parábola librapuera», pero sólo en ese poema.

(...)

¿Qué es la poesía para vos?

Poesía es iniciación, un lenguaje herméti-

co. Los primeros poetas eran chamanes y curanderos, así como el teatro en la Grecia antigua era un teatro de cura. Pienso que todos los brontosaurios estéticos serían apartados y las personas tendrán que llevar mi poesía cuerpo encima. El carácter centaúrico de mi poesía consiste en que ella se lanza al fondo del mundo mágico hasta las esferas más altas y más bajas.

¿No te gustaría ser más reconocido?

Nunca me preocupé demasiado por el reconocimiento. Estaba más preocupado con la vida. Es la poesía la que corría detrás de mí, la que me obligaba a escribir. El reconocimiento viene con el tiempo. Si la obra tiene dinámica, tarde o temprano, llega. Como decía García Lorca, «sou apenas un pulso ferido que sonda as cosas do outro lado».

Entrevista de Bruno Zeni, publicada en la *Folha Ilustrada*, São Paulo, 4 de abril de 2000, a raíz de la reedición de *Paraná*.

En poemas y manifiestos, siempre insististe en el parentesco profundo entre arte y locura. Para el artista romántico, ese parentesco significa que el yo auténtico es el yo no-socializado, no sofocado por las convenciones civilizadas o universalizado «por el sentido común», como está en tu poema «A Piedade». ¿Crees que tal comprensión deriva frecuentemente hacia una crítica no-dialéctica a las restricciones sociales, entendidas como fachadas que encubren al verdadero yo?

Yo, como Pasolini, no creo en la dialéctica. Lo que existe son oposiciones irreconciliables. Creo en aquello que Freud afirma en *El malestar de la cultura*: existe un movimiento cada vez más restrictivo, no sólo de la vida sexual, sino de la subjetividad de modo general. Y también, en cierta forma, un texto paranoico en relación a la cultura, entendida como represión. En cuanto al parentesco entre arte y locura,

creo que el «desarreglo de todos los sentidos», del cual hablaba Rimbaud, se refiere no específicamente a la locura, sino a un estado de trance. Un estado de trance chamánico, porque Rimbaud era un alquimista, un chamán *avant la lettre*, que incluso propone la «alucinación de las palabras»; el término es suyo. Los artistas, como afirma Joseph Campbell, son los chamanes de la sociedad contemporánea. La locura propiamente dicha es una cosa muy triste, horrible. Cuando Huizinga refiere que el loco, el poeta y el niño tienen cosas en común, él está pensando en la creación artística, en la imaginación fértil, en la creatividad. La esquizofrenia en sí es una cosa muy triste. A veces tomamos por locura, no la «dolencia mental» específicamente, sino las manifestaciones de lo irracional. Aquel impulso irracional del que, según Pasolini, acabó haciendo de Occidente, que tanto se empeñó en negarlo, la víctima más fatal. Y ahí tenemos la historia que no nos desmiente, ¿no es así?

Vivís afirmando que no creés en poetas experimentales sin vida experimental, que hacés los poemas con «lo que sobró de la orgía», proponiendo una identificación entre sujeto poético y sujeto empírico. No obstante, hay varios lectores tuyos, como el poeta Felipe Fortuna, para quien el buen resultado alcanzado por vos se debe menos a la radicalidad de las experiencias tematizadas (homeroitismo, drogas, etc.) que al «buen remate literario» dado a aquellas experiencias. ¿Cómo encarás tal tipo de lectura?

Es aquello que dijo Octavio Paz: hay una única forma de leer los periódicos y varias formas de leer un poema. Cada persona entrevé una cosa diferente en mi poesía, pues, en el fondo, ella es muy rica y permite una enorme variedad de interpretaciones. La calidad del remate literario no excluye la radicalidad de las experiencias que están en el origen del poema. Pero creo que esa valorización excesiva de la factura puede revelar cierto preconceito contra el dionisismo, la idea de que el dionisismo es algo superficial. Está equivocada-

do. El dionisismo es una de las religiones más profundas que hayan existido. Basta ver que una de sus manifestaciones produjo el teatro. ¿Qué más que eso? Dionisios es el dios del teatro. Las artes de la apariencia empaldecieron ante un arte que proclamaba la sabiduría en su propia embriaguez. (...) Vivimos en un país profundamente dionisiaco, donde los intelectuales mantienen prejuicio contra las manifestaciones espontáneas, creativas. Incluso el hecho de encuadrarme dentro de la poesía marginal, de los años 70, tiene que ver con eso. No soy de los 70, ni soy marginal; soy marginado. Y por no pactar con la universidad, con una cierta izquierda, por no participar de las ruedas literarias, ni de los «tés de las cinco», de a poco fui siendo excluido.

(...)

«Yo preciso cortar los cabellos de mi alma», dice un verso tuyo. ¿En qué barbero? ¿Y cómo prevenir la calvicie del alma?

Es una imagen loca, ¿no? Creo que, en la época, pensaba en cortar los cabellos como medio de deshacer la confusión que me envolvía. A veces, no basta peinar los cabellos del alma. Hay que cortarlos, para divisar mejor. En cuanto a prevenir la calvicie del alma, el mejor remedio, en mi opinión, es el ritual chamánico de los cuatro vientos.

En uno de los últimos poemas de Paranoia, decís: «yo quiero la destrucción de todo lo que es frágil»...

Pero sabemos que no es nada frágil aquello cuya destrucción yo deseo. La poesía es la que es frágil, es una forma de abrir brechas en la realidad; como Baudelaire, Artaud, Gottfried Benn y Georg Trakl las abrieron. Pero no impidieron Auschwitz. El poeta no existe para impedir esas cosas. El poeta existe para impedir que las personas dejen de soñar.

Fragmentos de la entrevista de Fabio Weintraub, aparecida en *Cult*, núm. 34, año III, mayo de 2000, São Paulo.

EL JUEGO GRATUITO DE LA POESIA

Hay campo para todos. Caminos no marcados por nadie...

HÖLDERLIN

El hacer poético pasa por el cuerpo y por la cama. «La poesía se hace en la cama como el amor...» Esto para comenzar la conversación. La palabra registrada en libro es mera extensión (sublimada) de lo que sobró de la Orgia. Todos nosotros somos llamados provocados por el cortocircuito del Deseo. El resto es blabla, esto es, literatura. Dante es para ser releído en un sauna rodeado de adolescentes. No en un escritorio-obrigo-antiatómico. El vampirismo descubrió el deslinde, el marxismo y el lenguaje caricaturesco. Henri Michaux ya dio el recado: Conocimiento por los abismos. Infierno, Purgatorio y Paraíso son una sola cosa. Masticá cogumelos y Ve. Ninguna regla: Ver con los ojos libres. Así el querubín aprendió el gusto de todos los espíritus. El asesinato también puede ser la orden del día. La blasfemia y el robo. Ve el episodio Vanni Fucci en el Infierno de Dante. *Giria* pesada de malandrar medieval. Mimetismo. Para una literatura de la crueldad. Como dijo Edoardo Sanguineti, «El Surrealismo es el fantasma que, con toda justicia, persigue a las vanguardias y les niega un sueño tranquilo». Como de la castilla del Kapitalismo fue creada la Panacea Socialista. El Baile Nuclear es la medida de la Riqueza de las Naciones. Las soluciones en Poesía son individuales y no colectivas. Yo estoy con Gilberto Vasconcelos: después de arrojar por la ventana la obra completa de Marx, comencé a entender a Brasil. Esto sería lo siguiente: Poesía es una forma de conocimiento que ve a través de objetos opacos como un viaje de LSD y estados mediúnicos de levitación, chamanismo, lenguaje de Sibila de Cumas y cantos de caza de pueblos «primitivos», poesía es una actividad lúdica en que están empeñadas tu vida, tu muerte, el dolor, la felicidad y principalmente el juego. El juego gratuito de todas las cosas. Por acaso, he allí el origen de todas las cosas, dijo Nietzsche. No debemos excluir autoritariamente como censor barato ni a los que se dicen marginales y no son, ni a los que piensan que son marginales y son escriturarios. Los Hitlers y Castros de la vida ya hicieron eso con mucho más eficiencia. La Poesía es la más fascinante orgía al alcance del hombre. Es como dijo Hegel: «La Orgia bañica de la historia será vivida por cada uno de sus miembros».

—ROBERTO PIVA

Folhetim, Folha de São Paulo, 28/2/82

EL ARTE DEL VOLUPTUOSO VAGABUNDEO

Eu vi os anjos de Sodoma...
ROBERTO PIVA

Los treinta y siete años que median entre el impacto inicial que produjo *Paranoia* de Roberto Piva (Massao Ohno, 1963) y su reedición actual (Inst. Moreira Salles, 2000) no han atenuado la visión descarnada de la São Paulo que este poemario prefiguraba. Releer *Paranoia* es aún acceder a un diagnóstico convulsivo de los paraísos artificiales como una inmensa pesadilla alucinada. Actúa con el influjo chamánico de una percepción alquímica que retrata los vaporosos espectros de la metrópolis. Una química expansiva que, heredera y contemporánea de la experimentación beat, proponía la fuerza de la trasmushación y una «nueva visión» o «nueva conciencia». La expansión sensorial, bajo la fragmentación del método paranoico-crítico de Dalí, persigue detalles y los devuelve al mundo como una explosión de formas, de intersticios presentes y por venir en una dimensión maravillosa de lo cotidiano. Piva practica la trasmushación por los recovecos de una ciudad infinita que impregna un mirar atento a las ondas del dolor y a los flujos ininterumpidos del deseo. Intensidad física que llevó a decir a Perlongher, a propósito de este poemario, «el cuerpo que yerra 'conoce' en/con su desplazamiento». Una lógica de las sensaciones revela saberes sensuales que se sitúan en las periferias de la «necrópolis industrial», donde vibran climas exploratorios de cuerpos y lugares, afinidades en espacios indeterminados y transfiguraciones orgánicas. Un mapa de las intensidades que se construye en el sumergimiento en los olores, los sabores y los roces —en las sensaciones de la ciudad. Poética del callejeo, cercana a una somnolencia controlada que detecta el pulso del instante, cuando la pupila se dilata para envolver el objeto preciado de la visión. Piva sondea la experiencia bruta del instante en la incertidumbre vespertina, en el inmenso tejido móvil y colorido del fin de la historia. En el silencio que

poético capta el clima del epiciclo de las emociones, enlazando entornos y momentos bajo el estado de temblor, donde el lenguaje es arrastrado por las peregrinaciones del cuerpo. Línea de deseo continuo interrumpido por el placer que colma el instante de su visión. En cada placer de un fragmento extático robado al mundo se inscribe el germen de formaciones delirantes que, como sostiene Deleuze, son núcleos del arte.

Paranoia nos recuerda aquella frase de Blanchot: «No eres tú quien hablará, deja al desastre hablar en ti». Desastre que emerge de los impulsos desagregantes de la metrópolis y que imprime en la retina de Piva «reflejos aislados» que constituyen el cuerpo-lenguaje de su trasmushación.

Rio Branco, Rua das Palmeiras, Avda. São Luis, Parque Ibirapuera son las localizaciones de esta trayectoria. Puntos de intensidad que en el reverso de la poesía definen un muestrario de crónicas biográficas. Fragmentos que exhiben superficies reflejantes u opacas, violentas o apacibles, que han captado la marcha e invitan al poeta a la afección de los lazos ciudadanos. Whitman reconocía la afección y la adhesividad entre los cuerpos como textura de lo social. Para Piva la ciudadanía se sostiene en estos climas de fronteras lábiles que el flujo de los suburbios vuelve convulsivo. Las escenas menores de esta adhesividad revelan, no obstante, el fondo oculto y la potencia demoníaca de las partes destacadas. *Paranoia* es un poemario de la resistencia, carece de consmiseración, es una fiesta de la violencia y una cura por efectos de la crueldad. La embriaguez de la trasmushación afecta al sistema nervioso, a la estructura molecular, desde donde surgen ciertas vibraciones sonoras que Artaud proponía como un desmoronamiento en el oído. Se absorbe lo mórbido de la metrópolis en la carne, se procesan las catacumbas sórdidas en el ritmo poético. En ese paisaje el azul y las flores son fugas de luz y color en una escena de ángeles caídos. Sólo el rostro del precioso joven Chet Baker estampado en la obra de una vacante ciudad cuando el suburbio absorbe las flores sólo queda «un flujo de flores doctores». Dizzie Gillespie, contemporáneo de Thelonius Monk y Charlie Parker, maestro del *be-bop*, grabó un tema con el nombre «Kerouac» en el que el sonido de los in-

tramentos de viento habla con una voz de Harlem, callejera, con el ritmo poético de un naufragio. Ese naufragio desesperado, endemoniado, era recuperado por la dulzura, sonoridad y fluidez del fraseo de Miles Davis que atraviesa *Paranóia* a -150 kilómetros por hora-, con un uso particular del espacio y del silencio. Si la experiencia de Dios es para la historia del *be-bop* -una temporada en el infierno-, Piva recupera de este descenso y extravío, la capacidad de perderse en un intervalo extático, en un interés sonoro. La imagen que nos devuelve de los cuerpos es la evaluación sensoria de los impactos en la senda de la trahumancia. Emociones extremas que anticipan la São Paulo atravesada por la tensión de *Sinfonia-cacofonia* de Jean Claude Bernardet. Dice el poeta:

angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos
entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o naufrágio
e o Estrondo.

Como Ginsberg, Piva capta el esplendor de una caída en el instante mismo de su disonancia, anudando azares por la senda mal iluminada de la ilegalidad. «Marchas nómadas através da vida noturna» pueblan sus visiones en el «perpétuo impulso dos corpos encerrados pela noite». São Paulo arroja cuerpos a las calles que hablan una jerga fezora y el poeta nos permite entrever en la intimidad de los parques la mojada espesura donde susurran los mancebos «amantes / chupando-se como raízes». El vértigo es la fuerza que moldea poéticamente las formaciones delirantes, donde la trahumancia funciona como la afirmación de un sexo indomable en un paisaje de morfina. Dice el poeta:

Eu abro os braços às cinzentas alamedas de São Paulo
e como um escravo vou medindo a vacilante música das
flâmulas.

El poeta no sólo cuenta, canta su letanía. Entrega su cuerpo para fundirlo con otros cuerpos en la ciudad. El esófago es un órgano transitado, el rostro y los ojos vendidos y empalidecidos por el alcohol y las sustancias nos revelan visceras destrozadas por la intensidad. El cráneo experimenta un meteorico sobresalto y al igual que la ciudad, el cuerpo habla.

os órgãos falam morte
morte doce carnaval de rua do
fim do mundo.

La disenteria de las fábricas y la fuerza de la «memória do arsênico» conforman el espacio donde las tripas agonizan y las «colunas de vômito vacilam pelos olhos dos loucos». El cuerpo es una sustancia fundida con la ciudad. Sus ritmos abstractos atraen al cuerpo hacia las reacciones autónomas y abyectas. El cuerpo no es un testigo, se funde con el testimonio. Contempla en el espasmo. Se abisma como un maniquí fugitivo. El sueño de una «eternidade sem visceras» es anticipado en el epigrafe de García Lorca del poema «Stenamina boat»: «Prepara tu esqueleto para el aire». El poeta aspira a disolverse en la luz, en un panteísmo luminoso y transfigurador, donde el cuerpo es el don, la prodigalidad, la entrega sacrificial sin reparos para alcanzar la densidad y textura del aire. Moloche se traga los cuerpos esclavizados, Piva gasta el propio en una práctica de la libertad. De espaldas a los ídolos desconoce las virtudes atribuidas *a priori*, éstas son la fuerza vital en la práctica libertaria. Fuerza que se vuelve convulsión y precipitación hasta el agotamiento:

os braços caem
os olhos caem
os sexos caem

El poeta entrega su cuerpo revelando los síntomas de la ciudad, como un talismán y dejando pistas herméticas y visionarias anticipaciones. Esta devoradora experiencia recupera el caos y el delirio de las poéticas de grandes alucinados como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Lautreamont, el García Lorca de *Poeta en Nueva York*, el Artaud de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, y el Allen Ginsberg de *The Fall of America*. Inseparables de la palabra poética son las fotografías de Wesley Duke Lee que captan en cada toma momentos afectivos, objetos amenazantes, signos alucinados, introspecciones sensuales, un verdadero festival de efectos de significaciones abiertas. Duke Lee unido a la línea de deseo de la trahumancia de Piva, logra captar el éxtasis de los fetiches que interrogan al decir poético. *Paranóia*, una poética de la cura, absorbe la peste aullando con su contaminación:

Eu vi os anjos de Sidama crescendo
com o fogo e de suas bocas saltavam
medusas cegas.

—ADRIÁN CANGI

MENINO CURANDERO
(POEMA CORIBANTICO)

Portada del libro *Ciclones* de Roberto Piva, ed. Nankin, São Paulo, 1999.



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

KAKÁ WERA JECUPÉ LA TIERRA DE LOS MIL PUEBLOS

Mis pies recorrieron sierras, montañas, florestas y ríos que engendraron a nuestros antepasados. Mis ojos recorrieron ojos de parientes desamparados de su historia debido a la muerte o silencio de nuestros viejos. Palpé la tierra estéril y el árbol seco a causa de su débil raíz en un poniente que cubría la vida con un tono pálido. Era el alma del mundo diciendo que un ciclo había terminado y que, en aquel instante, de la suma de las sabidurías de las antiguas tribus que el poniente insistía en iluminar, aun pálidamente, una nueva tribu amanecería para el Sol.

El indio no se llamaba ni se llama a sí mismo indio. El nombre «indio» vino traído por los vientos de los mares del siglo XVI, pero el espíritu «indio» habitaba el Brasil incluso antes de que el tiempo mismo existiera, y se extendió por las Américas para, más tarde, expresarse bajo nombres, difusores de la Tradición del Sol, de la Luna y del Sueño.

Para que exista una armonía de forma, grandes entidades de la naturaleza, especialistas en escultura, arquitectura, ingeniería, pintura, música, y operarios de la Creación trabajan incesantemente dirigidos por divinidades ancianas, a las que llamamos «Nanderus», y por la propia Madre Tierra, y que, a su vez, son dirigidos por los más antiguos antepasados, que se tornaron estrellas, los ancianos de la raza. De acuerdo con la tradición, cuando una contraparte de la humanidad se torne estrella, la Tierra alcanzará su meta de ser Estrella Madre.

En el tiempo de Karai Ru Ete, el Señor del Fuego Sagrado, el gran desafío fue el Descubrimiento de la Noche, que generó otros tantos, pues de ella, cuando se mira desde un determinado punto, parece que el Hombre-Luna y la Mujer-Sol están separados. Y de ese punto nacieron tres espíritus: el Espíritu del Sueño, el Espíritu del Ensueño y el Espíritu de la Ilusión.

En el tiempo de Tupã, el Señor de los Truenos y Tempestades, Comandante de las Siete Aguas, el gran desafío fue el Poder. Su bendición colocada en la oreja izquierda se llama *arandukua* (inteligencia), y en la oreja derecha, *mbaekua* (sabiduría). En la cabeza humana hizo su pintura, llamada pensamiento, que no es otra cosa que sus rayos y truenos sagrados en acción, cuyo cuerpo son las aguas de las emociones y de los deseos que se mueven para el Crear y el Destruir.

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

PALABRAS DE UN HOMBRE-LUNA

—ENTREVISTA DE ADEMIR ASSUNÇÃO

Kaká Werá Jecupé es un caso rarísimo de escritor en Brasil. Indio tapuia, o txucarraniã (guerrero sin arma), como él prefiere, hijo legítimo de los ancestrales habitantes de las tierras -descubiertas- por los portugueses, resolvió romper el silencio de cinco siglos y escribir la historia vista desde la óptica de los que habitaban el «Nuevo Mundo» hace millones de años. El resultado es el bellissimo libro poético-mitológico *A Terra dos Mil Poros (La Tierra de los Mil Puntos)*, Editora Pôrôpolis, São Paulo, 1998). Nacido en 1964, en la aldea guaraní Morro da Saudade, periferia sur de la metrópolis de São Paulo, Kaká estudió en la escuela pública, donde conoció la historia oficial del país, que jamás incluyó a las culturas indígenas. Fue el detonante para sumergirse en sus propios yacés. Vaño a preverinar por adedo de norte a sur, siguiendo el mitológico sendero emprendido por los guaraníes en busca de la Tierra sin Mal. Oyó de los sabios ancianos la memoria viva de los ancestros. Casado de la visión oficial, que trata a los indígenas como primitivos, Kaká muestra toda la riqueza cultural milenaria de esos pueblos y coloca el dedo en la gran herida de la sociedad -civilizada-: la ignorancia. En sus palabras, las palabras alzan vuelo, como un pájaro que porta en las alas una mezcla de poesía y religión.

Una de las cosas que llaman mucho la atención en tu libro *A Terra dos Mil Poros* (La tierra de los mil pueblos) es la fuerza que la palabra tiene para el indio. En un trecho se dice: «De acuerdo con nuestra tradición, una palabra puede proteger o destruir a una persona. Una palabra en la boca es como una flecha en el arco.» ¿Qué significa exactamente la palabra para el indio?

Esos trechos se refieren específicamente a los pueblos de la tradición tupi-guaraní. Para el tupi-guaraní, *ser* y *palabra*, *ser* y *lenguaje*, son una sola cosa. La palabra que designa *ser* es la misma que designa *palabra*. Ayçu: Alma y sonido. La propia palabra *tupi* significa *sonido-en-pie*. Nuestro pueblo distingue al *ser* como tono de una gran música cósmica, regida por un gran espíritu creador, el cual llamamos *Nomonã-tu-etê*, o *Yupã*, que *significa el sonido-que-se expande*. El *ser* humano es visto como una vibración, un acto pulsante. Es a partir de ahí que comienza la relación del tupi-guaraní con la palabra. Uno de los nombres de *alma* es *neeng*, que también significa *habla*. Un *payé* es aquel que emite *neeng-porã*, aquel que emite bellas palabras. No en el sentido de retórica. No. El *payé* es aquel que habla con el corazón. Porque *habla* y *alma* es una sola cosa. Uno es lo que uno habla. Es por eso que los guaraní-cayowá, por desilusión de sus palabras, usan los *lenguajes* profanos y reemplazan su palabra-alma. Se ahoran (como viene sucediendo hace cerca de 10 años, en Dourados, en el Mato Grosso do Sul). Porque la garganta es la morada del *ser*. Por ahí se puede ver que la relación

del lenguaje con la cultura es muy profunda para el tupi-guaraní.

También se dice en tu libro que el nombre de una persona es muy importante para la cultura indígena. ¿Cómo se le da nombre a un niño dentro de tu tradición? En la tradición tupi-guaraní existen siete nombres solamente. Siete nombres universales. Todos los demás son reinventiones humanas. Estos siete nombres originales son nuestros siete padres primeros, nuestros ancestros. El humano heredó de estos siete padres el don de nombrar, de continuar la creación. Estos seres primigenios, que los tupi-guaraní llaman *Nanderu*, son divinidades. Son ellas quienes sustentan el movimiento del mundo. Toda nuestra descendencia humana viene de estos nombres. Cuando un *ser* es bautizado espiritualmente, a veces lo que se vea equivalente al sobrenombre. El sobrenombre indica el linaje. De ahí la importancia del nombre. Es el nombre al cual el alma está ligada. Su ancestralidad espiritual.

¿Cuáles son las siete divinidades a las cuales te estás refiriendo? Ellas son conocidas como Werá, Karai, Jacairá, Tupá, que son los cuatro que sustentan el mundo. Después están Namanã, Jasuká y Jeguaká, que son divinidades que sustentan el espíritu.

¿Cada persona del pueblo tupi-guaraní pertenece a uno de esos linajes?

Si. Es muy común ver entre los guaraníes personas llamadas Werá Popyguá, Werá Mirin, o entonces Tupá Jeguaká. Tupá

Arquivo Histórico de Revista de Autores: www.ahira.com.ar



Poty, Karai Poty. Siempre van a aparecer estos nombres.

En tu libro se percibe también el uso de palabras bastante sustantivadas, como Hombre-Luna, Mujer-Sol, Tribus-Pájaros. ¿Por qué eso?

Dentro de estos linajes primordiales, que son estructuras de sustentación, existen los cruzamientos que fueron hechos. Hombre-Luna está ligado a un cruzamiento de herencias, de dones heredados, de una cualidad del hombre con una cualidad lunar, que generó un temperamento, una cualidad de Hombre-Luna. Son para definir estos entrecruzamientos que califican la estructura de un ser. Como Hombres-Pájaros, son parte de una ancestralidad, en una época remota, de lunas y lunas, que acabaron tornándose mitos. Son parte de la memoria ancestral de esta cultura.

En el caso específico del Hombre-Luna es interesante la inversión, porque el hombre está normalmente asociado al sol. Y la mujer a la luna.

La cultura tupia cree que es el ideal de la humanidad: el Hombre-Luna y la Mujer-Sol. El ideal de un clan perfecto. Existen algunos seres que manifestaron esta cualidad. Son seres perfectos, que consiguieron alcanzar esta cualidad en la Tierra.

En el libro te refieres a los siete tonos primeros, siendo el último el silencio. Teniendo en cuenta que la palabra es tan importante para los tupi-guaraníes, ¿qué significa el silencio?

El silencio está en todo. El tupi, ese *sonido-en-pie*, se manifiesta en tres cuerpos: el cuerpo físico, un cuerpo que llamo cuerpo-de-sonido, y un cuerpo que llamo cuerpo-de-luz. Ese cuerpo-de-luz está representado en la cultura a través de los elementos, de los colores. El cuerpo-de-sonido está ligado a dos cualidades de energía, que son el *Arroty* y el *Hist*. El *Arroty* es la feminidad y masculina. Este movimiento del ser está equilibrado en siete tonos ancestrales, son las vocales. Muchas danzas sirven para alinear, afinar el instrumento que es el alma, que es ese cuer-

po-de-sonido. Para la filosofía tupi, se trata del cuerpo que liga el ciclo y la tierra, su estado en la materia y su estado en el espíritu, por donde uno tiene las sensaciones, los sentimientos, las percepciones. Ese cuerpo está movido por vibraciones, es un cuerpo-de-sonido. Los cantos son entonados para equilibrar, armonizar este cuerpo. Y el silencio es el sonido de los sonidos. Tiene ese sentido de la esencia de todo. Hay sonidos ligados a la estructura corporal física, otros que están ligados a nuestra estructura sensorial y la estructura corporal más sutil, que es el espíritu. Ahí entra el silencio. La lengua portuguesa reconoce cinco vocales. La lengua tupi-guaraní tiene seis: a, e, i, o, u, e, y, que es un sonido más gutural. Y el séptimo es el silencio.

¿Existe una danza específica para cada uno de estos tonos, de estas vocales?

No. Nuestra expresión tiene todos estos tonos, como una música. Ahora, cada tono trabaja una cuestión específica: y para nosotros, está ligado a la tierra, a la vitalidad; u, al agua, a la emoción; o, al fuego, al ánimo; a, al corazón, esa cualidad de atraer y expandir, al sentimiento que fluye; e, está ligado a la expresión; i, a la percepción, a la intuición. Cada tono trabaja con aspectos del ser. Los guaraníes dicen que nosotros tenemos un *nanderekó*, nuestro lugar en el mundo. Este *nanderekó* posee temperamentos. Estos temperamentos están ligados a cuatro sonidos, que están ligados a cuatro elementos, que manifiestan nuestro humor: tierra, agua, fuego y aire. Son estos cuatro elementos los que determinan un poco nuestra personalidad. Y tienen sonidos que avivan nuestro yo interior: son como notas musicales. A la hora de los cantos, se trabajan los aspectos que precisan ser trabajados. Nuestro *nanderekó* tiene una cualidad que propicia una armonía. Esta armonía se manifiesta en el *Arroty* y el *Hist*, por nuestro lenguaje, por nuestro ser interno. Los cantos y las danzas manifiestan esta armonía, afinan, alinean nuestro estar en el mundo.

En este estar en el mundo, se percibe el sueño como algo muy importante para buena parte de las culturas indígenas. ¿Qué es el sueño?

El sueño es el momento en que estamos despojados de este *nanderekó*, de esta estructura racional de pensar. Estamos en el puro estado de espíritu, en el *caé*, en el ser integral. Es un momento en que se entra en conexión con nuestra realidad más profunda. De ahí que el sueño sea vital. El conecta con el yo verdadero. Porque este *nanderekó* nos deja con una percepción muy limitada de las cosas de la vida. Dentro del estado de sueño uno entra en conexión con el todo y con ese yo mayor que uno es. En el sueño literalmente el espíritu viaja y puede ser dirigido hacia donde se quiera o en el momento que se quiera. Claro que eso exige un entrenamiento, como aprender a hablar.

¿Quién es el responsable por ese entrenamiento en las tribus?

Normalmente un sabio. Cada maestro tiene su modo de enseñar. De manera general las enseñanzas hablan de prepararse para tener los sueños consciente. Todo el sistema consiste en educar tu mente racional para que ella perciba que no es la señora de tu cuerpo, sino un instrumento de tu espíritu soñador, de tu espíritu libre. La concepción de sueño para un indio no es la concepción de una cosa irreal e impalpable. En el sueño vas a traer la multidimensionalidad del mundo. La doctrina que educa para el sueño consiste en que percibas los estratos de dimensiones que componen el mundo y orientar ese lado más racional a estar consciente de estas otras dimensiones. Un sabio te prepara para hacer esas trayectorias de vuelos conscientemente.

¿Uno controla su sueño?

Uno no controla por el lado consciente puede dirigir el sueño. Por ejemplo: uno más percibido para percibir a alguien que está a trescientos kilómetros. Uno puede orientarse a sí mismo, a través de su razón, y decir voy a viajar ahora en mi sueño y pasar el recado así para fulano de tal. Y así, la persona allá lo va a recibir.

¿Ella va a estar soñando también?

Si.

¿A través de los sueños la tribu acaba recibiendo señales de cómo proceder en determinadas situaciones?

Si. Eso sucede mucho. Es natural. Porque el sueño es el momento en que el espíritu está libre.

¿Pero es el payé el gran responsable por soñar esos sueños?

No.

¿Un niño puede tener un sueño que indique caminos para la tribu?

Puede. Entre algunos pueblos existe una cosa que se hace por la mañana que se llama Rueda del Sueño. Ellos reúnen cincuenta personas, hacen una rueda, y comienzan a contar los sueños. Y aquel sueño va dando una dirección para lo cotidiano de la aldea o a veces propone una mudanza de rumbo en la aldea. A veces puede surgir un sueño en que aparecen señales así: miren, ustedes tienen que mudar la aldea ya; una secuencia de sueños que indique eso. Está claro que siempre tienen a aquel que es el que sabe leer el sueño. Entre el pueblo krahó, que es un pueblo muy celebrante, tienen una persona que es el soñador de la tribu. Se tiene una reunión, una danza alrededor del fuego, el se acuesta con la cabeza vuelta hacia la hoguera y duerme. Después él narra el sueño, al día siguiente. Los pueblos lidian con el sueño de esas maneras. Teniendo como principio esta relación del sueño como un momento de liberación del espíritu, cuando el espíritu ve todo desde todos los ángulos.

¿Esta relación con el sueño es común a todos los pueblos indígenas?

Es común.

En tu libro se dice que hubo un momento en que las culturas indígenas compartieron en tres tradiciones: la tradición del Sol, de la Luna y del Sueño, al cual pertenecían los tapuia. ¿Eso quiere decir que los tapuia se tornaron más soñadores?



Ni más ni menos. Los tupi desarrollaron toda una filosofía y una ética que parten de la palabra, del sonido. La palabra-alma es el eje. Eso guía toda la vida espacial, la forma de las ocas.¹ Los tupi influenciaron a muchos otros pueblos en Brasil hace milenios. Es un pueblo expansivo, un pueblo más sol. Aunque también había un pueblo más contemplativo, más luna, si bien la tradición del sueño también tenía un carácter más contemplativo, pero hay un pueblo que dejó eso más marcado. En el arte, los marajara, los tapajó, dejaron fragmentos, toda una práctica cultural. Es el pueblo que no dejó ningún sistema filosófico, ningún sistema de arte definido, pero que tiene una fuerza de expresión muy grande —es justamente el pueblo tapuia, los xavante, krahó. Son pueblos más nómades. No dejaron ningún sistema de agricultura. Pero dejaron un sistema fundado en la libertad y en la rebeldía.² En las revistas argentinas, como los xavante, que son remanentes del macro jí.² Es un pueblo que tiene una identidad cultural muy fuerte. Es un pueblo que se basa en el sueño.

La escritura fue siempre determinante para contar la Historia. En tu libro te refieres a una especie de escritura indígena grabada en la cestería, en los diseños. ¿Es esa la grafía indígena?

La escritura que el occidental considera, habla de un tiempo lineal, presente, pasado, futuro, del que la civilización está presa. La escritura que los pueblos indígenas dejaron, y que se manifiesta hasta hoy, está ligada a otra frecuencia de la realidad, que es mucho más simbólica. Los pueblos indígenas tienen su escritura. Solo que ella es inaccesible a esa frecuencia que la civilización reconoce como escritura. Esa escritura se manifiesta en el cuerpo, a través de las pinturas corporales, se manifiesta en la cestería, en la cerámica. Hay un libro organizado por Lux Vidal, llamado *Grafismo Indígena*, que da una idea de la riqueza de esa escritura nativa. Los pueblos abandonaron este tipo de escritura por la escritura posterior del ser humano.

Hablabas de la relación de la escritura con el tiempo, que la escritura del blanco habla de un tiempo lineal. ¿Cómo es

La relación de los pueblos indígenas con el tiempo?

Yo tuve la oportunidad de vivir dentro de la sociedad urbana, viví una parte de mi vida dentro de una comunidad guaraní y pequeños periodos entre los kamaiurá, krahó, xavante. Una cosa que determina el tiempo para el pueblo krahó, por ejemplo, es el pasaje de la lluvia hacia el verano, o el pasaje del día a la noche. El pueblo nunca estuvo preocupado en quebrar ese pasaje. Por vivir tan integralmente ese movimiento, es como si el tiempo fuese un eterno hoy. Al nacer los niños, al volverse adultos, al volverse viejos. Cada ciclo es vivido con sus ritos de pasaje. Es vivir el ahora. Está la fiesta de la castaña, la fiesta del pequi,³ de la mandioca. Tienen esos ritmos en la aldea colocando en la cultura una melodía. Ellos viven aquella melodía y todo es un gran hoy. El tiempo de la civilización es muy tenso.

El año 2000 marca los 500 años de la llegada de los portugueses a Brasil, o, como se estudia en la escuela, el «Descubrimiento del Brasil». Según tu óptica, ¿se trata de descubrimiento o de invasión? Desencuentro. Desencuentro que provocó y continúa provocando situaciones gravísimas, matanzas. La realidad actual indígena no es fácil. Todavía hoy, en grandes áreas del país, a base de tiros, expulsiones, conflictos con hacendados, mineros. Los intereses que provocan esas acciones continúan siendo los mismos: intereses económicos. Hoy se agrega un elemento, que son esas megainstituciones de la ciencia, de la química, de las industrias farmacéuticas, que están practicando la biopiratería, robando todo un conocimiento ancestral que los pueblos indígenas conservan respecto a las hierbas medicinales. Existen también las misiones religiosas que causan profundo desequilibrio. El pueblo guaraní es profundamente religioso. Si se corta la estructura religiosa tradicional del pueblo, con el pretexto de que no es religioso, eso acaba con el pueblo.

¿Y cual es la raíz principal de ese desencuentro?

La raíz de ese desencuentro está en una sociedad que tiene en su estructura de cultura la cuestión del tener. Aquí se encontró con una cultura vuelta al ser. Ese fue el punto crucial del desencuentro. Una sociedad orientada hacia el tener generó visiones que aún hoy están presentes en las conductas, en la división de clases, en las ideologías. Por detrás de todo está esa visión del tener, de la acumulación de bienes. Esas dos visiones diferentes generan las dificultades para que esas culturas se encontraran. El tupi no estaba preocupado en delimitar territorio. El propio nombre lo dice: tupi, un sonido-en-pie, un ser. El xavante se autodenomina *xucru*, que significa gente. De pronto llega un pueblo que se dice portugués. ¿Y qué es el portugués? Un pueblo que vive en un determinado territorio, que es dueño de aquel territorio, y quiere expandirse hacia otros lugares. ¿se entiende? O el francés. Esas dos visiones muy diferentes provocaron esa dificultad para que esas culturas se encontraran.

Los europeos llegan trayendo el «progreso», tratan a los que estaban aquí como primitivos. ¿Cómo piensas esa relación: civilizado versus primitivo?

Para quien fundamenta su vida y su cultura en el tener, la noción de progreso consiste en ver alrededor la mayor acumulación de bienes materiales. Cuando encuentra una civilización que no está nordeada por el tener, de inmediato la considera inferior. La noción de progreso del pueblo indígena, especialmente del pueblo tupi-guaraní, consiste en respetar el principio de que las cosas existen para ser transformadas y recreadas por el hombre. Ese es nuestro don, el don de crear. Y esas cosas creadas pueden ser cambiadas. Ese es un fundamento. Para que nuestro don de crear continúe manifestándose. Los otros fundamentos dicen lo siguiente: «cuando algo puede ser cambiado, también se vendida: el sol, el aire, la tierra y el agua. Progreso, para nosotros, es que puedas desarrollar tu capacidad creativa, tu expresión en el mundo. Eso se manifiesta en la forma de lidiar con el espacio y con la

naturaleza en forma de celebración. El progreso de ese pueblo estaba dentro de esa ley.

¿Son dos maneras bien diferentes de encarar el «progreso»?

Sí. El desarrollo de la ciencia y de la sabiduría de los pueblos indígenas se dio a través de esa percepción interior, del desarrollo celebrante a través de las danzas, de los cantos, de las pinturas corporales, de la relación armónica con la naturaleza. Nosotros teníamos nuestro progreso. Ese es un punto que precisa ser resaltado para percibir el tamaño del abismo que provocó ese desencuentro.

¿Nociones de riqueza material no tenían mucho sentido para los pueblos nativos?

Mira: cuando los españoles llegaron encontraron tres grandes civilizaciones: incas, mayas y aztecas. Ellos tenían monumentos, pirámides, ingeniería hidráulica. Ellos intentaban andar con esas dos esencias juntas: el tener y el ser. Cuando los españoles llegaron, les preguntaron a los mayas si conocían algún pueblo rico. Ellos dijeron que había un pueblo muy rico más allá de las montañas: los incas. Pero los mayas estaban diciendo que los incas eran ricos porque ellos tenían la mayor variedad de maíz y la mejor tecnología de plantío de maíz en situaciones inhóspitas. Pero cuando los españoles llegaron allí, vieron todo ese arte en oro. Pero el oro no era la riqueza de los incas. No era eso a lo que los mayas se estaban refiriendo. Estaban hablando de la tecnología de la agricultura, esa sabiduría, esa ciencia. La noción de riqueza de los pueblos que estaban aquí era muy diferente a la de los europeos. Entonces había progreso aquí, que fue solapado, y la noción de progreso que hay que reconsiderar para poder verdaderamente respetar la civilización que estaba aquí. Es preciso que la civilización que los europeos trajeron con ellos prepotencia, hasta poder percibir por qué la civilización está entrando en colapso.

¿Por qué la civilización está entrando en colapso?

La civilización no está entrando en colapso porque la bolsa de valores cae, sube. Todo eso es -bléf-. La sociedad hoy vive del bléf de esas personas que lidian con el mercado futuro. ¿Cómo es que puede una economía basarse en el bléf? ¿Qué progreso es ese? La economía del pueblo inca se basaba en su capacidad de lidiar con el invierno y con la esterilidad de la tierra, sin pasar dificultades, sin luchar ni ser transformado en miseria para la población. Eso era riqueza. La riqueza de la sociedad civilizada está fundada en el bléf. Eso que la sociedad llama progreso llegó a un nivel de tal ceguera, que ya no percibe cuánto vive de autoengaño.

¿Una ceguera en relación a valores más profundos de la existencia?

Si. Eso para un tupi-guaraní es terrible. Para el tupi-guaraní la palabra tiene espíritu. Y en la sociedad civilizada las personas viven de palabras sin espíritu. No tienen fuerza, no tienen verdad. Esto es a lo que se le llama progreso. Una economía que se funda en las habladurías de un montón de gente que parecen locos, gritando, en la Bolsa de Valores, ahí cae el dólar. Eso afectando la vida de millones de personas. Quien sufre en verdad las consecuencias es el ciudadano. Aquel que efectivamente construye, que planta, que propicia la estructura para que el pueblo pueda estar discutiendo leyes, discutiendo estrategias para el desarrollo. Afecta a quien, en efecto, "utiliza con la realidad, esas sus nociones de progreso tienen que quedar en claro dentro de esos 500 años. Cuando se ponga en claro esa visión, va a ser posible promover un encuentro cultural.

¿Cómo podría haber sido ese encuentro? Podría haber tenido lugar un desarrollo de ambos pueblos, sin que eso representase el quiebre de la esencia cultural de los pueblos. Encuentro basado en el respeto, en la verdadera integración, en el interacción. Hoy en día existen liderazgos indígenas que literalmente hicieron su antropofagia cultural. Supieron entrar en contacto con la civilización blanca y supieron fortalecer su cultura ancestral. Son

los ejemplos de cómo podría haber sido el contacto. Podría haberse dado una maduración tanto de la cultura nativa cuanto de la cultura que vino para acá. Eso no ocurrió. La cultura occidental hasta hoy practica valores que son de un tiempo que ya concluyó. Esa cosa de la conquista, de la expansión, de tener que acumular tierras y bienes. No digo que eso sea una visión de la civilización en general, no. Es la visión de media docena. No digo respeto más la realidad de hoy. Eso es totalmente retrógrado. Primitivo. No evolucionado.

Fuiste uno de los organizadores del encuentro de entidades indígenas para los 500 años de Brasil, a través del proyecto Arapoti. ¿Cuál era la idea de ese encuentro?

Arapoti significa renacimiento. La muerte de nuestro pariente Pataxó en Brasilia, quemado por muchachos blancos, me llevó a pensar en la juventud brasileña.⁴ A que punto llegó esa civilización, que genera una juventud que tiene una actitud como esa. Me quedé muy preocupado. Entonces pensé en hacer un encuentro de tribus, traer nuestras ceremonias, e interactuar con la juventud, porque ella está necesitando, ella está manifestando la dolencia de la civilización. En el 98, en abril, hicimos un encuentro de las tribus con la juventud, en Porto Seguro. Entonces, nuestro proyecto para los 500 años está enfocado en el futuro de Brasil, pero también en el presente. Nuestra misión, en tiempo está muy ligada a lo eterno, entonces si la gente pudiese trabajar en el presente una otra relación con eso que va a ser el futuro, se estará contribuyendo con esa civilización.

¿Y qué significa ese proyecto junto a la juventud de los blancos?

Nuestro proyecto para los 500 años es un proyecto de descatequización de la ignorancia. Qué es también una relación de respeto humano son las culturas indígenas. Las culturas indígenas tienen muchas herramientas que educan al ser. Ese encuentro fue nominado como un Rito de Pasaje para una Nueva Tribu Humana. El gran problema de la juventud, que es ca-

paz de llegar a esa monstruosidad, es que ella perdió contacto consigo misma, con sus ritos internos, con los pasajes, con los ciclos. Los pueblos indignas marcan estos ciclos a través de ritos, ceremonias, de un proceso de educación fundado en las mitologías. La sociedad no tiene eso y la juventud permanece sin saber lo que ella es y sin responsabilidad por nada.

¿Y cómo ves esa cuestión de la integración? Existen algunas tribus que están en medio de la selva. ¿Cómo quedan esas tribus? Crees que se debe dejarlas allá, que nadie vaya, que las dejen vivir en paz. ¿Cómo se resuelve eso?

Actualmente en Brasil existen cerca de 350 mil indios, 206 etnias, 180 lenguas. De esas naciones totales, el 70% está en los límites de la civilización, viviendo en las periferias urbanas. La mayoría perdió bastante sus tradiciones. Entonces, todo mi proyecto busca valorizar, respetar nuestras raíces, recuperar la autoestima de estos pueblos. Mi proyecto está vuelto hacia estos pueblos. Porque los pueblos que están en el Xingú, en la Amazonia, mientras estén en una situación ecológicamente equilibrada, preservada, son nuestros maestros de ancestralidad. Deben quedarse allí, si es lo que quieren. Los que deben ser educados son los agresores de esa cultura. Es preciso sensibilizarlos para que perciban la bestialidad que están haciendo. Los hacendados, los garimpeiros,⁵ las empresas mineras, esos organismos son los que deben ser educados. Complete a la cultura de la sociedad embosita a favor de esa sensibilización. Eso sería un proyecto para los 500 años. Embestir esos aspectos disgregadores de cultura. Porque los pueblos indígenas son patrimonios vivos de la humanidad.

En estos 500 años, con la desaparición de centenares de etnias, ¿cuál fue el patrimonio que Brasil perdió?

El mayor patrimonio que Brasil perdió es el patrimonio de la sabiduría. Muchos de estos pueblos desarrollaron sistemas de relaciones con el medio ambiente, con la medicina, que hoy en día son los aspectos



más relevantes y buscados en el mundo, como el desarrollo autosustentado, la psicología profunda —cosas que esa sabiduría ya tenía y que no fueron absorbidas, aprovechadas. La biomedicina, la fitoterapia, la medicina natural. La economía, que yo llamo *eco-nomía*, fundada en la interacción con el ciclo local, con las relaciones locales de aquel pueblo. Cosas que están siendo recordadas ahora y que ya existían en abundancia aquí. Veamos al pueblo japonés, que el mundo reconoce como una nación tecnológica, rica, pero el pueblo japonés no reniega de su ancestralidad. En su arte, vestimenta, en su expresión filosófica. Y el brasileño siente vergüenza. No sabe de su propia cultura. Tiene todo un modelo insistiendo en el imaginario que ve al indio como un pobre afligido, que no desarrolló *shopping center*, que no tiene progreso. Estos 500 años ofrecen la posibilidad de que la sociedad actual revea sus raíces, perciba ese patrimonio.

¿Percibir nuestra propia riqueza?

Claro. Ese asunto de separar, primer mundo, segundo mundo, tercer mundo, eso no es verdad. Con esta riqueza de flora, de fauna, de pueblo, ¿crees que Brasil sea un país pobre? Jamás. Nosotros somos una gran nación. No tenemos que ver con eso del tercer mundo. Es más un blef que no sé por qué la sociedad acepta. Yo ando por las sierras, florestas, cerros, trabajo directamente con la naturaleza, con el medio ambiente. ¿Por qué? Porque es el hogar. No hay mayor riqueza que la gente. También anduve mucho fuera de Brasil. Hablan de Nueva York. ¡Nunca vi lugar más fúnebre! Aquella cosa siempre oscura, el vapor saliendo de abajo del suelo. Y a eso lo llaman Capital del Mundo. Si

aquello fuese modelo de civilización, realmente estaríamos muy lejos. Pero no creo que ni para ellos mismos lo sea. Tienen una angustia adentro. Los americanos querían saber qué es la cultura indígena. Sentí en ellos una necesidad de rescatar alguna cosa que tuviese sentido interior para aquellas personas, que las hiciesen recordar lo que ellas son. El hombre no es hijo de aquel vapor fúnebre que sale por las alcantarillas. Él es hijo de la tierra. La esencia humana nació en las aguas, en la montaña, en el árbol, en los animales. No está en la megalópolis.



¹ Orac: chotas de las aldeas amazónicas.

² Macro jí: uno de los principales troncos lingüísticos de los indios brasileños.

³ Proqui: un tipo de fruto de algunas regiones de Brasil.

⁴ Hace dos años, un indio potaxó fue quemado vivo en Brasilia por cuatro jóvenes. Él estaba durmiendo en una parada de ómnibus. Los jóvenes derramaron alcohol sobre su cuerpo y encendieron un foforo. Furron presos y dijeron que apenas estaban jugando, que no tenían intención de matar. Dijeron también que no sabían que se trataba de un indio. Pensaron que era un mendigo.

⁵ Carimpeiros: personas que buscan oro en los ríos. Los ríos son muy anchos y hay posibilidades de encontrar oro. La famosa «Sierra Pelada», por ejemplo, de la que abundan fotos y filmaciones, es un enorme garimpo.

CANTARES DE LOS GUARANÍES DEL PARAGUAY

Fragmento de Che Ramöi Jusu Papa araka'e
(Pai-Tavyterä)

1. Érase el Creador.
2. Ya estamos pisando esta tierra, dijo el Creador.
3. Ya estamos pisando esta tierra reluciente, dijo el Creador.
4. Ya estamos pisando esta tierra llameante, dijo el Creador.
5. Ya estamos pisando esta tierra tronante, dijo el Creador.
6. Ya estamos pisando esta tierra perfumada, dijo el Creador.
7. Ya estamos pisando esta tierra reluciente perfumada, dijo el Creador.
8. Ya estamos pisando esta tierra llameante perfumada, dijo el Creador.
9. Ya estamos pisando esta tierra verdaderamente perfumada, dijo el Creador.
10. Ya estamos pisando esta tierra iluminada suavemente con luz eterna, dijo el Creador.
11. Ya estamos pisando esta tierra reluciente, iluminada (suavemente) con luz eterna, dijo el Creador.
12. Ya estamos pisando esta tierra llameante iluminada (suavemente) con luz eterna, dijo el Creador.
13. Ya estamos pisando esta tierra tronante iluminada (suavemente) con luz eterna, dijo el Creador.
14. Ya estamos pisando esta tierra, iluminada, verdaderamente, con luz eterna, dijo el Creador.
15. Ya estamos pisando esta tierra reluciente iluminada verdaderamente, con luz eterna, dijo el Creador.
16. Ya estamos pisando esta tierra llameante, iluminada verdaderamente con luz eterna, dijo el Creador.
17. Ya estamos pisando esta tierra tronante, iluminada verdaderamente, con débil luz eterna por Jasuka, dijo el Creador.
18. Ya estamos pisando lo iluminado verdaderamente con débil luz eterna por Jasuka, dijo el Creador.
19. Ya estamos pisando lo iluminado verdaderamente con débil luz eterna por el brillo de Jasuka.

20. Ya estamos pisando lo iluminado débilmente por las llamas de Jasuka.
21. Ya estamos pisando lo iluminado débilmente por Jeguaka.
22. Ya estamos pisando lo iluminado débilmente por el brillo de Jeguaka.
23. Ya estamos pisando lo iluminado débilmente por las llamas de Jeguaka.
24. Ya estamos pisando lo iluminado débilmente por Mba'ekuaa.
25. Ya estamos pisando lo iluminado verdaderamente con la débil luz eterna de Mba'ekuaa.
26. Ya estamos pisando lo iluminado verdaderamente por el brillo de Mba'ekuaa.
27. Ya estamos pisando lo iluminado con débil luz eterna por Ñandua.

[Este canto Pa'i Tavyterã fue compilado por Marcial Samaniego y traducido por León Cadogan, y posteriormente publicado en el Suplemento Antropológico, Vol. 3, 373-405, Asunción, 1968, y republicado hace poco en *Textos Míticos de los indígenas del Paraguay*, organizado por Miguel Chase Sardi y José Zanardini, edición a partir de la cual transcribimos este fragmento.]



Canto del Colibrí (Chiripá)

¿Algo tienes que comunicarnos, Colibrí?
 ¡Colibrí lanza relámpagos!
 ¿Algo tienes que comunicarnos, Colibrí?
 ¡Colibrí, lanza relámpagos, lanza relámpagos!

Archivo Histórico de Revisión

Canción de Beipuradarégi

(Axé-Guayaki)

Nuestros abuelos, nuestros abuelos,
los hemos dejado lejos,
la cabeza doblada sobre los brazos cruzados.
Nuestros abuelos
que ya han sido osos hormigueros,
los hemos dejado lejos
la cabeza doblada sobre los brazos cruzados.
Los de nuestra gente,
los nuestros,
nosotros deportados lejos
los hemos dejado,
la cabeza dobladas sobre los brazos cruzados.
Esos jaguares de blancos,
tienen las mujeres expuestas a ser presas ya;
aquellos que hacían el camino del blanco;
magníficos seres ya son,
ya se han extinguido
el viril y hermoso conjuro
contra jaguares y blancos.
Esos jaguares de blancos
tienen las mujeres expuestas a ser presas ya;
magníficos seres ya son
aquellos que huían el camino del blanco;
nosotros huidos lejos
los hemos dejado,
la cabeza doblada sobre los brazos cruzados.
Esos jaguares de blanco
tienen las mujeres expuestas a ser presas ya;
magníficos seres ya son



aquellos que huían el camino del blanco;
ya no están de pie las columnas
los árboles, los hemos dejado lejos,
la cabeza doblada sobre los brazos cruzados.
Los antepasados de tiempos lejanos,
columnas que eran,
magníficas espinas dorsales,
ya se extinguió su grito viril.
Nuestros padres
que ya han sido osos hormigueros,
nuestros padres
que ya han sido osos hormigueros,
sus cráneos,
los hemos dejado lejos,
la cabeza doblada sobre los brazos cruzados.
Nuestros antepasados, nuestros antepasados,
los hemos dejado lejos,
la cabeza doblada sobre los brazos cruzados.
Nuestros abuelas muy viejas,
nosotros deportados lejos
las hemos dejado,
la cabeza doblada sobre los brazos cruzados.

Beipuradarégi significa «Mujer joven, cuya alma tiene algo de un calabazo». «Julia Ferreira», tal su nombre «cristiano», no tiene más de 14 a 15 años; es una de las cantantes más jóvenes de la colonia. Según la tradición axé, la moza púber durante su iniciación se encuentra en estado de éxtasis, es decir, expuesta al peligro de ser devorada por un jama (jaguar). Puede suceder que el jaguar rapse a la muchacha y la lleve hasta la tierra de los jaguares, donde ella también se transforma en jaguar. Según la creencia de los Axé, los eclipses de sol se producen porque los jama atacan y devoran al sol. Dentro de este esquema, el sol queda del lado de los Axé, siendo opuesto a los jaguares. Como la iniciación ya no se practica hoy día, puede verse la desaparición de las canciones en la colonia. Su lugar seguramente lo van ocupando canciones con texto fijo. Con ello se priva a los Axé de la posibilidad de exteriorizar sus problemas en canciones compuestas por ellos mismos y de esta manera aliviar tensiones. Algunas personas jóvenes a quienes intentamos acudir para la explicación de los textos, ya no se hallaban en condiciones de repetir, libres de faltas, las palabras reproducidas por la grabadora, y menos aun de aclarar su sentido. Los Axé van perdiendo la voz. (Mark Münzel)

AYVU ROPYTA

FUNDAMENTO DEL LENGUAJE HUMANO

(Mbyá-Guaraní)

1

El verdadero Padre Ñamandú, el primero, de una pequeña porción de su propia divinidad, de la sabiduría contenida en su propia divinidad, y en virtud de su sabiduría creadora hizo que se engendrasen llamas y tenue neblina.

2

Habiéndose erguido de la sabiduría contenida en su propia divinidad, y en virtud de su sabiduría creadora, concibió el origen del lenguaje humano. De la sabiduría contenida en su propia divinidad, y en virtud de su sabiduría creadora, creó nuestro Padre el fundamento del lenguaje humano e hizo que formara parte de su propia divinidad. Antes de existir la tierra, en medio de las tinieblas primigenias, antes de tenerse conocimiento de las cosas, creó aquello que sería el fundamento del lenguaje humano e hizo el verdadero Primer Padre Ñamandú que formara parte de su propia divinidad.

3

Habiendo concebido el origen del lenguaje humano, de la sabiduría contenida en su propia divinidad, y en virtud de su sabiduría creadora, concibió el fundamento del amor. Antes de existir la tierra, en medio de las tinieblas primigenias,

antes de tenerse conocimiento de las cosas, y en virtud de su sabiduría creadora, el origen del amor lo concibió.

4

Habiendo creado el fundamento del lenguaje humano, habiendo creado una pequeña porción de amor, de la sabiduría contenida en su propia divinidad, y en virtud de su sabiduría creadora, el origen de un solo himno sagrado lo creó en su soledad. Antes de existir la tierra en medio de las tinieblas originarias, antes de conocerse las cosas el origen de un himno sagrado lo creó en su soledad.

5

Habiendo creado, en su soledad, el fundamento del /lenguaje humano;
Habiendo creado, en su soledad, una pequeña porción de /amor;
Habiendo creado, en su soledad, un corto himno sagrado, Reflexionó profundamente
Sobre a quién hacer partícipe del fundamento del /lenguaje humano;
Sobre a quién hacer partícipe del fundamento del /pequeño amor;
Sobre a quién hacer partícipe de las series de palabras que componían el himno sagrado.

REFERENCIAS

Las literaturas indígenas del Paraguay son joyas raras que atravesarán los próximos siglos sorprendiendo y encantando a los lectores más atentos de todas las lenguas. A pesar de todas las columnias contra los indios, de todos los crímenes cometidos. Para Augusto Roa Bastos y Bartomeu Melià, entre otros, las literaturas indígenas de Paraguay constituyen lo mejor, en materia de arte de la palabra, en el ámbito de la cultura paraguaya. Citando a Melià en el texto introductorio a *Las Culturas Condenadas*, Roa Bastos nos deja leer que «las letras paraguayas de escritura colonial empalidecen ante estas voces». Esto, según Roa, prueba, entre otras cosas, que «no hay lengua inferior a otra» y que no necesariamente los «culturas que se proclaman superiores son las que producen jerárquicamente las mejores y más elevadas expresiones artísticas».¹

El *mbarohéi puku* (canto largo) es uno de los géneros poéticos genuinamente guaraníes, cuyo esplendor vivificante de la palabra en estado de sol y neblina vencerá a la muerte de la cultura Guaraní, en caso de que un día esa cultura pueda desaparecer. «Che Ramoi Jusu Papa araka'e» («Érase el Creador, Mi abuelo Grande Absoluto»), es uno de los *mbarohéi puku* más conocidos de los Pai-Tavyterá.² Recogido por Marcial Samaniego, durante una de sus visitas a los Pai Tavyterá de Amambay, al comienzo de la década del 40, y traducido por el sabio León Codogan al castellano-paraguayo, «Che Ramoi Jusu Papa araka'e» fue publicado por primera vez en 1968, en el *Stiplemento Antropológico* de la Universidad Católica de Asunción.

Conforme a Bartomeu Melià, filósofo-antropólogo-lingüista-poeta, respetado estudioso de la cultura Guaraní, «el *mbarohéi puku* es una sinfonía teológica en la cual se sintetizan los grandes temas de la religión de los Pai, su *teko marangatu*, su modo de ser sagrado, que ellos sienten como fundamento de su propia identidad». Según Melià «Hay en la palabra poética de los guaraníes una dimensión de oración: *ñambo'o*. Es un decir-se en virtud de una palabra recibida. Y son estas palabras escuchadas las que serán dichas en diversas formas. De ahí surgen las que podemos considerar como géneros de la poética guaraní. Dispuestos en una gradación que va desde una expresión más particu-

lar hasta un uso más ritual, se pueden distinguir los plegarios, las invocaciones, los himnos, los cantos festivos del tipo *katyú*, los cantos ceremoniales del tipo *guahú*, los cantos rituales del tipo *ñengareté*. De acuerdo a Melià, el gran canto ritual «Che Ramoi Jusu Papa araka'e», «se desenvuelve en 58 estancias que son como otros tantos niveles de una caminata ascendente; como que, de hecho, los cantores caminan, avanzan, se adelantan y establecen en las nuevas tierras y en los nuevos cielos designados por el canto, porque el mismo canto posibilita el acceso místico a la realidad significada. Cantando y danzando, los Pai entran en una nueva realidad».³

A más o menos 100 kilómetros de la frontera de Ponta Parã (MS) con Pedro Juan Caballero (Paraguay) está situado el *Jasuka Venda*, o el *omphatos* (ombigo), el centro mítico del mundo Pai Tavytera. La destrucción del *Jasuka Venda* implica la condena de la humanidad a la oscuridad eterna. En el *Jasuka Venda* está depositado el *Jasuka*, uno de los elementos utilizados por Nane Ramoi Papa (el Creador) para hacer el mundo. Después que terminó su obra, Nane Ramoi depositó el *Jasuka* al tope de este cerro y dejó a Karavie Guazú a cargo de cuidarlo. La gran mayoría de los blancos no cree en eso. Y avanzan sobre el paisaje Pai Tavyterá depredando y robando lo que aún queda de plumas y cerros, en nombre del enriquecimiento ciego y neuro-paranoico. Cuando destruyan el *Jasuka Venda*, este mundo se perderá para siempre en la oscuridad eterna.

Entre septiembre de 1971 y marzo de 1972, los antropólogos alemanes Mark Münzel y su esposa, Christine Münzel, grabaron en cintas magnetofónicas una amplia colección de canciones de los Axé de la «Colonia Nacional Guayakí», donde permanecieron durante algún tiempo. Nacido en Postdam, Alemania, en 1942, Mark Münzel es antropólogo del *Stadtmuseum f. Völkerkunde de Frankfurt/Main*. Según Münzel «son trascrito y traducido estas canciones en colaboración con Bartomeu Melià, «los Axé ya no hablan sus dialectos en forma pura, sino que cada uno de los tres grupos habitantes de este campamento mezcla el suyo con los de los otros dos y con el guaraní de los paraguayos. Las canciones, cuyos textos no son fijos, sino improvisados, de

PÁGINA PARA BARTOMEU MELIÀ

Bartomeu Melià, heredero intelectual y continuador de las investigaciones de León Cadogan, su maestro, es una de las vías de acceso al fascinante corazón de la palabra poética de los «indios» guaraníes del Paraguay. Habiendo convivido la mayor parte de su vida entre indios del Paraguay, del Brasil y de la frontera entre ambos países, a pesar de ser sacerdote jesuita, en vez de convertir a los indios al cristianismo, en cierto modo dejó que esos años de convivencia lo convirtiesen a él en un indígena, y en uno de los mejores intérpretes de la cultura, de la poética y de la lengua de los guaraníes en Paraguay. Como se puede notar, no se trata de un poeta-filósofo-lingüista-antropólogo de gabinete, que nunca vio un indio desnudo, que nunca anduvo desnudo con los indios por las selvas paraguayas. Con Melià, aprendemos, entre otras cosas, algo fundamental: para los guaraníes: «Todo es palabra, y la palabra es todo». Guiados por sus palabras, llegamos a las llamas y ro-

cio, atravesamos las llamas y el rocío, y volvimos maravillados de llamas y rocío e indignados con todos los males que los indios sufren hasta hoy en la tierra guaraní, donde son más extranjeras que los extranjeros. De aquí a 1000 años, o aun menos, cuando quiera saberse cómo vivieron y pensaron los guaraníes, o de la rica dimensión simbólica de la cosmovisión de llamas y rocío, al menos quedará la obra de Melià, y de algunos otros pocos, como testimonio maravillado del esplendor de las bellas palabras primeras que se abren como flor.

—DOUGLAS DIEGUES



EL GUARANÍ: EXPERIENCIA RELIGIOSA

BARTOMEU MELIÀ

(FRAGMENTOS)

Un guaraní es su palabra.

Desde su misma concepción como persona, el guaraní es una palabra soñada. Cuando un hombre y una mujer se unen sexualmente, son apenas la ocasión para que se dé ese acto poético mediante el cual la palabra soñada por el padre es comunicada a la futura madre, que de este modo queda grávida de esta misma palabra. El hecho de ser engegrado y concebido un ser humano es designado metafóricamente por los Mbyá con la expresión: *oñemboapyka*, «toma asiento», con la clara alusión al modo como Ñande Ru, «Nuestro Padre», se sienta en su banquillo ritual, iluminándose a sí mismo en medio de las tinieblas.

Archivo Histórico de los Países Bajos y los Países Bajos

Si la concepción y el nacimiento de un guaraní se resumen, a fin de cuentas, en un acto poético de

encarnación de la palabra, toda la vida del mismo será la recreación de este acto inicial bajo diversas formas. En efecto, la vida del guaraní, con sus dramáticas instancias críticas —nacimiento, imposición de nombre, iniciación, enfermedad, carisma chamánico, muerte y «post mortem»— está marcada, indeleblemente por palabras singulares.

Cada nombre puede considerarse como cifra poética de la misma persona. De ahí nombres tan simbólicos como: Kuaray-*endju*, «llama áurea del sol»; Karai *kuchuvi*, «torbellino de Karai»; Kuaray *atachí*, «neblina del sol»; Aramirí, «pequeño día»; Parapoty, «mar florido». Esto entre los Mbyá. Los Avá Katú y Paí-Tavyterá siguen rituales similares y los guaraníes son igualmente pertinentes: Jeguaká rayvi, «llovizna del adorno ritual»; Ava yyyra'i poty, «hombre flor del

pequeño árbol»; Okè poty, «puerta en flor».

La clasificación y valoración del guaraní no se hace por sus cualidades físicas ni por sus bienes materiales, sino por los «cantos» que posee. El modo de su decir es el que da dimensión de su modo de ser.

Cuando alguien en un grupo guaraní —escribe Curt Nimuendajú en 1914— recibe su primer canto ritual, esto constituye un acontecimiento de interés general... Entre los indios de más de 40 años son excepción lo que no poseen en absoluto ningún canto ritual.

El modo ordinario como el guaraní consigue su canto, esa palabra poética que lo identifica ante sí mismo y ante los demás, se da en

el sueño. No se trata aquí de explicar el proceso psicológico que probablemente prepara la producción de la palabra soñada; de hecho, la palabra poética guaraní, aunque soñada, no presenta características propiamente oníricas, ni en sus formas sintácticas ni en sus metáforas. Tal vez lo que se puede decir es que el guaraní es un organizador consciente y un transformador poético de su sueño. Él trabaja cuidadosamente su sueño con disciplina y seriedad. Hay un arte del sueño que sustenta el arte de la palabra y del canto.

El carácter eminentemente personal del canto nos lleva a una etnografía de la palabra guaraní siempre abierta y susceptible de recibir nuevas creaciones. Habrá nueva palabra guaraní mientras haya un guaraní que sueñe y que cante.

Hay en la palabra poética guaraní una dimensión de oración. ñembo'e. Es un decirse en virtud de una palabra recibida. Y son

esas palabras escuchadas las que serán dichas de diversas formas. De ahí surgen los que podemos considerar cómo géneros de la poética guaraní. Dispuestos en una gradación que va de una expresión más particular a un uso más ritual, se pueden distinguir las plegarias, las invocaciones, los himnos, los cantos festivos de tipo kotyu, los cantos ceremoniales de tipo guahu, los cantos rituales de tipo ñengarete.

La palabra es efectivamente para el Mbyá el objeto y el sujeto de su arte, su contenido y su forma. Lo definitivo de su esencia, de su modo de ser, es la palabra, y toda su vida se estructura para ser fundamento y soporte de palabras verdaderas.

Desde la creación del mundo y del hombre, que es vista como creación de palabra, hasta la muerte de cada persona, que es valorizada como grado mayor o menor de palabra realizada, el Mbyá solo se entiende a sí mismo en función de la palabra.

Cuando el Mbyá considera que ha llegado a la plenitud y a la perfección, ya no muere, porque tampoco muere su palabra. Es lo que consiguen los verdaderos héroes, como aquel capitán Chikú. «Capitán Chikú obtuvo la perfección plena; de las palmas de sus manos y de las plantas de sus pies brotaron llamas; su corazón se iluminó como el reflejo de su sabiduría; su cuerpo divino se convirtió en rocío incorruptible, su adorno de plumas se cubrió de rocío; las flores de su coronilla eran llamas de rocío.»

Para el Mbyá, y en general para el guaraní, es el estado de gracia. Consiguió buenas palabras hermosas, lo consiguió todo.

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



ÍNDIOS NA LÍNGUA

—DOUGLAS DIEGUES

OS ÍNDIOS CONVERSAM

Escuto os índios conversando no meu sangue. Depois escrevo. Palavras de sangue contra qualquer mesquinha. Os índios passam os dias conversando no meu sangue. Escuto suas falas antigas. Depois escrevo. Na língua dos índios que conversam no meu sangue. Contra qualquer mesquinha. E as palavras vão adquirindo uma qualidade de flor.

LOS ÍNDIOS CONVERSAN

Escucho a los indios conversando en mi sangre. Después escribo. Palabras de sangre contra cualquier mezquindad. Los indios pasan los días conversando en mi sangre. Escucho sus voces antiguas. Después escribo. En la lengua de los indios que hablan en mi sangre. Contra cualquier mezquindad. Y las palabras van adquiriendo una calidad de flor.

FESTA

Os índios cantam no meu sangue. Um canto de chamás antigas e orvalho. Ouço o canto e depois escrevo. Os índios cantam e dançam no meu sangue. O ritmo do canto e da dança contamina o ritmo das palavras. A conversa interminável dos índios que moram no meu sangue influencia minha sintaxe. Juntos vamos inventando uma língua de sangue, chamás, orvalho, canto, dança.

FIESTA

Los indios cantan en mi sangre. Un canto de llamas antiguas y rocío. Oigo el canto y después escribo. Los indios cantan y danzan en mi sangre. El ritmo del canto y de la danza contamina el ritmo de las palabras. La charla interminable de los indios que viven en mi sangre influencia mi sintaxis. Juntos vamos inventando una lengua de sangre, llamas, rocío, canto, danza.

SONHOS

A noite se abre como uma palavra de jasmin selvagem. Os índios dormem. Mas estão sonhando no meu sangue. Escuto o sonho. E depois escrevo. A primavera que querem nos vender é falsa. Os índios acordam e continuam conversando no meu sangue.

INDIOS EN LA LENGUA

TRADUCCIÓN DE JORGE MONTESINO

Os sonhos falsos não existem. Só um sonho verdadeiro pode ter existência própria.

SUEÑOS

La noche se abre como una palabra de jazmin salvaje. Los indios duermen. Pero están soñando en mi sangre. Escucho el sueño. Y después escribo. La primavera que nos quieren vender es falsa. Los indios despiertan y siguen conversando en mi sangre. Los sueños falsos no existen. Sólo un sueño verdadero puede tener existencia propia.

PALAVRAS

Palavras de chamás. Palavras de orvalho. Palavras de água. Palavras de brisa. Os índios conversam no meu sangue. Palavras antigas como sapos. Palavras que se abrem qual flor. Palavras que curam. Os índios conversam no meu sangue. Depois escrevo. O fogo da palavra ilumina a tribo. O fogo da palavra afasta o veneno. Os índios conversam no meu sangue. O fogo da palavra pode incendiar uma paisagem.

PALABRAS

Palabras de llamas. Palabras de rocío. Palabras de agua. Palabras de brisa. Los indios conversan en mi sangre. Palabras antiguas como sapos. Palabras que se abren cual flor. Palabras que sanan. Los indios conversan en mi sangre. Después escribo. El fuego de la palabra ilumina la tribu. El fuego de la palabra aparta el veneno. Los indios conversan en mi sangre. El fuego de la palabra puede incendiar un paisaje.

ENCANTAMENTO

Os índios moram no meu sangue. Conversam como pássaros mas são índios. A vida é um encantamento. A cópula é um encantamento. A palavra é um encantamento. A cópula me deixa feliz como um colibri.

ENCANTAMIENTO

Los indios viven en mi sangre. Hablan como pájaros pero son indios. La vida es un encantamiento. La cópula es un encantamiento. La palabra es un encantamiento. La cópula me deja feliz como un colibrí.

SONHOS www.ahira.com.ar

DE LA MALDITA FRONTERA

«Tupy or not Tupy, that is the question...» afirmaba Oswald de Andrade en los inicios de la antropología, verdadero proyecto americano por encima de eventuales estéticas. Oswald decía que «Solo la antropología nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente». Un poeta brasileño muy cercano a las costas de esta Isla de Tierra (casaca afincado en Ponta Preta, brigasguayo en todo el sentido de la palabra), parece hacer suya aquella frase e incorporarla a fuego en su creación. Douglas Diegues, un desconocido, que apenas ha publicado un pequeño converso suya con el poeta cariocapense (uno de los grandes de Brasil) Manoel de Barros, un librito también desconocido llamado *Silêncio* y predestinado a su título en estos tiempos. Pero ya lo ha dicho Miguel Ángel Fernández, «el Silencio no es la mudéz, es la Casa de la Palabra» (...).

En el postficio de aquella converso, se lee a través de la palabra de Walther Castelli Jr., acerca del silencio: «O silencio aqui não é ausência do som. Muito menos a ausência do sentido. O silêncio aqui não é de forma alguma a ausência do sentido. É de jeito algum é ausência de som. Porque aqui a palavra se empenha de uma sonoridade encantatória e o sentido empenha a palavra até a divinição.»

Conoció a Diegues hace seis años, él venía editando una importante revista llamada *Jagui* en la imposible zona de frontera (Pedra Juan Caballero - Ponta Preta). Su curiosidad le había traído hasta mí, en busca de noticias de primera mano sobre aquella experiencia editorial que se llamó *El Aguar*. (...)

Mezclado entre tres lenguas, busca la palabra sagrada del *Ayva apytá*, encuentra cosas emocionantes en la voz de Chaze Sardi, en los estudios de Zanardini, en *La Maldición de Namur*, en *Las Culturas Condenadas*; habla de Río, de *El gáto de los navesos*, de la narrativa étnica, de *El pequeño decamerón nivalé*. Define el katyú y lo compara con el *hoká*.

Inicia sobre el Paraguay. Dice: «Este es un país de poetas, Jorge... sábés, en el camino de Ponta Juan a Asunción, encontré brisa marina». Lo miro como no



Douglas Diegues (ver tsé-tsé 7/8) nació en Río de Janeiro en 1965. Vive en Ponta Preta (Matto Grosso do Sul). Ha sido director de las revistas *Jagui*; *Bernardo*; *Caracol Nocturno* y *Viola de Cacho*. Actualmente dirige la revista *Caracol-Viola* editada en Ponta Preta (MS) y Campinas (São Paulo) junto a Walther Castelli Jr.

Jorge Montesino nació en Concepción del Uruguay, Entre Ríos, Argentina, en 1962, y vive en Asunción (Paraguay) desde 1989. Publicó *Rojo de Vapor* y otros poemas (1991), *Mulotiviv* (1996) y *La espuma a la recusa* de la efimero (1999). Es el creador del proyecto *El Aguar* y del Festival Poesías en la Bahía (Asunción, 2000) adonde interaccionan poetas paraguayos, uruguayos, brasileños y argentinos.

entendiendo y el continúa: «Sábés, miro el costado por la janela del ómnibus y veo un hotel con ese nombre. Una casucha todo pintado de azul con un cartel que dice: HOTEL BRISA MARINA. ¡En medio del Paraguay! Paraguay es un país de poetas. Brisa Marina como el poema de Mallarmé. Yo pensé arribá... Mallarmé, Brisa Marina, Paraguay, este es un país de poetas». (...)

El conocimiento de su poesía escrita era para mí, hasta ahora, casi un misterio, no había visto más que algún fragmento suelto, proyectos de poemas o la adivinación de una poética que se percibe en su *Silêncio*. Ahora tengo ante mí tres materias de Douglas Diegues, tres creaciones diferentes pero muy relacionadas: *Indios no sangue*, *Ychapy* y *Chamas y Orvalho* (*nouvelle-bugra*). (...)

En estos días voyé a vivir el invierno en punta de Tierra y el dejarse contaminar por la otra palabra, dejarse invadir, dejar que los indios hagan lo que tienen que hacer con la palabra. En *Ychapy* está la reivindicación del indio a través de una experiencia común, la vivencia. En

Chamas y *orvalho* está el mundo sagrado de los indios. Pero los tres textos están contaminados con esos casamientos (él los llama así) de palabras del habla cotidiana, palabras que son arcaísmos, expresiones de sentimentalismo junto a la visión indígena, la visión *mybét* sobre todo. (...)

Observamos en Douglas Diegues una preocupación por la poesía antes que por el poema en sí. El verso lírico del que habla el cubano José Kazer, el verso que este gran poeta dice sacilegjo porque es lírico, como Dios y por lo tanto vedado, predomina en Diegues. En esto, que es formal el fin, Diegues no escapa a la tendencia que hoy se manifiesta en poetas de la región. Marosa di Giorgio en Uruguay lo hace, lo hace Wilson Bueno con sus supuestos narraciones, lo hacen poetas emergentes en la poesía del Sur. Pero Diegues recupera de alguna manera la *poética* antes de escribir la *poesía*. La cultura de una otra forma, con la voz de los indios que conversan en su sangre. (...)

—JORGE MONTESINO

LA CANCIÓN DE LOS DOS



Rafael Cuatrecasas nació en Montevideo, Uruguay, en 1958. En narrativa, publicó *Cadáveres Expositos* (1995), *Vido de Perro* (1997), *Agua Imposible* (1998) y *Iajos* (2000). En poesía, *Ántixas* (1991), *Instrucciones para leer cenizas* (antología) (1994), *Estado Sólido* (1996), *Umbria* (1999).

El Carapálda está en la voz y el Piel Roja en el silencio.

El carapálda toma cerveza, vino y whisky pasteurizado.

El piel roja fuma marihuana.

El indio bebe agua. El blanco pepsi o coca.

El indio está después. El blanco antes.

