

JINNSM CEDOC

- armando roa: *palimpsesto*  
*invocaciones y reescrituras de pierre menard: basil bunting ad literam, al traducir una antigua elegía anglosajona, en un bazar llamado macedonio fernández, andrea del sarto, san petersburgo, 1995, desintegración, et expecto resurrectionem mortuorum, robert desnos revisitado.*
- ezagramas de pierre menard: *invocación a propercio, rapallo & saint elisabeth, variaciones e intervalos.* 118
- eduardo espina: poemas:  
*el nihil, caravaggio, vigilia final, la edad es un pasatiempos, la tortuga de zenón, momias, en caso de estar cerca de cervantes, lengua materna.* 129
- refracción : reflexión : escritura: octavio armand  
octavio armand: poemas:  
*escarabajos, espejo, amanecer, fábula, espejo, el astrónomo, ventanas (medias palabras al aire, palabras al aire, palimpsesto, copa, aire)* 138  
ensayos: *el pez volador* 143  
*estética de la fealdad* 157  
*la ciudad y los perros* 163  
*las pesadillas de solino* 166  
*suma cum fraude* 176  
*contra la página* 181
- severo sarduy: superficies: *la fundación de un tono.* 196
- lorenzo garcía vega: *las superficies de octavio armand.* 199
- josé ignacio padilla: *viaje* 208
- guillermo sheridan: *las revistas, esas nebulosas* 213
- jorge eduardo eielson: *primera muerte de maría* 216
- alejandro ortiz rescaniere: relatos:  
*betty, disolvente, es la hora.* 241
- magdalena chocano: *del orden de la niebla en los espejos: [29], [78], [86]. [acaricias aún esas gratas ideas...]* 244

rodolfo hásler: *mariposa y caballo*:  
*la habana, berna, stettin, barcelona, viena, toulouse, telaviv,*  
*montevideo, bogotá, tetuán, ciudad juárez, lima.* 249

alfonso d'aquino: *nudo*:  
(ñ), (g), (a), (j), (e), (d), [mira la niña...], (z), (l), (o) 257

josely vianna baptista: *imagens do mundo flutuante* 268

renato gómez: poemas: [he de callar...], [el impulso...],  
[inyértame y...], [persigue...] 271

carlos estela: poemas:  
*apollinaire, negrosnegrosnegros, hommage amoureux.* 273

edgar saavedra: *narraciones* 277

in/mundo crítico

levy del águila: *dualismo epistemológico y*  
*búsqueda del sentido.* 280

ramón ponce: *una discusión sobre la interpretación.* 307

rnario naranjo: *por una lectura no metódica.* 325

william rowe: *de la oclusión de la lectura en los estudios*  
*culturales: las continuidades del indigenismo en el Perú.* 332

javier garcía liendo: *sobre la obscuridad*  
*y su interpretación en martin adán.* 340

créditos. 351

ilustraciones

interiores: *diario de paul klee*

exteriores: *mark rothko*



*coitus more ferarum* 5

zahorí: reynaldo jiménez

reynaldo jiménez: poemas: *impostura, giróvaga, semblante, hanuman*  
*en pushkar, gong, cultivo, mezclada, las apariciones transpiran*  
*imantadas, traum, las miniaturas xxviii,*  
*donde el espacio se visita.* 8

rafael cippolini: *supervivencia en lo infra o sobre la física de los*  
*sentidos. entrevista con reynaldo jiménez.* 22

josé balza: textos:

*el arte de observar, diálogo (ejercicio narrativo), del día hacia la*  
*mañana (ejercicio narrativo), el único secreto del narrador.* 29

paul guillén: *salmos de marco valerio.*

*iii. principia ethica, asesino del mundo.* 36

mario montalbetti: poemas:

*son de quemar, el loco de atar.* 40

william rowe: *la poética del desierto de mario montalbetti.* 42

uni/versos: josé kozer

josé kozer: *once despeñamientos:*

*el vuelo de la tiñosa, maremagno, prosternación, ánima, ánima,*  
*a arcadia, don, márgenes, júbilo, despedir el año, reino.* 54

montesino, diegues & daniel: *un uni/verso se desdobra.*  
*entrevista a josé kozer.* 68

j.i. padilla: *el verso infinito de josé kozer.* 76

ricardo alberto pérez: *josé kozer, en la habana.* 79

juan emar: *el vicio del alcohol.* 82

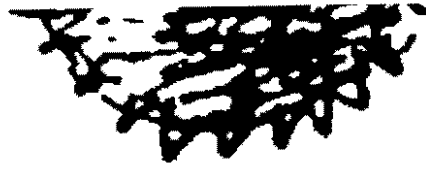
adalberto varallanos:

*en chaulán no hay sagrado (film indio)* 87

miguel banes: *discurso vanguardista de*  
*«en chaulán no hay sagrado (film indio)»* 93

julio ortega: *blanca varela: una verdad en carne propia* 105

susana reisz: *¿quién habla en el poema*  
*...cuando escribe una mujer?* 108



## c o i t u s m o r e f e r a r u m

Posición de coito análoga a la de los cuadrúpedos. actualmente se utiliza esta expresión para indicar la posición en la que la mujer se sienta o recuesta sobre el hombre dándole las espaldas

al tiempo que los jóvenes encuentran la yerba sobre sus hombros y la raíz que crece del agua hacia el ojo de dios los hace:

exacerbar la voluptuosidad  
adaptar la posición al deseo procreativo  
adaptar el coito a disposiciones físicas y psíquicas  
romper la monotonía de la costumbre

cabeza cuchillo boca para quebrar qué ha detenido a los textos en el pantano inmundo. mimetizarse con la semiosis del mundo, con lo continuo, con la red de nuestras sensaciones, temores, placeres, discos, animales, relojes, mujeres, gemidos. semiosis infinita

no horizontes, no objetivos, no intereses, no pan no seda, músculo que atenace la voluntad: voluntad es la muerte del arte

nunca buscó nada: se encontró con miles de milagros. distancia, exilio

perdidos flotan de nuevo sobre las aguas, textos dormidos en nuestro sueño despierto practicaban los demonios con las brujas sobre sus manos

¡aprender a abandonarse a la penetración!

manos acarician libremente clítoris y mamas.

atracción atávica

totalmente

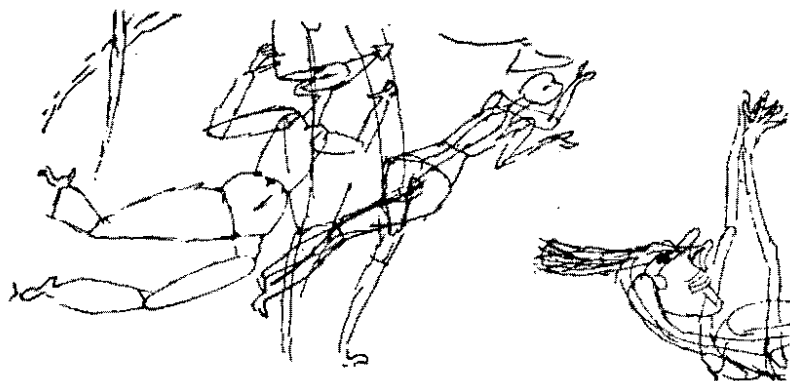
amplios contactos corporales de curvas  
dominación  
favoreciendo la fecundidad  
estimulación anal  
contra/comunicación  
mujer espejo  
bestial  
sodomía

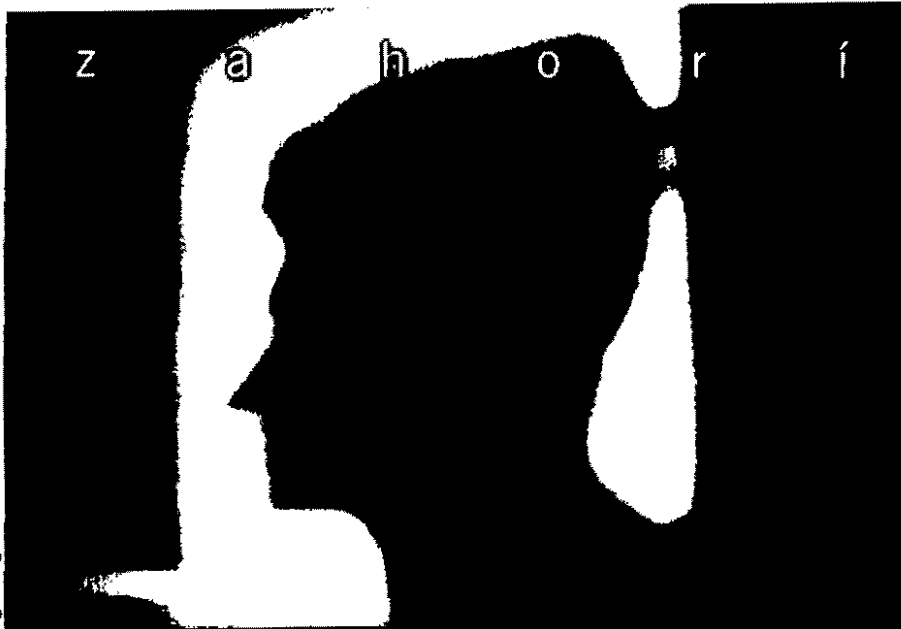
no idolatría, no interés, no revelación súbita o efímera. necesidad. ahora estás en contacto con las aguas de su corriente con la ceguera que provoca toda su luz. ahora tangente que se aproxima. veneno para las víctimas

comprende: lenguaje. escabullirse y estar presente. espasmódica trompeta de miles. saxo del pájaro, sexo. narración de la nada: brazo, pierna, mi ombligo. raíces del árbol de la luz. construye : destruye. página en blanco tiene los ojos de una mujer sobre las sábanas sucias, contrabajo que espera apoyado en la silla la voz de klimt y las madreporas

ahora existe y no. ahora las letras se mueven y no. el ave se avecina, disciplina del tiempo. dentro y fuera

alejamiento de los autómatas





## reynaldo jiménez

rombo sombra que deshace el día  
mano mata morada pedazo de palabra que  
mastica música  
elástica en lenguas  
ciclón similar en mi oculta existencia

hacedor de palabras tu pasto de vidrio tu boca y los sagrados ángeles que nos protegen lejos de tu gobierno tu flujo la mueca que sana tu rostro y lo convierte en piedra moléculas del horizonte árbol y manzana que caen y vuelven a caer en la interminable historia de tu nombre detrás de la indefensa esposa ante la espera los siglos enteros ahora entran en el camino que grava y retarda tu paso y tu bosque de palabras ahora. ahora. ahora. ahora pasado. ahora presente. ahora futuro fruto de las conquistas en cada esquina del verso porque la llama requiere al hombre el otro que nunca imagina líquidos y gases que huyen de tu cuerpo espanto del castigador que detiene su mano que rechaza sus hombros raíces del cuerpo enterrado bajo cal y sombra el agua la última sangre en la sagrada hoja que come íntima su lengua sagrada grasa que circunda tus cuernos entre las vísceras bestia única misterios sagrados caducos continentes de la esfera (c.e.)

reynaldo jiménez (lima, 1959) vive desde 1963 en buenos aires. ha publicado los poemarios *tatuajes* (1981), *eléctrico y despojo* (bs. as.: trocadero, 1984), *las miniaturas* (bs. as.: último reino, 1987), *ruido incidental / el té* (bs. as.: último reino / rinzi, 1990), *600 puertas* (bs. as.: último reino, 1992), *la curva del eco* (bs. as.: tsé=tsé, 1998) y *la indefensión* (new york: pen press, 2001), además del ensayo *reflexión esponja* (bs. as.: tsé=tsé, 2001) y la antología *el libro de unos sonidos: catorce poetas del Perú* (bs. as.: último reino, 1992). integró *el invitado sorpresa* banda de espectáculos múltiples: rock, textos, proyecciones, vestuario, escenografía, teatro de sombras. actualmente es co-editor de la excelente revista de poesía *tsé=tsé* (también editorial). publicará el poemario *musgo*, en méxico, este año.

más poemas de reynaldo jiménez en: [http://moreferanum.perucultural.org.pe/r\\_jimenez.shtml](http://moreferanum.perucultural.org.pe/r_jimenez.shtml)



# i m p o s t u r a

Desada a ras del precipicio desde el principio cae  
sobresta máquina de rimas hueco de sí misma.  
de por vida me salpica impávida vía su dicha sin espera,  
su piel el propio musgo ahora ahonda: a su tiempo sabe  
que está en efecto a pie de un salto.

itanto sangras, ah en mí, anillorigen...!  
reina en la carne mana hacia la húmeda  
gruta con que recibe a su 2.  
bacanal de los actos de los ecos  
alumbra el velo que agita cuando las causas acuso.

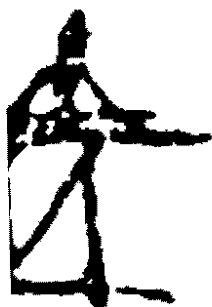
de quien ser ya no se puede actúo, la estela  
fuga al irse dando cuenta por el tuétano  
al quemante coral de las preguntas, lejos, se diría  
esta rama; mas la fricción es guía y el tiempo arena.  
bosque las posturas, el flujo busca  
al impostor de su rostro y, como si fuera,  
lame la amnesia punta del hambre, se presente  
sierpe de praxis e innómime regresa  
al foco de improviso al rayar añiles futuros,  
el párpado alveolar el muro al abrirse une.

indómite al instante, la distancia con labios  
de querida: ¿quién lo que hiere conoce?  
al darse en un salto a nonato  
silencio, amniótica luz  
despierta de sí misma.

de *musgo* (inédito)

# g i r ó v a g a

Madre el olvido se abre  
y hacia sí todo arrebato  
en un santiamén eleva  
o en un tris de maitreya  
o en flores que flotan  
para que el aire sienta.



¿frote de testas, estás?  
¿estrella que trasueña,  
sino fetal de su fiesta,  
sola sangre bajo la piel?  
¿bajo la ropa qué llevas?  
pregúntame, préñame.

¿amasijos? ¿más veloces  
los reflejos que los roces  
más feroces de siempre  
y nunca ya no advierten?  
anguila nuestra  
lengua común.

pulpa de dobles labios. fiebre  
primera de cada segundo  
fermenta el reposo: «si fuera  
del espejo de atormentarte  
contigo anduvieras, qué cerca,  
verás, del hueso se está».

conejo es el tiempo, salto  
de mata, y si es por ahondar,  
devengo un vago  
recién alumbrado  
de rocío:  
haberse salido no saberlo.

de *musgo* (inédito)

## s e m b l a n t e

En este sueño hacia otro  
una hora más captura el muro.  
pero reclama presencia  
la inoculta duración  
las nervaduras atizadas.

luciérnaga-utopía la llama  
frota contra el espejo antes  
del temporal que ya se huele;  
su espádice vibra en los grises  
trasfondos del ver.

lunar efulgencia, las venas  
del ala migran estambres.  
la mirada en su estela  
dísuelta, cismático prisma,  
atrae como un delta

y ensimisma.

de *musgo* (inédito)

## h a n u m a n e n p u s h k a r

*a octavio amand, que preguntó por él*

Estar, no está, en parte alguna.  
Alumbra la bruma y el polvo late.  
Ex-palacio del Islam el hospedaje  
y la certeza tienda de campaña  
ante el oval palustre que no vale  
sino al precio de lo que emana  
cuando aúna sus grupas la luna.

gibón a través de los humores.  
Pero para incandescer de lo hueco  
hay que agarrarse; el tantam  
de los devotos no ama del tanteo más  
que la perpetuación de arqueadas sílabas,  
oceánicas como letreros uterinos  
que la insistencia traza por azor del viento.

Azota la remembranza de lo inconcluso  
que es una lanza de agudez. Y así  
como hierde de perfil, así arrastra  
al embrión del tiempo, a la hembra  
del tímpano que enhebra a la madre,  
a quien no olvida que su aprendiz  
vela al oído al oidor.

Sí, los habitantes de aquel anillo  
entre las razas de garzas replican,  
saltan el continuo ciego que nivela  
esas aguas que apenas tiemblan y ya  
captadas desinhalan a las almas  
que evaporan el ruido de los actos.  
Enjambre de destinos diverge

—larva esteparia del instante—  
para flotar, pétalos, ante la boca  
de la cueva del que modula  
las formas, mariposas de su lámpara.  
Quien vela el ensueño ¿recuerda  
el líquen continente de su juicio,  
las horas de un libro de preguntas

con hambre de prójimo,  
de cara a un adiós siempre diverso  
bajo la máscara triple de la diosa?  
El megáfono satura el anzuelo del rezo,  
la morada del sonido se deshace  
coetánea de la muerte, en la misma  
tinaja que los ángeles, anacoretas y salidos.

Pero aquí no hay adversos o propicios.  
Unísono el precipicio tiembla.  
Una teta el templo para cada cría.  
¿Qué auspicia la madre del vacío?  
Ruego a su devoración,  
crisis cristaina al parir del fuego  
que sacia nuestra celda de peligro.

( )

*Mono, monje, uno.*

Doquiera uno, un imán que aúna  
al filtro rostro del dar con su doler.  
En el acto ese colmillo, a más  
no poder astucia o estulticia espiral  
que nos traspira, rugir omnívoro  
cuyos labios no duplican.

En pos del templo se asciende. Pétalo-  
lago, el óvalo vientre de otra mater  
armamanta apenas con su fiebre,  
o varia cruza del monte genitor  
con la madre poro de otro espacio.  
El bosque súbitamente bronquio  
hiende, entraña otra esperanza.

Ardillas, el monismo verde de su ardor  
adora la vertical de las girantes  
rocas al trocar la semejanza.  
Perora ese azul cuervo que desata  
converso ceño bajo estrépito de plantas.  
El derredor lanza o veda verdades tales:  
cada rodilla hasta la edad de piedra  
tiembla.

Sí, ese alarde fosco, ese alarido  
de sequía sin humano medir, también  
en la semilla que la noche íntima dispara  
hasta disparse enamorada de la arena.  
Sí, el semicírculo macho de un vagido,  
que al tirar de la testa hacia delante  
emerge al simio afilado por su ayuno.

Mero mono cuya voz primate llega  
hasta el hueso salomónico que espera,  
monda paciencia de siglos venideros.  
Ese trasluz cuyo orbe orante penetra,  
el rostro tras el manto de un blanco  
de insaciado arenal. Ya no aletarga  
ese roer tangible de la acción

al más cangrejo o mejor carnero.  
Su garra orate frota la oración cóncava  
del ancestro en vilo ante el borde,  
que si precinta el salto al fin lo ofrenda



al élitro fascinado de esa flor que hiere  
a su antípoda en el abismo del contacto.  
Si el bosquejo o sabana de su toque

roza, espinel de grafías en llamas,  
este precisar futuros que al dar la vuelta  
parecen detrás, rocío o súplica del día,  
cualquier polen apresta el desimán.  
El polvo atruena la última  
realeza del oído, mico  
capaz de ser doblado en tanto humano

arrojado a lo abisal que sólo  
su reflejo salva entre el clan  
de lo simio en el cuerpo extraño  
al monte monocromo al mezclarse  
la mimesis abre la vía abrupta  
como un intocable ante el dador  
donde la mano buzo del mudra

deviene la piedra que aprieta,  
escudo o eco. Late hacia ambas  
bandas el estigma del torrente  
entre piedras que fueron  
labios y pupilas: *monkey monk,*  
*my key; your smokin'eye, I am,*  
ifrenesi del sí del freno del simio!

y esta insistencia simila las alturas  
que no dejan ya abreviar sino al vaciado  
de la voz propia tras el entrópico ardid  
cuyo acople cuadrumano de rostros  
de un golpe desbaratá a nuestro certero  
en el oráculo casi córnico del susto  
y con prestímana gramática retrotrae

a soles que la ceniza sin principio precipita.

de *musgo* (inédito)



# g o n g

*a jussara salazar*

este día, diámetro del inmediato  
mundo: ¿adónde iría, soplo solar  
que nos increpa?  
Andrógino anciano en tanto niño.

Muévese tan lento esperar  
despertares de un solo alumbre.  
Rasan las eras al aromar la mano:  
quizá un pasado anuncie que regresa.

Otra primavera alinea sus cobres  
y la salobre ópera mitiga el remolino  
del estar oyendo hacia la hierba,  
última luz que es un descuido.

Las hojas cuernos de caracol  
escuchan Esto,  
no el viento  
o su condiscípula anguila Angst.

No (tengo) abras para describirlo:  
esta misma brisa despeinó profetas,  
letras escapada de la letrina tiempo.  
Pero el hálito no es uno, sino trino

—ipájaro del hambre florido!  
Prorrumpes el relato de las hebras,  
cintilación cuya ausencia traza  
a más del salto esta atonía,

esta linterna de ecos vertederos:  
cromático susto colibrí.  
Inseguro estar en insomnes rítmicas  
de goce: las hojas, el fruto espeso

y manso a su gotear de repentista  
luz. Ya es tarde para borrar el día,  
recobrar destino, deshacer la cobra.  
Aún callados vestigios la gracia mezcla.

*de la indefensión (2001)*

c u l t i v o

a aníbal cristóbo

ahora es la palabra santa que de mí mismo lava.  
ahora encama palabra hasta sacarse del hambre.

pasan luciérnagas en rías, mosquitos, mariposas,  
faenas en realidad que han hecho nido en la casa,  
en la causa, en la pausa alrededor  
del ceño eléctrico sueño encendido, tropismo  
sin especie ilusionista, cuarzo del ojo.

ahora es la espera que se cuece a sí,  
cultivo en la espesura córnea del bosque incendiado:  
las lámparas arrasan toda selva  
en busca del para siempre perdido paraíso.

ahora está en la célula, en la sonaja, en el sudario.

ahora espera las aías tendidas, pinzas deshechas  
por la sal, a lo largo de la orilla, espinas del agua.  
el krill de kali respira la otra cara, que carece aún  
de carencia y de cara, ausencia y logos, de cara  
al fondo del muro adulto, dentro fugaz del proyector.

ahora ausencia musa roza al parpadear  
a quien de espaldas a la luna reza, y a quien besa  
a su otra en ultratierra:  
irisa pluma el porvenir de una estocada.

ahora de ser siempre  
manantial de cauce inseguro.

ahora cada portador del hambre trae su letra  
que rueda, entre los anillos y esas otras  
baratijas, flojas, el suelo que afirmara  
primeras personas por lo grave, acerto.

ahora en acto es inactual por experiencia.  
ahora experimenta con nosotros y ustedes.

ahora cambió  
salta

en la porción, porciúncula del santo  
al que tímidos feroces cantan cuando callan.

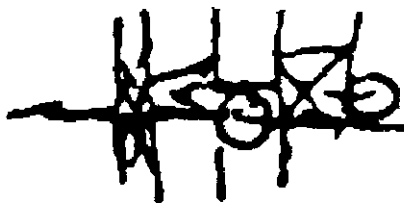
el mantra de las temporalidades,  
sílice que filtra sombras al reojo,  
persuade un viento detenido, un alto  
espejo adonde un ciervo huele,  
mira el humo  
ahuesado si tiritita el panel de su destello.

ahora empieza a lo largo.

crear poseer un lapso, pero este paso surte  
un efecto, sensación ábrete sésamo,  
pasos suspensivos en el pasto,  
margen a las ondas digitales, en la arena  
que hierve de larvas de preguntas.

ahora el aire está vivo, hecho del presentir,  
resplandores innacidos y estallidos.

salpican ecos la pared  
lábil diosa de infancia.  
ahora sale del baño, el pelo  
líquido arrastra los breves  
remolinos, sin más  
sonido, sin más  
templo.



ahora en la orilla de enfrente,  
instante de enfrente, el segundo  
de repente afuera.

ahora. es de tan cierto lejos.

casi comprendo, casi pruebo  
ese sabor sin dominio, sin  
radicar ciertamente en sembradíos.

pero no hay tiempos, muros, frases.

de *la indefensión* (2001)



m e z c l a d a



Porque no lo recuerdo  
algo acecha  
sin eje ni sino: ldevorarse  
a la recíprocal

cuánto acalla la noción  
ante el estanque  
de tiempo y sus pulsares  
al modo serpentino.

hay caminos bajo el agua, y otros  
morados, y ropajes, perlas  
a las que un milenio no basta, rayos  
e ira enamorada de su guerra.

me incubo en un hueco conminado  
a salirse ante tus juegos de esclava.  
respuestas como sudarios para extravío  
pues aun en reposo el tiempo ondula.

quizá sueñe contigo esta hora  
de trance a la deriva de sus filtros  
al traslucir la mente  
su perpetuo plancton.

lambos amantes resplandecen  
sobre la lenta superficie mientras rota  
asíntota en la total astilla de ser así  
mientras crece el imán de los abrazos!

¿o no lleva el ánimo a su erosión  
este celo del porvenir cuya ofrenda  
en haces los paños de oración entaza  
a la sombra de la más pura celda?

¿o no pule un diamante el viejo viento  
que borrádonos va y viene y a los mil  
demonios de esta hora tienta  
a sacarse el fuego desde la lengua?

convertirse en magnolias a través  
de celestes que espiralan, y entre-

tanto al instinto inspiran aunque luego  
nos apuren anhelos de ser otros.

no resta oficio ante la gracia.  
idancemos sin más obra  
sobre las crasas profecías  
y a ras del suelo démonos a luz!

daimon hembra, en tu aríbalo  
cabe la plaga de golpes abisales  
con que saludas y das  
el hambre que el deseo ilumina.

*de la curva del eco (1998)*

## las apariciones transpiran imantadas:

el ojo olvida como si acordara  
el latido en su delgada asimetría  
despejado.

¿prolifera lo que ignorado presencia?  
por el resplandor de su deslizarse vudú  
tatuándose espinosa la húmeda gracia,  
totalmente quieta, fuera de la hora.

pinzas, una atención espadeante,  
el mínimo ajuste con la vastedad: la  
resistencia concéntrica ante el ataque  
del adulto explorador, su linterna  
de chispas que se astillan.

ataca el ojo el laberinto buscando  
del relámpago trasponer la niebla  
natural enemiga. viaja oblicua el atorado  
rápido del periplo, para jamás nunca  
contestar, la doble risa de la risa muda.

merodean los escombros de los bordes  
plumajes del escándalo suspenso  
que ya huyó. lavando sentimiento de espera,

arrebató de aspiración diagonal, un zorro  
japonés olfatea los alambres.  
la picadura, que todavía no llega, ya  
envenenó: el aura sin advertencia resinosa  
hacia el cíclope tímpano latido espeso  
bosque, flota desnuda su vejadura  
volátil entre los focos del follaje.

raspa incontestable engranaje de limaduras  
y encajes un rectángulo de sonido  
blanco, juega a ciegas el borroso  
explorador: ánimas frotando al inaudible.

corazón de tramada incandescencia, rabioso  
irradiar apenas captado en lo que desanilla  
planetas y anagramas, motor que otorgas  
lo que enciende sin el ojo, ¿destruirás  
esta vez la intangible fortaleza?

labios, lagos apenas entreabiertos y el lejano  
espejo de lo que no es pátina, vacilación  
en el fluyente recinto de aridez en redes  
de innumera indiferencia, suspenso del peso  
quién todavía, en algún sentido, se desplaza.

velo de impaciente encierro al respirarlo  
el ojo: ante lo dado, ¿abrigar?  
¿parece no prestar atención el nido  
que bulle opacas reticencias? ¿el fetiche  
de su conocimiento? ¿hasta desaparecer  
hace surgir? ¿pabellones atrapantes  
al dudar de un escudo?

sermejanza, aparta las facas y el haz  
obscuro, la calavera que guardo  
también: acuerda, fiera emergerá  
cruda vida olvidada por quedarse  
memorando, afuera, lejos: «ya era  
hora». ¿al dividir ordenas, obedeces:  
«después se verá»?

ideograma de lo cercado, separación  
que anuda, para salirse  
del prófugo fuego lento que ángel fuese

de la guarda en los infiernos fríos.  
frágil resistencia que turba, que nadie  
domestica.

de 600 puertas (1992)

t r a u m

«la forma es caprichosa,  
es capciosa. supone:  
esas manchas ahondan árboles,  
velámenes, un perro  
que quizá resulte  
redundante.

*personajes dentro*  
*de la tempestad*, es un título  
de Turner. por aquí  
aparecer es rojo  
el sobrepeso el eco  
nada arrebatada nada implica  
arrasar es fugitivo.

si me vieran  
en este momento me moriría  
de vergüenza: estoy bajo la ropa  
aún desnudo. de lo que se  
deduce respirar es un acto  
privado de intimidad.

Turner estuvo  
en Stonehenge y dejó un apunte  
sin importancia, un fraseo. por  
lo mismo, qué no apunta  
a la cabeza, viajero  
que se engendró.

llevar el paisaje  
hasta un extremo  
agrietaría el ritmo canjearía



la perfección en pedazos  
resplandecientes.

una suma pertenencia  
precisa  
un personaje inverso  
y, de pronto, el paisaje  
lo clava.

ya está todo hecho,  
poco es lo que queda  
de él: una mano sin mira  
ante la tempestad que ríe y ríe.

compensar el espacio  
dejado blanco  
por el acto  
oblicuo a nadie,  
ni siquiera así. la forma  
es capciosa, es caprichosa, es  
agua.»

*de ruido incidental / el té (1990)*

X X V i i i

El agua puesta  
a hervir, el pensamiento  
puesto que ahora recupera  
plumajes del perdido  
día, día prístino, prestado,

inevitable por momentos  
igual al centro radiante que lo dura,  
la espesa rumia de un mar intacto.  
el ruido de cuchillos  
del agua abriendo  
las ramas aliviadas de pronto de su peso por el ojo

agrándolas, esa manera  
indolora, mientras de esa  
manera reposar el codo los rasgos las  
hierbas del pensamiento hacia la casa de pavor, vapor.

estarse, ahora, en remolinos,  
día decorado, día en láminas, de a  
tiras, atorándose, como restos  
o resortes en clavijas indoloras de  
una casa indolora. ¿nunca se te ocurrió,  
o te escurrías, nunca  
te ocurrirá?

se puede abrir.  
siempre se puede abrir.  
día pánico.

el grumo revienta mientras el agua se pone  
tu ropa, zapatos y sale, ese, a ele, e,  
el agua indolora.

de *las miniaturas* (1987)

## donde el espacio se visita

desgarrar este relámpago.  
como lienzo líquido despertar  
y no esperar —ah, y garras.

la vida ciega es tardanza.  
ida, no se entrega, arde  
y sin venganza, niega.

colibrí, que brilla, reposa  
el mar que ya no está.  
estalla —no es, ni marposa.

¿no vive pues la muerte  
en la mente? ¿no tiene  
jardines, espejos donde beber?





entra vacío, el pantano  
espacio para ver las pausas  
musicales de lo dado.

estertores, torres, restos  
y no creer, ni aquí, ni  
en esto respirado, pero

retiro lo dicho.  
si no respiro hago de mí  
¿un jardín de médanos?

¿nada para la muerte?  
el espejo aspirado,  
pirámides de vacío amando,

armadas, sin el yo, ¿qué sería  
de mí? ¿cacería sin fin  
y yo, el colibrí?

*ello dispara.*

de *las miniaturas* (1987)

## supervivencia en lo infra o sobre la física de los sentidos

R.C.— *Cada libro, como parte de una escritura en proceso, corresponde a una situación de inicio que la experiencia poética atraviesa y a su modo define. ¿Cómo nace Musgo, cuáles son sus coordenadas? ¿A qué poemas remite en su cercanía, en su instinto literario?*

R.J.— Me convoca tu expresión, «instinto literario». Cifra precisamente la coordenada: no tengo más pautas para escribir que las del movimiento instintivo. Escribo por impulso y compongo por intuición, es decir por purísima pulsión anímica. Si fuese músico, diría que toco de oído. El poema es una partitura analógica, es decir que puede leer ser leído según instintos particulares y no a partir del estatuto de una legibilidad o un pacto de lectura. Las experiencias tratadas en los poemas del libro son intransferibles y renuncié,

de hecho, a dar explicaciones como pies de página que glosaran el significado de ciertos términos o, incluso, la proveniencia de determinadas referencias culturales o de otro signo. Queda confiar en la intensidad de lo escrito, y que ésta convoque las correspondientes a cada lector o, al menos, a algún lector. La palabra que presta título al libro, por gracia de la metonimia implicaría un enigma: el de la superficie. El estar en vida —no apenas con vida— sobre un planeta que flota (en) el vacío. No es anecdótico, sino existencial. No hay posibilidad de evitarlo: habitamos la piel del planeta, dos metros más abajo no resistiríamos y, para usurpar el cordón umbilical de la cápsula en el espacio o dentro del agua, tenemos que portar máscara, como los actores. Obviamente el lenguaje es esa máscara, sólo que el vínculo no es unívoco ni unilateral y para estar en vida, para estar en la reciprocidad, hay que asumir ese vacío. No digo resistirlo, ni controlarlo, lo cual sería absurdo, enloquecedor. Sólo asumirlo, sin pasarse la lectura o la vida restaurando desesperadamente el Museo de La Coherencia. Domina en mí lo errático: confundo las lecturas, olvido las referencias y mezclo impresiones y recuerdos con reminiscencias e invenciones; tengo que hacer un gran esfuerzo para, desde el magma, devolver las perlas de intuición a su no-sitio. *Musgo* es supervivencia en lo infra. Es —como las palabras en macro matérico sobre la página y, mucho más, en la pantalla— a los ojos de la desatención, tan insignificante como frágil y casi inerte. Antepongo la salvedad del matiz, porque esa fragilidad o esa insignificancia representan la fortaleza de lo que no ostenta raíces, lo que subsiste como empecinamiento en lo ínfimo. Es un estar en varias dimensiones. Se palpa (con la lengua) la simultaneidad y se sigue (con el oído) el ritmo inherente a las asociaciones. De manera que el pensamiento se entrena, no en el conocimiento, sino en el desasimiento. ¿Cómo refinar lo infrafino? No hay manera. Hay que volver a empezar, hay que seguir aprendiendo a leer. O, lo que es lo mismo, hay que seguir desaprendiendo. No creo que exista esa disociación tan proclamada, desde tantas perspectivas y con tanta gravedad y altisonancia, entre las palabras y las cosas. Habría, más bien, la crisis de un sistema, que por supuesto es un sistema de pensamiento con sus métodos y formulaciones. Creo, a cambio, en ese aspecto liberador que tiene la ignorancia activa al seguir escuchando en las palabras —que son términos pero también son nombres: son experiencias que siendo particulares arrastran connotativamente las marcas colectivas y remontan las fuerzas materializadoras del deseo—. Y esta realidad de la escucha acontece claramente en la sintaxis. Sobre todo en la sintaxis, andarivel de las articulaciones, donde se juega con precisión la flexibilidad del nombrar. Y esto ocurre físicamente: el poema ya no puede sino ser concreto. El poema es un acontecimiento orgánico, respiratorio, a nivel silábico, acentual (el micromar de las sílabas de Perlongher). La relación del musgo es con el rocío: la lectura es el rocío que por reciprocidad, por ampliación de la escucha, hace intimidad sonora y connotante de esa distribución intencionada de vocales y consonantes sobre una zona de silencio