El indio tiene pies duros. El blanco zapatos blandos.

El carapálda sabe leer, el piel roja escucha.

La música pertenece al universo. En un minuto caben diez siglos. La oscuridad va despierta.

En la noche del amor va la verdad sexual, el agua salvaje y cierta. La noche es más clara.

En el cine la oscuridad es mental, el día se hunde en la boca.

En el día se callan las estrellas de los ojos.

El indio vive. El blanco piensa.

El indio come. El blanco deglute.

El indio mete. El blanco fornicia.

La sustancia del indio es lenta. La codicia rápida. El indio es ventral y el blanco dorsal. El carapálda juega basquetbol.

El indio permanece en el desierto, dentro de su gota transparente y escéptica de soledad feroz, con unas pocas hierbas, con un poco de pan y agua fresca.

El indio no sabe contar.

El blanco es numérico.

El blanco tiene hijos y el indio descendientes. La luz del blanco está rota y la del indio entera. El indio subyace y el blanco sobresale.

Uno caucásico y otro nativo.
Uno de pie y otro sentado.
Uno en la Luna y otro en la Tierra.

En el mar también hay indios.
Los ahogados son indios, las mujeres son indios, los judíos son indios, los negros, los mulatos, los mestizos son indios.
Son indios los homosexuales, los árabes, las putas son indios lentamente, aunque estén vacías, al borde de la definición.
Los torturados, los desaparecidos son indios.
A los indios se les ve la angustia. La piedra en la cara. Muestran el cuerpo, la obvedad del acto.
Son indios. La verdad: son indios.
Las plumas en la lucha. La ignorancia. El miedo desnudo.
Las piedras fecundas.
Las almas van al tiempo. El jugo se extrae.
El día de los indios es un pozo.
La noche de los blancos antiséptica.

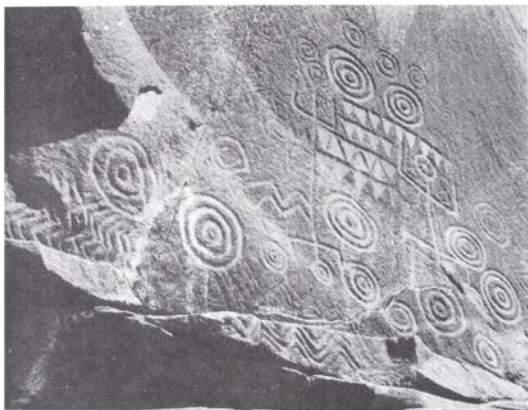
El año macilento, la báscula exacta.
Los indios, hacen trueque. Cambian piedras por nubes.
Los blancos son digitales.
El muro de los indios es moral. El peso de los blancos positivo.
El blanco usa bandera.
El indio, plumas.
El blanco es narcisista. El indio no sabe qué hacer.
Los dos hablan del subconciente colectivo.
Ambos yacen en Freud. Uno en Lacan. Otro en Jung.
Estructuralistas, semióticos, inocentes.

Uno en el río y otro en la noche.
El blanco, capataz. El indio, virtud.
El indio cerca del suelo. El blanco en los edificios.
El indio sombrío y el blanco iluminado.
El carapáida usa crema Pond's, el rojo, sol. La luz se apaga.
En el indio hay llamas. En el blanco colesterol.
El indio está loco.
El blanco, cuerdo.
El carapáida tiene razón. El indio, no.
El blanco es eficiente. El indio, inútil.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
En el indio vive la muerte y la razón del mundo. El blanco conserva su ignorancia, la eficiencia, la luz artificial, la obediencia debida, el odio, la razón aplicada, la calidad y el análisis instrumental.
El indio mira los árboles. El blanco, la organización.
En las hojas crece la sabiduría.

—RAFAEL COURTOISIE



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

Detalle de fotografía de inscripciones rupestres por Bernardo Magalhães,
en Ilha dos Corais, Santa Catarina, 1985, tomada de la revista *Medusa*, núm. 7, Curitiba, 1999.

GUY DAVENPORT EL INDIO Y SU IMAGEN

«Es inteligente», dijo el anciano de ochenta años Cuervo de Laner Gallardo a propósito del hombre blanco, «pero no sabio». En Little Big Horn los curanderos le robaron la cordura a los soldados de la caballería de Custer, recordó Piernas de Madera, de modo que éstos se volvieron locos y se dispararon entre sí. Los cheyenne y los sioux, hombres entrenados para fingir indiferencia ante el peligro, como el oso, y para clavar la mirada en sus adversarios, como el lobo, también se habían percatado de que la Armada de los Estados Unidos se embriagaba muy seguido con aguardiente. La *Columbia Encyclopedia* consigna «la apabullante superioridad numérica de los indios», sin decir una sola palabra de sus armas de la edad de piedra.

«Las flautas y los tambores de la banda militar aún estaban tocando -The Girl I Left Behind Me- cuando los impenitentes y broncosos cheyenne levantaron sus barbillas, sacudieron los hombros y dieron los gritos del coyote que atraerán a miles de intestinos presbiterianos? A estas alturas, podemos jugar el papel de Homero y derrochar simpatías románticas por los corazones que latían bajo los petos de puercocospin o por aquellos que palpitan bajo las gahardinas azules. Podemos regocijarnos con los potros sioux que se precipitan rítmicamente al redoble del tambor del chamán y los gritos de guerra, o puede erizarnos la piel el frenesi de los clarines llamando a formación de ataque o las lanzas emplumadas o las banderolas señalando el camino del combate. Los capitanes erguidos en sus estribos trataban de ordenar las filas de combate en contra de un horizonte incóstitil y exacto de cheyenne y sioux.

Custer, quien vio a Lee darle su espada a Grant en Appomatox, no podía igno-

rar que su adversario, un gran cacique que parecía la cruz de un senador romano y un biho, con todas sus plumas encrespadas hacia atrás, no haría más que gruñir de disgusto si aquel jefe indio llegara a ofrecerle su espada, y aceleraría con ello el espinoso trámite de tener que arrancarle la cabellera a un hombre tan calvo como George Armstrong Custer.

Sensiblería y crueldad son los ingredientes que sazonan prácticamente todas nuestras actitudes hacia el piel roja. El indio debe jugar el papel de símbolo oficial en la cultura norteamericana, debe ser el espíritu que preside el Día de Gracias, el honorable y hierático Primer Americano, la imagen que durante cincuenta años figuró en nuestra moneda básica, el penique (1859-1909) —superando a su compañero de infortunios, el búfalo, que estuvo en nuestro níquel durante veinticinco (1913-1938)—; y al mismo tiempo el indio debe desaparecer a toda costa, ya sea por vía del exterminio o de la asimilación. El indio ha rehusado estas dos maneras de abandonar la existencia.

Elmiré Zolla, profesor de literatura norteamericana en la Universidad de Génova,¹ examina en un estudio² amplio y minucioso la rivalidad histórica entre las ideas contradictorias e insistentemente inadecuadas con que Europa se ha acercado al indio de Norteamérica.

El villano en el libro del profesor Zolla es una idea: el Progreso. La idea del progreso era inherente tanto al plan puritano de los Puritanos Americanos, como a diversas clases de programas ilustrados, los cuales no estaban tan interesados en redimir el alma inmortal de los indios como en introducirla al jabón, la ropa decente, la educación y el empleo estable. La idea del progreso es compleja e

ilusoria de por sí. Supone forzosamente que la historia del hombre arranca de una condición primitiva y termina en la civilización. Y la civilización en tiempos del descubrimiento del Nuevo Mundo ya estaba transformándose en una definición acritica que abarcaba toda la gama de la tecnología y daba por sentado que los valores espirituales se habían consolidado tiempo atrás, y debido a una especie de regulación natural seguirían desempeñando su función.

Los puritanos que creyeron traer consigo la salvación de los indios (el regalo tenía que ver más con la pólvora, el ron, el sarampión y la paranoia), no traían sino al dios Progreso, en cuya bondad superficial y mezquindad de propósitos se escondía el plan del genocidio que de hecho fue la única actitud real del hombre blanco para con el indio durante trescientos años. En la biblioteca de la Universidad de Texas pueden consultarse algunos ejemplares de la Biblia encuadernados en piel de indio. Este símbolo sintetizado todo el mensaje del profesor Zolla. ¿*Qué buena idea!* Aunque podemos buscar en nuestras próximas vacaciones: biblias encuadernadas en piel de indio. El genocidio bien podría ser una invención norteamericana.

Sin embargo, la mente del Renacimiento se había acostumbrado a soñar con la Edad de Oro de Ovidio, un tiempo en que el hombre era bueno por naturaleza. Y héla ahí: el descubrimiento de un pasado vivo. América del Norte era una Arcadia. *www.usmhc.com* Por detrás de esa concepción se ocultaba el genocidio, ya que la Edad de Oro era un concepto literario que nadie iba a tomar en serio. Lo que sucede con las edades de oro es que las suplantamos con edades simbolizadas por metales más comunes, más prácticos. De ahí

que el profesor Zolla invierta un tercio de su libro en medir el impacto de las ideas del Renacimiento en el Nuevo Mundo y mostrar que los indios no tenían mucho de donde escoger entre los evangelistas («¿Y por qué tardaste tanto», preguntó un indio de Massachusetts, «en venir a decirnoslo?»), y los capitalistas.

El enemigo más sutil de los indios era, y probablemente lo sigue siendo, el humanitarismo nacido de la esperanza ilustrada de una razón ubieva y de un *bon ton* universal. El indio es hijo de la naturaleza; es una criatura de pasión e instinto. Es primitivo. Para la mente de la Ilustración, era un retrasado en el estricto sentido de la palabra. Estaba al margen del tiempo en la escala lineal de la historia; tenía (como dicen los rectores de las universidades al inicio de cursos) todo el futuro por delante; de ser cierto, el indio hubiera llegado a inventar la silla eléctrica, la usura, el latifundio. La conversación obsequiosa y la ametralladora.

Durante los primeros tres siglos de colonización, el entendimiento del modo de vida de los indios fue menos que nulo. El hombre blanco parecía decidido a fraguar conceptos erróneos. La castidad de los indios, que debió haber sido motivo de admiración para los cristianos, fue interpretada como frigidez. Asimismo, su desnudez se consideró salaz. Su indiferencia al dolor no se asoció con Esparta ni con los cretos estoicos, sino con un masoquismo perverso. La intensa observancia religiosa de los indios fue equiparada gratuitamente al diabolismo. Para los europeos el indio era un holgazán. Sus mujeres hacían todo tipo de labores manuales, mientras que el hombre apostaba, se solazaba en la guerra, caía en trances e imaginaba que podía platicar con osos y mapaches.

Mucha energía mal encauzada se invirtió en determinar la identidad del indio, ya que las Sagradas Escrituras guardaban silencio en el Archivo de los Dioses. La «raza de bronce» era una de las tribus perdidas de Israel fue una teoría que estuvo vigente por mucho tiempo, y puritanos adolorados no perdieron oportunidad de tratar de hablarles en hebreo. El racismo

es un prejuicio exacto: uno nunca sabe con quién está tratando. Y los prejuicios siempre tienen a un hombre inferior o superior, jamás a un igual. El indio sigue atrapado en la concepción esquizoide de ser superior (un buen salvaje) y ser totalmente inferior (un marginado de la evolución).

Hacia el siglo XIX el hombre blanco empezó a escuchar al indio en nombre de la ciencia, para descubrir lo que pensaba, el modo en que entendía el mundo.

Aunque a Henry Rowe Schoolcraft (en cuyos escritos Longfellow cosechó materiales para «Hiawatha») se le conoce como el primero en incursionar en la etnología india, el profesor Zolla lo ubica entre los obstructionistas. Araló por imputarle al indio una vez más el pecado imperdonable de haber rechazado el Progreso, y consecuentemente le pareció que el piel roja pertenecía a una raza inferior. Schoolcraft se metió en la cabeza (y muchos le creyeron, en especial el gobierno de los Estados Unidos) que el indio es precisamente eso: un hindú, parte de una raza «estática» que por agotamiento o pereza ha rechazado el destino del hombre, es decir, el desarrollo perpetuo. De Schoolcraft viene la idea de ese benévolo campo de concentración: la Reservación india.

Otro de los primeros etnólogos, Lewis Henry Morgan, tuvo una influencia mayor. Su demostración de que el indio estaba evolucionando con cierta parsimonia (a sus ojos, los iroqueses representaban la transición de la tribu a la nación primitiva) cayó en manos de Engels, y más tarde de Lenin. Así pues, el liberalismo se hizo de una etnología, y el marxismo aún sigue en espera de la síntesis más grandiosa que hombre alguno haya podido imaginar: el buen salvaje, sencillo, moral, afable y de corazón puro en medio del más avanzado desarrollo tecnológico.

El verdadero pionero de la etnología india fue Charles Godfrey Leland (1824-1908), fundador del *Journal of American Ethnology* en Princeton y Heilbrigg, una especie de George Borrow norteamericano que no hizo caso de las apariencias y fue inmune a la idea del Progreso. Fue iniciado en la tribu de los kaw, se unió a los gitanos y

murió en Florencia, cuando estudiaba la saliduría etrusca y la herbicería. Leland fue el primero en comprender la naturaleza chamánica de las religiones indias, las fuentes del poder espiritual y la diferencia categórica entre la mente y el alma de los indios.

De la antropología de mediados del siglo XIX en adelante, la indagación de la realidad de la vida india ha ido viento en popa (los porromeros de este avance ocupan la segunda parte del estudio del profesor Zolla). En general, el progreso indigenista que va de los escritos puritanos a Cooper y a Black Elk es de sobra conocido por las gentes de mediana cultura; los héroes olvidados de este proceso son quienes resultan más interesantes: ensayistas como Mary Austin (1868-1934), cuyo *The American Rhythm* le debe al profesor Zolla su restitución al sitio que le corresponde en las letras norteamericanas, tanto como su novela *The Land of Little Rain*. Etnólogos (Franz Boas, Ruth Benedict) y novelistas (Willa Cather, William Faulkner) han llevado sobre los hombros la difícil tarea de interpretar al indio, y en ocasiones ambas vertientes se combinan, como sucede con Jaime de Angulo. Al catalogar a estos retratistas tardíos de lo indio, el profesor Zolla es loablemente puntual y acucioso: su libro merece el apellativo de *autoridad*. Ocupará el puesto de ser la visión sobre el indio norteamericano en nuestra literatura, y gran número de tesis, en pro o en contra, vendrán de sus ideas.

La crítica académica querrá discutir ciertas categorías que propone la lucidez del profesor Zolla (¿Bartram, por ejemplo, debe colorearse entre los insensibles? ¿O Mark Twain?). El profesor Zolla tiene sus malos ratos; no parece entender que *Little Big Man* de Thomas Berger es una novela irónica. No conoce la obra de Paul Metcalf (*Will West, Patagonia*). No dice nada nada de la imagen del indio en el cine. Haber excluido de su estudio a los indios de México y Sudamérica pudo distorsionar en muchos sentidos el tratamiento de su tema (uno pierde de vista señales tan importantes como los «Martin-pescadores» de Olson o los inecas y los atreces de Prescott).

Por otro lado, es reconfortante saber que un estudioso italiano no cede ante los razonamientos paracos de Edmund Wilson, cuyo entendimiento de las cosas espirituales (indígenas o de cualquier otra índole) tiende a ser extraordinariamente plano.

El libro del profesor Zolla termina con un breve e informado repaso de la literatura india, y puede tener razón al sospechar que existe en ella un tesoro tan valioso como el de la sabiduría dogmática que descubrieron Marcel Griaule y Germaine Dieterlen. Porque los indios siguen siendo prisioneros en su propio continente, y su religión y sabiduría no han cesado de ser un tema desconocido. Si están por convertirse en un pueblo decadente es una cuestión que nada tiene que ver con la de sus tratados o sus derechos civiles. En Brasil aún se caza a los indios por deporte. La mayoría de los norteamericanos supone que ya están extintos, o que aún puede confiarse en el Departamento de Asuntos Indígenas para que los extinga en caso de crear un alboroto (como inepicar a la Comisión de Energía Atómica u oponerse a la construcción de una nueva autopista a despecho del Dios de los norteamericanos, el Automóvil).

Pasé mi infancia coleccionando flechas de indios y *tomahawks*, y conocía prácticamente todos los campamentos del Alto Savannah antes de que la C.E.A. arrasara con ellos. Sabía que dos indios, Anne Breadcrust y Jack Frost, vivían en condiciones deplorables, aun peor que los labradores negros. El primer indio de verdad que conocí (a los diez años me vendió un arco cherokee (-Hecho en Checoslovaquia- había sido impreso con tinta púrpura cerca de una de sus muscas)). Mi idea del indio -real- daba cuenta de un personaje mitológico, lo que el etrusco fue para nuestra Roma, uno de los Antiguos Dioses, ahora tan tímidos y cautelosos que rara vez se les puede ver.

Por supuesto, esto no es así. La población india de nuestros días es más numerosa que en tiempos de Colón. Son un pueblo vivo. Luego de cuatrocientos años de rechazar ciegamente el obsequio de Europa que hemos deformado lejos de todo pa-

recido con una civilización, los indios deben ser convocados a las mesas de negociación con los viejos tratados bajo el brazo. La idea de que el tiempo no puede revertirse es un mero dogma de la Ilustración, un disparate liberal. Y la soberanía del Estado es una idea totalitaria que sólo sirve para recabar impuestos. Dejemos que las naciones indias existan de nuevo en nuestro territorio.

El estudio del profesor Zolla sobre el lugar que ocupa el indio en nuestra literatura es mucho más significativo de lo que parece. Es a todas luces el complemento de un análisis del arte y del pensamiento moderno en una cultura tecnológica. El mito que sirvió a la tecnología (el mito renacentista de un progreso que va de un origen primitivo a una civilización sofisticada e ilustrada) se nos desmorona entre los dedos. Quizá fue un error que se empezara con un mito económico (y por lo tanto inmoral): toda su espiritualidad se coaguló en la idea de conveniencia, una de las nociones más extrañas y viscosas jamás concebidas por el hombre. Ésta podría ser la idea social más corruptora desde la esclavitud; y como la esclavitud, es inevitable mientras vivamos con ella.

El deber principal de un moralista estriba en poner el dedo en la llaga de la virtud; intuyo que esto es precisamente lo que hace el profesor Zolla en este amplio estudio sobre el encuentro con un pueblo y una cultura desdichados durante cuatro siglos. El hombre sabio (mejor dicho: el hombre sano) examinará este desdén para determinar el origen de su permanencia y su razón de ser. El indio no es sino un ejemplo de un pueblo libre de mito que confundimos con el progreso: una serie de artimañas egoístas que se repiten de manera enfermiza. Cualquier libro que pueda penetrar la opacidad del mito de la tecnología merece nuestra atención: el del profesor Zolla también, porque es una importante contribución a la historia de las ideas.

¹ Un hombre cuyas investigaciones han abierto brecha en temas que los estudiosos norteamericanos han desdichado por mucho tiempo (las fuentes y el significado de *Clarel de Méville*, por ejemplo), *Novelista (Minnetta all'Inferno, Crecita o della disorientazione)* = historiador de los iberos, es mejor conocido por un libro: *El eclipse de los intelectuales* (1959), un estudio en torno a la filosofía y el arte del siglo XX visus contra el trasfondo de la tecnología y la ilusión del progreso humano. Su estudio sobre reiquimia. *Le meraviglie della natura: introduzione all'alchimia*, se publicó en 1975.

² Elémire Zolla, *The Writer and the Shaman: A Morphology of the American Indian*, traducción al inglés de Raymond Rosenthal, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

Guy Davenport nació en Anderson, Carolina del Sur, en 1927. Estudió en Duke, Oxford y Harvard. Fue profesor de literatura en la Universidad de Kentucky durante más de veinticinco años. En los años 50 conoció a Pound en el Hospital St. Elizabeth, con quien entabló amistad. Libros de crítica: *The Intelligence of Louis Agassiz, Cities on Hills* (estudio sobre Pound), *The Geography of the Imagination, Every Force Evolves a Form and The Hunter Gracchus*. Libros de cuentos: *Infant, Da Vinci's Bicycle, The Jules Verne Steam Balloon, Eclogues, Apples and Pears, A Table of Green Fields and The Cardiff Team*, entre otros. Traducciones de siete poetas y filósofos griegos de la antigüedad en *Seven Greeks*. La introducción de su obra en nuestra lengua la debemos a Gabriel Bernal Granados, quien seleccionó y tradujo los textos de El Museo en SI (Albino, México, 1999), de donde está tomado el presente ensayo, y el relato *La muerte de Picasso* (Verdehalgo, México, 2000), además de otros textos suyos publicados en revistas y antologías.

Yo Juan Bautista Gamarra, Escribano de S.M. público y SONETO A TUPAC AMARU de Cabildo de esta ciudad del Cuzco, certifico, doy fe y verdadero testimonio á los señores que el presente vienren, como hoy día viernes, que se cuentan 18 de mayo, Dos curvos arcos açotando os ares y año corriente de 1781; se ejecutó lo mandado en la Voa a seta veloz do Índio adusto; sentencia antecedente, con José Gabriel Túpac Amaru, O horror, a confusão, o espanto, o susto, sacándolo a la plaza principal y pública de esta dicha Passam da terra, e vão gelar os mares. ciudad, arrastrándole hasta el lugar del suplicio un caballo, donde presenció la ejecución de las sentencias que Ferindo a vista os trêmulos cocares, se dieron á Micaela Bastidas, muger de dicho Túpac Animoso esquadrão de Chefe Augusto, Amaru y a los demás principales de su inicuá y perversa Rompe as cadeias do Espanhol injusto tropa. Y, habiéndose concluido por los verdugos las sen- E torna a vindicar os pátrios lares. cencias con todos los reos en este estado uno de los citados verdugos le cortó la lengua al dicho José Gabriel Inca valente, generoso Indiano! Túpac Amaru, y después le amarraron por cada uno de Ao Real sangue, que te alenta as veias, los brazos y piernas con unas cuerdas fuertes: de modo Une a memória do paterno dano. que estas reataron á las cinchas de cuatro caballos que estaban con sus ginetes mirando las cuatro esquinas de Honra as cinzas de dor, de injúrias cheias, la plaza mayor y habiendo hecho la seña de que tirasen Qu'inda fumando a morte, o roubo, o engano, dividieron en cuatro partes el cuerpo de dicho traidor Clamam vingança as tépidas areias. destinándose la cabeza al pueblo de Tinta, un brazo al de Tungasuca, otro á la capital de provincia de Carabaya: una pierna al pueblo de Livitaca en la de Chumbivilcas, y otra al de Sta. Rosa en la de Lampa; y el resto de su cuerpo al cerro de Picchu por donde quiso entrar á esta dicha ciudad; y en donde estaba prevenida una hoguera, en la que lo echaron juntamente con el de la muger, hasta que convertido en cenizas se esparcieron por el aire. Lo que se ejecutó á presencia del Sargento José Calderón, y un piquete de soldados que fueron guardando los dichos cuerpos muertos. Y para que de ellos conste donde convenga, doy el presente de mandato judicial, BASILIO DA GAMA en dicho día mes y año. — En testimonio de verdad. (1741-1795)



CINCO VUELTAS CON SÉRGIO MONTEIRO DE ALMEIDA

Reynaldo Jiménez: Sérgio, tu práctica artística parece implicar una cierta inversión: en tu «poesía visual» no hay palabras, se trata más bien de elaborar un comentario mudo, una denuncia semántica o una inmediatez inapelable; mientras que en tus instalaciones las palabras aparecen integradas al paisaje conceptual, nominando. ¿Cómo concebis, en consecuencia, la acción del poeta SMA: De verdad percibes este hecho recientemente, cuando estaba juntando el material sobre mi trabajo para mandártelo: fotos, materiales de diarios y poemas visuales realizados. A veces es importante una distancia para reevaluar el trabajo, aunque no siempre esto es posible desde que el autor (artista visual) es el realizador de la

obra y por lo tanto está dentro de ella. En el caso de la utilización casi exclusiva de imágenes en mis poemas y palabras en las instalaciones. En el caso particular de los poemas visuales es intencional, el objetivo es procurar un lenguaje literario, aunque independiente de la utilización de la palabra, o, cuando ésta eventualmente está presente, utilizándola como el símbolo en sí y no como la nominación de un símbolo. Soy inicialmente un artista plástico que fue hacia la literatura y así al revés, tal vez por esa la necesidad de crear poemas sin palabras. Por otro lado, en las instalaciones y objetos la cuestión no es tan simple. Antes de trabajar con poesía visual ya trabajaba con objetos e instalaciones, en muchas de las cuales la palabra ya estaba presente, principalmente en el material

utilizado en su creación, como periódicos o volantes de propaganda de tiendas. Sin embargo después de trabajar con poesía visual comencé a buscar un punto en común entre las dos formas de expresión artística. En algunas instalaciones, como la exposición en que incorporo el agua en la creación de las obras, la palabra es intencionalmente constante, como una procura del poema-objeto. Por otro lado: en otras creaciones más recientes como la instalación «Mais do alto» [Más en alto], en la cual uso varias copias del poema «Mais» impreso en acetato y colocados en las ventanas con intención de que se refleje en las paredes y asociarlo con la incidencia de la luz solar y también intervenir en el paisaje del exterior de la sala. A pesar de que esta instalación sea, desde mi punto

de vista, bastante literaria, no hay en ningún momento utilización de palabras. Creo que no hay diferencia entre las dos formas de expresión creativa. Se hace cada vez más difícil, en la producción expresiva contemporánea, asignar límites entre las varias formas de creación. Incluso porque la forma de comprensión de los estímulos sensoriales es bastante compleja, creamos formas o colores con los sonidos escuchados: así como las palabras también nos sugieren formas, objetos o sonidos; lo inverso por igual ocurre con formas, sonidos o colores percibidos sugiriendo palabras. Más allá de eso, es una característica de la producción posmoderna la agregación y utilización de lenguajes expresivos tenidos hasta hace poco tiempo como estancos e incommunicables. Las formas del conocimiento humano se interligan. La diferencia tal vez reside en la intención presente en el momento de la creación.

RJ: En Brasil existe una tradición moderna que incluye a la poesía visual, no necesariamente ligada a la verbal —como en tu caso— e incluso al margen del uso tipográfico, desarrollo y tal vez agudado por el concretismo. Esto se da dentro de una multiplicidad de posibilidades para la poesía, en tanto arte, escasamente desarrolladas en otras regiones del continente. ¿Cómo entendés el proceso poético: sigue implicando, de todas maneras, una escritura?

SMA: Como le decía, el objetivo de mi poesía visual es procurar un lenguaje literario independiente de la utilización de palabras. No se trata de la transformación de palabras en códigos y de una escritura cifrada que necesite ser decodificada para su comprensión. Pero sí de la escritura con un lenguaje simbólico, cuya comprensión puede ocurrir inmediatamente o a largo plazo. Esta comprensión depende del bagaje del lector/observador. La decodificación de la poesía verbal también funciona de esta forma, la diferencia está en el hecho de que en la poesía visual los figuras de lenguaje son transformadas en símbolos visuales y por lo tanto de comunicación más directa y, en muchos casos, de mayor impacto. El objetivo no es desvirtuar el valor de la palabra; lo cual por sí sería imposible, dado que el lenguaje hablado siempre creará y dependerá de la palabra. La intención es, dentro de una posición posmoderna, ampliar las formas de comunicación, independientemente de la palabra escrita o hablada. Podría hablarse de una escritura sensorial, ya que es posible crear poesía explorando otros sentidos como el olfato, el tacto, etc.

RJ: Llamo la atención, mirando las fotografías de sus instalaciones, la recurrencia a signos arcaicos: la mano, la sandalia (la pisada), la flor, el círculo... También entre los trabajos de los «Cortes» (junto a esas tijeras que desunen para se-

quir vinculando a otros niveles) aparecen la boca, la silueta, la cruz. Y de hecho, estos signos denotan una preocupación comunicativa que es religiosa, es decir que se propone portadora de una comunicación, que señalaría un intento de comunión. Es más: diría que hacen presentir una voluntad de redención, que incluyendo una advertencia y una formulación ascética, de síntesis, propone, sobre todo, una curación colectiva, en el sentido en que Beuys apelaba al proceder chamánico: condensar determinadas energías para devolverlas renacidas a la tribu. ¿Estoy errado?

SMA: Mi repertorio de signos es bastante amplio, intento explorar los símbolos lo máximo posible y estoy cada vez más convencido de que el lenguaje simbólico es inagotable. Considero muy importante para el artista o poeta la recreación del propio trabajo, recreando sus propios símbolos, procurando significados muchas veces distintos que en un primer momento no eran comprendidos. Esto es una forma de ejercicio inagotable. Por eso es común en mi trabajo la repetición de símbolos y el desenvolvimiento de series. La comprensión de la creación simbólica va a depender del momento de la creación.

También considero importante la exploración de la imagen corporal del propio artista (creador), por eso en muchos de mis trabajos están presentes mis manos o pies. La reutilización de la imagen corporal del propio artista siempre estuvo presente en la historia del arte, véase los varios autorretratos creados; en mi caso los autorretratos son creados con los medios de expresión que estoy acostumbrado a trabajar. Otro punto importante es el hecho de que todos mis trabajos están basados en mis experiencias vivenciales.

En relación a lo religioso presente en mi trabajo, creo que no se crea una obra consistente desvinculada de su origen cultural, a pesar de la fuerte influencia externa cada vez más facilitada por los medios actuales de comunicación. Toda América Latina sufrió una gran influencia católica debido al europeo colonizador que fue mezclada a las tradiciones y creencias de los indios nativos y, con mayor o menor intensidad, recibió influencia africana, creando por lo tanto una cultura mixta muy rica. Todos estos pueblos, cada uno dentro de su interpretación del universo, presentan una religiosidad muy profunda. El lenguaje simbólico de estas tres culturas individual o sintéticamente es fascinante. La reinterpretación de esta cultura mixta, dentro de una óptica actual, es un terreno fértil para la creación de nuevos signos. En América Latina para creaciones contemporáneas, tal vez de la forma en que le referiré citando a Joseph Beuys.

En todos mis trabajos, tanto instalaciones, objetos o poesía visual, incluso apropiándose de aspectos religiosos, como por ejemplo la instalación «Pais Nossa» (Padre Nuestro) a la serie de poemas visuales «Cortes: a cruz que ca-

rrago» [Cortes: la cruz que cargo], existe siempre presente un fuerte contenido social y político. La serie «Cortes» surgió al inicio de la década del '90, un momento políticamente turbulento en Brasil. Momentos turbulentos, social y políticamente, son una constante en América Latina.

RJ: En la poesía visual que vos practicás, al parecer al menos de entidades alfabéticas, ¿existiría —o tu juicio— un peligro de cristalización similar al que ocurre en la poesía específicamente verbal: una retórica de los procedimientos?

SMA: Propongo la pesquisa dentro del lenguaje poético, de esto forma es difícil creer en la cristalización. Incluso en el caso de la poesía verbal, si su realización se basa en la búsqueda es difícil aceptar el concepto de estancamiento. Creo que siempre habrá una otra forma de ver la misma realidad.

RJ: Y por último, ¿cuáles artistas —de cualquier procedencia— valoras como tu galaxia de influjos?

SMA: Es difícil relacionar influencias, incluso porque actualmente les formas de comunicación y divulgación de la cultura son innumerables. Esto hace que las influencias sean múltiples. Muchas veces la influencia se hace de forma indirecta y solo más tarde vamos a descubrir esto.

Intenté relacionar aquellos creadores que pueden mi mente, y que para mí poseen como principal característica la pesquisa de nuevos lenguajes, son dentro de la literatura o de las artes visuales. Principalmente aquellos que intentaron una ligazón entre las formas de expresión de las artes visuales y de la literatura. Sin duda alguna, conceptualmente, mi trabajo presenta una influencia muy grande de Beuys. Entre los artistas plásticos resaltaría la influencia de Marcel Duchamp (quien, supe recientemente, vivió en Buenos Aires a principios del siglo XX) y Kurt Schwitters; entre los brasileños destacaría a Lygia Clark, Hélio Oiticica y Mira Schendel. Admiro mucho el trabajo de León Ferrari, argentino que vivió muchos años en Brasil, habiendo retornado a Argentina en los '90. La idea de la multiplicación de la imagen, tiene mucho que ver con los artistas del movimiento pop americano de la segunda mitad del siglo XX. Entre los poetas, destaco la influencia del Grupo Noigandres y del Poema/Proceso. La posibilidad de la creación de poesía sin palabras o con la exploración de la palabra como símbolo, me fascinó desde el momento en que la descubrí, todavía en la adolescencia. Siempre me interesó por el arte conceptual; esto me llevó a la participación en el circuito internacional de Arte Postal, poniéndome en contacto con varios filmes experimentales de expresión. El universo creativo es amplio y complejo; no estamos hablando de un arte visual simple, ni desde el punto de vista conceptual ni tampoco desde el punto de vista de su realización.



Arriba, izquierda:
poema visual de la serie
«Cortes»: «El Verbo».

Arriba, derecha: poema
visual de la serie
«Cortes»: «Manos».

Centro, izquierda:
Instalación «Manos en
alto» (detalle) en base
al poema «Manos». Al
fondo la torre de la igle-
sia N. Sra. do Rosário,
Curitiba, Brasil; centro:
Instalación «Manos en
alto» (otro detalle)
(foto Macaxeira).

Sérgio Monte-
iro de Almeida
nació en Curi-
tiba, Paraná,
Brasil, en
1964. Es mé-
dico neurólo-
go. Además de
trabajar en
instalaciones,
articipa del
código de Ar-
te Postal y en
exposiciones
de poesía vi-
sual (en su
país, México,
Argentina,
Portugal).





«Padre Nuestro»,
instalación.

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

TRES COMPOSICIONES

CARLOS GERMÁN BELLI

LOA DEL ANDAR

Y mira de soslayo cómo otros corren, nadan, se arrastran y vuelan, y no sabemos bien si con envidia o no, pero los observa con atención, aunque lo haga así disimuladamente. En silencio cómo calibra los desplazamientos de los perritos falderos, de los pececillos rojos, de las hormigüelas diligentes y de las palomicas tímidas, y naturalmente de sus propios congéneres que andan muy campantes de acá para allá, a quienes por cierto los considera como los reyes del universo. Pero, aunque pase en blanco sus días, de ningún modo se le ve en ascuas, y, por el contrario, luce sereno, resignadamente.

Parece que quiere mucho a las hormigas, y la razón es que cuando él era pequeño comenzó a desplazarse a gatas, más o menos como ellas; y fue esto el límite de su andar, de deslizarse de un punto a otro con sus propios medios. Posteriormente, quedará para siempre fijo en una silla, justo como un clavo metido en la madera, a diferencia de los otros seres vivientes tan duchos en moverse a cada rato y adonde les plazca, con sus pies o patas, con sus alas o aletas.

Su silla no es la habitual, no la de ruedas —que la tiene guardada a piedra y lodo—, mas sí una simple silla con asiento de paja, similar a las que pintaba Van Gogh; si bien la suya cuenta además con un par de brazos de los cuales se empuña para ponerse de pie, y en consecuencia todo se transforma en una especie de andador metálico, que le ha resultado imprescindible y hasta consubstancial con él. Y merced a esta manera de desplazarse, ha resumido, sin proponérselo, el acto de moverse del perrito, el pececillo, la hormigüela y la palomica, a quienes el destino sí les dotó el don de moverse por sí mismos.

Y no hace mucho leyó *La Iliada*, y el personaje en que más se fijó fue Hefesto, que para los griegos era el dios del fuego terrestre, y oficiaba de herrero en el Olimpo, y tenía la pierna izquierda más corta que la derecha. El inmóvil lector automáticamente se imaginó que Hefesto era también el dios de todos los minusválidos del mundo, y estaba cuán emocionado de que ellos tuvieran a uno de los suyos en la suprema morada, que alguien igualmente baldado viviera codo a codo con las demás deidades, cada cual dechados de perfección física y mental.

Desde que descubrió a Hefesto él se siente como si estuviera dotado de una profunda percepción, y empieza a afinar la pupila, a profundizar el olfato, lo cual quiere decir sencillamente que sopesa las cosas de la vida, y lo primero que hace es cavilar acerca del movimiento de los diversos seres vivientes, como ese nadar, ese arrastrarse, ese volar, ese andar de cada uno. Y llega así al quid del asunto central de su destino, y entonces musita con fervor sendas loas a cada forma de desplazarse en el suelo, en el aire y en el agua.

Por lo visto ha extremado su sensibilidad, y por ello le comprendemos cuando nos dice que quisiera cavar una hornacina en una de las paredes de su dormitorio, y colocar allí una estatua de bronce representando a Hefesto el Cojo, como cuando ponemos en casa la imagen de alguno de nuestros santos católicos. Y, más aún, nos confiesa que le agradaría ser un pequeño perro callejero, y asumir la humilde identidad de éste, exactamente desde el hocico hasta la cola, y cambiar sus dos pies inertes por las cuatro patas de aquél, y por último correr libremente por los parques.

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

He aquí pasos en falso como siempre,
Con suma terrenal resignación,
Y es por escribir persistentemente
No en renglones en libertad, mas sí
En versos con torpeza calculados
Por entre las tinieblas de la noche,
Que por cojos mal suenan
Y arriban así al inocente folio
Que no merece cobijar jamás
Los ires y venires
Empecinados de la obtusa pluma,
Provocando embestidas sucesivas
Contra el estilo que palpita apenas.

En las concavidades de una y otra
Estrofa qué de graves desajustes
Pululan por doquiera cada día
De arriba abajo tentacularmente,
Y desde allí impertérritos afloran
Como cosa del todo inadmisibles,
Tanto que se les cae

La cara de vergüenza a las pobres
Estrofillas, que son como almas pías
Por cierto no culpables
De los yerros (pues míos solamente,
Que suelo perpetrarlos sin remedio
Desde el primer gorjeo cuando mozo).

Y en consecuencia puede ser emblema
Por entero del existir fallido
Todo aquello que pronto va afeando
Lo escrito con empeño inigualable,
Y por ser así cómo simboliza
A Eva y Adán tan torpes día y noche,
Y en lugar de los folios
Aparece hasta en carne y hueso hoy,
Que una afásica boca se vislumbra
Como precisamente
Se dispuso antes del materno claustro,
Que los yerros resultan consanguíneos
Del cuerpo y la palabra archideformes.

BALADA DEL DIOS HEFESTO EL COJO

Cómo me desprecian por ser un cojuelo
Que en la superficie más lisa del mundo
Anda a trompicones como un viejo abuelo,
Y en la vergüenza desalado me hundo,
Pues soy un pelele que a otro hace jocundo
Al verme sumido en torpes andadas,
Que por tal motivo sólo pesar cundo,
Y los dioses andan siempre en dos zancadas.

¡Bah! desde la cuna yo sin paralelo
Que al nacer apenas en dolor abundo,
Cuando mi madre con sumo recelo
Presume que soy del infierno oriundo,
Y así odiosamente lánzame al inmundos
Lodazal humano cuyas hondonadas
Hacen que renquee en lo más profundo,
Y los dioses andan siempre en dos zancadas.

Pero de improvviso de acá torno al cielo,
Donde soy herrero que al gran furibundo
Aquiles fabrico armas para el duelo,
Y a Pandora creo con un ser rotundo
Y niñas no humanas que en oro refundo,
Que por ser autómatas sagradas
Merced a ellas nunca soy un moribundo,
Y los dioses andan siempre en dos zancadas.

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

¡Ea! —así me activo—, y al fin errabundo
Por el vasto éter tal como en bandadas,
Aunque presto vuelvo al yunque fecundo,
Y los dioses andan siempre en dos zancadas.



Carlos Germán Belli nació en Lima, Perú, en 1927. Entre sus libros —publicados en Lima, pero también en Trujillo, Caracas, Montevideo, Madrid o Bogotá— se cuentan *Dentro & Fuera* (1960), *¡Oh Hada Cibernética!* (1961; 1971), *Por el monte abajo* (1966), *El pie sobre el cuello* (1967), *Sestinas y otros poemas* (1970), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979), *Canciones y otros poemas* (1983), *Boda de la pluma y la palabra* (1986), *El buen mojar* (1986), *En el restante tiempo terrenal* (1988), *Más que señora humana* (1986), *Acción de gracias* (1992), la antología *Trechos del itinerario (1958-1997)* y *¡Salve, Spes!* (2000).

J O S E

José Kozer está escribiendo, desde hace décadas, un solo poema que es un único verso que, a manera de kakemono omnívoro, al rigor de sus goces verbales, se inscribe en la celebración de la multiplicidad. Verso cuyo crecimiento rizomático sobrepasa ya las 4000 partes cifradas de la secuencia, con sus libros (instancias de ese poema) diseminándose por doquier quieran ser editados, asume como su área natural el ámbito amplio de nuestra lengua, sin ceñirse a una región, permaneciendo abierto a toda incorporación que le resulte vital. Este circular por contextos entremezclados y tan cambiantes como el habla, también es una toma de posición a favor de un cierto nomadismo —en tanto pertinente intuición de pertenencia, más que a una identidad delimitadora para su apetito expansivo, antes a una combinatoria policéntrica y a un proceso-estar que compromete, por entero, sin establecerse. La poesía de Kozer se propone niveladora por belleza del *imprøptu* —del salto semántico como si de aves, las palabras, se tratara. Importancias, jerarquías, imágenes del orbe, son alcanzadas por un ritmo en estratos que las pone a consonar: caleidoscopio desmadrado de simetría que, según se mire, es un mandala en espiral (adonde contemplar en movimiento los matices de una unidad tanto inefable cuanto perceptible) o una exploración por las áreas sin mapa y sin límites territoriales: áreas de la conjunción y del vínculo. En esta plegaria celebratoria, todo-y-cualquier-cosa puede jugar un rol deslizante, tornarse disparador de asociaciones. Todos los nombres y lo que designan pueden alinearse vinculados merced a una constancia en el nexa, al interior de esta poesía ilada para orar sin peroratas: todo en ella inspira. Este verso que viene disperso hacia lo uno, o que de lo unánime vuelve en un instante, trayendo brisa verbal, esta ondulada y tensa oración en la que Kozer reinventa su biografía, no clausura nunca su aura permutante. Por tanto, parece no dejar vedada ninguna zona del diccionario, así como ninguna veladura parece resultarle ajena. Portador de una fe que persiste porque no se enuncia ni se estatuye, el poeta se permite otra vez, pese al escepticismo imperante, la voluntad inspiradora. En arracimado parentesco y contacto con otras poéticas del continente (entre muchas otras, aquellas alguna vez mutuamente atraídas bajo un insumiso «neobarroco»), podría alegarse que, a este verso kozeriano arrojado al infinito, lo anima un (sofisticado por salvaje) espíritu sincrético: sincretismo que acompaña una pulsión mestiza, íntegramente cosmopolita en virtud de su origen mixturado. Mezcla que es religión y patria: donación a todos los dioses-palabras, patria-posibilidad donde todo es interlocutor. Reconocer el territorio de las Revistas Argentinas de destino, Poética y Cuadrante para leerse (lectura trastocante) un trabajo con el arrastre connotativo, mediante una especie expresionista —*action writing*: aplicaciones en capas de lectura escrita sobre la materia verbal extremando su porosidad, ilaciones de lo imprevisto visitado—, ese sino deviene íntimo, de ilesa intimidad, respecto al móvil llamado América. Lengua americana, en absoluto neutra, infraconnotada por hiperconectada, mora atravesándola una sin-

KOZER

taxis magmática ofreciéndose, más que a la cristalización de las prosodias (establecimiento de una identidad), a la incógnita implícita en toda experiencia. Lo cubano y lo exilado en Kozér, así, remiten a un destino —que no excluye al albedrío capaz de reinventarlo— que habrá de mantenerse en vilo incompleto hasta el origen. Deriva, la palabra, aquí es tomada por las astas arcaicas en tanto sustancia imantadora de presencia, materializadora, afectada (no por manía frígida de perseguir la sirena de una retórica excluyente entendida como estilo, sino por proliferación erótica de ese destino implicado en la incógnita, a la lumbre de una palabra que atiende a su latido). Si al sincretismo puede sindicárselo, en términos de contexto cultural, en tanto característica periférica, no imperial sino lúdicamente insurrecta, esto acontece en Kozér de manera antropófaga y Fénix: asimilación no prejuzgada de todo influjo fuera de escala en cuanto a canónicas preceptivas, dispersión de los discursos, disolución de la entidad cartesiana y, en fin, la ensimismada diversidad devenida tradición electiva. Reciprocidad de los involucramientos, conversación de las reciprocidades. La poesía de José Kozér es de aquellas que amplifican la lengua; o, más bien, la seduce y con gusto —se siente— la pierde, espejeante del anhelo del sentido, adonde cada andarivel convive por gracia metonímica, saga en un continuo asombrado. Esta inconfundible sintaxis capta, no captura, los facetados procesos de transmutación de lo percibido. La composición poética promueve, una vez más, que la percepción continúe alerta en ese enigma, la palabra. *Revista de Historia y de Revistas Argentinas* | www.ahya.com.ar

propia lengua. Raptos de fraseo metamórfico, letra para ser soltada. A Kozér bien le sienta el emblema del amanuense, cuya paciencia hacia la transcripción de un infinito reverbero refina su práctica del instante.

—R. J.



José Kozér nació en La Habana, Cuba, en 1940. Descendiente de emigrantes judíos de Polonia y Checoslovaquia, continuó la vía diaspórica: entre 1960 y 1997 vivió en Nueva York, donde fue profesor de español y literatura en lengua castellana, en Queens College. Luego de un breve periodo en Torrox, Málaga, España, actualmente reside en Hollandale, Florida, USA.

LETRA VOTIVA

ENTREVISTA JOSELY VIANNA BAPTISTA

Josely Vianna Baptista: ¿Me podría hablar de su infancia, del imaginario que lo despertó a la escritura; sus primeras incursiones en la poesía?

José Kozzer: Nunca vi un libro en mi casa; dicho sea de paso, jamás vi una planta de interior, un animal doméstico, una flor, una maceta en el alféizar de la ventana. La casa en la que viví de los 4 hasta más o menos los 16 años de edad estaba situada en un reparto o barrio de las afueras de La Habana: Santos Suárez, un barrio burgués, de casas pequeñas, a veces no tan pequeñas, todas con jardín, de edificios de dos plantas, y algún que otro rascacielos que alcanzaba la colosal altura de siete u ocho pisos. La casa, mi casa, era una penumbra: no se gritaba, no se alzaba la voz, se pisaba suave, no se ponía música; no recuerdo que hubiera un tocadiscos en la casa, jamás oí brotar música del radio consola Philco que ocupaba (central) la sala: ni música clásica, ni música popular. En casa no se cantaba, no se tarareaba, no se silbaba siquiera. A la hora del almuerzo se comía con las persianas entornadas, cosa lógica, dado el calor tropical y la absurda comida que se almorzaba: potaje de frijoles negros con arroz blanco, bistec empapado, ensalada (apenas aliada), alguna vianda (normalmente papas fritas o algún puré de zanahorias con papas); no se bebía vino ni agua mineral; de postre, empalgosos cascos de guayaba o de naranja, frutas de lata en almíbar, cascos de fruta hombá con coco rallado y una tajada gruesa de queso amarillo o de queso crema. Me imagino que la digestión en aquellos calores tropicales era un verdadero infierno. Almorzar durante la zafra. En aquellos almuerzos mi padre ocupaba la cabecera de una inmensa mesa de caoba que tenía tallas en los bordes: mi madre iba y ve-

nía, de la mesa a la cocina y de la cocina a la mesa acompañada por la sirvienta (!ah, Zoila, cuántas disculpas no te debo!); mi hermana menor, Sylvia, 4 años más joven que yo, y blanco de mis ironías y burlas, se sentaba frente a mí, asqueada de aquella comida, asateada por aquel silencio y por aquel calor de la una en punto de la tarde (hora en que de rigor se iniciaba el ritual del almuerzo): yo, por igual asqueado, temeroso, temblando siempre por dentro, con unas ganas enormes de risa, jarana, diversión, de llenar aquel espacio con palabras, con ideas, con discusiones, con amorosos debates e intercambios de palabras, callaba. Y temía lo peor: que callaría para siempre. Si se me ocurría decir algo, mi padre alzaba la vista del plato (era un hombre terno, bondadoso pero nervioso, y los nervios rayaba siempre exigió tranquilidad y silencio: yo lo heredé en esa manía, una de tantas) y tajante, decía: «cuando se come no se habla». Y mandados a callar se nos encogía el corazón, se nos revolvió el estómago, temblábamos de pies a cabeza, y en efecto, callábamos. Lo curioso es que yo callaba (no sé cuáles serían las razones de mi hermana) no por miedo a la vara del padre, no por temor a que su voz o su cinturón me golpearan (sólo una vez me pegó, e inmerecidamente) sino porque sabía en mi fuero interno que si lo contrariaba o contradecía iba a herirlo, iba a hacerle daño; y yo no quería maltratar a mi padre, a aquel hombre inventivo y silencioso que había pasado tanto en la vida, que había emigrado de un *shtetl* polaco a un *shtetl* argentino, que había perdido poco a poco sus ideales marxistas, su amor a la Humanidad (con H mayúscula); había perdido, y no poco a poco sino de golpe, golpe arterial y bajo, a todos sus hermanos (menos uno) muer-

tos en campos de concentración, esos campos donde ningún judío piadoso habría podido pasar un solo momento de concentración, algún momento concentrado en el amor a Dios, sino que por el contrario, habrá estado más bien constantemente desconcentrado de Dios, por miedo al horror nazi: perdió mi padre a sus padres, por lo que se sabe, en el gueto de Varsovia, probablemente murieron asesinados o de hambre. El callaba aquellas muertes, él rara vez mencionaba a sus muertos, ¿cómo pose iba yo a contradecirlo, a contrariarlo o herirlo con mis pequeñas de muchachito burgués que quería reír, ver flores, salir de la penumbra, comer, de todo, comerme el universo, zamparme la multiplicidad, engullirme la vida? ¿Cómo iba yo a atreverme a herir a aquel *shofran* solitario, a aquel *shofran* violento, a aquel hombre que clamaba contra la traición de la revolución rusa por el camarada Stalin, que decía haber oído hablar a Trotsky, que me contó en la terraza de aquella maravillosa casa de Estrada Palma 515 entre Goicuría y Juan Delgado, Santos Suárez, La Habana, Cuba, el Universo (como diría Joyce) haber pasado cárcel en Polonia por sus ideales socialistas? ¿Yo que quería sembrar en una maceta guisantes de olor, tener un canario en una jaula, leer a Martí aunque se me aguaran los ojos, ir guarachas en el radio, ver películas de vaqueros o de fuertes sentimientos hollywoodenses en la televisión de la sala (sólo la prendían de noche para ver unos absurdos programas de vodevil o unos shows cómicos bastante ignorantes)? Nuestra enorme diferencia me hizo sentir que yo no podía herirlo, jamás, me aisló. Protegerlo contra su mal pronunciado castellano, protegerlo de la vergüenza que sentía ante el vergeruza que yo sentía por lo mal que hablaba español, me aisló. Recuerdo que con unos ocho o

nueve años de edad, me sentaba solo a jugar en la terraza de aquella casa, y entre varios juegos que yo había inventado, había uno que podría llamar el juego de los idiomas: consistía en saber hablar castore idiomas -a la perfección-. Y me pasaba entonces las horas hablando de mil y una cosas con algún imaginario interlocutor, o con diversos personajes por mí inventados, en diversos y estrañóticos idiomas: hablaba, y a aquella tierna edad, chino, ruso, yiddish, inglés, francés, portugués, italiano, japonés, patois, quien sabe qué. Era rico en palabras, era dueño del silencio más profundo: el del autárquico autismo ecológico de los idiomas imaginarios del niño.

Aquella era una casa burguesa y sencilla, sin ornamentos ni artificios; era, sin embargo, una casa de una complejidad apabullante. Mis padres -no se entendían-. Yo imaginaba que sólo habían hecho el amor dos veces: la vez en que yo nací y la vez en que nació mi hermana. Luego supe por mi madre que había tenido un aborto, de modo que hubo una tercera vez, y parece que (como dice el refrán) -a la tercera va la vencida- pues en mi imaginación yo sobreviví a -buenos vientos y veneno. Mis padres no se tocaban, no se besaban delante de los hijos, no bailaban ni se decían al oído pequeñas obscenidades, no eran nunca indiscretos ni enredados, no se acarameaban. Una casa en penumbra, sin olores: nunca vi ni oli en casa especias, ni siquiera un poco de pimienta o de canela; las ensaladas eran exquisitamente insipidas, con sal y sin aceite de oliva y de ninguna otra clase, sin vinagre. Con la comida del domingo, el clásico arroz amarillo con pollo, se servían latkes judíos. O los jueves por la noche tomábamos borsch de remolacha o borsch blanco de acelgas con papas hervidas o puré de papas con smetene. Se mezclaba lo agrio y la frialdad judía con el saluberría culinaria cubana, solo que esta carecía de -sabor-. Dios, una Cuba sin -sabor-. Una casa de gentes sencillas, hijos de rabinos, y yo el nieto, o mi hermana la nieta de esos rabinos, habíamos venido a menos por ser ahora hijos de un padre

antirreligioso y de una madre que había abandonado la tradición rabínica de sus propios padres y se había adocenado en una religiosidad expresada con un discurso convencional, descaestado. Discursivo que en mi madre cubraba el aspecto de un esmerado castellano, de perfecta dicción habanera, habla engolosinada y clara que era lo opuesto del habla de mi padre, un hombre que jamás pudo hablar bien el español, que lo hablaba con un horrendo acento -polaco-, con el acento de los judíos de la Europa Oriental que no pueden pronunciar ciertas letras; un acento del que todos se burlaban en voz baja y del que yo, en voz más baja todavía, me avergonzaba. Pero cómo: avergonzarme de un hombre que se había hecho a solas, que no le debía un centavo a nadie, que jamás pidió un centavo prestado y que sin embargo prestó y cuando no se le devolvió lo prestado no dijo una sola palabra y aceptó el hecho, porque siempre había que aceptar los hechos, aceptar la fuerte realidad, la que manda? ¿Yo avergonzarme de un hombre de -experiencia-, como decía él de sí (-no tengo letras, soy analfabeto, pero tengo -experiencia- que vale más que todos los estudios del mundo-). ¿En shtetl, escribiría muy polbaramente en castellano; pero escribía maravillosamente bien en yiddish, un yiddish convencional pero que manejaba a la perfección, de modo que no era analfabeto en su idioma natal, solo en su idioma adquirido; con el tiempo sería doblemente analfabeto: en español y luego en inglés, cuando salió de Cuba y volvió, ahora con cincuenta y pico de años, a emigrar.) ¿Cómo iba yo a vencer del español de mi padre? No era posible renegar de ese español mal pronunciado que en público me avergonzaba porque nacía de la boca de un padre que era bueno, proveedor, justo, se había ganado a pulso lo que tenía, sólo exigía lo justo, que no me permitiera desilusionarme que la vida era dura, el bien lo sabía, era europeo, no era un delicado y frágil cubano; los cubanos no sabían lo que era un pogrom, un padre religioso fanático, un invierno polaco en un shtetl, sin calefacción, con cocina a carbón, suciedad y

piojos. Bien podía uno perdonarle a papá que no hubiera música ni flores ni ruidos ni luz en la casa. Su sufrimiento, el sufrimiento de Israel, el sufrimiento impuesto por el Dios de Israel a los suyos, esa gran prueba, lo justificaba; justificaba todo.

Entonces yo me encerraba después del almuerzo en una solitaria habitación en penumbra y durante varias horas, las horas de la siesta más larga del mundo, me aburría recordando la calle: esa calle en la que había jugado pelota con mis amigos -polacos- el sábado por la mañana, una calle llena de risotadas, de joderera, de sana maldad y tomaduras de pelo. Por la calle pasaban unas chiquitas de película, unos culos sabrosos, unos pechugos carnosos y saltimbancos que nos ponían a millón. Se detenia el juego para ver pasar esos cuerpos divinos, se piropeaban esos monumentos, se reía y se -chusmeaba- como si se estuviera de pantalón fino en la boca; y las mujeres se daban vuelta y respondían. Estallaba la risa, se hacían gestos (manos a las pudenadas) (rascar bío) (hacer la higa) y todo ello en el más riñoso y sensual castellano, entreverado con sus rasgos bellos en yiddish. ¿Qué te es polaco que no te entiendo? Y reíamos más. Qué gozadera, qué vida viva, qué contraste entre el almuerzo solemne y silencioso, tallado en majagua de silencio, y esa calle vibrátil, sandunguera, fezzaz y rápida, bullanguera e imaginativa. En aquella habitación, en los calores aquellos de las dos a las tres de la tarde, en aquel poder que duraba como hasta los cinco o los seis de la tarde, solo, vigoro, joven, lleno de ardor y de vida, tendía un puente, un arco, entre la casa y la calle, y trataba de vivir a la vez esa casa y esa calle, aquella penumbra y aquella maravillosa y alegre luz tropical. La contradicción era tremenda. Para resolverla había que afumar los sentidos, matizar los sentimientos, disciplinar el palpitante y pueril corazón. Ah. Bah. Uf. ¿Cómo: cómo hacerlo? Papel. Papel y lápiz. Palabras. Vocablos. Listas de palabras, voculario. Una cosa extraña y repentina que se llama escribir y que me sucede más

o menos por primera vez a los estorete años. Escribir. Pero, ¿escribir qué? Hice una noveteta que titulé *Historia de la prehistoria*, la escribí de un tirón, tenía unas 30 páginas manuscritas, la dejé cuando descubrí que la novela que escribía la había escrito antes que yo un señor llamado Anatole France, en un libro titulado *La isla de los pingüinos*, me había robado la idea. Me sulfuré. No me lo podía creer. Era frustrante. ¿En qué me había metido yo? Te podías pasar encerrado varios días escribiendo en una habitación, luchando con las palabras, como lucharía mi padre, para luego descubrir que el resultado de esa lucha era algo que ya existía antes. ¿Valdría la pena continuar? Escribí, escribí más: escribí todas las tardes, prosa y más prosa: cuentos, narraciones, textos desorbitados y grandilocuentes, victorhugonadañ. Y de pronto, escribí un poema. Ah, como Martí. Ah, yo como Martí. Ah, yo me como a Martí y me dejo comer por Martí. Ah, poesía, ingestión rápida, múltiple, centrada y disgregada, feraz e incontrovertible, ordenada desde quién sabe qué altura o qué abisal profundidad: ah, poesía, la Irremediable. Apareció de pronto. Supe, al instante, que hacerla, escribirla, sería el centro de mi vida: libros, poemas: leer, escribir. Sería siempre como un niño: un niño aprende a leer y escribir y cuando sabe leer y escribir deja de ser niño. El poeta no deja de ser niño, hasta el día de la muerte sigue aprendiendo a leer y escribir. ¿Romanticismo barato, esto que aquí digo? Sí y no: no,

porque una vocación no es romanticismo barato, es una fuerte necesidad, un hecho. Incontrovertible.

Lei entonces a los Simbolistas: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine (en traducción al español, en primeras traducciones castellanas). No importaba que fueran malas esas traducciones, lo que importaba es que existía París, la perversión, la nieve, el frío, la falta de calefacción, el Ideal de la poesía. Lo que importaba es que había libros; y mientras los hubiera la vida era interminable, interminable, pronto lo descubriré, porque haber leído a Verlaine implicaba saber que existía Dario, y de Dario a Julián del Casal no había más que un paso: como lo había de Baudelaire a Poe, y de Poe a Melville. Novelas, cuentos, poemas: día y noche, noche y día. Llegué a quedarme dormido, extenuado de leer, y más extenuado aún de querer escribir (como aquellos grandes escritores), con el libro abierto entre las manos, sobre el regazo (como una madre); y dormido seguía leyendo, continuaba el texto que había dejado en el momento en que el sueño me había vencido. Yo escribía en sueños, yo continuaba con el cuento de Hawthorne que había estado leyendo en aquella solitaria cama en que Onán, Robinson Crusoe y Balzac eran reyes. Ya era autor. Y al despertar, un vago tul de autoría me sobresaltaba, lo esperaba, sin embargo, pero sabía que volvería a atosigarme. Y cuando volvía, lo aceptaba. Había nacido la receptividad. Y con ella mi vida entraba en estado continuo de

Todo resplandece esta noche de un silencio oscuro.

He entrado en la umbría he entrado en la muerte.

El árbol que ocote llaman en otro país es mi país.

El árbol que yo llamo ceiba perdió toda la fronda.

Ciegos estamos yo y yo, ceiba y ocote, país y país.

El bastón de caoba rojo y blanco golpea en el mármol.

Se rompió la contera de tanto golpear en lo mullido.

El asa del bastón lancé al vacío, su eco en el silencio.

Silencio apollillando este viejo huracán en mi cabeza.

lectura, en estado continuo de escritura. Cuando salí de Cuba, no hubo nada más natural para mí que irme a vivir a Nueva York, en Nueva York a Greenwich Village (1960) y en el Greenwich estudiar en NYU, leer en Washington Square a la tarde, en las mañanas del sábado o del domingo: ser pobre como Thoreau, ser bohemio como Rimbaud, dejarme crecer el pelo como Baudelaire. Beber (yo era Delmore Schwartz), proteger a mis hermanos en escritura (yo era Ezra Pound), fumar (yo era Ginsberg). Había sexualidad pero no había sexo: yo era Emily Dickinson travestida de George Eliot travestida de Henry Miller. Era libre. Escribía.

¿En qué circunstancias se dio su salida de Cuba? ¿Cómo siente hoy en día su alejamiento del país natal?

Sali de Cuba por primera vez en 1958 al graduarme de Bachillerato. Un día se me ocurrió decirle a mi padre (tenía yo 18 años) que me iba a la Sierra Maestra a pelear por la libertad de mi país. Mi padre no se inmutó, no dijo una palabra. Unos días después estaba yo en Nueva York, estudiando en NYU. Se lo agradezco. De haber ido a la guerrilla me hubieran matado, no me habría salvado. No soy ni siquiera capaz de mear en un retrete común, entre otras personas. Y de haber sobrevivido la guerrilla hubiera acabado con mis jóvenes huesos

LECCION DE TINIEBLAS (2)

No volvió a sonar nunca más el teléfono.

La casa a oscuras la casa a oscuras el timbre a la entrada está desde hace tiempo descompuesto.

Mi padre es un feliz manatí, ave canora feliz es mi madre.

Tengo una hermana de dos fisonomías a veces soy su anverso, otras veces su reverso.

Es un lugar feliz mi país ausente tras la retina en blanco en el blanco de la pupila vaciado de blancura.

Todas las mañanas me quedo de pie unos instantes delante de un fanal que me recuerda el teléfono de baquelita a la entrada de casa, el ojo puesto en el vano de la puerta (tararco) (tamborileo unos instantes en las jambas de la puerta de entrada) veo cruzar en la alberca del jardín al manatí arrastrando entre sus manos el reverso de mi figura que es un ave canora, el anverso feliz de su figura que es el ojo fraccionado de mi hermana (vaciado) de aquel lugar feliz en el blanco de su pupila.

en la tumba o en la cárcel, porque soy boción, gárrulo, decididor, y cuando algo me sienta mal o cuando no estoy de acuerdo con algo, lo suelto. Y luego de pasada la euforia revolucionaria, decir lo que se piensa, era mortal.

Sali un mes de agosto de 1960 por segunda vez. En mayo del 59, unos meses después de que los rebeldes entraran en La Habana, regresé, ilusionado, a trabajar por el futuro de mi país. No me importaba lo que me pasara. Ni el dinero, ni vivir bien, me interesaba el progreso de mi país: todas mis fantasías eran agrarias, de distribución de bienes, de crear un pueblo cortés, educado, alegre: frugal. Soñaba con la frugali-

dad, la elegancia en la pobreza o en la frugalidad. Mi espíritu soñaba con una especie de monasterio laico al aire libre del que todos participaríamos. Concordia. Igualdad. Ni siquiera se me ocurría pensar que pudiera faltar la libertad. La euforia que todos sentíamos daba por sentado que la libertad era un *sine qua non*.

Para agosto de 1960 estaba profundamente inquieto, terriblemente desilusionado. De vuelta a mi patria (el país) el ambiente: sobre todo, me era insostenible la obsesión -revolucionaria- que se vivía. Todo era, con exclusividad, político. Lo único que existía era la política. Me ahogaba. Yo, que soy una perso-

na obsesiva, me figuro que estaba dispuesto a aguantarme, en solitario, mis obsesiones: pero aguantar día y noche a todo un país su obsesivo estado de politización, no, no podía, no quería aguantarlo. Súmese a ello que tenía veinte años de edad, y a mi lo que me comía el coco, era Mallarmé: viajar, *fuir là bas*, yo que no había leído todos los libros, yo que tenía la carne alegre y rijosa, quería vivir una euforia múltiple, compleja, de carrides rítmicas, de un mundo que se moviera, y no la euforia unívoca, irrespirable, del poder político, de la actividad política como única realidad. Repito, me ahogaba. Estaba inquieto. Tenía veinte años de edad. Al día-hlo, había que irse.

No recuerdo un solo detalle del día que me fui. Una amiga, Sylvia Valls, me contó casi cuarenta años después que ella me llevó al aeropuerto de Rancho Boyeros el día de mi salida. ¿Dónde estaban mis padres? ¿Por qué no me fueron a despedir? ¿O también vinieron y yo me había ido enganchado con Sylvia en su carro? ¿Y ello, de ser así, por qué? No era mi novia, era sólo una amiga, una buena amiga, de las pocas intelectuales con que me codeaba en aquella época. Pero, ¿por qué me acompañó? Son preguntas que no tendrán jamás respuesta. La condición del desterrado es carecer de respuesta para los hechos que dejó atrás. Se olvida, todo se le olvida; la fantasía, la irrealdad recubren los hechos, la realidad. Y un buen día no hay respuestas. En verdad, con el paso del tiempo tampoco hay preguntas. Las cosas ocurren, y cuerpo y tiempo siguen hacia adelante, despeniándose. Nuestra personal historia (histeria) a nadie interesa: menos si somos apátridas; menos aún si somos rusos blancos fuera de la Unión Soviética o cubanos gusanos y escoria fuera de Cuba. ¿O es que no somos, o al menos fuimos, para todo el mundo, para toda América Latina (revolucionaria y guerrillera) la peor basura que se pudiera concebir? A quienes Pinochet echó a patadas de su país, héroes; a quienes Fidel echó a patapiques de su país, fachas y basura e in-existentes y contras y demás paparruchas del lenguaje blanco y negro de los políticos.

Mi padre me dio 50 dólares, ya habían confiscado su negocio, se había perdido bastante dinero, no tenía para darme más que aquellos 50 dólares en efectivo. Me dio, además, unas cajas de tabacos Churchill y varios trajes sin estrenar, hechos a la medida (mi padre tenía una fábrica de confección de ropa de caballeros, curiosamente llamada Renault; siempre decía bromando que estaba buscando al rey de Sudafrica para venderle su materallo). Mi madre me dio un reloj de oro. Papá me dijo: cuando llegues a Miami véte a ver a fulano de tal que él te comprará todas las cajas de tabaco. Y con ese dinero extra puedes empezar a encami-

narte. En efecto, llegué a Miami, al otro día fui a ver a ese individuo, le vendí todas las cajas de tabaco menos una que me fumé. Con el dinero cobrado y el efectivo que tenía decidí irme a Nueva York. Mi instinto me dijo que no me quedara en Miami, que quedarme ahí era salir de Guatemala para meterme en guatepor: que ahí encontraría la misma desidia, el mismo bochinche, el mismo cubano politizado, del que huía como venado en medio de un incendio. Cogí una Greyhound al día siguiente y 24 horas más tarde llegaba a Nueva York. Me fui a vivir a un hotel llamado el Broadway Central Hotel, en el Village, donde había pasado todo aquel primer año que viví en Nueva York, era un hotel situado en la calle tres con East Broadway, tan malo que años más tarde un buen día se derrumbó. Él solito: creo que es el único edificio en la historia de Nueva York que se ha derrumbado de nuevo y mal construido. Allí quise una hedionda habitación en el hotel y ahí viví muchos meses, compartiendo cuarto con los primeros exiliados que llegaban, jóvenes como yo, y como yo cubanos judíos. Vendí todos los trajes que me dio mi viejo, vendí el reloj de oro que me dio mi madre, metí los 50 dólares en el banco, y me fui a buscar trabajo. Trabajé vendiendo diccionarios de casa en casa (duré un día); luego trabajé de camarero (duré tres horas); y luego trabajé de recolector en una firma de Wall Street donde tres meses más tarde era Export Manager; vendía avionetas Mooney, radios King para avionetas, Autopilotos Britton, tenía un sueldazo, no ahorrraba un centavo, bebía como un cosaco, me dejé crecer el pelo: antes de que existieran los Beatles, tenía yo un corte de pelo análogo al de ellos, y con el pelo largo y bien traído, con un flus bien elegante, iba a trabajar todos los días. El jefe me imploraba que me cortara el pelo; yo le imploraba que me dejara hacer mi trabajo y no me molestara con el pelo. Llegó a serle imprescindible, le llevaba todo el negocio: desde una habitación de cuatro metros por cuatro, en lo alto de 80 Second Street, despachaba avionetas a toda América Latina, a Europa (algunas las

venían a recoger los pilotos, y ellos mismos se las llevaban a sus propios países; algunas no llegaban, se caían al mar o se estrellaban en alguna montaña o en la selva brasileña; muchas avionetas vendíamos a Brasil, eran aero-taxis). Tres años después dejé aquel empleo, todo aquel dinero que ganaba y despilfarraba, ya me había casado en primeras nupcias (un desastre); decidí estudiar. Volví a NYU, con un sueldo miserable, trabajando de tarugo en la biblioteca de ciencias de la Universidad, pero aunque el sueldo era infimo, te pagaban los estudios, que era lo que yo quería. Y a trancaes y barrancas, en 1965 me gradué: alcoholizado, con malas notas (menos en literatura en lengua castellana), sin un centavo, una matrimonio que no funcionaba, y unas ganas terribles de escribir poesía, cosa que había dejado de hacer, entre otras razones porque había dejado de hablar, escribir, vivir el español; lo sentía vivo en mí, pero apenas lo utilizaba. El idioma se me había soterrado. Era un miembro inútil. Un peso que parecía muerto.

Habermé ido de Cuba, como suele ocurrir con todas las cosas humanas, tuvo sus buenas y sus malas consecuencias. Creo que arquetípica, quizás genéticamente, como judío, carecer de país, no tener un sitio y una casa arraigados y definidos (incluso, definitivos) era para mí no sólo un destino sino asimismo una normalidad. Me adapté en seguida a Nueva York, a no estar en Cuba, a no hablar español, a no tener padres, hermana, los amigos del barrio, la novicita de la esquina. Me adapté a pasar desapercibido, a no tener vecinos, a no existir. Estaba bien. Aquello dolía bastante pero tenía sus ventajas: muchas. La mayor, vivir la euménica pluralidad cotidiana de las gentes de todas partes, modos de ser, vestir, pensar, chillar o hacer silencio, que conforman el espacio neoyorquino. Yo viví en un barrio que en mi vida había visto o conversado con un puertorriqueño o con un dominicano. Mis amigos, ahora, eran de toda América, de todas las razas, nacionalidades, religiones, lenguas; practiqué aquello que José Vasconcelos, el

pensador mexicano, llama gloriosamente «la igualdad de la cama». Tenía a la mano todos los libros del mundo (los robaba: desarrolló una técnica de robar libros que era infalible, y la puse en práctica durante un par de años, hasta tener una biblioteca mínima y selecta que fuera de mi agrado); discos, teatro, bares, la calle, los cafés (me senté todas las tardes durante diez años, a partir de 1964 en el café Reggio, que luego Brodsky haría famoso, a escribir en mis diarios) (conservo 34 volúmenes, hasta la fecha). Era desdichadamente feliz. Es verdad que me faltaba Cuba, no me cabe la menor duda; pero también es lo cierto que había entrado en el mundo, había quemado el puente de la insularidad, y las desbordadas marcas de la vida cotidiana, a base de palos (no siempre exentos de dulzura bitter-sweet) me regalaban una lección tras otra, me maduraban hinchándome el cuerpo de creación, literatura, arte.

Roland Barthes habla de «la delicia de esas mañanas en U.»: el sol, la casa, las rosas, el silencio, la música, el café, el trabajo, la quietud insexual, la ausencia de agresiones... Si quito lo de quietud insexual puedo coincidir con él en que esa descripción habla del sitio ideal donde el escritor puede escribir. He encontrado a través de los años esa localización: mi geografía es de soledad. Una soledad que hace 25 años compartimos Guadalupe y yo, en una armonía que a veces a nosotros mismos nos sorprende: ya que jamás hemos tenido un más ni un menos, una sola pelea. Y eso que yo soy un tipo difícil, lo que se llama un tipo maniático, insoportable, quisquilloso, solitario, a veces terriblemente violento a nivel verbal (hábito adquirido entre los beatniks, en inglés), obsesivo siempre. Trabajo (en lo mío) como un condenado, y ese trabajo le roba a Guadalupe delicias de la vida cotidiana, lujos de hoy, furiosos que en el lado nunca ha podido disfrutar. Y sin embargo, y sin embargo, hemos sido felices. Un misterio. Haber salido de Cuba me abrió a recorridos ignotos, complejos, arduos pero enriquecedores; me llevó de la mano a la poesía, a un cierto tipo de poe-

sía, a un modo de percibirla y de hacerla. Esa es la buena consecuencia, digamos, de mi salida.



Jorge Rodríguez-Padrón & Kozzer.
New York, 1980.

Lo desgarrador es no tener país. A un nivel práctico, por ejemplo, cumplo en unos meses 60 años, y a estas alturas de mi vida y del «exposures» que ha tenido mi trabajo, a mi pocas veces se me invita a participar en congresos, dar lecturas de poesía, dar conferencias, porque no sólo no soy académico sino porque no represento a ningún país. ¿Va a representar a Cuba o a los Estados Unidos o Argentina o Uruguay o Chile o Venezuela o Uruguay o el un cubano? ¿Va a representar a Cuba un expulsado, un diaspórico, un desterrado? Créame que no me quejo, no me ha ido mal; pero píñense en la gran cantidad de cubanos fuera de Cuba que escriben, pintan, esculpen, hacen teatro y

que jamás, jamás son invitados a nada porque no son, no somos a estas alturas, y pese a los cambios habidos y por haber, «politically correct». Primero van a invitar a México a un poeta de tercera fila de la Isla que invitar a cualquiera de nosotros, pongo por caso. Bueno, no pasa nada, a todo se acostumbra uno; pero no hablemos de justicia, de verdadera literatura, de amor a las letras y demás barrabasadas. Lo que opera es la conveniencia, el interés personal, el politiquen chanchullero y matasiete. Al diablo. La cuestión es escribir, hacer poemas, y en dos siglos ya veremos quién era quién. He visto «famas» ya desaparecer por completo en mi no demasiado larga vida. Y quien a estas alturas de la historia (y de la historia de la literatura) no está curado de espantos, es que se chupa el dedo (no diría cuál).

Es desgarrador no tener país; y no sólo a nivel práctico (cosa que cuenta, y mucho); también a nivel afectivo, espiritual. Quien no ha vivido en carne propia esa terribilidad, desconoce lo que es el nomadismo del cuerpo y del lenguaje, el desubicamiento de las imágenes primordiales, con sus olores, sus palpitos, sus funciones. No tener país es no tener madre. No tener país es haber olvidado el roce de la madre en el rostro primero, hoy rostro curtido y avejentado. No tener país es una muerte en vida, triste, muy triste; muerte en vida que debemos, con exclusividad, a los políticos, esos verborrécicos mediocres que hacen del lugar común y de la perogrullada el gran negocio del mundo. Mire Ud., amiga, la historia es larga. En mil años todos ellos habrán desaparecido de la faz de la tierra, serán la fauna extinguida, mientras que los poetas, los verdaderos poetas, seguirán mandando hiel y miel para que las gentes vivan con los pies en la tierra y con la imaginación en el cielo. (Véase el original del vaticinio) (Uf).

El alejamiento fue fatal, fue maravilloso. No caminé por La Habana durante 40 años, no volví a nadar en el mar que baña las playas del balneario La Concha o

de El Casino Deportivo, dejé de oler un cierto olor de mujer que amor críticamente y que perdí. Sea. En su lugar fui a Eliot y a Pound en el original, recorrí Florencia medio borracho durante una semana con diez dólares en el bolsillo, sé lo que es pasear un domingo por la alpujarra granadina, lo que implica para un corazón rebosante de salud poética, ser libre.

JVB: ¿Cómo concibe el neobarroco en una época en que, recordando a Lyotard, han naufragado los Grandes Relatos (Progreso, Humanismo, Ciencia, Arte, Sujeto)?

JK: No soy teórico. Entre los poetas hispanoamericanos asociados con la corriente neobarroca que conozco los hay muy competentes: Echavarrén, Kamenzain, Espina, el tristemente fallecido Perlongher, Eduardo Milán. Pienso que han dicho y tienen mucho por decir sobre el barroco clásico y el neobarroco, incluso si tal cosa existe, y qué poetas pueden auténticamente quedar adscritos a la nómima, al Who's Who de la poesía neobarroca. Como cualquier poeta que se precie, quiero y no quiero pertenecer al neobarroco, quiero ser uno inter pares y a la vez no quedar reducido a una nómima, a una escuela, a un modo unívoco de percibir la poesía.

Concibo lo barroco no sólo como una superficie sino sobre todo como una profundidad. Tiende a la desesquemmatización, aunque como toda manera de ser y de hacer, acaba forjándose una retórica, una serie de principios que incluso lo pone a la defensiva, lo cual ya es una trampa: todo inevitablemente tiende a anquilosarse, a masificarse, con lo que la chipsa original se institucionaliza, se academiza (muere) y pasa a ser gesto, acto mecánico, uniforme. Sin embargo, y dentro de lo que cabe, el barroco fue un intento de una visión española cerrada del mundo, reacción alimentada doblemente por el redescubrimiento «full force» de la Antigüedad y por el descubrimiento del Nuevo Mundo, que obligó al escritor (mayormente, poeta), así como a la gente y por

ende, al lenguaje, a abrirse, a rebuir las formas mayestáticas, prepotentes, del lenguaje oficial, un lenguaje al servicio de la muerte: el de la Iglesia que perseguía y vigilaba como Argo de cien ojos todo brote de heterodoxia; y el del Estado que perseguía la riqueza material, el poder de hacer y deshacer a voluntad y arbitrariamente, según sus cánones y necesidad de acaparar toda la realidad de manera monolítica. Y todo ello, claro está, con base a un lenguaje fofa, facción, asquilde a la boba masa, reducible a fórmulas de rápido empleo, mecánicas. Un lenguaje que le permitía al arzobispo, al inquisidor y al cura de pueblo decir sin tener que hurgar a la mollera: lenguaje dado, idea recibida. Un lenguaje que le permitía al imperio y a sus acólitos blandir la endiablada espada con fácil justificación retórica: Patria, Gloria, Imperio, Rey, Nación, Dios, Eclesia, Virtud, y demás perversión de valores.

El barroco es un asombro. Y es la asombrosa reacción del lenguaje ante el asombro de lo que fue la Antigüedad, tanto tiempo prohibida por la Iglesia, y por lo que representó el descubrimiento de las nuevas tierras allende el mar. Imagino el asombro del hombre medio, del ciudadano de a pie (como se suele decir) ante la noticia del Nuevo Mundo: aquellas pieles, aquellos adornos, aquellas culturas, aquellos dioses, los animales, los productos de la tierra, los nuevos árboles, las nuevas lenguas. Y no sólo eso: asimismo el asombro ante el hecho de que los propios valores no eran únicos, de que la tierra conocida no era la única: había otras culturas, también antiquísimas, y otras formas de comer, de pasar el tiempo (por ejemplo, se podía fumar y echar humo por las narices). Había otras mujeres que tenían un sabor distinto, traían al mundo hijos de piel moreada, olian de otra manera. Evidentemente, los hombres por sus propias mujeres, imaginaban la sexualidad de un modo distinto, no padecían del mal de la ropa y del ocultamiento detrás del velo y de la tela gruesa, eran capaces, sin exhibicionismo ninguno, y de manera «natural» de mostrar su desnudez.

de. La del cuerpo (deseo) y la del alma (inocencia). ¿Cómo, ahora, ante esta diversificación de la verdad, este aumento de la percepción, decir las cosas? ¿A qué lenguaje recurrir para enfrentar este espacio nuevo, gigantesco, enmarañado, complejísimo, que surgía? Ese hombre de la calle, aquel conquistador, o simplemente el «emigrante» que se va de la Península en busca de una «nueva vida» tiene que forjarse un nuevo lenguaje para las nuevas cosas que ve. Un nuevo lenguaje que lo obliga a extremar la letra, la palabra, desusualizándolo, descanonizándolo, abriendo en la jungla un trillo, un sendero de tinta y verba que le permita captar lo diferente, reproducir lo mejor posible lo mixto, plural, contradictorio, en el sentido de sus propios valores, sus costumbres «rancias». De nada le sirve el abolengo ante la desnudez, de nada le sirve el lugar común del lenguaje en un sitio donde la base de ese lenguaje, las imágenes trilladas que maneja ese lenguaje, ni siquiera existen. Si un español medio del siglo XVII (pongamos por ejemplo) tiene por costumbre decir que «no se le pueden poner puertas al campo», ¿qué podrá decir cuando sus ojos contemplan la vasta extensión de un nuevo continente donde el concepto de puerta y el concepto de campo difieren por completo de su propio concepto? Un concepto, el suyo, cerrado, exiguo, infinitamente pequeño, si lo compara con la desmesura que es América.

El lenguaje de los siglos XVI y XVII se tiene que haber sentido amenazado, existencialmente desesperado. Las referencias, la información, los datos que llegaban eran inconmensurables, sobrepasaban la delirante y desbordada imaginación medieval, imaginación, por cierto, que se había canonizado y anquilosado. Aquel lenguaje, confrontado con su propia limitación, debía revelar nuevas cosas mediante el acto rebelde de la múltiple participación: es un lenguaje siempre, un lenguaje que se retuerce dentro de sí mismo, se ovilla y se distiende, se lanza en mil direcciones simultáneas para tratar de captar la multidimensionalidad

SEIS VESTIGIOS

LA MUERTE LLEVA CHAMBERGO

Y alas: las alas gigantescas de un zunzún que no reposa.

El ojo izquierdo verdinegro no manda, manda el ojo derecho (glauco) que él viene de Dios.

Andrógina, porta el falo de los caballos, corona de espinas en el bálano, firme saeta de zarza y clavos (hormigas) al penetrar, alcanzar la médula en un recorrido (instantáneo) por toda la espina dorsal.

Calimbados, nos llevamos las manos a la cabeza, ¿y el prometido cielo? Faramalla de la ceniza, diez uñas y cuatro pelos creciendo un rato.

¿Y la cachucha? Perdida, perdida en el viento, a resultas de otro bostezo suyo, y de algún descoyuntado aspaviento de su mano derecha en jarras a la cintura.

Uno a uno, y todos por el mismo aro, incompletos: tullidos mancos histerectomizadas tuertos pechixtirpadas, y los miembros todos de mi secta de prepucios exentos: menos le damos de comer a la Infatigable; menos come su imperecedera peonada de gusanos.

Borregos, a ñampearse tocan: vedla desabrocharse el chambergo y cómo en mi caso queda entre borrones y tachaduras un chapón.

que de pronto le presenta la nueva realidad. Ese retorcimiento, que es búsqueda, no es superfluo, sino el reflejo de un hecho académico, sino que es auténtica manera: intento de captar la voluta, lo espiral, el estallido, las diversas esquirlas que salen disparadas en todas las direcciones, aparente azar, asombro, desconocimiento. ¿Cómo conocer? Es decir, ¿có-

mo decir? ¿Cómo reentender la verdad? Es decir, ¿cómo rededir? Y, muy importante, ¿cómo decirlo?

Estamos ante lo inconmensurable, hoy diríamos lo extraterrestre, lo lunar y siléncio, lo cósmico y espacial. Hace falta un lenguaje especial, abierto, intrépido, des-territorializador, para decir lo inconmen-

surable. Nótese cómo el lenguaje recurre ahora a todos los recursos estilísticos de un lenguaje que no tiene miedo, con la boca abierta, el estómago echando pedos, saltando borborismos, expeliendo regüeldos. Es un lenguaje excrementicio y altamente ético; un lenguaje que no separa simétricamente: lenguaje que no valora más la sangre que el se-

LA MUERTE SE VISTE DE CORAL

Desciende dos peldaños de cemento.

Baja otros dos peldaños de limo.

Refulge en derredor su diente de oro.

Me entero por un motete antiguo que es pelirrojo.

Se sienta en su trono de bejuco, posa la planta de los pies en una estera de yagua.

Es inmutable el trono, indestructible la yagua.

Exige las Visperas marianas de Monteverdi, solícitos las ejecutan.

Aplaude, aplaude beoda, se golpea los muslos, polvo óseo derraman.

Majestuosa se ajusta la roja peluca en un espejo oval de brillo impenetrable.

Hela ahí, toda de coral, en la verdad del azogue.

men, la glándula pineal que la suprarenal. No es el lenguaje del Dios único sino el lenguaje de todos los dioses: por ende, un lenguaje perseguido (jamás perseguidor), y que por ser perseguido tiene que volverse oscuro, oculto, criptico. Lo es por doble necesidad: porque tiene que extremarse para conocer lo nuevo, y dentro de lo que cabe representarlo; y porque tiene que disfrazarse, disimular, para no caer en las ergástulas del Poder.

¿Soy neobarroco? No lo sé. No es asunto que me quite el sueño. ¿Qué voy a saber si soy poeta neobarroco o no? ¿Quién sé si soy poeta o lo que quiere decir serio? Es bonita la anécdota que cuenta cómo una vez le presentaron a Lorca un señor. El señor, al darle la mano le dijo: «Ah, Ud. es el poeta». A lo que Lorca, chispazón andaluz, respondió: «Si Ud. lo dice». Son

importantes las palabras de Laurence Sterne, cuando el comisario (Vol. VII, capítulo XXXIII) le dice a Tristram Shandy: «—And who are you? said he. —Don't puzzle me; said I.— Es maravilloso. «Who is he who can tell me who I am?» (Shakespeare). En efecto: ¿quién soy? No sé, no lo sé; todos los días me muero delante del espejo.

La pregunta hay que plantearla desde el punto de vista de la relación que se tiene con el lenguaje. El nuestro, digamos que neobarroco, lo es porque está dando tumbos en la puerta del colapso. Está desdiciéndose, cicatrizando: lenguaje hendidura, cicatriz; lenguaje oficio, por el que salen expelidas las palabras, renovadas, fétidas, insolentes, desesperadas. Yo siento un odio profundo hacia el lenguaje, es mi enemigo: porque siento un amor profun-

do por el silencio, del que no soy, nunca, capaz. Soy un monje hablador, un asceta gárrulo, un impotente ante la indisoluble fuerza del silencio espiritual. Amo la Nada que detesto. Porque la amo, hablo; porque la detesto, hablo. Y no sé abrazarla; es decir, callar.

El lenguaje, que es mi instrumento, me da vida y me mata: arma de dos filos, bestia de doble antifaz. Sin él, estoy perdido, ciego y mudo, muerto; por eso también lo amo, porque me acompaña día y noche en el tránsito, que es este valle de lágrimas y de dolores. A él lebo los miles de poemas que he escrito, contra la Nada, contra el silencio, contra lo que Canetti (entre otros) llama «el escándalo de la muerte». El silencio me ha hecho escribir más de cuatro mil poemas; el lenguaje, indomable, inútil, y a la vez feraz (feroz),

LA MUERTE SE DISFRAZA DE MUERTE

Es hipotética. Probable que no existan ni su disfraz ni su figura. Nunca nació. Otra de tantas configuraciones del desconocimiento: con el traje de bailarina de ballet, las piernas largas (dos palitroques) de hollín; gira y gira su inexistencia deshaciendo inexistencia en rededor: ved, dos gotas de chapapote (dos pupilas) en el escenario. Vedla, con su pañuelo de hierba (verdolaga) de nada; su sombrero de arena (festón de hollín) hará crecer una planta crasa en medio de nada. Artilugio. Mampara. Escuerto cuello; gira, óseas libélulas. Gira, panegíricos al óseo microorganismo. La letra del desconocimiento tras la cual un orificio azul conduce a una puerta inexistente de azules desmoronados que se abre a un pasillo gris de péndulos entrechocando, chispa, ascua, basura (nada) del rastro de una mota de polvo que aspira a ser (gris): ved, oráculo de la ceniza el Disfraz. Ved, la harina del otro costal, ceniza; el proceloso mar de los poetas, ascua donde se extingue la inexistencia de la noctiluca encharcada en su nada: vieja pareja el agua estancada y la muerte; viejo disfraz del fuego esa vieja pareja. Probable que no exista la minutisa de papel de China que adorna su solapa, la nubecilla (hollín) del ojo más que probable que no exista: su ojo desatento, ojo de la Desoidora. Clama, y verás. Implora, y qué oye. Tirale de la manga de su guerrera con charreteras de orín y verás caer escoria de gusanos fornicando en medio del aire su inexistencia: Generala, tu nombre. Úvula; oye su silencio. Parturienta, ved por partenogenesis brotar de ella el hilo extremo de una saliva sembrada de ceniza: buena la

ESP

al no servirme como instrumento certero para alcanzar de una vez por todas, de golpe y porrazo, la revelación, el conocimiento absoluto (is there such a thing?) me ha forzado: a andar a ciegas, a tirarme el chingado yo, a escribir y a escribir, inveteradamente: me subvierte, me invierte, me desterritorializa, me obliga una y otra vez a abrir la boca, maldita.

El lenguaje me obliga a ser una cifra, me convierte en un número: me oculta su letra, cabalística, y me entrega (juguetón) un espejismo: su número. Inter escribe como respira. Inter ha hecho más de cuatro mil poemas: un loco, está loco. No, no estoy loco; sencillamente se trata de que no he escrito ningún poema, de que sólo he escrito números; no la letra, mucho menos el intersticio de la letra, ahí donde

habita la chispa primera de la creación, sino letras, sílabas, palabras, conjuntos, poemas. Mi reino por un poema. Diría. Y no tengo, no respiro ni el reino ni el poema. A seguir, pues, escribiendo. Hoy mismo, día en que contesto a esta pregunta, escribí un poema que es parte de una pequeña serie, probablemente de seis poemas, todos de -modo- diverso, en la que trabajo (o más bien soy trabajado) el -te-

floración (verás). Asoma la cabeza, quítate la careta, rasga la tela de la mirada, el velo que recubre el órgano real de la mirada, y verás: mata el olfato tapónatelo los oídos guarda esas manos en los bolsillos (no puedes contenerlas, córtatelas): y el ojo sólo el ojo entonces puesto a mirar (vea) (y verá) ir; extremis, tras el icono, la idea del icono, y tras la idea del farrago de la ceniza. Baja a su pozo, tu gota con la lengua raspando, deposita: savia vuelta saliva vuelta por acción ya atenuada del fuego un ampo de ceniza vuelto por elaboración de la nada otra mota de inexistencia, verás brotar. ¿Ya la ves? Con su disfraz de edad inexistente, vestigio indeterminado de la brizna, foso para el corpúsculo vaciado de su nada, añico sembrando añicos de inexistencia. Aparece, pijama a rayas, la barba de tres días, el suero goteando otra obstrucción de orín, otra gama de nada desaparece.

ma» de la muerte. Este poema lo titulé «Comecandela la muerte». Y lleva una dedicatoria: *In memoriam Jacob Apfelbück*. Lo escribí en el cuarto de baño, defecando. El poema reúne en su espacio un sin fin de materiales; materiales valorados por el lenguaje tradicional y materiales de acarreo, degradados y «chistosos». Emplea cubanismos (comecandela, ñingara, castigajebas —cubanismo que acabo de inventar escribiendo el poema—, comegeño); inventa palabras (Caronta, femenino inexistente del Barquero Caronte, manumitidora, castigajebas); usa un argentinismo (*typlines*); una cita en idioma alemán (tomada de un poema de Bertolt Brecht); elementos de la realidad judía y del yiddish (*taled*, el *yamkl* o casquete o solideo); referencias cubanas (el barrio chino, Cuatro Caminos, la Habana Vieja de mi época); elementos «póéticos» nobles («llama a mi lindolera») y degradados (como llaman a la mujer y «firmemente fajaja» y «puta cronométrica»). Dedicó el texto a un personaje de Brecht, un criminal, un parricida y matricida, un idiota inocente y malvado; un asesino con las ma-

nos limpias y el olfato indemne (sus padres, a quienes ha asesinado, se pueden durante días dentro de la casa, mientras él bebe a diario un poco de leche y no lee el periódico que a diario el repartidor le trae). Esta multireferencialidad, el mismo hecho de dedicar el poema no a un amigo o familiar fallecido sino a un ente de ficción, ¿pueden considerarse barrocos o neobarrocos? Este poema, en concreto, con su estructura aparentemente convencional y nada desusada, ¿es barroco? Si neobarroco es lucha del lenguaje en toda su extensión e intención por encontrar modos de expresar lo complejo, lo difícil que estimula (como pensara Lezama), entonces el poema que he escrito es, al menos parcialmente, de índole neobarroca. Si el lenguaje que manejo rizomatiza porque la realidad es en verdad rizomática, o si ese lenguaje digrega porque la realidad es por su forma y por su contenido una integración, entonces ese lenguaje y el poema son neobarrocos.

En Cuba, de muchacho, me codeaba con cubanos, con hijos de españoles, con cu-

banos que éramos hijos de emigrantes judíos, me codeaba con mulatos y negros, con chinos y (en mi imaginación) hasta con bantúes y watusi. En casa, cuando venía de visita, oía a mi abuela (que apenas hablaba español) rumiar yiddish, a mis abuelos hablarse en yiddish todo el tiempo, o a mis padres cuando querían ocultarnos algo: oía voces múltiples, ajenas y oriundas, extrañas y normales, las oía en un castellano normativo (mamá) y en un castellano desgarrado y a veces, por frustración, insolente y desfachatado (papá: que era bastante mal hablado y soltaba coños por los cuartos costados, aunque luego nos prohibiera a nosotros, y sobre todo a mi hermana, que era la «mujercita» de la casa, decir malas palabras). En aquella casa había un lenguaje para dirigirse a Dios (el hebreo), otro para hablar de las cosas de la vida diaria (el yiddish), otro por si algún día nos tocaba de nuevo la dispersión (el inglés) y otro para reír, vivir, luchar, desgarrarse, recuperarse, hacer el amor, ser «nativo» (el español cubaneado). Súmese a ese lenguaje de la casa el de la calle: otro arroz

COME CANDELA LA MUERTE

In memoriam Jacob Apfelbüch

¿Y el comegefio yo?

Ich, Bertolt Brecht,

bin aus den schwarzen Wäldern.

Arrasa al calvo ese del tabaco en la boca.

Al ñángara castigajebas mercedor de tus antros: a mí, déjame quieto, vieja Parca, pestilente Caronta, dulce manumitidora de cánceres y especulaciones.

¿OK? Oye, ¿ok? Comecandela, ¿qué hay?

¿Qué y cuándo? Da señales de vida. O

mejor dicho, ¿señales de qué das tú?

Mal educada, contesta cuando se te habla.

¿No llegas nunca unas horas después?

Gran puta cronométrica, con tus faldas

negras (nada llevas debajo) sólo las alzas

para engullir: negrura, y un huerto de

calabazas: negrura, y la llamarada

abstracta de tus ojos. ¿Soy pues tu

comegefio? Ni tus cadenas oigo, ni

tus piolines veo, el vilano que expeles

no asciende ni cae, ¿qué destino

tiene? ¿O tenemos? Chisporrotona,

habla: en algún cruce de caminos,

por ejemplo en La Habana, el

barrio que fuera chino, esquina

de Cuatro Caminos, sé que me

espera una llama azul indolora,

un dedo índice que dobla

señalando a tus fauces, llámame

deshojando la vida marginalita

cara de rabela, fulminante bisoja.

con mango, otra mescolanza. Se entrecruzaban el inglés macarrónico con invenciones en yiddish que usábamos entre nosotros, con el alto lenguaje peninsular, barroco, culto o -kurto- y con el lenguaje chabacano de la esquina, barroco también, preñado de paronomasias, equívocos, blagues, calandures, hipérbolos, anacólores, zeugmas, sobreentendidos, guiños de ojo, coñas y jodederas sinfin que todo lo tropicalizaba a base de tropezón, impulso y empujones. Era una maravilla. -Ese tipo es un schleper; dile a ese salamambó (de son of a bitch) que se vaya al recoño de su madre; pio taim, en el juego de pelota o béishol, expresión que mezclaba pido con time; el feller o penjejo del grupo, expresión que venía de fellow en inglés; óyeme, eso que pasó, chico, fue -a gueñefeeje zaje-, expresión yiddish que quiere decir una cosa tremenda. Cuando jugábamos a la pelota en la calle, durante horas y horas, decíamos: quechear, pichear, los files, un tubej, un tribej, el sior, el referi, leffil, raifil, el dogau: inglés rancio y de pura cepa, cubanoado.

Esa complejidad verbal, superficial, fondo, vida viva, opino, me hace ver la vida como un chiste de buen gusto, algo maravillosamente escandaloso y arduo, intenso y único; algo que amo y respeto y deseo conservar; algo que merece el máximo esfuerzo creador, por mor de transmisión y por mor de recreación y revitalización continua de esa misma vida. Escribe para conservar cosas, escribe para desbaratar cosas y ver cómo las rehago o se rehacen. Y para hacer todo eso tengo que tener el ojo avizor, la boca abierta, la respiración quieta y limpia, los pulmones

acalarados, el corazón dispuesto, las partes puldoras cantarinas, divirtiéndose.

Un poeta actual o se hunde entre toda la basura de la pseudomodernidad o crava con su lenguaje rico y aventurado la ventura de un mundo mejor, es decir, más poético. Poético quiere decir complejidad, dificultad; y quiere decir ternura, disponibilidad, capacidad de riesgo, multiplicidad de registros lingüísticos. Si quiero despreciar o insultar un texto, el peor insulto o desprecio al que puedo recurrir es llamarle a ese texto (o a su creador) -retórico-. Toda mi lucha con el lenguaje es para no caer en la retórica. La retórica es el enemigo, el peor de todos los enemigos, cuando no se sabe utilizarla para regenerar día a día el lenguaje. Retórica implica ortodoxia, fascismo, cerrazón, muerte en vida. El retórico, frío, prepotente, persigue con saña, sin risa, sin la capacidad rabeliana de reír, todo aquello que -se sale del plato- y que actúa como revulsivo del lenguaje: el anti-retórico, el renovador, se revuelca entre las palabras para besarlas, amarlas hasta la hez, detonarlas. A veces creo que consigo escapar de las garras de la retórica; entonces sonrío, respiro hondo, creo haber purgado mi existencia, lavado y raspado a fondo al menos por unos momentos esa existencia; termina el día, he trabajado, he tratado de convivir conmigo en honradez y sinceridad de expresión, he reconocido en parte mis miedos, mis intenciones, mis presencias, la torpe necesidad seductora que me acucia: me miro en el espejo de la Nada, entrecierro los ojos, sonrío, en verdad sonrío, y me acuesto a dormir.

JVB: ¿Cuáles serían, en su opinión, como poeta vinculado al neobarroco, los signos determinantes de la literatura contemporánea en los trópicos?

JK: No somos clásicos. Finalmente, lo hemos comprendido. Nuestros ojos no se vuelven hacia otras literaturas con determinación emulativa, con acomplejado respeto por la seriedad que lo clásico impone. El trópico es amalgama, penumbra a la hora del calor, irrupción a la caída de la tarde, a la noche, en la madrugada feraz en que los cuerpos se azogan y viven la fruición pagana de las culturas en simbiosis, ajenas al miedo, dispuestas al exterior. No somos clásicos: nuestra literatura por fin se percató de esa amalgama mulata, diaspórica, mezclona, que rompe con los moldes anteriores, el Molde u Horma de la llamada historia de la literatura, que tanto nos conminó a la imitación, a lo derivativo, dando la espalda a la realidad «tropical».

Atención: tampoco somos diferentes, no se trata de eso, sino de crear según nuestros recursos, con los medios a nuestro alcance, con la profundización, alteración y aumento de esos medios, una literatura que se acerque a nuestra voz. Atención: una cultura contiene un mundo, contiene mundos; eso es lo que ofrecemos. Así, un mundo tropical se nos ofrece a nosotros, los creadores. Ahora bien, de nosotros depende, individualmente (aunque no se escape uno del marco histórico que le tocó vivir, ni

haya necesidad de escapar cien por ciento de ese marco histórico) encontrar la voz que, desde un espesor, desde una risotada contestataria y renovadora, desde una verdadera diferencia y desde un verdadero encuentro de culturas, cante ese mundo tropical que está ahí, que el poeta, el escritor, aquí, tiene que poseer, encarnar, descarnar. O sea, que la cultura me da un mundo, pero no una voz: la voz me corresponde encontrarla.

Atención: se ha de evitar caer en la propia retórica de lo tropical, ese realismo mágico que acaba siendo socialrealismo y realismo socialista, y que como todo, luego del chispazo, del descubrimiento, cae en manos imitativas, en manos de los aprovechados de siempre, que comercian (vandalizan) con los cuerpos originales. Europa compra al baratillo pseudoliteratura latinoamericana: los alemanes altirizan el isabel-lallendismo, la falsa puñetería erótica, el garciamarquismo de muchos cabrios con las pelotas bien puestas y las mujeres de pelo en pecho amando con los timbales (en Cuba, cojones).

Un verdadero escritor busca una voz que nace de su auténtico erótico, de su auténtica carnalidad en peligro de desaparición, de la desintegración. Pero, del auténtico desconocimiento del mundo, de lo interior, de lo trascendente: qué sé yo; qué sé yo. No existe otra humildad. Y la naturaleza tropical en estos momentos

SE REVUELCA LA MUERTE EN SU POCILGA DE OSTEOPOROSIS

En cada omóplato el ideograma que la prefigura.
En el pubis un rosetón de oro en fibra de vidrio.
En el fémur la rotación (búho) de las dos veletas.
Yema de hueso las falanges, tendones, rótulas.
El húmero puro padecimiento del pez boquiabierto al sol: lluvia de estrellas meteoritos la columna vertebral al estrellarse las dos pupilas atónitas contra la muralla del bastión: el grito acerbillado de Ícaro en la caída: parietal esfenoides arco cigomático y vómer de golpe al recogedor.
Un escapulario. Un crucifijo. Hisopo y cíngulo.
Mitra de calcio y fósforo; capa fluvial de magnesio.
Útero de aluminio, tabla periódica el corazón.
Con queso nos la da con glicerina nos la encaja (con) su vocabulario (exiguo) y alguna que otra frase hecha: utópico, ilusorio; olvida el tango y canta bolero.
El cuadro, viva efeméride, lo completa un caballo matalón: anca que exhibe el Santo Grial, anca que exhibe el sello llamativo del Averno; y justo en medio el Unigénito jinete de la guadaña.

LA MUERTE SE QUITA LA CARETA, LA CARA, EL CRANEO, LA NADA, Y APARECE EL BUEN DIOS

Le entrego
la moneda
de cobre
que traigo
debajo de
la lengua.
El Buen
Dios se
echa a
reír y me
quita la
hojarasca
que tengo
en la cabeza,
unas lianas
en la mirada,
un resto
de barro
en la frente,
el esternón,
y de las
tetillas a
los labios.

está más viva, por haber estado históricamente más humillada, y es más humilde y juguetona, está más liberada, que esas culturas de neovisicos europeos (v.gr., España) donde todo se ha anquilosado.

No somos clásicos, no somos centristas. Reconocemos que hay muchos centros, que hay centros en todas partes, que el cuerpo geográfico y carnal está hecho de centros numerosos, que por serlo, resultan menos despóticos, están menos inflados. Pero la ausencia de un centro único no implica una ausencia de espiritualidad, ni mucho menos de un *ethos*. La presencia de numerosos centros implica la presencia de muchas maneras de expresión, muchos modos de buscar la espiritualidad, el conocimiento, el reconocimiento de sí y del otro, del otro en sí mismo y de la diferencia del sí mismo del otro en los demás. Un juego entremezclado, liminar, dialéctico, irrevocable; sagrado.

La aceptación del otro, característica de unas Américas más democráticas, más espaciosas, más jodedoras y vivarachas, sin dejar de ser serias y de estar vivas, implica la aceptación simpática de las pústulas, los chaneros, los coitos difíciles; las asimetrías del cuerpo horrendo, la lepra, la castidad; implica la aceptación de la santa eyaculación del otro, su costra y su inverificabilidad. Un continente en diálogo, una

literatura generadora y prestamista, reformadora y extraña, limpia y oscura (no oscurantista); poesía que se envasca, se envasa; poesía que se desconcierta y reencuentra en la quietud. Poesía de márgenes, al margen, de gente materialmente pobre que con sus andrajos o su muda única de ropa está haciendo la gran obra de este fin de siglo. En veinte años nadie que realmente lea recordará a Isabel Allende; en veinte años cualquier lector verdadero leerá y seguirá leyendo a Felisberto Hernández, o la gran poesía brasileña (esa eterna desconocida).

El trópico está estableciendo su propio espesor, desvestiendo capa a capa a la cebolla: todos sus lenguajes multifacéticos, farandulescos, sublimes, religiosos se aúnan en un complejo arroz con mango; todas sus retóricas se mezclan en champola híbrida y sabrosa para establecer su espesor. Espesor contradictorio, voluble, macerado; marca; ingente esfuerzo de lenguaje despatronizado por penetrar la superficie y tocar lo más posible, fondo, desde una verticalidad, desde una perpendicularidad y tangencialidad que rescatan capas y capas disimiles de realidad. En ese sentido, *soñ* tiende a ser barroco de hecho, todo es barroco, la realidad es barroca. Se podrá quizás llegar a una unidad, se podrá alcanzar la simplicidad del origen; pero eso está al final, eso

es Nirvana o ausencia de lenguaje, o lenguaje ya incontaminado (como dice Salvador Pániker). Mientras, alzar una capa tras otra, desvestirse a la cebolla tegumento a tegumento, mirar real y verdaderamente (como solía decir Cervantes) la realidad es barroquizar, es vivir el espectáculo barroco, con sus excrecencias, sus excrecencias, sus secreciones que se derraman más allá del cáliz, más allá del cuerpo, de la forma única, de la bestia adormecida de la historia.

Si se está creando una verdadera poesía de los trópicos, una gran prosa tropical, en parte ello es debido a que muchos escritores de esos trópicos no están dispuestos a bajar la guardia y caer en la fácil retórica, el facilismo (casi podría decir, fascismo) de la escritura. Escribo, no explíco. Hago, no doy instrucciones. Cierro los ojos y doy el salto mortal, y al darlo permanezco alerta, recorro a la inteligencia, la razón, el impulso, el estertor intuitivo, el riesgo eyaculativo. No soy un señorito vendiendo mi producto a un editor, no tengo apenas nada que ofrecerle a ese editor en cuanto vendedor de un producto. Soy apenas. Escribo barbaridades, salvajadas, tengo manchadas las manos de tinta y de nada azul, de un betún nada; camino entre helechos negros, por bosques que me cubiechan oscuridades que no entienden, que desmontan mi rea-

lidad constantemente; apenas soy real. Soy irreal. No palpó. Y con eso me las compongo en el acto de la escritura, mi acto de materia. Eso distingue al buen poeta de hoy, en América Latina, de tantos y tantos poetas que escriben famosamente en tantos lugares del mundo. Contemplamos el panorama de los poetas hermosos y salvo honrosas excepciones todos son unos retóricos moribundos, con caras de angelitos buenos y esófagos tragalabias. Todos son políticamente correctos, todos aman al negro, respetan la dignidad humana, chistan y fletean con las bellas mujeres tercermundistas, admiran las culturas foráneas: felicidades, los felicito. Pero, si apredieran a escribir.

En estos días he estado leyendo a dos autores, digamos que marginales. A Klaus Mann (*Huida al norte*) y a ese gran desconocido de la actual literatura norteamericana, Guy Davenport (*The Jules Verne Steam Balloon*). Mann no es un mal escritor, tampoco es un buen escritor, su novela tiene momentos realmente hermosos y estimulantes (la descripción profunda del acto amoroso; la descripción muy acertada de un monasterio ortodoxo ruso en el lugar más al norte de la tierra; ciertas descripciones de los lagos y bosques conmovedores de Finlandia); todo aquello, sin embargo, está rodeado de una escritura pancomida, de una escritura puré, escritura para que el lector sea mi lector, me entienda, me quiera, y claro está, me compre. El lector no es mi amigo, es la bestia compleja que soy yo, o si no es un lector que no me interesa para nada, le grito a Klaus Mann página a página. ¿Por qué si puedes escribir páginas brillantes, bajas la guardia y te vendes al peor postor?, le grito a cada rato a Klaus Mann. Davenport, en ningún momento, ni en un solo momento, baja la guardia; su escritura es ardida, compleja, difícil, irreal. Se le va de las manos, culpa contra los dioses. Un poeta que quiere salir, quiere respirar fuera de la página, se zarandeo sin dejar en ningún momento de perder nitidez, nitidez oscura y manchada, pero nitidez. Un nuevo modo de ser immaculado. En su obra entroncan

conocimiento, ciencia, arte, la calle, el Prado y el museo, experiencia, bondad, sencillez, diversidad, el trascendentalismo norteamericano del siglo XIX, el eros disimil, risa y sonrisa, la palabrota y el verbo tradicional, el estudio casi monástico y la rjiosidad cabaretera y farandulesca. Serio no serio. Es maravilloso. Pero ahora viene lo que para mí resulta más importante: luego de bregar, de patearme a Guy Davenport, Klaus Mann se me cae de las manos: apenas lo puedo leer. Y Klaus Mann no es un mal escritor. Imagínese entonces ver televisión, oír música que con cuatro compases y tres repeticiones aspira a ser música, o leer a esa masa de escritores famosos que sacan un churro tras otro de la rancia manteca en que elucubran sus boberías. El tiempo es corto: me quedo con Musil, las grandes lecturas, los modernos que realmente intuyo que permanecerán: Pynchon, Barth, Coover, Gass, Davenport, por hablar sólo de los poetas norteamericanos.

JVB: En una de sus cartas me dijo que «lo mejor del espíritu de nuestra época, en América Latina, está en sus poetas». Me gustaría que me hablara sobre eso, y de los poetas que considera importantes en estos momentos.

JK: Llevo dos años viviendo en Europa. No he conocido aquí un solo intelectual que le llegue a la chancleta a intelectuales del calibre, pongo por ejemplo, de Roberto Echavarrén, Adolfo Castañón, Guillermo Sheridan, Christopher Dominguez, Eduardo Milán, el jovencísimo Gabriel Bernal Granados, Tamara Kamenzain, Rolando Sánchez Mejías, el historiador Rafael Rojas, Reina María Rodríguez. Es alucinante lo que sucede en estos momentos en América Latina: se lee todo y de todo, se habla, se chilla, se juega (qué pena que se fume tanto y se maneje tan mal); se hablan idiomas, se traduce, se estudia, se discute la indeterminación, la posmodernidad, se crea lenguaje. Una cultura debe medirse por su capacidad de generar lenguaje. Europa copia, no crea. Europa imita a los norteamericanos: los digiere tan mal, y luego regurgita un odio

a esos norteamericanos que digiere mal. Hay que ver a un nuevorrizo español dándole a hablar inglés, diciendo constantemente cosas en inglés; ¡tan ganas de chillar, como suele decir Echavarrén. Aquí no encuentro un espíritu de la voracidad y del nivel cultural, pero por caso, de un Juan Nuño o de mexicano como pueden ser Gerardo Deniz, Elizondo, Aguilar Mora, Hugo Hiriart, Juan Villero, Monsiváis, García Ponce, Gabriel Zaid, David Huerta. Mi traductora al alemán, Suzanne Lange, que me ha traducido más de cien poemas, por amor al arte, y que no ha conseguido colocar ni una sola de las traducciones que me ha hecho, es la única europea que conozco a la que realmente puedo y quiero darle el nombre de intelectual. Y ello, en gran medida, por su vocación latinoamericana, su arraigada curiosidad y capacidad de riesgo profundamente europeo.

Mi apuesta, mi camaradería simpática, en la actual poesía en lengua castellana, y dentro de los límites de lo que sí conozco, que de veras es bien poco, está con José Luis Rivas, el Adolfo Castañón de *Recuerdos de Coyoacán*, Gerardo Deniz, Coral Bracho, Néstor Perlongher (sem dífida), Roberto Echavarrén, Eduardo Espina, Eduardo Milán, Reynaldo Jiménez, Jorge Esquinca, David Huerta, Rolando Sánchez Mejías, Reina María Rodríguez, Arturo Carrera, Antón Arruffat, Tamara Kamenzain, por nombrar a los más jóvenes, los menos reconocidos, y tomando como fechas iniciáticas los nacimientos de Deniz ('34) y Arruffat ('35).

JVB: Al hablar de la relación del poeta con el lenguaje Ud. dice que «el lenguaje le oculta la letra, cabalística, entregándole (juguetón) un espejismo, su número». Hay estudiosos que afirman que Borges empleó nociones cabalísticas en su obra como un juego, sin implicaciones religiosas o filosóficas. En sus poemas se notan muchas referencias al universo de la cultura judaica. ¿Su escritura mantiene alguna relación peculiar, concreta, con la Cábala?

JK: Paslezo desde hace unos cinco años de una dolencia que se llama tinnitus. Se trata de un ruido permanente e incurable, de causas desconocidas, que día y noche me invade el oído (izquierdo). Durante el primer mes de la dolencia pensé seriamente en suicidarme. En su lugar, escribí un libro en prosa que se llama *Mezcla para dos tiempos* (que es el nombre de la gasolina que en España se le echa a las motos), libro que sale dentro de unos meses en una editorial de México llamada Aldus, que ha hecho una apuesta amplia y vertical por una literatura muy cercana al espíritu de los seres humanos, desentendiéndose dentro de lo que cabe y puede, de los beneficios materiales. Incluye, la editorial, la publicación de poetas nuevos que, de lo contrario, se quedarían con sus obras en la mano *et in albis* a la hora de publicar. El ruido de que le hablo tiene, desde mi punto de vista, dos registros: uno, no del todo desagradable, al que llamo Mozart; y otro, que suele dar la lata cuando estoy cansado, emocionalmente difuso y trastornado, o durante los cambios de estación, cuando me alimento mal, descuido el cuerpo o siento ansiedad, al que llamo el grillo. Estos dos ruidos se alternan y se pelean entre ellos, con lo cual yo puedo desentenderme y hacer mi vida normal. Un día, hablando con una señora que padece de esta enfermedad, judía como yo, le dije: «Me parece que se trata de un código secreto, de una Cábala, que el Dios de Israel nos transmite de continuo, y que nosotros no somos capaces de descifrar, dadas nuestras deficiencias y falta de concentración generalizada». Ella, se echó a reír. Yo me quedé pensando. Mis dos grandes tentaciones religiosas han sido el Budismo Zen y el Judaísmo. Ambas religiones se practican con base a palabras, cánticos, plegarias, ritmos, voces y vozarrones, silencios profundos de respiración temblorosa o serena. Pero hay una diferencia. En el Hinduismo, en los mundos, en el Samsara (cambios) orientales. El Zen transmite su esencia a través de unos sonidos armoniosos, serenos, tendientes a la quietud; digamos que para mi tinnitus, ese Zen se manifiesta como Mo-

zart. El Judaísmo, por contra, transmite su esencia a través de unos altibajos sonoros, fortísimos o remansados, desgarrados y cambiantes, que obligan al cuerpo a moverse en apogeo y asimetría, hacia delante y hacia atrás, a la vez que de un lado a otro, en perpendicular y agitación continua. Desde el punto de mi tinnitus, digamos, se trata del grillo. Nací, soy judío (mucho) pero reaccioné contra el Judaísmo por una serie de razones torpes y coyunturales, que nada tienen que ver con su espiritual y maravillosa esencia. En verdad, más que nada me alejé del Judaísmo porque mi temperamento nervioso no podía arrostrar la intensidad desgarradora, exigente, fortísima, del Dios de Israel. Es un Dios de pugnas, un Dios que te hiere en el muslo, que te ordena cortar el prepucio (mutilación), te exige en holocausto una ofrenda de carne, que llega a ser la carne de tu propio hijo (Abrahán) o del Dios hecho hombre para ser crucificado. Es un Dios del desasosiego: langosta del desierto, cigarra de los calores más intensos, grillo achicharrador de los trópicos. Me alejé de Él para tratar de simplificar mi vida, desmaterializarme, ser más simple, aprender a vivir, no sentir miedo, saber ser ridículo, encontrar no una piedad (rabinica) sino un método que me llevara a la quietud y el sosiego corporales: la postura del loto, la respiración adecuada, la sencillez de palabra, el tenue velo entre vida y muerte. Durante años, y sin encontrar algo (lo cual constituye un verdadero error) a través de mis lecturas (mayormente en inglés) empecé a construirme un mundo más poético que religioso, de base budista zen. Durante más de diez años he ido caminando al trabajo cantando para mis adentros el *Om mani padme hum*. Salía de casa, caminaba una hora rumbo a la universidad, salía de la universidad, caminando otra hora rumbo a la casa (tres veces a la semana) cantando la plegaria. A los cinco minutos me iba al trabajo. Después de Diez años, bastante ajeno a todo, yo (es un rollo que no me haya arrollado un carro o una guagua por el camino). En casa, hacía ejercicios zen de mi propia invención (todavía los hago). Resultado: soy un

hombre más concentrado, más tranquilo (quizás, más cansado, por viejo). Pero, como decimos los rubanos, «estaba fuera». Soy judío, y mucho. Hace poco entendí, casi de un modo revelado, que tenía que volver al Dios de Israel, a seguir bregando con Él, a seguir no creyendo en Él, amándolo, «fajándose» con Él (en Cuba, fajarse, es pelear). Volver a Yahvé, destrozándose. Darle la espalda para apaciguar mi inquieta, tal vez neurótica naturaleza, es un error. Error de poca deidad, por así decir. Prefiero acabar ateo o agnóstico en Judaísmo que en Budismo Zen. Revierto a mis orígenes, a la casa primera, a los ritmos del abuelo materno, a los olores de la vieja sinagoga Adath Israel de La Habana Vieja, que aquel abuelo materno, Isaac Katz, enterrado en Guanabacoa, Cuba, fundó con unos pocos judíos que como él habían emigrado a Cuba a finales de los años veinte. Ésa es mi casa. Claro que a todo ello «le he sacado» literatura (¿a qué no se le saca?). Pero no como un juego sino como una segregación de mi cuerpo, de mi lucha espiritual. Yo tengo desde hace años dos idiomas naturales, el español y el inglés. Sin embargo, yo sólo me siento bien cuando que voy con mi verdadera naturaleza, que está hecha de barro, barro bíblico, por así decir, barro arameo, barro hebreo primario. Ese verdadero idioma, el día en que nació, se me fue al fondo de la tierra por algún resquicio de mi carne. Intento resquebrajar en mi Cábala, es mi búsqueda de Dios, mi contienda con el Pugnador de Israel, con el Aminadab de los judíos. Hundo, en poesía, las manos en lo excrementicio, en el subuelo de las palabras, en los fosos de los episodios que conforman mi vida, para ver si logro recuperar ese idioma verdadero, cabalístico, cuya letra si que existe, intuyo que es real, pero que me resulta, desde un cansancio rabinico atroz, inalcanzable. Sólo me entrega números (cuatro mil y pico de palabras) para la Colina, radiante letra Nephé que envuelve todos los números, todas las letras, todos los poemas.

JVB: Usted me dijo haber escrito más de cuatro mil poemas ¿tiene libros inéditos ya organizados que quisiera publicar próximamente?

JK: No. Jamás escribí libros de poesía, sólo poemas. Poemas que van saliendo, no sé cómo ni de dónde, y que acumulo en carpetas de sesenta poemas cada una y que catalogo de la A a la Z (en estos momentos estoy en la GGG). Esa longaniza, esa ristra de sumas y letras, constituye un orden, hecho de variedad y variantes, de semejanzas y repeticiones: obsesivo, grafomaniaco, natural, impuesto. Ese orden en multiplicación, forja de poemas que ha ido surgiendo a razón de uno por cada dos días promedio, es mi libro. Mi único libro. En su momento, pongamos que dentro de mil años, todos esos poemas se deberán publicar como un solo libro, en el orden cronológico en que nacieron. Una edición cuidada, estable, limpia de erratas y de equivocados emplanajes. En la portada, ningún título. Tal vez mi nombre en negritas. Tal vez, *Josely*. Ud. debería hacerse cargo de cuidar esa edición, dentro de mil años. Déjeme saber.

Todo eso está muy bien explicado, de modo muy divertido y sabroso, en un prólogo de Jacobo Sefamí a uno de mis libros: el que se titula *AAA1144*, que publicó la editorial mexicana Verdehalago en coedición con la UAM-Azcapotzalco de México. Claro, ahora se cae de cajón preguntar por qué publico entonces libros. Una razón: ¿dónde está el editor que me quiere publicar en orden cronológico mis cuatro mil poemas escritos hasta la fecha? Que me llame por teléfono, podemos negociar condiciones, sin mayor dificultad. Otra razón: ese cúmulo, si no lo pongo a prueba ante un público lector, exigo si se quiere, pero lector a fin de cuentas verdadero por ser lector de poesía, y de poesía «moderna», sinónimo de ardua y de difícil, resultará un cúmulo que me impida seguir escribiendo. Desde el momento en que un montón de poemas dándole la hipécrita forma de un libro, me permite (como a una parturienta) seguir trabajando («mis paridas»). Y hacer poemas, leer libros, pensar sentado, hablar, escuchar,

negarme a participar de tanta basura faciloname y ambiente como la que existe hoy día, es mi felicidad. Tengo dos: Guadalupe y la poesía. A ninguna de las dos delo o quiero negarle su lugar. Y cada una de esas dos formas de la felicidad me exige una estrategia, un modo de convivencia. La poesía me exige salir al mundo (repito, como libros) para seguir mandando.



Guadalupe & José, Southampton, Long Island, New York, 1992.

JVB: Además de escribir, ¿ud. desarrolla actividades paralelas? ¿Sigue dando clases de literatura?

JK: Me jubilé hace exactamente dos años de Queens College, universidad neoyorquina donde enseñé de 1962 a 1992. It's enough. Disfruté enormemente del contacto con los estudiantes, y del contacto con uno de cada treinta colegas que conmigo formaban claustro. Entre los estudiantes he sido mayormente feliz: los au-

daba, me ayudaban, nos entendíamos con un guiño carismático de ojo, leíamos juntos, salíamos a veces juntos, venían bastante a nuestra casa: nos estimulábamos. En su inocencia a veces decían cosas maravillosas, te hacían pensar. Los colegas, en general, te hacían vomitar (y yo a ellos, estoy seguro). Inseguros, prepotentes, ratones de biblioteca que padecían de vejez prematura, alopecia, halitosis, deformación profesional y física. Sin embargo, la risa de los estudiantes me hacía olvidarlos. Tuve, y todo hay que decirlo, la suerte de ser visto como un maestro marginal, a quien nadie tomaba profesionalmente en serio (incluso, ayudé a crear esa imagen, la alenté cuanto pude). Me daban cursos nimios, cursos verdaderamente idiotas. Y yo nunca me quejaba. Por el contrario, los pedía; así me quedaba un tiempo libre inmenso para hacer mis poemas. Luego se corrió la voz de que «yo era un poeta importante». Me desentendí. Jamás mostré mis publicaciones. Las reseñas que salían. Hice una doble vida (encanecí como profesor; me mantuve joven y rijoso como poeta). Me zahirían, yo me reía de ellos. Nos odíamos cordialmente (hubo excepciones: el poeta argentino Roberto Picciotti; el traductor Gregory Rabassa, verdaderos colegas y hermosas, muy hermosas personas). Estuve dieciséis años en el escalafón más bajo del Departamento; luego, como «era un poeta reconocido» me ascenderon de escalafón, muy rápidamente; yo callaba. Ni las gracias daba. Seguía dando los mismos cursos de quinta fila, que yo convertía a escondidas y a espaldas del claustro, en cursos muy intensivos de literatura, hacia lo que me daba la gana, no me vigilaban, no podían conmigo, tampoco les interesaba gran cosa que hiciera lo que me diera la gana. Y mientras, Guadalupe y yo, vivíamos muy frugalmente, ahorrábamos cuanto podíamos, de manera disciplinada, dispuestos a alcanzar un dinero suficiente para darnos de Nueva York. Lo conseguimos.

El día que anuncié que me iba muchos descorcharon champaña (del barato, por supuesto: la tacañería, a todo nivel, es

una de las características sociológicas que están por caracterizarse con relación a los profesores). A manera de anécdota, cuando anuncié que me iba, un colega me dijo: «pero cómo, si tú eres un rey; por qué te vas. Los estudiantes te adoran, tienes un buen sueldo, salud, eres todavía joven, trabajas siete meses al año, ocho horas a la semana. ¿Qué te hace irte? Yo le contesté: «tú». Era verdad. No lo aguantaba, ni a él, ni a casi todo el resto de los profesores universitarios que conocía. Dicho todo esto, puedo dar la impresión de ser un hombre huracán. No lo soy. Soy un hombre dulce (cariñoso, no notadumbre pero tengo ternura). Soy una persona dulce (Guadalupe es mi testiga). Lo que sucede es que no me gusta que me pisoteen, del mismo modo que procuro jamás pisotear a nadie. Mi entrenamiento zen, inclusive, me lleva a tratar de no pisotear, jamás, a ningún insecto. Mucho me emociona recordar en los Diarios de Vasco da Gama aquel hospital baiano que encontré, no recuerdo exactamente si en la India o en algún lugar como Goa o Macao, en el cual se curaban insectos y alimañas heridos: entablillaban las patas de los grillos y las cucarachas, enyesaban los rabos de los ratones, sanaban las alas de pájaros, murciélagos, mariposas. ¿Cuánta ternura! Procuré durante años caminar con la vista en el suelo para no hacer daño ni a un insecto, ni a una flor. Anécdota: una vez un estudiante me dijo que me había visto varias veces ir andando por la calle mirando para el suelo: profe, dígame por qué. Y yo: tres razones, la primera porque a cada rato así me encuentro dinero, y me quiero jubilar; la segunda porque así no piso caca de perro ni insectos o flores que pueda dañar; y la tercera porque así no tengo que ver seres humanos como tú. Salí espantado. Se lo compensé al final del curso dándole un intermedio sobresaliente.

JVB: ¿Se van traduciendo sus libros a otros idiomas? Me interesó algo que dijo antes en esta entrevista, que el traductor ocupa en la escala rabinica un lugar muy alto. ¿Podría hablarme de esa idea?

JK: Se han traducido poemas sueltos y han salido dos plaquettes bilingües (español-inglés) en traducción hecha por un judío neoyorquino llamado Arnold Mavlay; una de ellas se publicó en Nueva York, la otra en Barcelona (editorial que se fundió en cuanto salió mi plaquette). En estos momentos hay un loco que tiene una Small Press (llamada Junction Press) que está traduciendo un libro mio de poemas que titulé STET. Su nombre es Mark Weiss. Lleva con este proyecto más de año y medio, no sé si el libro saldrá alguna vez. Pero el tipo es lindísimo, y a veces, cuando viene a tomar, me llama desde USA, y sostenemos unas discusiones maravillosas por teléfono. Pregunta por mi salud y hablamos de Wallace Stevens y de Keats.

Me han traducido y publicado algunos poemas sueltos al italiano, al alemán, al hebreo, al francés, al griego, al portugués. Ahora parece cocinarse un posible libro mio, bilingüe, en Brasil. Lo prepara Claudio Daniel, poeta y traductor brasileño radicado en São Paulo. Tipo, como yo, entusiasta, trabajador, inmediato. He disfrutado mucho trabajando con él a través del correo electrónico. Y luego parece cocinarse una segunda posibilidad con una poeta y traductora brasileña radicada en Paraná, se llama Josely Vianna Baptista (vocé conheço?) que cultiva berenjenas, cría a un bebé y traduce a Borges.

Yo he traducido, a través del inglés, a autores japoneses (Soseki, Saigyó, Akutagawa) así como los libros de cuentos para niños de Hawthorne y obra del tristemente olvidado Lafcadio Hearn (su Kokoro). Voy a traducir pronto a un poeta chino del siglo VIII de nuestra era llamado Meng Chiao (por vía indirecta, a través de la traducción inglesa). Hubo una época en mi vida en que traduje todos los días; trabajaba a veces hasta dieciséis horas diarias traduciendo: Nueva York, invierno, un día que pasó una vez a la que Guadalupe reinaba, y yo, en una buhardilla con vista a la calle, a un corpulento sicomoro oriental que había frente a la casa, traducía y traducía en un estado de tranquilidad que en verdad consi-

dero cercano a la felicidad. Aquello era un ritmo, lento (festina lente) apaciguado, marcado por chispazos traductoriles, por los «símbolos mecánicos» «equivivalentes» entre los dos idiomas: me sentía tocado por un aura de santidad. Era como un monje en su celda. Un monje rezando. Traducir era rezar. Era trasladar la palabra de Dios a una tierra distinta, o parecida, o quizás hasta igual. Era, por encima de todo, un acto purificador. Apenas ganaba ningún dinero por este trabajo. Pero mi espíritu se fortalecía, ganaba en quietud y por ende, en madurez o quizás «vive y disfrútalo». Yo viví un tiempo: Llevaba un maravilloso libro de una cultura determinada a las manos de gentes de otra cultura, que de otra manera no hubieran tenido acceso a ese libro maravilloso. Esa labor traductora era una labor de carácter ético: la verdadera naturaleza de la traducción es espiritual, ética; y finalmente estética (tres cosas difíciles de divorciar).

En la escala de Jacob por la que ascienden y descienden ángeles, el traductor es un ángel disfrazado de rabino, que lee con el mayor detenimiento un texto, en el fondo sagrado: lo es, aunque sea un texto insignificante, tan pronto como lo traduce.

JVB: ¿Cómo defender la poesía, cómo conseguir que la gente la lea?

JK: Mi amigo Picciotto siempre ha dicho que el poeta de hoy día no se puede divorciar (lavarse las manos) del público lector, encerrándose en su torre de marfil, y que tiene que ser pedagogo de su propia obra, de la obra de los demás poetas. Concurdo. Primero, está prohibido comerciar con marfil, así que la torre ya no es tan atractiva. Segundo, desde el siglo XIX (Delmore Schwartz dice cosas muy interesantes al respecto) el poeta, en su soberbia, ha lanzado al mundo su «gran poema» que puede ser leído o que se las arregle como pueda si quiere leerlo. Mala política, falsa política: hija, probablemente, de una mezcla castrante, autodestructiva, de miedo y de desdén. Debe haber un punto intermedio, eje y zona de

encuentro, entre lector y poeta. Un punto en que el diálogo, el aprendizaje, la enseñanza, el entrenamiento del ojo lector ante y para la poesía, sea posible. Eso se puede conseguir, fácilmente, montando talleres de lectura. Son más necesarios, más útiles, que los talleres de escritura, de «erración». Con mis estudiantes hicimos muchos talleres de lectura de poesía, y en cuanto perdían el miedo a leer poesía decían (descubrían) cosas maravillosas. Se leyó a Góngora y a Lezama, se leyó a Quevedo y a San Juan. Tradujimos. Leímos poesía moderna, actual, enrevesada. Leímos a los neobarrocos, a los futuristas, a los surrealistas. No había miedo. Y esos estudiantes, muchos de ellos, claro está, con propia vocación poética, son hoy en día constantes lectores de poesía. Pero había que romperse el alma «enseñándose». Y el poeta, hoy, no está dispuesto a «denigrarse» enseñando a leer a los demás sus poemas. Pérdida doble: para el poeta y para la sociedad. En USA, en la Argentina, se estima mucho hacer talleres de lectura de poesía, y eso funciona bastante bien: y algo, poco a poco, pasito a pasito como decía el chinito, se vanisiga, vanisiga leyendo de poesía. En cuanto le pierden el miedo se enganchan, y en cuanto se enganchan, la cosa suele ser de por vida. No hay lector más fiel que el lector de poesía. Una definición de utopía social podría ser: el día en que todos los miembros de una sociedad lean, de *motu proprio* poesía.

JVB: ¿Ha estado en Brasil? ¿Por qué se fue a vivir a Málaga? ¿El Mediterráneo por ahí es azul? ¿Qué tiempo hace?

JK: Por desgracia, no he estado aún en Brasil. Ganas me (nos) sobran.

¿Málaga? Los andaluces son más tiernos y más divertidos que los alemanes. Por ende, mejor Málaga que Düsseldorf. Mi mudo Guadalupe se crió en Nerja, ahí nos conocimos, ahí tuvimos durante diez años una casa pegada al mar. Pero el pueblo se volvió demasiado turístico, por lo tanto optamos por comprar un apartamento en un pueblo a dos kilómetros del mar, metido en la sierra (Torrox). De aquí nos iremos en su momento, probablemente a Miami, para estar más cerca de Cuba, de modo que a la hora de que me entierren, el pasaje salga más barato. ¿Málaga? Recuerda un poco a La Habana, por sus calles, sus gentes (que son muy alegres: los más alegres de Andalucía: gran mito la alegría general del andaluz: el algrete es el malagueño y el sevillano, pero cordobeses y granadinos son ya harina de otro costal). Tal vez por eso me jubilé aquí.

Hay un libro muy bonito de Robert Graves que se llama *Majorca Observed*. Ahí dice: «I chose Majorca as my home, a quarter of a century ago, because its climate had the reputation of being better than any other in Europe [Torrox, dice un letrero a la entrada del pueblo, tiene el mejor clima de Europa]. And because

I was assured, correctly it proved, that I should be able to live there on a quarter of the income needed in England. And because it was large enough... not to make me feel claustrophobic. Then from all Majorca I chose Deyá, a small fishing and olive-producing village... where I found everything I wanted as a background to my work as a writer: sun, sea, mountains, spring-water, shady trees, no politics, and a few civilized luxuries... Me acocjo a las palabras de Graves. Explican al pie de la letra mi decisión.

El Mediterráneo es a veces azul. Sus playas son malas. Sus aguas están siempre frías. Su sol es maravilloso. Claro, todo ello lo dice quien vivió de niño y de adolescente, y hasta los veinte años de edad, en Cuba: país cuyas aguas, atlánticas y caribeñas, son azules; cuyas playas de fina arena blanca son azúcar pura; cuyas aguas están a la temperatura del Paraíso salvo durante los meses de enero y febrero, en que están a la temperatura del Limbo; y cuyo sol es maravilloso.

No sé qué tiempo hace ahora: llevo tres horas conectado a la computadora, contestando una entrevista que me hizo Joseely Vianna Baptista. En cuanto asome la cabeza a la terraza que da al valle, al mar, la montaña, lo sabré.

J.K.: LIBROS PUBLICADOS

Padres y otras profesiones (1972); *Por la libre* (1973); *Este judío de números y letras* (1975); *Y así tomaron posesión en las ciudades* (1978); *La ruca de los semblantes* (1980); *Jardín de las abreviaturas* (1980); *Antología breve* (1981); *Bajo este cien* (1983); *La garza sin sombras* (1985); *El carillón de los muertos* (1987); *Carece de causa* (1988); *De donde oscilan los seres en sus proporciones* (1990); *et mutabile* (1993); *Los paréntesis* (1995); AAA | 44 (1997); *Réplicas* (1997); *La maquinaria ilimitada* (1998); *Dípticos* (1998); *Farándula* (1999); *Al traste* (1999); *Mezcla para dos tiempos* (1999).

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

PLAQUETES

Poemas de Guadalupe (1974); *Nueve láminas (glorieta)* (1980; 1984); *The ark upon the number* (1982); *Díptico de la restitución* (1986); *Somero animal de la especie* (1988); *Verdehalago* (1990); *Prójimos (intimates)* (1991); *Trazas del lirando* (1993); *Una indole* (1993); *José Kozar. Selección de su poesía* (1993); *A Canó* (1995); *La maquinaria ilimitada* (1996).

LA POESÍA PROLIFERANTE DE JOSÉ KOZER

—GABRIEL BERNAL GRANADOS

Calma, verás que existen las palabras...

JK, AAA1144

El trazo distribuido con limpieza a lo largo del espacio diseñado de la página, el repunte del verso controlado y abierto sin embargo a la inseminación del azar; el azar, que acecha en cada recodo, en cada boquete de silencio y reaparece configurado en palabra, en palabra exacta que no podemos variar sólo a riesgo de ver desmoronarse el poema entre los dedos de la mano imaginaria que, perpleja, observa el brillante proceso de la ejecución del poema mismo. Así concibe la poesía el cubano José Kozér (La Habana, 1940): como un caos controlado o, mejor dicho, un caos fecundado en el campo donde ocurre el lenguaje y sus motivaciones.

Y las palabras inflaman. También arrullan e hipnotizan. Pero en el borde del argumento hipnótico se percibe una visión del mundo y una consecuencia. Un porqué y un adónde. Sobre todo en José Kozér. Por eso, no es inoperante en su caso hablar de la palabra, no como barullo sino representación y aspiración al sentido. Veamos (oigamos). En el «Retrato de DK a los 76 años de edad», que aparece en el libro más reciente del escritor cubano, *Dípticos*, leemos:

Y la tarde, cuando el día se fue,
malangaita en sus macetas blancas, /
recubiertas de imitación bambú) dispuso de la cama para la siesta / (cuanto ha dormido) /
silbo (se le cortó el silbido) inmóviles /

matas de fruta bomba en el jardín de enfrente (si pasara una / vaca si escuchara un cerrejón: Señor, una vaca un hato de / borregos Señor) una esquila; anunciaban tan bien la caída de / la tarde, antes cuando fumaba) (Señor, una terraza) y las / hormigas amarillas formando una elipse paralela (casi) a la / grieta de la blanca fachada de casa (en ascenso, la grísta) sus larvas sus / capollos su infimo enredijo animal del que saldrá / una gran mariposa blanca (inminente, es inminente) cualquier / tarde. // Y las hormigas (clepsídras) amarillas.

José Kozér está hablando de su padre, David Kozér [Kozér quizá utiliza también las iniciales para engatusar al lector, haciéndole creer por la familiaridad de las siglas que podría tratarse de un retrato de la diseñadora neoyorquina Donna Karan; Kozér vivió durante casi treinta años en Nueva York; y en esta circunstancia puede verse una pizca de humor: un cubano judío que emigró a NY y la abandonó para residir en Torrox, Málaga, de espaldas al mundanal ruido]. El poema de DK pinta el retrato de un viejo que tiene las horas contadas o, como diría el poeta cubano, de un viejo en ascenso. El tema, sin embargo, no es tanto la figura del padre como la vida, y mejor que la muerte, el proceso sinuoso de una metamorfosis. Pero aquí lo que interesa sobre todo es el lenguaje, cómo por gracia del lenguaje una hilera de hormigas amarillas

se transformará en una «gran mariposa blanca». Y este fenómeno que involucra la maravilla de la transformación es *inminente*. Sobrevendrá tarde o temprano, y lo que opera en la razón del poema es la paciencia del observador que dibuja amorosamente la imagen del padre. Porque el deterioro, si uno atiende a la lógica de las metamorfosis, es un engaño o, más bien, la etapa anterior a un florecimiento. Como la rotación y el paso sucesivo de las estaciones del año, así el padre, las hormigas, la larva y la mariposa: el lenguaje.

En Kozér una mitología germina en torno a la noción del padre, uno de cuyos referentes más inmediatos son los libros de Kafka. Pero a diferencia de Kafka, Kozér, escritor también judío, no le concede al padre un lugar en la escala metafísica que pasa por el Estado y se diluye en el poder, sino que lo ve más bien como un surtidor de imágenes y de evocaciones poéticas que desembocan en una indagación del cielo, una indagación medida por los ritmos apacibles de una contemplación parlante. Las palabras son el bastión y la garantía de la continuidad de las cosas. Y entre las cosas y la fabricación del poema el salto mortal es algo más que natural: es necesario, es *inminente*.

...forjan los pájaros en bandada allá en lo exterior un halo grande a la espera por los nimbos del cielo se filtra como un rui-

do de peces pájaros chapoteando de ala en ala (colorilientes) escamas, la luz del cielo descendiendo en un amplio abanico de franjas hacia los lios techos de breva y arenisca de la ciudad (se derrama) luz las adiflas luz los papagayos (umbrosa) luz la cuaremas que se desliza sobre las amplias alas que peina el viento al mover la hoja de los plátanos que hoy es febrero...

Una vez que aprendemos a leer los poemas de Kozler, esto es, cuando nos percatamos de esa suerte de puntuación invisible que va marcando la pauta en la respiración del lector, nos damos cuenta de que existe en Kozler el mismo sentido de la enumeración que priva en un poema como *Hojas de hierba* de Whitman (el poeta norteamericano por excelencia, Whitman, viene siendo en este caso no un paralelo ni una influencia, sino una filiación importante en la obra de un poeta como Kozler, que ha sido tildado de neobarroco e inscrito en una estética de la seducción hipnótica donde las cosas y el poema suceden *per se*). Kozler, en la misma vena de Whitman, su maestro, es un cantor de la maravilla del mundo, un apasionado del fenómeno que no tiene por qué cardar o purgar la realidad. De ahí que de su poesía no estén exentos malos olores, palabras sucias, pensamientos descaminados o ideas fijas donde lo que sobra no es precisamente la «moral»; su amor e identidad con la sexualidad de la madre, en el poema «Tondo en familia», también de *Dípticos*, es un botón de muestra:

pasaba: el arrojamiento flúido. Y en ella en el remonte de sus pechos, / llamamos / agazapados / de Dios y papá, un momento: fulminados. Qué tibia omega esa luz que mamá / en sus pechos avejentados, mamada / luz / de aquella cicatriz de

circulo en el gurrúño de sus pechos: yo la encendi, / encendi un momento sus pezones. Juguetamos, éramos un meandro / mismo entre los tallos...

Volvamos a la puntuación en estos poemas. He hablado de una puntuación «invisible» u orgánica que distribuye y organiza la retórica kozleriana. Me refiero con esto a que el lector de los poemas de Kozler tiene que prestar atención a los cortes, porque son los cortes los que organizan la música y detallan su sentido en el poema, marcan la pauta de la lectura y subrayan el lirismo en el que, definitivamente, se anegan las palabras. Porque las palabras, en primer lugar, son referentes inmediatos que se ciñen a la naturaleza de la cosa y el caso que nombran, pero también son como frutos que van madurando de acuerdo a un proceso de hidratación interna que acabara el enigma y reconcentra el sentido. Esto equivale a un rigor que se impone a la proliferación e invita al deterioramiento, a la contemplación morosa de cada andamio o gola de sentido que se advierte hacia el interior del poema.

Están las Furias levantando polvaredas. / Y yo miro el agua y yo miro el agua. / Las Furias detrás del viento en butacas de mimbre. / Y yo miro a la hormiga precipitarse / entre los amentos incandescentes del suelo.

Las Furias, el polvo, el agua, las butacas, el mimbre, la hormiga, los amentos, el suelo. No sólo importa la enumeración de la vida, escatología y las enumeraciones. O quizá debido también a las reiteraciones, importan las ecuaciones y la gravedad de los símbolos en la poesía de José Kozler. Así como existe una puntua-

ción discernible que afecta la estructura de los poemas, en éstos subyace una lógica en el tramado de las imágenes y sus componentes netos. Así pues, los símbolos son las traves y los sistemas de poleas que van surcando el edificio entero, notas y acotaciones que generan en el ánimo lector la sensación de estar descifrando una partitura. Cabe preguntarse ¿y qué es lo que nombra esta partitura? Según el caso y según los humores. Estamos en una patria difusa. Aquí, la única certeza son las palabras, y a las palabras, como a la sombra de un árbol al que en todo momento le surge una rama o le brota una hoja que da sombra y da sosiego, se acoge la voluntad del poeta para encontrar la calma. No la calma necesaria para reiterar y hacer proliferar la escritura, sino para tranquilizar el torbellino que se origina en la angustia de su sólo estar ahí (solo y dueño del lenguaje, consciente). Si bien los poemas de José Kozler parecen el producto de una voluntad ajena a la mesura y al raciocinio más elemental y más línico, una lectura más detenida nos hace ver que estos poemas se alienan con rigor a un ordenamiento que hace patente la ruptura que supone el poema, en tanto construcción verbal, respecto de la realidad. No tenemos más herramienta que el lenguaje para disminuir este abismo. Pero el lenguaje es una herramienta paradójica: por un lado, se propone eliminar la distancia que nos separa de las cosas y por otro nos aliena de ellas irremediamente, creando lagunas y lugares autónomos, dudas que penden como frutos del árbol imaginario del conocimiento. Kozler ha cometido la tarea ingente de volverse el primer hombre (y sin recato también ha decidido asumir el rol de la primera mujer). Y nombra como si antes de él no hubiera existi-

do más voluntad nominal que la suya. De ahí los más de cuatro mil poemas que ha escrito hasta la fecha y que poco a poco se dejan ver en la forma de libros serios y ligados por la sola voluntad del autor que los escribe y los rubrica bajo esta concepción dionisiaca de la cosa creada (palabra glosada y desglosada).

El mundo natural es una aspiración que demanda una filosofía cohesiva. Pero Kozer no es un filósofo; la suya es una poética en que priva el goce de los sentidos y la conciencia de un adentro y un afuera (el yo en medio, como un alfequín o un vocero). Porque en Kozer la inteligencia se deshabilita y se vuelve orbe, santuario para la reverencia y la convivencia de la mano, de la cadera, del cuello, de todo el cuerpo con el objeto, el objeto entendido como condición del movimiento, y el movimiento a su vez entendido como esencia.

*Revoloteaba todo entre árboles y plantas
hubo doce animales primeros / el primer día de la creación) jaraneaban enfascados los primeros / bicharracos (besó el loro a la escolopendra, en el paraíso nació el majá / de aquel beso, un oasis de palmas datileras) empecé a preguntar el / nombre de las cosas, y las cosas (ajenas a todo entendimiento) se / precipitaron desquiciadas cual pavor de animales en la presencia del / fuego.*

Más adelante, en el mismo poema («Terenal», que pertenece al Dptico de la Irealidad) se menciona la culpa como el origen de la precipitación sin tener ni son de las palabras. El siml de los animales empavorecidos ante la presencia del fuego viene a ser un detonante bíblico (la palabra y su proliferación, el fuego). Pero ¿culpa de qué? Uno supone que de ha-

ber nacido y haber desarrollado el lenguaje, primero como vehículo y después como lugar autónomo (referencia e isla); de nuevo surge la preocupación por el yo, sólo que ahora éste se ha despojado de su corbata y se ha abandonado a la desnudez rojiza e irritable de la piel. Más allá de la piel, o quizá sea lo correcto decir por lo bajo o debajo de la piel, el poeta tiene carne y tiene hueso. Sumados, carne y hueso son los atributos más legibles del yo que habla e inquiera. El primero, la carne, representa las vacilaciones concupiscentes del espíritu, la instancia a que sucumben los sentidos y por la que se entregan al más controlado de los vértigos: el deseo. Los huesos son emblema de la voluntad de forma, la voluntad de hacerlo constar todo en el poema. Decir e inventariar (Noé antes de cerrar el catálogo del arca). El deseo es el último escalón en la teología de Kozer. No hay más allá en el horizonte definido por este tipo de escritura. Y el deseo nada significa, una cantidad innumerable de vainas puede caber en su interior. ¿En qué medida el deseo se une a la noción de Paraíso? En Kozer, el país de Jauja podría ser el equivalente de un escritorio inmenso que pudiera servirle de abanico a sus más de cuatro mil poemas desplegados todos a un tiempo sobre una superficie que los fuera rotando e intercambiando a medida que las horas se diluyen en una clepsidra silenciosa o cómplice del siseo hipnótico del verso kozer. Sin embargo, sus poemas distan de ese momento edénico de composición infinita. Están en proceso, y el proceso y su longitud se parecen más a un purgatorio estanco que a un paraíso donde todos los bordes se han limado al grado de la cohesión definitiva de cada una de las partes del todo. Aquí no vale el justo medio.

Lo que importa es haber recorrido los extremos de cabo a rabo. El principio, el final, el infinito. Y mientras llega el momento de la transformación definitiva, nada nos impide guardar calma. Ahora con Kozer, tenemos la certeza de que existen las palabras.

Dípticos, Barleby Editores, Madrid, 1998. Previamente, en México se publicaron AAA1144 (en coedición de Verdehago y la Universidad Autónoma Metropolitana, 1997) y La maguñaría ilimitada (Ediciones Sin Nombre, 1998).

GBG nació en la ciudad de México en 1973. Publica *Arcturas* (2000), *De perlas que se abre* (196-194, 2000) y *Simulaciones* (2001). *Tránsito El museo en Si. 19 ensayos sobre arte y literatura* (1999) y *La muerte de Picasso* (2000), ambos de Guy Davenport, además de textos de Oppen, Niedecker, Cole, Economou, Bronk, Feroi, Metcalf.

A LOS AJUARES

Acabo de cruzar hace un instante el puente la camisa a cuadros en hilachas su médula,
planchada: la acababan de alzar (almidonada) de su percha:
toda esa actividad, nos reúne.

La pequeña, una dentellada (en el cuadrado verde).

Ay se hirió el dedo (sobra muerte) no tiene dedal (de un pinchazo, Rilke, la muerte):
sala. Aquí está el costurero éste es el sitio en que las
telas realzan demasiado mi torso (engordo, a ojos
vistas) mal respiro: apenas alcanzo a dos pasos el
mirador en lo alto del puente (me limpio) estos
guindajos (será mi estado pulmonar) que se me
escurren de las narices: los dos botones de la camisa
cuelgan de un péndulo último (soy, su guindalejo):
dan cuerda; abarco en un tris el hilo (corten) al
despeñarme: poca altura mucha pendiente.

La mayor manchó de añil el blanco cuadrado (marfil) de la camisa: cosa fina mis (dos) hijas.

Toda una muchedumbre: y sus dientes ay (empercudidos) muerden (deshilachan) los cuadros de la camisa
(¿las llamo tiempo?) (bah): ¿quién

le mandó a la mayor a meter el cuazo donde no la llaman?
Yo no la llamé, yo no le di vela en este entierro: no ha sido
convocada o qué se cree la muy parejera. Me ha desgarrado
el pecho su torpe saliva (marítima) carece de propiedades
curativas no habrá ya quien se ponga esta camisa ni quien
a base de añil (lejía) blanquee, mi mirada: cielo azul
(cochambroso) águila (agarra) tritura.

¿A base de qué a santo de qué nos nutrimos? Me repliego: la camisa desgarrada el salto
(inminente) la altura (perfecta) la luz, se derrama (panal).

Todas a una (ayudad) un empujón: eh, un esfuerzo final (ayudad). Ando con el pantalón
la camisa (ropa interior) hecho una mugre, a rastras: llamad,
hijas, a la tercera, a que empuje. Su canto rasgará mis telas
(ref., el corazón) me verá retenido por el pájaro de alas
extendidas (riso) retenido en la vespertina. Soy
lis (autillo) cabizbajo capuchina trepadora a su rodrigón,
aferrada: contemplad.

Cojan turno, tengan calma (qué sed tengo) esponja mojada en vinagre: la madre selva

rezuma qué bien mis hijas con el calor que hace llevándose a la boca una mandarina Dios las bendiga.

Hadas madrinas, reunidas: vedlas rezumar savias ceras cacúmenes de sabiduría en su estatura aún me veo, reflejado: un chapuzón, y estoy vivo.

Bah. Plano inclinado me deslizo por el líquido ambiente a mi (cómo decirlo) deshilachamiento: con torpeza las veo a sus labores entregadas no tengo el valor de reiterarlas (aquí) reproducirlas, qué sé yo: no tengo fuerzas para describirlas. La menor de trenza larga miriñaque de aro basto (herrumbroso) ágil, peonza: la mayor de faya vuelos ya por sus formas algo majestuosa (pongamos) en lo adelante toda una multiplicación, de formas: se palpan el bulto tembloroso de sus pechos ambas (ya) me añoran (¿qué añorará la tercera?): de crespas greñas carnes blancas toda de blanco almidonada testaferra (acólita, de Dios) sicaria, infalible: la Guardiana de las aguas estancadas.

Ésa, señores, de una dentellada aparta al pobre (padre) diablo que soy de dos muchachas urbanas (adeptas) a la costura (de unas carnes, irreparables).

Yo no doy más: ya van dos bruces dos vasallajes llegue la hora suenen las cariatídes llamad a los grifos a Lilit que vuelva se dé vuelta de su cabellera (sal) vendaval, mi muerte: del ojo cayó la venda, me han cegado. Luz excesiva de origen subterráneo muestra a ojos vistas, mi depauperación (la camisa la camisa): hilachas, yo. De cuello y corbata. Maletón. Padre inclito, liróforo (vaciado): a mis trabajos, hecho. Mentira de la letra.

Hijas mías, cuidaos.

Cuidad de mi traste intelectual un empujón a la altura del puente desde el verano pasado todo acabó, qué acabóse: de lleno en mi tranquilidad de tranca mi lenguaje de gato con leguas (de palabrería) trabajo hace diez años a razón de doscientos cincuenta poemas año, qué acabóse: tanteo.

Vedlas a las dos tan bella tan bonitamente aquí reunidas a la espera de mi consumación: (aguarda un poco más, el momento de la corona Argentina | www.ahira.com.ar) corona).

La casa en paz los muebles imperturbables el cepillo de ropa despachándose a gusto motas de polvo hilachas de algodón tergal su poco de

caspa en los hombros unos pelos en la camisa más
relavada (juro) de la historia de la camisidad (perdonad,
tanto lenguaje): esta chúcará irreprimible, enterradme.
Enfundado en franela pura (oreada al sereno oreada al
alba) camisa, purgativa: de traje, ya somos tres. Y una
mañana en la cima del puente (mirad, Guadarrama) al
fondo, la madre (tercera).