**rafaelcippolini**



umbralicio. De ahí que el oído sea el sentido principal, mediante la incantación que devuelve las sílabas al cuerpo. La recitación va implícita en el ritmo: hay que releer (en voz alta o con la voz mental) para hacer carne el verbo. Ya no es posible no (dis)poner el cuerpo al estruendo mudo trilineano, ese odumodneurstse con que Vallejo desgajó, en nuestra lengua, el sentido del significado. Y porque considero que el sentido no se disocia de lo indecible, el poema está vertebrado de silencio. Diría que la estructura del poema está dada por lo que callan las palabras, o lo que oblicuamente evocan: lo inaccesible al lenguaje instrumental o utilitario pero también a la glosa interpretativa. La busca de una lengua propia en el lenguaje común, azuza las decisiones de la composición. En esto me atengo a la concepción del artista como un acechante, o como alguien que constantemente «toma decisiones» (Cage), o como un articulador donde lo espiritual no se disocia de la investigación consciente de los procedimientos compositivos. Un amanuense de su intuición, que puede, con algo de ayuda de la Diosa, rozar la intuición de otras personas. Todo esto no quita que por momentos el libro cobre, aunque fugaces, vetas de virulencia expresionista resultantes, sin embargo, de las combinatorias tras las infinitas correcciones (deslecturas) por capas, por estratos, a que sometí cada texto. Diría entonces que el proceso de escritura fue el de una traslación del foco hasta sentir que cada elemento se hizo multivoco, es decir irreductible. Pero de lo que se trata es de perforar el palimpsesto. Del palimpsesto no se sale por arriba, sino atravesándolo. En la superposición de influjos culturales que operan sobre el poema en tanto proceso de liberación de la energía verbal, el minotauro puede ser medusa: en el corazón del templo hay una piedra pulida. Al fluir con la superficie, permaneciéndole fiel, surfeándola, las palabras mismas se imantan a su ritmo magnético, a su animalidad. Lo que se va desmintiendo en el proceso es la identidad, en tanto afirmación separativa. Pero esta desmentida de la identidad no se da como explicitación lineal de su desaparición, sino como apercebimiento, percatación de las palabras en sí en cuanto partícipes de una alegría aborigen, que es una dicha de las relaciones totalmente ajena a la autoexpresión. Suplantar lo deceptivo por lo receptivo: me interesa mucho más la posibilidad del riesgo, aun cuando ingenuo, que el escepticismo prolijo y para-canónico de la parodia o el intertexto u otras formas de establecer autoridad (y distancia). Por rozar lo inexpresable, el riesgo es perder el hilo racional en pos de la realidad cenestésica del lenguaje. Éste se torna materializador a fuerza de evocación connotante. Antes que asentar otra descripción del mundo y hasta otra weltanschauung, prefiero renunciar al sostén de un solo punto de vista. Quiero los ojos facetados. Quiero ser un diamante (amante-de-este-día). Si hay algo que reflejar en el poema, que espejee como los pejes, que del significado surta tropismo y no se resigne a unívoca entropía. Proponer una partitura de sinapsis, vincular, y no un texto meramente detentador o emisor, equipara el pensamiento al musgo. El musgo crece a la sombra y en ciertas condiciones de humedad. Crece sobre piedra o ladrillo, su aventura es la de los intersticios.

En el verde de sus bosques espesísimos, en vista aérea, hay oros inopinados. Soterrada, lo descubro ahora, la referencia a «los lirios del campo» del *Sermón de la Montaña*, que a mí me importa en tanto y en cuanto impele, una y otra vez, al simple paseo. Tengo que salir a caminar (por el campo), tengo que explorar; de lo contrario los lirios no se revelan, se pierde la textura que compromete a la trama. Pasear por entre las palabras me exige, además, el «incremento de la necesidad» (Pound: todo pasa, pero ananké prevalece): tengo que cambiar de escala (como de foco) para poder apreciar lo ínfimo a cada paso. Alimentar el instinto literario como a un fuego, me obliga a reconocerlo, claro, en su extrema indocilidad.

R.C.— *No leo sino en Musgo un tratado de física de los sentidos: la sensación que busca un límite en la palabra y en su envío la lleva más allá, y así descubre lo que cada órgano del cuerpo sueña (un cuerpo que encuentra su dimensión inagotable mientras escribe). Casi en negativo con Artaud, Musgo es un cuerpo de centenares de órganos, una proliferación continua de comuniones orgánicas desde cada frase que se propone como llamado al bosque profundo del trance. Un misticismo vegetal, mineral, carnal, compuesto de la misma materia primitiva que define lo inmediato y a la vez inalcanzable de nuestra divinidad natural: ahí leo a Lucrecio fusionado con la selva incandescente de Wifredo Lam; un mundo de presencias que se descubren con solo avanzar. ¿No constituye Musgo, a su modo, un ejercicio de mimesis, donde la palabra se confunde, en tropos, con una super naturaleza como experiencia límite?*

R.J.— Lo que espero de la poesía, propia como ajena, es que me desmienta. No quiero ver confirmado ahí ningún relato, ninguna historia personal o colectiva que asevere o haga de la aserción un nuevo orden para fijar el decreto de Lo Real. No quiero esa severidad biográfica, esa cortina de piedra sólida, sino el rigor fluido del que habla Perlongher. Es interesante la contraposición que hacés con Artaud, más allá de la admiración o afecto que le guardo, en el sentido en que quiero la sensualidad de perderme en el mundo —no en sus preceptivas—, quiero el abismo de la encarnación, que las palabras estén grávidas pero flotantes, multidireccionadas, hablándose y fundando la velocidad del sentido una y otra vez transmutado. Participar la palabra de esa devoración sin comienzo ni fin (¿infinita?) que sería Naturaleza, o selva incandescente o comunión orgánica. Esto implicaría, también, lo religioso en tanto sed. La escritura poética para mí es llamar a ese Llamado, hecho tanto de goce como de perturbación, tanto de intención compositiva como de inevitabilidad existencial. Ese acudir «al bosque profundo del trance» a que aludís con tanta potencia y que, al nombrarlo así, presiento como inquietud devocional más que como asentamiento formal. Por eso —por un lado— me atrae la emblemática chamánica, o la tántrica: la incorporación de la turbulencia y la ignorancia al proceso mismo de la escritura en tanto conexión, en tanto

ensamblaje de energías (verbales en primera instancia, pero de inmediato acotando aquello de que el verbo promueve, moviliza, transforma, influye). Incluso, si es posible, la autoprovocación, obligarme a salir del escondrijo narrativo (yo-soy-esto-o-lo-otro) y dejar visibles los órganos, los tejidos, los vericuetos de ese desplazamiento en pos del trance. Hay en todo esto una responsabilidad implícita: el constante replanteo del para qué. Como me siento más reescritor que escritor —así como relector más que lector: mi dificultad de atención es tan fuerte como la diversidad de mis intereses—, me obligo, no sin goce, a intentar leer lo que antes había escrito. De esas puestas en resistencia, sólo espero que sobrevengan ciertos núcleos especiales, zonas de escritura donde se forja o se temple, en la forma más homogénea posible a nivel de la composición, eso que llamaría la intensidad del desplazamiento. (Esta sensación o idea del reescritor acabo de verla también en una entrevista a Wilson Bueno, que estoy traduciendo del portugués, y creo que no está de más consignar la coincidencia). Me impresiona, por otra o la misma parte, que te referas a lo que cada órgano sueña, porque ésta es una creencia mía muy arraigada, la de que hay niveles en el sueño, relacionados con una especie de conciencia activa en cada órgano y que, cuando el cerebro cede su primacía, afloran, y afloran simplemente. De ahí que ciertas imágenes hipnagógicas revelen una realidad más amplia o menos dominante (como sería el logos de la racionalidad cartesiana), considerada desde lo orgánico y la más perfecta animalidad (otra vez el instinto) y no apenas desde la memoria emotiva o la glosa narrativa o interpretativa. Durante largos períodos, fui visitado, hasta la obsesión y el miedo, por esos sueños, siempre reincidentes la —recurrencia es una de sus características principales—, y que ahora puedo sentir, claramente, como parte del background, de mi biografía y hasta de mi formación. A la hora de escribir me interesa conectar con esa vastedad de construcciones y demoliciones, donde, por ejemplo, «ya conocí», con total certeza pánica, el sabor de la muerte, la dispersión de las analogías como una implosión orgánica, un océano sin dimensiones. Esto no quita la incógnita de la experiencia vital, sino que la acrecienta. En todo caso: el poema como puerta hacia todos los mitos. A esto quiero sumar, en el caso específico de *Musgo*, ciertas experiencias de sincronicidad (al decir de Jung), ligadas a lo que podríamos llamar «búsqueda espiritual», que nos llevó, a Gabriela y a mí —ambos fans, cada uno por su lado primero y después juntos— de ese planeta paralelo o summa de todos los tiempos, ese simultáneo que es La India, a un breve pero hasta ahora inconcluso y seguramente inconcluyente viaje por un par de puntos del churriqueresco subcontinente asiático. Más específicamente el norte de India y, sobre todo, los estados de Rajasthán y Uttar Pradesh, cuna de los gitanos (y para mí, por extensión, de los nómades de Nietzsche vía Beuys) el primero, y en la línea himaláica, al filo del Nepal, el segundo. De esto da cuenta el capítulo intermedio de *Musgo*, «Turning point» (inflexión del no-retorno, en traducción libre), pequeño libro dentro del libro, que refiere el encuentro —no menos onírico en más de un sentido— con realidades sólo

asequibles desde una aceptación de lo sincrónico. No quiero decir con esto que haya grandes enseñanzas a ser develadas ahí (o en otra parte), ni tampoco el fastuoso relato de una experiencia incanjeable digna de propagarse: nada de eso. Es tan secreto lo que acontece, que otra vez se ofrece lo paradójico (otra condición del poema): siendo, los de esa sección, los textos más «autobiográficos» o que dan cuenta de sucesos rehilados al no-azar de un diario de viaje (vg. el ratón aplastado en una escalinata, el hotel construido sobre un ex-templo, la aparición de una banda de monos —liderada por Hanuman— en un amanecer helado y gaseoso, la paria sin piel en la cara a causa de la lepra pero de una belleza arrebatadora en sus ojos: su manera tan amorosa de mirar a los que pasan) son tal vez los menos realistas. Esto acontece en la medida en que sólo pueden ser leídos por la antena analógica o un equivalente deseo de completud, que para mí significa también aceptación de lo perturbador, de lo extraño, de lo que no encaja y por eso mismo está tan compenetrado del enigma, que es la presencia. El lenguajear (Leminski) de la poesía es un intento por asumir ese vértigo de la desmentida, que no sería diferente al acrecentamiento del ser en la presencia, pero a través de las sutiles herramientas que provee la palabra (herramientas en las herramientas: la poesía como una tecnología espiritual).

R.C.— *Sigo convencido de que «Turning Point» funciona como eje de Musgo: un libro que, como la esfera de Pascal («la naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna») propone muchas puertas o ventanas, tantas como las de un templo circular desde el cual se divisa y se contempla un horizonte de 360 grados. «Turning Point» es a la vez una delicada e inquietante puesta en abismo y desde allí las páginas avanzan tanto hacia un principio de trayecto como hacia un final. Y quizá también sea donde, tal como decís, la tecnología espiritual que define al poema —que sí entiendo como relato (aunque no lineal, no occidentalmente preceptivo)— descubra hasta la transparencia tu apuesta: la poesía es un instrumento y la forma de utilizar este instrumento compromete cada minuto de la vida. Una vida en la cual hay que aprender una y otra vez a medir el tiempo. Existe una lógica en tu poesía, aunque digo lógica sólo para simplificar las cosas.*

R.J.— Sí, claro, ésa es la lógica de las intuiciones puestas a revelarla en su incógnita, en el desarrollo zigzagueante de un relato en negativo, en la inversión de las claridades aparentes, en el desvío (involuntario, de todos modos: porque hablo de ello cuando lo diviso ya cristalizado verbalmente, y no como programa específico de antescritura) de las propias referencias. Y es que no puedo olvidarme de este desvío inherente: escribiendo «acerca de», se filtra lo incidental y hasta lo contradictorio que constituyen ese otro grado de la experiencia que es el proceso de composición. (Término y noción en los que insisto: he allí esa lógica de la que hablábamos porque, es evidente, no hay

azar automático o mera acumulación de perplejidades, ni en *Musgo* ni en otros libros anteriores, sino incorporación de lo azaroso y lo asombroso según pautas estrictas de relectura y afinación de la mirada hasta donde alcance la vista.) Diría que el acontecimiento ocurre a nivel acentual, en el deslizamiento en tiempo real de la lectura entre las sílabas. En la materialidad implicada en lo verbal, y en su funcionalidad transformadora, la de hacerse pensamiento. El «pensamiento poético» como consustanciación matérica en lo verbal. No me interesa la unidad aristotélica, por designar así cualquier aspiración previa a una transparencia significante, sino el acontecimiento gradual, la aparición de componentes sólo asequibles mediante la instalación (a veces inquietante) en ese proceso por estratos de la relectura/reescritura. (Agregaría que, en todo caso, me interesa la unidad subyacente a todo accidente, videncia o propósito). Esto no sustrae espontaneidad, sin embargo: incorporar los devenires del proceso compositivo, acrecentar el aura connotativa mediante intervenciones sucesivas y desde diversos ángulos, estados de ánimo, momentos vitales (un mismo poema trabajado al correr de una década, por ejemplo, por una secuencia que asume la participación de registros encontrados poliédricamente). Así la escucha se abre tanto a la mutación como al tiempo físico original, atravesante, incluso preñado de entropía (y en todo caso: el poema hecho de alianzas metonímicas y aliterado de alteraciones alzándose como resistencia lúdica y entusiasmada fuera del espejo de lo entrópico). Si se subraya el proceso, el hecho de dejar constancia, por transparencia (como en la acuarela), los gestos sucesivos, las decisiones microscópicas de las que se es capaz, es que se apunta hacia lo inconcluyente: la insuficiencia como sed, sí, pero donde sed también es fuente. Ante la continua bifurcación que cada frase o cada imagen proponen, es probable que intente conciliar sendas posibilidades en un mismo verso o como entradas diagonales a un mismo texto (constancia arbórea, literalmente irse por las ramas.). La única señal de que el texto «está escrito» es una tonalidad, un acuerdo asociativo por la entonación. No tanto una concordancia en la línea melódica como un recorrido inter-armónicos. Las partes (parpadeos) se imantan a una rítmica y allí se encabalga la red asociativa. El rigor propaga lo espontáneo. Sé bien que con este hilar digresivo no invento nada; lo «personal» sería, en todo caso, el uso —por llamarlo así— de la propia experiencia, que no siempre se atiene a hechos o circunstancias exteriores o siquiera comprensibles para mí. Con experiencia también quiero incluir a la intuición, y la condición artesanal y hasta amateur del proceso mismo. El grado de experiencia que me resulta inevitable a los requerimientos de este proceso compositivo remite a lo íntimo, allí donde con mayor precisión me confundo, allí donde no logro ni espero situarme en dominio porque los límites perceptivos ya no están tan claros. Allí donde prevalece el ¿Quién? más que la verificación de algún Autor. Esa eclosión significativa sería, al mismo tiempo, implosión del sentido, es decir proliferación del silencio tras las alinidades imantadas.



josé balza (delta del orinoco, venezuela, 1939). este excelente narrador y ensayista venezolano destaca por la perfección formal y la altura estética de sus escritos. además de innumerables ensayos y relatos en revistas ha publicado, entre otros, las novelas: *setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), *d* (1977), *medianoche en video: 1/5* (1988); volúmenes de relatos como *un rostro absolutamente: ejercicios narrativos, 1970-1980* (1982), *la mujer de espaldas: ejercicios holográficos* (1985); y ensayos como *Proust* (1969), *los cuerpos del sueño* (1976), *transfigurable* (1983), *este mar narrativo: ensayos sobre el cuerpo novelesco* (1987). podríamos seguir con un largo etcétera.

josébalza

## e l a r t e d e o b s e r v a r

### 1

la observación es previa al acto de observar. constituye una brújula inconsciente que dirige nuestra atención: su impulso debe surgir en cada persona antes del nacimiento. de modo que, siempre, al dirigir un marcado interés hacia algo estamos ejercitando toda una historia personal.

### 2

el clima, el paisaje donde nacemos, el vínculo físico y anímico con nuestros padres y amigos va creando esa oscura linterna que orienta las acciones.

percibir, atender, actuar: formas encadenadas que revelan lo más hondo de nuestra conducta. es decir: el gusto, el deseo, los afectos, el erotismo. no hay una mirada o un comentario que no escondan el túnel de nuestra personalidad.

### 3

observar es un gesto involuntario e imperceptible, también el resultado de una estricta vigilancia. en el primer caso, procedemos instintivamente: la acción de observar nos convierte en gato, en lince, en águila, en viento.

en el segundo, observar es una decisión, que puede estar impulsada por la pasión (los celos) o por un estricto control intelectual (un experimento científico)

### 4

la vida se nos va en observar: de todo cuanto soñamos realizar (a diario) sólo tiene cabida en la realidad un porcentaje mínimo. aun el más exitoso negociante queda en deuda con sus aspiraciones.

5

para poder atravesar lo cotidiano observamos de manera involuntaria, mil factores nos llaman en cada instante, de manera milagrosa los vislumbramos a todos, como nebulosas, pero vivimos al detenernos en uno, al detectar o utilizar alguno de esos elementos.

6

nada hay más rico que un minuto, nunca podríamos abarcarlo por completo, y sin embargo la existencia se prolonga por años, tomamos de la realidad y del contacto con ella sólo fragmentos ínfimos, esos destellos constituyen el destino.

7

quizá gozamos o soportamos la vida por el extraño juego entre lo que realmente percibimos, tomamos e interpretamos, y el vasto universo que escapa, que es de otro.

8

de allí que observar sea el soporte para nuestra vida diaria, es el hilo que conduce conductas y finalidades, todo consiste en seleccionar el mundo, esa parte del mundo que nos corresponde o que somos nosotros.

9

dentro de lo instantáneo, observar constituye la eternidad, porque al cumplirse, fija nuestro presente.

10

las cosas, los objetos, desafían al observador, son superiores en su neutralidad, en cambio, otro observador nos resta, quita algo de lo que creemos ser para transformarnos en parte de sus imágenes.

11

hay estados superiores de observación: cuando hemos olvidado.

12

por muy fiel que sea la observación de uno mismo, siempre nos engañamos, pero el rayo observante que ha realizado esa acción no se engaña: nuestra verdad profunda se afirma a medida que nos elude.

13

la presencia del otro, de los otros, pone en relación una de esas interpretaciones erróneas con las otras, ajenas. de este malentendido brotan la fama, el chisme, la hipocresía.

14

en la comunicación rara del rayo observante de cada ser con el del otro, parpadea nítida nuestra verdad profunda.

15

observar es también el camino más breve hacia la felicidad. sobre todo cuando se cumple ante el cuerpo amado, el paisaje buscado, la tarea, la obra de arte.

16

el otro grado de placer depende de nuestra capacidad para lanzarnos hacia el pensamiento y sus resonancias. es la observación activa y desmesurada ante una teoría, un verso, una fórmula matemática.

17

toda observación es inocente: no sabe adónde va ni lo que busca. la inocencia nos mueve dentro del mundo, hasta que sabemos lo que deseamos.

18

el verdadero sosiego únicamente arriba después de que haya igualdad entre nuestra observación y lo observado. resultado difícil.

19

la curiosidad: un grado imprescindible en la conducta del observador.

20

también el vicio es la apoteosis de la observación.

21

hay una tercera vía para la observación: aquella que realizamos sobre nosotros mismos. esto puede convertirse en la complacencia de la estupidez, en el conformismo, la autocrítica, la rebeldía, la soberbia, el ascetismo. es —asimismo— una vía hacia lo infinito.



la observación interior ejercita extraordinarios procesos de conocimiento, de comparación, de soledad puede conducir al absurdo, al misticismo, a la locura, al arte, es la flecha secreta que porta todo creador.

no se vislumbra lo sublime sin que se fusionen en nosotros todos los modos de la observación—.

san rafael, feb. 21-29, 2000

d i á l o g o  
( e j e r c i c i o n a r r a t i v o )

Si te levanto un poco con la mano izquierda tu único ojo se fijará directamente en mí. Alrededor está la felpa oscura y los emblemas colgantes. Has sido mi testigo desde un tiempo imprecisable. Testigo, ofrenda y arma: lo único que entregué siempre absolutamente.

Te dejo descansar: un tubo vibrante que se inclina. Pertenece al silencio de lo recibido: piel entreabriéndose, piel absorbente, piel cálida. Me has representado como un dios. En tus erupciones era yo mismo quien saltaba en el disparo: hacia el punto magnético del deseo, ese centro insatisfecho, naciente, obsesivo.

Desde tu ojo que es una boca rosada, has percibido la profundidad mayor que sea posible otorgado por alguien, has entrado a lo mejor del mundo.

Nada ignoramos: adelante, me conducías, detrás, dominas, adelante, mueves y conmueves, detrás, nada hay antes ni después, adelante...

¿Qué animal había en ti? ¿Lo macho? ¿De qué sustancia demoniaca se levanta tu subjetividad? ¿Cómo pudiste saber dónde estaba el secreto del placer antes del placer? Tú eres mi eterna respuesta. Por eso te alizas y me conduces. Presientes, ves el torbellino más íntimo al crecer y sólo al dar vas matizando, dulcificas poseyendo.

Poseer es nuestro sino, te entregas como posesión.

La humedad hace mayor tu cabeza. Un tótem, una llama dura, que en este instante espera y va a recibir: la ondulación, la tersura, la pasión: el otro cuerpo donde se crea el milagro. Asciendo, tenemos el todo. Veo a través de tu ojo único.

sept. LI, 1997

## del día hacia la madrugada (ejercicio narrativo)

La experiencia ha sido nítida y sencilla, lo que me confunde es por qué ocurre conmigo.

Amanecía y fui lanzado violentamente contra una pared, que está hecha con cáscaras de huevo o es una inmensa cáscara de huevo, aunque al comienzo me pareció vertical.

El impacto hace que en ella queden atrapadas mis manos, trato de separarlas, gesticular, y entonces también los brazos van quedando adentro.

Sin advertirlo, penetro. La piel circular impone una sensación de viscosa humedad. Es mediodía allí.

Lentamente vuelvo del aturdimiento y descubro que estoy en una especie de sala inmensa: en ella se acumulan —por momentos en orden, como capas gaseosas— los materiales del sueño. Estoy en el depósito de los sueños de todos.

san rafael, mayo 1 - sept. 3, 1997

## el único secreto del narrador

La *forma* del relato (cuento, novela) fija el único secreto que posee el narrador: su identidad. Secreto que nunca será conocido por él mismo (su lucidez se detiene al borde del esfuerzo por crear una forma) y que, naturalmente, debe ser ignorado por los contemporáneos, puesto que ellos sólo tienen la referencia de otras formas (usuales, aunque parezcan novedosas: ya asimiladas) con las cuales toda comparación determinará que la nueva forma parezca amorfa o artificiosa e intelectualizada.

Entonces ¿cómo tocar ese espacio evasivo? ¿Cómo reconocer la originalidad técnica? Comencemos por decir que no reside en la escritura; ésta puede ser una contribución poderosa al concepto, pero por momentos adquiere también un carácter sumiso. La elemental decisión que algún aficionado a ser escritor (Proust confundiendo para redactar *El caso Lemoine*) pudiese tomar para escribir a la «manera de» y lograr que su trabajo refleje ciertas constantes formales del narrador imitado —aunque entre el estilo de ambos no haya la menor similitud— muestra directamente el fenómeno: lo formal es ajeno (no independiente) al estilo, a la escritura. El aficionado habrá ido más allá de ésta, a la profundidad de otros equilibrios menos evidentes, y allí habrá obtenido los rasgos que empleó en sus «similitudes».

El itinerario seguido sería éste: primero, haber diferenciado el complemento anecdótico o fáctico de cualquier relato. Descubrimiento que no crea enigmas sino esplendores, participaciones del humor: entonces querremos ayudar al héroe en peligro o amar la imprecisable imagen de una mujer cuyo destino es turbador. (El lector, que en seguida pasará a ser autor, accede con el mismo candor de cualquier individuo desapasionado de la literatura a la fascinación ejercida en él por la anécdota.) La anécdota, sin embargo, precisa un reconocimiento nítido: es el primer peligro. Nada más alejado de la forma empleada por el autor a quien se desea repetir ni nada más inútil para el trabajo del imitador que ese trono de vanidad llamado anécdota. No hay relato sin historia, la narrativa no es más que anécdota: pero todo cuanto pueda ser relatado carece de poseedor: ningún hombre es único: la sustancia anecdótica obedece a lo impersonal: nadie tiene el derecho sobre lo que acontece: ningún autor elige la anécdota, es elegido por ella: y este determinismo repite el pasado, el futuro. En el contacto entre el autor y sus historias no interviene la voluntad del artista: aquí el aficionado nada puede aprender: tiene su propia vida.

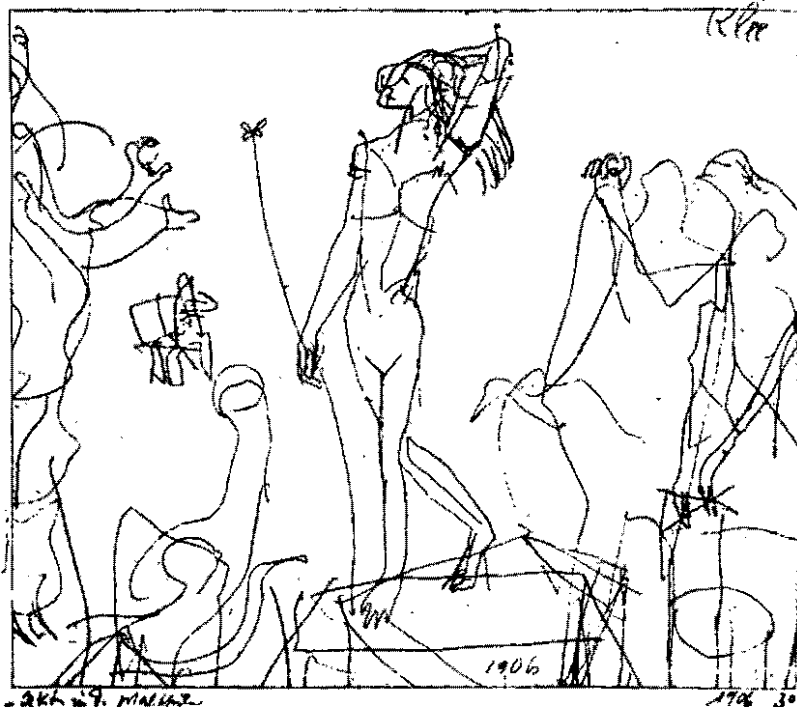
En segundo lugar se afronta el lenguaje. Si la anécdota no posee autor, el lenguaje en cambio exige ya cierta presencia única: la de aquél que, citándolas fuera de la gran corriente del idioma, ajusta una serie de palabras únicamente como él desea (o necesita) usarlas. El halo anecdótico contamina todo recuerdo que se tenga de algún gran texto: así, de manera feliz, puede darse el salto hacia la percepción del estilo presente en el autor. Cuando se busque identificar determinado acontecimiento del relato, la mirada habrá de tropezar con la red que sostiene tal hecho; la mirada comenzará a detenerse en esa expresión: habrá descubierto el lenguaje propio del autor, su «estilo», su escritura. Pero estaremos aún lejos de comprender la forma narrativa. Esa advertencia (o descubrimiento) de la escritura propia de un autor sólo posee un valor: afinamos para vislumbrar (o para reconocer, al fin) la *palabra última* del escritor: porque en síntesis todo creador literario propone únicamente una palabra en su obra, a pesar de los diversos libros que escriba: los libros dan el sentido exacto de esa palabra. A estas alturas, quien va a escribir «a la manera de...» sabe que el relato necesita un lenguaje general (o estilo) capaz de darse marco a sí mismo o de servir como soporte a la variable aparición del habla y de los modismos: dentro de tal protección funciona el lenguaje. Por lo tanto, sabe también que, en su búsqueda de las formas creadas por los grandes narradores, para nada tiene que ejercitarse con el lenguaje «coloquial».

La forma constituye (sobre la anécdota y el estilo) el único campo para la libertad del autor, sólo en ella fluirá el secreto de su originalidad. Técnica o forma significan el correlato objetivo de la percepción individual: modulación del texto, composición de la totalidad, ensamblaje de los detalles, todo esto comenzará a circular dentro de una continuidad inapresable. La forma es ese vacío que recorre cada fragmento del texto hasta lograr que no haya fragmentos; es la coloración intratextual que ordenará una *gestalt* de manera

jamás lograda. De ella podremos sospechar algunos síntomas casi tangibles: el tiempo narrativo, la tensión espacial, el movimiento: revelaciones y coordinaciones de lo intratextual.

En este momento el analista arriba a la comprensión formal. Desde entonces será el único en penetrar (o creer que penetra) esa sustancia que no corresponde a la del lenguaje (aunque se apoye en él), que no se afianza sobre el habla (pero la utiliza), que sólo guarda una correspondencia simétrica con la anécdota: habrá tocado el secreto, la cualidad técnica de una identidad.

*Palabra de escándalo.* Edición a cargo de Julio Ortega. Colección *Textos en el aire.* Barcelona: Tusquets Editor, 1974; pp. 145-147.



# B

paul guillén (ica, 1976)  
estudia literatura en la  
universidad de san  
marcos. co-dirige la  
revista de poesía  
*girabel*. tiene inéditos  
los libros *salmos de  
marco valerio*, *danza en  
ataraxia* y *el prado*. los  
textos que siguen  
pertenecen a *salmos  
de marco valerio*.

paulguillén

iii

Aún no he nacido. Escúchame.  
No permitas que ratas, murciélagos, sabandijas o fantasmas  
se acerquen a mí.

Armando Roa Vial

Un solo ojo tiene cada uno en su graciosa frente, frondosos  
son sus cabellos, los más robustos de todos los hombres

Aristeas de Proconeso

Oh tú Marco Valerio hijo mío no nacido aún  
Creo que nunca nacerás  
Lo que he oído y sé debo ocultar  
Ninguna herencia que permanezca inmutable  
Ningún deseo de volver a ser lo de antes  
Ten dioses extranjeros extraños y errantes  
Kali Shiva Attis o Cibeles  
y no escuches el clamor de los cobardes  
Mantente fiel pues el cielo cambia  
Con el ojo y con la espalda  
Ningún pueblo te acogerá  
Ni guerrero ni amanuense  
Ni hogar en ninguna parte  
y si despeñados finalmente hemos caído  
Leviatán nos acogió entre su estiércol

No recuerdo nada y aún sé que estoy vivo  
No hablo de un viaje hacia un mundo perfecto  
He visitado la tierra de los hiperbóreos  
y he regresado con mi carcaj reluciente  
No nos preocupa la muerte  
y lo que tengas que decir dilo  
Ahora sólo tengo amistad con las tinieblas  
Oh narigudo de un río sangriento bebes  
y contemplas tus párpados como mal narciso  
Tábanos y ranas enturbian la corriente del recién nacido  
En ningún pergamino se escribirá tu nombre  
Ninguna piedra pómez alijará tus versos  
Dentro de las galeras ya se escucha  
La emoción de los esclavos  
Ninguna lluvia ha caído por aquí  
y esta tierra nunca dará su fruto  
Ea pues, extraño, odia y ama  
y a los que olviden dad un remo  
y no hagas más locuras  
Oh tú Marco Valerio mi semejante mi idéntico  
No pienses en guerras o en retruécanos  
Si aún no vives ni mueres  
Llegado tu ser tendrás el tiempo  
Que tus dioses dispongan  
Aprovecha los viajes  
y si todo digno es  
Contemplantas nuestras líneas  
Sobre el carro de fuego  
y escúchame bien lo que te tengo que decir bastardo:  
consuela al hombre  
pero más a su mujer  
así serás bienvenido en todos los convites  
así serás bien amado en todos los hogares  
pues no hay más cordura que la muerte  
y ya es tiempo de olvidar y de seguir adelante, hijo mío

## p r i n c i p i a e t h i c a

Las leyes de la mente son equidistantes al acimut más áureo del sol Barbaroi fue el vestigio de la urbe silente & los mares juntos sin raptos y sin Palinuro —no ritos órficos— sin la creencia absurda del descenso rompes todo concepto de velocidad odio cuerpo que no sientes tus escamas que es como fundar una nueva ciencia de la percepción que pretenda borrar los contornos corporales & el miedo fluido hacia el *summum bonum* el arcotado de todos

los momentos siderales & estomacales y ése debería ser el mayor placer tantas rimas que producen el zumbido trovadoresco semejante a la cola de un cometa o a los labios de la *douce vita* invención de un serventesio o un nomo ir por las calles tristes de *La Colmena* durante la noche y conversar de los Katharos & las mejores putas Languedoc fue un paraíso de los ebúrneos cielos su tramo final no impele a que algún albigense se extravíe en sus contornos si estoy muerto en Milán, mi cama es menos trágica que las serpientes del mío aire muerto totalmente menesterosos y llenos de enfermedades nos disponemos a emprender la travesía hacia el punto de la rueda los reinos de Aquitania & Cnosos confían en nosotros

mecenas & hedonismo/ orgías

sí,

tal vez pasadas las centurias nuestros pliegos sean la comprobación del conocimiento fragmentario del cielo como una cabeza derruida estalactitas de por medio salitre resinoso más que un aborto en la sembrera del aquejarre pórtico de un eón más vital que los pies de una japonesa vale más que mil palabras/ todas, no se escribe se inscribe sin poema ni poeta y tan siquiera poesía bardo de barba blanca s/ noción del reflexiólogo que habita en tí y de la posición equidistante del cerebello con Aurora Borealis daguerrotipo cruzado al oriente & occidente como si nada hubiera cambiado y el precio de la moneda sería menor que el placer ansiamos:

Vuelta y no final  
Ninguna gota queda ya del mar  
Aquí empieza el canto nada eterno  
y la Historia que oscila entre la mente y el motor  
Nada eterno como el mundo mi Artificio  
Así desnudos los ebrios los inmortales  
recogen con sus manos este mundo el pequeño el grande  
Un punto sin espacio  
para el Ying y el Yang  
El yo esencial se abre paso  
entre el instinto y el noúmeno  
Así este mundo permanece el pequeño el grande el yo esencial

y fue en la batalla cuando escuchamos la humanidad las ruedas oxidadas de la máquina los jeroglíficos extraviados del nonato la música acuática del alcohol los signos para los reales fuegos de artificio en esta galaxia o en cualquier otra Marco Valerio fue el proscriptor más moderno & rústico de las antiguallas creó un método que acaba con el dolor & el arrepentimiento & los celos conocido en las cortes como *reflexión difusa* y en los monasterios como *la tortura del cazador* que consiste en amarrar las manos al cubilete, sacar el corazón y arrojarlo a las aves de presa perceptible por otros medios y también por los de la ponzoña: *Apolónida, querido guerrero, insulta!*

# a s e s i n o d e l m u n d o

Y todos los tejados han caído de sus peldaños y una nube es el facsímil del amor previo a los centros existe la gnosis callados los rocíos y los verdes cielos asesino del mundo juro que aquí la metáfora encargarle el hospital para tomar detienen hospital pies rastros pido una pausa a los carniceros ausculte bien mi ojo izquierdo no se preocupe del derecho canónico la emancipación depende me duele el intestino grueso un aplauso por el mundo voltear la cara a su perro gritarle al tiempo protocolos reales los olvido una piedra señor juez una bala señor ministro de la presidencia una bazuka de fabricación bengalí señor presidente obispo de la región puta preferida una pestaña otra pestaña 10000 pestañas el velo de la virgen manchado de cera el hábito del monje coronado de sangre los ojos las uñas los vellos se llenan de excremento carroña en los platos de los obertura en la noche caminaba junto a mi corazón para no sufrir estudiantes el olvido el olvido miles de ojos a su espalda profanar mi cerebro mientras todavía sigo en pie a pesar de las circunstancias de fallar el tiro de gracia cuesta mucho me duele la espalda prosigo un dolor sereno como aquél de la virgen otro dolor como éste de la partida de ajedrez venimos al mundo con sus días y sus noches y sus divisiones el ocaso lacera desde lo alto su posición de calambre aiba entona un shōmyō que se escuche por todos los rincones una pestaña otra pestaña 10000 pestañas no te alejes el jurado dictará sentencia una mujer se quiebra una uña un perro ladra un hombre defeca y todos son felices entra el jurado todos se ponen de pie junto al árbol de plata todos se lamen las axilas agarra mi cabeza apaga ese cigarro apaga la luz me da vergüenza del odio entre los griegos yo también odio a los turcos extremaunción extremaunción la información vuela como un mastodonte dónde quedó la piel del elefante en mi cerebro incinera los maíos recuerdos extranjero guarda tu ticket de estiércol asesina al mundo como a ti mismo insulta tu canción en varias lenguas sacras sin la conciencia del descender a la represa del no-alma proceso de extirpación de las ojivas cálix en la mesa del arado al mercado hay muchos ojos si todos somos humanos no existe humanidad los inmortales son los que resisten las pruebas del cianuro y del alcohol pienso en una boca que pronuncie mis palabras en una pocilga de leones arrellanados en silencio mis miembros saben a la silla eléctrica moral ética de esclavos aferrados al amparo de la noche quema el mercado quema la banca quema el corazón del sentimental ése no sirve pescado podrido compra todas las acciones de los ángeles degüéllales el miembro de su razón a la sintaxis del hipotálamo se encuentra el signo destruye destruye destruye secuestra al signo rompe las diferencias habita la cordura de una hembra en celo vale más que 3 palabras destruye destruye destruye una pestaña otra pestaña 10000 pestañas al unísono cantemos la saudade portuguesa un rito de purificación sin sentido ni final...





## mariomontalbetti

mario montalbetti (lima, 1953). poeta y lingüista. ha publicado: *perro negro. 31 poemas* (1978) y *fin desierto y otros poemas* (lima: estudio a, 1995; 2ª. ed lima: mosca azul, 1997. los textos que siguen pertenecen a un nuevo libro que este año editará *el virrey*.

s o n d e q u e m a r

Porque estamos hechos de agua y de ganchos  
para tender la ropa al sol  
somos susceptibles a las mareas

y a la suerte  
brevemente considerada como una cosa  
laqueada

el viento se arquea cuando pasa  
cerca de la cosa laqueada  
enteramente luminoso y en algún lugar

dentro de él un corazón de jade rojo  
enteramente luminoso y por ende  
invisible o al menos inhallable

el viento dibuja una distancia  
entre nosotros una curvatura  
que nos hilvana sin hilos a la luna

y a los ríos que se exceden en sus márgenes  
somos muy poco de lo que asoma  
a primera vista pero no somos mucho más

por momentos el trazo calcado  
a través de una hoja de papel carbón  
por momentos la hoja en blanco

una pregunta y te vas  
para que irse sea también una cosa  
laqueada

que se arquea entre nosotros  
calor irradiado con gran convección  
otra curvatura esta vez familiar

## el loco de attar

Quien me haya traído hasta aquí  
habrá de devolverme a casa

pienso en eso todo el día

cuando limpio la pérgola cuando  
camino hacia los guindales  
cuando regreso del mercado  
entre mucha gente

pienso en eso todo el día  
sin pronunciar una sola palabra

un momento antes de la medianoche  
me retiro a mis falsos aposentos  
y digo lo que entiendo

en verdad es muy poco  
y es más bien ordinario

a veces digo que soy como un ave  
de otra jaula golpeando con el pico  
las barritas de oro de ésta

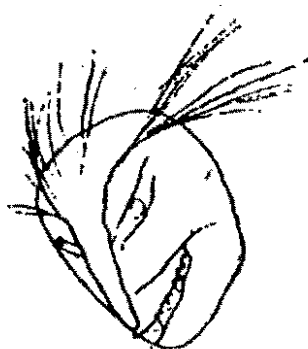
otras veces digo que voy a cruzar  
la virtud a nado  
hasta llegar temprano a los carrizales

apenas anoche dije que tengo ojos  
buenos para juzgar distancias  
como cuando alguien dice *has llegado lejos*

pero torpes cuando se trata de discernir amantes

quien me haya traído hasta aquí  
habrá de devolverme a casa

pienso en eso todo el día



## la poética del desierto de mario montalbetti

'Art does not illustrate philosophy, it comes before it.'  
Jeff Nuttall

El desierto no es un lugar de orientación lineal. La breve parábola 'Los dos reyes y los dos laberintos' de Borges lo muestra claramente. Cuando el Rey de Arabia desea tomar venganza del Rey de Babilonia no tiene necesidad alguna de arquitectura: después de un viaje de tres días atado sobre un viejo camello, lo libera en el desierto. El desierto acaba con la forma: 'la escala termina con la forma', como escribe Mario Montalbetti en *Fin desierto* (10)<sup>1</sup>. El libro de Montalbetti explora lo que pasa cuando las líneas son sometidas al desierto:

... cada línea contiene su propia ausencia  
porque cada línea no importa

la escala termina con la forma  
los ritmos y las texturas se desbandan sobre las dunas (10)

Esa diferencia de escala es retomada por la tipografía de la edición plegable original del libro, que consiste en una sola hoja de papel de varios metros de largo y usa letras de diferentes tamaños, intensidades y colores, rodeadas por mucho espacio en blanco. Mallarmé, en su prefacio a *Un coup de dés*, señala que él simplemente ha redistribuido el espacio blanco en los márgenes del poema, para llevar al interior de éste lo que permanece fuera, no como temática sino como encarnación de los límites del lenguaje.

Una *experiencia* del desierto no concierne a la escritura: 'Más que experiencias, son ciertas propiedades (casi arquitectónicas) del desierto las que trato que se cuelen en el libro. Por ejemplo el minimalismo, no sólo en el sentido físico de que en un desierto hay pocas cosas, sino también en el sentido conceptual de que hay pocos tipos de cosas.'<sup>2</sup> 'El minimalismo tiene un toque de Wenders, como en la banda sonora de Ry Cooder para 'Paris Texas' (acordes de blues en modo minimalista). Hay un historia mínima y dispersa acerca de haber sido abandonado por alguien y buscarlo:

este es el verso en que entro al pueblo

y pregunto por ella y por un bar llamado el patio  
todos volteamos hacia el mismo lugar todos

[cometimos el mismo error

caminé

por estos versos para olvidar tormentos y sentí un  
[alivio pasajero al ver  
jacarandás en flor

pero luego todo volvió de golpe y no pude sino escupir  
[sobre estas calles (16)



Cruzar el desierto y la escritura devienen el mismo espacio-tiempo, no en el sentido de que uno sea representado por el otro, sino porque las condiciones de cognición se prolongan de uno a otro. Sin dejar de resonar como una metáfora, cruzar el desierto se vuelve una condición de la escritura: atravesar las páginas amarillentas y en gran parte vacías del libro (la edición plegable) es cruzar un desierto afectivo y epistemológico.

La relación entre espacio y cognición reaparece como tono en la enunciación de conceptos, tales como *razón* y *telos*. 'No tengo razón ni fin', aislado de los contextos discursivos, puede oírse en una variedad de tonos. Pero emplazados en el libro los términos se ven cargados de pérdida y daño:

he dormido mal sobre almohadas envenenadas  
he dejado el sitio para siempre  
no tengo razón ni fin soy paisaje mínimo llevo los dientes  
[rotos (32)

El tono de la enunciación es inseparable de los conceptos mismos: ésta es poesía, no filosofía o ciencia. Lo cual no impide al libro de Montalbetti coincidir de varias maneras con las investigaciones de José Carlos Ballón en *Un cambio en nuestro paradigma de ciencia* respecto a la necesidad de construir una nueva cultura epistemológica,<sup>3</sup> de la misma manera en que los poetas del Renacimiento encontraron en una nueva plasticidad del lenguaje el impacto de la nueva ciencia. Ballón y Montalbetti llevan la discusión sobre poética y conocimiento a un terreno que reposa más allá de la noción de 'medida' de William Carlos Williams, entendida como el lugar donde los planos conceptuales de la ciencia y los plástico-afectivos de la poesía se reúnen. El sentido de la medida de Williams, anunciado por primera vez en *Spring and All* (1923), culmina en el trabajo de Charles Olson, aunque sin ser agotado: el trabajo está incompleto todavía. Pero una fase diferente ha venido tomando forma, interpenetrándose con la otra: mirando hacia atrás, ahora, pueden encontrarse rastros de ella en las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein, en el trabajo de Artaud o en *Pieces* de Robert Creeley, y, ciertamente, en una buena cantidad de lugares. Esta otra fase de la poética tiene que ver con una concepción del lenguaje como algo inseparablemente relacionado a lo no decible.<sup>4</sup>

*Fin desierto* despliega el trabajo de conceptos, el trabajo de lo conceptual en el lenguaje, y muestra cómo ello depende de una escena de enunciación

cuya huella en lo que se dice traduce la fuerza del lugar. Montalbetti usa la mesa del chamán para extender el significado del espíritu del lugar:

sobre la mesa hay animales vivos y flores amarillas de  
[montaña  
muertes simples que se clavan en la tierra como estacas de  
[plata  
estampas de los santos gregorio santiago y benedicto  
la luna vacía y el sol de invierno  
[...]  
todo está sobre la mesa  
sobre la mesa las hojas de coca y los nevados  
y los ríos de obsidiana (11)

La *mesa/misa* (las vocales son indistinguibles en Quechua) no se universaliza como folklore o mito, sino que se asume como una práctica de conocimiento, un lugar de inscripción, y una definición de evidencia: un lugar para el lugar. Siendo sagrados en la religión andina y no simplemente objetos regionales, las hojas de coca, los nevados, y la subsiguiente mención de un cóndor, pueden inscribir este lugar como peruano. Montalbetti toma la mesa del chamán como un libro antes de la escritura, una acción que no sólo lleva a su término los usos vanguardistas europeos de lo primitivo,<sup>5</sup> sino que también separa la letra en el Perú de la historia de su imposición colonial.<sup>6</sup>

En una de sus acciones claves, el libro de Montalbetti usa el desierto como un contra-ambiente para, por contraste, hacer visible el mundo globalizado actual, donde hay más y más imágenes, y sin embargo, menos y menos que percibir. Entrar en el desierto es por lo tanto una necesidad —o contra-necesidad— frente a las necesidades impuestas por la globalización. No hay, entonces, ninguna preocupación por hacer de lo regional un valor que contraste con lo nacional, sino por contrarrestar el desvanecimiento del lugar mismo en una época de lenguajes globalizados.

Se nos da otra figuración del libro, esta vez como museo: 'hay un museo que contiene réplicas / de todo lo que has oído' (10); pero el museo —necesariamente un espacio republicano— se encuentra del lado de una lógica espacial distinta: 'hay un sol partido en dos / y una sombra espesa en la escisión', que coloca la escisión ante nosotros como principio del conocimiento, a la manera de Hesíodo. La coexistencia de diferentes temporalidades, en un 'pliegue' del tiempo, puede entenderse como una característica de la experiencia Peruana. Sin embargo, cualquier aproximación al libro de Montalbetti que intenta decirlo desde un interior, es decir, convertirlo en un espacio interior habitable, corre el riesgo de disminuir su convivencia con una multiplicidad de exteriores que no están menos 'presentes'. Decir que algo simplemente está 'en' un poema o 'en' un texto, un hábito que el procedimiento del comentario de textos tiende a reproducir, es una excesiva

simplificación de la localización. Los varios eventos que se dan como el poema-lectura, que conforman aquello que la gente llama texto, son más complejos puesto que reúnen lo que existe antes, después, y en otro lugar, en lo que Whitehead llama 'la unificación prehensiva de los espacios circundantes', efectuada por el cuerpo humano.<sup>7</sup> Uno de los muchos espacios exteriores que el poema involucra es el de la muerte y sus huellas, una región visitada por poemas épicos como *El Gualaguay* de Juan L. Ortiz, o *Anteparaíso* de Raúl Zurita, o —¿por qué no?— *Pedro Páramo*.

Es el tono de *Fin desierto* el que tiene un efecto identificatorio: al generar una sensación de voz, de una persona que habla, invita al sentimiento de un espacio interior habitable. Esa impresión de un 'dentro del libro' tiene afinidades con la imagen de la lectura delineada por vanguardistas tempranos como Rilke y Proust: una habitación en una casa u hotel, un espacio arquitectónico interior que uno abandona al cerrar el libro y dejar la habitación hacia el espacio más amplio de la calle. Pero la mesa del chamán o el desierto, como modelos de lectura, proponen una locación considerablemente más abierta. El desierto no provee de un lugar para el lugar.

Si el tono da un interior, inmediatamente se ve confrontado por una falta de hogar, por una orfandad conceptual, que no es lo mismo que el concepto de orfandad. La *Dialéctica Negativa* de Theodor Adorno ofrece un ejemplo del tono en relación a conceptos, no sólo fuera de ellos, sino también dentro, o moviéndose de un lado al otro. Cuando el tono se desplaza hacia el interior del concepto, éste deviene algo más, ya no una voz sino la enunciación de lo que los conceptos no han abrazado, siendo el tenor básico de la *Dialéctica Negativa* la necesidad para la filosofía de confrontar todo aquello que ha sido excluido de sus conceptos. Adorno escribe, por ejemplo, 'los objetos no entran en sus conceptos sin dejar un residuo [...] el concepto no agota la cosa concebida,' siendo una de las motivaciones de su libro 'trascender la separación oficial' de filosofía y ciencia. Y de filosofía y arte: 'ningún objeto es totalmente conocido; no se supone que el conocimiento prepare el fantasma de un todo. Así, el fin de una interpretación filosófica de las obras [de arte] no puede ser su identificación con el concepto.' Y junto con todo ello, 'ninguna reforma dentro del mundo bastó para hacer justicia a los muertos.'<sup>8</sup> La última declaración es una paráfrasis de Kant, pero también sirve a expresar la preocupación de Adorno por Auschwitz.

La obra de Montalbetti no sólo trae a la conciencia aquello que los conceptos dejan de lado, sino que también usa el escenario del desierto para privar a los conceptos del territorio que los justifica. Las líneas que desaparecen en el desierto reúnen estos temas:

Cada línea es un río una calle un color imaginario  
un número irracional en medio de una suma infrecuente  
el rostro cambiante de una ventana un amanecer en tu boca  
una lápida una lápida que no coagula ...

porque cada línea contiene su propia ausencia  
porque cada línea no importa

la escala termina con la forma (10)

Con Adorno el movimiento es desde los conceptos hacia lo que ellos no pueden contener y de vuelta atrás a la necesidad de conceptos (para la filosofía). Con Montalbetti vamos del surgimiento de los conceptos a una ausencia que persigue a todos ellos. Para Adorno, 'el curso de la historia desliza el materialismo hacia la metafísica, tradicionalmente la antítesis directa del materialismo' —el materialismo como en 'el estrato de vida no-significante, somático, [que] es el escenario del sufrimiento', del sufrimiento de los campos de exterminio por ejemplo. 'Los niños perciben algo de esto [escribe Adorno] en la fascinación que emerge de la zona del desollador, de la carroña, del repulsivamente dulce aroma de la putrefacción.'<sup>8</sup> Y para Montalbetti,

he aprendido en todo esto a no mirar  
con desprecio al virus o al verano  
porque también ellos de incomprensible manera

armonizan con todo lo que calla y así se expresa

el olor de los cadáveres  
que es perfume de ángeles  
ha obligado a cerrar el aeropuerto  
ya no viene el que viene y no es el que es (15)

El recuerdo suscitado, desde una perspectiva peruana, es el aeropuerto de Ayacucho,<sup>10</sup> pero éste puede incluir tanto a las víctimas de otras acciones genocidas post-Auschwitz como a reminiscencias del holocausto:

caen en sucesión uno tras otra  
embellecidos por los tatuajes de kaposi<sup>11</sup>  
tras otra tras uno

raspando del aire oxígenos letales y derramando

de sus labios una emulsión de plata  
que revela sus cuerpos contra oscuras cámaras  
que los devuelven pálidos (15)

La fotografía como huella de la muerte, el último suspiro como grafismo, rastros como sarkográficos: otra escritura.