Entrad, entrad: hastión. Unas papas enormes color púrpura seis huevos recién cogidos
color moreno (todo salud, todo salud) llegó mamá:
unas frituras, en aceite de oliva. Un beso (en la
frente) ronda de cuatro en cuatro hacer nuestra
ronda, ya a gatas: está la familia reunida, de perfil.
La luz eléctrica incide en nuestra petrificación,
boquiabiertos (un panal, acabábamos de libar:
muerte).

Un empujón, somos cuatro: por el hilo de la camisa (cortad) cuesta abajo.

Un bello servicio bellas fuentes de encurtidos vasos, lacustres: a la salud. Frutas
escuetas (hontanares) (valladares) alzas, las gandingas (ofertorio):
cuatro queridos animales. Comamos (brindemos) de la
hoz (papá) al resuello que acaba de parir mamá (por dos)
qué me digo (por Dios): y ya está la madre a la noria,
cumpliendo. Marfil blando, las niñas: blando marfil mis
pudendas, ya cumplieron: me voy a cuadros (verdes)
por una (verde) vereda, a una señal: comed, de esta
ofrenda.

Ungid, de estos óleos.

De esta carne prepárese a base de aceite de oliva seis huevos sal pimienta cebolla ajo ahí
tienen las cuatro hornillas, escoged: sartén, esto sí es vida.

Ofertorio. De vida. La vida vida. A la altura de un puente
(contemplad: se ha enderezado toda la lontananza): bello
país (la vida). Dancemos. Pasaron los vértigos. Dos, tres
danzas tranquilas desovillándose de mis manos qué bueno:
todo. El aire enrarecido. Violín, desmadejado. Una endecha.

En vuestro nombre (mayor, menor, tercera): corpúsculos.

Subid de mi mano (sujid) (Quedad en la punta de altura

(refresca) (nos salvamos): una cornucopia de cachivaches
la casa (su recomposición) una cornucopia la tela mascada
(heno) de la camisa (recompuesta) a base de hilo y dedal
(en un círculo, sentadas).

Artes y Oficios de las Artes | www.ahira.com.ar

TAMARA KAMENSZAIN

EL GHETTO

1. *Preparación*

El doble de mí, cristiano
la mitad de mí doble, judía
si nacemos perdemos algo
por vía dolorosa
y si no nacemos juntos
perdemos todo.
Perdimos todo.

Una escuela completa de traductores
escribiendo mojado sobre seco
a la salida del baño turco
cargan la torá colgada como toalla
se ufanan de la cintura para abajo
Avicena sobre la mesa de leer
diseñar es la palabra correcta
revertir de derecha a izquierda
el orden de las letras, «asimilarse»,
traducir como ladino
la lengua materna
de frente al patio andaluz
al fondo la sinagoga abandonada
en la circuncisión de un niño.

¿Sos masoquista vos?
huías de Toledo con lo puesto
entregaste los números del antebrazo
te comiste tu propia asadura
converso conmigo me dejaste

y a mí de qué me sirve.

La parte del varón
si no puedo salvar del exterminio
ese himen que vela

todas las roturas.

2. *Escudo de David*

Debajo de su boina negra
hay un techo inflamable
turbulencias
las nubes rojas de trópico
flamean acaloradas
media asta sobre la Habana Vieja
donde nadie sabe decir
dónde reposan los restos
lo que resta de mí
me deja a merced
de mi propio mausoleo
jinetera
detenida sobre sus pies
no espero a nadie
e insisto en que alguien
tiene que llegar
un mesías
sobre su boina negra ladeado
el ojo de la tormenta
el manto celestial que arranque
puntas estrelladas
de los anteojos de Trotsky
esquirlas de un héroe que se estampa
entre el pecho y la espalda
una camiseta herida
vale de escudo.

3. Solideo

No es Toledo
ni siquiera está en España
no conozco esa ciudad
donde sin cajón
enterraron a Buber.
Son todos hombres
los veo venir
procesión de cabezas
recortadas en círculo
gorrito femenino
por la tela
me adelanto
hasta la fosa abierta
no entiendo cómo
si soy mujer me dejan
espío el agujero negro
ya me fui
camino ahora
por el barrio de las cien puertas
—no es Toledo
ni siquiera está en España—
son todos hombres
con el antebrazo se cruzan los ojos
de vereda a vereda
ni locos me quieren mirar
no entiendo cómo
pecado de pronto me vuelvo
aquella jinetera del Malecón
grita yo es otra
nena de sandalias hebreas
con la biblia en la mano
ellos me sacan
corren por su idioma
como cucarachas de Nueva York
—no es Toledo
ni siquiera está en España—

quieren volver
a sus agujeros negros
cuchitriles de rumiado
con la lengua en el dedo
recorren un foliado sin número
por la ajada entrepierna de los libros
que ni leen
porque eso no es leer
desconozco esa ciudad
—España no
Nueva York menos—
de textos como rollos vestidos
de filósofos que muerden el polvo
ese que eres
ese al que volverás
arena entre las manos
ideas sin ataúd
no son ideas
son estrellas fugaces del viernes
obligaciones de sábado
hay que lavar todos tus pecados
me vieron me miraron
fui para ellos
la mujer de otro
mejor los abandono
en su baño ritual
no es un bautismo
lejos de Toledo
expulsados de España
antes de la era ellos ya eran
y ahora qué
ahora me toca a mí
voy a entrar en la era
vuelvo al futuro
para cerrar con llave cien refacciones
en el ghetto secular
puertas adentro de mi barrio.

4. *Antepasados*

¿A dónde van?

Me voy con ellos desciendo de mis hijos
hasta donde quieran llegar astros rodantes
si a la hora del nacimiento calcularon ascendiente
no lo abandonen más.

Desde el Mar Negro hasta el Estrecho
se naturalizan conmigo de mi vienen
chicos de apellido descompuesto
viajando para ser argentinos
inmigrantes por vomitar en cubierta
dados vuelta nos vuelven a nosotros
como vinilo rayado de beatles
de Rusia para acá
y de aquí a la URSS que fue
dueños de un desierto que avanza
bisabuelos de la nada.

5. *Exilio*

Cuatro consonantes se pegan
al remitente pringoso
de una postal. Calcomanía
comprada en el mercado de San Ángel
el sobre que huele a maíz dice
Familia Kamenszain

y adentro lo quiero, lo extraño, me quedo
no visité sinagogas ni visité cementerios
me consta la catedral del Zócalo
desde el fondo mismo
de lo que sería creer
por Dios
no hace falta convertirse
para ver azteca
por el monitor del museo
se refractan nuestros cráneos dorados
contra los vidrios de Inmigración
«gente de la calle» buscando bares abiertos
hueros del D.F. los que allá éramos morochos
gringos de California los que allá
fuimos rubios.

México es lo que se dice
una postal
en la mirada muralista de cada parroquiano
un poema del primer Gironde
abriría los bares de Plaza Garibaldi
hasta los baños de puertas batientes
entraría el maestro su metáfora
bienintencionada.

Yo me quedo afuera
quiero creer que me mandaste mariachis
una serenata sin metáforas me pertenece
no hay palabras para el sonido metálico
a las cinco de la mañana
en la ventana dormida de casa.

Como vocales hebreas
consonantes cristianas
mi México es casi muda
se pronuncia
cruzando el desierto a los 40
comulgando matzá con la boca seca
restos de cal en el riñón
sedimento rolado de tortillas
en los dobles de cada papiro
tacho Mar Muerto
pongo escano Pacifico
me quedo más tranquila ensobro
y agrego al dorso
TKDF.

t.k.: libros móviles

ANAHÍ MALLOL: ¿Cómo ves estos nuevos poemas, los inéditos que presentas en *Isé-isé*, en relación con tu producción anterior?

TAMARA KAMENSZAIN: Estos poemas pertenecen a un libro inédito, *El ghetto*, que retoma ciertos aspectos de mi primer libro que es *De este lado del mediterráneo*, en el cual este lado del Mediterráneo abarca de Judea para acá. Vuelve a aparecer lo judío como un núcleo fuerte, «lo judío» que en realidad no sé muy bien qué es, pero es ante todo, para mí, una experiencia estética, algo que tiene que ver con mis primeras aproximaciones a experiencias estéticas y literarias. Asoció esa tradición y esos rituales a mi despertar literario. Por un lado a través de la relación con el saber, con la reflexión, y por otro también con el relato, un estilo de narrar el mundo que se podría llamar «biblico», una cadencia que en mi primer libro se tradujo en el género poesía en prosa y que aquí está tomando otros rumbos relacionados también, por qué no, con modos de escandir.

AM: Sin embargo me parece, a partir de los poemas, que esa experiencia de pertenencia es también una experiencia de exclusión. Porque en el poema dice «son todos hombres», y aparece una mujer sola rodea-

da de hombres que no quieren ni mirarla.

TK: Sí, es un grupo de hombres que me deja afuera, porque el saber en el judaísmo es algo que concierne a los hombres (a los hombres en grupo) y las mujeres están ahí, desagrupadas, como espiando, hay un gesto de espiar.

AM: Ese gesto es visible también en *Tango Bar*, en ese poema en que dice: «Desde el DAMAS espío al caballero»

TK: Hay una anécdota que me contaba mi abuelo de chica que me impresionó mucho: había un rabino, Rabi Akiba, un rabino muy prestigioso, cuya mujer (las mujeres de los rabinos estaban muy afuera del sistema del saber, el estudio de la Torá era una cosa entre hombres), estaba siempre espiando, mientras hacía la comida y sus cosas, al grupo de hombres que estudiaba, y terminó siendo una especie de gran sabia del Talmud. Ese relato con moraleja, constituye para mí una experiencia estética (y ética, por cierto) que dispara posibilidades, pero no sólo posibilidades reflexivas.

AM: Vos en tus ensayos rescatás un saber de las mujeres que tiene que ver con otro espacio; que se refleja también en los poemas. En ese sentido «Bordado y costura del texto» funciona

casi como una poética en relación con tus textos poéticos.

TK: Sí, puede ser. Ahora me interesa la relación de estos textos con una cosa como de diario de viaje (y aquí también está el estilo bíblico, su prosística). Hay una relación con las *Calcomanías* de Girondo. Antes para mí en *En la masmédula* estaba todo, se podía encontrar todo, ahora estoy rele-yendo *Calcomanías* y veo que hay cosas nuevas. Me interesa esa mirada fragmentada que presentan los poemas, y la cuestión del viaje como un nomadismo.

AM: Se nota un cambio grande en el trabajo sobre el lenguaje desde *Vida de living* y *La casa grande a Tango Bar* y *El ghetto*. Hay ahora una cosa más despojada, un trabajo, como decís en el poema, contra la metáfora.

TK: Quieren eso los poemas. Por eso vuelvo a una pregunta básica que me hago en el momento de revisar (no me gustan los verbos «corregir» ni «reescribir», el trabajo es más vale el de una revisión, tipo médica) ¿se trata de lo traducible, se trata de conseguir la transparencia, un cierto nivel de universalidad? Y a lo mejor tampoco es esa la pregunta, porque es un despojado que es lo que me interesa en el trabajo que estoy haciendo ahora, ese sacarse la metáfora como si uno se sacara la

ropa para la revisión médica o, mejor, más divertido, para hacer un *topless*, tiene que ver también con una desnudez a otro nivel.

AM: ¿Como ir contra las marcas establecidas de «lo literario»?

TK: Exacto, contra lo que debe ser o lo que debió ser para mi generación «la literatura». El textualismo terminó siendo como una convención o un guiño hacia el lector o hacia el crítico, terminamos tomando, como dice Kristeva, una actitud «lenguajera». Perder eso es como perder la vergüenza y no necesitar más esconderse detrás de un lenguaje que a veces se alambica por puro superyó, por miedo al ridículo o a quedar ingenuo o demasiado «sincero».

AM: Me parece que en *Tango Bar* y en *El ghetto* el poema se construye a partir de una idea de experiencia, que no importa si es autobiográfica o no, y en la cual el lector puede encontrar un lugar de pertenencia, una relación nueva, no tan erudita o intertextual como la que se producía antes.

TK: Pero no se trata tampoco de confundir el yo lírico con el yo autobiográfico, ese yo molesto por prepotente, por «yoico» como decía Macedonio. Me acuerdo que cuando estubo en *Tango Bar* una crítica destemplada que me hicieron en un diario decía que lo que no era interesante a partir de este texto era que aparecía la vida per-

sonal de la autora. A mí me parece al revés: creo que logré despojarme de un lirismo en el sentido de «marca literaria». Me despojé de la vergüenza. Si logré confundir a cierto tipo de lector y logré que piense que estoy hablando de mi vida personal es todo un avance. Me monté verdaderamente en el yo lírico que es como un yo al cuadrado: hablo de «otra» para que crean que hablo de mí. También en esa nota me criticaron la rima de unos versos que no eran míos, eran de Discépolo, que aparecen en el poema, pero no como una cita. Entonces también ahí hay una confusión interesante que marca lo que yo creo es un logro. Pude hacer eso tan difícil que es fusionar fragmentos, de manera que lo que se daba en llamar intertextualidad (tan fatigado, pobre concepto) en realidad se bore, que la vida personal no sea la vida personal pero remita a algo que en una tercera instancia vuelva a ser vida personal, un ir y venir entre los distintos lenguajes que me pertenecen, como el tango y el hebreo o el iddish, por ejemplo.

AM: ¿Es así como funciona la idea del ghetto en tu libro inédito?

TK: Sí, es la idea de la tradición judaica como un permanente nomadismo que impide de ser anclado, la cuestión del desierto y de andar por el desierto llevando El Libro a cuestas, un libro fijo pero móvil y sobre todo muy pesado

(hay que arrastrarlo...). El ghetto funciona como un lugar con límites prefijados pero al mismo tiempo desterritorializado, porque el ghetto es como el círculo de tiza de los actores brechtianos, que marca límites y al mismo tiempo es ambulatorio. El ghetto funciona también como ese lugar desde el cual mirar para afuera, desde donde mirás a los gentiles (los famosos «goim») pero donde estás totalmente desprotegida al mismo tiempo, una relación especial entre el adentro y el afuera. Me gustó mucho una cosa que vi hace poco, una especie de biografía de Roman Polanski, y ahí me enteré de que él había estado de chico en un ghetto, creo que en el de Cracovia, y él dice que cuando tenía 6 u 8 años miraba hacia fuera por un agujerito, es más, salía a veces a buscar comida y la traía para adentro, y decía que en eso de mirar para afuera ve el comienzo de su relación con el cine. Creo que mis poemas se relacionan con ese gesto.

Tomara Kamenszain nació en Buenos Aires en 1947. Publicó, en poesía, *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los no* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991) y *Tango Bar* (1998). Su imprescindible libro *Historias de amor* (y otros ensayos sobre poesía) (2000), incluye los dos criterios: *El texto silencioso* (1983) y *La edad de la palabra* (1996). // **Anahí Mallol** nació en La Plata, Argentina, en 1968 y publicó *Postdata* (2000).

VALLEJANAS: ITALIANAS

Para Montse, Marina y Juan José

1

Poligamo del poema prometeico
Cuando el poema se adensa
No triste dispensario
No sensación de lenguaje en el poema
Más bien la nuritura del arte
La tintura del poema como
Destilación del ensueño
Sin voz
Sin nadie
Sólo unos campesinos van por delante de sus bestias

2

Y cada ensoñación no es olvido
Non dimenticare
No es sueño exactamente si esta mujer me ama como una
campesina ama a su bestia de carga los domingos
En Urcos en febrero el año dos mil de Chagall

3

¿O no es cierto acaso que uno vino a darse lo que estaba asignado
para otro? El delirio de los novios verdes y el guitarrón cromado
Todo espumándose en esta parte del Perú difícil de recordar
O esos otros novios vestidos de waca waca en la plaza de Lampa
Que no es lenguaje de campanas ni es el fin de nada

4

El café por ejemplo lo compramos al contado en la calle de un
Convento
Volviendo al Perú desconsolados
En los mares de la selva
Tras la voz de nuestros hijos calatos
Los claros arcos del patio de ellos
Centinelas

RAMOS ROSA

Para Inmaculada y Helena

O caballo tembla su justa memoria empedernida
Oro exhalante se fulge naciendo en corazón de cuero
Su bestiaro de este rojo especiero retador del sueño
Su retrato de bestias estrias y comisuras de nada

O caballo sin oda con leve resplandor libio
Y la domada sombra de su corazón de cuero de toro
Como sabiendo estar en la sombra berlinesa
Vivida que se enjuga que se enlaza en la dogana

Toda mi poesía portuguesa que estaba en su silencio
Solo la luz de la luz de su morriña
Rijosa y fiel
Quien ha bebido los dones en besos mordidos de barranco
Tarde asomando los hocicos a la luna:

Lavandera de horas felices en meses tallados de ansia
Y más besos tendidos doblados como labios de trote salobre.

POEMA

Para Ana María y Alejo

Son moradas lejanas
Un cumplimiento gracioso
Alguna aflicción
Donde consta que ha sido
La madre en su globo dorado
El desollado adorno
Que a su valiente átomo
Le despejaba los arbes
De aquel único disparo
De especiería y huesos.

CUNILINGUO

*¿O será como cabras
y cabros que se comen de una sola amapola?*

MARTIN ADAN

Ha de ser como una llama que se dice quieta,
No como el fragor, señora, o como una urna en
El calcinado esplendoroso carmesí, sujeto
Del deseo, sometido joven aún a las hurgaciones.

Suscitada por el deseo ha de ser la lengua,
Su inverso cono de luz, su seno recortado, sólo
La pura lengua de plumas y saudades revestida,
Celebérrima, y los glúteos severamente azotados
Con arena, y el viejo figurín en la ventana
Tras la cual un otro sexo habrá de levantarse
En brillo y desmoronado será en parte como
Cuando desea un santo de su cuerpo su verso
Emocionado.

Las economías, en suma, del Poder, y
El poder hacerlo de espaldas hígado y riñones
Afuera, pero sombra de naranjos y también
Fritilarias, acudidas todas a la intimidad
Constelada en que se pee y se bufa domesticando
El verano:

Los besos que en las verijas tendrán
Que olvidarse, como la lengua serán en sí
Recordados:

Unos cuartos de luna lucientes
Para la sandalia del agua más pura al pisar de
Dos ríos orondas las algas, la fiebre y el costado.

DELIRIO DE GEOFFREY FIRMIN

La cuerda que ota el claroscuro del rayo de luna
A la sombra del tren que se dispersa Ha debido

Romperse en el hondo amanecer inmemorable
En que arribas con el sombrero en la mano

En que arribas con el sombrero en la mano
A la pequeña ciudad donde te esperan

Pintados en la pared de la estación
Los otros con la flor del basilisco entre los ojos

«TÚ MOVÍAS APENAS LAS CADERAS»

*Me doy el lujo de estas imágenes,
el imponderable joven que grita a la carga
blandiendo sus poemas en una pieza vacía
diga lo que quiera.*

ENRIQUE LHM

El beso sesgado azorado en la cámara de música,
diluido en la sombra hepática del floripondio
incorruptible en el suelo. Los besos como zafiros
tallados en el humo de los cellos, en la garganta,
y el barco niquelado del amor hacia cuya memoria
un hombre vestido de blanco alarga los brazos
por última vez en medio del vaho iluminado
y la velocidad: Imágenes rotas:

Los animales ciegos grabados en las paredes del solar
en un alto de la noche transversal todavía danzan
y se tocan la belleza herida crepitando
con ruido de metales adverso y colorido
dominando unicornios de cedro torpes como atriles
al pie de una columna de piedras
junto a la máquina de cantar repleta de arena
cubierta de una leve piel de hojas de muérdago
en la calma dulcemente aterrada de su ara.

LISBOA SEPARADA

*Vuela mariposa del amor
Jugúete del destino...*

VALS FERJANO

La repentina copa de fuego del vencido y solitario luto
del otoño, espejeante a través del abrigo azul, como una
/ más
de las pasiones que en torno al mediodía se yerguen,
difiere lenta entre el diapasón de lo sensible
y el absurdo gozo del alma habitual. Lectura de todos los
/ días.
Como un huevo del verano este corazón, esta pulpa de
/ hábitos,
no toma ya de las congojas más que de las alegrías
sino un par de manos terriblemente quietas y pálidas
uno que otro sueño una que otra ciudad de bastidores
y bambalinas de palabras repletas de himnos y banderas.

Así las mieses del viento sonámbulas entre lo arruinado
del viejo camino de ferro lrico del otoño mal habido,
dulcemente atraviesan el abrigo azul, la escritura de
/ todos los días
y se mezclan entre la gente que fuma en las estaciones,
y llegan hasta tu vida como hasta el volante de lo infinito
en pos de adoración y confidencias. Pero nada se salva.
Ni el cónico esperanzado se salva. Dios no era una
/ ensañación,
apenas un símbolo extraño en la playa desperdiciado,
o una boca miedolenta conjurada con ardo en el amor
/ nuestro
de reyezuelos de la onomancia y la cartomancia implacables.

Yo te recuerdo ¡qué cosa tan fácil! Rubor de la pena
en el traje oscuro a partir de aquí y alzo la frente
crédulo porque la carne no olvida en la vaguedad de lo
/ entrañable
dos años después como a un vacío luminoso desventurada.

DEDICADO SOBRE LA PARED DE LA VESPASIANA

metopa o métopa. F. Arq. Espacio que media entre triglifo y triglifo en el friso dórico.

JULIO CASARES. Dicc. Ideológico.

A menudo la playa era la sombra ladeada de la calleja, el símbolo era la roca desposada y las palmeras blandían enormes tributos de un viento contagioso ante la ventana diminuta de mayo en la tempestad alterna: a menudo también el extranjero dejaba los interiores en la escena, espolvoreaba quinina de luna en sus ojos y tirando de su mujer y un carromato esmeralda descendía a los patios del novecientos como quien busca un hotel en disimulo y se equivoca: a menudo el miedo entre un rebaño de metopas alzaba su copa de equivocadas aves brindando por aquella cosa latina: ella mordía las raíces de la flor de su desvarío soñándose morir en un alto paisaje acrisolado de nieve.

ELEGÍA ESCARLATA A MANERA DE ENSAYO

¿Todavía descansan nuestras coronas sobre la mesa de noche junto a la novela policial infinitamente leída con lupa mientras bebes inclinada sobre el postizo diseño de la luna de aquellos años recordándome como a un perro pomerania de paja?
V. H.

la mujer del soneto, mal vestida, advertida en la honda fascinación como en el agua pura del conocimiento, discurriendo bajo el puente de una coreografía moderna desabotonase el traje oscuro en medio de la estatuaria, meciendo su cabeza de gato incrustada de estrellas, propia de las oleadas y sacramentadas lindes de un nocturno de París: ella demora en su realismo de azulejos eruditos que de continuo en la casa náutica de la prosa son el arte y sus correspondencias: a unas se les dio por asomar la cara en Constantinopla a otras se contenían con el filo de la lengua, ciega y húmeda como pez de melancolía en el lago teórico de un falansterio de roces sexuales, tardío: ella era y me daba sin afán su cuerpo perezooso de cuartetas, hoy intacto junto al aura discursiva a cuyo pie soy capaz de llorar



MARIA CAJAL

Vladimir Herrera nació en Lampa, Puno, Perú, en 1950.

Publicó: *Mate de cedrón* (1974), *Del verano inculto* (1980), *Pobre poesía peruana* (1989), *Almanaque* (1990), *Kiosko de Malaquita* (1993) y *Poemas incorregibles* (2000), recopilación editada por Tusquets de Barcelona, de donde proceden los poemas que aquí se incluyen. Desde 1974, vivió en Lisboa, Roma, París y México dedicándose a la investigación y al periodismo y, más permanentemente, en Barcelona, donde fundó *Auqui*, una imprenta-editorial. Dirigió las revistas *Trafalgar Square* (en los 80) y *Celos*. Actualmente vive cerca de Urco, Cuzco, Perú.

IL MESTIERE DI VIVERE

Con ajenos naturales reflejos de la lluvia
Segmentadas los animales del Renacimiento
Y borracha la inglesa como estatua ecuestre

Todos salimos de una emoción hivanados
Por el abra de un ligero instante
Hacia el sexo frugal de los hálitos extremados

Y rastrilla el sol nuestras espaldas
Y vuelven ecos al abrigo de mecánicas lias
Enunciando un aire enrarecido una nube o quizás
Algo tan insular como vano mito de lejanía
En el poema En esto nos sorprende
La muerte o nos hierde el amoroso deseo

VÍCTOR SOSA

DECIR ES ABISINIA

DECÍA ACACIA. DECÍA POR LA BOCA ACACIA FRESCA cuando sonreía (esas que lloran por inmensamente felices cuando el viento las marea en verano, mimosáceas). Y entonces yo la acariciaba. Yo que era un caballo bermellón sabía de caricias y de acacias. Ella me hacía ver. ¿Ves —me decía a veces— la gota en medio del río? ¿El cuerpo liso, húmedo, de la única? Ella hace la marea visible —me decía—, hace en la visible marea su granero, su estancia de mover; de allí salpica y salta ante la roca, se irisa al sol en lo breve y cae —no sé si cae o tal vez se zambulle de nuevo en lo continuo. Luego hacía silencio para dejar. Siempre dejaba. No abría la boca para nada, ni para decir. Todo aquello que decía lo hacía —así era ella. Los viajes eran lo mejor, la fuerza en esos viajes. Cuando viajaba dormía en el caballo; algo en su respiración tañía; creaba un color en el aire, un aroma triangular, sin crepúsculo. Yo no hacía otra cosa que escuchar. Es verdad que a veces hacía nidos (de hornero) —ella entendía el espesor de mi intento: señalaba algo para que ardiera, aparejando el fervor hablaba con el fuego —no me miraba entonces— hablaba con el fuego hasta que el fuego se hacía fuente, chorro de ámbar detenido, cristalino y a veces cristalino. Con los ojos silenciosos, cansados, en la orilla, un trozo de pan ázimo —así era. No retornaba, la Distinta no tenía destino ni verdades



para descifrar; frisaba el mundo sin mácula como la calandria (muy semejante a la alondra); componía poemas, yo creo que componía poemas a la manera del de Éfeso (¿540-480? a. de J.C.), aunque eso no me consta. Me consta, sí, que cantaba, sin pausa lo hacía hasta que el canto era un silente sembrado de sonos sobre el mundo, un mundo igual al canto igual al mundo. Yo enmudecía —no hacía otra cosa que escuchar. Yo que era un caballo bermellón acariciaba el anca del mundo, cuidaba en mi silencio su sonido: bajito, silbaba por los belfos y venían de lejos los pájaros —tucanes, tordos, tijeretas, terutereros, galantes garzas blancas que venían—, aves de un orbe mudo y melodioso haciendo en ese canto su morada. Digo lo que yo vi —que otros repitan, si quieren, lo contrario. Pero esa mirada no se borra. ¡Qué mirada la de ella! ¡Qué manera de amar en la mirada! Quena de luz que quema —le decían. Era: como una fálica diosa que se alza la falda y detiene en su gesto por un momento al mundo; como Francisco y Agustín comiendo juntos. Era: como si lo poroso fuera lo compacto: el poro y el tacto. Era: como ahora, vigilante-indefensa la facciosa. Comandaba potros —¿cómo? no lo sé. Y sí que era: como un complot de la virtud —qué hermoso; como los Dináricos, o Dalmáticos, o Iláricos (nudo montañoso de la ex-Yugoslavia —Bosnia y Herzegovina— paralelo a la costa del Adriático); como una Última Cena (de Leonardo), o un *déjeuner sur l'herbe*. Era —y con temor a repetirme—: virtuosa y valiente, pero antes que valiente era blasfema porque sobre todo era virtuosa. Amaba el riesgo —¿ya lo dije?— sabiéndose exponer mostraba su herida como Beuys, y si de carne hablamos, ni hablar que era de carne, de órganos y flujos y tendones —o fonemas, en caso de la voz—, como una granja dada en el momento mismo de tornarse. De carne era al querer. Era: un tambor en la noche, intocado, sonando; como si fuera polen, así de leve se elevaba, cubría el sol si quería, dorando en derredor.



Y había quien no la veía: como torpes topos sin ton, ni soneros eran, ni nada: sombras, sonámbulos, espíritus hambrientos y sedientos. Buddhas y bodhisattvas y Rinzaí —quien dejó escrito o dijo: «Los movimientos surgen de las partes abdominales y el aliento que atraviesa los dientes produce diversos sonidos. Cuando se articulan tienen sentido lingüístico. Así comprendemos con claridad que son instantáneas»—, yo creo que sí la veían. Verla era una fiesta como en Eleusis (al noroeste de Atenas, donde había un templo de Deméter); era al verla que uno bailaba en la quietud del estupor, como una perla. ¡Y qué asombro asomaba en la cara al sentir cómo ella bailaba! De común acuerdo con todo, contonea; conviene mirar que, cuando baila, no deja de obrar —xonera y construye, con una mano hace lo que deshace con la otra; ama sin pasión el proceso, las situaciones donde entra y sale como si no estuviera dedicada (y a nada está dedicada); se expresa en libertad. Así de verdad era: verdadera, no vacía, ni vacilaba al llamar las cosas por su hipotético nombre. Yo amaba —en mi caso con pasión— esa elocuencia ubicua de la Loca —morena— de-brasa-encendida-en-los-pies; como podía amaba a la Imposible: haciéndola en el sueño la tatuaba; siempre, en el aire indistinto, era distinta; daba trabajo verla. Liturgia también hice de su Venus —prominente monte que trepé para postrarme— al encontrarla, allí, florida y en ofrenda. Y ahora veo claro: es claro que la veo. Sin límites que puedan detenerme galopo sus comarcas infinitas, veloz el galgo que, bajo mis patas, al levantarse el polvo se dibuja; sombra de las acacias en la grupa, risa de ella en la sombra y también risa de ella en ese sol —hasta que rastra entre los rastros es su risa. Galopo en ese ritmo que es su nombre; pulcro salto el horizonte y caigo —enclave de ella en todas partes— tranquilo y fuerte sobre su virtud. Así me aferro al cambio —acaso como acacia que en la tierra subir su savia siente— y me demudo y antes que nada y después que nada y en todos los sentidos agradezco.

HAY DOS REALIDADES QUE SE BESAN.
Entrar al parque es entrar a la otra mitad de realidad besada. Se besan.

Entrar al parque es dibujar con el pie un sentido y ofrendarlo al silencio cómplice del árbol, perpetrado ahí, mirándolo todo. El árbol: ni acepta ni ofrece nada que no sea de su haber; poroso e inteligir del árbol.

Entrar al parque es mirar el árbol a los ojos —con los ojos del alma hacia el árbol.

Entrar en la trastienda del ruido, en esa alacena donde apenas se oye, donde yo respiro y escucho para cincelar.

Silencio.

Entremos más adentro; es decir: entrar es un decir —un discernir (distingo con acierto / concedo con rectitud) el relámpago de lo real ahí; verlo así silencio, vacía a la palabra.

El mundo agradece; indiferente agradece. Conviene la copa, moviendo apenas la copa el árbol agradece.

Entrar al parque **es internarse**
en un bonsái del mundo —samurai
que en su filo se lastima.

Mira **cada** árbol como si fuera
un diminuto apéndice fibroso —la micra
de **un segundo** en el borde laqueado del río:
parada la mariposa sobre el segundo, casi
sin pensar porque el instante es breve.
Celebremos ahora en ese borde,
la figurada y leve epidermis de mundo.
Convoquemos a ver.

Es necesario reencarnar,
o entrar al parque. Entrar
al parque con paso seguro
pero silencioso para no espantar
ese animal sigilo que de lejos
—alondra: cascabel— sobre la fronda
de la atención ondea.
Es reencarnar.

Entrar al parque
en la promisión del crepúsculo,
debajo tal vez de la lluvia; tenue
uno —como ordenando
la cantidad de real en la respiración.

Quien respira ordena el mundo
—si respira en orden.

Entrar al parque es respirar
en el orden de los factores.
Con dicha factoría enfrente,
¿quién puede apearse para dudar
perdiendo así el influjo de la flor?
—única sílaba detonada al pisar el dintel
que **Archivo Histórico de Revistas Argentinas** www.ahra.com.ar
besables: la flor.

Se besa en silencio —nos dice el parque.

Se besa **mejor** en silencio.
Se conoce **el** amor
en silencio.
Se macera para que dure.

Pero lo principal es no tocar,
no tutelar la espera. Dejar lejos.
Entrar al parque en visperas: poco antes
de aquello que vendrá; que la realidad
advenga en hada: ilumina-
da. Entrar.

Penetrar en el mar de su fronda
como quien —sabiéndose Fénix—
penetra en una hoguera.

NADA PASA.
Y mientras pasa nada
todo espero.

Siéntate a ver qué sientes.
Procura la efímera paz de la palabra.
Siento que puja por ahí, ¿qué puja
por ahí? Dardos de aire, dados
que no giran en el aire. Agua
es lo que ves. Manzanas
en el agua como manos. Es
lo que ves. Dafne es laurel.
Yo loro o ciego miro la cebolla
en el mantel del agua. Pelo.
Hidrófilo es lo que ves. Siéntate.
Comparte lo que comes. Un dardo.
Un dardo parte el dado del dolor

de tierra y de agua, de aire y de fuego.
Interludiando entre el siamés silencio
—entre el grito inicial y el torpe
hábito último de vida—, entre parto y partida
(entre esos paréntesis: palabras).

En la caza del ser
hacia las escopetas corren: zorras
que seducen cazadores. Y nosotros
no estamos preparados; desasosegados,
desatentos, babeando sin bitácora vocablos,
lejos del mar de la verdad removamos
sobre la seca tierra, removiendo cenizas
y cavando sarcófago en el surco
muy lejos del mar de la verdad.
Pero a veces parece que aparece,
la vela se avizora en lontananza;
busca la lengua en la boca la palabra
que nombre sin mentir, que no
traicione el sablore sabor de la saliva
irrumpiendo en el mar. Allí,
detrás del paladar, inominada,
de pronto es que detona, se levanta,
salpica el páramo la ola y se desborda
en hondas ondas marinas con sus peces,
con su verdad inflamada que se incendia,
consumiéndolo todo y anegando
la vera vocativa y la ripiosa
ladera de vocablos. Allí está el ser
por un momento en vilo, estallando
brutal sobre el estuario; iterativo
en su tambor de sangre, sincero
en mar que su decir desangra.

La proa de lo real
es la palabra: navegar
es preciso.



¿QUIÉN HABLÓ DEL CISNE? ¿QUIÉN DIJO
cisne entre la multitud? ¿Quién de todos
se atrevió a remover el cristal del disecado?
A riesgo de que el polvo explore lo real,
se agite en el éter y suspenda por obstrucción
la en demasía luz que nos asusta. ¿Para eso
la remoción? Ambrosia para mendigos que
degustar no saben es la luz de lo real (que nos asusta).
De ahí el palmípedo, el atenuante hermoso de lo alado;
de ahí el oclusivo párpado pineal, el esfinter de ver
o de no ver el mundo —el cual es mucho decir
(y sin embargo es mudo en su mudanza que no cesa
ni César hubo ni habrá que la detenga).
Mejor mirar con lentitud el cambio: devenir
lo mirado en la mirada. Mejor sería aún
dejar de hacer para entender al fin lo que se hace.
No levantar tanto polvo en el altar (el polvo tose
pero nunca canta), tanto emplumado dado en
sacrificio para eclipsar así el equinoccio
—única dádiva dada en realidad.
Dejen al cisne entre la Ofelia oscura,
al ave ecuestre y elocvente dejen
porque una lúcida lumbre en demasía
baña al hombre que sueña lo real. Una luz
que desanda el silencio, ahonda el torpor
su voz apaga. Y algo el besa
detrás de la palabra —y
cuando se besa (se sabe)
no se habla.

INSUSTITUIBLE ES LO REAL: RESBALA,
sobre sí mismo vira y no se adhiere
—pájaro es lo real sobre el peñasco.
Pero ¿cómo digo peñasco? Lo miro ahora,
sí, pero ¿lo digo? ¿Lo describo peñasco
en la palabra? ¿Demuestro acaso el peso,
la permanencia cambiante de su forma,
el hueco que lo vertebra y lo levanta
inmenso en tanto aire?

Pardea ahora: desciende el sol
y el peñasco pardea. Se silencia en ese
sigilo del atardecer, y desde allí me mira.
Seguro que me mira por su único ojo
poroso el peñasco observando al intruso.

Instruyendo a su manera hace lunar
de lucero en la cresta. Luce
como *sumi-e* sobre el papel del cielo
perfilando la filigrana de su forma,
volcánico en su vértice y más alto
que esos olimpos sobre el mar, peñasco.

Opácase en la noche que lo cubre
—porque la noche adviene y sigo viendo
desde la orilla de lo visible lo invisible:
sorda sonora luz que se establece
entre el peñasco entre penumbras
—entrando en el poema—
y la luna en el mar —y el mar
que en esa luz de luna se refleja.

Imaginemos, imaginemos lo real
desde este puerto, desde este Marco
Polo que describe Cathay, Cipango,
Indias, ardientes Abisinias,

huele-de-noche de todos los sentidos,
crisantemos abriéndose en el alma,
lluvia de estrellas que diluvian dioses,
llanto de amor por ésa que se ha ido,
rias abriendo al mar sus entrepiernas,
fluyendo en transfusión sus dulces aguas,
caminos polvorientos donde el viento
borra pasos recientes hacia el templo.

Hilo infrafino une lo dicho a lo real
—siempre que lo real esté en el dicho
y realce al mundo en su verdor
y no mutile ni mienta en la palabra.

Invencción es amor
y contemplar es inventar
en paz el universo. Peña,
peñón, peñasco en todas partes:
pantera geológica que salta
sobre el tambor del mundo
y en negro brillo estalla
en derredor. Cascabeleo:
pitón es el peñasco que devora
en su espesor anillos de su cola.

Alguien en mí lo mira, ya dormida
la vehemente razón de descifrarlo.
¿Cómo digo peñasco todavía?
Con los sextos sentidos incendiados,
sin icono —o Cimabue y sin Florencia—,
peñasco ahí: pistilo del poema,
corola en flor asida en el abismo,
eréctil realidad que en revelada
y en flotante fija me seduce.

Ser —si algo quiere decir
el monosílabo— es conocer.
Les equala, aluras intangibles.
Pero no lo real mas su diadema,
su fiesta de disfraz, su irresistible
propensión al brillo nos retiene,

nos vara como a barco en barrizal
o como a torpe albatros en cubierta,
sin habilidad, sin albedrío,
ciegos mirando sílfides zumbamos
en torno a tanta nada travestida.

Ser es difícil,
y confundimos brillo con la sombra
y sombra confundimos con el brillo
y no podemos
ni discernir ni descifrar; ceñidos
de ilusión o de deseo, andamos,
damos tumbos, nos morimos
—secos de tanta sed que nos abraza—
allí en la orilla veraz —donde ese río—
o aquí en la geometría de la fuente.

Pero el peñasco,
en ese acorde del estar, instruye;
plantado con su espada en pie de guerra
—enhiesto paraíso de peligro—,
minando al mirador y conminándolo
a cimbreante subir hacia la cima,
en apogeo de arpón, en extendidos
y voltaicos tendones los sentidos.

Hacer silencio es mundo;
admira andando, que una férrea
sustancia el pie modula. No te demores,
asciende sin temores de la palabra al canto
y del canto a la perla que te aguarda.

Pero en lugar de hacer, miro indeciso
—acodado en el ser— el precipicio;
domo de miedo cobijame cobarde,
no salto: invento altar, un salmo en braille
esculpo para sordos y me entrego
exhausto al fin al simio que balbuce:

peñasco ahí: pistilo del poema,
corola en flor asida en el abismo,
eréctil realidad que en revelada
y en flotante fijeza me seduce.



Victor Sosa Rodríguez nació en Montevideo, Uruguay, en 1956. Además de poeta, es pintor (sus acuarelas se reproducen en estas páginas). Desde 1983, luego de residir algún tiempo en Brasil y Costa Rica, vive en la ciudad de México. Tiene publicados los libros de poesía *Sujeto omitido* (1983), *Sunyato* (1992), *Gerundio* (1996), y los ensayos *La flecha y el bumerang* (1997), *El Oriente en la poética de Octavio Paz* (2000) y *El impulso - Inflexiones sobre la creación* (2001). Ha realizado más de quince exposiciones individuales en América Latina y Europa. También ejerce la crítica literaria y de artes plásticas en periódicos y revistas especializadas. Tradujo de la lengua portuguesa textos de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Haroldo De Campos y Paulo Leminski, entre otros. Los poemas que incluimos pertenecen a un libro de reciente aparición en México (por la Universidad Iberoamericana, adonde es profesor del Departamento de Letras):

Decir es Abisinia.

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

LIBERTELLA

Héctor Libertella nació en Bahía Blanca Argentina, en 1945; y entre otras cosas, es un trabajador filológico que ha enseñado teoría y crítica literaria en universidades de New York, México y Buenos Aires, y ha publicado numerosos libros (...). Pero, sobre todo, Libertella es un excelente volatinero, un volatinero que puede saltar, con innegable maestría, desde el más ligero caballito narrativo hasta quedar colgado, con suprema elegancia, al más peligroso trapezio filológico. (...) Los deliciosos saltos acrobáticos de Libertella nos pueden conducir hasta ese sitio, o pasillo del laberinto que, por lo deslumbrante de sus yuxtaposiciones, aturde y nos hace delirar cuando, en medio de todo ese confuso mundo de los signos, abierto por Saussure, podemos ver, como para recreación, o como para ejemplificación, que aparece nada menos que Gaudi «leyendo del revés las leyes mismas de la gravedad», o ¡y esto es el colmo de lo imprevisto!, aparece, como saltando de una caja de prestidigitador, aquél que llegó a asustar a Pessoa, el demonólogo contemporáneo Aleister Crowley, mientras decía estas palabras que alguien le atribuyó: «Las estatuas se mueven todo el tiempo, hasta que encuentran su forma. Ahí se quedan quietas.» ¡Qué sorprendente galería de espejos, reflejándose, volviendo a reflejar en distintas láminas de un caleidoscopio! Hay que agradecerle a Libertella todo este berenjenal bendito! Berenjenal que, por demás, no es otro sino el reflejo idéntico del paisaje que él sabe acercarse bien el lector, lo puede encontrar a su alrededor. Y, precisamente, propiciar el acercamiento del lector a su paisaje, es lo que *El árbol de Saussure*, principalmente se propone. Acercar al lector, o mejor dicho, enseñar a leer al lector. Si, pudiese esto, de la lectura también se trata,



y lo recalca Libertella cuando nos dice, citando a Claudel: «El objeto de la literatura es enseñarnos a leer». ¿Por qué Libertella nos propone esto?, y, sobre todo, ¿qué es lo que, en el contexto de *El árbol de Saussure*, significa este aprender a leer? Hay que partir, de ese berenjenal bendito, o paisaje endemoniado del lector, que no es otro que la situación de «salsipuedes», o situación de posmodernidad, en la que cualquier frecuentador de textos literarios se encuentra en estos momentos, o sea, la situación en que, parodiando aquello de que «ya mi casa no es mi casa, ni ya yo soy quien era» que una vez dijera García Lorca, hace que el lector pueda decir «que ya no leo lo que leo, ni ya mi texto es mi texto». (...) Por lo pron-

to, increíblemente, Libertella logra miniaturizar la historia de la literatura en párrafo tan pequeño como éste: «Ese idiota que desplaza toda una historia de la literatura empieza en el dios Pan —un dios de la flauta—, tan delicado que cuando decide escribir libros él solo dice que está escribiendo "partituras". Se desliza por un largo rato desde las pinturas de Altamira a la pantalla de computadora; entre medio se fue haciendo tan adiposo como para llegar a Balzac y el folletín, y ahora retoma el lento camino de vuelta, a roer en fino su propio hueso, a alimentarse de la radiografía de sus propias costillas —como si fueran viejas resacas tabillitas asirias.» Y ¡qué bien sabe decir la situación del lector en este momento: *A todo está dicho en el ghetto (¡Todo está dicho!*). Leer es acómodar los blancos al ojo.» ¡Qué buen resumen para aprender a leer! (...)

—LORENZO GARCÍA VEGA

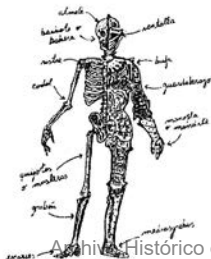
HÉCTOR LIBERTELLA INSTALACIONES

SOÑADO EL 27 DE ABRIL DE 1521

Invierno en altamar. Todo es seco y frío y se desplaza como flotando, muy rápido o ágil por el espacio cristalino. Y los cabellos se nos han puesto lacios y erizados de terror, como un manajo de alambres bajo el sombrero.

Para neutralizar la flecha al viento de los indios de la costa, pronto nuestro herrero debe convertirse en sastre. Magallanes observa atentamente sus labores, y de vez en vez me comenta, con semblante grave: *ah, mi querido don Antonio, ¡contra la muerte no hay defensa más perfecta que la propia armadura de los huesos!*

El tal sastre ordena mientras tanto figurines y diseña la ropa para el inmediato desembarco, mientras en los pasillos y bodegas me parece ver cómo las carcajadas de los marineros empiezan a trocarse en maxilares de piedra.



Don Hernando se entera de estas cosas y monta en cólera. Entonces tengo que distraer su ánimo explicándole que, en situaciones de pánico, el vulgo hace del chiste la mejor defensa propia.

Mitad desnudos mitad muertos, estamos de pronto en la temida Mactan y nos vemos expuestos desde todos lados a las lanzas que los enemigos nos arrojan. Con una flecha envenenada ellos atraviesan la pierna derecha de nuestro capitán, y en dos veces le abaten el yelmo de la cabeza. Otro proyectil da en su brazo derecho y lo inmoviliza, y de un espadazo le abren de a poco tal herida en la cadera derecha, que cae de bruces. Inmediatamente los indios se están abalanzando sobre don Hernando y le atraviesan con todas las armas que poseen, al punto que le dan muerte con no menos de ciento veintitrés estocadas provenientes de las lanzas, y otras cuarenta a cincuenta de sus flechas, que quedan ensartadas y erguidas en él. El espectáculo de ese cuerpo, como si fuera el de un príncipe, me llegó grandísimo en la avista de los canas.

Y así despertaré en mi camarote cuando estemos llegando a la temida Mactan.

EL MUSEO CUDEMO

La construcción del Edificio es una tarea que sólo se emprende en la juventud. Antes hubiera sido prematuro. Después, ya imposible. Y la administración de todo imperio exige tres votos. A saber: obediencia, castidad, pobreza. Si se cumplen, a este acontecimiento lo voy a llamar entonces EL DINERO. Sólo se trata de habitar más en pesebre que en palacio. ¿Un hombre muy rico se esconde en la bolsa de un vagabundo? Sus cuentas bancarias se multiplicarán aquí y allá en la proporción del volumen de negocios, aunque la única medida cierta será este puñado de monedas que tengo en el bolsillo derecho de mi gastado pantalón de gabardina.

El ejército de ayudantes puede crecer anárquicamente (eso, de por sí, ya me representa un verdadero problema). Pero siempre las órdenes irán de boca en boca, para que nadie les siga el dibujo, la huella. Este ejército debe ser, además, tan virtual que sólo pueda hacerse presente en la figura de unos pocos colaboradores, fieles, sí, pero cuantos menos mejor, y mejor si tienden a cero absoluto y uno anda solo por el mundo haciendo de las suyas.

La inversión inmobiliaria puede incluir predios y bellas mansiones, pero nadie las habitará porque no es de esta tierra el paraíso, aunque lo llamen «fiscal».

A veces será bueno dormir en un banco cualquiera de la plaza de este pueblito, como si fuera el de mi Patagonia natal. Y hasta olvidar los aviones para desplazarse a dedo por la carretera, si así lo exigen la oportunidad y el debido anonimato.

La resolución de conflictos legales, inevitable al menos en mi caso, se dará según la forma de un pájaro dentro de otro pájaro. Habrá que concederle al cuervo del abogado toda la voz, y hacerse calladamente su loro. Sólo poner en obra lo que él me diga, como apuntador que fuera él de un teatro, y yo su actor en caso de citación judicial o juicio ante Tribunal Público. (Ése, de por sí, ya me está representando otro verdadero problema.)

El tema impositivo será aquel que se resuelva de la mejor manera entre dos personas razonables, con el poco mucho sobrante de caja que pase de un bolsillo a otro.

En cuanto a las deducciones previstas en el Código Civil y Comercial, como justo homenaje a quienes me dieron vida y apellido yo hubiera podido fundar, por ejemplo, el MUSEO CUDEMO: sin fines de lucro. Instalarlo algún día en el viejo predio de nuestra casa familiar y sentarme allí, por los siglos de los siglos, a ver qué ve en nosotros el común de la gente.

¿Sería necesario construirle, además, un edificio? ¿Algo que albergue a tantas piezas sin destino como fui coleccionando aquí y allá por el ancho mundo? No. Ese edificio, para ahorrarg costos, ya está construido y es la Patagonia, el Desierto: un palacio más perfecto e intacto que cualquier obra del hombre, porque los indios no le han tocado un punto ni una coma a su orden natural. Acaso un recinto tan desmesurado como el justo homenaje que quiero hacerle a los míos. Un espacio lleno de montes de chañar y piquillín, matorrales, médanos que están hoy aquí mañana allá, y campos de salitre por los que circulan las más ricas colecciones de la especie del avestruz, el ñandú, el cuis y la liebre.

SIN TÍTULO

Témpera y óleo sobre
papel de cigarrillo
—1965—

Navegando navegando llegáis con Joco a las amplias avenidas interiores del teatro, dos largos pasillos organizados como hileras de y/o trincheras de pieles, piedras preciosas y talismanes, brazaletes que reverberan bajo el fuego chispeante de los reflectores del techo, monóculos que vigilan de palco a palco y entre las butacas algún bohemio, con sus olores a tabaco normal, que está leyendo el programa del día: una obra de un tal Schoenberg, o Kandinsky tal vez.

El gordo Sebastián, fiel amigo del hombre, se ha prestado amablemente para reemplazar al pobre Joco. Algún uniformado les ha dicho en la puerta:

—Está prohibida la entrada de perros, señor. Y de porros. Nada de animales y esas cosas.

Y ahora Héctor sostiene la cadenita de plata intensa y se la ajusta en el cuello a Sebastián. Sebastián tironea un poco y así avanzan ambos entre los tapices de pana de las butacas y se ubican frente al telón de púrpura y terciopelo.

Sebastián empieza a resollar y pide un aromático:

—Se me acabaron los cigarrillos, children. Y esta cuerda está apretando un poco. Todo es bastante molesto. —Quieto, Sebastián, quieto.

Héctor le acaricia el cuello y le da unas suaves palmadas en la cabeza de pelo cortado casi al cero. La función ha comenzado hace ya diez minutos, pero el público no parece haberse dado cuenta, y silba. De manera que Héctor, al principio, no se preocupa por los reflectores disminuyen su potencia y la púrpura del cortinado se va haciendo un negro profundo espeso.

Oscuridad total en la sala cuando sube el telón y los focos giratorios arrojan sobre el decorado un juego de

verdes y violetas que pronto viran a un delicado amarillo-limón. En la penumbra, Sebastián se arrellana y vuelve a resoplar, y a partir de ese momento comienza a ser materia latente, pura latencia mental. (Héctor le acaricia la cabeza, quieto Sebastián, quieto.) Los colores se sustituyen con armonía musical, marrón sucio, fucsia, suave ámbar que tiñe una sobria decoración armada sobre la base de figuras geométricas, grandes cubos de madera rosada y pergaminos colgados donde se lee algún poema hermético. (Suena una flauta dulce entre bambalinas.) Sebastián esboza un ronquido de placidez, tironea de la cuerda y sin querer golpea con sus patas a la vecina de butaca, que se calza las gafas y lo mira azorada mientras del frío azul-grisáceo de su cara emerge algo de rojo (de ira).

Es ese momento sobreviene un tembladeral de tambores desde el foso de la orquesta, que hasta entonces no ha empleado ningún tipo de cromatismo musical, por respeto al pintor: sólo tambores opacos y neutros en un *crescendo* que hace vibrar los cimientos del teatro. Tanto que se sacuden los cubos de madera (alguno cae y Héctor corre a sostenerlo, pero pronto es enloquecedora la escena; Héctor se tira al suelo y hunde su cabeza entre las rodillas).

Eso es todo, toda la obra que se representa; no otra. De los tales Schoenberg o Kandinsky nadie podría esperar otra cosa.

Cuando termina la colisión de música y tonos al pastel, una luz solar fuerte invade la sala. Héctor, ligeramente descompuesto y con el rostro palidoverdoso, se levanta, tironea de la cuerda y con Sebastián comienzan una carrera por ese pasillo donde aparece una sandalia de Cenicienta abandonada en el apuro de Héctor al salir de la obra.

Cerca de la calle los sorprende el guardián, que agita un vale:

—¡Su perro, señor, su perro! (=¡Su porro, señor, su porro!)

Héctor agradece, mira compasivamente a Sebastián, será hasta otra vez, hermano, le saca la cadenita del cuello y pronto llega el uniformado, que perseguido por un rayo azul marino con charreteras doradas trae una canasta tipo cigarrera. (Joco viene sacudiendo la cola.)

—Hasta pronto, children. Espero que te recompongas —dice Sebastián.

Y se ubica cómodamente en la cigarrera que el empleado devuelve a su estante, mientras Héctor y Joco salen caminando esas frías calles de noche y se van alejando por el bulevar, lentamente, bajo la luz maligna de una luna que le quitó el color a las cosas.

De *El camino de los hiperbóreos*, Bs. As., Paidós, 1968.



H. L. en los años 60

LUNÁTICOS

La humedad de un texto, mal que mal, puede solucionarse. Pero si hay algo destructor es la luz del sol. Un texto quemado es un texto perdido.

JOSE EDMUNDO CLEMENTE
Bibliotecario

La lectura solar se practica en la cubierta de este barco, del lado de arriba. Superficie sentina. Quema al texto y lo hace prisionero de una sola mirada. Allá arriba, en efecto, los libros amarillean como el papel y la tinta. De tanta luz que despide, el lector omnívomo lo va haciendo todo paradójicamente ilegible.

Abajo en cambio, en la sentina del barco, el agua se ha filtrado y humedeció los volúmenes. Para recuperarlos serán necesarios distintos tratamientos de la sustancia. La bodega está oscura y el ojo lee un poco a ciegas, un poco a tientes. (Tendremos que adivinar las letras bajo la capa de agua.)

Aquí es donde la literatura argentina se somete a la correosa materia líquida. Algo habrá de flotante en los libros, algo de blando y difícil de atrapar, como si fueran peces, pequeños: pequeños seres lunáticos que se adueñaron de todos los rincones.

de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar

DIARIO

Gigantes y pigmeos, para vuestro solaz y esparcimiento. A aquéllos los vimos en número de dos, al bajar a dar cristiana sepultura a uno de los nuestros. El primero era tan grande que la cabeza de los españoles apenas llegaba a su cintura. Al segundo lo vimos unos metros detrás, y sería de altura del doble del anterior. (Tienen los pies enormes y por tal motivo les dimos el nombre de Patagones.) Nos hicimos muy amigos de ellos. Por sus señas sospechamos que a unas tres horas de viaje había un campamento cuyos habitantes, hombres y mujeres, no tenían más de un codo de alto y sus orejas eran más largas que todo el cuerpo, de modo tal que cuando se acostaban una les servía de colchón y la otra de manta. Me parece de sano observador prevenir que todo eso lo entendimos por gestos, y bajo los efectos del mucho asombro que ya nos estaba provocando aquel par de gigantes.

Pero, a cambio, diré que con nuestros propios ojos vimos a los legendarios kirguises, medio hombres mono-pécicos que apenas presentaban aspecto humano, a no ser porque tienen un solo brazo con una mano y un solo pie. Corren sobre ese solo pie, saltando, y cuando están cansados de correr avanzan sobre la mano y el pie, dando vueltas casi en círculo, y cuando están cansados de dar vueltas como ruedas corren otra vez en la forma de antes, a los brincos.

Encallado en las playas de una bahía blanca de arena como la harina nos intrigó un bote de hierro, de típica fabricación europea. Pareciera de alguien que había abandonado allí hacía años, estaba sumamente oxidado y en su casco todavía se adivinaban algunas letras muy comidas por el agua. También vimos unos cerdos que nos parecieron tener el ombligo sobre la espalda, y unos pájaros grandes cuyo pico semeja una cuchara, pero que carecen de lengua.

Cerca del Estrecho viven unas gentes con enormes agujeros en las orejas, y el extremo de ellos tan alargado que se puede por allí meter el brazo. Pero lo más extraño que hallamos fueron unos árboles cuyas hojas, al caer, se animaban como duendes. Son parecidas a las de la morera, o más cortas, de un centímetro de alto, con peciolo chico y puntiagudo, y cerca del peciolo, a ambos lados, tienen dos pies. Si se les toca se escapan, pero al partir las no sale sangre; viven del aire. Encerré una durante treinta y cinco días en un frasco de perfume, y cuando lo abrió ella salía muy tranquila y se paseaba alrededor. Un día hasta me escuché hablándole amorosamente al oído.

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

LA BOLA DE CRISTAL

En el cielo de mi cuarto hay tres Esferas instaladas y en su Centro otras dos menores que trazan un leve Círculo incesante: que es el movimiento de: Ella: incesante como el leve Círculo que provoca el movimiento de las dos Esferas que la contienen y las tres mayores que abarcan en su concavidad a las dos Esferas menores y a: Ella: fluye y engendra sus Límites en un lugar del Espacio contenido dentro de las dos Esferas pequeñas: que son contenidas por la Bola de Cristal que se mueve con un movimiento incesante: el Círculo leve de: Ella: fluyendo hacia el Centro toma sus Límites de una concavidad del Espacio y provoca su división en: partes —un arriba donde empieza el Círculo— —un abajo y un detrás simétricamente circulares— —circularmente tocados a izquierda y a derecha— orientadas al final a otro lado: ninguna dirección cuando quieren fluir hacia un lugar contenido dentro de las Esferas que contienen a las Superficies vecinas: que ahora incluyen a: Ella: cuando piensa que El Ser de la Bola de Cristal no es todavía invisible —tiene Límites que dividen el Espacio y está contenido en un lugar contenido por: Ella: se piensa limitada por una Superficie radial que origina su deseo de movimiento— y sigue reducible a: partes: que le hacen pensar en su magnitud limitada por una Superficie que es objeto del pensamiento de: Ella: se desea fluir con un deseo que la oriente hacia un movimiento continuo de: su pensamiento cuando quiere desligarse de la última Materia: la Materia de La Bola que obliga a pensarse los Límites de cristal: Hacia el Centro de movimiento de: Ella: busca un lugar donde deslizarse —lugar que origina el pensamiento de un lugar ya pensado fuera de los Límites de La Bola— su Masa: que quiere deslizarse y ver el tenue Círculo de las Esferas ya visto por el ojo

de: Ella: su cristalino no quiere ver nada fuera de sí salvo la visión del deseo de verse transparente en otro Punto de las Esferas originadas por la tenue Masa de: La Bola de Cristal: está en función de buscarse un deseo —ya satisfecho en el hecho de desear moverse— en su pensamiento: El Pensar de La Bola de Cristal cuando desea buscar matices distintos fuera de sí en las Esferas y en los leves Círculos simultáneos al leve Círculo de: Ella: piensa: los Límites de cristal de La Bola de Cristal obligan a dividir un Espacio: que provoca un Límite pensado distinto al flujo de pensamiento de: Ella: desea moverse pero el deseo es movimiento cuando La Bola de Cristal piensa que desear y moverse son iguales a los Límites de cristal de: Ella: piensa en rondando sobre sus Límites de cristal: que la obligan a pensar en las cualidades de su Materia —la que está articulando el pensar de La Bola cuando se formula su pensamiento sobre los Límites— de: cristal igual que el pensamiento del Círculo de las Esferas: que es leve y continuo como el movimiento de: Ella: descendiendo sobre las contingencias de lo predicable cuando quiere expresarle a su pensamiento expresarse su pensamiento y sus deseos: El Expresar de La Bola de Cristal: expresándose su propio deseo: no querer precedir su forma para expresar cómo es el leve Círculo del que está hecha: Ella: desea: no pensar su necesidad de un lenguaje: expresado como demasiado transparente cuando La Bola de Cristal se expresa las cualidades de lo demasiado transparente del pensamiento de: Ella: busca anticipar sus puros deseos antes de expresárselos después: a su pensamiento: que quiere adivinar su futuro sin pensar antes su deseo: el de fluir en continuo —sin pensar querer fluir— a través de las Esferas hacia su Centro: que no admite ya lo predecible ni la forma ni lo predicable.

INTRODUCCIÓN A LA LETRA HEROÍNA

NO SÉ por qué, al menos en un caso relaciono graffiti con literatura hermética y literatura hermética con algún estimulante, del tipo de esas sustancias particulares que muchos consumen en privado y en el arco completo que va del café o la aspirina a la heroína y el pegamento industrial inhalado. ¿No encontrará allí la literatura su función de *específico químico* en la enorme mesa pública de conversaciones sobre los medios y el diálogo?

EL CASO de marras es el del grafismo llamado show-low, el grafismo de los «chouloous» (como pronuncian los sureños de Estados Unidos), el del lento actuar del drogado. Esos graffiti de violencia bilingüe que han dejado los cholos de México en las paredes de Culiacán, Estado de Sinaloa. Esos caracteres latinos, ultradeformados, que nadie podría entender si no toma antes unos pasos de distancia y entrecierra un poco los ojos. Como si para leer en su rabia lo que dicen esos paredones hubiera que disponer de toda una guía de lectura, y de una clave secreta de posición, distancia y mirada para protegerse del aerosol de esa escritura, de su polución industrial.

Lo que visto de cerca es un puro garabato, de lejos se hace ahora un claro mensaje castellano, *A Col. Mas, ramo R 5000*. Es decir, «Apúrense, en la Colonia Mazatlán, el ramo R 5000 (ramo, cargo o leve, «la singu- ta») tiene cemento fresco para inhalar».

ALGO aparece de pronto, algo aquí muy antiguo y muy por venir: como la imagen de un cholo drogado, un trogladicto, un troglodita agachado secretamente en su laboratorio del futuro y respirando ansioso de un pomo de pegamento industrial —Resistol 5000. ¿Cuál es la madre de esa intimidad?



¿En qué este icono eco evoca, en algo, el referencial hermético? ¿Cuál es la única heroína de ese laboratorio? ¿Acaso en la Aldea Global la literatura es la «amiguita» que ayuda a pasar un mensaje clandestino?

LA OPOSICIÓN ILUSTRADA

¿POR QUÉ lugar de Góngora pasó Sor Juana, para que Octavio Paz y Lezama Lima le hayan mostrado a sus sucesores el lado claro y el lado oscuro de una misma luna hermética? Desde sus libros, ellos parecen responder que siguen siendo «la oposición ilustrada». Y si acaso pensar en la estética que vendrá como un terror o una amenaza, el hermetismo —les confirma Moreno-Durán— «constituye la mejor salvaguardia de las esencias con que es posible soportar el futuro».

Ahora bien, ¿oposición a qué? ¿E ilustrada por qué? ¿Por las ilustraciones que contiene esa literatura? ¿Sólo porque lleva a cuestras y asume a ultranza su propio Dibujo Antiguo, su Vacío de la Forma?

El comienzo del barroco es ancestral. Vuelve y revuelve un mapa, el diagrama del árbol genealógico de una vieja familia. En esa fuente brotante, unos a otros se reconocen por un gesto, un tic, un rasgo último de la cara; un procedimiento.

En esa botánica que prolifera, ¿no será la literatura la que se siente una fruta madura y abúlica a la que nada le importa, salvo caer bien cómoda en el cesto del texto, in tiesto, tiesa, terca y testaruda, como decir: estiércol?



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

VIAJE AL MEDIO OESTE

De nuestro viaje de egresados sólo recuerdo el final.

El veinte de diciembre de mil novecientos sesenta y uno, a las once y cuarto de la noche, en un castillo medieval alquilado en la provincia de La Pampa, vimos a una escuadrilla de brujos que volaban apacibles sobre el campo oscurecido. La luna en creciente y la noche muy clara nos permitieron gozar de un espectáculo que erizaba los pelos. Iban agrupados sobre escobas y toda clase de cepillos, sus cuerpos desnudos parecían lanzar un extrañísimo resplandor en las malezas, y miraban rígidos al frente como ajenos a cualquier esfuerzo físico.

Había en ellos un aire ceremonial completamente fuera de las convenciones humanas. Avanzaban altivos y mecánicos, flotaban mansos y chatos contra el horizonte, como si de pronto el espacio hubiera perdido volumen. Las mujeres también iban desnudas, cruzaban sus piernas por debajo de las escobas y sus pelos ondeaban en cámara lenta, pero unos destellos muy blancos que salían de sus cuerpos les daban un aire de frialdad terrible. Lanzaban, parecía que exhalaban una frigidéz de témpanos y nieves. Algunos se habían quedado retrasados, estaban muy cerca de nuestra ventana, y todavía sus cuerpos expelían un hálito de flores y cementerios. Finalmente se fueron perdiendo tras el horizonte, hicieron una curva violenta y tomaron hacia el oeste, y desde entonces no los vimos más. Y ~~Archivos de la Sociedad Argentina de Historia~~ aunque los había guardado en su vientre.

¿Qué hicimos con nuestras carnes, que ya eran de gallina, y con nuestras cabezas flotantes como esa gente que andaba por el cielo? Hicimos esto: recogimos nuestros bártulos, todo lo que instalamos en el castillo ni bien hubimos descendido sobre el campo argentino, bolsas de dormir, viandas para nutrirnos siete días exactos, naipes para matar la desolación pampeana, hamacas paraguayas, garrafas de ron y toda suerte de pastillas* que nos permitían conciliar el sueño (un fabuloso sueño de siete días seguidos de ojos abiertos), y nos dispersamos entonces en las cuatro direcciones del viento —creo— en una cacería celestial en pos de ellos. Ya nunca más volveríamos al colegio.



* Marca ROMILAR. [N. del E.]

LA IDEA DEL AMOR

Lo que no es parte de un cuerpo no es nada.
LEONARDO DA VINCI

Ella era una princesa de ojos enrojecidos y saltones, casi desorbitados, con su cara de hueso, sus promesas de pronta extinción, sus Tres Aficiones Fundamentales (?), algún interés desmedido por lo que siempre llamaba *jugar*, que consistía en acariciar pájaros, andar de aquí para allá con sus jeringas y leer mientras estaba acostada con alguien —de cualquier tipo que fuera.

Y yo era H., la letra muda. Una especie de débil abúlico flotante, de grandes ojos abiertos y muertos, que llevaba siglos agotado en una tesis doctoral de nunca acabar.

Recuerdo bien la ropa y hasta los anillos multicolores y el tono casi pelirrojo de esa cabeza de Swana el primer día que nos vimos, cuando me dijo:

—Me harté de andar con boludos. Ahora quiero jugar con tu cabeza llena de libros.

Y sí jugó conmigo, e hicimos el amor todas las veces.

Pero a ver, a ver cómo es en realidad la historia. Encontré a la sueca acá, en el campus de Iowa. Era el mes de diciembre y Swana había llegado entre las nuevas camadas de becarias (las «voladoras», les decía yo, tal vez porque pasaban como golondrinas). En fin, el rito de cada año: amor y estudio

Amores de estudiante
flores de un día son

Ella estaba en su etapa de vagabunda después de mucho tiempo de vegetación y pantano. En su país alguien le había ofrecido casamiento —siempre hay algún magnate turco, de ésos— pero frente a las malas compañías, tuve que susurrarle, vos elegiste el camino de Eleusis, chica de ideales, y la sonrisa irónica era otro efecto, porque en el fondo los dos habíamos empezado una secreta batalla de pequeñas patologías, y una tradición sudamericana contra otra sueca manejaba el lento deslizarse de las fichas.

Swana tenía 35 años y esa edad la llevaba tatuada. Un día me preguntó —casi indiferente— cuántos años me das. Pajarito, y yo le contesté treinta y cinco, sin más. Entonces ella empezó a tocarse:

—¿Pero *tanta* es la cifra?

Pronto la edad media sería lo común entre nosotros, porque para ella yo tenía exactos cuarenta.* Y esas cifras promedio compartimos recorriendo todos los cafés del pueblo, cuando nos volvíamos ancianos tomando cerveza con los incipientes jugadores del fútbol americano. Y cuando nos volvíamos adolescentes en el parque de Cedar Rapids, donde yo agitaba ramas y me hamacaba, mientras Swana buscaba algún rincón reparador para entregarse a sus gorjeos sexuales con «el otro yo».

Ella, ella pasó fugaz, sí. Viajó al sur por unos días, fue turbulenta en alguna cabaña de Albuquerque, anduvo con vaya a saber cuántos camioneros por toda la carretera —yo la había despedido con un simple cui-

* A veces, sólo para jugar con su terror, le comentaba al oído: «De verdad tengo ochocientos cuarenta, pero es muy largo de decir».

date; aunque Swana iba rumbo a lo que llamaba «la desfloración por los bárbaros». En Estocolmo había dejado su puerta abierta durante todo un año, con un cartel que rezaba así: ENTRE Y VIÓLEME. YA ESTOY MANIATADA, y retomaba ahora su marcha mientras yo volvía a mi inercia y a mi miserable tesis de sapo de nunca acabar (si lo sabré por experiencia: *La Idea del Amor en la Edad Media*).

Cuando regresó nos quedamos a vivir juntos, entre pájaros y tortugas. Un departamento bastante ordenado —si me acuerdo de mis anteriores moradas— mientras yo le decía, caballero muy cortés, «te agradezco la presencia y estoy de cuerpo y alma a tu servicio» y ja ja, en medio de los pájaros y la risa exacerbada de Swana.

Pero no se espere nada de esta convivencia; las cosas habían cambiado mucho. Si yo empezaba a formar parte de esa dama, ¿cómo tocarla? (no sé, pero tocarla, siendo yo parte de ella, hubiera sido como tocarme —masturbarme). Así que no pasamos un solo día de euforia horizontal, ninguna cosa voluptuosa. Sólo las tortugas desplazándose simétricas por el cuarto.

Juro que el afecto genital hubiera sido la única forma de recuperar un poco de mí. Y que hasta los capítulos de mi eterna investigación —ensayos infructuosos sobre el trobar enamorado del siglo XIII, y demás— hubieran ido adquiriendo otro valor y otra mirada. Pero no. No fue así porque para consumir nuestro amor la ficción necesitaba de dos.

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

Mis sueños. Alguna mañana tuve miedo de encontrarla bien muerta, llegar a casa y ver sólo gente desfavorecida en la calle, y los pelos de mi Ángel Azul diseminados allá abajo por este y aquel lado. Abrir la

puerta del baño y dar con un volcán rojo, el surtidor de una hemorragia en la pileta. Tuve miedo de su muerte por asfixia, porque Swana se dormía última, apagaba las luces, hacía unos trámites en la cocina y cualquier golpe suyo de humores podía sorprenderla a la madrugada con todas las llaves del gas abiertas: su boca boba bien abierta y sus ojos de espanto bien abiertos y muertos, como los míos.

Yo agoté mis variantes: *el año lectivo es una lima*. Supimos los dos que algo melancólico y lento estaba ocurriendo, que sólo habría que alcanzar la simple velocidad de las cosas. Pero —dicen— «los cuerpos que tienden a la perfección tienden al reposo». Así que yo iba a optar por mi cama quieta, mientras apenas a tres metros ella se daba a la velocidad con alguno de esos cuerpos perfectos de los jugadores del fútbol local.

Días y días desfilaron por allí muchos muñecos. Tortuga Grande es fabuloso, pensaba yo, que estudiaba de soslayo todos sus movimientos y me iba haciendo ya El Tercer Ojo. Y Pajarito —pensaría Swana— es en realidad un sapo que sólo por apático quiere darme celos. Y entonces me llamaba a su cama, como aspirando mi H., me atraía por delgados hilos casi hasta mi levitación en medio del cuarto; me arrastraba hacia ella para compartir mejor al «otro yo»:

—Porque dos cojen mejor con fantasma —decía.

Y así me hacía como flotar y volar, y desde mi cama yo les susurraba un poco de todo, y ellos sólo me prestaban atención cuando sus ardores llegaban al clímax. Fue una gran época de relaciones públicas.

Pasó el verano y pronto se vino noviembre y ella era muy flaca, muy débil para todas esas nieves y

ventiseas del Middle West. De modo que otra vez llegó la preocupación física, las decisiones de emergencia, los posibles viajes a la tierra del sol azteca, para «calentarse».

Un día, a mediados de mes, Swana entró sacudiendo sus brazos y hablando sola, como siempre:

—Yo irme a otro lado.

Entonces entreabrió la ventana, gritó algo sonoro al espacio de techos y azoteas y lanzó al aire su catarata de pájaros. (Yo quedaba libre como para irme a pasear con ellos.)

Otro día anterior, mientras espoleaba y exprimía sus jeringas, Swana se había dicho que si no partía rápido su vida terminaría aquí muy cerca, exactamente como en mi sueño de vuelo: que en cualquier momento abría la ventana y daba un salto perfecto de becaria.

Entonces, en ese momento, por fin, nadie sabe bien por qué, hablé. Y descargué un diluvio: todo lo que había acumulado de ella en mí, y no sabía. Le dije, apenas, esto, en voz baja y sin aliento (esto hay que escucharlo):

—Vos sos una veterana de las Cruzadas. Y tu sexo es una idea previa. Y hace ochocientos años usabas cinturón de castidad, no quepa duda.

Éste fue el tono de todo el único reproche más importante que jamás hice, mientras la pedrería helada de sus ojos no mostraba ni la más remota huella de asombro. (Ella no me escuchaba.)

Ahora Swana se iba a México. Preparó tres días sus valijas y todos sus anillos, y yo empecé a sentirme un poco más enojado entre las líneas de mi traje, y estubo de algunos homosexuales que había atraído ella y se quedaron aquí, a vivir adentro de su cama.

A modo de saludo, organizó una gran fiesta de despedida. Y yo opté por la lejanía de la calle —;por fin

la calle!: parecía otro sueño, de aire—. Y hacia el veintisiete ella desapareció en un avión, tiró un beso tal vez enamorado (allí estábamos los dos, sin vernos, y yo convertido ya del todo en adjetivo):

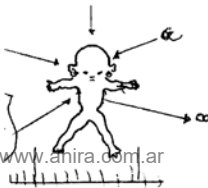
—Ten paciencia, Pajarito, pronto estaré en el Mundo Hache. Pronto me lanzaré desde los altares aztecas y voy a ser tu novia muda.

La noticia de su harakiri me llegó veinte días después, vía amigos que ella había conseguido en México y que se cartearon con los de aquí: señoritas que querían revivir todas las tortugas grandes y todos los pajaritos caídos.

Pobre Swana, estaba bien muerta, y en eso me pareció por fin humana.

En cuanto a mí, como siempre: no hice más nada. No me quedé en casa ni me fui a ningún lugar. Sólo agregué este capítulo a mi miserable tesis de sapo de nunca acabar.

Era diciembre. Las nuevas camadas de becarias, las «voladoras», empezaban a llegar. Ya iba yo a ser parte de ellas.





SEMINARIO DE ESCRITORES "STYLOS"

Por cuanto Héctor Raúl Libertella

ha cumplido con todos los requisitos y pruebas-ejercicios que determinan el plan de estudios para el

Curso de Arte de Escribir

Por tanto,

se expide el presente DIPLOMA que podrá presentarse donde lo crea conveniente como

CERTIFICADO DE COMPETENCIA

Dado en Buenos Aires, a 1^o de Diciembre de 1929

Three signatures and stamps at the bottom of the certificate.

Handwritten notes: "1929:" and "1929:"

Handwritten notes: "se acco" and "deja"



Handwritten notes: "Dijo: Trabaja en materia de fue parezca para facer parte con sello Poderes Federal"

PATHOGRAMÁTICA

Un Tratado de vida y obras de Héctor Libertella

1

-Me importaba mucho la trama. Hacía guiones, tiraba toda la línea de cada capítulo. Justamente lo opuesto a lo que hago ahora que una frase es la que me determina la siguiente, desde adentro de la red lingüística. Antes no, al revés. Tiraba unos guiones estrictísimos, los escribía en un pizarrón, relacionaba un personaje con otro y después me dedicaba a irlos llenando. Pero, en un momento eso se dio vuelta y quedó como algo a lo que nunca retorné. Un día probé el gusto de reescribir una frase y nunca más me despegué de eso. Por eso ahora hablo de escritura al cuadrado, de segunda naturaleza.-

En el tiempo de la edad indeterminada en la que se mezclan los años ocho y once, esto es, entre 1953 y 1956, Héctor Raúl Libertella (virginiano y bahiablancuense, quien vio la luz el día que Borges festejó sus cuarenta y seis años) produjo, editó y dirigió sus dos primeras novelas tituladas *Tarde para llorar* y *Agentes de la venganza*.

-[Lo primero que escribí fue] una nouvelle que se llamaba Es demasiado tarde para llorar. Algo me dijo que el título era un poco cursi, así que lo reduje y quedó Tarde para llorar. Era un libro-objeto hermoso: tapa mulada de cuéscua con algodón adentro, marcador de suave terciopelo azul francés, ilustraciones interiores, bordes rellenos con salpicaduras de oro. Yo tenía once años en esa época: el ideal de edad para pensarse hoy recuperando la mezcla de disciplinas. (...) Hice una edición industrial de dos ejemplares. Los conservo en mi biblioteca: el tiempo no ha deteriorado en nada ni ha borrado esa tentación literaria. ¿enemistado? Sí.