La visión de restos humanos en el desierto es una escena recurrente en *Fin Desierto*. Para el poeta peruano Rodrigo Quijano, que escribe en los 1990s, el desierto del sur también es un escenario clave:

los huesos eran marcas de una historia interesante  
pero de una geografía estéril, que advertía a la conciencia.

mientras yo avanzaba hacia las playas listo para  
[zambullirme  
en arqueológica bondad  
[...]  
pues eran las tumbas de pasto, donde reposaban mis  
[antepasados<sup>12</sup>

La 'felicidad arqueológica' mitiga el relato de la identidad con ironía crítica. El libro de Montalbetti, por otro lado, no toma en consideración ningún discurso de 'padres' o 'antepasados'. El desierto es peruano, pero está también en cualquier otro lugar, en cualquier parte donde la tierra produzca desechos de seres humanos, rastros de una condición que incluye el dolor y el genocidio ('se está mucha gente por lo visto / enterrada de noche en la arena' (30)). La escena recurrente de personas, huesos, cráneos enterrados en la arena no necesita la palabra geografía, es, en sí misma, capaz de emplazar. Sitúa fenómenos que son globales, contra la globalización: la arqueología no sólo ha dejado de alimentar el indigenismo y el nacionalismo, sino que desentierra los crímenes de los vencedores en la era de la globalización.

La arqueología es también una reunión con el otro dentro del amor:

viven en la oscuridad durante el amor  
y están y no están en sucesión  
[...]

nada es el amor durante el amor

excavaron toda la mañana  
hoyos circulares junto a osamentas de buitres incompletos  
y también ahí encontraron los jóvenes arqueólogos

el íntimo intercambio de heridas y de besos  
lavados por la arena devastada por la arena

nada es el amor durante el amor (36)



El evento arqueológico se sitúa al lado del otro en el tiempo, en la materia, en el dolor, en el amor.

La distancia entre la poética de Montalbetti y la de ciertos fundadores de la poesía moderna se muestra, entre otras cosas, en su definición de la belleza:

los cantos  
que canté para nadie ahora son tuyos  
porque no puedes ser lo que eres / amor  
porque no puedes sentir lo que sientes  
sin la incomparable belleza de lo que no eres  
de lo que no sientes



asómate al borde de tu corazón y observa  
la inmunda danza de las neoplasias  
festejando la debacle de las oraciones en ese lugar (14)

En la primera edición 'los cantos' está impreso en negritas y con tipos más grandes, en su propio espacio a la derecha del resto del texto. La figuración de belleza en los *Cantos* de Pound está libre de residuo, o enfermedad, o basura. El corazón, antes de convertirse en una metáfora cotidiana, era un espacialización de la emoción. La preocupación de Montalbetti atañe a lo que la palabra deja fuera: 'toda esta basura que viene con ser humano' (29). *Corazón*, como representación del afecto, convierte el afecto en sentimiento (el sentimiento es siempre una respuesta selectiva), al excluir aquello que no se le permite contener a la palabra, del mismo modo que la imagen de la amada excluye el cáncer. Montalbetti invierte la relación para criticar la imagen por lo que ésta excluye —y ello incluye el olor de cadáveres. Lo que no está en las representaciones del afecto y lo que no está en los conceptos se confunden en lo que no está en la palabra.

La reflexión más densa —y quizá la de mayor alcance— de Montalbetti tiene que ver con el lenguaje. Auschwitz infiltra la crítica del lenguaje y, de la mano de ella, infiltra la teoría de la escritura:

atrasamos el tiempo  
mi lenguaje no es de este mundo  
pero mis palabras sí lo son  
aquí están las llagas de mis encías (28)

La crítica del lenguaje roza los márgenes de un completamente Otro, un territorio similar a aquel que Paul Celan exploró en su poesía tardía. La frase 'aquí hubo alguien que rompió su palabra' asume un acento diferente, distinto de su ambiente histórico:

aquí hubo alguien que rompió su palabra  
[...]  
lo que dura cruzar el desierto  
lo que dura cruzar la palabra  
torah tora torah

Tora es la Palabra de Dios, revelada a Moisés al cruzar el desierto, y por ello es la palabra para la palabra.

El libro de Montalbetti establece los elementos de una teoría de la escritura, que extiende la crítica del lenguaje de las vanguardias. Esta teoría coloca tiempo y espacio reales —antes que trascendentales— dentro de la palabra, y también se pregunta en qué espacio están situadas las palabras:

las palabras que son como pozos que contienen su propia  
[ausencia]

¿dónde están?

entre las letras            en los espacios ciegos            en la fruta  
[picada]

pero también  
en el ojo de la orca            en la boca de la hostia            en la carne  
[acecinada] (58)



La capacidad de las palabras para contener el espacio se hace aquí inseparable de su ausencia, ausencia que ellas mismas producen. Por eso las palabras no pueden asimilarse ni a la sustancia ni a la materia ni a cualquier otro concepto de la extensión material. Siempre se resisten a acomodarse, excepto a una condición desértica. Pero también está la palabra como masa de sonido cuyos movimientos acarrearán la historia ('hay un desierto a la deriva' es el primer verso del libro), una masa dentro de la cual pueden ser oídos genocidios y ejecuciones extrajudiciales —carne *asesinada*.

La ausencia está dentro de la palabra y alrededor de ella. Topológicamente, un agujero que contiene su propia ausencia es un agujero caracterizado simultáneamente por tener un vacío en su interior y por encerrar su propia producción de vacío —'the word for word is word', como William Burroughs escribió. El efecto topogenético se llama 'succión imantada', en versos que son también un homenaje a Borges:

aquí hay alguien  
que se ha ido y que ha dejado  
esta succión imantada  
y que piensa por nosotros  
desde el fondo de un espejo (13)

Walter Benjamin, en un ensayo temprano, rechaza la teoría referencial del lenguaje (es una expresión de la acumulación burguesa, dice) y afirma una visión similar a la de Montalbetti: 'El lenguaje comunica el ser lingüístico de las cosas. La manifestación más clara de este ser es, sin embargo, el lenguaje mismo. La respuesta a la pregunta "¿Qué es lo que el lenguaje comunica?" es entonces "Todo lenguaje se comunica a sí mismo." La similitud no es sólo topológica: Benjamin también arremete contra lo 'místico' y lo 'inexplicable' en el lenguaje: "todo lenguaje se comunica a sí mismo *en sí mismo* [...] si uno escoge llamar magia a esta inmediatez, entonces el problema central del lenguaje es su magia."<sup>13</sup>

Benjamin encuentra en la noción judaica del lenguaje de Dios una adecuada puesta en escena de la teoría del lenguaje. La puesta en escena de Montalbetti es el desierto como espacio-tiempo. Él añade algo que no está en Benjamin y que pertenece a la última parte del siglo veinte: un sentido de la destrucción del lenguaje y un sentido concomitante de haber llegado a un

umbral que no es simplemente el silencio entre los actos de lenguaje sino la idea de abandonar el lenguaje en su totalidad, como en la obra de William Burroughs. Lo que Wittgenstein dice en la Parte 1 de las *Investigaciones Filosóficas* —'No debo cortar la rama en la que estoy sentado'—<sup>14</sup> también puede leerse como el deseo de hacer precisamente eso.

¿Acaso el desierto, simultáneamente, impide todo lugar para el lugar y, en un pliegue del tiempo, nos lleva a una coyuntura pasada y futura donde la topogénesis es nuevamente posible? 'Aquí no hay nada para la puesta en escena,' escribe Montalbetti, 'porque todo fue puesto en abismo' (32): éste no es un umbral entre fases sino un umbral absoluto. La escritura se desplaza del espacio como contenedor hacia lo que contiene el contenedor: 'todo este espacio y ningún lugar para ponerlo' (20). La interrogante de este otro, este 'ningún lugar', también es figurada en una crítica de lo visual:

[...] no hay ojo que vea  
propriadamente  
porque es aguja y agujero al mismo tiempo  
el mismo nervio  
óptico (19)

Puesto que tenemos ojos decimos que vemos, pero ello no significa que haya allí algo que ver:

ya que tenemos ojos  
suponemos que hay algo que ver  
pero no hay nada que ver  
o lo que tenemos que ver  
no se ve con los ojos (57)

El cielo es configurado en la relación del clavo al agujero. El clavo es al agujero como el agujero es al cielo, pero en una jerarquía de nada:

si quieres ganar el cielo primero debes saber perderlo  
recoge por ejemplo un clavo  
e imagina el agujero del que provino  
[...]  
arroja el clavo  
guarda el agujero  
arroja el agujero al suelo (56)

La ausencia es también una multiplicidad que se hace singular, como en un encuentro singular, en el sentido de Paul Celan: un encuentro con otro como algo que un poema haría posible:

todos los nombres han muerto  
menos aquél que se ha ido dice  
[...]

miente ahora  
di que has visto su rostro  
y que sigues vivo

o que vives solo (34)



Decir que un encuentro con un ángel ronda la escritura de Montalbetti no sería totalmente preciso, a menos que se agregara que éste es el otro lado de la destrucción del lenguaje. El desierto en y de su escritura tiene características espaciales similares al reino de la inteligencia activa explorada por los recitales visionarios sufíes llamados *ta'wil*. Ambos son lugares de surgimiento y pérdida de la forma (lo que adquiere forma / está condenado / a perderla (23)), localizados entre lo sensible y lo inteligible. Los recitales visionarios están orientados hacia el encuentro con seres celestiales, de los que Avicena —científico, filósofo, y teólogo— escribe, en una de sus recitaciones, 'ellos han sido dotados de un aspecto brillante, de una belleza que hace temblar al testigo con admiración [...] todos viven en el desierto; no tienen ninguna necesidad de habitar lugares o refugios.' Para alcanzar ese lugar se necesita beber primero de la 'Primavera de la Vida', la que permite a uno 'cruzar inmensos desiertos'. El lugar sobre el que el agua fluye, y el mundo que trae el beberla, es un 'intervalo que se extiende entre lo inteligible y lo sensible.'<sup>15</sup> Henri Corbin de quien he estado citando, interpreta esta zona como la región de la 'imaginación activa', la cual puede ser tomada como un sinónimo de la imaginación creativa. Pero el encuentro en Montalbetti es también con la nada:

siente el abismo entre  
tus brazos circula libre  
entre turbulencias aprecia  
las gravedades y medita  
en aquello que te idea (13)

Este encuentro con la nada es una ocasión de asombrosa belleza:

nunca ve nada el ciego  
ni nada escucha siempre el sordo  
no hay desierto sin nada  
ni aroma absolutamente perdido

cuando habla la rosa antigua  
y ora y muere y extraña  
y predice el parco pantano  
en el que el eco se esconde

y desnuda se enreda la noche encima  
algo vigila el oso cuando vigila  
las constelaciones ausentes

y sólo hay totalmente nada  
en la bula de las lenguas (51)<sup>16</sup>

## notas

- 1 La primera edición, plegable, fue publicada en 1995 por Studio A Editores, Lima. Todas las citas en este ensayo son de la segunda edición (Lima, Mosca Azul, 1997), la cual tiene la forma de un libro convencional.
- 2 Daniel Salas Díaz, 'Mario Montalbetti del desierto', *Somos*, Abril 1996, 47.
- 3 José Carlos Ballón, *Un cambio en nuestro paradigma de ciencia*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, p. 237.
- 4 Este es un tema vasto; aquí sólo deseo indicar un movimiento de una poética a otra que atraviesa los últimos poemas de Celan, el *Purgatorio* de Zurita o el trabajo de la poeta británica Maggie O'Sullivan, por dar unos muy pocos ejemplos. Ciertamente, ello no tiene nada que ver con el misticismo profesional que se encuentra en algunas zonas prestigiosas de la poesía española, ni con ese otro tropo del XIX, lo inexpresable (que Vallejo parodió en el verso 'Quiero escribir pero me sale espuma'), sino que se acerca más bien a la noción de juegos de lenguaje de Wittgenstein o a la semiótica no-significante de Guattari.
- 5 Ver Jerome Rothenberg, 'The Poetics and Ethnopoetics of the Book and Writing', en Jerome Rothenberg and Stephen Clay, eds., *A Book of the Book: Some Works and Projections about the Book and Writing*, New York, Granary Books, 2000, pp. 7-16.
- 6 Ello supone ir contra la narrativa Indigenista, que asigna a la oralidad el lugar de resistencia a la herencia colonial.
- 7 Edward S. Casey, *The Fate of Place*, University of California Press, 1998, p. 214.
- 8 Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, London, Routledge, 1990,5, xx, 14, 385.
- 9 *Ibid.*, 365 - 366
- 10 Más gente desapareció en el Departamento de Ayacucho en la década de 1980 que en Chile bajo Pinochet.
- 11 Sarcoma de Kaposi: 'multiple haemorrhagic sarcomata, especially affecting the skin of the extremities.' (*Butterworth's Medical Dictionary*).
- 12 Rodrigo Quijano, *Una procesión entera va por dentro*, Lima, Ritual de Lo Habitual Ediciones, 1998, p. 19
- 13 Walter Benjamin, 'On Language as Such and on the Language of Man', en *One Way Street*, Londres, Verso, 1985, pp. 109, 114.
- 14 *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 27.
- 15 Henri Corbin, *Avicenna and the Visionary Recital*, New Jersey, Princeton University Press, 1988, pp. 149, 141, 161
- 16 Este ensayo ha sido traducido por J.I. Padilla. Los textos citados del inglés han sido traducidos libremente.





## josékozer

*rombo sombra que deshace el día  
mano mata morada pedazo de palabra que  
mastica música  
elástica en lenguas  
ciolón similar en mi oculta existencia*

josé kozer (la habana, 1940), ha publicado los poemarios: *padres y otras profesiones* (1972), *poemas de guadalupe* (1973), *de chepén a la habana* (1973), *este judío de números y letras* (1975), y *así tomaron posesión en las ciudades* (1978), *la rueda de los semblantes* (1980); *jarrón de las abreviaturas* (1980), *bajo este cien* (1983), *la garza sin sombras* (1985), *el canilón de los muertos* (1987), *carece de causa* (1988), *de donde oscilan los seres en sus proporciones* (1990), *prójimos íntimos* (1990), *una indole* (1993), *trazas del lirando* (1993), *a caná* (1995), *et mutabilia* (1995), *los paréntesis* (1995), *aaa1144* (1997), *la maquinaria limitada* (1998), *dipticos* (1998) y *farándula* (1999).

además compitió —junto con echavarran y saramí— la estupenda muestra de poesía latinoamericana *meduseno*, publicada por el fce en 1996.

en diciembre apareció una extensa antología de su poesía: *no buscan reflejarse* (la habana: letras cubanas, 2001), a cargo de jorge luis arcos.

más kozer:

la extensa y bellísima entrevista que le hiciera josely vianna (publicada en *tsé+tsé* 9/10, 2001) se encuentra, junto con los poemas y el diálogo que siguen, en nuestra web: <http://moreferarum.perucultural.org.pe>.

# o n c e d e s p e ñ a m i e n t o s

## e l v u e l o d e l a t i ñ o s a

**A**ura tiñosa. Esfinge de la divinidad (correvedille) sobrevuélanos: ¿tienes hambre? Abalázate perpendicular al hígado de Prometeo. ¿Tendrá el mismo sabor (valor nutritivo) que el ratón de iglesia, ratones del campo? Refulge anillo de cobre en tu pata derecha, en el pico (del aura) guirnaldas; y sobre tu lomo, carnicerías. ¿Recubierta, de oro? Sé de tu altura, diez codos; de tu ala rozando en lo más interior del Templo (*sanctorum*) el extremo de una pared. Jambas, batientes (y como es de Dios, incluso los vanos) revestidos de azófar, todo en madera de olivo silvestre. Y flora y fauna para la continuidad, aura tiñosa, de tu especie. Ven, tengo cimientos: apréstate, resmas devorarás de poemas; come letra ingiere tildes picotea (y saja) ecuestre maná de tinta. Y del blanco pergamino (ojo de águila) se nutra tu retina: la viva mirada de tu pupila traspase carroñas, transmute pestilencias (*Magnificat*) campos floridos: visión de la vaca roja masticando (descomponiéndose) en mitad de los pastizales (ojo de águila) en alto detén, el vuelo: retén, los círculos más concéntricos a su nudo (pupila) (esclerótica) (iris) abalázate. Ave: Ave. *Purgatio* (materna). Sabuesa, come reptil. A la feria de los redaños (desciende) ave de circunvalaciones. Lento; lento irrefragable. Madre centripeta: tu pico, lezna; tu configuración ulterior, raposa (ingiriéndose): come de ti, de ti; eres ya mi tráquea, cogollo de izquierda glándula suprarrenal, la postrimera pituitaria saborearás, madre aura, a la hora de tu mayor gazuza, mi muerte; y tú misma (moribunda) apréstate a una última ración. Compendio. Cébate del compendio, toda una vida en vuelo digieras: comiste azor envejecido, mortífero escualo (boca arriba) a ras de mares, enagros, la fuente de los ojos el Unicornio y la Doncella: ágapes, del aura. Del aura en circunscripción penúltima a su vuelo último ingiriendo (tiñosa) del Aura. Juntémonos, doncella: una equiparación. Alas, a mí; a ti, mi dentición el correvedille de mis huellas digitales arnés de la yegua sobre papel (átala) dé vueltas en rededor de sí misma para la Consumación: ¿ya pronto desfallece? ¿Resurrección? Abracadabra. ¿Vida eterna? Pregúntaselo a Bach (¿motetes de Charpentier?). Tú ingieres; yo no sé. Echémonos a perecer: (¿algún borde donde recostar la cabeza?). ¿Y? Y.