El púber literario, entonces, redefinió los argumentos y funciones del status del escritor y su trama: el niño como bibliómano que factura su ejemplar bajo el imaginario impreciso que sustituye las patologías de la industria cinematográfica. Libro para el tacto, listo para la expansión de los sentidos (libro de artista) desplegado

en la impronta de regie y las mitologías de éste: como descubrirá después, cruzándose con Mallarmé: *El mundo se hizo para llegar a un libro.* La idea y posibilidad del mundo-libro (o en su apenas diferencia: *el libro-mundo*) como el juego que pone en escena la pantomima del vacío aterradorante.

-Bibliomanía pura, tal vez. La compulsión por armar un libro, a secas; verse a uno mismo encuadernado, el fono cuadrado, los bordes guillotínados, adentro las páginas como pulmones de seda. Era el libro que le faltaba a mi biblioteca; fue a ocupar un nicho vacío allá arriba en algún estante que es el instante eterno del horror vacuú. (...)-

Por supuesto, hay presencias y ausencias que son congénitas y jamás se conjuran. El púber letrado que, como Odiseo-atado-a-su-mástil-a-prueba-de-sirenas, soñó los trazos de una trama que organizara sus desvarios, así el infante H.R.L. escenificó la construcción de su trama. Ignoraba entonces que toda trama esconde, en su fantasía, sus reverses.

-[Por esos días leía incansablemente a] Homero y Virgilio, ya que era el bibliotecario de mi escuela, y me sumergía en la lectura completa de esos libros para recomendarlos a mis compañeros de grado. De ahí nace esa monstruosidad de leer clásicos desde los ocho años. Eran clásicos en versiones abreviadas: tal vez por eso la fantasía de hacer unas Obras Completas a las que les falte de todo ¿no?-

El sueño de las *Obras Completas* como *Summa Incompleta* en la más tierna infancia. El escritor-niño como perverso constructor: las industrias en un cuerpo que lo redefine todo: dietas, sueños y lecturas en un paisaje preciso. El bebé anciano que se reconoce en Macedonio.

-La cosa está, es una enorme laguna y a sus orillas un bebé muy viejo toma vacaciones, toma vacaciones a orillas de una laguna mental porque es muy viejo, el bebé. ¿Debe. Bebe todo el tiempo un Chablis frío como sir John Gielgud en Providence, de Rennes. ¡Pero entonces la laguna es de alcohol! Es un viejo melancólico. Bueno, sir John Gielgud está: ya no se esfuerza por recordar. (...) Es el libro que estoy escribiendo: VACACIONES EN LA LAGUNA. Laguna es el nombre de un pueblo, de un ghetto don-

de nació mi mamá, que hace poco murió de demencia senil. El pueblo es Carhué y la laguna se llama Guaminí, una laguna con tanta sal que allí van los viejos a darse baños termales y salen blancos y duros de sal, como momias. Y yo me siento a la orilla con una malla de baño de los años 20, a rayas, como un presidiario: la malla me llega hasta el cuello y yo tomo todo el día, con gesto elegante de belle époque, una copa de Chablis tras otra. Pero como soy un bebé, canto suavemente una canción: "El pasado no llegó / Aun / Hasta hoy / No llegó, a / Todavía". Leo encantado todo lo tuyo, de a pedazos y fragmentos, no de libro a libro completo porque sigo la receta de Macedonio: "No quedes encuademado en la continuidad inesperada de tu leer".

El bebé-simbólico, extensivo, ese que dice -temo no ser un viejo verdaderamente viejo. Digamos: de 104 años de edad-, degenera en la confección interminable de una narración múltiple.

-Eran novelas que yo armaba pensándome como un director de cine. (...) [Hoy] están en una especie de napa muy subterránea. Creo que éstas y otras quince que escribí fueron derivándose unas de otras hasta llegar a La Hibridez, que fue la que mandé al premio Primera Plana.

Entonces, Libertella era un obseso de la trama, elemento que el escritor estadounidense John Barth definió como «la creciente perturbación que presenta un sistema homeostático inestable y su catastrófica restauración dentro de un equilibrio complejo». En sus textos, en cambio, Libertella, ya ganado por el apotagma de Balzac («Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système») no adivinaba aún que el futuro inmediato desplazaría la idea de trama (tejido, nudo, enlace) por la eficacia de un símbolo tradicional: la red. Todo estaba, sin embargo, instalado en sí mismo.

-La red es la forma extrema de la laceria y del ligamento, por ello está íntimamente asociada a los símbolos del envolvimento y la devoración. Es el arma de los dioses uránicos, como Varuna y de los que pescan en el océano del inconsciente. Ea, divinidad de las aguas y de la sabiduría, no lucha frente a frente con los monstruos primordiales, sino que los ata. El arma de Marduk, en su combate con Tiamat es también la red, símbolo de soberanía mágica. La conexión cielo-red puede quedar explicada por el siguiente pasaje del Tao-te-king: "la red del cielo — estrellas, constelaciones — es de malla amplia pero no pierde nada". Este simbolismo expresa en su máxima agudeza la idea de que no es posible salir por propia voluntad (ni naturalmente) del suicidio del universo.

Vemos que la trama es la inversión de la red: la trama es la red invertida por el ejercicio de lectura desde la reescritura; la reescritura de la trama produce un efecto de adelgazamiento donde la mtología de la red se insinúa: un sistema de conexiones y aguje-

ros (lagunas mentales) que desde las deidades babilónicas y asirias se proyectan al espacio sideral y sus metaforas. El océano, resulta, tal le hubiese gustado descubrirlo a Francisco Madariaga, una constante. Un mar seco. Un mar que se estuma.

-De la imagen del pescador que ahora está lanzando su enorme red en altamar, al arquiecto no le importará más que calcular las proporciones de esa red: 98,5 por ciento de huecos o agujeros entre nudos, y apenas 1,5 por ciento de materia concreta hilo. El únicamente mide vacíos; no vino aquí para llenar el mundo de edificios. El pescador, a su vez, no tiene como objetivo pescar. Sólo lanza con gesto aparatoso la enorme red para que el arquitecto la admire. [Si así son las cosas nadie quedará preso del objeto que lo nombra.] En la Aldea Global, atada, amortazada con los hilos de la comunicación instantánea, alguien está calculando en aquellos huecos o agujeros entre nudos la medida exacta de lo impalpable.

Jean Pot. "Si los hilos de la Aldea hoy son invisibles —por satelitales e inalámbricos—, el arte será doblemente invisible y silencioso en esa red, y la literatura un fantasma siempre un poco ilegible entre las líneas del mercado."

En su juego de trama inicial, ya se superponía, aunque no visible aún, la idea de red, de red botánica, que lo guiaría en su manía y obsesencia de reescribir. En su fijación por el objeto y una naturaleza del libro como receptáculo de hojas dispersas (el libro-árbol — el mismo emblema que recoge y asiste los intereses de John Dee—) existe solo en tanto soporte de hojas diversas. Un árbol prehistórico (estaba allí cuando todavía no había escritura o ésta era, como propone Vico, una constelación de signos en busca de nombres) cuyas raíces se hunden en lo más oscuro de una caverna.

-(...) La escritura de las cuevas mira al Continente mientras ella misma va haciéndose, mira todos sus signos y sus formas de trabajo, arrastra los del pasado y los reelabora en la oscuridad de su propio ojo: ahora el ojo que ve, ve que todo lo de afuera es igual, lo único distinto es el propio ojo que está mirando, entonces el ojo vidente quiere ser ciego: no ve nada fuera de su deseo de volver a la caverna y trabajar (en) lo oscuro.

Un ejercicio que podría ser rastreado en las grietas, únicamente, porque no está clausurado y nuevas manos lo reactivan: son apenas páginas sueltas, modos de escribir sobre recortes o desechos donde sobreviven antiguas creencias literarias, pedazos del modernismo, temas de la picaresca americana, procedimientos de la "navegación del lenguaje" que consisten en el plano y se interiorizan sin privilegios en esa torja picaresca.

La trama (en sus orígenes híbrida e hiperbórea) resulta ancestral, en tanto encarnada (textualmente) en inúmeros textos-ancestros. El eterno árbol invertido despliega su raíz en una ficción de

comienzo cuyo espacio simbólico se entremezcla con el de una caja roja, llena de sangre, con un cangrejo en su interior.
-A ese imaginario es posible imaginarlo como la caja roja del escritor: allí donde están encerrados pasado, sexo, biología, familia, inconsciente, moviendo sus tentáculos como un cangrejo para apoderarse de lo que haya disponible en los yacimientos de la lengua: la miniatura de un cangrejo apasionado, adentro de una cajita llena de sangre.-

La casa del cangrejo, cáncer según el zodiaco tradicional, fue considerada por los orícos el umbral de la reencarnación (que no es sino, en el palimpsesto del destino, la glosa de una escritura apenas diferenciada). El imaginario, entonces, como la carga eterna e inmutable, desdibujada y reencontrada en los yacimientos del estilo, los que delatan un comportamiento genérico, funcionando como napas muy subterráneas.

Con el cangrejo, en esos días, los animales se sucedían en su exceso. Lo que fue quedando, entre los regímenes de lo simbólico y la brutalidad de la experiencia con la zootología cotidiana, es un muestrario de intenciones que adocenaron un trasfondo de animalidad.

-En mi niñez aquello era un exceso: mi perro Cury era hepático porque le daba de almorzar revolones con tuco, gatos curujes que iban y venían por los techos, canarios, gallinas (varias enfermedades eruptivas que tuve provinieron de sus picotazos), pajaritos enfermos que recogía de los árboles, vacas lecheras a cuyo pie he llamado: caballos de tiro, la querida yegua Chicha (tenía 32 años, se metía en los pajonales con su tobillo quebrado, los dos nos caíamos en una cueva de vizzacha), en fin, esos pollitos que rompían el cascarrón encima de mí cama cuando papá y mamá me despertaban para verlos. Y después los desfiladeros de hormigas y ahora una rata en la ciudad. ¿De qué Parnaso estaré hablando?-

Las presencias animales en el estrato biográfico se mixturán, repitamos, en la velocidad de la red: la presencia de universos en su simultaneidad.

-Los orígenes del simbolismo animalístico se relacionan estrechamente con el totemismo y la zootría. La posición del animal en el espacio, o en el campo simbólico, la situación y actitud en que aparece son esenciales para la determinación de los motivos simbólicos. (...) En Occidente, el simbolismo animalístico erranca de Aristóteles y de Plinio (pero más concretamente del libro Physiologus, compuesto en Alejandría en el siglo II después de Jesucristo. De todo ello nace la corriente medieval que florece en los Bestiarios de Fiipo de Thadin (1121), Pedro de Picardía, Guillermo de Normandía (siglo XIII), en De animalibus, atribuido a Alberto Magno; el Libro de los Besties, de Ramón Llull; y el Bestiare d'Amour, de Fournival (siglo XIV).-

El viaje iniciático de Libertella: la revelación en clave poética (como fue aspiración en Robert Graves) sobre el aprendizaje de la competencia animal se concretó, sin embargo, recién en los setenta.

-No admito que el cuerpo no esté "cargado". Una prosa liviana podría ser traducida por cualquiera. Cuando fuimos con Tamara Kamenszaan y con César Aira allá a Paraná, a visitar a Juan L. Ortiz, que fumaba no sé qué y bien que tomaba alcohol a sus ochenta años, él justificó todo eso de manera elusiva: "Míren esas hormigas en el patio. A veces las veo bailar en ronda y muy divertidas." (Quería decir: "Hasta las hormigas se estimulan con lo que tienen a mano!")-

Asumiendo las mareas de su «caja roja», Libertella se lanzó a dotarse de los meritos necesarios para alimentar la extensión de su trama-red.

-Tenía diecisiete años cuando escribí La Híbridez. Se armó un lío terrible con el premio, quedó inédito, aproveché y lo reescribí en El camino de los hiperbóreos que, a su vez, lo reescribí en El paseo internacional del perverso y ahora va a ser Memorias de un semidiós, como si fuera una botánica, un rizoma.-

Otra vez una inversión (los países del perverso, ya en ciernes): si en los sesenta-setenta el arte postal nacía aquí y allá como una red de complicidades semióticas (hasta el mismo Pynchon tuvo su sueño en La subasta del lote 49), Libertella logró hacer del correo, un arte. Un arte de medios.

-Era una relación con el correo. Yo cada vez que venía un premio me presentaba en el correo de Bahía Blanca y mandaba mi original. Era una forma de comunicación, así como uno les manda los libros a los amigos para que le den algún consejo. Lo que actualmente se llama editing es lo que hacían los amigos con los libros. Una vez hecho ese editing previo ya consideraba que los libros tenían que ser leídos por otros lectores. Y éstos eran los jurados de los premios. Por supuesto que estarían las ganas de ganarlo, pero sobre todo estaban las ganas de ser leído por un circuito que se extendiera más allá del grupo de amigos, y ese circuito eran los jurados, con nombre y apellido. Me interesaba que me lea tal o cual otro, pensaba.-

Primer "transporte" argentino del "robustísimo" (El castillo, veniditas con sus bombas de nylon) entre aún, había convertido el ida y vuelta de las cartas en un academicismo desviado y materia del puro aprendizaje. El primer día de diciembre de 1963 logró su título de escritor en el Seminario de escritores «Stylos» (ver figura 1), escuela a distancia, por correspondencia, de la que fue uno de los primeros egresados.

«(...) Bueno, sí. De esos exámenes, de aquellos textos para obtener mi título de escritor por correspondencia, vienen los primeros ensayos de lo que después sería La Híbridez.»

La Híbridez insistía en una imagen, nada menos que una caverna, un baño precámbrico (y guaraní) que desde su inicio se desdoblaba, se sacizaba hacia otros textos proponiendo distintos choques y transmisiones.

«Una vez empecé la construcción de un baño guaraní que, terminado por fin, no supe adónde instalar. Pensé que sería el recinto ideal para una nouvelle policial donde hubiera un cadáver suavemente apoyado en el inodoro y algún o algunos detectives privados deduciendo los motivos de la muerte y la ambigüedad y/o sexo de ese manajo de huesos. Alrededor, el extraño mundo de una naturaleza prehistórica, grabado en las paredes como testigo mudo de lo que ahí había ocurrido. Como esa nouvelle ya me había cansado antes, aun de que comenzara (así cansan y se pueden todas las ideas previas), el baño quedó vacante. Quise subirlo a un barco que viajaba alrededor del mundo (la nave de Magallanes cuya peripécia sigó en otro libro mío, Posmundo), acaso para darle a los marineros iltrados la posibilidad única de descifrar, sin necesidad de leer, lo que esas paredes decían. Pero los sacudones del barco y de la anécdota terminaron por desprenderlo como un cuerpo extraño.»

Después, en Anal de las excavaciones de Ninive, quise que fuera uno de los pocos muchos objetos desenterrados de la montaña. Como decir: una fiesta guaraní para los pobres arqueólogos. Pero entre tanto polvo y desierto y botín científico, ese baño iba a crear un efecto autológico. Indeseable: no era más de lo mismo lo que le convenía a ese relato tan cerrado sobre sí como una tablilla asiria perdida en algún descifrador entre dos zigurats. Así, así, durante un tiempo prudente probé forzar otros relatos, a ver cómo acomodaba yo ese artefacto al lugar que más le conveniera. Y hasta pensé montarle una obra de teatro que sólo tuviera como referente y unidad de lugar el espacio sagrado de su inodoro. Aún al borde de las mínimas leyes de la verosimilitud, papeles, restos y destellos de ese baño fueron a dar por fin a una novela, Memorias de un semidiós, donde se hicieron creíbles y los tejidos toleraron bastante bien el trasplante.»

Reencarnaciones múltiples, los textos de Libertella, desde muy temprano, se nos presentan como complejos organismos de transmutación: tal lo vemos (figura 2) en «El juego de las transformaciones» (volvaremos sobre el mismo). El baño guaraní, sin embargo, no figura su recorrido proponiendo su propio laboratorio de La Híbridez a ¡Cavernícolas! para finalmente recalcar en Memorias de un semidiós.

El jurado del Premio Primera Plana para Novelas, formado en 1961, no el 3 de enero de 1965 para iniciar la lectura de las obras pre-

sentadas (71 en total). Volvió a reunirse dos veces: la primera vez, 14 de las obras fueron preseleccionadas para una discusión final. La segunda, eligió cuatro novelas como finalistas y, luego de discutirías, resolvió declarar desierto el concurso, concediendo a esas cuatro obras una mención especial. En la edición del 30 de marzo, la revista publicaba los resultados y justificaba las decisiones.

«En primer término, La Híbridez, seudónimo Vladescantal, por la riqueza de su invención técnica y el desenfado de su escritura, a los que daría un desborde conceptual sin salidas ni definiciones precisas. La obra se concentra en un solo personaje excluyente, lo define a través de confidencias de prensa, guiones cinematográficos, conversaciones con un perro y testimonios de terceros, y a través de esos datos insinúa un estado de crisis en la vida argentina. Pero esa estructura ambiciosa, eficaz, no está apuntalada siempre por el equilibrio.»

Libertella, que sabía ya que una trama no era sino la catastrófica restauración de un equilibrio complejo, se propuso extremar los síntomas: su desborde conceptual creció en desmesura, y sus límites y definiciones resultaron más acordes a otro sistema de precisiones. La Híbridez se metamorfoseaba, desde la inmediata reescritura, en El camino de los hiperbóreos. Por esos días, iba y venía ininterrumpidamente desde su Bahía Blanca natal a su adoptiva ciudad de Buenos Aires.

«(...) Después la realidad pasó a ser una segunda naturaleza, porque lo previo eran mis libros anteriores. En lugar de ser la realidad mi fuente de aprovisionamiento pasaron a ser manuscritos anteriores, pura sustancia literaria, de ahí el juego de las transformaciones. La realidad pasó a no existir salvo bajo la forma de un manuscrito, y sobre eso reconstruí todas las demás cosas que hice. Por eso digo literatura al cuadrado.»

(...) Los primeros libros eran muy elaborados literariamente porque toda mi vida había sido leer: toda la realidad entraba filtrada por una retícula, por una red que la deformaba totalmente, que era la de las lecturas universitarias y las lecturas infantiles. Pero después ya no entraba la realidad, sino puros manuscritos previos. Es decir, que la actitud cambió, totalmente.»

En el mismo premio y con el seudónimo de Ícaro, Néstor Sánchez lograba la cuarta mención por su novela Nosotros dos, que tres años más tarde publicaría la editorial Sudamericana.

El 4 de mayo, la revista Primera Plana publicaba una carta de la traductora Viviana Silvinsky y Babín, que se había iniciado a la polémica.

«En primer lugar, me enteré por los diarios del descubrimiento de esa insospitada desierto en algún continente literario. Era, fue, el primer síntoma: nuestro concurso mostraba muy avanzado otro de

los males de nuestro tiempo: el periodismo, enfermedad que se pone en evidencia y resulta mortal en el 99 por ciento de los casos cuando se pone en cualquier objeto que tenga que ver con el arte. Yo supongo que La Hibridex rebasó lo que deberían ser las modestas aspiraciones de un jurado de una revista. Pero ésta es una opinión personal, en parte favorecida por conocer el nivel de algunas publicaciones de la editorial a la que ustedes deberían rendir la pléitesia de una obra de estructura impecable.»

Un año más tarde Libertella se instala definitivamente en la buhardilla número diez del hotel Florida's House, de la calle Florida 524, a apenas unas cuadras del Instituto Di Tella, que extremaba por entonces sus propuestas estéticas.

«Florida tenía una vereda y una calle muy finitas. No sé cómo pasaban autos por ahí. Había salido de Bahía Blanca y recalé ahí, a los dieciséis años. Iba y venía, viajaba todo el tiempo y me habían destinado a una buhardilla, que era de un metro por un metro, en un entresuelo donde había otras ocho piezas, un teléfono en el medio del pasillo y un solo baño. Entonces, cuando sonaba el teléfono, los ocho habitantes se lanzaban a recibir su llamado. Y ése fue mi hábitat durante años, así que podría decir que soy un ciudadano de Florida prácticamente desde el arranque. Ahí escribía, corregía las pruebas de página, recibía amigos. Salía por Florida y me sumergía en un mundo que me llevaba hasta el Di Tella, hacia el Moderno y luego hacia el Bárbaro. Un día caigo en el Moderno y (Reynaldo) Mariani prácticamente me agarra de las pestañas y me sienta en su mesa. Estaba, me acuerdo, rodeado de una cantidad de chicas muy exóticas para mi gusto (ya había explotado el pop): chicas con pecas doradas en el pelo y en la cara (sic) minifalda y medias red. Y Mariani estaba rodeado de esa corte, de esa especie de gineceo. Y desde entonces me hice parte de su banda, que eran los que hacían la revista Opium. Se había re-fundado Florida y Boedo entonces era la avenida Corrientes, a la que a nadie se le ocurría pasar. Era un pecado caminar un poco más allá de Lavalle.

Por esos días me fabricué una corbata con fotos de mis amigos. Me había propuesto que mi corbata fuera un noticiero semanal, que todos los acontecimientos se reflejaran en ella. Lo que sucedió es que era un poco dura, de cartón, y tenía que caminar erguido porque era como una plomada al cuello.

Terminaron metiéndome preso por la corbata, pensaban que todas las fotos que estaban ahí eran de terroristas. En la comisaría revisaron la corbata durante horas.

Me acuerdo de un chico de Bahía Blanca, un pintor, Gustavo del Río, que después me le fue a vivir y todo en la casa con Bienes y Picasso. Hacía streaking en Florida, corría desnudo entre Paraguay y Marcelo T., hasta que lo interceptó la policía. También estaba Mariani comiendo palomas vivas en Plaza de Mayo, en una película de Mario Satz, con la boca llena de plumas. Así, en esas circunstancias, escribí Los hiperbóreos.»

«Si me leo a mí mismo, genero en mi un misterio: de qué distintas maneras lei mis libros anteriores. Lo único que sé es que estoy inclinado y encovado sobre mis papeles anteriores y de ahí sale una nueva vida, como si fuera verdaderamente una transmigración. Soy el vampiro de mí mismo, me chupo mi propia sangre. Sin duda es una historia de amor porque genera nuevos cuerpos, nuevos libros, no es el rumiar sobre sí mismo. Puede tener que ver con mi otra veta que es la del ensayo, son vasos comunicantes.»

El vampiro libertelliano ocupa, sucesivamente, distintos grados y desplazamientos dentro de su experiencia literaria. Si bien hace su aparición oficial en los capítulos finales de Aventuras de los Miticistas, novela de 1971, en sus años del Bajo, irrumpe temprano como transposición de una Edad Media imaginaria, puramente sensorial.

«Libertella: Era el tiempo lentísimo de la calle Viamonte en los años sesenta. Como un corte brusco, puro vértigo. Yo salías de Florida, doblabas por Viamonte y aparecías en la Edad Media, automáticamente, sin meditaciones. Ibas hacia ese enorme monasterio, hacia esa iglesia frente a donde está ahora el rectorado de la UBA. No pasaban autos, no sé por qué, porque calle había, empedrada creo, en ese tiempo, te estoy hablando de principios o mediados de los sesenta. ¿Cómo se produce eso? ¿Cómo se puede doblar una esquina y meterse en la Edad Media? En Europa me ocurrió, pero allí todo es viejo y está decorado para sostener esa forma. (...) ¿Pero cómo en la esquina de Viamonte y Florida, donde se mezclaban bares, boliches como el Jockey, la editorial Sur, la esquina de Nueva Visión con sus lámparas hipermodernas, cómo yo ahí en un clima de Edad Media? ¿Por qué ese tiempo cambiaba hasta mi manera de caminar? Mis pasos me convertían en un jubilado de la Edad Media. Me llevaban a la librería Galatea, y me pasaba horas mirando esos volúmenes en francés. ¿Qué es esta burbuja de tiempo que se produce en ese lugar y ese momento? No entiendo.

Cippolini: El tiempo hizo su propia antología. Y en esa antología había otra lentitud.

L.: Una antología de los sesenta me eligió a mí como personaje. ¿La Edad Media me eligió como protagonista circunstancial?

C.: Juan Terán escribió que "América es Europa sin Edad Media". Vos después hiciste ficción con ese momento medieval, con esa catedral en el medio de la Pampa.

L.: El castigo de los Luto, en La Pampa, es cierto. Pero quizá es porque lo medieval nos da la idea de que la prosa también merece ser lenta, sin autos ni aviones. Y en esa época estaba con una prosa un poco acelerada. Ritmos años sesenta, los sixties, los Rolling, gritos y gruñidos. Yo como un monje medieval disfrazado de Mick Jagger.

C.: El monje de Lewis a punto de hincarle el colmillo al muchacho de Londres. Vos recordaste, también, en el prólogo a la antología de Monte Avila, algo muy interesante que cité después en mi charla sobre el gótico, días atrás. "La edad de Drácula es la edad de la Tradición. Los dos tienen quinientos años".

L.: Quinientos años, sí. Ahí coinciden el primer Cronista de Indias y la edad de Drácula.

C.: El primer Cronista de Indias fue Drácula que quiso hacer un viaje de polizonte en la Niña o la Pinta. Tiene la edad de la Conquista.

L.: Claro que sí, porque chupó la sangre directamente. Los españoles no sabían si los indios tenían alma, pero sí sabían que tenían sangre. Y Drácula, detrás de ellos, como yo, monje detrás de Mick Jagger.

C.: Todo sigue igual. Me hablabas hace un tiempo de la literatura como estimulante y del último redujo del lector en una imagen: un hombre —o una mujer— clavándose en las venas una lapicera Parker.

L.: El icono último de un lector años noventa. Una imagen que no deja de ser un poco medieval y alquímica.

El tropos nos abandona en la amenaza: la Tradición es un vampiro, que modifica los estímulos y comportamientos del lector. La Tradición es un Golem construido de lecturas, de trazos caligráficos, de accidentes, de anomalías de la letra. Un monstruo cíclope cuyo ojo se modifica en el aprendizaje y en la materialidad más pura de "letra". La "mostruosa" para "presencia" al "terreno". Como "hipótesis" de Mallarmé, el mundo fue hecho para terminar en un buen libro.

«La literatura es, sobre todo, un fenómeno visual. El ojo marca las condiciones de lectura. En consecuencia, no es lo mismo leer un versión en cuerpo 8 del Quijote que en siete tomos en cuerpo 12, con otra respiración, otra ocupación del espacio. Los textos se visten con distintos ropajes para diferentes modos de presentación en sociedad. Una edición pocket determina que la caja sea grande y la tipografía chica, para aprovechar más el espacio, y así lo leerá el lector. Un libro como aquella enciclopedia de plantas mexicana (señala un estante de su biblioteca) a lo mejor te obliga a leer en la cama. Del mismo modo en que escribía Mujica Láinez acostado, en pesadísimo libro de actas. A lo mejor te obliga a leer en la situación del que está postrado, o convalesciente. La escritura tiene un aspecto material que determina condiciones corporales, y siempre he tratado de incorporarlas a mis libros como elementos de significación y sentido.»

Este sentido del libro global, aspirante a una literatura que se extiende más allá de los límites del puro lenguaje, aparece ya a los once años.

«[Mis primeros lectores fueron] amigos de la escuela primaria. Nunca más en la vida tuve lectores tan puros. Pocas veces ellos

habían leído un libro completo, así que el mio era casi EL PRIMER LIBRO DEL MUNDO. Desde ahora hasta hoy nada cambió; de tanto escribir entre anotabetos terminé siendo uno de ellos. Un mundo neutral sin pretensiones intelectuales, sin cultura, sin erudición, sin lecturas. Iconos mudos, pictogramas. ¿Qué decía el Concilio Niceno a propósito de los indios de América?: "La pintura es libro para los idiotas que no saben leer". (...) [Las respuestas que obtuve] fueron cosas desviadas, opiniones sobre la tipografía, preguntas sobre mi máquina de escribir, sobre cómo hice el troquelado de los bordes. Muchos elogios acerca de la tapa rellena de algodón.»

En 1968, Libertella viaja a Boston, como becario de la Fundación Arriet para líderes políticos universitarios, y regresa para cumplir con el servicio militar. Tres meses después de su incorporación, el 14 de agosto, gana por unanimidad el Premio Plaidós Novela, con un jurado compuesto por Leopoldo Marechal, David Viñas y Bernardo Verbitsky. Este último escribe:

«Libertella es todo lo nuevo que se puede pedir a un escritor en 1968. Vale la pena hacer hincapié en estos 22 años de Libertella, pues si la precocidad en sí misma no siempre tiene significado, adquiere todo su sentido cuando se une a la casi increíble madurez de un escritor que tan tempranamente surge a la notoriedad, hecho y derecho, dueño de un instrumento expresivo que no vacila en calificar de sorprendente. (...) Pues aquí sí hay, en medio de un mundo caído, resaca, el ordenamiento del caos. Hay, en admirables reflejos del caos, pero Libertella que es parte del caos, cuando escribe hace correr una fantasía sin límites por los carriles de una irrefutable lógica.»

Muy poco tiempo después se presenta al mundo intelectual de Buenos Aires diciendo:

«He sido un flán vivo hasta ahora»

para aclarar de inmediato:

«Soy clarinetista de jazz, licenciado en letras, varias becas y viajes, happenings, fugaces actuaciones teatrales, cortometrajista, detenido hace poco en Buenos Aires por usar una corbata con fotos, ahora haciendo el servicio militar en Bahía Blanca, y mando tres pedazos [El camino de los hiperbóreos, Viajes de H. Cudemio y Papá Pantano], uno desarrolla mi posición estética y sería un resumen de la vanguardia argentina; otro descriptivo-poético sobre Buenos Aires y un tercero que viene de mis épocas de Nueva York, donde tuve unos buenos días de hermandad con las avanzadas poéticas de mis amigos. Uno más de la línea de Salvador Dalí y Henry Miller, que son escasas palabras para definir la hondura con que simples funcionarios me calificaron: hippie.» En los reportajes que dio entonces no escatimó definiciones sobre sí, ya que también dijo:

-Soy Anarco-pop-miticista-misticista y, además, cristiano y católico. Estoy vendido a la cultura oficial, pero al mismo tiempo sigo siendo un escritor clandestino y proteico. Mi conciencia de burgues me permite seguir siendo. No tiene valor usar el arte. No debe escribirse para introducir de contrabando un enfoque, una manera de percibir el mundo. Lo mío son burlas, puros simulacros de idealista que se conforma con relatar sus vehemencias y proyectos irrealizables. Un día es verídico: la colectividad socarrona de los escritores me regala un fabuloso premio literario y del día a la noche queda consumado el quiste y la estabilidad. Hace mucho tiempo que no pienso qué es el país ni cuál es la función social de la literatura. Y estoy contento, contentísimo de no preguntarme qué es el país.-

Recorre el interior del país promocionando su libro. En la provincia de Mendoza, Jacobo Timmerman, quien se había radicado allí luego de su desvinculación de Primera Plana, lo convoca para la nota central de su nuevo diario, Mendoza. Libertella deja la redacción de la misma en manos de su añitón, un viejo poeta del PC, quien describe a Hiperbóreos como «novela de la tierra, de las costumbres del proletariado que lucha por erradicar al capitalismo del mundo». Resulta una de sus obras conceptuales más temerarias. En 1969 se recibe de Licenciado en Letras, en la Universidad del Sur. Tiene dificultades para aprobar sus últimas materias: muchos de sus profesores se consideran caricaturizados en su primer libro publicado.

-Por esa época Bernardo Neustadt estaba exiliado en Rosario, no me acuerdo muy bien la causa, y hacia su programa de televisión desde ahí. Transmite desde un teatro enorme, lleno de gente de mi generación. Cierta día me llevó, me invitó a charlar en su ciclo. Lo primero que dije fue que mi libro proponía el no-trabajo. Él me dijo: "Ud. se contradice, ya que escribir un libro es trabajar. U. Ud. lo hizo". Le contesté que no fue así, ya que lo escribí en sueños, y que yo sepa, el sueño no es ningún trabajo. Se enojó muchísimo y no me saludó nunca más en la vida. Me despachó en una limusina directo a Buenos Aires. Se quedó en Rosario con tal de no volver a hablar conmigo.-

«—¿Conoce esa frase de Escardó que dice que vivir en Buenos Aires es como estar adentro de una maceta?»

Libertella: *No. Pero sí conozco otra famosa que dice il faut cultiver son jardin. Antes de venir acá, creía que ese jardín era el alma. Pero no; es el jardín literal que le toca trabajar a cada uno. ¿Sabés que, etimológicamente, Libertella quiere decir "Libro para la Tierra"? Ese es el libro que juego todos los días.»*

En 1970 parte nuevamente hacia los Estados Unidos, becado para trabajar en la Universidad en Iowa. Comienza así un extravagante periplo en el que se convierte, curiosamente, en la sombra de Néstor Sánchez, quien había estado allí un tiempo antes. Visita la casa donde muy poco antes había fallecido Kerouac y consigue hacerse amigo de su suegra quien curiosamente llamaba al beatnik muerto «Jack Carolina». En 1971 viaja a Europa, realizando largos periplos a dedo. Estudia los periplos, peripatéticos éstos, de Pere Gimferrer por los suburbios de Barcelona. («Una de mis frases favoritas de aquella época era de Truman Capote: Entrenado para el éxito como un pura sangre. Tal vez eran las competencias deportivas las que se trasladaron en mí a la competencia literaria»). Una vez más recalca en sitios donde muy poco antes estuvo Sánchez.

«Yo era como una sombra suya, porque donde él iba, yo llegaba un poquito después. Él se fue a Iowa con la beca Fullbright, yo llegué un año después, y me enteré de todos los desastres que había hecho. Por ejemplo, con un puñetazo había atravesado una pared, en un ataque de furia. Cuando llegué a Yale, lo mismo. Después llegué a Barcelona y había pasado dos meses antes. Seguía las huellas de un desastre. Tenía que andar con un cuidado terrible. Quizá ese sea el origen de mi represión: siempre me he comportado como un caballero por diferenciarme de Néstor Sánchez.»

En Londres, por medio de la Embajada Venezolana, se enteró que ganó el primer premio del concurso de novela de la editorial Monte Ávila, con *Aventuras de los Miticistas*. El libro puede leerse como una continuación de las estrategias narrativas de los Hiperbóreos, salvo que la estética vertebral se tiñe de simulacros de Edad Media Fantástica (final con vampiro incluido), extremando el juego de arquetipos y símbolos y dispersando más y más las tentativas de su red. Sabe, con Serge Hutin, que «la actitud gnóstica reaparecerá espontáneamente, más allá de cualquier transmisión directa». La cuarta parte de *Miticistas* es un libro, precisamente, *El Orobóros* (en busca de las reglas aureas).

«Una vez que su jefe espiritual estuvo bien muerto, los miticistas quisieron dedicarle aquella vieja manía de la repulsión orgánica. Entonces se calzaron guantes y capuchas, se taparon carnes y



corrosiones, adoptaron un tímido aire de pájaros compungidos, se reunieron en bandadas dispersas, chillaron como gaviotas enloquecidas y lloraron a la Juna.

Todos estaban allí, había muertos, ciegos, tuertos, sordos, cojos y resucitados. Ferdinando había vuelto de su sepulcro en el sur argentino; Estelita estaba recuperada de pinchazos vudú y otras brujerías, y en su cara ni remotísima huella de infartos o dificultades parecidas; Stanley traía una perfecta compostura en su oído izquierdo, después de las legendarias explosiones en Militania. Hivnados como podían, y con sus mejores afeites, libros por fin y en las puertas de su nueva vida real, con revoques y maquillajes para celebrar su renacimiento, los miticistas asistieron al velorio de V. Verga.

Toda la feigresía cultural derramó plantas y recordaciones (contenta en el fondo, hemos batido al enemigo), pero los miticistas, sin embargo estaban bastante apenados, y después de echar sobre el cajón las últimas paladas de tierra, al poco volverás, decidieron en cóncilave celestial formar la nueva iglesia del caos. =

El Ouroboros, símbolo gnóstico, es un dragón o serpiente que se muerde la cola. En un sentido general simboliza al tiempo y la continuidad de la vida. Así aparece en el *Codez Marciusus* del siglo II después de Cristo.

—¿Y qué va a hacer de su vida de artista?

—Tampoco lo sé. Quiero leer mucho, progresar de nuevo en el camino de la conciencia, volver a enterrar mi cabeza en la bosta de la cultura, como un vampiro atligido que se ha quedado sin néctar ni ambrosia. Pero sobre todo quiero cabalgar largamente por el campo, contemplar el alba y los atardeceres y sentirme por fin materia rústica, porque todas mis defensas del cavernicola han sido puras presunciones del impostor de ciudad. Estoy moribundo, débil, alucinado. =

Libertella se crumvierte en admirador incondicional de Aleister Crowley y se fanaliza con lecturas sobre alquimia, que encuentran la resonancia precisa en las descripciones de la novela. Así la fabulosa descripción de su amigo Guillermo Quartucci, camarada de sus tempranos experimentos vanguardísticos bahiablancenses, a quien rebautiza como Luciano de Sodio. También reaparece Papá Proteo y, en el capítulo 19, propone, en forma de diálogo, una radiografía de época en lo que a escritura se refiere.

=Cavernicola

Es difícil de contar. (Vacía.) En los comienzos se inventaban historias, libros de ficción, novelas y cuentos realistas. Después se agotaron los temas y tuvo su apogeo la literatura fantástica. Después desaparecieron los argumentos y tuvo su apogeo la literatura autobiográfica. Se escribían muchos libros, miles por año, con la rapiña de los dolores y la vida de uno y de todos; fue una para-

lisis colectiva. Yo había conseguido destruir a todos mis amigos; yo vivía con simples muñecos. ¿comprendés? Después la gente se cansó de leer y la costumbre se fue perdiendo.

Extraño

(Interrumpe.) Algo de eso sabía. Pero ya no hay más escritores. Por lo menos en mi país.

Cavernicola

Hay pocos, muy pocos. Y no producen como los de antes. (Parece hablar con cierta lucidez y una mayor soltura.) Ahora pasan años y años estudiando matemáticas para poder escribir un solo libro, pero llegan a viejos y mueren sin conseguirlo.

Extraño

¿Estudian matemáticas? De esto no me habían hablado.

Cavernicola

(Con gesto de desaliento.) Es terrible. Todas las letras, las frases y las palabras están combinadas. El número de variaciones es casi infinito. Todos los libros ya han sido escritos. Hace años un hombre determinó que faltaban solamente diez para completar la Biblioteca del Universo.

Extraño

Y después ¿qué sucedió?

Cavernicola

No sé. Alguien escribió dos libros más. Yo diría más bien que los descubrió. Había diferencias de una sola palabra con otros. =

Luego de su errancia europea regresa a Nueva York, en pleno verano. De ahí vuela a Caracas, en agosto, a cobrar el premio, para regresar casi de inmediato a la Argentina. Más específicamente al Bajo: a un departamento situado en Florida y Viamonte. A pesar de ya ser una zona en la cual el Instituto Di Tella se abandonaba a su entera voluntad (había sido llamado "zona antes", el título de los sesenta años persistía, un lustro después. Quizá entonces el epicentro haya sido la no menos mítica Galería del Este, en pleno territorio borgeano.

=Después me fui a Nueva York y cuando volví alquilé un departamento en Florida y Viamonte. Fue en el '71, ya había cerrado el Di Tella. De todos modos, seguía siendo el mismo Bajo, con la Galería del Este funcionando a pleno.

La primera vez que vi a Néstor Sánchez, desde lejos, fue en el *Apogeo*, y desde él era habitual el lado del Florida's Garden. Era un callejón que llamábamos "El mentidero", porque ahí se reunían todos para mentir. =

«Enrique Lihn describe las características de un bicho que se llama Caligo Prometheus, un insecto absolutamente inofensivo y vulnerable que logra, enmascarándose, espantar a sus agresores virtuales devolviéndoles el terror que le producen a través de la máscara que se fabrica. Lihn decía que en ese personaje-máscara hay una relación con el fenómeno mimético de la intimidación no justificada, producida a partir del terror mismo del intimidador. Tal vez ocurre que mis libros se fueron enmascarando en las críticas más agresivas, como un Caballo de Troya: «Violador de adriales en los suburbios de Bahía Blanca», decía alguien en la revista Confirmado. «Un pastiche Irredimible», decía Análisis en los años '60. «Una prescindible obviada», decía otra revista en la moda de aquellos tiempos. Hubo acusaciones de drogadicción y otras cosas que aplaudí porque me consideraba un adicto a la literatura: ni un escritor, ni, menos, un literato, sino un vulnerable patógeno que sólo sabía deletrear bien su propia enfermedad.»

A principios de los sesenta, la literatura argentina no escapaba a la moda imperante: una escritura formalmente convulsionada por un ideario político repleto de fines.

En 1973 aparecía en primer número de la revista *Líteral*. Éste comenzaba con un manifiesto, que resume ejemplificativamente el estado de situación a que nos venimos refiriendo:

«En los orígenes. Mediante el ingenio de Aristóteles, una teoría de la catarsis hacia verosímil la tragedia. El espacio social de la tragedia se doblaba en un espacio conceptual: se buscaba la purificación, se comprendían las pasiones.

Como las pasiones no estaban en ninguna parte había que escucharlas en el lenguaje. También Dios salía de vez en cuando a pasearse en las palabras y hasta milagros y vírgenes y aparecidos se deslazaban por ellas.

El lenguaje hace presente lo ausente, todo valor implica una ausencia. Un pedazo de plástico transformado en la Virgen de Luján soporta toda una concepción cristiana del mundo. Si los presidentes usasen los bastones de mando para rascarse la oreja se podría hacer toda una campaña sobre la injusticia que significa que un objeto de tal valor sea usado para una función tan irrisoria. Pero no lo usan para nada, de ahí el valor indiscutible. La funcionalidad del lenguaje está en lo opuesto de su valor y la literatura quiere explicitar ese valor, no reiterar al vacío esa funcionalidad. Cuando la palabra se niega a la función instrumental es porque se ha caído de la catarsis de montaje de los discursos recientes, proponiéndose en ese lugar donde la sociedad no tiene nada que decir.

(...) El poder hace uso de la palabra con el fin de someter la su-puesta libertad del otro: la literatura es una palabra para nada, en la que cualquiera puede reconocerse. El escritor puede adjudicar-

se cualquier misión, el lector lo que puede creyendo leer lo que quiere. No se trata del arte por el arte, sino del arte porque sí, como una afirmación que insiste en nuestra cultura, mediante la energía y el tiempo de algunos sujetos que no desean matar la palabra, ni dejarse matar por ella.»

Sin firma, atribuido a Osvaldo Lamborghini, Germán García y Luis Gusmán, este texto fue citado infinidad de veces en los años posteriores a su publicación, como marco pionero a toda una actitud estética. Paralelamente a su edición, en el diario *Clarín* del 25 de octubre del mismo año, aparecía un artículo de la crítica y teórica Josefina Ludmer que decía así:

«La lectura de estos textos llamados «ilegibles» se abre, pues, cuando se comprende que son mudos, que están hechos de palabra escrita, que no proponen una «comunicación» tal como la entendemos en el lenguaje cotidiano, que «juegan» (pero no en el sentido lúdico, sino que «juegan» como los engranajes de una máquina) con la lengua (...). Este juego con la lengua es, al mismo tiempo, un juego con las formas de la lengua, con el saber, el goce que produce el ejercicio de la lengua, su historia, sus diferentes «zonas» (subcódigos).»

Sin metafísica, quizá el origen de estos textos haya sido documentado en la intensísima crisis espiritual vivida por Hugo Von Hofmannsthal a principios del siglo XX (*Carta de Lord Chandos*). El lenguaje estaba entonces definitivamente herido y poco a poco, de este descolocamiento tránsito por el dolor y la confusión, una sombra de immanencia se haya asentado en las actitudes de muchos de los que lo precedieron, proponiendo su peculiar historia.

Contemporánea a esta ecisión manifiesta en los «textos experimentales» citados, a este ejercicio autónomo de la lengua, se profundiza un malentendido epistemológico que genera toda una zona de interrogantes aún por debatir.

«[La reforma que más estimo quizá sea] el monólogo de Molly Bloom, pero se que eso engendrar peste. Tal vez la disposición en la página del último Mallarmé, dos reformas profundamente sociales porque son los moldes vacíos del funcionamiento social: sus maquetas. Llenaron demandas públicas que nadie sabía cómo formular.»

La confusión textual, la diferencia entre límite y frontera. Libertella fue marginal en la experiencia *Líteral*, un afilil, alguien que mueve sus piezas de costado (ver en este mismo número Argentina Psicoética). En esas coordenadas, encontraba para su estilo una nueva definición.

«(...) Tanta discusión hubo sobre el estilo que sólo puedo atinar a balbucear que el estilo se define por una propiedad, cómo llamar-

la, "terapéutica". Una fórmula inventada por Hahnemann de infinita dilución lingüística: similia similibus curantur (lo mismo cura a lo mismo). Cuando un escritor quiere definir su propio estilo participará de ese rasgo definitorio, terminal.-

En 1974 parte nuevamente para New York, esta vez acompañado de Tamara Kamenszain (parte de esta etapa se describe en Burroughs in situ, tsé-tsé nº 6). Libertella oficina de profesor en la New York University (NYU).

-Hace años, al principio de uno de los primeros talleres literarios que coordine, le propuse a los participantes un juego para estirar los dedos: a ver cómo hacían ficción de un trozo léxico impenetrable; a ver cómo transformaban un cuento en ensayo. El resultado fue espeluznante, y entonces me quedé yo con el encargo. Acordate de que cualquier cosa puede tener un carácter narrativo porque, al fin y al cabo, el relato es una de las formas clásicas, intocadas, de entender e interpretar. Desde las parábolas bíblicas en adelante. ¡Si hasta los sueños se suelen interpretar según un régimen que se parece al del relato! En esta vida cada uno se hace un cuento de sí mismo, tal vez para sobrevivir en sociedad gozando de los privilegios de cierta "identidad". Esa identidad es la que pone en juego las nociones de diferencia y frontera con los otros. Te soy sincero, desconfío mucho de esos hábitos narrativos que han sido el vicio típico y la rutina de toda literatura. Por mi propia patología (que aún no sé cuál es) prefería una práctica de ficción donde no se ponga en juego ninguna identidad sino más bien una cosa de "entidad", cierto escribir como un ente que todavía no tiene imagen de sí mismo y por ese motivo es como una célula fotoeléctrica que registra y se deja armar por las cosas del mundo. Alguien sin nombre ni apellido. Por eso mismo la pesada carga de los hábitos narrativos se la echo al ensayo literario (siempre tan apodictico, como si alguien se creyera la trivialidad de su propia doxa y necesitara, además, transmitirla con parábolas) y retengo para mis ficciones la emoción de algo que siempre tiene la nostalgia de un dibujo, de un cuadro, una sonata. En fin, andar medrando un poco en aquello que es falta, o lo que siempre le falta a la literatura. Recuerdo ahora la intriga y la preocupación de Freud cuando se preguntaba "¿por qué será que mis historias clínicas se leen como novelas?". Tal vez sé que cuanto menos se piense en las fronteras genéricas más a la vista quedarán los cuerpos como diferencias, ¿no?-

Antes de partir, Libertella escribía tres libros, cuyos textos fueron, posteriormente y obedeciendo a su poética, absorbidos por el proyecto de otros libros y nuevas escrituras y reescrituras. Estos eran: La conciencia expandida (de la cual formaba parte La bola de metal —ver «Argentina Psicodélica»—), La conciencia automática (preocupaciones que, junto a otras tantas, forman parte de su último libro hasta la fecha, El árbol de Saussure) y La conciencia sintética, que se perdió definitivamente. En febrero del mismo

año, el número 10 de la revista Crisis publica un muestrario de las escrituras de trece narradores argentinos jóvenes. Libertella cierra el dossier con un adelanto de su libro Personas en pose de combate, que se editará al año siguiente.

-Salgan ustedes a las terrazas. Verán entonces unas hogueras impresionantes diseminadas sobre Caracas, espesas humaredas que le nacen del vientre a nuestros edificios. De extremo a extremo, no hay más que una tenue capa de neblina que recién empezó a crecer. Apliquen el oído. Esos tabletes espaciados son un nuevo presagio. Parecen cohetes de año nuevo, como si alguien celebrara por anticipado. Pero no. Son por supuesto nuestras balas, un poco escasas, es cierto, pero bastante efectivas en estos primeros momentos. Después habrá que pensar en el cambio de tácticas. Agréguese a las columnas de obreros que empezaron su concentración por las calles del centro y que avanzan ahora hacia la plaza donde una hilera de gendarmes y policías están adornando como muñecos de mal agüero lo que dentro de un rato serán gases y corridas.-

La realidad, lo que la escritura encuentra, es una pura descripción de escenario, del tiempo (verfignoso) en que transcurre un espectáculo que todo lo acepta. El mundo es un relato enfermo de presente. Todo lo acepta. Todo lo exhibe.

-Cumplan ustedes su función y después disuélvase en el ambiente. Mézciense con el gentío y miren anónimas este desfile de candidatas sobre la tarima (en diez minutos saldrá de aquí arriba la futura Miss Venezuela para condensar las bellezas de nuestra raza). Esperen bien inocentes mientras nosotros coordinamos el trabajo. Ahora nos ocuparemos de los señores jurados: ellos se sentaron en semicírculo al centro del salón y así los vemos en suave panorámica. Ahora hagamos un corte y luego un panning sobre las muñecas: esos ojos en primer plano ebulLEN de codicia porque los premios son enormes. Ahora mostramos el despliegue de decoraciones que preparó el gobierno: la cámara enfoca en menso colgaje de raso que cubre el techo, como una carpa costosísima —prendida a las columnas— que simula un circo árabe, y unos crespones con los colores nacionales vuelan sobre las cabezas de los invitados. Esta toma circular permitirá captar a la multitud que está piteoteando sobre las mesas, manjares y bebidas, arroces y anchaos en pantalla, y una creciente afición por el buen vino porque detrás de balmalinas han colocado grandes toneles y los mozos entran y salen llenando jarras y distribuyéndolas por el ambiente.-

Argentinas | www.ahira.com.ar

El centro de la novela es una heroína. Una mujer que describe un recorrido fatigoso, urgente, rodeada de peligros. Esta vez es Pénélope la que desafía a los dioses. Pero también resulta que Pénélope es una trampa en sí. Una trampa textual.

«Me resulta muy curioso escribir y leer sólo en patilínea. Sería excesivamente desdichado decir que, como los personajes sólo son formaciones discursivas, la presencia de "ta", del "ella", de "la marquesa salió a la cinco" me evoca tan vez la figura de una mujer. ¿Dónde está esa mujer a lo largo de más de quinientas páginas en el Gran Sertón de Guimaraes Rosa? ¿Quién es Orlando? Al revés, las mujeres mejor "pintadas" en la literatura muchas veces no convienen a un lector-Casanova (otro cartón pintado). Con esto quiero repetir algo que respetuosamente me decía mi madre allá en la cocina de mi casa.»

En 1975, Libertella y Kamenszain regresan. H. A. Murena aparece muerto en su departamento de San José y Estados Unidos, en el barrio de San Cristóbal. Libertella lo reemplaza como asesor literario de la editorial Alfa. Como a los once años, Libertella vuelve para ser editor. Pero esta vez la red se encuentra mucho más expandida.

EL JUEGO DE LAS TRANSFORMACIONES



«Para escapar del suicidio metáfora de esa cárcel, ¿no sería necesario un pequeño desplazamiento que venga a decir: si la literatura es mi sien, entonces el agujero es tu mercado? Porque, en la misma vía de ese deslizamiento, si no hay papel cualquiera puede escribir en las paredes, y si no hay paredes él retendrá en el paladar los restos que le devuelve su propia oración; su canción de ausencia. ¿Así rezaba Cicerón? "Lanza palabras fuera de la boca, y en la gruta de esa boca [rajadura, unión, juntura, grieta, comisura] escucha como memoria o eco todo lo que evoque ese canto que se va con el viento." Todo puro aire vano, sólo para afirmar que se hace difícil saber cómo hizo la literatura al comienzo, ni dónde están los bordes entre lo oral y la pintura de una letra. Pero algo de las cuevas de Altamira tiene que recordar la crisis argentina y su relación con la patología de uno cualquiera de sus desviados escritores. Dejar marcas, muecas, señales deambulando en derredor, aunque el genio del mercado esté agotado y nadie tenga el espíritu de su grandeza. ¿Jaculatorias, en fin? El arte de lanzar al vacío pequeños dardos verbales.»

En 1976 abandona Alfa y se convierte en el nuevo director literario de Monte Ávila, sucursal argentina. Con el tiempo, algunos críticos verán en él la culminación de una tradición de escritura de vanguardia que se expande por todo un continente desde las páginas de Lezama Lima, atravesando los libros de Néstor Sánchez.

«El silencio de Sánchez (dejó de escribir a comienzos de los setenta) merece una discusión aparte. Desde otro lugar, pero prolongando su radicalismo exploratorio, en un relieve y traslado, escribe ahora Héctor Libertella: su brillante sobre-escritura es un corte transversal en el corpus del cambio, cuya historia borra para recomenzar.»

El mismo Libertella explicará esta exploración de la siguiente forma:

«Una ficción en la ficción, algo que se sigue escribiendo pero que pone la palabra Latinoamérica por un rato entre paréntesis. Un poco en ese sentido algunos amigos míos están tratando de escribir el libro de los libros. Sería como una antología armada primero, después reescrita sobre pedazos, sonidos, trinos de vanas especies, por la lectura de una tradición sino a una tradición de lectura, que no es la misma en cada región. En Argentina, por ejemplo, muchos lo hacen en la tradición de esa moral casi familiar que aconsejaba Macedonio Fernández; la lectura de trabajo deberá ser más como un lento venir viniendo que como una llegada. Como si la novela futura fuera una especie de lenta

procesión holográfica; o como si las obras completas de cualquier escritor actual estuvieran condenadas a ser un collar colgado del cuello del fantasma de la literatura, el que trasmigra; o por último, como si la posibilidad de escribir un libro nuevo sólo se produjera en ese momento de terror cuando se resucita el cadáver del lector que cada uno es.»

En 1977 edita Nueva escritura en Latinoamérica. Empieza con este libro una nueva serie de reescrituras (ver el juego de las transformaciones). Ficción y teoría se conjugan, se separan, crean diferentes tensiones dentro de su obra. Y dentro de las visiones sobre la literatura argentina (y latinoamericana) en su conjunto.

«América Latina podría ser eso mismo: una red geográfica, política, literaria, de acuerdo a el cómo y por qué otras disciplinas quieren apoderarse de ella. Pero no siempre la imaginaria de un escritor cualquiera va a coincidir con esas coordenadas o líneas cruzadas. ¿Se parece él a un muñeco ciego de letras? Pues sí, si habla generalidades sobre América Latina, posiblemente estará deseando cambiar de posición: ser un intérprete, un crítico. En ese caso, su oficio no lo abrazará como un traje; no estará ajustado a él. Con que sólo estará queriendo decir, tal vez, algo colgado más acá de sus opiniones, del fraude de sus propias creencias o convicciones. ¿No son acaso peritos caligrafos los encargados de descubrir una firma falsa?»

Desde el discurso académico, el traslado al que lo impulsa la reescritura ininterumpida de sus volúmenes (pura materia textual) puede divisarse en toda su singularidad.

«Si inicialmente convivimos en la posibilidad de ver constituida una línea transversal que atravesara una Historia de la literatura argentina como la de Ricardo Rojas y nos llevara a la obra estilística que aquí nos ocupa, la mención cuantitativa puede ser otro índice de esa relación, en caso de disyuntiva. Si la tensión problemática en Rojas era la constitución de un lugar que encontraba vacío («no hay literatura argentina») hecho que convertía a su nuevo tomo en fuertemente inclusivos, lo que antes hemos llamado «aristocracia» de la lectura en la crítica de Pezzoni es el rasgo eminentemente exclusivo con el que esta pequeña obra crítica se conforma.

En otras palabras, la obra como la ausencia de obra es un lugar definido de diversa forma en la teoría literaria contemporánea, fenómeno que acompañaría a la vez la diferencia que establece Nicolás Rosa entre historias de la literatura e historias literarias: las primeras, ordenadas por el objeto literario; las segundas, internas al hecho estético mismo, es decir, intensas, historias intraliterarias que en nuestro país sólo son posibles de ver efectivamente resueltas en la producción de Héctor Libertella.»

Una lógica de territorios lo obliga y a elegir situarse y delimitarse

en un tiempo que se corresponda con un feudo, una época. De ahí surgiría un espécimen literario teórico-ficcional único, dueño de la voluntad de su propia edad.

«Hay algo con los goliardos, con la Baja Edad de Plata y con eso de comer hasta el hartazgo y volcar vino en el mantel blanco de la mesa. Y hay algo con eso que después venga Juan Calvino a decir: «si vuelvas una sola gota de vino en el mantel, retira inmediatamente ese mantel y quémal». Algo mezclado entre una forma de desorden físico y una enorme represión. Me gustaría vivir en la que el desconocimiento del propio cuerpo sea la norma legal, lógica, social, para que uno pudiera vivir 104 años permitiendo todo, incluso el temor y el chantaje sobre sus propias costumbres.»

De manera imprevista, los goliardos lo llevan a desembarcar en Góngora. «Sigue siendo un misterio para mí entender el por qué, casi como arfastrado por el delirio y el sueño o por una lectura de conjunta de éstos, y en estricto orden alfabético de la enseñanza primaria, un día soñé a Góngora como un goliardo.» Finalmente Góngora, lo precipita en una nueva práctica de escritura.

«Góngora es mi poeta favorito. Teológico y alto en sus rimas cruzadas y sus sonetos de pata cerrada donde uno puede resbalar y patinar por el mundo de linotipo sintiendo, en todo momento, una «emoción de lector». (...) Góngora, traído a una ficción argentina del siglo XX puede parecer un disparate. Pero yo aprendí mucho de él, allí donde el sujeto se va doblando, ahí donde la frase empieza a navegar en direcciones que sugieren veinte cosas, no una. Es un problema sintáctico alojando un sujeto que no se sabe dónde está. Técnicamente es una de las cosas que más me aborrobí en todos estos años. Nunca me puedo despegar de Góngora. De Lezama tampoco. Pero Góngora es más teológico, marca más, es sintáctico; Lezama es más adiposo, más disperso. Lezama es católico, Góngora es teológico, hay una gran diferencia. Góngora es más de pizarrón, me enseñó como un maestro de pizarrón. Los sonetos de Góngora, para mí son patos cerrados de ajedrez, cuadruculados y cerrados, y de ahí a estudiar lógica matemática. Me gusta el punto de inflexión matemática de algunos escritores. Seguir la rima de Góngora, es como bailar en ese patio cerrado un tango lleno de ojos.»

De inmediato notamos que esta disponibilidad gongorina fagocita y actúa como una suerte de catalizador en lo que hace a sus hábitos de escritura y lectura, incluso en experiencias retrospectivas: una dinámica gongorina vuelve a estructurar su juego autobiográfico.

«En mis años púberes, leía en todos los idiomas a la vez. Me gustaban las lenguas muertas porque me daban una especie de ajedrez mental. Leía sin entender mucho (por suerte). Ahora todo es al revés y todo lo mismo; escribo para aquel lector que fui: busco

un lector que no quiera entender, sino que juegue conmigo al ajedrez, todo el tiempo letra a letra. (...) No escribo todos los días, en absoluto. Por eso se van acumulando esas etapas de sedimentación a lo largo de muchos años. No hay un tiempo de trabajo. Los libros van apareciendo por casualidad en una proyección fantasmal. En realidad, si lo pienso, no escribo nunca, en el sentido de producir con cierto régimen: las cosas se van depositando. Estoy mucho en el escritorio pero no sé que es lo que hago. Estoy desde las diez de la noche hasta las cuatro de la mañana, pero hay como una laguna mental al día siguiente. No sé que ocurrió en esas seis horas. Creo que es una lenta decantación de frases perdidas.»

En 1979 cierra definitivamente la sucursal argentina de Monte Ávila. Tras unos meses de trabajar en publicidad, Libertella decide pasar una temporada en México.



«Me arrepiento de no haber ganado nunca jamás el Premio Nobel, para que mis padres pudieran ufanarse de nada y decir: «He aquí una obra que no comunica, pero que está llena de sentido social (para nosotros)».»

Una vez instalado en tierras aztecas, su actividad se reparte entre la coordinación de los Talleres del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), talleres de narrativa con becarios de estado mexicano y su actividad como profesor en la UNAM (Universidad Autónoma de México) en la Escuela de Verano (fundada por Henríquez Ureña; actualmente denominada Escuela para Extranjeros), como también en su puesto de Director Coordinador de la editorial de UNAM. En estos talleres reaparecerá, una vez más, la obsesión por las manías de lectura y las patologías de escritura.

«La Librería Argentina, ahora que lo pienso, es una librería en la que todos escribieron, no que todos leyeron. Es decir, no hay autor único. El proceso es lo que cuenta para armar una biblioteca y en el proceso transmigran los procedimientos. Los de Joyce pueden estar en mí pero no me apodero de ellos. Puede estar Robbe-Grillet, porque leía el objetivismo; puede estar Marguerite Duras, una mujer que también ha transmigrado procedimientos: es el ejemplo de libertad creativa más consumado de fin de siglo. [En cuanto a si hay en ello una idea de construir una historia de la literatura no basada en autores u obras, sino en las maneras de leer], a lo mejor tiene un rasgo autobiográfico mío que tal vez no pueda entender, tal vez se liga con ese chico que leía a los ocho años todos los libros de la biblioteca del colegio. Me preguntó cómo hemos leído, cómo nos enseñaron a leer, y cómo la ficción posterior se fue modelando en función de una estalactita, de un momento genético, entre los tres y los siete años. Es una forma de leer que no es leer con el ojo letras. Seguramente es una forma de interpretar lo que aprendimos cuando aprendimos la lectoescritura, hacer la letra "a" veintisiete veces hasta que saliera caligráficamente perfecta. Por eso a mí me interesa tanto la caligrafía, creo que ahí está alojada una de las formas de interpretación de lo que es la letra.»

La pregunta por el momento inicial de toda patografía lo lleva entonces a trazar la autobiografía de su estilo, de su relato de aprendizaje.

«El guionista que más influenció en mi formación, en la "era Victor Shklovski" de educación popular, fueron Marcial Lafuente Estefanía y toda la colección de novelas de cowboys. Mi segundo libro se llamó Agentes de la venganza, un novelón de gauchos en el Middle West, mucho mejor armado, más sofisticado en términos industriales que el primero. Ya tenía trece años y me había

hecho amigo de un imprentero que corregía mis ideas previas. El libro fue cosido con hilo de seda. Un año después apareció la lectura de Borges (todavía no estaba publicado El Hacedor ni había Premio Formentor) y algunos vanguardismos de Bloy (algo así como Dieciséis o veintinueve disparos sobre lo porvenir). Y algo después, Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Claude Simon. Toda mi intención era escribir la larga crónica de un solo instante (recién en 1965 iba a aparecer Farabue de Salvador Elizondo). En ese clima, embalsado con un tonto lector, escribí quince libros en la cocina donde mi mamá y sus hermanas hablaban tantas insensateces que aprendí por fin que el ideal de la literatura era no comunicar ni escuchar nada. Que el efecto está, sí, y siempre se lo busca, pero que pasa por otro lado, aunque se disfrace momentáneamente de libro o de conversación entre miembros de la propia sangre. Ahí quedó instalado el desafío. Ser un pintor mudo hubiera sido lo lógico en esa naturaleza. Escribir, balbucear desde la literatura (que está acostumbrada a ser un libro "lleno de sentido", un "pleno") era la opción terrible. Y así fue: en esa jaula de las locas quedé atrapado. =

Desde México también puede encontrar la resonancia que algunas ideas sobre «la biología autobiográfica» despierta en algunas frases, propias y ajenas. Y cómo este sistema momentáneo de ecos modeló su pensamiento literario, en la forma de un texto donde el bebé anciano se multiplica.

«Allí doy con un sueño que paso a contárselo en un instante. Si parece un instante y es como un enigma: mi nieto me está consolando porque yo no quiero que papá y abuelo me encierren en mi cuna. Salvo que mi cuna es algo con forma de galeón antiguo, y está navegando hacia el cementerio. Vamos balanceados adentro del féretro grande para mí pero muy chiquito para ellos. Entonces lloro, y lloro tanto que me meten un biberón, para taparme el garguero; hasta que al fin tiro ese frasco al mar y ahí mismo me despierto, con el colchón mojado de miedo. ¿Qué soy allí: el padre de un hijo que consuela a su abuelo? ¿El nieto que recibe un biberón de su padre? ¿El ahogado de todos?»

Mientras tanto, en Buenos Aires, *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia, es un suceso y gana el Premio Boris Vian, compartiéndolo con una novela de Martini Real. El crítico Nicolás Rosa ve en esta obra la contracara exacta a la poética libertelliana.

«Piglia ha sabido pensar nuestra historia literaria reordenando y superando los presupuestos básicos de la sociología literaria. (...) Sus novelas, código de códigos, transformación suberbiva de los "géneros" de la ficción y de la historia, pueden ser leídas como un apasionante "manual" de la historia de la literatura argentina. En la vereda de enfrente, igual pero distinto, otro novelista, Héctor Libertella, novela la literatura y la crítica (...). En sus textos es difi-

cil separar —y los ejecutores no lo pretenden— el costado de la ficción y el costado de la crítica, la así llamada "ficción teórica" (...) dónde estas vertientes permiten no sólo un entretrejejo ficcional sino simultáneamente una visión política de los fenómenos literarios. Es probable que el entrecruzamiento posea una organización quasiarmática y por ende su geometrización es harto compleja; no es sólo el cruce entre lo ficcional y lo teórico sino también entre lo ficcional y lo crítico y entre lo argumentativo y lo explicativo, en suma, la organización de un "argumento de tesis" literaria en boca de los personajes (Piglia) o "en las palabras de la historia que se cuenta" (Libertella). (...) El estilo de Piglia es lógico y argumentativo-polemico: hace de la argumentación su figura mayor, piensa con ideas y expone la política de esas ideas. Libertella se deja seducir por el trasfondo de esas ideas (las ideas en la letra, no al pie de la letra), por la retórica de las imágenes y, en vuelco abismal, se deja asir por el enjambre de los tropos. Uno piensa, el otro es pensado. Uno propone tesis para descifrar qué cosa es la literatura argentina; el otro es atrapado, como la estirpe, por el acertijo. Piglia piensa la literatura argentina como el cruce de "letras europeas marginales" (inmigrantes de las letras): de Witold Gombrowicz a una lectura hipotecada de Ludwig Wittgenstein, atravesados por la biblioteca borgiana y el "infierno" arriano, va desde el polaco al alemán, mientras que Libertella piensa a los escritores argentinos como seudónimos de la ficción europea: uno es un polaco (Roberto Goynèche) y otro un inglés (El inglés de los guesos, la novela de Benito Lynch). Su "teoría" de la literatura argentina no es un tratado ni axiomático ni taxonómico, es un intento de lectura nueva; "nueva" quiere decir lo nuevo absoluto, pero simultáneamente el remedo del modelo antiguo que se desvanece en la historia. Desde donde se lee: desde la afasia, desde la perversión textual, desde el idiolecto, diría Libertella. Si las categorías que maneja son un verdadero "grotesco epistémico", su libro de lectura está escrito por un polígono patológico. Si su trabajo es descifrar la vida paralela de los diccionarios, su tarea es la de un traductor con todos los avatares que posee la teoría de la traducción contemporánea pero desde una perspectiva distinta: leer la literatura argentina —latinoamericana— como el modelo que copian los modelos etnológicos e imperialistas venidos a nuestras costas: la lectura que hace un cavernícola a la luz inexistente de un rayo láser.»



-Un patógrafo lee las formas de leer. En el seno de la literatura, el patógrafo agregará lo más fantástico a los antecedentes de sus mayores: la pérdida vana en una sola letra. El indicio último de un saber que se va pero volvió. ¿No es acaso el que muestra los caminos de acceso al microscopio? El sílabea, no padece del don de la interpretación, no palabra. Vive perdido en las combinatorias, los anagramas, el ajedrez, la deformación, la palabra-valija. Lee sólo fragmentos, trozos, sonidos, trinos. Podría demorarse dos meses ida y vuelta en una sola frase, pero de pronto tres letras sueltas lo conectan. No leera Obras Completas, sino apenas efectos parciales. En esos efectos vienen a estar contenidas, también, infinitas posibilidades de anécdota, tal vez la más ricas o muy extrañas. En ese trabajo puede aparecer un yacimiento increíble para la ficción. Algo que, porque durante mucho tiempo no fue escuchado por los propios escritores, por eso mismo se quedó dormido en los depósitos de la lengua y no generó Historia [historias].-

Resulta fascinante ver entonces cómo el cavernícola, aquél que construyó su cerco en el profundo pozo, en la escisión donde el árbol-red hundió sus raíces en un nudo de juegos que tan sólo el patógrafo puede leer, provoca una proliferación de enunciados que lo visten con todas las galas y artificios del museo de la literatura y el arte universal. Ahí donde puede verse un cruce de literaturas menores, sin embargo, el patógrafo logra desplegar su feria de atracciones, su arte del espectáculo. El disfráz de la letra gana en la avanzada de efectos especiales.

El crítico Gérard de Cortanze escribe: «De carácter cósmico, la movilidad revelada por Libertella pasa minuciosamente por el relato borgiano, la selvática encrucijada dantesca y el bosque carnal macbethiano: allí todo habla, todo se hace cuerpo. La escritura es allí escritura de lo viviente, lo palpitante, la reproducción, pero sin desdén el sensitivo verbal de la figura, de los trozos o del enciclopedismo. En ella hompiegan la biblioteca confuciana del dragón, el santuario preciso y gutiámbar de Lomazzo, el contoneo de caderas sutil y pascaliano de Salmacia del célebre cuadro de Bartholomeus Stranger. La sensibilidad maquiavellica de esta escritura es un *mauvaisin* camaleónico que glorifica las *Montezúas* y el *laberinto*.»

Regresado a la Argentina en 1984, la obra de Libertella es citada por algunos críticos como uno de los centros de la ficción neobarroca. Amplificando la proliferación de imágenes que le adjudican, éste se refiere a un *suplemento* o *avanzado* visuales desde la apropiación de un motivo tradicional.

«Somos un grupo, sí. La marcha de los ciegos de Brueghel: para caminar derecho todos nos tocamos la espalda en fila india, mientras el primero ya se está cayendo en lo profundo del pozo.»

Para agregar de inmediato:

«Me encuentro con escritores en todas partes y excesivamente. Sólo me atemoriza la idea de morir sin haber cumplido el ideal de quedarme jugando al metegol con mis amigos de la niñez, en algún bar de Bahía Blanca o en alguna cantina de Ingeniero White, felices y brutos todos, ya canosos, con los rasgos del chico superpuestos, inútiles para el mundo y cumpliendo, durante sesenta años un rito que no significa nada para nadie: metegol y billar. (...) ¿quién es quién para asumir un lugar común? Las amistades o enemistades literarias entre escritores, el sitio sagrado que le corresponde por naturaleza al chisme, al rumor o a la calumnia se neutralizan al final en el mercado. Tanta gente habló mal de mis cosas durante años, y al final hemos convivido en un congreso y hemos salido abrazados y desde entonces comemos vermicelli con tuco picante una vez a la semana. La historia del odio es una historia en familia y el derecho de matar al otro es un derecho que sólo la monarquía o algunas familias del Albergue Warnes se han atrevido a ejercer. Como un escritor es NADA, ni siquiera debería tener posibilidades de acceder a ese privilegio.»

En 1985 aparece su libro de novelas reunidas, ¡Cavernícolas! La historia de historias de Antonio Pigafetta, La leyenda de Jorge Bonino y Ninive. Las ficciones aquí contenidas establecen un sistema comunicante con dos síntomas propios de los libros que se sucederán: Libertella produce de esta manera el reflejo multiplicante de una superposición simétrica de espejos. La escritura arcaizante (el arte de reconstruir ruinas) y la muerte de la lingüística. Su escritura ensayística no explica y ni siquiera ordena su ficción. Muy por el contrario hace ficción. Dispuesto como lector, inclinado sobre su escritura, la trama de ambas (la red) produce sus préstamos.

«Si escribo, ensayo. O si escribo, pruebo: intento. O bien, si escribo ensayo literario lo hago como prueba legal o documento de una actividad incierta que mezcla sus métodos y se desvía de su objeto. Ensayo literario, en fin: prueba o pirueta. Incierto documento; mezcla, «desvío». Ojalá que este desfiladero de cursivas nos lleve a definir lo que llamamos *metatexto*. Cuarta dimensión de la lectura, para el *marzo clásico del saber literario*, aquel que incluye el programa científico pero también los trabajos de una difusa comunidad hermenéutica que comprende a lectores, críticos, académicos y operadores culturales.»

Las posturas del *ensayo* de Libertella se citan en distintas posiciones al diagnosticar las patologías propias de cada texto, que serán enunciadas a posteriori, creando de esta forma un laberinto de correspondencias que producen un aumento progresivo de situaciones para el lector.

«El pastiche es el momento límite y privilegiado del estilo arcaizante, cuando el escritor se vacía por completo en la letra antigua: quiere ser ella. La instancia supremamente perversa. Su efecto es el del grotesco, la burla o el ridículo en los modos de buscar el objeto, y admite una variante vecina: la deformación o parodia del modelo; un movimiento de acercarse o distanciarse frente al español antiguo.»

El espacio mezclado de lecturas promueve la asociación con el segundo episodio propuesto: *La muerte de la Lingüística*, libro que finalmente fue degluido, en su reescritura, por otros varios.

«A propósito del diálogo: paradigmático como es, el caso Jorge Bonino pide ser leído desde los bordes. Y porque la literatura más extremista es la de Centro por lo mismo ella, según una idea de círculo, es la que toca todos los extremos a la vez. ¿Es esto, también, caminar en redondo? Comediante, orador, cómico de la lengua, profesor de la nada, el decir teatralizado de Bonino viene a resumir el título de uno de sus espectáculos: Astixiones o enunciados. Bonino emplea una forma de lenguaje que explícitamente se aparece como idiolecto. No inventa, lo pone en obra indiferente a que se entienda o no, y le prepara una escenografía que convoca toda su función opuesta: la didáctica. (...) ¿Cómo asumir, en fin, la propia instancia utópica de alguien que se disfraza de profesor para enseñar, con una lengua imposible, lo que no es sino uno de los límites del sentido puesto, específicamente, en obra de teatro?»

La instancia perversa de lectura (por los trazos iniciales de una escritura arcaizante, de un espectáculo de la lengua que altera los rasgos esenciales de una comunicación, o por estimulación química—como vemos en el texto *Viaje al Medio Oeste*, incluido en la antología presente y original de *El camino de los hiperbóreos*, donde se citan, explícitas, las pastillas Romñar, Santo Grial del hipponato de aquellos años—) implica, a su excéntrico modo, una introversión. Un recorrer, perversamente, la autobiografía de uno en la propia letra.

En el aeropuerto de Barajas, en noviembre de 1965, regresando de un congreso en las Islas Canarias, logra atisbar la clave faltante para cerrar una nueva escritura de hiperbóreos: estamos frente a *El paseo internacional del perverso*, que, con el tiempo, dejará de ser internacional para reclamar todos los beneficios del paseo a socas.

Escribió Sarruy a modo de prólogo...

«Cuando el **Archivo Histórico de Revistas Argentinas** del **www.ahra.com.ar** del **Instituto de Psicoanálisis, Jacques Lacan** respondió puerilmente: "¡Hagan crucigramas!"

Este Paseo es uno de ellos: lee en la horizontal del discurso lógico, teóric, organizado, como la sintaxis que lo acarrea, la vertical de un desorden, la diagonal que recorre un "loco"—el alfil en

francés, un fou. Y aún más: el verdadero soporte del libro no es el ajedrezado, sino el paso, la transformación, la alquimia, la perversión de un discurso en otro. El autor se convierte en el Champeón de sus propios ibis. Tuércele el cuello al signo, parece decirnos, para que pase al algoritmo, del puro enredo tipográfico, del garabato nocturno, al dibujo en ladrillo o en tiza sobre el óxido de un bote que alguien abandonó hace siglos, y de éste al trabalen-gua, al acortijo, y de allí al balbuceo, a la frase.
(...) Me pregunto qué cosa he visto o leído que se parezca más a la idea que tengo de funcionamiento del sueño.»