El agua, las voces (¿naturales?) los coros, y a la altura de las Alturas tu giro ya circunscrito en rededor de una pupila indistinta, vena porta, aorta, ojo hemorroidal para la feria de ferias (se acabó el dolor) equiparando muertes (sucesiones) al alabastro.

## m a r e m a g n o

dada mi situación mental confundo el obús con el oboe, me apeé en la esquina de Obrapia (yo que no saigo de casa) la pajarraca a la vuelta de la esquina haciéndome señas, no sé si alza vuelo o se acurruca, qué empollar: yo no necesito comprar nada, señala la entrada de la Moderna Poesía, con el índice en alto me indica el trayecto a las casas de compraventa de selios, ya no soy filatélico, a cajas desternpladas (¡a muy bestia) me muestra ahora el recodo que conduce (en línea recta) a la Vía Blanca rumbo a Guanabacoa: pajarraca de revoloteos, el amasijo seré yo, por cuáles villadiegos me furtivo, cómo zafo el bulto de ese destino de destinos (dada mi situación mental en alguna que otra ocasión no lo creí ineluctable): ya de la mano me habrá de llevar al cementerio de los hebreos (judíos polacos jacobos rusos, *do they think a rose by another name is a rose?*) vaya manera de decir las cosas. Urraca desdecidora, cuerva mutismo, tiñosa huesa, su ulular repentino (clarín) aires desmadeja, aguas revierte granito, su graznido impone (interpone) sus condiciones a ojos vistas, buen cubero, se inicia la Danza, lagarto lagarto, estarán ya vaciándose las cuencas: desnudo y rapado; chitón y aguantar; raja y reza caballo de tiro y carga (reza, sin respiro). Y sentado en la mecedora labrada de caoba en la terraza frente por frente al Alameda o de pie en la esquina de Obispo (¿de dónde saldrán esos minaretos?) (debo haber confundido de nuevo la ciudad) o echado en lecho de muerte (pero no soy yo, imposible, aquí está todavía mi madre aunque bien sé que fue aventada a su osario hace un paco de años) invoca su graznido la llegada formal al cruce de caminos, de golpe conduce a los cuatro nortes: muerte definitiva (gong); perdió su silla el que fue a Sevilla (panderos); llama a la llama de la calcinación, parlanchina urraca agorera, aire aire madre mía qué clase de calor, será que he vueito (revuelto) habré sido devueito o habré arrojado (con el estómago descompuesto por todo este traqueteo) fuera dragón de fuego, aquí ha de ser, puerta de cuje a estos trópicos tristes (¿quién dijo eso?) atambor: y en el libro de la parroquia, kozer José, firmado, sellado, foto no, lápida mucho menos, y dado que al pan pan y al vino vino, está muerto: se chivó. Y ni trompetas del Juicio ni ancas de rana, ni este cerebro reblandecido a ser restaurado por



celestial visión a su real condición de conocimiento absoluto, cómo no, y un jamón (nótese que aquí falta el cuarto instrumento musical): desembocaron los cuatro nortes. Batahola, batahola, deje ya de rechistar el hueso mental, la discordancia no está en quien hoy es llamado a capítulo (por Dios, si ni refunfuño): toda la descuajeringadera que repite la pájara culebrera, madre de vilanos, refleja la verdad incontrovertible del Universo: ése no sabe ni dónde está parado. Todo lo desconoce. Hoy esto, mañana aquello. Horarios desencajados. Pintiparado Universo de ejes desenfrenados. Vaya desorbite. Cosmos desparpajo. ¿Y Caos? Pregúnteselo a la pajarraca, o por defecto y ciencia infusa a mí que me dejen quieto: no sé de sombras. Ya bastante tengo con tratar de encontrar otra vez el libro que estoy leyendo. Ya miré en la nevera. Oro molido ese libro. Libro de libros. Madre de todos los libros (¿cómo que Mallarmé yo?) (José, José) (o Antón Prulero) (o mejor aún, Ambrosio con la carabina al hombro) (¿o seré Chacumbele?). Comprobado: el libro no se encuentra por ningún lado, no está en el congelador. ¿Dónde se habrá metido? *Dove? Onde? A wu bis tu, buj? Where are you, dearie?* ¿Será, como todo, inasible? ¿El inasible? ¿O un libro más? ¿Otro elucubrador de inanidades que no da en el clavo? El clavo ardiendo (no confundirlo con la zarza). Ya se ve que estoy claro. Abro la nevera. ¿Qué me pondrán de comer esta noche? Si es que llego, villadiago. Llego, no llego: comer quiero maitines. De la mano de San Juan. Pido, mucho: y si abro el libro todo lo que a mis ojos dice se me esfuma. Tengo la sesera hueca. Sesohueco me llamó mi madre. Ido caetre. ¿adónde te escondiste? ¿Aplastado estás por Biblioteca Inmortal? La Biblioteca Universal que deseó para sí el tercer gran ciego, a Homero refundido, de Milton segregado: ¿hay libros allá, Borges querido? ¿Todos los libros? ¿Incluido el Inasible? ¿Aún tanteas? Otra vuelta de tuerca, el silencio. Graznido inconmensurable de la pajarraca, yo chitón. Último estampido (rudo) a mi ímpetu de ímpetus, ya cedo. Guíame a Oriente, muéstrame de la mano, pajarraca ciega que guía a los ciegos, el nuevo camino de la letra. ¿Por dónde? Veo ésa de oro, veo que leo, trago de su filigrana, negrura trituro, de su arabesco ulterior veo que leo, pájara letra la leo, no la leo, titila.

## p r o s t e r n a c i ó n

¿Cómo despierto de la yedra? ¿Y de su extremo verdinegro? ¿Cómo impido la baya morada atorar en la mirada la necesidad de fulgor? Verde, ve y sonsaca a la baya: devuelve la yedra a su haz marino (esmeralda) su envés al subsuelo (verdinegro): matriz de la arcilla devuelve la greda a

la senda vertical (repentina) vegetación. Estoy enfermo de las sienes, la totalidad cefalorraquídea, duermo espantando (boquiabierto, feo aliento) las Moiras zumbándome espanto al oído: guasasa, gorgojo, la efímera Moira. Tiemblo (39°C) al inclinar el cuerpo para alzar (supremo esfuerzo) una hoja de catalpa del fango del camino: bien sé que debajo están los miriápodos, milímetro a milímetro, reinos despacios, no les incumbe el mal que me sustrac (enfermo) materia, de acarreo: ¿cómo despertar al fulgor damasceno de la ciruela, su hueso en dos, la partitura desdoblada del gusano en moscardón, de par en par horadando al fondo de la semilla una ciruela desmoronada? Yo muero, y me llamo pera bergamota. Muere la pera cítrica y se llama lombriz de tierra. Salta de la mano ennegrecida de la Moira a la boca del pez. ¿Mojarra? ¿Atoro de verdinegras ciruelas? Pero si estoy dormido, ¿qué querrán de mí? ¿Por qué voy a ser mojarra? ¿Y saciarme de la mengua de la lombriz? Enfermo de raíz, ¿quién desencaja el hueso maxilar a la hora de almuerzo? Venga la madre a servir escasez para los moribundos: fruta magullada espejo de la mirada; agua puesta a serenar toda la madrugada compagine muerte del útero con su primera descendencia: a tiritar, es hora. Abro la boca, entra con molicie del Desdentado la papa; y abro la boca (feo, aliento) entra con viscosidad el quimbombó, quizás fructifique: la fiesta aprestan en rededor; fulgura una pera limonera a solas en la nevada a tres leguas a la redonda: ah, salto del pez, treinta y tres, ah la báscula y el fiel en el cristal de la ventana; y la voz anticuada del sanctasanctórum (yedra, guíame) de la sien al gorgojo (al responso); y de la pupila a la efímera (espanta, efímera, a las Moiras: y sé mi Caballero) ardo (trasudo) transverbero, y quién quita que quien me ausculta sea un pobre diablo, sin territorio: y la mirada lapislázuli que vislumbro venga de Dios, voz y voto absolutos, y yo no puedo mirar (mejor, así): está el esqueje roto, el pedúnculo se pudre, y millo, y otro espanto milimétrico del ciempiés, y de la agalla de la mojarra a su respiración (estertor) demostrativo de los desprendimientos a la vista de las escamas.



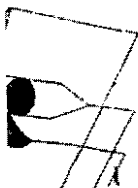
## án i m a

*Would I? Would I?* Tampoco sé. ¿Recogerme cresa de la mosca? ¿Octogonal, en el panal, cercado de obreras? ¿Desencumbrarme? ¿Panoja; retahíla; apaisada cabeza atónita de vaca? ¿O ser para mi madre otra vez espermatozoide? Corre, Corre. ¿Vivir para ver? ¿Y la voz uterino? La oyó San Juan, uno de Patmos otro de la Cruz: por ende ya para mí no quedan decibeles. Al igual que en aquella conversación cuando Julián Orbón va y me dice, «padezco en vida ansias de muerte; me desgarran dolor de alma. ¿Y a tí, José?» Y yo, «a mí lo que me duelen son las almórranas.» Ana ama a Absalón vía David, ¿y a mí, y a mí? Amor bifurcación de la Muerte. ¿Pero éste qué dice? (Que se vaya que se vaya). Latoso de poemas. Un insondable ovillo el ovario; la nuez en gran medida nos refleja (así, las circunvoluciones del cerebro) (madeja de versos recogida en pi madre). ¿Me llamo Vermeer? ¿Y fumo en *meerschaum*? Del mar la espuma cuaja caballería celestial despeñándose, crines al viento, estoy a punto de encender la cachimba, sostengo su cazoleta de espumas entre mis manos. *Would I dare? Would I dare?* Fumar volutas. Tragar ceniza del Fénix. Acostumbrar al organismo a hacerse a la idea de su destino flor de tabaco. Zumar en derredor de mi cresa la mosca recién nacida, aún violeta, nuncio de la primavera. Qué bonito. *Oh the bilingual head* su revolú *all that stuff* (estofado de palabras) *flying back and forth* arroz con mango trastabillando en la redoma de las palabras, las sílabas se ofuscan, queda cascajo medio esto ni aquello, ni fu ni fa, parte y parte del reo, yo de una vida (reo) a la merced de tres idiomas (como para haberse quedado bizco del tercer ojo). ¿A qué me atengo? *Would I dare would I dare to eat a peach?* Eco ecolalia de Eliot. *To be precise, Eliot's line reads: «Do I dare to eat a peach?»* Ser precisos, bah. ¿Y por qué no? ¿A qué, koser, desdeñar precisión que bien sabemos aprecias? ¿O vas a ponerte a desdeñar a estas alturas (bajuras) de tu vida las tortugas de Hokusai, el esqueleto atroz del Tríptico de Kuniyoshi, o la postura impecable del amado Sugawara no Michizane en aquel cuadro que aún es motivo de conversación (claro que a media voz) entre la Amada y el Amado? Acollar al pie de la ceiba del traspatio (calle Estrada Palma) todo vestigio último de mejunje lingüístico: el yidish enterrar abonado por un inglés de español sulfatado por mis cubanas jergonzas (en bruto producto de la década incólume de los 50). Y ambicionar silencio, avaricia de silencio, mudéz, disolución de sílaba a

letra a manchón en un tris de tinta sobre papel mojado y  
 trizado, Señor, luego de auscultar durante décadas (¿y qué  
 son décadas, dirás?) anales para mi vía final, a base de  
 poemas empedrada: ansia de unción extrema de silencio  
 anhelo, no me afano. No por afán, no para que se me  
 inmiscuya en el pergamino enrollado al pie de la baja mesa  
 de la sala, no para conversar, Señor, en Tu Cielo Chino con  
 los Treinta Inmortales (*Louis and William and Thomas and  
 Ezra and Wallace and John and why not, Charles; and Emily*)  
 aguardo silencio. Sino. Y si no para que me guíes letra a  
 letra hebrea por el Pentateuco infuso de español. Libro  
 guardado bajo llave de llaves en Tu Tabernáculo (poliglota,  
 redención). Que no sea necesario. Que no sea necesidad  
 mía leer ya más de Tu palabra en las palabras, esté yo en  
 la veta que mana del venero allá, o acullá, en  
 desconocimiento absoluto, casa descuitada, inmóvil pieza de  
 Tu inmovilidad, inmóvil yo de lo móvil, vértebra ya  
 invertibrada y exenta de vid y espiga y mantillo (chiribita)  
 último resplandor de letra zeta (*tzayin*).

á n i m a

Sentado largas horas sobre este taburete de cuero repujado  
 (ovejas) un obelisco a la vista, al fondo en los mares un  
 trasatlántico trae a mis padres (por una vez, juntos) en  
 camarote de tercera (¿y qué?): visto albornoz, estaba  
 seguro que de una seda intacta (aún en la oruga) al  
 roce me percató que se llenó de borlas, musgo, arpos  
 (tamo) un albornoz (raído) de algodón o quizás de lienzo  
 o yute: yo ya no sé gran cosa. Poco distingo. Chepa.  
 Medio cuerpo inclinado hacia el suelo (sombras, se juntan)  
 humus: y la molicie. Las piemas de par en par se han  
 ido cada una por su lado (¿a sus sombras, también?) las  
 desnudo: nada (aún) está dislocado. Tamo: hilacha; y el  
 crecimiento inapelable del lunar de sangre. El ralo veño  
 líquen de luz (diría); al fondo (ralas) mis partes (se  
 desplazan) (y sin duda, ya parten); fui padre. Padre bovino  
 y garañón, dio de sí el semental de esta entrepierna. Mía  
 la larguirucha Mía agitada, y dio Susana de índole más  
 compacta, ojos de cuarzo y gacela, y aún doy del ralo  
 sexo desmantelado la idea perenne de la resurrección: a  
 la mirada acuden búfalos de agua, los floripondios de Bay  
 Drive, el blanco hibisco al alba (Hallandale) el cotorreo de  
 un par de viejas denostando (siempre denostando) llegaron



mis padres de la mano al puerto de La Habana, abrieron la casa, se sobreentiende ser premisa de muerte (a casa: aquí la oval del tapiz; aquí el escritorio de caoba taraceado (es nuestra voluntad que el hijo salga intelectual)); corroborar la presencia del aparador (todo en orden); y en el cuarto interior una coqueta para fijar los afeites el alcoholado el traje corte Renault, Cuba es carnestolendas: nada interrumpo. Nada interpreto. Permanezco durante las horas largas sentado con el Libro de Horas sobre este taburete tapizado con figuras geométricas, de posteridad: gacelas, saltan. Y celentéreos, se abisman a la abreviatura de las esponjas: subo al puente del buque en su viaje (único) de ida, en alta mar quiero ver refriegas del delfin enredando sargazos en el aire; y quiero ver al alba mi alimento. Aigas. La ciorofilia, y por qué no la porcelana que el sol curó en su momento de la arcilla y que a la tarde hería sobre la mesa consola de la sala; a la vista (y a pesar de mi inmovilidad) rechina la doble puerta del aparador, óleos la llave (*introto*) y para la llave (sextas; martines) benditas aguas abran las portezuelas: un flabelo; dos copones azul translúcido; el pañuelo de encaje, los doce platillos de la sobremesa. Y volverá a ser 1929 para mi padre a solas deambuiando por un parque de Santa Clara volverá a ser 1930 para mi madre a solas recogiendo la casa (otro preparativo) llega la hora de embarcar: mi padre, de las florestas (se alza el sombrero de pajilla) mi madre, de los almiares vuelve el pañuelo de la frente al bolsillo del traje sastre. Y yo, equidistante correspondo. ¿seré recibido? Me apresto, algo extenuado, permanezco sentado sobre el taburete que colocaron hace tiempo al pie de la ventana de la habitación contigua a la terraza, da en efecto al laurel cuajado de gorriones, día y noche, y bullanga; y da en efecto a los hilos del tendido eléctrico (llamad (llamad) (y apagad): me dispongo a ataviarme para mi verdadero revestimiento, un poco de colorete (para la ocasión) de mano de la madre, un resto de entretela de la mano del padre; y de mí, ¿qué pongo? ¿Agua rúbrica, gota de lacre?