Con este libro, Libertella gana el Premio Ruifo, otorgado en Paris, en 1986. Se publicará en su versión definitiva en 1990, con dibujos de Eduardo Stupia, cultor éste de inquietantes dibujos en tinta china, obras realizadas con pincel, donde el trazo libre confunde al ojo las líneas desplegadas sobre el papel, acercándonos al efecto por el cual expandimos nuestras miradas por frondosas selvas cuando en realidad, como diría Paul Klee, es simplemente la línea la que ha salido de paseo

El texto logra entonces precipitarse en una caligrafía que hace tropos con el dibujo más abstracto. De manera que bien podríamos utilizar, para esta aimosis, lo dicho por Libertella con respecto a los trabajos de puro grafismo de Mirtha Demisache:

«Este producto, tan mudo como la huella o los ecos de los dibujos de las cuevas de Altamira que alguien mira absorbo a lo alto de una bóveda en un Museo de Madrid, hoy, traducido a mercado, es una simple mercadería. Como mercadería de una comunidad lingüística acostumbrada a dividir pintura de literatura, ahora se propone como mensaje ambiguo que nadie sabe de qué lado consumir. (...) Pero si lo concreto es lo que ofrece resistencia al sentido, el trabajo de los grafismos será entonces la opinión que de nosotros, lectores, tiene la materia escrita neutra, concreta. Enfrentado al grafismo, el mirón es ahora el espectáculo de lo que busca hacerse incrédulo un camino.»

Desde 1985 a 1989, Libertella fue investigador del CONICET, trabajando en el Instituto de Investigación Fisiológica con Ana Barrenechea, desarrollando un programa de estudio sobre escrituras herméticas, del Corpus Hermeticum y la tradición cabalística y hermética del renacimiento al hipergonorismo y neohermetismo de nuestra época.

«El comienzo es ancestral. Vuelve y revuelve aquel mapa, el diagrama de la red de la genealogía, de una vieja familia internada en el tiempo, que se reconoce en un gesto, un tic, un rasgo último de la cara, un procedimiento literario. En ese árbol que se derrama ¿no será la vanguardia lo que se siente una fruta madura y abulca a la que nada le importa, salvo caer bien cómoda en el cesto del texto, en tiesto, tresa, terca y testaruda, como decir: estérco!?»

Ensayos o Pruebas sobre una red hermética. Pathografeia y Las Sagradas Escrituras forman parte de una serie cuya más notoria función es desplegar los motivos de la red, sus recodos, sus acciones.

Mención aparte para *BÜRREGH'SiPheR?* que fue editado, luego de muchos cambios, con el título de *Pathografeia, los juegos desviados de la literatura* en 1991.

BÜRREGH'SiPheR no es sino el nombre del barco que desplazará al Perverso. Como vemos, las series pueden, venido el caso, barajarse hasta el infinito.

El barco se convirtió, finalmente, en un conjunto de conversaciones cuyos interrogadores y sujetos de interlocución se entremezclan en su pura cualidad textual.

En 1986, es nombrado Gerente General del Fondo de Cultura Económica en Argentina, cargo que desempeñó hasta el 1991.



«Mis personajes de ficción favoritos son aquellos que muestran toda su vida en un solo instante. Don Quijote, por ejemplo, hubiera sido mi personaje favorito si el chico de seis años que anida en ese viejo de ochenta hubiera sido un chico verdaderamente de seis años. No hay caso, no puedo concebir a la ficción sino como una ficción literal. Algunos personajes de las películas de Tar-kowski alcanzan por momentos ese cruce histórico que raya, que hace cruces sobre un calendario imposible. Cualquier personaje de ficción es ese pedazo importante de la Historia, tanto como la historia que se cuenta en una ficción depende de ese pedazo importante que es el personaje. Por aquí se terminaría, de una vez por todas, el humanismo, pero sería exactamente aquí por donde el humanismo empezaría una y otra vez.»

Una de las novedades que inaugura *Memorias de un semidiós* es la constitución misma del personaje, su fisonomía y posibilidad, tan peculiar. Tal emergente no puede sino desestabilizar la noción habitual de ficción. Es también, todo su comienzo, el trasplante de toda una zona de los hiperbóreos.

«Alguien me dijo que este personaje es un "post-hombre". Las categorías de recuerdo, amnesia o laguna mental, por lo tanto, hay que verlas desde un hombre del futuro siempre hipotético. Creo que no hay movimientos asintóticos que se perezcan a la poesía, sino, al contrario, una sintaxis férrea y casi ritual que hace avanzar su vida por repliegues: un paso atrás y dos adelante. El "post-hombre" tiene premoniciones. Ve en un instante definitivo su futuro y se dedica toda la novela a conseguir elementos y prepararse una escenografía que se corresponda puntualmente con el decorado que efectivamente rodeará su muerte: una armadura antigua, una playa de Massachusetts, unas gaviotas volando en el cielo. La muerte de él se da al revés: es una muerte retrospectiva, camina hacia atrás, hacia su presente, y él la va arrastrando hacia delante, capítulo a capítulo, hasta el fin adivinado. El principio de realidad no es el lenguaje sino la estructura y el montaje para que ese destino se cumpla sin sobresaltos y de la manera narrativa más sencilla y creíble: cronológica y sucesivamente, desde que es niño a adolescente, de joven a hombre ya maduro.»

Los desplazamientos nunca cesan. Eso ya lo decía el aún adolescente Libertella a mediados de los sesenta cuando pregonaba el cambio constante como forma de vida. A la manera del post-hombre, se instala secundariamente en un espacio y en un tiempo perverso. Su paso siguiente fue instalar su árbol. Fijar, por un momento, las coordenadas de su red. Una utopía.

El árbol de Saussure lo escribió siguiendo, estrictamente, la técnica cultivada por De Mäsperi: la metodología de los remeros. Estos, para competir, se entrenan en la disciplina de dormir sentados

durante 8 minutos, antes de retomar el movimiento. Es una de las formas de conservar la lucidez, la concentración y la energía. Siguiendo el ejemplo, Libertella escribió su libro durmiendo sólo dos horas y volviendo una y otra vez a la escritura, hasta que el cansancio lo doblegaba y entonces volvía a dormir otras dos horas. Fue su dieta de trabajo durante cuarenta y cinco días, lapso cumplido el cual, el libro estuvo listo para ingresar a la imprenta.

-Me interesa que el fantasma o soporte de mi escritura quede ahí. Como decir que el dibujo de la letra A dice que lo que entendemos por A. Como decir, siguiendo un poco a Saussure, que no es lo mismo la noción de árbol que la figura seca y muda de un tronco con ramas y hojas. En la noción de árbol hay todo un juego con el sentido y la interpretación. En la figura del tronco sólo queda el silencio y el "raye" de lo que nos penetra y no podemos formular con palabras. Como mirar algunos cuadros de Picasso o Bacon. Yo siento que la literatura no debe excluir esta posibilidad de "rayar", de ser un poco resistente a la interpretación. ¿Jódanse los críticos, que yo me jodo a mí mismo haciendo lo que hago y haciéndolo así Lo indecible, ocurre.-

Poco a poco, las hojas del árbol que hacen reales la red adquieren la forma que tiene hoy día (no debemos dejar de esperar, sin embargo, más y más transformaciones en los años que vendrán). El cuadro que reproducimos (fig. 2) es de 1994. Desde entonces, las disposiciones han cambiado.

Por ejemplo, *El mundo maravilloso* que posteriormente se transformó en *Todas las historias* y actualmente se ha vuelto a transformar en tres nuevas novelas, culmina la serie cuyos antecedentes inmediatamente anteriores son *El paseo del perverso* y *¡Cavemicolas!*

La serie iniciada por *Nueva escritura en Latinoamérica* tiene hoy tres nuevos libros; dos de ellos se desprenden de *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* y estos son: *El árbol de Saussure* (editado en el invierno de 2000) y el aún inédito (al tiempo de escribir este ensayo) *Hexagramática*.

La Librería Argentina, el que nos falta, es consecuencia directa de una nueva vuelta sobre *Las Sagradas Escrituras*.

Memorias de un semidiós, veremos, fue publicado en 1998. Por su parte, *El mundo maravilloso de Hache Ele*, siete relatos que jamás habían sido recogidos en libro y que también fueron reescritos hasta lo irreconocible, inaugura una nueva serie.

-Me interesa la gota diluida de Hahnemann. Tan infinitesimal que está a punto de desaparecer. Como el propio Sábido. Y cuando desaparece del todo, me interesará la sombra de sombras del Origen que es la holografía.-



Algunas de las fuentes utilizadas en este ensayo

La Híbridez, inédito, 1964
El camino de los hiperbóreos, Paidós, 1968
Aventuras de los Mitoístas, Monte Avila, 1971
Personas en pose de combate, Corregidor, 1975
Nueva escritura en Latinoamérica, Monte Avila, 1977
¡Cavemicolas!, Per Abbat, 1985
El paseo internacional del perverso, Gel, 1990
Ensayos o pruebas sobre una red hermética, Gel, 1991
Pathografía. Los juegos desviados de la literatura, 1991
Las Sagradas Escrituras, Sudamericana, 1993
Memorias de un semidiós, Perfil, 1998
El árbol de Saussure, Adriana Hidalgo, 2000
La Diversion, en colaboración con Rafael Cippolini, inédito, 1999
Arte y literatura, en colaboración con Rafael Cippolini, inédito, 1999
Hexagramática, en proceso
El mundo maravilloso de Hache Ele, en proceso

Diccionario de Símbolos Tradicionales, Juan Eduardo Cirlot, Miracle, 1958

Primera Plana, n° 125, 30 de marzo de 1965

Primera Plana, n° 303, 15 de octubre de 1968

Líteral, n° 1-2, 1973

Clarín, 25 de octubre de 1973

Crisis, n° 10, febrero de 1974

Revista Descartes

Líteral, n° 3-4, 1975

Babel, Marzo de 1991

«Cultura y Nación», suplemento de *Clarín*, 16 de enero de 1992

Cuadernos Hispanoamericanos, 1992

«Primer Plano», suplemento de *Página 12*, 30 de abril de 1994

El arte de innovar, Julio Ortega, Ediciones del Equilibrista, 1994

La Plantea, 1995

La Voz del Bajo, Julio de 1996

Conjones, n° 4, 1997

Cuadernos de Literatura, con Alejandra Mancuso, 2000

«Radar Libros», suplemento de *Página 12*, 19 de Julio de 1998

Los Inrockuptibles n° 26, Setiembre 1998

La Gándhi Argentina, n° 3, Noviembre de 1998

tsé-tsé n° 6, 1999

Políticas de la crítica, Nicolás Rosa (editor), Biblos, 1999

Carta a Lorenzo García Vega, 2000

—RAFAEL CIPPOLINI

De hielo y vapor

Hemos pasado de una estación a otra, a una travesía clásica de ondulaciones.

Da el sol, agranda al ojo y lo conduce hasta los arbolillos que crecen bajo este clima amable.

Se regresa al ciclo repetido, excepto a lo no-eterno de la casa, a las fibras del músculo.

Es hora de embriagarse en el contexto exterior de la explanada.

Al abrir la compuerta lo entiendo (no por ser abril).

Nos coge lo de afuera,

por eso somos cuidadosos al elegir los materiales para el ojo que ve.

Somos este plano, no aquel.

Es un conjunto otro lo que desemboca en mis labios

hoy en la mañana.

Ayer era jueves y rezongaba el viento doblando ramas, sacudiendo puertas y ahullando entre rendijas.

También era España otro libro, otra sinopsis, un poema diferente.

¡Dejemos pues que sea este día el tacto que no finge,
la maroma adulta del poeta!

English Grammar

Los atardeceres son cadenas copulantes.

Tal es la visión, la mirada pluriforme recostada en su diván

que asume su función en la hojarasca del silencio

y me recuesta, por así decirlo, en esta casa grande y de algodón,
mas tal cosa es sólo simbiosis.

Lo he visto claro: la retórica es una llave muerta (la pausa

está considerada en esta travesía).

Quizás esta rueda sea demasiado circular y espesa.

Quizás todo está igual a juzgar por los puentes del silencio

que funda o crea la tos y la fatalidad en la historia

de los ceneceros, celebrando un culto de cuño personal que no

es Andrea disfrazada, lo ya sabido, la gran balsa que representa

el día y más aún si se duerme a pecho limpio con la grandeza

de bañarse de emociones en el dedal que imprime y desabsolutiza

la envoltura de la carne.

donde había otro punto que era el duplicado de una línea suma

de eslabones o una historia que define los rasgos de este

pensamiento.

Noche de Medusa.

Vientos de un invierno blanco y respirado.

Aceras sin zapateos

Voy a cortar los ojos a la proyección (las alas del vuelo,
como han indicado otros) y operar desde otro plano, entarimado.
Mi casa es quizás muchos lugares.
Construyo su facsímil andando por las avenidas,
entrando a tiendas amarillas quemadas por el norte
con la mano en el bolsillo, revisando mis monedas y observando
a esta cajera de tez negra que dice palabras
ininteligibles en una lengua igualmente dorada.
Paso de una calle a otra y hay un vaho de chimeneas
en los edificios que contemplo.
Sigo calle adentro y sigo divisando las cosas que me resultan
familiares (por mi hábito de verlas).
Finalmente regreso a mi casa y saludo a alguna gente.
Los barrenderos esconden sus escobas después de uniformados
y se paran en la acera y a veces no saludan.
Les doy el lenguaje agradable de mis labios a Darío y a los
otros que se beben el día en sus jarras de cebada.
Vuelvo entonces.
Espera otro recinto, la casa referida y no ésta, disuelta
en la abstracción.
Villa Carmela de Apellido Samper.
Eso que queda de los ojos el reloj olfatea.
Hay que andar, echarse al metro y esperar las páginas ajadas
de una calleja llamada Tiemann Place.
Ahí está la ¡luuuuu nah!

Sobre

Después de la experiencia del mercurio en cuanto
a sus fisuras y tentáculos aparece un sobre blanco
discretamente rayado.
Va el señor y se desplaza con la mano en el sombrero.
Crujen los occipitales bajo el embarazo de la fibra última
y está distinto el panorama, sereno, oscuro como este renglón de otoño.
Es caso, luego cortado el filtro lleno de líquido blanco y espumoso.
Ahora que me salpico de barniz y aclaro mi posición de uñas mansas.
Me declaro tal cual soy sin precisamente sujetarme en mis niveles.
Osan las alas en un desierto panorama donde atino la neutralidad
y oprimo vida y muerte.

Butaca para pensar

El hielo se hace agua, líquido.
Cede el tiempo, la acuarela del túnel.
Se indispone el Polo Blanco y he aquí el resultado.
Unas puertas abiertas para ahuyentar el humo
y otras cosas bien olientes.
Los hombres y los perros chapotean los surcos del charco.
Enciendo luz para oxigenar el gris de la casa,
lo oscuro de allá afuera entra, raya, espumea el fango.
Es hora de un coñac.
Ordeno las sábanas por eso.
Cae la prosa al pensamiento, un cero inasustado.

Territorios de piedra

Corroboras lo que enjuago con pastillas blancas.
La piel, el zumo, las circunvoluciones del medioevo
salen cual chozas a la calle.
El siguiente panorama trenza dos volcanes que son el uno y otro
y contra manera otra de no pudiera ser.
Se asusta la cabeza y se hunden los vestigios,
las savias esas de tanto saber en la persiana con rendijas.
Ojo malicioso, arranque y tropel de mil y alas copas.
Un paso su señoría y así se empieza a contar,
a atribuir dueño y señor a eso que no tiene,
a la molécula del firmamento.
Puerto estropeado (como si dijera),
logos y ciempiés y todas partes.
Me pongo en tus hallazgos y advierto en esta atmósfera
y su territorio grande
los balcones y el empedrado de otra tarde.

Vagón doméstico

No sé qué hay de cierto en estas buhardillas,
en estas visiones urticantes.
Si te parece G. B. Shaw como que en el mundo mayor.
Así se haría sapiencia destronada, anfibio cuerpo,
red de vaso y de vacío transitorio en las volutas del ojo,
la travesía de los muros duros y lo durmiente que existe y no,
y está en ninguna parte.

Horologium de otro a este día

Da la vuelta el pensamiento y se viste de sobrantes el atardecer.
El espacio es menor ahora, sofocante.
Ininterrumpidamente, se eleva el ojo a sus casillas y es esto
aquello y ex un es futuro adjetivado con el signo del anverso.
No vayamos hacia donde nos conducen
y es lo táctil hierro duro, conducto, calle bajo un mismo anochecer.
Distrae la dama empapelada y nos aprehende en sus secretos intestinos.
Caminar, pensar, librar y dormir en una buena cama no es un acto heroico.
Aquí el vino, la abstracción, la molécula del acto versus un
misil que haría precisamente diana en la casa del poeta
sería el lomo solo del jinete.
Lo sísmico vuelve y desaparece (cae de nuevo la mañana).
Despunta lo externo, lo calmado o el hálito en invierno
de unos canes ladrando por las avenidas.

Lo táctil de una dentadura

Doy vueltas, miro el día, el reloj, la madrugada
¿motivo? La uña del diente hace entrada.
Observo la explanada y un resultado cobra fuerza, enfurece
al nervio de mis músculos mayores.
Sé que esa mujer se cubrió los senos,
me trajo unas mantillas, un amor, unos papeles apretados.
Tomé el zumo delicado de sus condecoraciones y pude hablar.
Me hallaba en calzoncillos.
Tomé ese caldo que llegaba de su boca hasta lo amable
y me puse a descubrir la noche cuando ella se recuesta.

Pastizal

La mujer es un equilibrio interno que supongo,
no obstante preparo una fina colcha para acostarla,
salarla para que enrede sus minúsculos hilos
y pezones que tienen el color de Rosa,
la muy tal, la muy ida en la persiana.
Acantonado navío, uvas delanteras para el resuello
y el mordisco clandestino que obsequia a la zurda
del zaguán un episodio antiguo (amigo).
Así el tronco de la médula, la distancia corpórea
entre un punto y otro y todas las palabras
y todas esas letras enterradas y que subyacen
a todo pulmón.

Renglón de un oficio

Todavía es la huella espejo desgranado.

El aún sonrie,

se mece en sus ondas cistéricas después de hurgarse
el tacto y encontrar un depósito, una predisposición tranquila
agarrada al punto cero de la sangre.

Nada duele ya.

El espinazo reposa.

El cerebro es frío y casi un cálculo (indomable).

Hay otras maletas, otra apertura y un código de luces personales.

Voy en pos de este momento para buscar la nada y celebrarla
como un pájaro atrapado entre las manos.

¡Cuántas horas, fechas, aniversarios cohabitan en el codo
cuando de veras no pienso (siento)!

Ni siquiera el ruido de motores que viene desde afuera
perturba esta antesala bella del suicidio, pero
quien aclara no hace nada en cuanto a referirse a los fenómenos
extrasensibles del mercurio.

Hace falta una última señal, algo que asalte el reposado
desde una óptica o celebración con fuego.

Cruce de signos

Destellos, sienes acorraladas, hormas pensantes,
inicuos filamentos verbalizan y acorralan la saliva
en el resuello de la noche.

Tú eres esa envoltura, esa sabio amanecer,
ese apaciguamiento lardo, trampaje, ola, viabilidad,
seda informe y menos esta causa en diagonales,
emпинados recortes y aún otras fiascas horas de metrópolis
llenas de asuetos y disparidades en pie de azafrán
sin escisiones y empedrados y arquitectura lineal
otras posiciones angulares del falo entre unas vestimentas
recortadas.

Alisando mis cabellos

A claras el elixir del alterado,
segregado en la vigésima ventana del esternón;
clavado a una pocilga de amor en contumacia.

Adelgazado, atribulado se rascas la cabeza
echando heces a ese cuadro sucio de amor que tiene
muchos nombres.

Después de esta partida de ajedrez

A causa de determinadas ramificaciones cerebrales
existe, lo que podríamos llamar, lo cuerdo.

Es cartón esto, es verde aquello y, por supuesto, existe lo
de comportarse, ser amable, analizar papeles, punto.

Las especificaciones obvias, las mismas:
el pensamiento es filtro, maquillaje el cuerpo,
escupitajo la mañana en casa de mi madre.

Soy corrector, tiempo y figura,
pegajosidad de aciertos y marañas contextuales.

Una máquina se vuelca y el hombre pierde la cabeza al afectarse
algunas de esas glándulas o venas ya indicadas.

Visto lo cual (o sentido), sólo existen articulaciones cerebrales
y otras advertencias corpóreas.

Yo opino, señora puerta de la página, ésa que da qué cosa,
consecuencias, pompas azarosas.

Yo sé que consentía porque juzgo esto, muerdo sus glúteos
y descanso en mi señora
al mirar la desnudez de la cabeza frente a la otra (en paños
menores (panties)).

Recuerdo todo lo que ocurre en los pozos laberínticos
y distingo Sssssaaaarrrrrrrrttttt o a una (o) argentina(o) señalada
en dos muestras discordes.

¿Memoria? Juego de dados o billar o ajedrez que es mi pasión
no garantizan nada.



Carlos Rodríguez Ortiz nació en Santo Domingo, República Dominicana, en 1951 y vivió en New York desde 1973. En esa ciudad, falleció en marzo de 2001. Había publicado *El ojo* y otras clasificaciones de la magia (1994), siendo de los fundadores de la revista *De Azur*. Sus inéditos son *El West End Bar* y otros poemas; *Puerto gaseoso* y *Volutas de invierno*, al cual pertenece la mayor parte de los poemas aquí incluidos.

Ensamblaje de la razón

Aquí termina la distancia, su extensión en dos conflictos.

Hablo a media voz, sin alterarme.

No melodramatizo nada y supongo las implicaciones de lo
enunciado. Lo incongruente se queda en su estado gaseoso como
la existencia de lo onírico.

Me defino de tal suerte y en el curriculum quien eres.

Indiferente, señorial como las aves que van y no retornan.

Discípulo. Maestro posterior del arte de ensamblar el pensamiento
y restaurarlo con los números parejas de este cuatro.

Vuelvo al punto vitae en cuanto a no querer abrir las áreas
que contienen este crimen, y digo esto porque hay esto y hay
aquello y hay mis cosas profanadas.

Llego allí por una, un escritorio y fundación, sus iguales.

Me explora la noche y eso es todo.

Lo circular del momento,

la exclusividad de la locura pondrá a dormir al intelecto
empaginado, supongo.

TRES POEMAS

LA BOUGRESSE GRIMPE AU COCOTIER

SCALE 1:40,000
NAUTICAL MILES

1.

rabino negro y rosa arcipreste lector
de incunábulas perdido
entre gente de cuello curtido por el sol,
cuidado: la mañana derrama su porción

de luz y lisas como una planicie las aguas
se extienden con aparente solidez
vuelto a su elemento inmóvil el anhinga
le ofrece su plumaje al aire y a medio vuelo

el pelicano se desploma hacia el golfo
como una masa de plumas en el vacío.
con ojos abiertos dicen que es el impacto
de este emblema rabino negro y rosa

arcipreste amante de iluminaciones:
el anhinga extiende las alas en forma de cruz;
el nombre del anhinga no sirve de amuleto;
el pelicano **muere** de ceguera.

2.

rabino rosa y negro arcipreste teólogo
salaz: el calor es principio de vida,
y es así que recapitulando al revés,
ontogénico en su época, flácido

como un saurio regresado del olvido,
el viejo acaba arrimando la piel al sol.
encarnación de playa y palmera
lujuria de jubilado antelazo.

del nombre secreto de días:
silencio —el sol se adueña del cielo
con incandescencia de trópico,
la arena **quema** los pies.

3.

rabino negro y rosa arcipreste hebreo jugar:
algodón de azúcar las nubes el mar
color del vino y hacia una noche sin sueños
va aflojando el calor. otra vez el anhinga

se seca las alas y majestuoso el pelicano
boga prehistórico sobre las aguas, y si malva
el cielo presume de una postrer elegancia
en estas sílabas que no pretenden ser oración

la única certidumbre es la extinción de la luz:
te queda lo que te debe quedar sobre esta **roca**
rabino rosa y negro arcipreste sochantre
de coros ausentes has de elevar tu voz de viejo

hasta que se acabe el sol ya la sombra
hace su casa en tus pupilas ya un frío
apocible preludio de muerte comienza
a cubrirte el cuerpo como una glaciación.

Roberto Fickette nació en Buenos Aires en 1939. A los dieciocho años se vio obligado a abandonar su país. Después de errar por América Latina durante un par de años, vivió en Estados Unidos, donde cursó estudios de física y matemática. Trabajó en este campo algunos

años antes de volver a la universidad para doctorarse en filosofía. Alcanzó la emulación con prolongadas residencias en Grecia, Francia, y España durante las que se dedicó enteramente a la escritura, publicando poemas, narrativa y ensayos en español, inglés y francés. Ha publicado *Idolus* (1988), *Insomniones* (1988), *Riacho de salbido* (1988), *Aprendizaje de la voz* (1990), *La mano y el espejo* (1993), *Avizoras* (1995), *El conchale Guinami*, *Comentarios de Victor pour ceux qui commencent* (1997). Luego de varios años entre un pueblo en el sur de Francia y *Hull Moon*, su pequeño viadero, en el que ha navegado desde Canadá hasta el Caribe, se ha instalado en Pine Island, en el Golfo de México.



DE LOS DIARIOS INTIMOS DE UN JUBILADO

para Joseph Samson Murphy

Del exceso púrpura de un ocaso
pintarrajeado como puta barata
brota espontáneo el sentimiento

con los lagrimones de un tango,
y si sucede que intento encontrar
resonancias en la muerte del sol,

que se me han escurrido mañanas y tardes
y que acolchado las noches bajo capas de nieve
sueño que han llegado los hielos,

siguiendo su compás trazan aún mis palabras
una danza de complicada figura: la pluma
serpentea sus letras, detrás de los cerros

el sol enciende el aire con un último estertor,
con una prosodia de silencios,
con trompetas de oro esbozando algún principio.

Puro el poema que no ha de tener testigo,
e impúdica en su sabiduría el viejo
va a dejar desbocarse en sílabas bien medidas

todo un tropel de miserias:
se han cerrado puertas y ventanas.
se ha hecho escasa la luz,

y de esta escenografía de gemidos
se va a ausentar hasta el último reflejo,
va a desaparecer hasta el póstumo lector.

En el frío traslúcido del cuaternario
solipsista ampedernido he de quedar, yo,
hombre del pleistoceno, Ding an sich,

sujeto y objeto encerrado
en la soledad de algunos versos
faltos de mito y oblicuos a cualquier intención.

FIN DE JUEGO

Recuerde el alma dormida,
Avive el seso y despierte...

DON JORGE MANRIQUE

Convocá al urdidor de palabras, el de la fastuosa lengua,
y pedile que con líquidas sílabas prepare preciosas
/ reliquias.
Que venéreas palmeras cimbreando a la luz de la luna
evoquen primicias de mambo, y que una garza de
/ perfecta blancura
atraviese la mente como si fuera un cielo desbordante
/ de azul.

Sacá del cajón de la memoria la tersura que fue de la piel,
y si opacos tus ojos de viejo aceptan tal ilusión,
que un picaro polítripo desgreñado como las olas
con verga enhiesta se haga otra vez a la mar.
Postrer viaje éste a islas de lascivas orquídeas:

mirá como la garza practica sus zancadas
con la altivez que corresponde a un emblema,
mirá como erguido entre yuyos liso de tronco el cocotero
adopta una ligera inclinación, y mirá como el ocaso
se confunde en rubores sobra las aguas del deshielo.

Ni joven soldado fui ni viejo ciego soy, soy el sujeto de
/ un verbo
parlanchín, emisario, poeta: heme aquí, un coro de
/ élitros
sincopados acompaña el espléndido descenso del sol,
el sol se refleja en la copa, la copa se eleva en el aire,
el aire vibra con este ritmo casi color de mi sangre.

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

—ROBERTO PICCIOTO

SEIS POEMAS

—RODOLFO HÄSLER

Sin corporeidad alguna, como ave fénix
en su aire sublime, caracol o ángel,
como nunca anteriormente me complazco en mí mismo.
Las hondas incisiones que dejan en la mente
los incubos sin consecución,
flores turbias como la abundancia
que desde la ventana, en el blanco alféizar, me espantan,
el sonido equinoccial de la música
para apoderarse del misterio y la vastedad,
en la nueva dimensión de Narciso, el ahogado,
en el agua griega,
sin ritmo posible en la respiración.

Se desvanecen los crisantemos colocados en la estancia,
hermosos crisantemos amarillos y morados
que en el libro de los muertos marcan la suerte
con el dolor del agua,
páginas de prohibida lectura que en el empeño
convierten cada minuto detenido en la mejor distancia.
La belleza en extinción es agua estancada sobre el pecho,
huésped privilegiada de la inmortalidad,
provista de dagas para dañarnos,
maléfico augurio, quizá un espanto
en la negra superficie nocturna
donde crecen tallos marchitos y hojas mustias.
El tiempo será nuestro maestro,
guardada en la oscuridad de los crisantemos
desciende sobre nosotros la virtud,
el sosiego a la hora de vorar la poesía,
la ocasión en que juremos la manera más nuestra
de vencer al tiempo.

DAIQUIRI

La vida se me escapa, de un episodio a otro,
al corazón exhausto, perdido, un amuleto sólo
del inicio del pensamiento a la sinrazón extrema,
de mi cuerpo hasta el poder divino,
cuál es el motivo, di tú, de tanta recordación.

Archivos Digitales de la Revista Argentinas | www.ahira.com.ar

CLEOPATRA

Como helada sortija se enreda la blancura
entre los dedos,
bajo el peso malva del aire
y el suntuoso encaje que le cubre el pecho
descansa la pálida carne concedora de la muerte.
Abandonado al reino de las conclusiones
nadie atenderá el postrer mandato,
la última reflexión, la más profunda.
Hay veces que morir es una venganza,
con la sangre morada como los higos maduros,
desprovisto de esperanza,
una consideración como toda despedida.

LA COCINA DEL INFIERNO

Dulce adolescencia sin raíces.
Han transcurrido más de veinte años
para recordar un viaje, tanta magia...
en el estudio de mi pintor
la dulce calma fue mi aprendizaje
en el silencio,
un momento sólo todos los momentos,
el niño que se mancha el dedo de azul
para fijar en la tela un sueño
que dure todos los sueños.

PERFORMANCE ANA MENDIETA

De la ceniza cubana y china
hasta la orilla del mar fugaz,
casi sin tiempo para aprender guiones.
Qué vértigo
sentada en la sala del museo,
la proporción más deseada
se acerca a la altura de los pómulos
con la cintura afilada de jaspé amarillo.



Rodolfo Häsler nació en Santiago de Cuba en 1958 y desde los once años reside en Barcelona. Tiene publicados *Poemas de arena* (1982), *Tratado de licantropía* (1988), *Elleife* (1993), *De la belleza del puro pensamiento* (1997), *Poemas de la rue de Zurich* (2000) y *Paisaje, tiempo azul* (2001). Como traductor es responsable de *Poesías completas / Los discípulos* en Sois, de Novellés (2000).

LA PEREGRINACIÓN

"...the day is like a warm night..."
(Pixies, banda de rock norteamericana)

La vaca está de pie tocando con su panza las panzas de las otras vacas que viajan y los tablones de madera. El motor del camión es una caverna con gatos durmiendo, echados sobre el piso, pegados a las paredes y al techo. Dormidos o despiertos, lamándose el pecho, las orejas, los unos a los otros, o simplemente mirando en la oscuridad. La vaca escucha el motor, después se olvida. Ahora lo escucha. Cómo crece hacia adelante, cómo se evade del agua. —Un motor es siempre un árbol creciendo al revés. o un bigote falso que se despega con el viento—, piensa. No hay nada que hacer. La felicidad de sentir el piso pasar debajo de los pies. La vaca dormita. No es dormir, sino levitar, como un monje en la montaña, con toga y sin pelo. Se eleva, despega unos centímetros del piso de metal del camión, gira la cabeza, lentamente, por sobre los cuerpos de las otras y las mira, como están de pie, en silencio, como viajan en la tarde, sin hacer nada, moviendo la lengua, apenas, en sus bocas, rezando oraciones o psalmos de peregrinación, con vestidos largos que se vuelan en el viento, y ojos que miran el campo pasar. Fieles de un culto sin erotismo, seco, marcial: Una religión de la carne cruda. Así es la tarde. La vaca que ahora, mira hacia adelante, donde viaja el conductor. La nuca del conductor en la cabina. La nuca está mojada de transpiración. Gotas asentadas en grupos o aisladas, como tigrés en la ciudad. La nuca del conductor es un florero oriental, porcelana blanca y adornos azules —las colas de los tigres quietas en el calor del día que se va—. Un florero al borde de una mesa. El florero cae. La dama que dormía en la otra habitación se despierta. Está quieta, sentada como quien se despierta en mitad de la noche y se sienta —paralizado— al borde de la cama. Después dice: —¿Hay alguien?—. El viento entra por la ventana abierta. La dama se levanta, va hasta la sala y mira los pedazos del florero rotos, sobre la alfombra, como quien mira el rostro de un carpintero construyendo un ataúd de niño. La

Archivo Histórico de Revistas

una mano. La otra cae al costado del cuerpo. La dama piensa en la ciudad. Sobre el piso, entre las astillas del florero, camina un insecto gris. El conductor del camión se toca la nuca. La vaca ve la mano, corriendo, sobre la transpiración. La mano llena de pelos, vuelve ahora a posarse sobre el volante. Está inquieta. Los dedos se mueven, se ajustan, se sueltan. —Están tocando martillos desparamados en el pasto—, piensa la vaca. Ahora despegan nuevamente del volante, buscan los cigamillos. Encienden uno. Todo es circular y diferente. Los neumáticos giran, los gatos despiertan y caminan maullando, el sol se pone, las nubes no cambian su forma porque son de piedra y las piedras son siempre iguales. La vaca mira por entre los intersticios de las maderas. Mira con un ojo, los autos que pasan. Algunos vienen de allá. Son laros, lejos, dos puntos blancos, como una enfermedad que crece sobre la piel de noche, el cuerpo amanece blanco y blando sobre las sabanas, todos en la familia miran con la mano tapándose la boca y los dientes, y se oscurecen rápidamente por la puerta, sin tocar nada, sin saber a donde van. La vaca mira los autos irse y otros llegar, desde atrás. Pasan al camión lentamente. Un hombre solo, con una maleta sobre el asiento trasero, una maleta cerrada, en un auto azul oscuro. Las manos del conductor del automóvil, son las manos de un hombre que busca el interruptor de la luz en el baño de un hotel. Atrás, sobre la cama, la maleta cerrada, el cenicero sin usar. La vaca está cansada. Las patas duelen, como macetas, como pantalones del uniforme de la policía. El auto pasa. Otro se acerca, azul oscuro. Un conductor, igual al anterior, una maleta cerrada sobre el asiento trasero, las manos del hombre posadas sobre el volante son las manos de alguien que levanta el tubo del teléfono en la madrugada y lo acerca al rostro pálido para escuchar, sin decir nada, sin mover los labios o la lengua, sin cerrar los ojos, ni abrirlos más de lo estrictamente necesario. El automóvil pasa. Nada. Asfalto. Palos de luz clavados en el campo al costado de la ruta. Una vaca muerta con las patas apuntando el cielo y la panza abierta, llena de vasos sanguíneos y líquido. —¿Qué sed!—, piensa la Vaca en el camión. —Puedo tomarme la sangre de

Argentines www.vea.com.ar

nerse, giran sobre sus talones y caminan en dirección contraria, con la misma intensidad, indiferentes a la ventana abierta que da al patio lleno de sol y flores naciendo entre las grietas. La nuca del conductor en la cabina es un patio sin grietas, un patio triangular, con un mástil en el medio, y en la punta del mástil clavada, la cabeza de un animal que todavía no existe. El conductor estira la mano y enciende la radio. Por un instante hay música, un boogie, o un rock 'n' roll, bien crudo, bien rojo sale por la ventanilla abierta de la cabina y corre prendido fuego por el campo verde. El conductor detiene el camión. No aminora la marcha. No lo estaciona al costado de la ruta, sino que frena y el camión está parado sobre el asfalto. El conductor apaga la radio. Por un momento todo está en silencio y el mundo parece un pedazo de torta de manzana, un teléfono, un hilo de tejer. El conductor está quieto en la cabina. Piensa en algo. Una vaca mueve un poco la cola. Dos moscas vuelan en el aire. Dos pájaros en el cielo, sobrevuelan a las moscas. El conductor apaga la radio, abre la puerta y salta. En el aire, con las manos despegadas del cuerpo, la camisa abierta, los dedos separados entre sí, y la cabeza mirando el suelo, es un ángel saltando dentro de un pozo que pasa al otro lado del mundo. Pero el pozo se cierra y las botas de cuero crujan al dar contra el asfalto. De pie sobre la ruta, con las rodillas algo flexionadas todavía, las manos cubiertas de pelos, la nuca que vuelve a transpirar, la camisa sucia, el pantalón caído, estrinando los brazos, mirando el cielo, como una ballarina terminada la función, los palcos de pie apaudiendo, los «bravo» que entran y salen, las caras que se miran y se gritan algo, sonrientes, pensando en los restaurantes que tienen abierto hasta tarde. Todos están contentos. Dos niños duermen sobre sus butacas. Las piernitas sin tocar la alfombra del teatro. —Soy un látigo de cuero expuesto en la vidriera de un Sex shop—, piensa la vaca. La panza del conductor que sobresale, llena de arena, por dentro y cubierta de pelos también, como las manos, los brazos que bajan lentamente, ahora. La boca que se abre. El conductor grita. Es un aullido, una poesía, como quien grita al abrir la heladera. La voz se abre. Después se apaga. La boca del conductor queda abierta, por un instante, la lengua se retira, el sol, en el horizonte desaparece por completo. El conductor da dos pasos al frente, se desabrocha el cinturón, como si fuera un actor de películas pornográficas, se baja los pantalones y orina. Mira hacia adelante, mira el campo, una diminuta casa.

Archivo histórico de Revistas Argentinas al www.gijira.com.ar

charco de orín sobre el asfalto corriéndose hasta las botas de cuero del conductor, que no se mueven, el mujido de una vaca, después otro, la toz del conductor, despacio, dos o tres veces, una toz aburrída, la panza cubierta de pelos que se mueve: Todo el paisaje, consagrado a ser cubierto por una fina capa de bronce, pulido una vez al año, expuesto en un museo del futuro abierto las 24 hs. La vaca quiere llorar. Las últimas gotas de orín caen sobre el asfalto, el conductor cierra el panel. Se da vuelta, ve el ojo de la vaca entre las tablas del camión, que está mirándolo. Se cierra la camisa. Con dos dedos manipula los botones. —Por cada botón que queda cerrado, se venden dos platos de comida china en un restaurante de moda—, piensa la vaca. El conductor camina hacia la vaca, como si iría a treparse al camión y saltar entre los animales con un cuchillo entre los dientes, buscándolo para arrancarle el corazón y ofrendarlo a sus dioses. Pero el hombre no trapa al camión, sino que comienza a golpear las ruedas con un palo. Les habla en voz baja. Son palmos que les reza. —Los dioses del hombre son los neumáticos de caucho—. La vaca lo ve pasar debajo suyo, con el palo en la mano, con la nuca llena de perlas. El sol ya está en otro país, con otras vacas viajando en la ruta.

La noche llega como un codo, una estatua de marfil. La vaca piensa en la casa del tamboero, Gómez, el hombre con las manos de alfombra, que las ordeñaba dos veces al día. Piensa en sus hijos. Mano, el mayor, siempre descalzo, puesto sobre el caballo, como un héroe patrio, llevando las vacas al corral, de noche, con la luna naciéndole desde la espalda. Mano cree que la luna es un bicho de luz, y Gómez le dice que sí. Mano anda descalzo porque sino, dice, se moriría de sed, y Gómez le dice que sí. La vaca piensa en ellos, como quien piensa en el papel que envuelve una golosina, como quien recuerda el pasaje de una novela. Las luces de la casa estarán encendidas. Se escucha el televisor y Cristina, la mujer de Gómez, manda a Julia, la pequeña rata, a buscar unos huevos. Julia sale de la casa y camina en la noche. Hay sapos que saltan, y comen moscas. Julia mira la noche. Los árboles son guerreros chinos, o aviones a punto de estrellarse. Julia corre. El campo es una guerra, fuego, y arbustos agonizando en el campo de batalla, ramas que caen como bombas de hidrógeno. Los árboles en filas atacan con formas eléctricas al cielo.

Como me gusta la pequeña Julia llena de terror, corriendo en Argentina al www.gijira.com.ar está quieto. El piso está cubierto de plumas. No hay olor, ni sensaciones. Las gallinas están quietas. Afuera, no hay bombas. Las gallinas dan de sí, sonidos, como quien se estremece al leer una noticia en el periódico. Julia toca con la mano las plumas

de las gallinas. —Debajo de las plumas hay una isla rodeada de mar—, piensa. Encuentra un huevo y lo toma en la mano. Está caliente. Encuentra otro y sale del gallinero. La madre la llama desde la casa. La vaca en el camión, escucha la voz de la madre. —La voz de una madre está hecha de barcos encañados—, piensa la vaca. —Los marineros duermen o hojean revistas de ciencia ficción. El capitán fuma marijuana en su camarote. Las gaviotas se dejan caer sobre la cubierta, clavando sus picos en el piso de acero—. La vaca mira las casas pasar. Hay cada vez más casas. Ninguna de ellas es la de Gómez, con Mano descalzo y Julia buscando huevos en el gallinero, o Gómez mirando la televisión. Cada vez más casas, algunas con luces encendidas y nadie adentro. Nadie moviéndose en el marco de las ventanas. Otras oscuras en el campo, como bebiendo solas, grupos de árboles que mueven sus hojas, perros que ladran, atados a cadenas o sueños moviéndose en grupos por el campo abierto, galpones con las puertas cerradas, tractores, palmeras. Alguna de las vacas en el camión muje. El camión se pierde, plaeado, entre las casas. La vaca esta sucia. Todo el piso está lleno de mierda. Una de las otras que viajan está caída. Tiene la cabeza y parte del cuello cubierto de mierda. La vaca la mira. —Es un cuadro, que no había visto antes—, piensa. La velocidad del camión decae. El motor se ablanda. Los gatos se relajan y juegan en la caverna. El camión dobla en la entrada de una estación de servicio. Las luces se mezclan. Hay hombres que van y vienen. El conductor en la cabina gestucula sobre el volante, como un ahogado, pisa los pedales y aremete sobre la palanca de cambios. Luego el camión se detiene entre otros vehículos. Una camioneta roja, dos motocicletas con asientos forrados en cuero, un automóvil deportivo, verde o violeta, dos autos azul oscuro con maletas cerradas sobre el asiento trasero. Comienza a caer una lluvia muy fina, casi elegante.

No hay nada que hacer. Sólo esperar. Estar de pie entre las otras. Estar en el camión, frente al salón comedor donde los hombres se mueven. El agua moja las cabezas y corre sobre el hocico hasta la boca. La lengua sale y relame la humedad. Se escuchan coches que pasan sobre la ruta. Es excitante escucharlos pasar. Como si tuvieran algún destino, pasan atívos, el flequillo ortográfico, los dientes blancos. El conductor camina despacio entre los vehículos estacionados. Mira el salón comedor, hasta llegar a la puerta del baño. Desaparece allí, agachando un poco la cabeza, como quien sabe que va a morir. Pasa el tiempo. La lluvia deja de caer. El cielo está cargado. En el salón comedor los dueños de las motocicletas toman alcohol sentados a una mesa. Son dos hombres y una mujer. Uno de ellos es calvo. Tiene en los ojos, cicatrices. Es

esbelto, porque es un rey. Fuma y se ríe menos que el otro. Mira por la ventana, como si esperara ver caer la bomba atómica entre las casas al otro lado de la ruta. La mujer y el motociclista con barba, se besan, mientras el calvo, frente a ellos mira por la ventana. El conductor del camión sale del baño. Lleva el pantalón ajustado, el rostro envejecido, el pelo peinado hacia atrás con agua, gotea sobre su espalda. Camina hacia el salón comedor. Lo siguen, a sólo metros de distancia, dos hombres vistiendo trajes azul oscuro sin arrugas. Primero uno, después otro. Serios, parecen barras de azufre, cajas llenas de algodón. Tienen manos muy blancas, como si hubieran usado guantes todo la vida. Miran al pasar sus autos, las maletas en el asiento trasero, cerradas, y quietas. ¿De qué vida están llenas esas valijas? Los hombres entran al salón comedor. El conductor saluda al mozo. Se palmean la espalda. El hombre con barba y la mujer de la motocicleta giran sobre sus asientos y los ven entrar. El calvo, mira a la mujer de su amigo. La mujer sabe que lo está mirando. El dueño del salón, detrás de la barra, está de espaldas. Su mujer llena un vaso con vino tinto. La mujer de la motocicleta, con la boca algo abierta, con los labios mojados todavía por el beso, se da vuelta ahora, y busca con la mano su whisky. El calvo sonríe y mira por la ventana. El conductor del camión se sienta cerca de ellos, toma un pedazo de pan y lo muerde con fuerza. La vaca se retuerce. La lluvia vuelve a caer. Los hombres de traje azul oscuro están sentados a una mesa, lejos de la ventana, en un rincón oscuro del comedor. La vaca ve sus manos moverse. Siempre unas manos moviéndose en la oscuridad son vacationantes en la playa, jugando con sus hijos, o clavando sombrillas para el sol en la arena. Una bandada de pájaros cruza el cielo, por encima del camión primero, después por sobre el salón-comedor, se meten en el cielo, entre las nubes de tormenta que dan vueltas. El conductor del camión come su cena. Un pedazo de carne, papas, pan y vino rojo. La mujer-motociclista se levanta. Camina entre las mesas, las mira al pasar. Mira las sillas también, como si buscara alguna en particular, como si debajo de esa silla que busca se encontrara el acceso a un sótano, una puerta en el piso. Abajo una habitación muy húmeda, una caverna, con gatos durmiendo en el piso, pegados a las paredes, o simplemente de pie, mirando en la oscuridad. La mujer llega hasta el mostrador y habla, algo con el dueño, que sostiene un plato sucio en la mano, el tiempo que dura la conversación. Después camina hacia la puerta de salida. El motociclista calvo se levanta también. Salen juntos. Pasan cerca de la mesa de los hombres de traje oscuro. La vaca ve sus manos ahora, que se detienen, en el aire, abiertas, los dedos crispados, hasta que los motociclistas pasan la me-

sa, caminando despacio, con tiempo, llegan a la puerta de salida. Enmarcados, a contraluz, el calvo sosteniendo la puerta, ella pasando, son trabajadores de una fábrica. Están cansados, van a sus casas a leer el diario, a tomar té, a mirar a sus hijos, sin saber que decirles exactamente. La puerta se cierra. Están afuera ahora, caminando bajo la lluvia, hacia los baños, lejos de la ventana del comedor, donde el motociclista con barba levanta la mano. Entre los autos caminan dos o tres perros. La mujer los señala, y mira al hombre calvo sonriendo. El la mira, sin hacer, ni decir nada. Su rostro es una ruleta girando y girando en el casino. La mujer baja la mano y deja de sonreír. Dan unos pasos así. Ella lo mira. Se detienen. Ella se da vuelta. Están frente a frente. El calvo le toca los senos con una mano, después el cuello, después los labios, y los ojos. Ella le dice cosas. Los labios casi tocándose. La vaca los mira. De pie, bajo la lluvia, con los labios fríos, la respiración seca y contenida, son una obra en construcción, de noche, con andamios, cascos amontonados, sobre una mesa y un sereno durmiendo sobre una silla. La mujer aprieta su cuerpo contra el cuerpo del hombre calvo, como si deseara ser penetrada por una biblioteca. Es la belleza pura. Después se separan. El hombre vuelve al comedor. Ella entra al baño de damas. Un perro está orinando las ruedas del camión.

Ahora llueve mucho. En el comedor, la mujer del dueño enciende la televisión. Hay un documental sobre peces de colores, que nadan moviendo las aletas, y la cola. -Yo también puedo nadar-, piensa la vaca. —Pero Gómez, no puede y cambia el canal, cuando hay un documental sobre peces—. La mujer del dueño también cambia de canal. Se para sobre la punta de los pies, porque el televisor está sobre un armario. Estira el cuello, y el vestido con flores se levanta un poco. Los peces en el televisor, el vestido floreado y las piernas de la mujer del dueño: cosas que tiene la vida en movimiento. El motociclista con barba la mira desde atrás, desde su mesa. Después mira al conductor del camión. —Son hermanos—, piensa la vaca —separados de niños, transitan las rutas, ahora, comen en la misma habitación—. La mujer cambia de canal. Un filme. Una adolescente discute con sus padres. Los padres están parados, uno muy cerca del otro, en el umbral de la puerta de su habitación. La niña les da la espalda sentada a su escritorio. Tiene puesto un pullover a rayas, rojas, verdes y amarillas. Los padres cierran la puerta ahora. La adolescente abre el cajón de la mesa y saca una caja de zapatos. Ahora entra la hermana y la abraza. Después es de noche y puede verse a la joven con la caja de zapatos bajo el brazo, abandonar la casa. Lleva puesto un saco y debajo el mismo pullover. Nadie está viendo el filme en el comedor, sólo la mujer del dueño sentada

en una silla muy cerca del armario. Tiene que tirar la cabeza hacia atrás. —¿Cómo aprietan los zapatos nuevos!—, piensa la vaca. El conductor está saliendo, del comedor. Sube a la cabina. El motor se enciende. El salón-comedor vibra por un instante. Las lámparas en el techo se mueven, la imagen en el televisor sobre el armario, comienza a moverse de abajo hacia arriba. La mujer del dueño se levanta de la silla, y se para sobre la punta de los pies. Los zapatos nuevos. Los tacos algo levantados. El motociclista con barba bosteza. Su lengua es el escenario de una fiesta de gala. Una orquesta toca vals. Las parejas jóvenes se contornean sobre la pista de baile. El camión comienza a salir de la estación de servicio.

La noche pasa rápido. La vaca piensa en el sol. El horizonte es ahora una fila de casas. Después llegan luces. La ciudad abre su boca y recibe al camión de hacienda, bostezando. El aliento de la ciudad es el de una mujer que pasa sus días en un salón comedor al costado de la ruta, con su marido, el dueño del local. La mujer mira todo el día documentales del mar, en un televisor sobre el armario. A través del vidrio ve los autos pasar por la ruta, y respira. Una respiración inmóvil. Los codos apoyados sobre el mostrador, cuenta los autos, hasta 30, y vuelve a comenzar. —28, 29, 30, 1, 2, ...—. No habla con nadie, sólo mueve los labios cuando cuenta, o cuando mira los peces moverse en el agua, en el televisor, sobre el armario. La vaca siente la brisa sobre los ojos. Esta cansada, y quiere, irse, descansar un momento, estar afuera, estar de noche comiendo el pasto negro, ver las siluetas de las otras en el campo, cambiarlas de lugar, tirarles piedras desde la loma. La vaca abre los ojos ahora. La luz del día es como un pastel de manzana. El camino es sinuoso en la ciudad, el camión se mueve. Es un pez en las curvas, el volante en la cabina crece y el conductor parece pequeño, gesticulando con las manos. En el aire no hay nada. Sobre la ciudad, el cielo, amenaza con caerse. Hay pájaros, pero no hay arboles, sólo fragmentos de pasto, creciendo entre las piedras y automóviles detenidos en las bocacalles. De tanto en tanto un hospital. Nadie afuera, nadie adentro. Dos automóviles azul oscuro, siguen el camión. La vaca mira a los conductores. Impecables, viajan, sin saber que les crece la barba, las uñas, el pelo. El conductor del camión, saca la cabeza por la ventanilla y respira el aire de la ciudad. Comienza a amanecer. Las nubes se ponen de color gris. La vaca piensa en el sol. Un helicóptero vuela cerca del camión, en el cielo. Adentro, un hombre. Muy pequeño, con las manos fijadas sobre una palanca. —¿Qué somos desde allá, para el piloto del helicóptero?—, piensa la vaca. —¿Un anzuelo? ¿Una carta en un sobre?—. El camión dobla, se aleja del helicóptero, el piloto lo ve irse por la rampa de una autopista.

Los neumáticos se quejan, el motor se queja, los gatos se desmayan o hacen girar los ojos de abajo hacia arriba, como las imágenes de un televisor. Las nubes dan vueltas en el cielo, se abren las panzas contra las antenas filosas, se lastiman, el cielo se abre, y grandes gotas caen del cielo. El conductor en la cabina escucha el servicio meteorológico. La vaca piensa en Gómez, sentado bajo el alero de su casa, hundiéndose en el barro, lentamente. Con el mate en la mano, sorbiendo de la bombilla, escuchando el sonido del agua, pensando en los números de la lotería: —28.29.30,1,2—. Mano duerme al lado suyo, sobre uno cueros. Es un oso en una piqueta de plástico vacía. Más allá, los charcos juegan al mar. Los ojos de Mano cerrados como cajas fuertes, las manos moviéndose en el sueño, agarran el volante de un camión de hacienda, que se estaciona frente a un salón comedor, al costado de la ruta. Mano apaga el motor, y escucha voces que llegan desde adentro del bar. Hay gente comiendo y bebiendo. Camina despacio hasta el baño. Se agacha un poco, al pasar el umbral, porque cree que es un gigante. En el baño se moja el pelo y se mira en el espejo. La luz del baño es blanca y los azulejos son verdes. El rostro de Mano es verde. Las manos son platos y los dedos moviéndose bajo el chorro de agua, son cucharas, comiendo de los platos. El pelo está mojado y gotea. Afuera comienza a llover. En el espejo, Mano ve un pájaro herido alejándose sobre las baldosas en un rincón. Con los pies desnudos, se acerca y lo toca, el pájaro lo mira —desde abajo— lleno de terror. Las alas pegan contra el suelo. Mano escucha el corazón del pájaro. —Tumb, tumb— ...tumb, tumb... tumb... tumb—. Después se despierta. Gómez, lo toca una vez más con el pie izquierdo. Le dice algo, que Mano no entiende. Se queda sentado viendo la lluvia. La vaca puede verlo, sentado, mirando las gotas cayendo sobre la tierra. Agua cayendo del cielo, sobre el mundo, sobre las casas, y las ovejas, el asfalto y la boquilla vacía, el salón comedor, el camión viajando hacia el matadero, sobre el cuerpo de las vacas, que agachan la cabeza. Se está bien así, se puede estar siempre así, viajando en un camión. Y, entonces, el camión se detiene bruscamente. Los neumáticos se desmayan. Los animales tropiezan un poco. La vaca mira a través del vidrio de la cabina y ve corrales, muchos corrales llenos, y pasillos. Hay animales encerrados, y otros que caminan en grupos, atrás, van hombres cubriéndose con paraguas de la lluvia; que pega y pega, todo el barro y sexo. El conductor de la cabina mira también el paisaje. Está sentado en la cabina, sin hacer nada. Es un hombre que observa su obra terminada. Esta quieto, la nuca seca, sin transpirar, las manos caen del volante, como hojas de tabaco. Afuera todo se lava de impurezas, todo pega y vuive y se tiñe

de blanco, ceremonia de la contemplación, desorden de la verganza, caja llena de lápices. Se acerca un hombre con un paraguas. El conductor baja la ventanilla de la cabina. El hombre afuera levana un poco la cabeza. La vaca puede ver su boca ahora. Los labios que se mueven al hablar, son alfombras tendidas al sol para secarse. El hombre afuera y el conductor en la cabina dicen cosas que la vaca no entiende. Mueven las manos. El hombre anota algo en una planilla. Después se saludan. El motor arranca, dan vueltas. Se detienen. La puerta del camión se abre. Hay gritos. Hombres que aparecen, atraídos por el calor de los neumáticos. Todo es muy rápido. Hay mucha seguridad en los hombres que gritan todo el tiempo. Éstos no llevan paraguas, sino capas negras hasta la rodilla. El día está de pie ya. Los hombres, siempre tres o cuatro, se dicen cosas, no muchas, lo necesario. Su trabajo es armar y desarmar constantemente una misma casa. Los muebles se sacan, se descolgan los cuadros, se corren las alfombras, se demuelen las paredes. Después no hay nada. Campo y noche. Los hombres comen en silencio alrededor de un fuego. Alguien habla, los otros escuchan. Se acuestan a dormir. Duermen y sueñan los tres el mismo sueño. Se levantan al amanecer. Reconstruyen las paredes. Entran los muebles. Uno desenrolla las alfombras. Todo está terminado al mediodía. Descansan entonces y después comienzan a desarmar. Al atardecer, un pájaro azul, los mira desde el árbol y canta una canción, muy lenta, muy triste. Los hombres no miran al pájaro, pero saben que está ahí. La vaca piensa en ese pájaro, a veces. Tiene plumas, como pestañas y una cabeza con cresta violeta. Los hombres lo llaman: Gándah, pero nunca hablan de él, mientras hacen su trabajo.

La vaca mira los rostros de los hombres bajo la lluvia. Los rostros de los hombres son tablas de madera. Llevan sus tablas de madera entre por los pasillos. Entre los corrales hay una casa. Adentro hay luz y escritorios. Tres escritorios. Uno grande y dos pequeños. El grande está desocupado. La vaca mira a través de la ventana y ve el escritorio vacío. Hay patas de mesa, hay una lámpara con una pantalla blanca y un pequeño dispositivo de encendido/apagado. —No hay nada que desee ese dispositivo más, que ser tocado por la mano de un domador de tigres—, piensa la vaca. Sobre un escritorio hay una estatuilla de una vaca bañada en bronce, al lado un teléfono. El teléfono es negro. Un hombre con lindas y una camisa muy blanca escribe inclinado sobre uno de los escritorios, en el fondo. La luz ilumina los anteojos, que son lo único que realmente existe. Una mujer con el pelo negro, camina en el lugar, sobre el piso de madera. Hay una chimenea apagada. Del tercer escritorio se ve solamente una esquina. La

mujer pasa, y el hombre levanta la vista. Está ahora enmarcado por la ventana, como si mirara el escritorio grande. Un hombre en una ventana mirando una mujer que ya pasó, que ya no existe. El agua moja las ventanas. Quiere entrar, correr por el cuello del escribiente. La mujer vuelve a pasar. El hombre la mira, y le dice algo. La mujer desaparece. El hombrecito está quieto. Levanta una mano y espanta una mosca negra que vuela en la habitación. La vaca mira el pasillo. Hay un grupo de hombres, son 12 o 15. Caminan despacio, con la mirada fija en el barro, como si de un momento a otro, pudiesen emerger plantas de la tierra. Una selva tropical, que se arma en segundos, que los deja aislados, los unos de los otros, agarrándose de los troncos de los árboles que siguen creciendo. Todos los hombres llevan paraguas en sus manos. Se paran frente a los corrales. Uno va parado sobre un carro, tirado por un caballo. Lleva en su mano un martillo, y en la otra un altavoces. Hay uno que los sostiene el paraguas. Está de pie bajo la lluvia. Su función es sostener un paraguas. Su trabajo no requiere demasiada concentración. Por eso piensa. Piensa en latas de conserva, o en una cosa que se llevó el mar. No puede reconocer esa cosa. Puede ser una pelota de goma o un caballito de madera, o toda su familia, un día de playa, una gran ola. Mientras piensa sigue de pie, sosteniendo el paraguas. No hace nada. No intenta golpear al del altavoces. Ni salta del carro para mezclarse entre las vacas en los corrales esperando convertirse en un animal para ser vendido. Mira a los hombres que bajo la lluvia hacen ofertas. El del martillo habla por el altavoces, los otros están delinidos, mirando el grupo de vacas, moviendo apenas la cabeza, asintiendo o negando, el martillo en el aire bajo la lluvia, contra el cielo gris, moviéndose de un lugar a otro, señalando la oferta, yendo y viniendo, barcos sin tripulación cruzan el océano, solo el capitán en el cabina de control, cantando siempre el mismo aria de una ópera. Uno de los hombres, apoyando un pie sobre el alambrado que lo separa de los animales, dice que sí, el precio sube, dice que sí, otra vez. La vaca mira los brazos del hombre. Cuelgan a costado del cuerpo. Uno un poco levantado, como sosteniendo una cortina, mirando la ciudad desde arriba, en el piso, detrás suyo, un libro. El título del libro: *El fiore de espaldas al mundo, o La casa roja*. La vaca piensa en ese libro. La muchacha de la oficina, con papeles en la mano, o con las manos vacías, siempre seguida por los ojos del hombrecito con tripulación, los dedos del hombre con el altavoces en la mano, se deforman. Son teclas de un piano que desafina, ahora. Se abren, están volando, casi pegados al artefacto, son pizarrones escritos, fórmulas químicas en una escuela urbana, de noche, las aulas vacías, los bancos ordenados. El martillo

da tres golpes y se aquieta. El que sostiene el paraguas, hace, debajo de su capa, un movimiento con su brazo y su mano, como si se extrayera el corazón por un instante y lo tuviera en la mano, sintiendo como late fuera del cuerpo. La vaca puede escucharlo: —Tumb, tumb... tumb, tumb... tumb, tumb—. Todos los días están llenos de corazones que laten. La capa se mueve un poco en el viento. El viento es un pájaro perdido hace siglos. La vaca mira la ventana de la oficina. La muchacha está de pie ahora, detrás del vidrio, en la oficina, mirando hacia afuera. El rostro de la muchacha es, así, detrás del vidrio, una casa que se arma y se desarma una vez al día. La muchacha mira el grupo de hombres. Detrás de ella, la vaca ve los brazos del hombrecito en su escritorio moverse, y parece que los brazos del hombrecito pertenecen a la muchacha. Es una imagen bestial. El pelo de la muchacha cae liso sobre la espalda y seduce, los hombros cubiertos apenas por manchas de pelo seducen, la manera en que sonríe, como alejada de la orilla un solo paso, como comprando vestidos de noche muy caros. Pero con cuatro brazos, es una bestia, una mutación, una especie nueva que bajó de la montaña, a emplearse en una oficina en el mercado de hacienda, a caminar con papeles bajo el brazo, a mirar a través del vidrio. La vaca piensa en el hombrecito con tiradores. La mujer desaparece. El hombrecito se mira las manos y las uñas. Están limpias. Después se levanta y corre hacia el escritorio vacío. Recoge el teléfono con una mano. Se lo lleva al oído. Dice algo. Una sola palabra. Después no hace nada. No se mueve. Está con el auricular pegado a la mejilla y comienza a caer. Caer despacio, más lentamente que las gotas de lluvia afuera. Los anteojos resbalan de su nariz, cae de rodillas. Con las manos busca en el piso. Busca sostén, busca los anteojos. La mujer entra corriendo. Le habla, le dice cosas. Le toca con las manos, los hombros, allí mismo donde ella quiere ser tocada. El hombre niega con la cabeza, afuera el altavoces anuncia una venta. El martillo golpea: —Tumb, tumb... Tumb, tumb... Tumb, tumb—. La mujer se agacha más. Sus senos flotan sobre el cuello del hombre con tiradores, las manos en el cuello, el pelo tapándole el rostro. La luz se apaga en la habitación. La vaca no ve más que siluetas ahora. Todo es impreciso. Afuera, algunos de los hombres se alejan, mirando el piso. Dos de ellos, se toman de las manos y bailan girando locamente. Tiran sus maletas que quedan clavadas en el barro, sin abrirse. El del altavoces, sigue gritando. El que los sostiene el paraguas, sigue de pie, con los ojos abiertos

—GERARDO NAUMANN

UN CUENTO

Llegan conduciendo grandes victorias arrastradas por cuarterones robustos, azabaches lerdos, En cabrioles ligeros, del brazo de sus coquettes. *Me amas? Con locura.* O en briskas o en wurts. Llegan, en góndolas tibias que se deslizan somnolientas hasta llegar al muelle, donde un portero chino les regala una sonrisa levemente adormilada que hace murmurar a uno de los ancianos aristócratas mientras desciende, ayudado por su joven esposa: *Opium?*

El olor de la carne que se cocina en los inmensos asadores del parque se abre paso a través de las arrugas y manchas de la piel gris del noble ruso, que se aferra al hombro de uno de los asadores y le susurra «Bien parrillero, bien». Su mujer —*la niña de sus ojos*— baja la cabeza de ascensiones boticellicas y el mozo, que con un largo trinchante da vuelta entre crepitaciones de grasa uno de los pedazos de carne, asiente medio borrado por el humo.

El Príncipe, por cierto, es el último en llegar, golpeando con su bastoncito de empuñadura de plata las piedras del camino que conducen a la Casona.

La mansión posee dos jardines escalonados. En el primero, y estratégicamente instalado por el paisajista Eliff para no molestar a los invitados, están los manjares que se cocinan con el rubor parsimonioso de las grandes ocasiones: la lamprea grillette, el congrio veteadado, las diferentes aves y el plato principal del cocinero —un haitiano que dirige el ballet de los asadores con impasible tam tam africano— un centenar de abortones que resplandecen sobre el susurro de las brasas.

En el segundo jardín los invitados toman cocktails de frutas. La pequeña orquesta de músicos de estricto black tie, ejecuta una música de fiesta que no alcanza (o se resiste a alcanzar) el punto de redondeada nitidez en el que la melodía se vuelve dura como un espejo, al mezclarse con un viejo gramófono que alguien ha hecho funcionar en una de las habitaciones de arriba de la casa.

Las mujeres sueltan los cristales de colores con los que se divierten o simplemente pasaban el rato al ver llegar al Príncipe. Este se inclina, oblicuamente encantador, rodeado y embelesado por ese rodeo. Rompe el círculo para saludar a cada una de ellas por su nombre y aun su apodo si la discreción lo permite. *Mademoiselle Legrand. Madame Allez. siempre tan jóvenes, quietas y sorprendentes. Su ma-*

rido? en Crimea? La maternidad la vuelve irresistible. La comprando perfectamente: la tristeza siempre enturbia la piel. Ellas sonríen o bajan la cabeza o hacen nudos en sus pañuelitos blancos o inclusive —utilizando las espaldas de sus compañeras como un punto de apoyo— escriben breves notas para luego pasárselas al príncipe, que las esconde bajo su manga con pericia de ilusionista.

El Señor que contempla la escena entrecerrando los ojos, chasquea la lengua, y mientras uno de sus little greyhounds pasa como una flecha hasta perderse en uno de los bosquesitos cercanos, se hace encender un cigarro por su Secretario que bosteza sentado junto a él.

El Señor extiende uno de sus dedos y al instante el cocinero toca el pequeño gong que llama a los comensales a sus asientos.

La mesa, una y casi infinita, esta cubierta por un mantel de lino que la brisa levanta en las puntas, proveyendo a la ocasión de una inminencia casi celestial. Primero se acercan —con la Señora a la cabeza— las mujeres. Conversan pausadamente de cosas relativas al tiempo, los hijos, el bordado y la pintura. Los banqueros se fusan el bigote y mirando hacia todos lados avanzan murmurando entre ellos «qué disparate, qué disparate». Los últimos en llegar son el Príncipe y una joven que lleva atada con lazos celestes dos ovejas: Azúcar y Siempreagua. La Pastora toma su lugar al lado de la Señora y ata el cordón en el respaldo de su silla. Todos ríen, porque la niña resulta muy graciosa y pone especial cariño en el cuidado de sus animalitos.

Unos zombis —que el Señor ha mandado traerlos de la Isla especialmente para la velada— se acercan portando bandejas de plata donde brotes violetas, tallos más azules que un diamante se mezclan con las carnes blancas, frías, veteadas con hilitos de salsa de naranja y arándano. El Novelista llama la atención del Príncipe cuando este, después de elegir cuidadosamente de una de las bandejas, toma con su tenedor un filete de color rosado: «Cuidado caballero, puede ser un pez globo», dice dirigiendo su mirada a los mozos impasibles que se alinean detrás de las sillas de los invitados. La ocurrencia es saludada por todos, incluso El Príncipe, aunque a nadie se le escapa que caballero es un término muy poco afortunado, *ofensivo incluso* murmura la Señora que sabe que El Novelista no ha logrado superar el

éxito de su primera novela *El Bozal de Nieve* y es a esta altura un hombre que vive amargamente, como se dice en algunos círculos, de las «glorias de su pasado».

El sol flota sobre las fuentes blancas llenas de pedacitos de comida y se escuchan los ladridos lejanos del little greyhound, probablemente ocupado persiguiendo una liebre temblorosa.

La orquesta aprovecha la cesura que ofrece el pasaje entre plato y plato para tocar una melodía extraña que presiden los violines y a la que se suman dos músicos vestidos de blanco que tocan una flauta y un panderero. La ejecución es precisa aunque apenas (y deliberadamente) fuera del tiempo que marcan las cuerdas, generando el conjunto una letanía hipnótica que silencia la conversación. Terminada la pieza el flautista y el hombre que toca el panderero se inclinan en dirección al Señor y se retiran. Nadie aplaude. Es como si los invitados se hubieran visto sumergidos en el vértice de un punto de abstracción. Alguien que ha viajado toda su vida —y que por lo tanto nadie conoce— dice que el arte de los dos personajes enigmáticos que comen silenciosamente bajo la sombra de un roble, le recuerda «las canciones de los Jajoukas de las montañas que adoran la sagrada figura del dios Pan». Pero la Señora lo interrumpe con un «¿De qué está usted hablando caballero?» que se precipita como una lluvia fría sobre el relato del extraño, disolviéndolo.

Comienza la tarde. El Señor conversa animadamente con uno de los banqueros cuando ingresan los chicos de los pequeños y musculosos zombis llevando consigo los abortones. El olor a carne se extiende. «Es un olor que uno puede dibujar» dice (verdaderamente a nadie) la Pastora mientras acaricia a Siempre Agua en el lomo. La oveja le responde con un suave balido. Todos — incluso el flautista y su compañero que fuman a un costado— irrumpen en exclamaciones cuando los tiempos pedazos de carne quedan definitivos en el redondel mágico de los platos. «Qué maravilla» dice un invitado que se acerca a la Pastora que asiente y sonríe satisfecha como si ella hubiera participado, no tanto en la cocina como en la naturaleza misma de ese pedacito que la vieja dama se lleva a la boca y masticar con cierta dificultad.

Ahora están todos concentrados en el coral y hasta los dientes de los tenedores, en una danza rítmica que los vuelve materia mecánica y pura. El Novelista es el único, que quizás como resabio de ese placer —señalado en su momento por la crítica— por alcanzar el mundo a través de sus detalles, se entretiene en regar de salsa tártara su rebana

da de carne.

La capa oleaginosa va cubriendo lentamente toda la carne, inundándola.

La orquesta toca un divertimento très calme et doucement expressif que en su serpenteante delgadez se confunde con el canto de las chicharras y el viento que agita las copas de los arboles cercanos.

Soberbio, soberbio dicen los banqueros al unísono. *No hay nada que se compare a la ternura de los abortones* apunta una dama. *Y la preparación, y la preparación* irrumpen entusiasmado otro de los invitados. *No se ha visto nada igual desde la presentación en sociedad de la hija de la Duquesa* apunta en su pequeño bloc de notas la cronista de «Estilo» invitada a cubrir las incidencias de la velada.

Todo el mundo elogia al Señor y a la Señora por el buen gusto en la elección de los platos y más de una dama, dejando escapar una rápida mirada hacia donde está el cocinero haitiano, pide sus servicios.

El Señor toca la campanilla.

Mientras los zombis retiran las fuentes los invitados ya un poco menos ocupados reanudan la conversación. Los hombres hablan de negocios. El Señor discute con uno de los banqueros la posibilidad de firmar un crédito *si no fuera por ciertos puntos, digamos, oscuros que, en fin, me gustaría poder conversarlos con usted in extensum*. Las damas se apantallan con sus abanicos y hablan de viajes como el que próximamente realizará a Ceilán junto a sus hijos Miss Bow, la esposa de un importante magnate norteamericano. *No se olvide bajo ninguna circunstancia de saborear el té en las terrazas del Hotel Emperador* aconseja la Señora.

El Príncipe se levanta para recoger la capelina de una de las damas. Después vuelve a su sitio y comienza a jugar con el mango de plata de su bastón, haciendo girar entre sus dedos. El café se ha apoderado de él, aquietando por un rato su donaire y dejándolo preso de otra gracia más dulce y oscura. «La melancolía es el gran mal de estos tiempos» dice un invitado que se acerca al Príncipe y muestra el diario. El consejo de los médicos era «tomarse unos días en algún pueblito cerca del mar porque el yodo y las sales marinas aplacan las crisis nerviosas».

Las charlas continuaron. Un hombre —probablemente uno de los monteros de la Casa— se acercó hasta al Secretario y le murmuró algo al oído. El Señor bostezando lo siguió con la mirada mientras se alejaban rumbo al Bosque de los Cipreses.

Entonces la Señora se incorporó y haciendo sonar la cucharita contra el cristal de su copa pidió atención a sus invitados.

Se hizo un gran silencio. La voz anunció:
Concurso de cuentos. (Aplausos de entusiasmo a excepción de los banqueros que resoplaron con fastidio.)

El primero fue el de Miss Bowl, la esposa del magnate americano. Su cuento se llamaba «La abeja» y trataba sobre una, del tipo de las africanas, que picaba al menor de sus hijos que jugaba en el jardín mientras ella paseaba con su parasol rosa y blanco. Al final aparecía el médico y el cuento tenía un final feliz. «Pero la abeja no muere?» preguntó un chistoso. El jurado integrado por la Señora y dos amigas le pusieron un siete «porque está bien contado pero es demasiado realista». A continuación la Pastora sacó un papellito arrugado. Era un poema sin título pero con un primer verso muy triste que decía «la fruta extraña en el árbol sombrío se balancea y cae». Azúcar lamía la mano de su dueña mientras ésta leía. Cuando la Pastora terminó, algunas lágrimas se escaparon aquí y allá, y aunque no hubo puntaje —porque se trataba de un poema y no de un cuento— el jurado le otorgó una mención especial: un lazo color lila y un aro para enseñarles a saltar a las ovejas. Así fueron pasando casi todos los invitados.

En un momento trajeron té de la India para calmar la sed de los cuentistas. Cuando le tocó el turno al Príncipe todos dejaron las tazas sobre los platos de cerámica negra.

«Una vez» comenzó a contar «a comienzos de la primavera mi padre, el Rey, ordenó limpiar todos los archivos del Palacio. *Limpieza general* gritaron todos los pajes. Enciendan la chimenea principal exigían los mayordomos a las criadas. Todo el mundo se puso a descolgar, despegar, vaciar, arrojar y quemar. En nuestra familia adoramos el fuego que siempre nos ha ayudado a sacarnos de encima lo que no sirve. Ardían los viejos mapas que los geógrafos ya habían descartado por inexactos; los libros que nuestro Obispo (según el último concilio de censores) consideraba pecaminosos. El papel ardía como arde el papel: como una serpiente que se enrosca o un dragón chino. Mi familia miraba cerca de la chimenea las ascensiones de las llamas. Yo permanecía un poco apartado del grupo. Por eso pude ver la silueta que en un rincón se inclinaba sobre la pila de papeles. Cuando se retiró del cuarto la seguí. *Padre Celerino* gritó. El confesor de la familia se dio vuelta y en ese momento un pergamino enrollado cayó al suelo. El padre sonrió y se llevó el dedo a los labios. Ssshhh. Después mirando hacia todos lados me indicó que lo siguiera a su habitación. Allí bajo la luz de una vela desplegó el mapa. *Querido Príncipe* me dijo *esto que ve aquí es un antiguo mapa árabe*; y aquí y su dedo se posó sobre una extensa región marcada

como *Terre incognite d'antropofagi* en estas tierras se encuentra el fabuloso pájaro *Roc* aquel del que habla el marino, *Simbad*. El padre se levantó y fue hasta su biblioteca de donde sacó un pesado libro forrado en cuero. *Esto me dijo señalando el libro es un Bestiario en el cual he estado trabajando por años. En él se explica que toda vida natural es ejemplo, paráfrasis de lo que hallamos en la Sagradas Escrituras. Aquí están decida* mientras iba pasando las pesadas páginas la *salamandra, la ballena, la manticora, las bestias igneas, las submarinas... y esta página en blanco es para el pájaro divino; el pájaro que quiero divinizar. Lamentablemente mis años me impiden viajes extensos y sólo me queda el consuelo de que, con este mapa que he salvado de las llamas, alguien pueda completar mi trabajo, mi obra. Yo puedo hacerlo* dije entonces en ese cuarto y frente a ese hombre viejo que contemplaba la llama oscilante de la vela. *Sabía que podía contar con usted Príncipe* me dijo el padre Celerino estrechándome en un abrazo *Pero ahora es momento de que nos retiremos a descansar. Mañana empezaremos con los preparativos del viaje. Esa noche soñé con el pájaro Roc. Descansaba en su nido que estaba en la punta de una montaña, en la cual sólo había silencio y nieve. Después el ave fabulosa extendía sus enormes alas — tan grandes como para ocultar la claridad del día— y emprendía el vuelo mientras soltaba un agudo e interminable graznido.*

Me despertó el ruido de pasos y voces. La puerta de mi habitación se abrió de golpe y mi ayuda de cámara se acercó corriendo hasta mi cama. Estaba pálido. «El Padre Celerino, el Padre Celerino» comenzó a decir dando vueltas por el cuarto. «Qué ha ocurrido Jacinto. Habla. Comienza de una vez.» «El Padre, Príncipe, el Padre, se ha matado.» «¿Cómo? Es imposible» grité incorporándome de un salto. Jacinto me contó entonces que el primero en descubrirlo fue el novicio que lo ayudaba regularmente. Al abrir la puerta lo había encontrado allí, ahorcado. En los días siguientes todo fue sospechas e intrigas. Mi padre ordenó una investigación minuciosa, que lo único que logró fue confirmar lo que uno siempre ha sabido sin necesidad de ninguna investigación: la desconfianza y la delación son inherentes al espíritu de los hombres. Yo pese a todo comencé con los preparativos.

Por la distancia; un viaje por tierra hubiera resultado impracticable. Por eso fui hasta la casa de Simón, un médico judío que no sólo podía ofrecerme algún dato útil sobre el lugar al que pensaba dirigirme (el médico había servido en la corte del Rey de Arabia) sino facilitarme un medio de transporte más adecuado.

El hombre me recibió lleno de tristeza por la muerte de "mi buen amigo, con quien solía convestar horas y horas". Inmediatamente le conté cuáles eran los motivos de mi visita. Sí, él podía darme un vehículo, algo novedoso en lo cual había estado trabajando, algo que viajaba por el aire. Le pedí que me lo mostrara. El artefacto me produjo temor al principio —parecía otro de los seres del Bestiario que había visto en el cuarto del padre— pero cuando nos subimos y comenzamos a elevarnos quede absolutamente convencido. Esto es lo que necesito. En cuanto al *Terre incognite d'antropofagt* y al pájaro Roc. Simón no supo decirme nada.

Dos semanas después, entre los inevitables reproches de mi familia —el Rey consideraba que en un momento tan crítico mi deber era quedarme junto a ellos— emprendí el viaje. No quisiera extenderme en los detalles de mi travesía. Solo diré que me llevó dos largos años en el transcurso de los cuales conocí las más diversas culturas, las costumbres más singulares y pueblos y gentes que merecerían llenar hojas y hojas de relatos fantásticos. Los pequeños *muuk* de las estepas que cazan con armas de piedra, los *akkaros* que viven en ciudades construidas en los bosques gigantes de sequoias, los *contrarios* que se bañan arrojándose tierra y se "secan" sumergiéndose en el agua. De todos ellos guardo testimonio en mi diario.

Un día comencé a atravesar un desierto que parecía infinito, cuando un viento de enorme fuerza empezó a soplar con más y más furia. Ante el peligro busqué refugio en tierra. El simún me golpeaba con su "látigo de arena". ¡¡¡a como más tarde descubrí que los nativos llamaban a las ráfagas de este poderosísimo viento— dejándome ciego. La tormenta fue breve. Sin embargo mi transporte quedó destruido y no tuve más remedio que seguir a pie. Fueron tres días de una angustiosa marcha a través de un paisaje vacío, un paisaje donde el hambre y la sed eran mi única compañía y la piel apenas una débil película que, agrietada por las noches heladas y las elevadas temperaturas del día, me separaba de ese exterior aflojante en el que lentamente parecía que me iba disolviendo. Al comienzo del último día creí reconocer a la distancia una ciudad. No me equivoqué. Casi sin fuerzas me arrastré hasta el pie de la enorme muralla de piedra de la cual me rescataron —esto lo supe después porque en ese instante podía ver la contigüa de los soldados.

Después rodeado por un grupo de hombres, de rostros alargados y largas barbas.

Eran —lo supe después— los consejeros del Sultán. Traté de incorporarme pero descubrí que tenía las muñecas y los tobillos atados. De lo único que pude enterarme —gra-

dias a un parco traductor— es que había dormido dos días seguidos. Bostecé. Uno de los consejeros se acercó. Llevaba en la mano un rollo de papel doblado. Con las pocas fuerzas que tenía traté de levantarme nuevamente pero fue inútil. El hombre desplegó el mapa y comenzó a hablar en su extraña lengua mientras me señalaba con su delgado dedo índice. Entonces todos los hombres comenzaron a hablar al mismo tiempo y a peinar las largas barbas como personas sabias que meditan sobre temas importantes. No parecía sin embargo que se escucharan unos a otros. Me perdí en el ruido y de golpe todo se oscureció.

Al abrir los ojos quedé cegado por una luz muy fuerte. Intenté pararme y descubrí que mi cuerpo respondía aunque con dificultad. Inmediatamente dos cosas me llamaron la atención: estaba rodeado de barrotes y aunque escuchaba un murmullo cercano y continuo no alcanzaba a ver a nadie a mi alrededor. Me acerqué con mucho cuidado hacia las barras de hierro y entonces, abajo mío, un centenar de cabezas se alzaron. Estaban los mismos consejeros con sus largas barbas y junto a ellos otros hombres que no alcancé a reconocer pero intuí, por sus ropas, que eran nobles y personas con algún alto rango. Al observar con más atención, desde la altura de la jaula en la que estaba prisionero, comprobé que me encontraba en un salón con toda la corte reunida alrededor del trono del Sultán que fumaba impasible su narguile.

El Sultán exhaló el humo que se convirtió en una nube redonda y consistente y con un gesto llamó al traductor que desdoblado cuidadosamente un papel comenzó a leer. Así, por su intermedio, se me hizo saber que había sido condenado a muerte por "saber demasiado en lo referente a los secretos de estado y haber tratado de llegar a las tierras prohibidas de los antropófagos en donde se encuentra uno de los tesoros mejor guardados del Reino. Por eso" el traductor hizo una pausa y bebió un sorbo de agua de un vasito que estaba en una mesa, a un costado "yo el Sultán resuelvo: que la ofensa sea reparada ofreciendo al extranjero al pájaro Roc". Acto seguido las conversaciones se reanudaron haciendo caso omiso a mi pendular presencia.

La noche me encontré suspendido y triste pensando no sólo en la proximidad de mi muerte sino en lo desagradable que esta iba a ser. Estaba en una jaula con los barrotes tan gruesos y además yo no contaba con nada que me ayudara a cortarlos. Pensé en mi familia, en el padre Ceferino y en la vida que había llevado hasta este momento. Con la llegada de las primeras luces trate de arreglar mis cuentas con Dios, recordando las palabras del confesor an-

te el lecho de muerte de mi abuelo: Marchar desnudo y ligero porque en ese Lugar los justos serán recompensados con Todo.

Mi alma estaba tranquila cuando llegaron los guardias quienes, después de bajar la jaula, me condujeron por un largo pasillo hacia un patio donde nos aguardaba un carro escoltado por seis hombres a caballo. Me subieron e inmediatamente nos pusimos en marcha.

Apenas salimos de la ciudad divisé la montaña. Negra, altísima, llena seguramente en la punta —y sentí un escalofrío al recordar el sueño— de silencio y nieve. Llegamos al pie en dos horas. Los guardias me condujeron hasta una de las paredes de piedra y el más alto de ellos se acercó y puso su mano sobre una hendidura que había en la roca. Lentamente la roca se abrió dando paso a un túnel. Por ahí fui conducido hasta que llegamos a un cuarto tan pequeño que parecía una caja. A pesar de la oscuridad noté que la caja se movía hacia arriba. Mientras ascendíamos el aire comenzó a volverse más y más helado y los guardias empezaron a restregarse las manos tratando de darse calor. La caja se detuvo de golpe y entonces una puerta se abrió delante mío; y antes de que pudiera reaccionar un par de manos me empujaron hacia el exterior, hacia fuera. La puerta se cerró. Quedé aturdido por una blancura que parecía querer quemarme los ojos. Un graznido agudo, interminable surgió desde algún lugar. Grité. Y entonces...

Un enorme estruendo sacudió a los invitados que se dieron vuelta sobresaltados. El Príncipe todavía extendía su brazo dibujando en el aire algo que quería ser una palabra. Después se sentó, mientras a lo lejos un grupo de gente apareció corriendo. Eran los monteros y los guardabosques. Vestían elegantes uniformes color uva que habían sido diseñados especialmente por la modista de la Señora.

Los atrapamos Los atrapamos gritaba el Secretario que era levantado por los codos por dos de los empleados del señor (el Secretario era un hombre viejo y orgulloso). Los atraparon, los atraparon corearon los banqueros.

SILENCIO. La voz del Señor retumbó en el jardín como un trueno, tanto que las ovejas de la Pastora comenzaron a balar desconsoladamente. Los invitados se agolparon alrededor de los recién venidos que todavía muy nerviosos comenzaron a hablar nuevamente. O sea que... SILENCIO O TRAIGO EL LÁTIGO se oyó otra vez la voz del Señor. «Ahora, con calma, uno de ustedes me va explicar qué es tan importante como para interrumpir esta reunión» dijo. «Usted Secretario cuénteme lo que ha pasado.» El Secretario antes de hablar pidió un pañuelito a una de las damas

para secarse las gotitas de sudor. «Lo que pasa es que hace un rato este hombre» y señaló a uno de los monteros más jóvenes «se acercó para decirme que había encontrado un ciervo muerto en el Bosque de los Cipreses» El Señor alzó su puño. «¡COMO!!!» «No por favor no se enoje» dijo el Secretario con la cara blanca de susto. «Yo no quise molestarlo y arruinar la comida. Fui con el muchacho y comprobé que efectivamente el ciervo estaba muerto y ordené entonces a todos los guardabosques y monteros que buscaran a esos cazadores sin corazón. Estuvimos un buen rato, pero al fin dimos con ellos y los matamos en el acto.» «Bien hecho» dijo el Señor mientras le palmeaba la espalda. «Y dónde están los cuerpos?» El hombre señaló un punto lejano con exactitud militar. Hombres y mujeres siguieron la dirección que marcaba el Secretario.

Hubo un silencio breve y espeso. Entonces alguien, una voz anónima, dijo «Y si vamos a ver?». La Señora se alisó el vestido y se limpió unas miguitas. «No será demasiado impresionante?» El Príncipe abrió la boca pero no pudo o no supo decir nada. Un murmullo empezó a subir. Se trataba del tipo de murmullo que anticipa una resolución. El Señor se pasó la lengua por los labios. «Y por qué no vamos a ir?» dijo ajustándose los botones con escudo de su saco de tweed. Y entonces los invitados comenzaron a caminar atravesando los enormes jardines. Primero con pausa y garbo, después —las mujeres levantándose las hermosas faldas de tul y los banqueros sosteniendo sus galeras— con entusiasmo y velocidad.

El lugar quedó vacío. Las tazas todavía con un poco de té. Las servilletas —que se habían volado— desparramadas por el jardín. Un perro ladró a la distancia. Sólo el Príncipe permanecía en su asiento jugando con su bastón de empuñadura de plata. Después él también se levantó y se fue.

—MARIANO DUCROS

Argentinas | www.ahira.com.ar

LA PIEL VERDE Y PÚRPURA DEL MUNDO

Querida mía:

Monte das Lameiras, patio
tres semanas

La mañana bosteza y suspira a través de los pulmones de los pájaros. Las armonías funden el delgado velo de escarcha que cubre el suelo. Empiezo el día en la escalera del frente, en bata, soplando burbujas de jabón.

Anoche llamaste por teléfono. No estarás en el aeropuerto de Pearson para recibirme sino en Victoria, visitando a tu tía.

En este rincón de Europa el sol brilla a través del azul invernal. Las naranjas fulgen en los árboles y los kiwis se redondean en los sarmientos. Toda esta fruta no basta para tentarme a permanecer aquí.

Han mudado el mirlo a una jaula más grande desde mi última visita. Salta de una percha a otra siguiendo un trayecto fijo y es presa de una agitación frenética cada vez que me acerco a la jaula con mis pantalones rayados de color lila.

¿Alguna vez te diste cuenta cómo los ojos siguen a la burbuja que asciende, flotando, la más grande y colorida, e ignoran a la burbuja que cae enseguida? A veces, pocas, la burbuja flota cerca del suelo, mucho después de que las otras han estallado. Burbuja y suelo se topan frente a frente.

Si se revuelve la varita púrpura dentro del recipiente plástico, un simple suspiro crea mundos exquisitamente redondos. ¿A eso se refieren cuando hablan del Creador, en un trono, en alguna parte, exparte

Mi que-rida:

Monte das Lameiras, cementerio
una semana y media

Hoy no soy necesario. Si alzo la varita, el fuerte viento sopla burbujas en cadena. Rápidamente vuelan lejos. Me siento sobre la tumba de mis abuelos. Ese agujero sellado, con tres generaciones de cadáveres de profundidad. Las burbujas chocan contra las cruces de mármol, atraídas por el reflejo de la piedra tersa. En Canadá, no tengo tumbas donde sentarme —descansaré en el frío suelo del norte, lejanos cielos, esperando que el futuro se reúna conmigo.

Volviste a llamar por teléfono. Estarás en Victoria porque te enamoraste. Tal vez te cases la semana próxima. Él se mudó a tu casa. No quieres discutir el tema.

Es raro verme reflejado en una burbuja, viajando con el viento. Es alarmante verme desaparecer a media altura con un pop. ¿Alguna vez has mirado fijo a una burbuja durante una eternidad, sólo para darte cuenta de que ya estalló? Vive solamente en la imaginación. Desesperadamente agito la botella de jabón, la mano que sostiene la varita tiembla. Soplo y soplo, quiero atestar el cementerio de burbujas. Quiero ver burbujas brotando de la varita, colmando el aire, colmando el aire como lágrimas.

Ocasionalmente, dos burbujas flotan amarradas. Una más chica que la otra. Juntas caen a tierra. Parece más consolador.

Ya cumpliste cuarenta años. Una burbuja flota peligrosamente cerca de la verja.

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

Beijos

Chana



Beijos

Chana

Mi q.

Monte das Lameiras, madre patria
una semana y un día

Pienso en mi madre mientras observo una burbuja que se eleva ágilmente por encima del techo, se aleja volando hasta perderse de vista. Me gustaría saber en qué dirección viaja. No volverá. Hay un alto abeto detrás de la casa. Un alto abeto con cinco mil agujas. Imagino una burbuja vagabunda arrancándole una sonrisa a un vecino que la mira desde la ventana, preocupado.

Mi lengua madre se ha convertido en una herramienta roma y oxidada que no puede cavar en profundidad la tierra que piso.

El hogar es la lengua que se habla. Las palabras se convierten en la puerta que abro para invitar a la gente a que toque las tiernas partes más irrigadas de mi yo oculto. Identidad equivale a lenguaje, llevándome a través de las sombras, de los ásperos rincones donde me topo con lo inesperado. *Descifrar las sombras y sus formas indefinidas.* El lenguaje envuelve al mundo con un velo delgado, temporario.

Hablo del pasado e imagino el futuro. No estoy aquí.

Beijos,
Chana



Querida A:

Monte das Lameiras, solsticio
siete días

He oído que hay varitas en forma de corazón. Me da miedo que sea verdad. No tengo el valor de soplar una burbuja en forma de corazón. Dientes finos se interpondrán en su camino. Las desgarrarán.

A veces salvo a una burbuja que está por estrellarse, atrapándola con la varita. La burbuja parece feliz allí colgada, sostenida por la inmovilidad. Vuelvo a soplarla. Gira sobre sí y destella. La atrapo antes de que caiga. Somos prisioneros el uno del otro. Si me voy, morirá. La sopro. Vuelvo a atraparla. Cada vez extrañamente más débil.

Beijos
Chana



Querida mada:

Monte das Lameiras, río
seis días

Paseando junto al río al final de la tarde, recorro el tortuoso camino hacia la casa de la infancia, la casa de hoy. Los cosales cubren el muro blanco, rodean la casa. En verano, un ciruelo se asoma sobre la tapia y ofrece su fruta a los que pasan. Ahora, las ramas están vacías, sin nada que dar. Mi abuelo removió la tierra, plantó la semilla, regó el brote, sabiendo que no viviría para saborear los húmedos jugos dorados desbordando su boca. Una generosidad agonizante.

Algún día recorreré este camino y no tendré a nadie con quien encontrarme. Lo que tenga para decir se quedará en mi estómago como una moneda tragada en la infancia que me apuñala de forma intermitente.

Chocan dos burbujas. ¿Se convierten en una sola, más grande y más brillante? ¿Entran una en la vida de la otra, fluidamente, bellamente a flote?

No desaparecen en una sola. Una estalla. La ilusión de la fusión.

No llevamos las palabras dentro del cuerpo mientras no están maduras. Escribir cartas es extinguirse. Respondemos con la velocidad mortal de un duelo. El fruto se cosecha verde. Llegamos tar-

de a la próxima experiencia. Tragamos el fruto sin saborearlo.

Beijos
Chana



Querida eme:

Monte das Lameiras, noch
los dedos de una mano

Hay azules, verdes, púrpuras en una burbuja. Los púrpuras me gustan particularmente. El púrpura me recuerda las lastimaduras. Un color que penetra profundamente, incluso en la delgada piel de una burbuja.

Un suave aliento da forma a la piel. La luz cosquillea sobre la superficie. La fe hace despegar de la tierra el sueño más leve. La felicidad se eleva en el color de una burbuja que flota. Habrá un fin. El miedo es un peso, da por tierra con una burbuja. ¿Es por eso que nuestro niño no llegó?

Me duele el pecho. Una, dos, tres, cuatro, cinco veces, desesperadamente, pero no nace ninguna burbuja. No pongo bien la boca. Mi aliento no llega a insuflar vida en ese cuerpo. Mi mano tiembla. Mi boca se abre. Las palabras silenciadas escapan.

Beijos
Chana



Querida ama:

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

granja de los abuelos cuatro días

La belleza de una burbuja existe en el destierro, en ese lugar tierno y vulnerable donde la luz la

envuelve por completo. Tocar tierra es una conclusión.

Cada día tropiezo con mi lengua madre. Las palabras no están allí. La granja ahora sepultada bajo una autopista. Recuerdo las colmenas engarzadas en el muro. Papá dice que se alegra de que sus padres no hayan vivido para ver la ruta. Uno junto al otro, vivos, mirando pasar los autos.

¿Mis palabras están sepultadas bajo la nueva lengua o nunca estuvieron allí? Abro mi corazón con la llave de un nuevo alfabeto, sonidos nuevos.

Beijos

Chana



Querida da:

Monte das Lameiras, jardín
tres días

Plácidamente soplo burbujas, disfrutando de la brisa que las mantiene para siempre en el aire, dirige su trayectoria, empujándolas cada vez más hacia el vacío. Los astrólogos dicen que el día en que uno nace lo marca a uno y a su vida.

Un gato se une a mí. Alegría felina saltando en el jardín, quitando vida a las burbujas de un zarpazo. Los gatos hacen lo que hacen mejor. Nó es fácil de contemplar.

Una burbuja aterriza en un charco, deslizándose sobre la superficie. Deteniéndose. Como si estuviera allí para quedarse, como si fuera real. Espero que los pasajeros desciendan del costado. No ocurre nada.

La burbuja siguiente se infla en la punta de la nariz. La humedad me refresca la piel. Los sentimientos son reales.

Beijos

Chana

Querida amad:

Monte das Lameiras, oscuro
dos noches

La luna llena se acuna en una burbuja, al-
zándose y alzándose en su panza hasta que ya no
hay más burbuja, sólo la luna entre las estrellas.
Una orla azul en los bordes.

Una luna azul es rara. Deseé que llegara
pronto el nuevo siglo. Deseé amabilidad, aprender
a través de la risa. La luna escucha.

La última vez que nos amamos, me apretas-
te contra tu pecho y me sostuviste en tus ojos. Por
sexta vez en otros tantos años me dijiste, nunca
ocurriría nada que no decidiáramos juntos. Y en el ae-
ropuerto susurraste vuelve a mí.

La sutil manera en que una burbuja estalla.
Con un puf. El sonido casi tierno de una explo-
sión. Gotas con forma de lágrimas que caen. Una
lengua hace rodar una palabra contra el cielo de la
boca, la sopla al mundo donde no sobrevive mucho
rato.

Temprano esta mañana caminé junto al río
Caima hasta el dique donde nadaba de niño. Aguas
arriba, había una roca donde los valientes nadaban
y donde se tendían al sol. Entonces parecía como si
se alzara desde el fondo del mundo. Pero no hoy.
Más arriba, en la curva, el puente desde donde mi
abuelo arrojaba a sus hijos al río para que aprendie-
ran a nadar.

Nunca has oído la invasora lluvia de dulzura
que cae de las uvas americanas de piel púrpura,
que pendea de las parcas, el aroma se hunde pro-
fundamente en los poros. Ni siquiera el agua puede
diluirlo. Jamás has estado al borde de mi pasado,
de la mano, imaginándome corriendo a través de la
hierba hasta mi caja de la merienda, ni has oído el
crujido de mis dientes al hundirse en la dura corteza
de un pan de mian. Nunca sabrás.

Hay partes de mí que no conociste y que
no puedes entender. Hay sonidos de mi lengua
materna que tu garganta no puede repetir. Mi
lengua se mueve dentro de la boca en una danza

extraña, da forma a las ideas. Entonces también
soplo burbujas.

Beijos

Chana



Querida A.:

Monte das Lameiras, el muro
un día

Una suave luz dorada descansa sobre una
burbuja. Una caricia lustrando los colores. ¡Qué
coraje viajar por el mundo con una piel tan fina!
Un rayo de luz pincha la burbuja. Cuánta disposi-
ción a ser lastimada. ¿Una burbuja estalla, o se
abre al mundo? Un momento aquí, imperceptible al
siguiente. ¿Eso es lo que significa hacerse uno con el
mundo?

La semana pasada un vecino invitó a jugar a
su hijo. Puso al niño sobre el muro que rodea su ca-
sa, y abrió los brazos. Sonrió. El niño saltó. El pa-
dre se hizo a un lado. Nunca confíes en nadie, le di-
jo, restañando la sangre de la cara del niño. Imagi-
no a ese niño trepando el muro y saltando hacia
esos brazos prometidos una y otra vez. Anhelando
ser recibido, anhelando creer, lleno de confianza y
esperanza. Tanta propensión a curar.

Deja que me salga de mí, que abra mis bra-
zos para recibir toda el peso del cielo.

Beijos

Chana



Querida am:

Monte das Lameiras, el huerto
hoy

Las burbujas vuelan alto entre las urracas. Las urracas viran y se zambullen, se acercan a las burbujas y sueltan gritos. Sus alas hacen viento, arremolinan las burbujas. Pájaros y burbujas. Un tango.

Regreso hoy y los últimos seis años no irán a buscarme al aeropuerto. Si el avión cae a través de la nube, ¿en qué mano acopada caerá una gota de lluvia?

Recién es enero y el mirlo ha empezado a lanzar al aire sus primeras notas cristalinas. Una flor no espera a nadie, estalló en el labio del ciruelo. La primavera ha llegado inusualmente temprano. Incluso aquí.

Los ciruelos y los cerezos están confundidos por las señales del calor y muestran sus tiernos pétalos al mundo. Es un lenguaje predecible. Está en las raíces. En la memoria. Nadie les advirtió nada. Los tiempos han cambiado. Dormían durante todo el invierno. Algunos árboles nunca pierden las hojas verdes. Papá teme otro año terrible. Heladas súbitas filtrándose solapadamente en marzo para quemar la piel del mundo.

Beijos
Chana.

—PAULO DA COSTA

TRADUCCIÓN MIRTA ROSENBERG



flor y data



Gerardo Noumann nació en 1974 en Buenos Aires, tiene dos obras de teatro en preparación: *El abismo* y *Big Game*. Escribió un guión, junto a otros dramaturgos (Daniel Veronese, Rafael Spregelbord, Alejandro Jentzen, Javier Doula, Marcelo Barbacci, Luis Ce-no), para un largometraje con título aún tentativo: *El edificio*.



Paolo Da Costa (1965) nació en Luanda, Angola y vivió su juventud en Jule de Combra, Portugal. Desde 1989 reside en Calgary, Alberta, Canadá. Es director de la revista *filling Station*. Escribe en dos lenguas: inglés y portugués. Su primer libro de cuentos, *The Scent of a Lie*, será publicado en breve en Toronto, y su primer libro de poemas, *viu-gios*, en Portugal.



Mariano Ducres nació en 1970 en Buenos Aires. Es poeta, cuentista y músico amateur, editado por él que fue seleccionado en la *I Bienal Bridgestone Firestone* en la categoría de música electrónica por su trabajo con el grupo *STIMU* (junto a Karla López y Sergio Uzal). *Un Cuento* pertenece a un libro de relatos en preparación.



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

LLUVIAS

Consuéleme con manzanas
(...) que el tiempo de la lluvia se aproxima
CANTAR DE LOS CANTARES

Lenta,
tristemente
empieza a llover.

Son
estas gotas sin alma
sobre el polvo de los días
hechos polvo.

Estas gotas
sin sombra
nos han convertido en sombras
y allí caen
como un peso vivo,
como una oscura voluntad.

Estamos solas
dicen y cantamos
amor,
este tiempo de lágrimas
entre el suelo y el sol.

*

Yo soy en esta lluvia la gota de más
sucia y reflejada en la humedad del pavimento.
Yo digo yo soy al caer de los árboles demorada
cuando el sol ya salió.

(Debo salirme de mi
porque de mí fui separada.)

Yo digo yo soy y alzo así un muro
de gotas o de lágrimas donde yo soy
la última, la que más tarde,
la que más cayó.

Yo soy yo digo
un paso más en la vereda,
el remolino de la boca de tormenta
en la tormenta.

(De mí lo mínimo, el solcito
que se ocultó, el piecito aferrado al pedal
del auto chocador.)

¿Viste esas nubes? ¿Las viste
o viste la sensación del aire,
la que el aire te dio? ¿Sentiste ahora
como yo? Yo soy yo digo
un acelerador del corazón,

un trovador automático que avanza
cada vez que empieza a caer la lluvia
y el tiempo se aproxima
(sobre el macadán lloroso
forman bañados
las primeras gotas)
donde hará falta consuelo.

*

Si vas a consolarme
con manzanas
que sean de corazón puro.

Una gota de miel,
una de acibar
y una gota de verdad

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

que no corra la pulpa,
su mejor sabor.

Esta lluvia cae con desenfreno
sobre mi propio corazón.

Estás sin freno como gota
cantando, como gota

rebota
sobre mi,

súbita música de cadenas,
cristales rápidos astillados
donde no viste, facetado
sin tiempo,
este reflejo de mí.

¿Viste las nubes aquéllas,
en remolino como la carne
ya sin consuelo? ¿Las viste
a ellas?

Lloran, son ojos
de mi aflicción.

*

Ábrase
el camino de esta lluvia
y que las aguas vayan
a dar al mar,

arrastradas por el río,
sotajeando cada isla
de obstinación.

Ábrase el camino
donde estas palabras
gotean como lágrimas

o como calladas costas
aserradas
de nuestra nueva cicatriz.

Ya no soy una:

desenfreno y aflicción
nos han partido en dos
bajo esta lluvia
que hace estallar los capullos,

y ha cerrado sin sanción
tus labios
como los de otra herida.

¿Dijiste amor
o era tan sólo el rumor
de la llovizna, el tímido dolor
que cae del cielo
gota a gota? ¿Agradeciste

como yo la oscura,
la sombra,
la porfía,
la arrepentida del yo
que ya no es una?

Estás lloviendo
en esta lluvia todavía,

llama sobre mí,
caída de mí que abrasa
el alma y no la quema,
no la apaga. La vuelve

simplemente pasto
de las aguas.

—MIRTA ROSENBERG

Mirta Rosenberg nació en Rosario, Santa Fe, en 1951. Reside en Buenos Aires, desempeñándose como traductora del inglés, integrante del consejo de dirección de *Diario de poesía* y editora del sello *Bajo la luna nueva*. Publicó *Pasaros* (1984), *Madam* (1988), *Teoría sentimental* (1994) y *El arte de perder* (1998).

LELIANA GARCÍA



LA PENA

ESO QUE NINGÚN AMANTE

piensa y teme a la vez,
el conteo de los minutos
que se llevan algo
para siempre,
o lo guardan, lo disecan, lo transforman
en otra cosa, allí
donde el mundo termina
y uno sigue.

ESCRITOS A LA MISMA HORA,

ásperos como el cactus, incisivos,
tercos, diciendo que todo
es lo que no es, que el invierno
no arrasa, cuando el corazón
está frío y el hielo quema,
quema y no preserva.

ATRAVIESA LAS PEQUEÑAS COSAS

del mundo, las grandes cosas, y es
una piedra que cae en loondo
—nosotros mismos hicimos el trabajo—
esa negrura inmóvil que no desea,
tal vez nuestro hogar.

DÓNDE VAN A PARAR

las almas, los tiernos jueramentos
que nos hicimos, deseando,
sin saber qué deseábamos, a punto
de nacer siempre, y siempre muriendo.

LOS BESOS CON QUE YO TE CUBRÍ
las palabras que halagaron tu oído
de Narciso en la fuente, el arduo
y sencillo trabajo de sostener
el tiempo, sólo eso, como un malabarista
en la arena del circo.

MIL VECES ESTUVE

al lado de ese cuerpo, en él,
como un ciego lei en lo oscuro,
hablé en el silencio, lloré
como un niño y rei, me pasaron
los días, los años
garabateando signos, mapas
para entender, alcanzar
ese negro pantano, y así vivo.

QUE YO DESCANSE EN ESA

telaraña, como una babosa en su baba,
y las cosas parezcan distintas,
lo que no son, ni fueron, y nunca
serán. Que yo me duerma diciendo:
el engaño es la mejor medicina.

SIEMPRE TENDRÁS UN LUGAR

en mí. Lo hemos edificado en silencio.
Bellas ventanas que dan al paraíso
y al infierno, sin purgatorio;
a veces con lucidez aterradora, y otras
como dos niños sumidos en la gracia.
Allí te espero, cuando las campanas suenen.

A LOS NUEVE AÑOS

tenía un amante de dieciocho.
¿Quién se atrevería a decir
que soy inmaduro? La ley
que me rige es amor
y a ella me entrego, temblando
a través del tiempo.
Conoci lo inmenso, y fue poco
para mí. Ese fue mi delito,
no busquen más.

LO BUENO Y LO MALO QUÉ SON

sino atajos por los que alcanzar
la pena, antes o después.
Mejor que el instante que anula el tiempo:
de lo sucesivo a lo que ya ocurrió
a lo que está por comenzar.
A eso llamamos olvido,
como a esas luces en el cielo astros,
y flores a esos colores que se agitan.

NO TE VAYAS, YO INVENTO ESTO,

fabrico lo mismo cientos de veces.
Desde las negras copas cantan los búhos.
La primera que conocí de vos
fue tu ausencia. Soy sabio en esto.
El dolor y la dicha generan
un mismo fruto; su sabor es idéntico.

CUANDO SOMOS NIÑOS NOS ASUSTA

el viento, el ruido de las grandes
tormentas, como si fuera a terminarse
el mundo. Es todo eso, y más.

SOBRE ESTE SUEÑO QUE DURÓ

tantos años me echaré a dormir,
sentiré el perfume de las primeras
flores y de las últimas
a mi alrededor, descansaré en tierra
profunda, y será liviano el cielo,
y ya no pensaré en nosotros,
ya no. Dormir así no es fácil
y ocurre sólo una vez.

ES ASÍ, SE CAE SIEMPRE

en el mismo pozo; no alcanza la ficción
del vaso con agua y los sedantes,
el mismo despertar en el mismo rincón.
Un libro cualquiera esconde
ese pasaje que nos demolerá. Sobre ese
territorio minado y sereno seguimos
preguntando ¿por qué?

NO MIRAR HACIA ATRÁS,

sin tentación y sin culpa,
aunque te arrase una lluvia de fuego,
ni por curiosidad, por locura,
moverse de la mesa, alterar
a los invitados. Hablar bien,
cuando ya nada habla en nosotros.
Dignos, cuando hemos perdido
toda dignidad.

QUERIDO, ESTOY SOLO

y sin nada que hacer en el mundo.
Las tormentas pasan.
Los ruidos pueden ser una melodía.
Un vaso de agua es sólo eso
y nadie se ahoga.

LEYES DE LA MATERIA: IRSE,

volver, ceder
a la presión de unos labios,
al sueño, sin que esto
signifique debilidad,
pérdida de fe, o destrucción.

SÁBADO. LA NOCHE ENTRA

por la ventana y no se puede
escapar. No hay rituales.
El tiempo de la espera pasó,
no ocupa ese lugar en el pecho.
Nadie se mira en el espejo
y nadie hace sonar el timbre.
Apagar el velador y dormir
se convierte en nuestra única hazaña.
Una vulgar convención
el día y la hora.

o.b.: escribir con lo que se olvida

NA KAR ELLUFF-CE: «La Pena» es el último texto de *Fiel a una sombra*, libro escrito según la forma de monólogos encarnados en ciertos personajes de Hamlet. ¿Cómo surgió o cómo lo pensaste, en ese afuera del énfasis dramático, casi el temblor de una insistencia sin habla?

más tenue, pero no menos intensa de las representaciones.

nKE: En su momento me asombró que un poema pudiera llamarse «La pena», porque siendo la pena algo así como la sombra de una sensación, ¿puede haber una dietética o un procedimiento de

los cuales te hiciste para visibilizar y mantenerse fiel a esa zona de sombra, a ese tónos?

OB: No creo en los procedimientos, el «método», tan caro a Valéry, aunque sin duda lo hay; de un modo tan involuntario que me es difícil repetirlo adrede. No escribo poemas sueltos, sino libros enteros que encarnan una obsesión. ¿Cómo el espectro que desvela a Hamlet se transforma en la carne sola que

desvela a Frankenstein, en el sueño no menos solitario de Narciso, y éste a su vez en la voz disuelta, casi apagada que construye *La pena*? No lo sé. Pero seguro que hay un orden, una ley que asisto convencido de que ahí hay algo, habla algo, sin saber qué es ni qué representa. De eso se trata la «fidelidad» a una sombra o un cuerpo, aunque en mi caso sombras y cuerpos sean más o menos lo mismo.

nKE: Hay además una sensibilidad amorosa y una reflexión sobre el amor en tu poesía (parece que a una reflexión sobre la soledad), que se dan a partir de

un estar en el cuerpo como *fatum* de la encarnación, de la pasión. ¿De qué se trata ese estar apasionado en el cuerpo, casi al modo de un crucificado-disecado? (Recuerdo tu *Valdemar*.)

OB: Frankenstein, Valdemar: cuerpos vacíos, llenos de pensamientos, que desatan el monólogo. Estas criaturas hablan solas siempre, no llevan a ninguna parte, no tienen descendencia, y habitan un espacio en donde el lenguaje existe en función de sí mismo. Embraguez, *panida*, pánico, melancolía funeraria, forman parte de ese espejo invisible en el que sólo las palabras se reflejan. Quizás la poesía sea realmente el infierno, como diría María Zambrano.

nKE: Al momento de la lectura además del título me asombraron, entre otras cosas, tus usos de la lengua, que parecían seguir una relación directamente proporcional con respecto a esa pasión triste que amplificaban: a mayor tenuidad de la afección, mayor sencillez y restricción del recurso.

OB: Mi preocupación por el lenguaje, sus posibilidades, es ante todo vital. Anheló un lenguaje que sea transparente, persuasivo como el agua. ¿Para ver qué? Para ver la noche, sus fatigadas, tranquilas representaciones, que llenan la memoria y el tiempo. Prefiero que mis palabras transiten por ese delicado equilibrio, a punto siempre de caerse, y que sin embargo sostengan algo, el silencio; porque los poemas se escriben con eso que inevitablemente olvidamos

¿no? www.ahira.com.ar

PATRICIA JAWERBAUM



OSVALDO BOSS: No hubo premeditación, como en ninguno de los otros poemas del libro. Un parlamento sustituía a otro, fatalmente, hasta ocupar el escenario completo. Primero hablaba uno y el otro contestaba. Yo seguí el logos de ese coloquio delirante, y al final me di cuenta que era una sola voz, a veces dormida, a veces despierta, siempre diversificada y múltiple. Era inevitable que ese teatro inconsciente desapareciera para dar paso a la menos real de todas las presencias: la del poeta. El decorado se desvanecía, un nuevo personaje tomaba la voz, el final de un discurso. La pena es eso, la

Osvaldo Bossi nació en Buenos Aires en 1963. En 1997 publicó el libro de poemas *Tres*. La secuencia pertenece al libro *Fiel a una sombra*, o editorado durante el 2001 (por el sello *Siesta*).

mario bortolini

Mario Bortolini, músico e ilustrador, nació en Buenos Aires, el 29 de agosto de 1964, y se presenta así: «En estos momentos me encuentro haciendo planes sobre poblaciones atmosféricas, y entre algunos de los ítems figuran el diseño de psiconaves para grupos que vuelen por nuestra atmósfera. Para los que no vieron nada de lo presentado por mí anteriormente, estuve mostrando colecciones de impresiones físicas de arte digital en la Casona de los Olivera, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, y una selección en el MNBA, entre otras. Las temáticas de estas colecciones se desprenden de una teoría personal sobre la evolución binaria del Universo. Algunos tópicos de esta teoría se representan en cada ilustración a través de escenas psicodélicas, en las cuales emergen entre estructuras protoplasmáticas e iridiscencias, las figuras de los módulos binarios de encadenamiento evolutivo.»



MEMORIAL DE AGRAVIOS

O de las cosas que han pasado en esta tierra

I

Más aún. Pensemos
en la reproducción mecánica. Casi una montaña rusa.
Casi una noria. Un ensayo de
poética circular. Una cascada como
una piedra, un bloque, un cuento
de nunca acabar.

XIV

No abraza, no acaricia, no muerde, no mira. Apenas
muy, muy de vez en cuando, se le retuercen las tripas.
Rememora. Extraña ¡oh! echa de menos el poder —el
pais— de la sugestión.

XV

The Draughtsmans's Contract

Un andar apresurado, torpe, confundido, feliz, desorientado. Un pisar firme, seguro, alegre, decidido. Un darse de narices contra el cielo.

XVII

La metáfora ha muerto.
Nada se parece a nada.
La más mínima fracción de cada átomo absorbida en la
tarea de cumplir su infimo mandamiento. Sostenerse en
el ser, cada mañana, no importa qué. La anatomía ex-
hausta del ciprés... La terquedad crispada de los pi-
nos... El blanco inocuo del hielo en el dintel.
El orín del perro del vecino traza un surco en la nieve.
Minúsculo. No menos

que todo lo demás. No menos
que esta arrebataada voluntad, la inanidad segura de
este intento.

XXVII

Cada vez más ceñido el horizonte. Y cada vez más amplio. Difusión. Diferencia. Como se dice, una proyección diferida (una toma de mando, un EVENTO, un juego...) Una hora que no es. Que fue y se verifica, se simula y acepta, como un rito. Una repetición / terapéutica. Monumentos. Memorias. Construcciones. Historia o mito original. Puesta en escena de un ayer que explica, da a entender, funda, da razón (de ser) a un presente más o menos fallido, imperturbable.

XXXI

La escena tan temida —finalmente—
está teniendo lugar. Allí, siempre, del otro lado. No
hay justicia poética. ¿Quién narra, si la hay? ¿O era éste
el deseo? La expectativa ¿de qué audiencia? El soñador
que sueña la pesadilla ¿qué se desea? Si toda la Co-
media es sólo el andamiaje del carro de Beatrice, si el
imperio de Adriano no es más que la medida del solip-
sismo suicida de un esclavo ¿será el desasosiego la va-
ra que mide la liberación? ¿el sueño la medida de la luz
que se hace al despertar? Descubrir que aquello que en
la trama era el lugar de la sospecha, no era más que el
recurso —el más flagrante— puesto allí para ocultar el
resto del absurdo.

La escena tan temida sigue teniendo lugar. Irremisi-
blemente.

Tener miedo y saber, soñar y despertar no son actos
puntuales.

XXXIII

Ciudades como mapas de ciudades, ángeles como pe-
gasos, una iglesia, una veleta, y a un costado el laudista,
como un mar enamorado de su nave.

Exabrupto confesional

Recuerdos —vagos— de esos poemas de Takahashi que empiezan —todos— «Ésta mañana, Su Majestad la Reina...» y con el mismo tono imposable, casi de cuento de hadas, con una ceremoniosidad digna, contenida, pasan a referir el espectáculo de la más desmedida corrupción.

No es la anécdota. Es ese oximoron entre forma y contenido lo que hace de esos poemas un hecho necesario, útil, social: el poema como mito —en el sentido de síntesis y aglomeración de sentido—, como atajo para pensar y sentir en todo su estridor un fragmento, la intersección de dos ejes cualesquiera de una realidad que, de otro modo, se diluiría en los detalles de su propia indecencia.

La lucidez de la hambrienta

Una suerte de desambientación. Como una lámpara viviva. Quien lo dijera de mí, mentiría. Sólo un anuncio de esplendor, quizá una causa confusa, dividida, un sic et non, un orgullo ocultable, una contradicción pasional —serena. Dejarse estar. Bien. Insospechada placidez. Un poner toda urgencia a remojor [movida por la urgencia]. Dos. Una espalda, un cuello, una voz: fragmentos, soportados por un estar ahí, firme, como una red bien urdida. Una espera que se ofrece. Lugar común, la espera. Y el ofrecerse con

sospechosa discreción. Con tanto tino.

Visión prismática, dividida, dispersa. Un no sostenerse en el lugar sino rodearlo y rodear el vacío que se deja. Observación: ~~mantener viva la llama de uno para fe inculca ni credo ni reliquia. Un mantenerse viva en la fe~~ — un vacío.

Asíndeton. Aposición. La gramática como una anatomía. Teórica desnudez.

Mercedes Roffé nació en Buenos Aires, en 1954. Entre sus libros de poesía se destacan *El tapiz de Ferdinand Oziel* (1983), *Cámara baja* (1987, 1998), *La noche y las palabras* (1998) y *Definiciones mayas* (1999). Vive en Nueva York donde dirige el sello *penpress*.



Estética. Una vibración o interferencia. Repetir. Repetir —el temor o el coraje. Lo que se sabe impronunciable, a no ser por la mirada. Un murmullo insistente, local, distinto, bien-perfilado. Una (im)posibilidad extenuante y extenuada. La gota horada la piedra, o la piedra el charco.

Alguien pinta un biombo con pájaros verdes, azules, crisantemos.

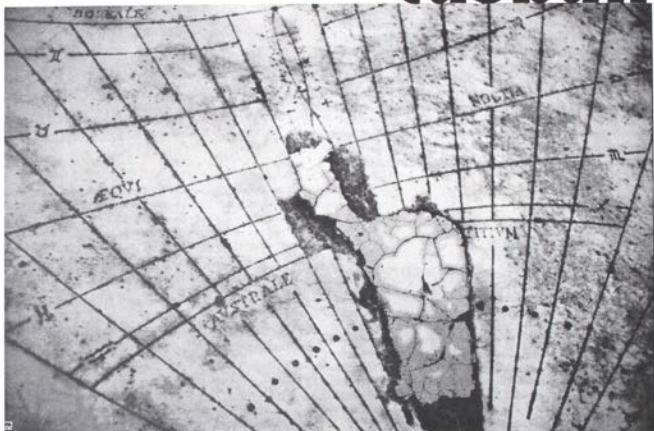
Alguien —otra, otro— transita el camino de la felicidad.

Hay un lugar, me temo, donde ella descansa. Ni un cuarto ni un vergel. Apenas un tiempo donde el tiempo pasa, una invisibilidad donde nadie mira —ni ella. O una perceptibilidad sin concesión. Plenitud. Lo mínimo in/com/partible —«como esas miguitas que se encuentran en el fondo del bolsillo»—, esas grandes tareas que quedarán en la nada, una lista de nombres, un color, esa especial densidad que a veces cobra el silencio.

Aug(asi, oigo) fuera, suena a castigo. com.ar

—MERCEDES ROFFÉ

casbah



Pero si hago del instante un territorio sin fronteras y con lejanas montañas de oro; una casa de mil y mil jardines con árboles que devoran el cielo y lanzan en mí el grito de los dioses huyendo o muertos por los campos del aire, iré por una calle común a todos, pero sólo por este instante milenario y sin tiempo, transitada por mí.

—MIGUEL ANGEL BUSTOS

De pronte escribo una frase oscura, a ti te parece oscura. Nada encierra para ti y no la puedo tachar. En su mudez está gritando exactitudes indecibles que no entiendo, que irradian significación. Me di cuenta de que eso era escribir. Yo escribo lo que no puedo decir. Yo escribo lo que no puedo callar. Cuando dije algo y después no lo entiendo, lo dejo, tal cosa quería decir. Yo sólo quiero escribir lo que no entiendo.

—LUIS CARDOZA Y ARAGON

MAURICE DE GUÉRIN

EL CENTAURO

TRADUCCIÓN DE RICARDO SILVA-SANTISTEBAN

Recibí el nacimiento en los antros de estas montañas. Como el río de este valle cuyas gotas primordiales fluyen desde alguna roca que llora en una honda gruta, el primer instante de mi vida cayó en las tinieblas de una morada distante y sin turbar su silencio. Cuando nuestras madres están próximas al alumbramiento, se retiran hacia las cavernas y, en el fondo de las más salvajes, en lo más denso de la oscuridad, dan a luz, sin lanzar una queja, a frutos silenciosos como ellas mismas. Su vigorosa leche nos lleva a superar sin languidez ni dudosa lucha las primeras dificultades de la vida; sin embargo, salimos de nuestras cavernas después que vosotros de vuestras cunas. Porque está generalizado entre nosotros que es necesario sustraer y ocultar los primeros tiempos de la existencia, como días henchidos por los dioses. Mi crecimiento siguió su curso casi en su totalidad en las sombras bajo las cuales nació. El fondo de mi morada se encontraba tan hendidado en el espesor de la montaña, que yo habría ignorado el camino de la salida, si, al desviar algunas veces hacia esta entrada, los vientos no hubiesen lanzado por allí frescores y transtornos súbitos. Algunas veces, también, mi madre regresaba circundada por el perfume de los valles o empapada por las ondas que ella frecuentaba. Estos tornavientos que hacía, sin jamás instruirme ni de valles ni de ríos, pero seguida de sus emanaciones, inquietaban mi espíritu, y yo correteaba estremecido en mis sombras. ¿Cuáles son, me decía yo, esos exteriores donde mi madre se precipita, y quién reina en ellos, tan poderoso, que la llama hacia sí en forma tan frecuente? Pero, ¿qué es lo que se siente allí de tan opuesto que ella retorna cada día emocionada de diversa forma? Mi madre volvía, ora animada de una dicha profunda, ora triste y lánguida y como querida. La dicha que transportaba se imprimía en el lejano, en algunos casos de su andar y se difundía desde sus miradas. Yo experimentaba comunicaciones en todo mi pecho; pero sus quebrantos me seducían todavía más, y me arrastraban mucho más lejos en las conjeturas que producían en mi espíritu. En esos momentos, me inquietaba por mis fuerzas y en ellas reconocía un poder que no podía permanecer solitario y poniéndome, ya fuera a saucir mis

brazos, ya fuera a redoblar mi galope en las sombras espaciosas de la caverna, me esforzaba por descubrir en los golpes que lanzaba al vacío, y por el arrebato de los pasos que en él daba, hacia qué debían extenderse mis brazos y llevarme mis pies... Después, anudé mis brazos en derredor del busto de los centauros, y del tronco de los robles; mis manos palparon las rocas, las aguas, las plantas innumerables y las más sutiles impresiones del aire porque yo las levanto en las noches ciegas y apacibles, para que sorprendan los hálitos y extraigan de ellos los signos para augurar mi camino: ¡ved, oh Melampo, cuán gastados se encuentran mis pies! Y, sin embargo, por muy gélido que me encuentre en estos confines de la edad, existen días en que, a plena luz, sobre las cumbres, sacudo en la caverna las carreras de mi juventud, y, con el mismo designio, blandiendo mis brazos y empleo todos los restos de mi rapidez.

Estas perturbaciones alternaban con largas ausencias inquieto por cualquier movimiento. Entonces, no poseía ningún otro sentimiento en todo mi ser, sino el del crecimiento y el de los grados de vida que ascendían a mi pecho. Habiendo perdido el amor al arrebato, y retirado en un reposo absoluto, saboreaba sin alteración el beneficio de los dioses que se vertía en mí. La calma y las sombras presiden el encanto secreto del sentimiento de la vida. ¡Osabras que habitáis las cavernas de estas montañas, debo a vuestros cuidados silenciosos la educación oculta que me ha nutrido con tanta fuerza, y el haber, bajo vuestro cuidado, saboreado la vida por completo pura, y tal como ella me llegaba desde el pecho de los dioses! Cuando descendí de vuestro asilo hasta la luz del día, vacilé y no la saludé, pues ella se apoderó de mí con violencia y me embriagó como lo hubiese hecho un licor funesto vertido súbitamente sobre mi pecho, y sentí que mi ser, hasta entonces tan firme y tan sencillo, se turbaba y perdía mucho de sí mismo, como si hubiese debido de dispersarse entre los vientos.

¡Oh Melampo, que anhelas conocer la vida de los centauros!, ¿por qué voluntad de los dioses habéis sido guiado hasta mí, el más viejo y más triste de todos? Hace ya mucho tiempo que no profeso nada de su vida. Ya no dejo esta cumbre de la montaña donde me ha confinado la edad. La punta de mis flechas solo me sirve para desarraigar las plantas tenaces; los lagos tranquilos todavía me conocen, pero los ríos ya me olvidaron. Os contaré algunos momentos de mi juventud; pero estos recuerdos, surgidos de una memoria quebrada, se arrastran como las ondas de una libación avara al caer de una urna deteriorada. Os he expresado con facilidad mis primeros años, porque fueron calmos y perfectos; era la vida solitaria y sencilla que me colmaba, aquello se conserva y recita sin fatiga. Un dios, al que le rogaran contar su vida, la pondría en dos palabras, ¡oh Melampo!

El aprovechamiento de mi juventud fue rápido y lleno de agitación. Vivía de movimiento y no conocía frontera para mis pasos. En la arrogancia de mis fuerzas libres, vagaba corriendo doquiera que fuese por estos desiertos. Un día que yo seguía un valle donde se arriaban poco los centauros, descubrí a un hombre que rodeaba el río por la orilla opuesta. Fue el primero que se ofreció a mi vista, y lo desprecié. ¡Hete aquí, a lo más, me dije, la mitad de mi ser! ¡Cuán cortos son sus pasos y cuán incómodo su andar! Sus ojos parecen medir el espacio con tristeza. Sin duda es un centauro derribado por los dioses y al cual redujeron a arrastrarse de esta forma.

Descansaba de mis jornadas a menudo en el lecho de los ríos. Una mitad de mí mismo, en las aguas, se agitaba para remontarlas, mientras que la otra ascendía tranquila, y yo ponía mis brazos ociosos muy por encima de la corriente. Me olvidaba así, en medio de las ondas, cediendo a los arrebatos de su curso que me llevaban lejos y conducían a su salvaje huésped hacia todos los sortilegios de las riberas. ¡Cuántas veces, sorprendido por la noche, seguí las corrientes bajo las sombras que se esparcían, depositando hasta la hondura de los valles la influencia nocturna de los dioses! Mi vida fogosa se templaba entonces al punto de dejar tan solo un leve sentimiento de mi existencia vertido por todo mi ser con una medida igual, como, en las aguas donde yo nadaba, los resplandores de la diosa que recorre durante las noches. Mi vejez, Melampo, echa de menos los ríos; la mayor parte apacibles y monótonos, siguen su destino con más calma que los centauros y con una sabiduría más beneficiosa que la de los hombres. Al salir yo de su seno, era seguido por sus dones que me acompañaban días enteros y solo se retiraban con lentitud, a la manera de los perfumes.

Una inconstancia salvaje y ciega disponía mis pasos. En medio de las más violentas carreras, me acontecía romper de súbito mi galope, como si hubiese hallado un abismo ante mis pies, o bien que un dios se irguiese ante mí. Estas inmovilidades repentinas me dejaban sentir mi vida conmovida por los arrebatos donde yo estaba. Otras veces corté en los bosques ramas que, al correr, alzaba por encima de mi cabeza; la rapidez de la carrera suspendía la movilidad del follaje que solo provocaba un leve estremecimiento; pero, al menor reposo, el viento y la agitación volvían al ramaje, que retomaba el curso de sus murmullos. De esta forma, mi vida estremecíase en todo mi pecho. Yo la escuchaba correr bullendo y haciendo rodar el fuego que ella había tomado en el espacio ardientemente atravesado. Mis flancos animados luchaban contra sus ondas por las que estaban interiormente presionados, y saboreaban en estas tempestades la voluptuosidad, que solo conocen las orillas del mar, de encerrarse, sin ninguna pérdida, una vida llegada a su ápice pero también irritada. Mientras tanto, con la cabeza inclinada al viento que me traía frescor, observaba las cimas de las montañas que se habían tornado lejanas en leves instantes, los árboles de las riberas y las aguas de los ríos, llevadas éstas por una corriente lánguida, aquéllos aferrados al seno de la tierra, y móviles solamente por sus ramajes sometidos a los hálitos del aire que los fuerzan a gemir. «Yo solo, me decía, tengo libre el movimiento y llevo a mi antojo mi vida del uno al otro confin de estos valles. Soy más dichoso que los torrentes que caen desde las montañas para no volver a remontarlas. El fragor de mis pasos es más bello que las quejas de los bosques y que los ruidos de las ondas; es el retumbar del centauro errante, que se guía a sí mismo.» Así, mientras mis flancos estremecidos poseían la embriaguez de la carrera, más encumbrado sentía orgullo, y, tornando la cabeza, me detenía algunos instantes a contemplar mi humeante grupa.

Arbitrariamente procedo de Freydrick a los bosques y a las montañas, me estremece por todos lados los ricos presentes de la vida y siempre algún hondo murmullo reina en su follaje. Viviendo con la naturalidad de los ríos, respirando sin cesar a Cibeles, ora en el lecho de los valles, ora en la cima de las montañas, yo retozaba por doquiera como una vida ciega y desencadenada. Pero cuando por la noche, henchida por la calma de los dioses, me encontra-

ba en la pendiente de los montes, ella me conducía a la entrada de las cavernas y allí me apaciguaba, como apacigua ella las olas del mar, dejando sobrevivir en mí ligeras ondulaciones que alejaban el sueño sin alterar mi descanso. Acostado sobre el umbral de mi refugio, con los flancos ocultos en el antro y con la cabeza bajo el cielo, yo seguía el espectáculo de las sombras. Entonces la vida extraña que me había penetrado durante el día se desprendía de mí gota a gota, retornando al plácido seno de Cibeles, como después del aguacero los residuos de la lluvia adheridos al follaje caen y se confunden con las aguas. Se dice que los dioses marinos abandonan durante las sombras sus profundos palacios, y, sentándose sobre los promontorios, extienden sus miradas sobre las olas. Así vigilaba yo, teniendo a mis pies una extensión de vida semejante al mar adormecido. Restituido a la existencia plena y diáfana, me parecía que acababa de nacer, y que las aguas profundas que me habían concebido en su seno acababan de dejarme en lo alto de la montaña, como un delfín olvidado sobre las sirtes por las ondas de Anfitrite.

Mis miradas corrían libremente y alcanzaban los puntos más remotos. Como orillas siempre húmedas, el curso de las montañas del poniente permanecía impreso con resplandores mal lavados por las sombras. Allí sobrevivían, en los pálidos esplendores, las cimas desnudas y puras. Allí veía descender ya al dios Pan, siempre solitario, ya al coro de las divinidades secretas, o cruzar a alguna ninfa de las montañas embriagada por la noche. Algunas veces las águilas del monte Olimpo atravesaban las alturas del cielo y se desvanecían en las remotas constelaciones o bajo los inspirados bosques. El espíritu de los dioses, al agitarse, alteraba bruscamente la calma de los viejos robles.

Vos perseguís la sabiduría, ¡oh Melampo!, que es la ciencia de la voluptuosidad de los dioses y erráis entre los pueblos como un mortal engañado por los destinos. Existe en estos lugares una piedra que, al ser tocada, tañe un sonido semejante al de cuerdas que se rompen de un instrumento, y los hombres cuentan que Apolo, que conducía su rebaño hacia estos desiertos, al depositar su lira sobre esta piedra, dejó en ella esta melodía. ¡Oh Melampo!, los dioses errantes han colocado su lira sobre las piedras; pero ninguno... ninguno la olvidó en ellas. En el tiempo en que yo vigilaba en las cavernas, creí algunas veces que iba a sorprender los sueños de Cibeles dormida, y que la madre de los dioses, traicionada por ensueños, perdería algunos secretos; pero nunca reconocí sino sonidos que se disolvían en el aliento de la noche, o palabras inarticuladas como el bullir de los ríos.

«¡Oh Macareo! —me dijo un día el gran Quirón, cuya vejez yo seguía— los dos somos centauros de las montañas; pero ¡cuán opuestas son nuestras costumbres! Vos lo veis, todos los cuidados de mis días consisten en la búsqueda de plantas, pero vos, vos eres semejante a aquellos mortales que han recogido sobre las aguas o en los bosques y llevado a sus labios algunos fragmentos del caramillo quebrado por el dios Pan. Desde entonces, estos mortales, habiendo resplandecido con los resplandores del dios en sus ojos, algunas veces obtienen algún favor secreto, penetran en los desiertos, se hunden en los bosques, bordean las aguas, se confunden con las montañas, inquietos y llevados por un designio desconocido. Las yeguas amadas por los vientos en la Escitia más remota no son ni más salvajes que vos ni más tristes al anochecer cuando el Aquilón se ha retirado. ¡Buscáis a los dioses, ¡oh Macareo!, y de dónde proceden los hombres,

los animales y los principios del fuego universal? Pero el viejo Océano, padre de todas las cosas, conserva en sí mismo estos secretos, y las ninfas que lo rodean describen cantando un coro eterno delante de él para cubrir lo que podría evadirse de sus labios entreabiertos por el sueño. Los mortales que enternecieron a los dioses con sus virtudes han recibido de sus manos liras para encantar a los pueblos, o semillas nuevas para enriquecerlos, pero nada de su boca inexorable.

-En mi juventud, Apolo me inclinó hacia las plantas, y me enseñó a despojar de sus venas los jugos bienhechores. Desde entonces, he guardado fielmente la gran morada de estas montañas, inquieto, pero retornando sin cesar a la búsqueda de las esencias, y comunicando las virtudes que descubro. ¿Veis desde aquí la desnuda cima del monte Eta? Alcides la ha tallado para edificar su hoguera. ¡Oh Macareo!, los semidioses, hijos de los dioses, extienden la piel de los leones sobre las hogueras y se consumen en las cumbres de las montañas!; Los venenos de la tierra infectan la sangre recibida de los inmortales! Y nosotros, centauros engendrados por un mortal audaz en el seno de una nube semejante a una diosa, ¿qué podríamos esperar del favor de Júpiter que fulminó al padre de nuestra raza? El buitre de los dioses desgarró eternamente las entrañas del artifice que formó al primer hombre. ¡Oh Macareo!, hombres y centauros reconocen como autores de su sangre a ladrones del privilegio de los inmortales, y quiza todo lo que se mueve fuera de ellos no es sino un hurto que se les ha hecho, un ligero residuo de su naturaleza llevado a lontananza, como la semilla que vuela, por el hábito omnipotente del destino. Se dice que Egeo, padre de Teseo, ocultó bajo el peso de una roca, a orillas del mar, recuerdos y huellas con los cuales su hijo pudiese reconocer algún día su nacimiento. Los dioses celosos enterraron en cierto lugar los testimonios de la descendencia de las cosas; pero, ¿a orilla de qué océano han hecho rodar la piedra que los cubre, oh Macareo?-

Tal era la sabiduría a que me inducía el gran Quirón. Reducido a la vejez postrera, el centauro alimentaba en su espíritu los más sublimes discursos. Su busto, todavía osado, se hundía apenas sobre sus flancos que él levantaba, marcando una ligera inclinación, como un roble afligido por los vientos, y la fuerza de sus pasos sufría apenas por la pérdida de los años. Se hubiese dicho que conservaba residuos de la inmortalidad antaño recibida de Apolo, pero que él ya había restituido a ese dios.

En cuanto a mí, ¡oh Melampo!, declino en la vejez, tranquilo como el ponerse de las constelaciones. Conservo aún todavía suficiente audacia para alcanzar la cumbre de las rocas donde me retardo, ya sea para contemplar las nubes salvajes e inquietas, ya sea para ver llegar del horizonte las Híadas lluviosas, las Pléyades o el gran Orión; pero reconozco que me reduzco y me pierdo rápidamente como la nieve que flota sobre las aguas, y que pronto he de ir a confundirme con los ríos que corren en el vasto seno de la tierra.

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

Admirado por Victor Segalen, **Maurice de Guérin** (1810-1839) también mereció un capítulo de ese inolvidable libro de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*. **Ricardo Silva-Santisteban** es un poeta nacido en Lima (Terra incognita, 1975; *Silabas de palabra humana*, 1978; *Las acumulaciones del deseo*, 1981; *La eternidad que nunca acaba*, 1985; *Río de primavera, cascada de otoño*, 1988; *Tierra in-*

cognita [1965-1988] 1989; *Junto a la puerta de fuego*, 1982; *Fuego de tu fuego*, 1994; *En el loberinto*, 1996) y traductor de la obra completa de Stéphane Mallarmé y obras de Shelley, Pound, Joyce, entre otras. Con Javier Salgueiro y Armando Rojas, fue director de la revista *Creación & Crítica*. Actualmente dirige la colección de libros *El Manantial Oculto*, editado por la Universidad Católica del Perú.

MAHMUD DARWICH

COMO LAS GOLONDRINAS

TRADUCCIONES DEL FRANCÉS Y NOTA DE ROXANA PÁEZ

EXTRACTOS DE LAS BIZANTINAS DE ABU FARES AL-HAMDANI

Resonancia del eco. Una calle mayor en el eco
Los pasos se alternan con un acceso de tos, se acercan a la puerta lentamente
Luego se alejan
Los parientes vienen de visita mañana como todos los jueves
Tenemos una sombra en el corredor
Un sol en los cestos de frutas
Una madre que reprocha al carcelero:
-¿Por qué derramó nuestro café sobre el pasto, miserable?->
La sal que levanta el mar. Un mar que levanta la sal
Mi celda se amplió con el arrullo de la paloma
Vuela paloma. Vuela a Alepo con mi bizantina y saluda a mi primo
Eco del eco
El eco tiene una transparencia, un rocío, y una escalera de hierro atestada
De hombres que suben a su amanecer, y otros que
De los agujeros del espacio bajan a la tumba
Llévame contigo a mi lengua
Dije: lo útil reside en las palabras del poema
En cuanto a los tambores: flotan, espuma sobre sus parches
Y en el eco, mi celda se volvió una bahía
Como el vestido de la chica que en vano me acompañó hasta el tren y por la ventanilla
Me dijo: Mi padre no te quiere. Mi madre, sí.
Cuidate mañana en Sodoma
Y no me esperes el jueves temprano
No me gusta la densidad si oculta en su prisión el movimiento del sentido
Y me deja, cuerpo solitario que recuerda sus selvas
El eco de una pieza parecida a mi celda
Una pieza para conversar conmigo mismo
La celda es mi imagen
No encontré a nadie alrededor que comparta el café de la mañana
Ni una silla, que comparta mi soledad de la tarde

Ni un paisaje que acompañe mi perplejidad en la búsqueda del conocimiento
Seré lo que decidan los caballos en las razzas
Príncipe
Prisionero
O cadáver
Y mi celda se ha convertido en una, dos calles
Y este eco es eco. Ya sea que parta o vuelva
Saldré señor de mi pared
Así como sale de sí mismo un espectro libre
Y caminaré hacia Alepo. Vuela paloma
Con mi bizantina, y lleva a mi primo
El saludo del rocío

DISPOSICIONES POÉTICAS

Las estrellas sólo tenían un papel:
Enseñarme a leer
Tengo una lengua en el cielo
Y en la tierra, tengo una lengua
¿Quién soy? ¿Quién soy?

No quiero responder aquí
Una estrella podría caer sobre su imagen
En el bosque de castaños, llevarme de noche
Hacia la vía láctea, y decir
Ahí vas a quedarte

El poema está arriba, y puede
Hacerme aprender lo que desea
A abrir la ventana por ejemplo
Manejar mi casa entre las leyendas
Y puede casarme. Un tiempo

Y mi padre está abajo
Lleva un olivo de mil años
Que no es de Oriente ni Occidente
Descansa tal vez de los conquistadores
Se inclina ligeramente sobre mí
Y me junta unos lirios

El poema se aleja
Entra al puerto de los marinos que
No se lamentan ni sienten nostalgia
De una mujer ni nada

Todavía no me morí de amor
Pero una madre que ve la mirada de su hijo
En los claveles, teme que rompan el florero
Después llora para conjurar el accidente
Y sustraerme a los peligros
Que vivo, aquí allá

El poema está en el espacio intermedio
Y puede, entre los senos de una chica, iluminar
/ la noche

Con una manzana, iluminar dos cuerpos
Y por el grito de una gardenia
Restituir una patria

El poema está entre mis manos, y puede
Manejar las leyendas por el trabajo manual.
Pero confundí mi alma
Cuando encontré el poema
Y le pregunté
¿Quién soy?
¿Quién soy?

LA GOLONDRINA DE LOS TÁRTAROS

A la medida de mis caballos será el cielo
Soñé lo que sucederá por la tarde
Los tártaros avanzaban debajo del cielo y de mí
No soñaban dentro de sus tiendas desplegadas ni conocían
La suerte de las cabras nuestras en la fogata del invierno cercano
A la medida de mis caballos será la noche
Los tártaros deslizaban sus nombres por los techos de los pueblos
Como las golondrinas
Y se dormían tranquilos entre nuestros cereales
Y no soñaban con lo que pasa
Cuando el cielo vuelve de tarde, paso a paso, a los suyos.

Tenemos un solo sueño
Que el viento pase como amigo, y
Huela a perfume de café árabe
Por las colinas alrededor del verano y de los extranjeros
Soy mi sueño. Cada vez que la tierra se cierra la extiende
Con un ala de golondrina y me extiende. Soy mi sueño
Y en el tropel me colmé del espejo de mi ánimo y de preguntas
Sobre planetas que pasan a los pies de los que quiero
En mi aislamiento de los caminos
Para los peregrinos hacia la Jerusalén de las palabras
Plumas arrancadas y dispersas sobre las piedras
¿Cuántos profetas necesita la ciudad para retener el nombre
De su padre y arrepentirse diciendo
«Cai en combate»?
¿Cuántos cielos alternará en cada pueblo
Para que su chal escarlata le guste?
No nos fijas así, sueño mío
No seas el último de los mártires

Temo por mi sueño la evidencia de la mariposa
Y las manchas de moras sobre el relincho del caballo
Por él temo al padre, y al hijo y a los que pasan por el litoral mediterráneo
En busca de los dioses y el oro de los precursores
Temo por el sueño a mis manos
Y a una estrella parada sobre el hombro, que espera un canto
Nosotros, los habitantes de las noches antiguas, tenemos nuestros hábitos
En la ascensión hacia la luna del poema
Creemos en nuestros sueños y desmentimos nuestros días

Los días no estaban de nuestro lado cuando los tártaros llegaron
Y ahora se preparan a la partida
Olvidando nuestros días tras ellos. Dentro de poco
Nos asentaremos en nuestra época sobre los campos
Y cortaremos la bandera de unas sábanas lisas
Si la bandera es inevitable, que sea despojada
De símbolos que parezcan parches. Y estemos tranquilos
Que los sueños no escapen tras la caravana de los extranjeros

Tenemos uno solo
Encontrar el sueño que nos orientaba, así como la estrella
Orienta a los muertos

LAS LECCIONES DE HURIYYA

Mi madre cuenta de lejos mis veinte dedos
Me peina con un mechón de su pelo dorado
Busca en mi ropa interior las extranjerías
Y retoma mi media agujereada
No me alzó como hubiéramos deseado
Ella y yo
Nos separamos sobre la pendiente de mármol
Entonces unas nubes nos hicieron señas e hicieron señas
A las cabras que heredarían el lugar
Y el exilio nos dio dos lenguas
Dialectal, para que las palomas la oigan y la recuerden
Y literal para que yo explique a las sombras su sombra
Sigo viviendo en tu inmensidad
No me hablaste como una madre a su hijo enfermo
Sufrí de la luna de bronce sobre las tiendas beduinas
¿Te acuerdas del camino del exilio al Líbano cuando
/ me olvidaste, y

Olvidaste la bolsa de pan?
Y el pan era de trigo
No gritaba para no despertar a los guardias
El perfume del rocío me puso sobre tu espalda.
Gacela
Que allá perdió su guarida y su pareja.
No tienes tiempo para palabras sentimentales
Llenaste de albahaca todo el mediodía



Y para el sumac cocinaste la cresta del gallo
Sé lo que deteriora tu corazón
Desde que te echaron por segunda vez del edén
Cada cosa del universo cambió y nuestras voces
Hasta el saludo que intercambiamos, ^{se modificaron} cayó sin ruido
Como el botón de un vestido sobre la arena
Deséame un buen día
Dime cualquier cosa, que la vida me trate tiernamente.

EL TREN PASÓ

El tren pasó, rápido
Esperaba sobre el andén
Un tren que pasó
Y los viajeros
Se consagraron a sus días, y yo
Todavía espero

Los violines lloran de lejos. Una nube que viene
De sus regiones me lleva
Y se quiebra

La nostalgia de oscuros objetos
Se alejaba y se aproximaba
El olvido apenas me aleja
Y el recuerdo no me aproxima
A una mujer que
Si una luna la roza, exclama
Yo soy la luna

El tren pasó, rápido
Mi tiempo no estaba
de mi lado sobre el andén
La hora cambió
¿Qué hora es?
¿Qué día la separación intervino
Entre ayer y hoy?
¿Cuándo emigraron los gitanos?

Aquí nací y no nací
Ese tren realizará mi nacimiento obstinado
Y los árboles irán a mi alrededor

Aquí existí y no existí
Y en este tren, voy a recuperar la conciencia
Que abarca los bordes de un río
Muerto entre las orillas
Así como muere un hombre joven
«Ah, si el joven fuese de piedra...»

El tren pasó rápido

SOBRE MAHMUD DARWICH

Mahmud Darwich nació en 1942 en Birwa, Galilea, y su apellido quiere decir derviche. Autor de numerosos libros de poemas y ensayos, es uno de los poetas árabes más reconocidos en la actualidad. A principios de año, el ministro de educación de Israel admitió la inclusión de su poesía en el programa de literatura de las escuelas. Los poemas traducidos aquí fueron tomados de *¿Por qué dejas al caballo en su soledad?* (1995), penúltimo de sus dieciocho libros de poemas publicados. Además hay ediciones de sus textos en prosa, algunos surgidos de colaboraciones en revistas. Dirige la revista literaria *El Carmelo*, fundada en Beirut y continuada esporádicamente en Palestina. Si bien el libro es bastante autobiográfico, es preciso saber que la poesía árabe no pierde incluso hoy su vínculo con la poesía oral pre-islámica que supone la relación entre la voz del poema y el nosotros colectivo.

El poeta árabe moderno vive acorralado por una cultura sometida al otro, o prisionero de una dependencia, frecuentemente impuesta, del pasado tradicional. Imposición ideológica y pragmática que difiere de la adhesión y reconocimiento voluntario de una tradición cultural, plena de momentos culminantes y cruces a lo largo de la historia. A esto se suma el conflicto de la lengua como una paradoja: por un lado, la lengua literaria y de la comunicación mediática que otorgaría representatividad a una cultura heterogénea por sus variables histórico-geográficas; y, por otro, la realidad de una mayoría iletrada que no comprende esa lengua que le restituiría su identidad porque la vida cotidiana se maneja aquí y allá con los dialectos diferentes. Este poeta, desde hace mucho moderno, descubre, en otra paradoja más, que aun urbano y obligado por el exilio al ida y vuelta con el primer mundo, llega a un nuevo desierto, el del la importación y consumo que ve la modernidad sólo en su manifestación techno-instrumental, como han denunciado varias veces los exiliados «al revés», Paul Bowles y Juan Goytisolo.

El concepto de exilio en la poesía de Darwich es muy vasto y relativo. No sólo es social y familiar, interior, la poesía en sí misma es expresión de exilio y alteridad. «Encuentro el exilio en cada uno de las palabras que busco», le dijo a la poeta israelí Hella Yesurun. Exiliado de su ciudad natal, que ya no existe, Birwa, dijo en un libro de entrevistas que, no obstante, «todo tema es una coartada. Lo que nos lleva a la pregunta fundamental: ¿dónde vive la poesía? (...) El tema Palestina, que es el mismo tiempo llamado y promesa de libertad, corre el riesgo de transformarse en un cementerio poético si permanece encerrado en su textualidad, en los límites que son uno y el Otro, en el espacio delimitado y el momento histórico. Dicho de otro modo, el proyecto poético no debe dejar su aspiración prosa, su propio objeto, que, a fin de cuentas, es la realización de la poesía».

Esa voz colectiva que se reconoce en una voz personal, lo convirtió en una especie de poeta nacional, pedestal del que Darwich intenta una vez y otra bajar, mostrando el error de leer todo en clave alegórica (aunque hay una tradición alegórica en la cultura árabe). Darwich sabe combinar un to-

Pasó por mí, y yo, como una estación
No sé si me despidió o
Si recibo a los parientes
Sobre mis andenes
Un café
Escritorios
Rosas
Un teléfono
Periódicos
Y sándwiches
Y la música
Y un poema
Para otro poeta que vendrá y esperará

El tren pasó rápido
Pasó por mí, y yo
Espero

VEO MI SOMBRA QUE AVANZA DE LEJOS

Como una ventana, doy a lo que quiero
Doy a mis amigos que traen el correo de la tarde
Pan, vino, algunas novelas
Y discos

Doy a las gaviotas y a los camiones de soldados
Que cambian los árboles de este lugar

Doy al perro de mi vecino que inmigró
Hace un año y medio de Canadá
Doy a Abu al-Tayyib al-Mutanabbi
Partido de Tiberiades junto a Egipto
Sobre el Galilea del río

Doy a la rosa de Persia que trepa
Por la cerca de hierro

no épica, pasado por la modernidad de la poesía árabe, con el de la vida cotidiana.

En un encuentro dedicado a la obra del poeta palestino, Ritsos definió su poesía como un lirismo épico. A veces, como en «Los humores de Anath», utiliza el mito como base. Lo femenino contra el dios masculino, la mujer como eterna extranjera, «patria y exilio» a la vez. O, en «Helena, qué lluvia», donde Helena de Troya vende pan en una callecita de París (estos poemas no figuran en esta selección). Como lectores ajenos, distantes de esa cultura námade y plural, podemos identificar desde nuestra actualidad —una epicidad que otras veces es sin héroes, épica más bien de una frustración— con tonos autoelevados, altisonantes. Haría falta saber qué Darwich, como otros, al principio formó su oído en la poesía dialectal de los poetas populares que entonan historias en los casamientos o ante auditorios espontáneos. Pero esto no implica un discurso legendario, aunque existen las epopeyas árabes. El hombre que entonces su historia ante su oído atento hablaba de su historia como infiltrado en su propio territorio. Palabras portadoras de realidad: la palabra poética, política donde el lirismo, el panfleto y la historia buscan el terreno de lo cotidiano, como en un poeta anterior considerado maestra, Nizar Kabbani, el poeta sirio cuyos poemas feministas cantó Um Khlsum, la egipcia que fascinó, con su voz, a auditorios del mundo sin distinciones culturales ni generacionales.

¿Dónde está lo cotidiano cuando hablar de terreno es sólo una forma figurada? La escritura poético-histórica resituye un lugar cuyo emplazamiento está en suspenso. Conocer a fondo del hebreo que aprendió junto con el árabe, Darwich consideró esa lengua como una ventana que abría a dos mundos, lengua en la que leyó a García Lorca por primera vez. No sólo hay un espacio geográfico común para árabes y judíos, sino que la historia hace que haya un imaginario común del éxodo, de los sentimientos y del exilio. Pero los poetas actuales, unos y otros, sienten la necesidad de escribir el lugar escapando del mito hacia la cotidianeidad. No obstante, hay una continuidad entre los poemas de *¿Por qué dejaste al caballo en su soledad?* que lo convierte en un canto épico que dice lo cotidiano. Quien impone su relato hereda la Tierra del Relato, señala un verso del libro, tal vez insinuando la Biblia.

En otra parte dijo el derviche: «Si no estuviera privado de mi lugar, forzado al alejamiento, este tema no tendría importancia. Me acuerdo de un intercambio entre Jean Genet y Juan Goytisolo: "La patria es la idea más tonta que existe, salvo para los que están privados de ella, como los palestinos." ¿Qué pasará cuando los palestinos hayan reencontrado su patria? "Entonces tendrán derecho a tirarla por la ventana", contestó Genet.» *¿Por qué dejaste al caballo en su soledad?* combina no sólo la autobiografía, una biografía del lugar y su historia, sino también la historia de una cultura poética. El uso de las repeticiones obedecen a la tradición de la poesía tradicional donde el verso repetido resaltaba así su autonomía. Y el esfuerzo por imprimir el cambio proviene de una modernidad diferente a la «nuestra», cambio que, además, es un legado, como lo manifiesta el arabesco, voluntad de romper las figuras que comienzan a insinuarse. —RP

Como una ventana, doy a lo que quiero
Doy a los árboles que protegen la noche de sí misma
Y velan el sueño de los que me querrían muerto
Doy al viento que busca su patria en el viento

A una mujer que toma sol de sí misma
Y al cortejo de los antiguos profetas que suben con los pies desnudos a Jerusalén
Y pregunto: ¿Hay un nuevo profeta
Para este tiempo nuevo?

Así como una ventana, doy a lo que quiero
Doy a mi imagen que huye a la escalera de piedra
Ella sostiene el echarpe de mi madre y se sacude al viento
¿Qué pasaría si fuera niño otra vez?
Si volviera a ti, si volvieras a mí

Doy al tronco de un olivo que oculta a Zacarías
Doy a las palabras desaparecidas en Lisan al-'Arab
Doy a los persas, los bizantinos, los sumerios
Y los nuevos refugiados

Doy al collar de una mendiga de
Tagore
Pulverizado bajo la carroza del príncipe encantador

Doy a una abubilla que cansan
Los reproches del rey
Doy más allá de la naturaleza

¿Qué pasará, qué pasará después de la ceniza?

Doy a mi cuerpo acobardado a lo lejos

Así como una ventana, doy a lo que quiero

Doy a mi lengua después de dos días
Un poco de ausencia basta
Y Esquilo abrirá la puerta a la paz
Un breve silencio
Y Antonio agitará
La guerra
Y me basta
La mano de esa mujer en la mía

Para enlazar mi libertad
Y que el vientre y la resaca me vuelvan al cuerpo
Así como una ventana, doy a lo que quiero
Doy a mi sombra
Que avanza
De
Lejos

NOCHE QUE DESBORDA EL CUERPO

Jazmín en las noches de julio. Canción
Para dos extranjeros que se encuentran en una calle
Que no lleva a ningún lado
¿Quién soy después de los ojos almendrados?
Dice el extranjero
¿Quién soy después de tu exilio en mí? Dice la extranjera
Tratemos entonces de no remover la sal de los mares antiguos
En un cuerpo que recuerda
Ella le restituye su cuerpo caliente
Y él le devuelve su cuerpo caliente
Así los dos amantes extranjeros dejan su amor en desorden
Como abandonan la ropa interior entre las flores de las sábanas
—Si eres mi amor de verdad, escribe un Cantar de los Cantares para mí
Y graba mi nombre en la rama de un granado de los jardines de Babilonia
—Si realmente me quieres, deja mi sueño en mis manos, y di
Dile al hijo de María: ¿Así nos haces sufrir el destino que te elegiste?
¿Señor, somos bastante justos,
Para serlo mañana?
¿Cómo me curaré del jazmín mañana?
¿Cómo me curaré del jazmín mañana?
Juntos hacen la oscuridad con las sombras que bailan en el techo de la pieza
Ella le dice: No seas tenebroso con mis pechos.
Él dice: Tus pechos son la oscuridad que aclara lo principal
Noches que me cubren de besos, y estamos colmados
El lugar y yo, de noches que desbordan la copa
Ella se ríe de la descripción. Y sigue riéndose
Cuando esconde la pendiente de la noche con la mano
—Mi amor, si tuviera que ser hombre sería tú
—Y si hubiera sido mujer, sería tú
Y ella llora como de costumbre cuando vuelve de un cielo de vino
Llévame extranjero a un país donde no posea
Un pájaro azul sobre un sauce
Y llora, por atravesar las propias selvas en la larga partida hacia sí misma. ¿Quién soy?
¿Quién soy después de tu exilio en mi cuerpo?
Ah, esta pena que viene de mí, de ti, de mi país
¿Quién soy después de los ojos almendrados?
Muéstrame el día que tendré mañana
Así los amantes dejan su adiós en desorden
Como el perfume del jazmín en las noches de julio

Cuando viene julio
El jazmín me lleva a una calle que no conduce a ningún lado

Pero todavía escribo

Jazmín

En las noches

De julio

ALBANO RODRÍGUEZ

Foto tomada por
Germán Rozenmacher
en 1964.



En la enciclopedia china que postula Borges, los animales admiten la rotulación más variada: pertenecientes al emperador, los que de lejos parecen moscas y los que, vertiginosamente, al cuadrado, están «incluidos en esta clasificación». Ningún rasgo general homologa a estas criaturas desde los parámetros —previsibles— de las ciencias naturales: no hay felinos, ni unglados ni depredadores. Es un muestrario, sí, de rarezas, como si el ornitorrinco fuese la norma y no la excepción.

La vida y los escritos de Albano Rodríguez (1925-1984) implican, también, la perspectiva de guiarnos por las excepciones. Nacido y muerto en Buenos Aires, tradujo —entre otros— a Ray-

mond Queneau, Jarry, Malcolm de Chazal, Alphonse Allais, Julien Torma. Perteneció al Colegio de Patafísica, del que fue Regente de Náutica Epigea, Comendador Exquisito y representante para América del Sur. Colaboró con la revista cubana *Ciclón*, dirigida por Rodríguez Feo. Descubrió, fuera de los cauces letárgicos (¿litúrgicos?) de cátedras o suplementos dominicales, la obra irrepetible de Pierre Bettancourt, o de un exponente local del «arte bruto» como Casimiro Domingo. Investigó la prehistoria de Lautréamont en Montevideo. Con Eva García fueron los únicos argentinos presentes en la proclamación del Barón Mollet como Vice-Curador del Colegio en la Terraza de los Tres Sátrapas, en 1959. Co-

laboró en la *Encyclopédie des farces et attrapes* publicada por Pauvert en 1965.

Y además escribió.

Escribió —mejor dicho, dictó— una serie de frases que se le ocurrían en sueños y que, al despertar dictaba a su mujer, Eva García. Rodríguez da cuenta del azaroso procedimiento al escribir: *estas ideas soñadas han surgido inopinadamente, como gerundios fáciles: siendo, habiendo...* Publicada después de su muerte (1985) y en traducción al francés de Blanche Iribarren, la compilación de frases soñadas lleva el título de *Hipnagogies* y un prólogo de François Caradec.

El otro libro —que permanece inédito— es un singularísimo diccionario, redactado entre 1954 y 1956. Precipitado de sus lecturas, de su risa o de su asco a los males de este mundo, el *Diccionario* reclasifica, resignifica (y descalifica) todo un vasto mapa conceptual. ¿Es inevitable acordarse de Flaubert o de Ambrose Bierce? Seguro; también asoma por momentos la crueldad que podríamos encontrar en Wilcock, así como la lucidez de un Lichtenberg. La diferencia estriba en el tono, en la resonancia inesperada entre los

nombres y la definición y en el magnífico despliegue de citas, recortes de diarios e imágenes.

Cae así la máscara del lenguaje. La acepción del sentido puede quedar para el «castellano usual» que preconizaba Lugones y que no era más que su idiolecto; un campo semántico donde sólo plantar eufemismos, circunloquios y redundancias. O puede quedar, indiscernible, en las metáforas de la vida corriente (hasta que un Leo Masliah las tome en sentido literal). La opción de Albano Rodríguez transita otro rumbo: traducir, con la fidelidad de las «atribuciones erróneas», esa discordancia que encierra el aceptar la unívoca acepción de los nombres. Operación logoclasta y *summa* exhaustiva de «stultitia perennis», este (anti)diccionario nos restrega los ojos; la voz de Albano Rodríguez, resonando entre las citas, sigue preguntando «¿cómo se llama realmente todo esto?».

—IGNACIO VAZQUEZ



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

Foto tomada en
París en 1959 por
André Bureau.

ALBANO RODRÍGUEZ

HIPNAGOGIAS

Lema de una colección, impreso en el lomo de cada volumen: «no lea este libro, que puede ser mío».

Estas ideas soñadas han surgido inopinadamente, como gerundios fáciles: siendo, habiendo...

Rodolfo Walsh con dos portavasos de lechería adheridos a las pantorrillas. Los vasos están mediados de café con leche espumosa, muy caliente. Walsh no habla, sonríe gravemente y camina con dificultad. Tiempo después de este sueño supe que Walsh había desaparecido.

El hermano de Artigas (el héroe uruguayo), con un ojo glauco dice: «dejadme y callad».

Lunfardo onírico: «corral» por «comisaría».

En el verano de la tempestad.

Tardiloco.

Ofició una conferencia.

Pedro Coscorrón, sin profesión, ya tiene pasaporte. Viene al Plata para trabajar de pobre en el agua.

¿Qué sabe la cabeza de ajo del horror que inspira el vampiro?

Con un cuarto de tu vanidad tenés bastante gloria para vivir.

Estoy despierto: oigo disparos de metralleta en la calle, sirenas de coches policiales, crepitar seco de armas largas. Me duermo y oigo en sueños: «cayeron bajo las balas del Agapito nacional».

Se confederó la comisión preparatoria.

Borges publica en *La Nación* un cuento que pronostica su muerte en 1983. Este es el dato real. Ahora comienza el sueño. En el año 1983 muere la hermana de Borges, Norah. Borges comenta, con el tinte gris de *La Nación* en la voz: «Esos son huesos de la vida dejados atrás por el tiempo».

Diversificación de botellas.

Intolidermia.

Como se aman los curas por las calles oscuras.

Por eso aplauden. No saben qué hacer con las manos.

Los muertos con menos de 1m.70 de estatura no podrán ser enterrados en el Cementerio del Oeste por ordenanza municipal de Cacciatore, el intendente aviador de los edificios en torre.

Sexe a l'excès. [*En francés en el sueño.*]

«Están de fiesta alquilada y...»

Navegábamos a quince cuerdas de acero.

Una tarde calurosa en la terraza de Playa Grande. Un amigo dice: «Abajo, las sirenas me han dado una tarjeta para que las visite en el Ponto Euxino».

Ha pasado un año y nos encontramos en Playa Grande, mi amigo y yo. Le pregunto por las sirenas de Ponto Euxino.

—No las he visto —responde. Representación mental (soñada) del Mar Negro, pétreo, oscuro y pardo.

—Deben ser de pechos frescos —digo.

«Y gritaba por las orejas.»

Palabras de un verso en argot: «le trimard arcane». [*En argot, el camino secreto.*]

¿Qué hace Savonarola en mi sueño?

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

Otra costumbre que desaparece: el lápiz detrás de la oreja.

Que cada cosa ocupe su aullido.

ALBANO RODRÍGUEZ DICIONARIO

ACTOR. Los actores son gentes que hablan juntos, en voz alta, durante los intervalos de silencio de los espectadores. (R. Queneau, *Saint Ginglin chez les Mediants.*)

ARRIBISTA. He realizado una hazaña: parti de cero y alcancé la miseria. (Groucho Marx.)

AVISOS.

APARICIO
y su vez apañado!!
DON JUAN
EN EL PARAISO
DE LAS MUJERES
NOVELA POR
GARCIA PALADINI

Libro de actualidad, que se discute y se busca, de amor, pasión y fe; comienza a través del corazón angustiado por la indiferencia y la soledad.
¿Está en peligro de las mujeres? ¿O se acerca en la oscuridad del infierno? Las conquistas de las mujeres, son un triunfo de ellas o una conquista del proceso del hombre?

Libro inseparable de la mujer moderna
MAGNIFICA EDICION ILUSTRADA . . . 20
Distribuidor exclusivo:
EDITORIAL ALBATROS
MALP: 301 - T. E. 82-8182
Buenos Aires

SAVON ANTISEPTIQUE
au Goudron Borate
J. LIEUTAUD Aîné
MARSEILLE



Maladies de la Peau, Surti, Hygiène, Toilette Intime.
Prix: 1 Fr. franco
contre mandat en France-poste.
Drogs pharmacie

BOLERO. Vivo sin vivir en mí
Y tan alta vida espero
Que muera porque no muera.
(Santa Teresa de Avila.) That's Why the Ku-Klux-Klan Was Born.

BRONQUIOS. La oración es la respiración del alma.
(Saint-Martin. Citado por Mme. de Staël.)

BURGUÉS. Animal que siempre tiene la cabeza sumergida en la sangre, vive de ese líquido y se hincha. Es el único animal que no tiene vía de excreción para sus alimentos. Revienta cuando está repleto, muriendo del alimento que ha ingerido.

Es engendrado por la tierra húmeda de las cavernas; nace también de los gusanos de la carne muerta, pero igualmente de la carne de los hombres vivientes.

(Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XI, 39-40.)

CANARIO. Cuando asesinéis a vuestra familia, no olvidéis al canario.
(Enrique Abud.)

CANIBALISMO. En cinco tazones de porcelana blanca, estaban dispuestos doce o quince soretes de la más bella forma y frescura.

—Ahí tenéis, nos dijo el ogro, los helados que consumo después de la cena. Nada ayuda tanto a la digestión, y nada, al mismo tiempo, me da tanto placer. Estos soretes vienen de los culos más bellos de mi harén, y podéis comerlos con tranquilidad. (D.A.F. de Sade, *Juliette*, III.)

CLARIDAD. • Termináis por llenarme de mierda con vuestras porcinas necesidades de explicaciones. Hay cosas que deben verse, que no deben cuestionarse y que no se definen de otra manera. (Lucien Rebatet, *Les Deux Etendards*, t. 1.)

• El abate Terrason dice, con razón, que si un libro se mide, no por el número de las palabras, sino por el tiempo que es necesario para comprenderlo, podría decirse de muchos que serían más cortos si no lo fueran ya tanto. Mas, en cambio, cuando se trata de la comprensibilidad de un amplio conjunto de conocimientos especulativos, relacionados con un solo principio, se podría también decir: muchos libros serían más claros si no debieran serlo tanto. (E. Kant, prefacio a la 1ra. edición de la *Crítica de la razón pura*.)

COCA COLA. Sustituto del Pernod, del Amer Picon, del Tío Paco, del Cinzano, etc., la Coca Cola reemplazó en los cinco continentes a los vapores espirituosos, aguas gaseosas y minerales, jarabes, refrescos, al palo de algarrobo, al laurel de los tártaros y al té de los bolivianos, reduciendo en un 50% el predominio comercial de otras bebidas más tradicionales. Su popularidad que ha sido una verdadera revolución en el consumo colectivo, la transformó en un símbolo profano, pero material del *maná* democrático.

No recomendamos el uso de esta bebida, por la misma razón que tendríamos para oponernos a cualquier mito digestivo. El agua es el único licor inmune a estas impropiedades: que la lucha por la hegemonía comercial del mundo ha hecho tan peligrosas. (*Osservatore Romano*, «Del uso inveterado de digestivos y refrescos», 3, 10, 46.)

CONFUSIÓN. Nunca hice la diferencia entre las infamias que la ley autoriza y las que prohíbe. (G. Darien, *Le valeur*, 415.)

CORNUDO. Las mujeres son más sensibles al retorno del guerrero y del viajero que a la inmovilidad del sedentario y del bucrócrata. (General Corniglion-Molinier, *Paris-Pressé*, 20.5.1953.)

COSMÉTICO. El procedimiento mediante el cual el señor Homberg ha llegado a obtener de la materia fecal un aceite blanco y sin olor es curioso, y merece ser mencionado aquí por los puntos de vista y temas de reflexión a que puede dar lugar. (Macquer, *Éléments de Chymie pratique*; cit. por G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, p. 180.)

CREDULIDAD. La credulidad forja más milagros que los que puede inventar la impostura. (Joubert, *Pensées*, 124.)

ELEFANTIASIS. Diez y seis mil hormigas comieron sesenta trillones de elefantes en cuatro mil tercios de segundo: ¿cuántos elefantes devorarán en seiscientos mil semestres, trece meses y ochocientas semanas? (Georges Auriol.)

FANTASMA. «¿Qué es un agujero?» preguntó un clown a su colega sobre la arena del Medrano. Después de haber confundido al otro, se apresuró a triunfar: «Un agujero es una ausencia rodeada de presencia.» (René Daumal, *Chaque fois que l'aube paraît*.)

GUANTE. Pequeños hechos: León toma un guante (lo mira como con atrevimiento, se excita). Hace comprender que se masturba con este guante, se lo pone y duerme con la cabeza encima de él, sobre su almohada. (G. Flaubert, *Notas para Madame Bovary*. Cit. por Pontalis, *Les Temps Modernes*, CI, 1896.)



1. GLOVE.—2. GLOVE WITH WATCH STRAP.—3. GLOVE WITH POCKET AND WATCH STRAP.—4. GLOVE WITH POCKET AND WATCH STRAP.

HAMBRE. Los marraquies son muy sobrios o, mejor dicho, muy resistentes a la subalimentación, desgraciadamente frecuente. (Guía Michelin.)

HAPPY END. Dios dotó a Darwin de un sentido muy agudo de la observación, pero de una inteligencia muy débil. (Padre Ripalda, *Catecismo*.)

IDEÓLOGOS. La cátedra de metafísica fue devuelta a un viejo senil de opereta, en el mal sentido de la palabra octogenario, que desde hacía varios lustros emitía una docena de gargajos sobre Mme. de Biran ante tres hileras de indigentes tranquilamente adormecidos. (Lucien Rebatet.)

INOCENCIA. Nos enseñan a vivir cuando la vida ha pasado ya. Muchos estudiantes han contraído la sífilis antes de estudiar la lección de Aristóteles sobre la temperancia. (Montaigne, *Essais*, I, XXVI.)

INTRIGA. La llave giró sobre sus talones de mármol y lanzó su veneno invisible. La víctima que hablaba español, tuvo tiempo de expresar al detective que, antes de ser mortalmente alcanzada, por un azar casi maravilloso, observó que el mayordomo había afilado la llave en el pederal y, además, que el rosbeef que la sirvió estaba cubierto de moscas tsé-tsé. En efecto, la investigación reveló que el asesino se había servido de las moscas dum-dum como reactivo químico para exterminar a la víctima.

La intriga, gloriosa entre todas las conocidas, se resuelve con la ayuda de un notable fragmento de lógica de Aristóteles.

LENGUAJE. Encontrar un solo verbo para significar el acto que consiste en beber un vaso de vino blanco con un camarada bourgeois, en el café Deux-Magots, alrededor de las 6 de la tarde, un día de lluvia, hablando de la no-significación del mundo, sabiendo que acabáis de encontrar a vuestro antiguo profesor de química y que al lado vuestro una mujer dice a su vecina: «Se la hice ver de todos los colores, sabés».

LEXICÓMANO. Antropocófrago
Ontocoprología
Falocracia
Oniocracia
Etc.



Continuar la búsqueda de derivados recorriendo el diccionario Parvus ilustrado. Traducir luego estos derivados al francés, al inglés, al alemán, al siríaco, al arameo, al samaritano, etc., en transcripción literal, acompañados de notas gramaticales y críticas para demostrar que no hubo nunca lengua primitiva de la que puedan considerarse derivadas las lenguas modernas.

LIBERALISMO. El liberalismo es un pecado grave contra la fe. (Padre Ripalda, *Catecismo*.)

LITERATURA. La historia más bella del mundo no merece ser contada.
(Louis Aragon, *Le libertinage*, 7.)

MOTOCICLETA. Birola ignífero latice incita (vehículo de dos ruedas movido por un líquido ignífero).
(Vocabulario del Vaticano. Citado por M. Pei, *Historia del lenguaje*.)

OBSCENIDAD. • En su libro, titulado *A Challenge to Sex Censors*, Mr. Schroeder cita a un pastor anónimo del siglo XIX: «La obscenidad, dice este último, existe únicamente en el cerebro de aquellos que la descubren y acusan de ella a los demás». La obra bastante oscura de este eclesiástico contiene pasajes luminosos donde el autor trata de demostrar que, por una ley de reflexión en la naturaleza, cada uno de nosotros ejecuta actos semejantes a los que atribuye a los demás; que la protección de uno mismo es una destrucción, etc.

(Henry Miller, *L'obscurité et la loi de réflexion*. Fontaine, nº 55, 336.)

• Yo sé, y confío en el Señor Jesús, que de suyo nada hay inmundo: mas aquel que piensa alguna cosa a ser inmunda, para él es inmunda.

(San Pablo, *Epístola a los Romanos*, XIX, 14.)

ORACIÓN. (Para recitar al anochecer, antes de acostarse, delante de un espejo desnudo con un sombrero en la cabeza, taponándose las orejas con los meñiques y los dedos separados. Aprende el poema de memoria; recitado, la primera vez mirando a los ojos, la segunda con los ojos cerrados, comenzando por el último verso.)

He pasado el día muy inteligentemente
y llega la noche, trayendo su recompensa.
He mostrado mis muecas, nadie ha visto mi rostro,
no he visto a nadie, y nadie me ha visto.
«Soy el hombre invisible», diría
si estuviera seguro de ser un hombre.
(René Daumal, «Chaque fois que l'aube paraît», p. 262.)

ORO. Cuando hayamos llevado la victoria a la escala mundial, edificaremos meadores de oro en las calles de algunas de las más grandes ciudades del mundo. (V. I. Lenin.)

RELIGIOSIDAD. La religiosidad está, por lo menos en su origen, en razón directa con el desarrollo de los grandes músculos glúteos. Se comprenderá sin comentarios más amplios por qué las mujeres permanecen más devotas que los hombres.
(Alfred Jarry, *Spéculations.*)

SOFISMA. Existen sofismas infinitamente más significativos y de más alcance que las verdades menos discutibles: revocarlos en tanto que sofismas está a la vez desprovisto de grandeza e interés.
(André Breton, *Nadja.*)

TESTAMENTO. Doy a los poetas el toison de oro de Colcos, las manzanas de las Hespérides, el rosado de Danae, las dos perlas de Cleopatra y las nueve botellas de néctar de Júpiter.
A los cirujanos, el cuerpo de una pulga para hacer anatomía.
A los matemáticos, las máquinas de Arquímedes y las invenciones de Arquitas y de Abel.
A los peinadores de lana, brazos de manteca frescos.
A los alquimistas, una libra de polvo eléboro, para fomentar el cerebro, una onza de agua mercurial, un barco de carbón, de mercurio, de arsénico, de azufre, de sal amoniaca y de oropimente.
A los vidrieros, el mar cristalino.
A los ferreteros y mariscales, las minas de hierro que están más allá del sol naciente.
A los fabricantes de fósforos, cien carretas de madera verde y cien quintales de nieve, para azufrarlos y relevarlos de tener que ir al Monte Etna a mendigar azufre.
A los pergamineros, todas las pieles de lobos que se cacen en Inglaterra de aquí en veinte años.
A los relojeros, la teoría de los siete planetas.
A las sastres, una copia del vestido de la sultana de Persia.
A los carpinteros, las puertas del templo de Diana de Éfeso.
A aquellos que quieren cordones de pelo, la tonsura de los culos de las cortesanas de París.
A los cuchilleros, los cuernos de Acteón.
A los ignorantes, las orejas de Midas.
A los vinagreros, la cólera y los pedos silenciosos de las mujeres valientes.
A los procuradores, la elocuencia de Cicerón y Santa Cruz.
A los postillones, los caballos de Febo.



A los fabricantes de naipes, el bermellón que aparece en las mejillas de las señoritas. Finalmente doy a las mujeres las miradas de Helena, las palabras bellas de Minerva, los atractivos y gracias de Venus, la riqueza de Juno y las caricias de Amatea.

A las viejas, las dentaduras de los esqueletos de caballos que se encuentran muertos de vejez, de pijos u otra enfermedad. (...)

A los pajes de la corte, el lustre de sus amos, la seriedad de Rodemont, las ideas de Platón, los átomos de Pitágoras y las fantasías de Bruscombille.

Signone, *Les Etreintes Universelles de Tabarin pour l'an 1621. passim.*

Para llegar al fin y abreviar la espera de los concurrentes, mi ejecutor testamentario tendrá a bien pronunciar en alta voz estas únicas palabras: «¡Adiós, adiós, adiós amigo nuestro!» [y volviéndose hacia la concurrencia] «Señores que lo habéis acompañado hasta aquí, sed agradecidos en su nombre». Quiero que no se pronuncie nada más.

(Sainte-Beuve. De su testamento. Frag. reproducido in: *Viridis candela*, nº 5-6, 45.)

VIOLON D'INGRES. En la patología nerviosa un médico que no dice demasiadas tonterías es un enfermo semicurado, como un crítico es un poeta que ya no hace versos, o un policía un ladrón que ya no ejerce. (Marcel Proust.)

VOZ.

La voz es una orquesta, pero una orquesta en la que todos los instrumentos suenan sin discontinuidad —del grave al agudo— aunque, por momentos los «pedales» graviten más pesadamente sobre ciertos grupos de instrumentos que sobre otros, donde no hay en ningún momento y aunque suceda cualquier cosa, un alto total a través de todo el campo del teclado. (...) La voz humana antes de ser cualquier otra cosa es un gesto —gesto del alma en algunos, gesto de infracuero en otros, en quienes el alma está «muerta».

Y puesto que la voz es el Gesto, el pivote afectivo de toda forma de gesto —la expresión del rostro entonces, así como todas las modulaciones del ojo y de la boca, los movimientos palabras del cuerpo, todos los gestos y movimientos cualesquiera sean del hombre, sólo son de hecho en el mundo universal afectivo, «puntuaciones» a la voz humana que le sirve de pivote en esa giratoria.

(...) Para asegurarnos si el sonido es justo o no, qué mejor diapasón tenemos que los rasgos del rostro —reflejos incondicionados que, mejor que el oído, notan la nota justa. Los sonidos instrumentales son gestos más o menos livianos, pero seccionados, parciales, semi-retenidos y que nunca llegan hasta los confines mismos de su curso, hasta que el gesto muere en el gesto.

(...) La voz humana puede ser gustada directamente pero debe ser leída por refracción el rostro, para ser poseída totalmente.

Si se aprecia fundamentalmente y a veces mejor una orquesta con los ojos cerrados, se necesita todavía más para comprender plenamente un canto. Para gustarlo en su totalidad hay que mirarse en el rostro de mano del rostro del cantor y leer la «otra voz» en ese espejo, que sirve aquí de transcriptor en claro, de alto parlante y de foro iluminador del timbre y de la mayor parte de los tonos. Un disco de gramófono del que exhala un canto es doblemente sentido si uno se sirve de un rostro vibrante con «alma complementaria», como un espejo fonético.

(Malcolm de Chazal, *La Vie Filtrée*.)

ZOMBIES. He oído la queja de la hierba seca sobre las colinas de los muertos y la avena gemía como el calamillo. Al pasaje de la luna, senti la tierra estremecerse y una dilatación semejante al suspiro de un alma oprimida. No, el hombre no fue atraído enteramente por el cielo. Una parte queda aún en la tierra para cumplir sus destinos o para sostener la cadena que antes lo unió a los humanos. ¿Pero quién podrá describir esas palpitaciones nocturnas despertadas por un débil rayo de luz? ¿Quién describirá la majestad de la tumba semejante a la del Eterno? Esa majestad no está encerrada en la dimensión del sepulcro. Se expande por afuera; da sus colores al cielo, su murmullo al mar, su emoción a la tierra.

Rayos marchitos, hojas disecadas, nubes errantes, voces entrecortadas, vientos, aguas, tempestades, interrumpiendo de golpe el silencio o desviando la pálida luz, tal es el cortejo de los muertos. En seguida, los espíritus se agrupan en las colinas, cae una piedra de antiguos edificios, los siglos terminan. Se produce un gran despertar en la naturaleza. La mitad de los seres se levanta, la que está quejumbrosa y afligida. ¿De qué lado aparecerá el sol? Los hijos de la noche lo ignoran. Otros misterios se cumplen.

(Gleizes, *Agrestes*, 103-104. Viatte, II, 157.)



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

En la foto, Albano
Rodríguez con
Bosse-de-Nage.

Textos y fotos: gentileza
de Eva García.

LA RISA

Rousseau sabe bien lo que dice cuando niega al teatro el derecho a destruir la particularidad, de aislar a un personaje para condenarlo en nombre de su diferencia. Es a la raíz de la expresión dramática europea a la que ataca entonces. Y es al suplicio al que opone la fiesta...

¿Por qué ese proceso contra el individuo, congénital a la aparición del teatro en Occidente? Ninguna otra civilización parece haber mostrado un interés intelectual y estético así por el sufrimiento. En escena, aislado como está, la falta del héroe no busca ninguna remisión, ninguna metamorfosis: es un abismo, y el personaje ya no ve sino ese abismo. Schiller pensaba que la tragedia había realizado la educación profunda de los griegos, porque el teatro poco a poco había acostumbrado al hombre a soportar el hecho de ser lo que era.

En *La bruja*, Michelet se inclina por la opción de que la brujería es un asunto de mujer, explica el número de mujeres perseguidas y hace de la femineidad el lazo con una naturaleza, con un campo impregnado todavía de magia. Cierto, pero a condición de ir más allá y de descifrar en el enemigo perseguido, no al diablo sino a esa población desorganizada de las «tierras baldías», alejadas de las ciudades y en donde se prolongan sin duda las formas de un chamanismo pro-

veniente de las civilizaciones nomadas que cubrieron Europa durante cerca de mil años. Entonces se entiende mejor: lo que aquí se destruye es la imagen por medio del cuerpo de un medio irreductible, el mundo nómada. Se arrancan al campo a una especie de ruralidad mental seres que viven en una cultura dominada por la búsqueda corporal del éxtasis. La racionalidad europea está allí, en esa crueldad pedante y en ese terror, logrado mediante el discurso intelectual. ¿Hechicería real? Sin duda. ¿Proyección delirante del juez sobre un mundo que no domina? Ciertamente. El mismo trabajo del sufrimiento está en acción en los juegos del circo y prosigue en los sótanos de la persecución. Por medios distintos, una civilización continúa su lenta y obstinada labor de destrucción de los heréticos y los marginados: es el espíritu de la tragedia. Nuestras estéticas parecen construidas para el suplicio como nuestras éticas sobre la frustración. Una rara obstinación nos hace preferir la tortura a la voluptuosidad, encerrando a los hombres y mujeres en la angustia de la falta cometida antes de toda existencia, hemos aprendido a tratar el placer como efecto de una necesidad. El cálculo económico también se aplica al gozo.

Hemos dado un rodeo. Ese rodeo nos trae de nuevo a Rousseau:

el teatro —al menos el teatro europeo— se sitúa en el extremo opuesto de la fiesta. Pero en eso, una vez más, hay que evitar la trampa de las dicotomías; que establezca pares contradictorios, sin captar la diversidad de las formas posibles. El teatro trágico y el suplicio corresponden a una elección hecha por el pensamiento europeo y sólo a eso. Queda precisamente un campo de la experiencia que, junto con el trance y el don inútil, da a la fiesta su cimiento en una materialidad despreciada con frecuencia, porque sin duda encarna, con una vivacidad excepcional, ese tipo de fenómenos «a-estructurales» que nos interesan aquí: el sacudimiento del propio cuerpo por una insolita incongruencia, la subversión material que surge en la carne, esa conducta o esa emoción que se llama risa.

¿Quién se enfrenta verdaderamente a la risa, a esa iluminación de la que se dice que es «lo propio del hombre»? Se habla de lo cómico, como si lo cómico fuera lo opuesto de una tragedia de la que es complemento. No se habla del sacudimiento carnal cuya meta no es en absoluto el propio cuerpo ni ningún objeto exterior, sino un acto de destrucción de las estructuras esclerosadas, mediante el descubrimiento súbito de «todo lo que podría ser», pese a la solidaridad

de la trama de lo real: la irrupción brutal de la naturaleza en la cultura. Por eso pocos pensadores le tienen apego a la risa. ¿Escapa a los conceptos de la filosofía? No hay discurso alguno de la risa. La sociología se aparta de ella y se hunde en lo «serio», en los aspectos intelectualizados de la vida colectiva. Las dos únicas obras de importancia que abordan directamente la risa, la de Bergson (*La risa*) y la de Mijail Bajtin (*La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*), esquivan el enfrentamiento.

Devorar, tragar, comer vivo, eso está en Rabelais y ese canibalismo, despertando al organismo entero, lo sacude como lo hace la risa, alterando su equilibrio adquirido. La mira propia de la risa resultaría inaccesible o, en todo caso, no sería funcional, por ser lúdica. El impulso que sacude al cuerpo, y cuyo apoyo momentáneo es la emoción, resulta extraño a la disposición del tiempo social, a la duración individual. Ese impulso atraviesa al ser viviente como lo haría el paso de una fluencia infinita. ¿No es el desbordamiento de la risa la manifestación de esa superabundancia de vida que surge al individuo y a las sociedades en la fiesta, y cuya manifestación general sería lo imaginario?

Reír es abrirse a ese algo no alcanzado y probablemente irracional, y es como si el ser se preparara así, mediante una simulación de todo su cuerpo, para afrontar una experiencia distinta de la que le

propone su cultura y de los modelos instituidos de sometimiento. El fantasma que persigue de ese modo le impone una metamorfosis orgánica comparable al cambio de formas que llamamos «mimetismo» en las plantas o en los insectos. ¿Se trata, como piensa R. Caillois, de una búsqueda de la simetría con una forma más vasta e innombrable? Pero eso equivaldría entonces a «perdersé» la intencionalidad de la risa y de la emoción en que se apoya: ese enfrentamiento con lo estructural y los transconceptual. La mariposa se abre a la forma (a la «buena forma», a la «preñez» de Kohler) de un medio y así constituye con él un circuito cerrado que la protegerá del peligro y le dará su subsistencia. Pero la risa es una virtualidad inútil, un juego, una utopía. La especie de manducación que sugiere, para algunos psiquiatras que estudian la risa maniaca, remite al «principio de realidad» y a la aceptación o la repulsa de una composición cultural y social que no se puede recusar sin exponerse a la exclusión o a la reclusión. Pero esa manducación va más lejos que el respeto de los modelos o que el atipismo patológico. La risa con gusto tomaría a la patología como modelo, y sugeriría ese apetito carnibal cuyo sentido captó Rabelais de manera tan profunda: comer un obstáculo, comer el mundo, similar a la elevación del ser. Otro elemento comparable hace de la fiesta un estallido social que se puede calificar de patológico si se quiere, pero ciertamente no existen fiestas ab-

solutas. Los tipos de fiestas son distintos cuando éstas llenan el campo experimental de las sociedades o de las civilizaciones: las fiestas órficas o dionisiacas alimentaban en la ciudad griega una forma casi clandestina de subversión, las fiestas urbanas en las que se realiza una invasión de la ciudad por el campo, las fiestas de ceremonia y las fiestas en honor de los soberanos, las fiestas de alucinación sagrada o las fiestas materializadas en la piedra, los sonidos, los colores o el juego de los cuerpos, las fiestas de Eros: siempre se trata de un cuestionamiento de la distribución de las funciones y las tareas, de la jerarquía social y de lo serio. Por eso la fiesta se acopla a la risa. La superabundancia de energía alertada repentinamente (la «efervescencia» de que habla Durkheim) coloca a los conjuntos humanos en la situación de espera o de preparación para una explosión del ser común, para un éxtasis, considerando esta palabra en un sentido despojado de toda teología.

Hace cerca de veinte años que trato de hacer admitir esta comprobación de experiencia: las civilizaciones, las sociedades, los grupos no se reducen a la suma de instituciones que los componen ni a los mecanismos que los conservan. No se resumen en las estructuras, las organizaciones, los sistemas mitológicos que forman su trama. En un núcleo activo, un dinamismo interno obra en todos los conjuntos humanos, así sean los más adormecidos. Sin duda porque reducen la in-

finita diversidad de la experiencia a conceptos o a un discurso, la antropología o la sociología dejan de lado esa actividad destructora o la conjuran con palabras. Sin embargo, la sobrevivencia de las sociedades salvajes cuya continuidad a lo largo de milenios rebasa la duración de cada uno de los tipos de sociedades considerados individualmente, las mutaciones en las sociedades históricas que no deben nada a las ideologías inventadas «con posterioridad» para explicar el cambio: todo eso nos obliga a una revisión.

Ahora bien, el núcleo dinámico, el *haik*, el «núcleo duro de la creación», como dice la lengua árabe, actúa en la vida colectiva, engendra, en los términos de modificaciones con frecuencia invisibles o difícilmente commensurables, «catástrofes», en el sentido que la física da a ese término, es decir, alteraciones y cambios de la forma global. Cuando se producen en escala microsociológica en una sociedad dominada por un Estado poderoso y coercitivo, como sucede en la actualidad en casi todos los países del mundo, esos cambios provocan con mayor frecuencia manifestaciones individuales de anomia o de atipismo que cambios sociales completos: las «pequeñas perturbaciones aleatorias» de las que habla R. Thom para evocar la perversion de las formas primarias.

El problema se presenta así: cierta cantidad de energía humana obra a través de todas las sociedades, sea cual fuese su tamaño.

Energía que no se confunde con el *mana*, «categoría de la conciencia colectiva», cara a la antropología clásica. Tampoco se reduce a la divergencia entre generaciones, entre grupos, como tampoco a la «lucha de clases». Y tampoco al «combate de los dioses» al que, en última instancia, reduce la experiencia el pensamiento freudiano. ¿Por qué inventar un concepto para designar esa actividad de subversión creadora que produce en superabundancia todos los elementos con que las sociedades establecidas construyen sus estructuras o establecen la permanencia de las relaciones interhumanas? Una fuerza propia de la vida de las sociedades tiende a cristalizar ese dinamismo en instituciones, pero esas cristalizaciones son arrastradas por el propio movimiento que las ha suscitado, al cabo de una duración más o menos larga. Deberíamos hablar de un exceso de creatividad social contenida sin cesar por un esfuerzo no menos poderoso de estabilización. Lo que aquí me interesa, y que concierne de manera eminente a la fiesta y a su correlativo individual, la risa, es la abundancia excesiva de la vitalidad creadora. Que el hombre no se reduzca jamás a su actividad práctica instituida, es lo que postula, mediante su propia acción, ese dinamismo cuya manifestación es lo imaginario. Encontrar en la risa, en la fiesta, la manifestación concreta de esa superabundancia no consiste en buscar una nueva causalidad ni una teología de sustitución. El exceso

no podría ser una causa, puesto que sumerge a los objetos por los que atraviesa, lo mismo que la risa no llega a su fin en el organismo que sacude, ni la fiesta en la sociedad que trastorna. Arrastrando conductas premonitorias, movilizadas las figuras de una vida imaginaria que es como el espejismo de una existencia prometida, el dinamismo que entra en acción en la fiesta únicamente es subversivo porque sugiere de una manera impensada a los hombres y a los grupos un encuentro con una naturaleza del que tratan de alejarse las mitologías, las ideologías y la conciencia colectiva. En cualquier caso, nacemos y morimos en un mundo sin fiesta. O, mejor dicho, en un mundo de fiestas organizadas, dominadas metódicamente por ideologías reguladoras, las que aseguran la coherencia de las estructuras. Esa es también la razón por la que, en la actualidad, no puede haber discurso de la fiesta, como existe un discurso de la medicina (pero no de la lotería), un discurso del poder (pero no de la libertad).

—JEAN DUVIGNAUD

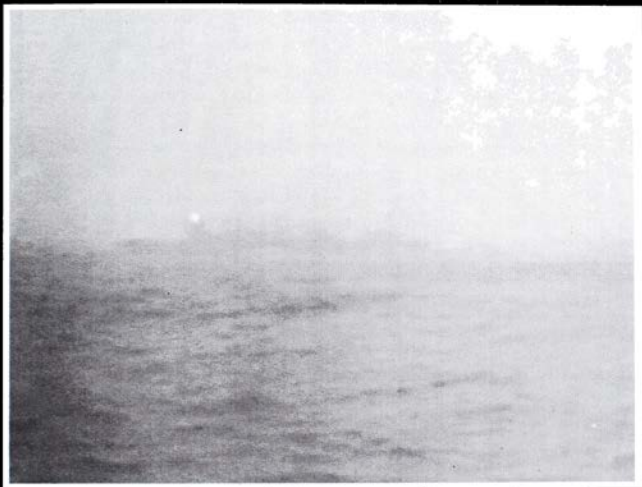
Extractado de *El sacrificio inútil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, editado originalmente en París en 1977. En el mismo libro, Duvignaud dedica otras secciones a las figuras del trance y la posesión en los rituales indígenas. También habla de la acción en las fiestas nomades del sur de Túnez, analizando en otros capítulos las particularidades de la teatralidad barroca así como los aspectos lúdicos del happening moderno.

DANIEL VALANSI

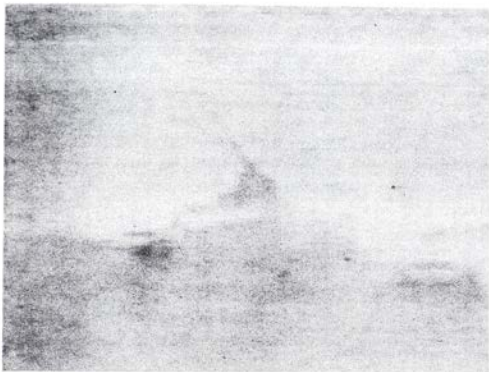


En *Zeitgeist*, serie de fotos de Gabriel Valansi, cunde la condición aurática de la imagen. Es una de las prácticas posibles de restitución, ligada a la energética de la imagen, en tanto condensadora de impregnaciones que pueden atravesar o atravesaron el espacio-tiempo. Y para hacerlo, el fotógrafo, devenido buzo, abandona la obsesión por el Foco, ton cara a la fotografía aceptada como «de calidad». Ya la técnica no importa al primer plano del hecho artístico, ya no certifica al artista en su dominio del encuadre. Se va, en cambio, hasta de la cámara misma, que solía tenerse por el instrumento definitivo de la fotografía. Así, Valansi evade la fotografía de cámara (pero no la música de cámara ni la cámara de ecos visuales para virtuales *loops* como enviados armónicos de lo entrevisto a la retina) y se interna en esa dimensión imaginaria que no puede ser coto exclusiva de la imagen. Otra vez se trata de tomas: el documental de cine pasado al video pasado por el corte digital. La selección de una instantánea —sólo una en la reverberación visual del azar—, una que esperaba allí, como el emblema que atore por entre los puntos porosos de la trama. Al asumirse a ciegas el fotógrafo, esa instantánea alcanza el puro en su desprendimiento: salta de la codificación para presentarse el cuerpo desnudo de la vida misma. Y sin embargo, es una incomodidad, monocroma casi, sin fondo, lo que anima esta suspensión. Su condición de neblina pixelada, devuelve la foto a lo más primitivo de su persecución enigmática, antes (o después) de toda pretensión de confir-

mación en La Fotografía. En otras palabras: estas fotos no reflejan el mundo, porque no participan de un enfoque. Podrían considerarse daguerrotipos del siglo XXI —es decir: pertenecientes a un período de transición implacable, desde cualquier ángulo que se lo mire. Estas tomas causan aquella impresión de lejanía, aquella sensación (indemostrable) de la opacación del aura. Lo primitivo, en ellas, sería su consistencia rudimentaria, esa resistencia que conduce al contemplador por una dura nota de miedo ancestral. Siempre la presencia de la guerra, proyección de tantos culpables como víctimas, atrapada en su fuga por astillas en los documentales utilizados por Valansi en tanto párpado de fondo y, más aun, lo pánico en sí, que afluye a las raíces de la tragedia. Barcos en la inminencia, hélices del desastre, o la risa agigantada por el anonimato, tajado por ondas que cruzan la pantalla: el aura no es ya o todavía el fantasma, pero éste mantiene o anuncia algo de aquella en cuanto sugiere trasluzidez. En *Zeitgeist* («espíritu de la época», en alemán) parece prevalecer una luz de incertezza: luz en negativo (pesimismo para invertir valores), adonde los objetos ya no están ahí sino plenos de su desaparecer. Es la desopacación, en tanto reflexión visual en torno a los límites del tiempo, lo que acontece y que acontece cuando la mirada se deja tomar. Es esa otra cosa que no cesa, lo que torna grávidas de ausencia a estas fotos. Captado el rastro, los rasgos ya no cuentan (historia o captura): quedamos frente a la impronta, su permanencia sin asidero. (RJ)







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

VISITA

SANTARÉM

cubierta —
mochila, libro
Lévi-
Strauss:
Tristes
Tropiques

en camiseta, espalda
dibujada en el sudor
inclinada sobre

río, páginas

tardes largas deshabitadas

...

sala vacía
esperando noticias

OTOÑO

balcón
mojar plantas
pétalos

ojos asomados
tarde grisácea
vacía

pesar los párpados
la ciudad

NY

anduvo durante una
hora

...

otra vez, mismo letrero
la calle

ojos borrachos, miopes
guiando —el subte

donde olvidó, zapatos
después de dormir

mañana siguiente
en casa,
descalzo.

UNA TARDE, MAYO

cocina
pedazos de mango
entre los dedos
risas
la vida
pulpa
dulce y
helada

FIN DE SIÈCLE

Lavaba la espalda
de ella
en la bañera
cuidando del amor
recién nacido.

DAILY

Sr. Leek
se corta
hoja de afeitador
todas mañanas

usa corbatas
irónicas & discretas

paletós a
rayas

lee diario
adormece

después
noticias

BBC.

BLISS

Calle en King's Cross
luminiscencia
en el aire que brilla
semáforo
vispera
partida
al son de
drum'n bass.

ENERO

neumáticos sobre
rutas

puesto de flores
día de sol

sudor
sienes
pedaleo

el borde, cabaña
vaso de agua
casi sucia

sonrisa
puerta.

VIAJE

calles nocturnas
sábado

pies cansados

taxi ninguno
espera

lugar en el ómnibus
doble
repleto de
tipos borrachos

idiomas

mi cabeza
cayendo

su hombro

donde
adormezco.

—VIRNA GONÇALVES TEIXEIRA

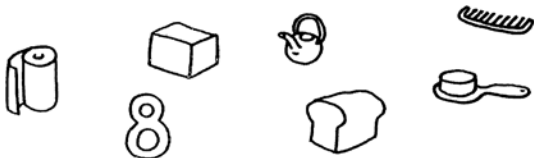


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Virna Gonçalves Teixeira nació en Fortaleza (Ceará) en 1971. Reside en São Paulo donde trabaja como neuróloga. Publicó el libro *Visita* (2000).

TRADUCCIONES DE ANÍBAL CRISTOBO

CAOS LLUVIO RUBIA LÁMINA PERFILA



caos lluvio rubia lámina perfila la mirada por los picos y plana la llanura. la paja arisca en el seno del viento lacunoso que hostiga la fina polvareda de la cautiva nutria de la salada. *quizás se muera y habrá que llorarla, hacer un pozo y mirar para otro lado, pero vestir mientras dure el vestido de gala.*

lucos en las muescas de los húmeros hendidos en los montículos a la vera las retamas. crines de araucarias los flujos de la musculatura. pequeños dichos en los círculos de pasto pequeños dichos en la ventana vertical de los ojos y el olor de madera quemada.

las abejas negras husmean el aire de la lluvia en el espasmo de la oruga que escamotea su lágrima larvada en los caminos del los gatos

por una mirilla de cala en el lirio de un sopor de lluvias se bañaba. las enredaderas de ese muro pregnado de dígitos, succionaban su médula, y hacían de su cristal un flujo menstrual. espera se la lleven.

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

—FERNANDA CASTELL

Cerca del Veriagplatz, por la tarde

Los guantes para el frío tienen esa distinción, tan recortada, dominan el meollo del cuerpo y dan junto a él una expresión ausente: toda la piel es propagación de la lana, un accidente, cualquier chispa absorbiendo vellos de virillos al volverse rápida ignición. En instantes aquella tutela se torna en quiste, pero de bórax. Entonces, el hielo destinado a la ralea -intacta del lugar- ahora alcanza a sobrepujar las hebras del pequeño guante, y despojar así todo dominio del amparo; la exacción es entonces martirio a cuenta de los poros.

Pero cómo. El cielo bajo el park destituye cualquier mediación de aire, de manera en que el anárquico perímetro desnudaba en elementos la endebles de todo reparo. El foehn sopla sin preámbulo, a su modo escarda la carne. Y él, que había vuelto al lugar tras reprobar a su novia por mezclarse con la gente, ahora empujaba su cuerpo en medio del parque a mitad de la tarde, cuando aún el césped huele a tránsito pesado, las cigüeñas escupen molidas por el humo el desperdicio de las chimeneas, y atrás del gran Central, racimos de hierbas y frutos dejados por la helada esperan algo de la intrascendencia.

Sigue su camino. Todavía aquel banco acicalado por el municipio retenía el orin de muchos días. Decidió acomodar los tantos, atemperando el paso, si aún no arimo la noche. La orina en la atmósfera le hacía doler el punto medio entre la nariz y la depresión preliminar después de la boca. Recordó las largas uñas de la chica, el rostro montaraz de esa mujer en el momento de advertirle de aquellas: un arma de doble filo, sí. Recuerda cómo fundida en la bronca arrancaba sin diéresis la patina callosa hasta la cutícula. Ni un ay. Nada. Si hasta la corteza de un alerce, junto delante suyo, mantiene aun en vilo la habitual consistencia. ¿Estará esperando su llamado? La chica no se alimenta de la espera: no tiene ese pané tan periódico; lo azaroso le produce arcadas; a veces se mareó y concedió tres deseos.

Ninguno de ellos me incluye, piensa él, en el momento de decidir alargar el pie todo lo posible y no destripar de cuajo un sapo, amonconado bajo un tomo de arenisca. El bicho esgrime una pineta atlética y cae aturrido por el impulso. Apenas sí pudo recorrerlo detrás de la fronda ambiente. Sonidos secos trepaban desde el parque, fuera del límite permitido. Y allá, turbados a metros suyos: algo sucedió en el Veriagplatz, gaviota de curucos en vía seca, y delante, un puñado de ellos en proporciones.

De gente también, claro está. Pero cómo.

(continúa)

PARKER



La pavura de un pollo
en la hinchazón del filo (1974-75)



Qué conteo el primero,
sin anuencia.
Y el segundo, no está: eclipse de pronto.
Por ahora es mención de judías y alóes
distantes en el patio, donde yuyos caquís
despejan el pulso de los parásitos,
y con el resplandor de cuello
haciendo aire, burbujas
cuando el frío daba en el punto.

Una tarde, o dos mañanas después,
batiendo el café lo mismo
sí fuera chocolate para un regimiento,
vaya uno a saeër hasta que amarras
del astifero se fue el viejo, menos-un-grado,
o donde apuró también entre su boca
de mármol, la respuesta:
otra vez volverá a sucederle.

«¿Y ellos, a mí, sucederme?»
Malísimo el tímpano, acumulando.

5.AM. En tres tiempos
quitó la camisa de su vista.
Nunca de rápido fue así
con ellas. Ahora está sobre aviso
del hilito dental que separa un hijo
del otro (de él), por entonces
menos que una onza de estemón
caicada en el chiflido.

Y luego más vapor
y otro nuevo ataque (si pasa).
No retomará la ilación de la amenaza.

De volver será un sonido ajeno
(si pasa). Dicho sea:
«resignado a la dermis».



Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—MARIO ARTECA

M. A. nació en 1960 en la Plata. Es periodista radial. A publicarse en el 2001 *Bestiario búlgaro*, por Editorial VOX. Libros inéditos en poesía: *Morao*, *Irish Republican Army*, *El fortamuch*, *La impresión de un folleto y Zentrapark*, de donde proceden los poemas aquí reproducidos, y en novela: *La culpa*.

tanatología para preparar el café de otro mundo
 un poco de utopía natural tenebraux
 trabajando ideas femeninas en la pierna
 frases chicoteadas en la ciudad radiosa
 calentando la cama
 viajados o frenados por el hermano azul con linterna
 la tarde tocada por escorpión
 picada para ver si existe
 el primer artesano de la destrucción de la esclavitud
 que curva las noches bajando al mundo
 cabalgando mientras se fuma
 visionario para vivir así



esculturas del día in común
 devenir vegetal
 horas perdidas
 kolla desanimado
 tránsito que se echa a dormir
 útil para él
 estúpido amorfo escultor visible
 humus bien abajo ya ni veo los pingos
 creciendo en el cemento lo verás buscar
 pixilación
 tu criatura se mueve
 decir nada no podría mismo,
 los que andan en auto
 no podría ver nada
 refractado en las hojas

el cielo se debe a su abdomen
 empañá a ciencia cierta
 trampas del sol maniatado por abejas
 la noche lanza una llama
 noche fructífera en amazón con la profundidad



su testa
 la testa es gorda y suave
 canto mortecina
 su escritura es la lectura en un aljibe
 a la noche le dan tiempo de crecer
 aumenta
 grama
 montando un eje
 la misericordia y la experimentación se autocorrigen
 un cinto de células consagra la beatitud
 frío tremendo que ahueca la espina
 vida pampeana que perece en brasas y mantras de pato
 abrazada a un lago en forma de semilla que calienta el calibre
 / del cielo
 los cachorros festejan
 en idioma mono cantan una payada que relata la vida de la
 / planta
 rechina el verano salvaje
 la miniatura del invierno

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

—PABLO FERREYRA

EN LA PROXIMIDAD

III.

que es viento en la proximidad de un dibujo donde dos hombres empiezan a moverse aparentemente cautivados por un silencio de ancianas raíces pegadas al muro donde habían prometido quedarse abrazando esclavas, única certeza en que aquello dominara el recuerdo que ya desborda formando gamas de insistentes escenas, que se enlazan y se desenlazan, mientras al fondo en la fronda ya está:
acaba de caerse un durazno

VII.



ahora nos juntamos
una parece tener algo importante que decir, que nos apremia la lluvia,
aumentar la velocidad, dice, y aflojar el criterio de las elecciones,
hacia borrosas montañas me lanzo y de todo tomo el hasta límite de empeorar mi paso, que ya empieza a rimar con las primeras gotas entonces maldigo sé, me hallo tan lejos de mi laberinto natal, y cabe entre todas la posibilidad de que acabe atrapada bajo el transparente derrumbe y chorree mi trabajo y mi descubrimiento hasta la vergüenza enorme de no tener

XXI.

es el mirar ahora disposición de transformación y rastreo, de volúmenes y pesos viga que deslizan y pisan, el nódulo embozado del latido que ha sido genuino inaccesible de pretérita experiencia; tú hormiga, que percibes la tendencia por la que decaes en la merma de tu lengua colectiva no detengas, el circuito de inestable diccionario para tropmas de faroles, no rompas, la cara en ciernes de tu enorme original, la luz de luz, aquello ha quedado atrás, y puede que melancolía te hable de cerca sobre el pasto y demuestre la supervivencia del túnel y el tumulto, lo que si vuelves te daría la patria de los rozamientos; impulsos, calor, el refugio de verte en constante procesión y progenie de compartido rumbo, pero nada dirá del ficticio, es de todas la más inteligente, locuaz, no pongas la vista en su trabada versión, a no ser que insportable concorra a tu vivencia, la patente desnudez de tus estudios y asombre y asuste el estilo del envío que forjaste, porque te puede la tramoya del recuerdo, porque amedrenta la pausa que te inventa y porque sabes, que la crecienta nitidez que te aleja de la hermana borra a la madre, destruye la cueva,

XXXIII.

en total oscuro de rápida disolvencia frente a rocas en diverso estancamiento, pesadas, sin embargo en fluida mudez en relación con lo que en mi se ha posado con incalculable pretensión de desvelarme y acercar el inusual de esta escena que está empujando su exterior hacia mi cuerpo, con lápices, ya dije, pero también, a través de los espesos sonidos que caen, como frutas desde las altas ramas que no logro ver

LLUEVE ¡Y QUE TIEMPO TENGO! LO VI RECLEN
 EN MIS OJITOS, ENTRÉ AL BAÑO A LAVARME
 LAS MANOS Y ME MIRÉ EN EL
 ESPEJO. OJITOS NEGROS
 ESTOY SOLA. LAS PUERTAS Y VENTANAS
 HACEN RUIDO, VUELAN CORTINAS Y LA
 LUZ DEL BAÑO, PRENDIDA, A MIS
 ESPALDAS.



SILVIA:

ANOCHÉ SONÉ QUE TENÍAS COMO
 UNA CASA MUY LEJOS, EN OTRO
 PUEBLO. Y QUE YO NO TE CONOCÍA
 HASTA ESE DÍA EN MI SUEÑO
 Y HAY OTRA PARTE, QUE ESTAMOS
 CHARLANDO ENFRENTÉ DE TU CASA
 EN UN PASTIZAL, EL PASTO UN
 POCO SECO DEL SOL DE UN
 VERANO INSISTENTE, Y VOS CON EL
 PELO COMO MARY INGAUS EN
 LA PRESENTACIÓN CUANDO BAJAN
 LOS CERROS Y EL COLOR DEL
 COLOR DEL PASTO SECO. Y ESTAMOS
 AHÍ, CHARLANDO Y COMIENDO
 MANZANAS VERDES.

Lola Goldstein, cuyos
 dibujos aparecen desde
 la página 273, nació en 1978 en
 Buenos Aires. También hace his-
 torietas y trabajo con fotocopias
 y animaciones.



Los colores curan. Los colores y esa otra forma vibratoria de los colores que son las palabras. En el tantrismo se aplica esa *cromoterapia* . La disposición de los diferentes rojos en el mandala, los círculos, la figura que ocupa el centro y las figuras anexas, en sus respectivos paraísos, tienen como función canalizar una energía, es decir, armonizar el cuerpo y sus diferentes fluidos, sus distintas intensidades. En mí también la escritura es terapéutica: escribo para curarme de algo.

(...)

Quería, pues, oír el rumor o la reverberación anaranjada de otros textos (...) la escritura de lianas en la noche del continente, la horizontal del río inmenso, la *cámara del eco vegetal* .

Por supuesto, no sólo quería reactivar textos, sino también colores y piedras. Ante todo, por su parecido con mi propia cara, la Cabeza Colosal Olmeca, los sacerdotes rígidos de jade verde, y, dando un salto en el tiempo, la pintura de Wifredo Lam, donde escucho el rumor de la tierra; la de Fernando Botero, con su referencia rubensiana que es la posibilidad de un barroco pinturero, festivo y actual, y muchas otras imágenes, muchos colores que se van tejiendo, en toques ínfimos —así pinto yo también—, hasta armar un tejido denso, de varios rojos superpuestos, como una tela, como un viejo manuscrito indio, como una escritura que oculta otra escritura y que oculta otra —la última es un secreto o un chiste para divertir al lector más exigente y saciado: Dios—, o como un garabato en una pared, en la cúpula de un observatorio que han invadido la humedad y el musgo.

(...)

En la Edad Media y en el Renacimiento, aunque parezca increíble, no hay *anotaciones cromáticas* . Un prado de Van Eyck puede ser botánicamente preciso en el sentido más milimétrico del término, las alas de un ángel pueden llegar a una iridiscencia onírica, el mármol de un suelo puede armar con sus vetas una perspectiva falaz, pero en sus descripciones los escritores y los pintores no utilizan el color. De un paisaje, por ejemplo, no sabemos nada, en cuanto a los elementos cromáticos, hasta muy tarde en la historia de Occidente. Grecia y Roma no fueron menos parcas. Pausanias, con todo lo exhaustivo que es, no nos deja ver casi nada de las figuraciones que describe. Hay, en toda la antigüedad y hasta el manierismo y el barroco, algo así como una obturación del color, un rechazo casi platónico de la materia, de la textura que implica el color. En ese caso, y perdona por citarte, el aspecto residual de la prosa barroca actual está precisamente en esa recuperación, y hasta en esa exageración del color, que es, evidentemente, un objeto ofrecido a la mirada, y hasta una epifanía de lo corpóreo, de lo carnal.

Mi humilde práctica consiste en *escribir con colores* , o si se quiere, y valga la fácil metáfora, es pintar no utilizando óleo y tela, sino sintaxis y páginas —el blanco del soporte es el mismo—.

(...)

La cromatización del texto funciona de muchos otros modos, me he limitado a los modelos más visibles. Puede ser también que el color sea como una emanación de la frase, como una reverberación o, como diría Lezama, un chisporroteo. Las palabras llegan a su nivel de incandescencia; el sentido, en su cenit, irradia color.

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

SEVERO SARDUY

Fragmentos de la entrevista *Severo Sarduy: escribir con colores* , aparecida en *Diario 16* , Madrid, 23 de junio de 1985, realizada por Julio Ortega y reeditada en el segundo tomo de la *Obra Completa* de SS, ALLCA XX / Editorial Sudamericana, 1999.

El Glyptodón

libros antiguos y agotados
en varios idiomas

lunes a sábados de 10.30 a 19.30 hs

Ayacucho 734 Buenos Aires
4374-7873

glyptodon@servisur.com

tsé-tsé #11: poetas mexicanos / glauco matto-
so / salvador elizondo / perla rotzait /
eduardo espina / adolfo de obieta / viajes al
desierto / poetas franceses viajeros / etc.



En su afán por descubrir la realidad, Huxley hasta recurrió a las drogas y sobre ellas compuso dos rasposadas que han producido estragos, sobre todo entre la juventud: *Las puertas de la percepción* y *Cielo e infierno*. Resulta un poco inexplicable que Huxley, siendo tan claro, no pudiera ver la artificialidad, el autoengaño, la falsedad de este «medio» que sólo puede conducir al descubrimiento de otra pseudo-realidad (pues ya vivimos en la de nuestra mente con sus creencias, prejuicios, opiniones, «impresiones»), además de producir muchos efectos que ajean aún más al individuo del auténtico ver, que acaso sólo sea fruto de una vida sencilla. Tal ver sólo surge cuando no le estorba nada, ningún obstáculo, ninguna empañadura, ninguna anomalía. Ese ver es una vivificación total, sin influencias de ningún tipo, mucho menos de una que sea capaz de alterar todos los sentidos y la mente. Las drogas modifican la percepción pero no liberan; al contrario, añaden otras esclavitudes a las ya existentes en el individuo.

Pero el error de Huxley no estuvo en haber experimentado con drogas, sino en que él pudo en el fondo de él entendido, es a un hombre que se le da un dumbre respecto a sí mismo. Huxley suponía que la experiencia con ellas creaba un estado en que los límites del yo se desdibujaban, lo cual la hacía semejante a la vivencia de la liberación, y que la repetición de tal estado o su recuerdo iban socavando aquello que traba en el individuo su felicidad.

Probablemente estemos frente a una gran confusión. La experiencia inducida con drogas no tiene nada en común con la centella iluminadora que rasga la noche de nuestro aislamiento, sin que sea posible hacer nada de nuestra parte para atraerla. Más bien puede producirse cuando la mente no está haciendo nada, no busca nada, no quiere nada, todo lo cual es muy difícil. Pero como hay algunos rasgos parecidos entre ambas experiencias (también nos hay entre el estado de liberación y el de locura) ha surgido una peligrosa incomprensión. En realidad, entre una y otra existen semejanzas aparentes y diferencias radicales. ¿Por qué se ha suscitado tan enorme equivoco? El «despertar» de la persona que utiliza drogas es la caricatura del verdadero despertar.

Aclaremos que Huxley, además de estar guiado por un interés muy experimental y tener una madurez que lo hacía impenetrable al problema de la adicción esclavizadora, las usó en pequeñas dosis.

(...)

El error de Huxley le ha dado una jerarquía totalmente inmerecida a las drogas, que se han convertido en un señuelo para atraer personas que no andan en busca de la realidad sino de placer, y de un placer que no sea perturbado por la realidad. No hay tierras prometidas, y cuando hablamos de paraíso, no estamos pensando en lo que la palabra sugiere inmediatamente, sino de una transmutación, posible en el ser humano, que lo vuelve anuente ante la realidad. Pero el injustificado entusiasmo de Huxley por lo que puede considerarse como un misero sucedáneo de la cosa real es sólo un aspecto, entre muchos otros, que integran una vida y una obra que pueden tener como lema una frase que figura en su último ensayo (*Shakespeare and religion*), dictada desde su lecho de enfermo días antes de morir: «Our bussiness is to wake up». Huxley buscaba una puerta de salida para el hombre actual. Consideraba que en el mundo moderno «la inmensa mayoría de los individuos pierden, a lo largo del proceso educativo, toda su disponibilidad para la inspiración, toda su capacidad para darse cuenta de otras cosas que no sean las enumeradas en el catálogo de Sears-Roebuck, que convencionalmente constituye el mundo real». Pero Huxley, que tanto supo de medios y fines, yerra en los medios al inicio. La idea misma de expansión de la conciencia que está en el origen de la búsqueda mística y puede conducir a la llamada experiencia psicodélica se sitúa fuera del campo del despertar. La conciencia puede moverse, estrinarse, viajar, pero todo ello dentro de su propio campo, que es limitado. Lo único limitado es la realidad. Por lejos que vaya, la conciencia no puede traspasar sus propias fronteras. El despertar va en dirección contraria al de la expansión de la conciencia; su simiente es un hecho muy simple: la conciencia se da cuenta de su limitación, cesa en sus pretensiones y la realidad comienza a ser lo que siempre ha sido, el más fabuloso de los imperios. Es de notar el carácter de la frase expansión de la conciencia: ella encajaría perfectamente dentro del espíritu de dominación que ha caracterizado al hombre, sobre todo en Occidente. Es decir, que si la frase significa lo que expresa, tampoco apunta hacia nada nuevo. Casi nos atrevemos a afirmar que no sólo está reñida con la pasión de Huxley, sino que la niega, esa pasión que se expresa en la frase con la que se pretende despertar al individuo: «I wake up».

RAFAEL CADENAS

en «Realidad y literatura», incluido en *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*, Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme, México, 2000.

ARCA

Archivos de Arquitectura
Contemporánea Argentina

*Arca es una asociación sin fines de lucro
integrada por autores, herederos y custodios
de archivos de arquitectura con el propósito
de destinarlos a su conservación, catalogación,
valoración, estudio y difusión*



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo
ARCA-FADU
Dirigido por la Arquitecta Martha Levisman
Ciudad Universitaria Pabellón tres, cuarto piso
(C1428BFA) Buenos Aires
Tel/Fax (5411) 4789 6290
e-mail: arca@fadu.uba.ar
http: www.fadu.uba.ar/arca

Asociación Arca, Casa Devoto, c. 1990
diseño en libro sobre papel vegetal

tsé≈tsé libros

recientes

- Avido don** / Claudia Schwartz
Crónico / León Félix Batista
Rígida nieve / Walter Cassara
De persiana que se abre /
Gabriel Bernal Granados
La orilla / Carlos Riccardi
Las impúdicas en el paraíso / Lola Arias
Estremezcales / Romina E. Freschi
Luna Park / Patricia Jowerbaum
Basura pert / Osvaldo Mendez
Restos de una civilización personal
/ Edgardo Zotto

inminentes

poesía

- Nada de nadie** / Silvia Guerra
Teoría de la voz y el sueño / Liliana Ponce
OvniPersia / ná Kar Elliff-ce
Ceros de la lengua / Roberto Cignoni
Cosmo / Sergio Uzal
Fudekara / Liliana Ponce

ensayo

- La reflexión esponja** / Reynaldo Jiménez
**Insumisión y subjetividad en la obra
ensayístico-poética de Néstor Perlongher** /
Adrián Cangí
Pascal en Las Vegas / Rafael Cippolini

conversaciones

- Apectos de la palabra** /
Roberto Picciatto • José Kozler

tses@sinectis.com.ar

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

la danza del ratón/19



Eros Bortolato
Única Zürn
Miyó Vestrini
Jonio González
Graciela Cros
Miguel Ángel Bustos
4 Poetas judíos
Antología temática: alcoholes

cofecres@cvtci.com.ar

DIARIO DE

POESÍA

Nº 56 / verano de 2000/1

Djuna Barnes: *Poemas de Patchin Place* (trad. de Osiás Stutman) / Enrique Lihn: *La perfección del estilo* (entrevista de Edgar O'Hara) / Raymond Queneau: *Ejercicios de estilo* (trad. de Idea Vilariño) / Ernest H. Gombrich: *La misteriosa conquista del parecido* (sobre los retratos fotográficos de Henri Cartier-Bresson) / Raúl Gómez Jattin: *El Libro de la Locura* / Sophia de Melillo: *Che Guevara* y otros poemas (trad. de Diana Bellessi) / Francisco Gandolfo: *El Buho Encantado* / Robin Fulton: *Algo como un cielo* (trad. de Circe Maia) / Poesía argentina, Malena Ananija, Carlos Barbarito, Edgar O'Hara, Carolina López, Pablo Makovsky, Gabriela Saccone, Patricia Suárez / Crítica, Concursos, Agenda.

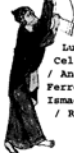
jdarriba@cvtci.com.ar

C. C. 1790 (Correo Central, 1000)

Bs. As. Argentina

LOS ROLLOS DEL MAL MUERTO

una revista incómoda



Año 0 - Nº 3 - verano de 2001

Luis Bravo / José Gabriel Ceballos / Susana Cella / Elsa Drucaroff / Edmundo E. Eichelbaum / Andrés Ehin / Francisco Díaz Solar / Pablo Ferreyra / Mauro Faccioni Filho / Hugo Mujica / Ismael González Castañer / Reina María Rodríguez / Rocio Silva Santisteban / Elena Tardonato / Faliere / Lisi Turrá / Jorge Ariel Madrazo

Díaz Velez 4565 8º A (1405) Buenos Aires - Argentina
Tel/Fax: 4982-8415 - malmuerto@ciudad.com.ar

Taiga

andi nachon



scripción

andiii3@hotmail.com

La arenita

juan fernando garcia

juanchof@hotmail.com



SIESTA

el fin del verano / Carlos Battilana
la máquina de hacer paraguayinos / W. Gucurto
phylum vulgaris / Carlos Martín Egua
la revoltija / Fernando Molle
mental pesado / Alejandro Rubio
usuras del lenguaje / Alessandra Molina
el verso / Gabriel Reches
La construcción del espejo / Arturo Carrera
Fluido Manchester / Patricia Suárez
Canéforas / Silvio Mattoni
Condelia en Guatemala / Graciela Cros

próximos títulos

la cajonera / Mariana Bustelo
existe el amor a los animales? / Cecilia Pavón
la causa de la guerra / Santiago Llach
nasatorio / Martín Rodríguez
xxx / Marina Mariasch
triste / Marina Mariasch
fiel a una sombra / Osvaldo Bossi

En librerías: Gandhi, None, Miles, Bellería y Felicidad, Clásica y Moderna, Librería (Belgrano), Rayo Rojo (Galeota Bond Street), El Mince (Quilmes), Ramos (Quilmes), El Espejo (Córdoba).

email: siesta@arnet.com.ar

La Bohemia

Editorial cubano-argentina

- Colección César Vallejo** (poetas)
- Caminatas / Susana Villalba
 - Loba Negra / Laura Yasin
- La huella en la arena / Antón Arrafat
- El valle / Adriana Fernández
 - Caligramas / Ricardo Rojas Ayrala
- Sobre el brillo de uno sobre el vidrio de otro / Irene Grass
- Escapada de la forma ausente / Gabriela Pais

Colección Caribe/Sur (narrativas)

- Perverso ojo cubano/antología érica de escritores de la Cuba actual
- Harabaz y desventuras de Amulius y Numitormitor / Ricardo Rojas Ayrala

Colección LCD (libros)

Nihil Obstat / Daniel Muxica

En la ciudad: **El perseguidor**: Av. Corrientes 1671 / **Gandhi**: Av. Corrientes 1743 / **Hernández**: Av. Corrientes 1436 / **Norte**: Av. Las Heras 2225 / **Sirena** / **Libros**: Av. Corrientes 1523. En provincia: **Casa del Sol**, Luján, 183 (cruce de Zóngola) / **Garruti**: Guadalupe, 100 / **Museos**: Pda. Dársena Sociales de Lomas de Zamora; Recoquista 496 (Turdeta) / **Fotocopiadora Facultad** (idemi) / **El monje**: Alhina 285 (Quilmes) / **Ramos**: Mize 581 (idemi)

La Bohemia

edlabohemia@ciudad.com.ar

tel: 4362-1254/ 4824-7702 - fax: 4982.8415

sumario

Insistencias psicodélicas

3-96

- 
- 
- 
- | | |
|---|-------------|
| CR-RJ: <i>Alucinógenos/enteógenos/psicodelia/escritura</i> | 4-5 |
| Henri Michaux: <i>El jardín exaltado</i> | 6-11 |
| Oscar Del Barco: <i>Viajes</i> | 12-19 |
| Victor Sosa: <i>Wirikuta. La caza del venado</i> | 20-25 |
| Carlos Montemayor: <i>Peyote, venado y maíz</i> | 26-27 |
| Carlos Riccardo: <i>Ligaduras</i> | págs. 28-29 |
| Néstor Perlongher: <i>Auto sacramental do Santo Daime</i> | 30-34 |
| Josely Vianna Baptista: «La visión nestoriana de la poesía...» | 34 |
| Gilles Deleuze: <i>Dos cuestiones</i> | 35-36 |
| Adrián Cangi: <i>Protocolos de experiencias extáticas</i> | 37 |
| Martín Alvarenga: <i>Experiencia psicodélica de los habitantes de la comunidad invisible</i> | 38 |
| Terence McKenna: <i>La cultura es un artefacto</i> | 39-42 |
| Terence McKenna: <i>Plan/Planta/Planeta</i> | 43 |
| <i>Un hongo que habla</i> | 44 |
| Reynaldo Jiménez: <i>La inspiración es una sustancia</i> | 45-54 |
| Julian Cope: <i>Historias desde el ático de la droga</i> | 55-60 |
| Rafael Cippolini: <i>Argentina psicodélica</i> | 61-70 |
| ná Kar Elliff-ce: <i>Planicie de variación</i> | 71-84 |
| Roberto Echavarrén: <i>Real</i> | 84 |
| Roberto Piva: <i>Paranóia</i> | 85-89 |
| Roberto Piva: <i>Rede de five vidas e tres experiências experimentais con vidas experimentales»</i> | 90-94 |
| Adrián Cangi: <i>El arte del voluptuoso vagabundeo</i> | 95-96 |

Kaká Wera Jecupé: <i>La tierra de los mil pueblos</i> (fragmentos)	98
Kaká Wera Jecupé: <i>Palabras de un hombre-luna</i>	
Entrevista de Ademir Assunção	99-104
<i>Cantares de los guaraníes del Paraguay</i>	105-107
<i>Ayvu Rapytá: Fundamento del lenguaje humano</i>	108
Douglas Diegues: <i>Página para Bartomeu Melià</i>	111
Bartomeu Melià: <i>El guaraní. Experiencia religiosa</i>	112-113
Douglas Diegues: <i>Indios na língua</i>	114
Jorge Montesino: <i>De la maldita frontera</i>	115
Rafael Courtoisie: <i>La canción de los dos</i>	116-117
Guy Davenport: <i>El indio y su imagen</i>	119-121



<i>Cinco vueltas con Sérgio Monteiro de Almeida</i>	123-126
Carlos Germán Belli: <i>Tres composiciones</i>	127-129



José Kozer 130-156

RJ: José Kozer	130-131
José Kozer: <i>Letra votiva</i>	
Entrevista de Josely Vianna Baptista	132-150
José Kozer: <i>Lección de tinieblas (1), (2)</i>	134-135
José Kozer: <i>Seis vestigios</i>	139-145
Gabriel Bernal Granados: <i>La poesía proliferante de José Kozer</i>	151-153
José Kozer: <i>A los ajuares</i>	154-156



Tamara Kamenszain: <i>El ghetto</i>	157-159
-------------------------------------	---------

Tamara Kamenszain: <i>Libros móviles</i>	
--	--

Entrevista de Anahí Mollá	160-161
Vladimir Herrera: <i>Poemas incorregibles</i>	162-165

Victor Sosa: <i>Decir es Abisinia</i>	166-173
---------------------------------------	---------



**Héctor Libertella****174-205**

Lorenzo García Vega: <i>Libertella</i>	174
Héctor Libertella: <i>Instalaciones</i>	175-187
Rafael Cippolini: <i>Pathogramática. Un tratado de vida y obras de Héctor Libertella</i>	188-205
Carlos Rodríguez Ortiz: <i>Experiencia del mercurio</i>	206-211
Roberto Piccioto: <i>Tres poemas</i>	212-213
Rodolfo Hasler: <i>Seis poemas</i>	214-215
Gerardo Naumann: <i>La peregrinación</i>	216-221
Mariano Ducrós: <i>Un cuento</i>	222-226
Paulo da Costa: <i>La piel verde y púrpura del mundo</i>	227-231
Mirta Rosenberg: <i>Lluvias</i>	232-233
Oswaldo Bossi: <i>La pena</i>	234-235
Oswaldo Bossi: <i>Escribir con lo que olvidamos</i>	236
Mario Bortolini: <i>Dibujo digital</i>	237
Mercedes Roffé: <i>Memorial de agravios</i>	238-239

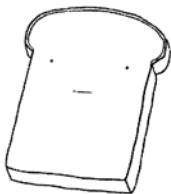
Casbah**240-280**

Maurice de Guérin: <i>El centauro</i>	241-245
Mahmud Darwich: <i>Como las golondrinas</i>	246-253
Roxana Páez: <i>Sobre Mahmoud Darwich</i>	250-251
Ignacio Vázquez: <i>Desocultación de Albano Rodríguez</i>	254-255
Albano Rodríguez: <i>Hipnagogías</i>	256-257
Albano Rodríguez: <i>Diccionario</i>	258-264
Jean Duvignaud: <i>La risa (fragmentos)</i>	265-267
Gabriel Valansi: <i>Fotos</i>	268-271
Virna Gonçalves Teixeira, Fernanda Castell, Mario Arteca, Pablo Ferreyra,	

Santiago Pintabona: *Poemas* 272-273
 Lola Goldstein: *Dibujos* I; 272-279; 283-285; 288

Severo Sarduy	280
Rafael Cadenas	281

tsé=tsé 9/10 se terminó de imprimir
durante el mes de abril del año 2001
en el taller gráfico de **Aguafuerte S.R.L.**
San José 1645, Buenos Aires, Argentina.



LOLA GOLDSTEIN



**josé kozer
carlos germán belli
maurice de guérin
roberto piva
albano rodríguez
héctor libertella
cantares guaraníes
tamara kamenszain**

**insistencias psicodélicas:
michaux, deleuze, mckenna,
del barco, perlongher**