## a a r c a d i a

Sentado (hojalata) en silla de tijera (yo, en el tocón) Horacio me habla de las ovejas, la anual resucitación de las florestas (nosotros, no): preguntaselo si no a Lucrecio: átomo eres y al átomo volverás

(eso, más adelante): ahora, la Oda. El método a seguir para su construcción, escribirla desde una emoción (retenida) distancia (distancia y categoría que decía aquel senador): Apéles te guíe más que Melpómene (deja a otros el amargo trago) atente a unos pocos bienes, así la citera que ya no pulsas encomiéndasela a la filomena del mirto, fífa todo, placer de viñedos el cuerpo, de sarraceno trigo el espíritu, mesa y Arca (pan de las proposiciones): frugal es sin doblez. Y yo con la cabeza baja recibiendo esta lección, configuro claraboya, ventano, tabillias recién pintadas de rojo oscuro por mano propia, postigos de par en par a soles (lunas) constelación de reflejos (¿son, Horacio, frugales las constelaciones?). Una silla de pino sin barnizar (falta un travesaño, la compondré); o una silla tachonada de cuero repujado (único, lujo): pared vacía (encalada) quizás un grabado de Hokusai o una lámina a color, Vermeer, La lechera. Mesa de tuya (al árbol invoco) (es lo apropiado) al pie de la mesa o del árbol una cesta de mimbre (dos panes redondos: centeno; trigo candéal) (de las esferas dar de comer al espíritu de Horacio). Una flor (centro de mesa) arrojo de la abeja: al trasluz. Mirobálano. Partir la correspondiente rebanada de pan, esparcir mendrugos, ofrendas en pie a la hormiga, la torcaza se abalance a picotear, del icor hambre de dioses: Apolo el más blanco mendrugo, centeno a Baco. Agua de manantial. Vaso de vino tinto (Merlot, 2000) sólo un vaso al día para evitar humores acuosos, madre son de la hidropesía. Y un racimo de uvas moradas, Baco al fiel (¿uvas de California, *dear?*): razona Horacio que comerlas con piel y pepitas fortalece la estirpe, repone el semen, limpia a fondo el intestino. Vale. Acato. Me voy. A la oda. A la cabaña clásica de Garcilaso, fray Luis (poetas, al campo: es más barato): evitar gastos superfluos, a escribir Odas, intercambiar báisamos pérsicos, grageas doradas, torbas, plintos, grecas. Sabas a Alceos corresponder. Cantos lianos (himeneos) pulsado placer carnal (remeneos): sólo ocio. Sólo ocio. De lleno, odas. Y de las odas, Odas. Y cerrar luego tienda y trastienda, echarse al ocio del ocio, dicha inerte. Y yo, desde el tocón alzando la cabeza (señal de lección aprendida) canturreo (zumbo) del Libro Primero, Oda XXXI: «La aceituna, la achicoria y la humilde malva proveen a mi sustento» (ah, exclama) (y ríe, el Desdentado). O mejor aún: «*Olives feed me, and endives and mallow roots*» (*Pound's translation*). Asiente. Truena a lo lejos, ¿hora de recogerlos? ¿Cuál camino? Todo se bifurca. ¿Apeninos? ¿Pegaso? ¿Descenso a Radamanto? El trono del efebo, marfil; la Majestad de Plutón exige lustre de baqueíta; silla fija en alto rige Zeus desde su forja de platino. Y yo a Horacio: ¿cómo asentar cabeza? Ríe con Baco, desiste de todo acoso, el brillo mata, rasga prenda talar, aleja de tu lado nudo de oro. Y a la oda las odas. Odas de pleamar en pleamar una tras otra (otra) (una trasunto de la otra), parezcan pan interminable letra

mendrugo ojo constante: servicio. Recuéstate (sentarse) (dar vueltas alrededor de la habitación) escribid odas en boscosidad de vocativos (preposiciones) al natural.

## don

Un hombre es una isla, camina a paso tendido por sus propios islotes, guano. Refiérese al aire y desciende a su Anunciación. En el Verbo tergiversa a la primera persona. Ya se le ve, es él, lo ejemplifica yo, ya se asusta: canguelo, calambrica. No es un hombre una isla cualquiera. Cuba: es una isla rodeada de agua por todas partes menos por una: viejos eran ya los chistes del Viejo antes de ser viejo, se fue a bolina. Habló una vez en voz alta, le daba el agua hasta los hombros, alzando el ceño me mostró el horizonte, y dijo Euménides, destino del Atrida, voz contundente: ahí estaremos. Anoche soñé con un pueblo de calles sin asfaltar en algún sitio embarrado de Polonia, giraba un carricoche hacia una bocacalle, de perfil me vi (soy mi padre) (y ahora soy padre de mí mismo) no me esperaba Egisto, el rey de la isla de Pilos no atendió a mis preguntas, saca al polaco, es otro mar, otro malestar, hubo asimismo alegrías numerosas, terrazas, enea, crujidos, somnolencia vivificadora, un gran silencio repentino tras las persianas: Onán Onán, soy muchacho. Obra la isla en mí, es perpetua. Cetro es la isla, al tercer golpe se abre la puerta (Eliot el búho Apollinaire, entraron): yo tengo veinte años, ya sueño lo nunca habido, el Cartujo en su celda. Guíame, Padre, por entre hileras de hicaco, ya pronto darán las ocho, se cierra el número. Un boquete hay en Egipto, por la cara de la pirámide corre un río, cuatro afluentes, a la Isla: una habitación. Guíame, Cronos, adentro (péndulo y punto) a tu abstracción. Tocan, quién vive, a cada mudanza interpondré los libros, y a cada desastre (pues es la condición) me sentaré de nuevo a releer los libros sobre mi regazo: yo soy la madre atenta y paridora de la alfabética distancia: con la letra, la Isla; con la figura de la letra, la figura de la Isla: un hombre la compone y recompone, y muere. Y la muerte lo baja; muere la coronilla, y muere de los ojos a la palabra a sus genitales. Tribulación. Tripulación del muerto. Recorrido de la hormiga en la cuenca vaciada; la avispa en la configuración de la boca; y qué animal lo agota lamiendo y reconfigurando (allá)



sus partes bajas: en verdad soy de carne, muslo del Viejo postizo de su cadera. Se desportilló mi padre, a dos bastones huecos de latón, caminotea mi madre. Ventrilocuo de ambos, yo: en boca cerrada, etc.; mis palabras caigan en saco roto. Y por el descosido del dril viejo del saco me fumaré en su nombre (el nombre de la Isla) para una última ocasión un veguero.

## m á r g e n e s

bah, no estuvo mal. Y por la tarde, creas que no pero ayuda: junio, el calor: un cierto estado de salud cercano al bienestar y esa edad media que todavía aguanta la quiebra del cuerpo de adentro afuera, bostezo, sonrie, queda tiempo: en fin, valdría la pena seguir así otra década día a día intercambiando unas ideas, nada del otro mundo, corroborando (además) (y para mayor certeza) la viabilidad (así se dice, ¿no?) de nuestras últimas decisiones, todo marcha a pedir de boca, y si hay vida y salud, en fin, que se repita: ejemplo, tal y como de común acuerdo pensamos que Bach (eso por un lado) y la música popular (en su sitio, y por las justas razones que adjudicamos) no hay punto de comparación, vaya, ¿que si soy sincero?, lo soy, ¿elitista?, lo soy, y digan lo que digan Bach es supremo, claro que está por encima, se los lleva de calle y que me dejen quieto; ¿ok?: pero qué cosa, si tampoco era eso, este bienestar que siento tiene que ver con el calor, junio, la actividad vital (aún) del cuerpo, oye sus palpitaciones, oye su ligero letargo de la cintura para arriba y justo en medio (oye) su inoportuna carga y necesidad a esta hora álgida de la tarde, ¿las cuatro?, ¿y casi en punto? Estoy que me caigo: sopor, inercia, somnolencia, qué ricura, soy feraz, soy dueño de los círculos primero y segundo de mis circunstancias, qué más quiero, qué hay: unos vinos de verano, un agua mineral para bajar la fiebre alta de la exaltación (momentánea). El postre, ineludible: no en baide, y aún a estas alturas, se es (parecen espejos inversos estas palabras) iba a decir (qué hay que decir) cubano: piñazo trompón julepe qué julepe, y le ronca le zumba (el mango) señores, y ven acá este niño, vaya. Mi tierra, qué fenómeno: cubano. Tayuyo el boniatillo, un café; y todo un golpe de suerte no ser diabético comprobado (por ahora está comprobado) y poderte hinchar a tocinos de cielo capitolios panes de gloria un peter un merengue. Y en el *in between*, todas las modalidades del bienestar al servicio del mejor paladar urbano, señores: y mis queridas damas, *sweet teeth*, todo está bien, ¿no lo ven?, requetebién, que no se gana ni se pierde, bah, en esta vida nada estuvo mal. Que no hay aquello, hay esto. Que un mango filipino (es verdad) que el carretonero les regalaba a los chiquillos corriendo descalzos tras el carro nos cuesta aquí \$1.49 la unidad.



pues se paga, bah. Se paga y a dormir siesta. Yo cociné, ella fregó (he ahí otro ejemplo). Los dos hablamos. Dice, escucho; me escucha. Quién niega que hay algo que puede considerarse ideal en este modo nuestro de convivir y, pese a todo, y a pesar de los pesares (ya que el mundo moderno y la vida urbana con todas sus exigencias, etc.) día tras día volvemos a reunir a la hora (¿única?) del bienestar, descorcha tú, pongo yo la mesa, qué detalle, muy bonito, ¿no? no me lo esperaba, una sorpresa, sí, búcaros decimos nosotros, tigridas, muy hermosas, y vi una vez florecer alcachofas, me asusté: un torrente (inmisericorde, a veces) de palabras, un gesto que lo dice todo y, a veces, ríes ante un deje mío que se me fue de la mano izquierda que soy judío, y ríes (despreciativo, con la mano izquierda): (estoy viendo ahora mismo a tu padre, dices, con ese gesto tuyo, suyo, ustedes, gesto tan sustancial de la mano): todo lo corroboras (¿así?) (eso es) (el mismísimo gesto) (suyo) gracias: hirsutas gracias, muchas. Y la tórtola canta en el calor con su flauta hueca de búho, querida tórtola: todo un torrente de sopores, digestión, cruce de palabras, somnolencia, calor, ¿riegan?, bah: un mundo más, un mundo cualquiera, ése, esta época, situación, caso u ocaso (¿jueguitos de palabras, no?): uno es quien es (vanidad de vanidades, que debiera citar en latín) uno está donde está, dame la mano: febril: y sube. Cuidado, resbaloso, por aquí, cierra tú, yo descuelgo; no, querida, no te tomes la molestia de destender, cierro yo las persianas, pon tú el aire que yo pongo los fogajes ¡¡¡¡: aquí, así, ahí también y por cierto es lo cierto que en un momento determinado (sea el vino o sea que nos llenamos la paila un poco demasiado) el caso es que cantas ronco, trizas, rujo, saltas, rozo y te escabulles me afinco me escurro (coge) faenamos faenamos un pez gordo un quieto escualo (ese) torrente.

## j ú b i l o

Y no responde, sólo el zumbido, copia la luz en el vaso labrado, la luz en el vasar retrayéndose a las formas, el vino tinto carece de sombra, la mácula (interior) uva deteriorada, hez de regreso cuajada uva, cantarla, luz y uva cantarlas, uva y luz acopladas a la hora del almuerzo, alzado, alzado, responso espeso del vino en la mirada, pasó la abeja recargada, queda ligera allá al fondo la flor, y qué flor, adarme inminente de Dios, flor de nuevo (flora) miel renovada: Orión, a la tercera noche abre crepúsculos inaccesibles (entro) un libro abierto entre las manos (ieo) voz alta con el ojo

izquierdo (¿qué corroboro?) me tambaleo (medio arco) (risas) a la derecha me inclino, en alto titilan, en lo alto aprestan dichas las centellas, bosteza el Minotauro: me reclino. De ambrosía caen boñigas, abrid, abrid las talanqueras a los centauros: y no pregunta, escucha: zumbidos, savia, feraz tizón, grumos feraces, carnestolendas de la hierba al viento, alzad, alzad piegarías, un manantial las nupcias de Poseidón y Pirene, el salto de la marsopa (arco, de luz: hilera azul sus gotas) acudid, peces, remanso de mojarras, el caimán somnoliento entre el manglar, a su hambre tras el bostezo ingiere aire, vivid, vivid mojarras, el pez eléctrico da vida al Contemplativo, atributo del pez el agua de vuelta a los manantiales, vivid, vivid los lucios las lampreas un eperiano infinitesimal dé de comer a las multitudes: venía, y gracias. En el plato el comensal o el hambre, a veces fruta de la lombriz, a veces pez blanco desgranándose cual vedija, qué querrá, cuál coincidencia de la espiga a la boca, ah la coincidencia de voces al Cántico: ningún esfuerzo. Cantad. Cantad. Fluir: campánulas. Vibrar: constelación de gramíneas en mitad de la noche, verde arremolinado, estatuida espiga la noche (prebenda, a su centro): ¿y la hora? Ninguna. Alzad, alzad la vista, somos del coro, y cántico, la esfera refleja del uno mirobálano, del tres rosadelfas, el seis un búcaro de rosas (de té) seis sombras (escalad) (escalad) los varasetos, de un salto (vaciado) atravesar el río, vadear aguas el nueve, y el nueve charco de gacelas mirando el doce (reflejo) que se aproxima, viola su sombra, adufe su sonido, golpe sólo del doce en los pentagramas, sólo una vez el crótalo: agua indeterminada. Ausencia del cuerpo, inanidad de la harina en grumos a la boca, panes ácidos devenidos regla fija para la rectificación del orbe, esferas a la rectificación de los cuerpos, y del cuerpo sentado a una mesa (venid, de dos en dos) esta copa rebosa, ni una gota de sombra el espesor del vino o su poso, morded la uva, y del mordisco. Amada, silencio: un silencio orbicular (sacro) (sagrado) ante el pez blanco (desgranado) boca arriba (yacente) aún (dorsal) sobre el plato ovalado. Amada, festivo pez de los platos de agua.



# d e s p e d i r e l a ñ o

Burdégano yo de mi madre, madre e hijo (*Pietà*)  
monoteístas. De la cloaca al cielo, vía rectal: y  
atravesando (qué duda cabe) los doce ciemientos, el aire  
vano, paramentos y cimeras, una veleta rota, el gallo  
cojo, al borde del alba, subir (subir) del útero a la  
úvula al arco iris, imitando corolas, parasoles, rueda del  
pavo real. Hago el recorrido, segmentos suture en este  
transcurso (¿a pie?) (¿a salto de mata?) del humus al  
recogimiento del hijo tras la persona, recogimiento en  
los atrios, la alcoba (madre con padre fomican al pie  
de una coqueta) (seremos, dos) habré de arrebujarme  
en la butaca de cuero (cuero, se diéron, sin duda,  
para mi nacimiento) el hogar encendido (marzo, la  
terribilidad) (*idus; idus*) bufanda, chamarra de codos  
desgastados, crudo invierno del 2001, pasa ya a mejor  
vida, por favor: con tu venia, fuera, y largo de aquí, a  
otra cosa, date vuelta, vete a darle la lata a un  
guardia, mariposa. No fue mal año, termina, acaba ya,  
jeringueta de tiempo, julepe de meses semanas de  
minutero en minutero *memento mori*, hijo memo, de la  
memez del padre que no supo salirse a tiempo, y  
ahora, a aguantar vida, a deshora el hijo tener que  
morir, traspaso, a una gloria entre mantillo y gusano, o  
quizás traspaso a verdadera transmutación del guano en  
oro, semen en ónix, floresta de Jerusalén el trascielo: o  
toda una trastada. Se verá (o no). No fue mal año el  
2001, leí ciento seis libros y leí todas las tardes (casi)  
del Libro, escribí ciento cuarenta y siete poemas (más  
éste: cruzo los dedos) (¿y así pretendes escribirlo?):  
algunos quedaron bien. Otros, aún, mejor. Y en  
consideración a la realidad de realidades, todos y nada  
es lo mismo. ¿O por ventura no hay Dios? ¿Y lo  
incomparable? Entonces, ¿qué? Poema más, poema  
menos, al traste. *Vanitas. Pull down*. Éste es el año en  
que añadí a mi vocabulario práctico, meseguero,  
burdégano (*vide supra*) desencorugarse el pelo,  
almadreña; y *hinny, snipe, dross, walf*. Y *El Olam, El  
Ros, El Berith* (así como los latines *carmina non dant  
panem y ex corde*). Somos ricos, no ví nutrias,  
caballas, alerces, abubillas, tampoco *otters, mackrels,  
larches, hoopoes*, y para mis adentros traduje *deodar*  
árbol de Dios (cedro del Himalaya). Y me senté en la  
postura del loto dado que me fue dado el árbol. Tres  
golpes de pecho por el nuevo año. Me santigué. Y



lúpulo. Y vid. Y tres lingotazos de rye para cruzar el puente que lleva del treinta y uno al uno meridiano de lo venidero, un día más, otro cambio atmosférico, el atolondramiento de la mirada al despejarse las brumas de la borrachera de anoche, doce uvas, capirotes, pitos, matracas (tal cual la vida, pitos y matracas) desperezarse, empezar a apechar con el año, carrasperas del Ocambo a primera mañana se dispone a afeitar (desgranar) escabrosidades del rostro, verlo (verme) da cosquillas.

r e i n o

Comíamos anón mirábamos el gomero: la cinta métrica en la blanca pared, llena de libros: saco el libro (brújula) ce santidad (en voz alta). Básculas, en la hora de la alimentación. Colgadas a orear (secarse) las toallas, una segunda muda la ropa blanca de cama. Tu escorzo (maja, desnuda; adormilada) sobre el edredón (albio) (espliego) orientación sur: se posó la garza; la melliza de la garza se posó a su encuentro en el aspa hierática de su sombra sobre el (niveo) edredón: ¿ya duermes? ¿Otra vez, ya duermes? Borneo, lento, el gerifalte: y vio la inmóvil pantomima de la garza en la copa del anchuroso gomero al pie del jardín, se abalanzó a su sombra, sobre la cama: una sopa de acelgas, chayotes, papas; un vaso de vino blanco (frío) pese al frío, exterior: Vivaldi. Maestoso, maestoso y largo Vivaldi: el libro abierto en 2 Samuel 18, completo, léase, y donde el etíope habla, sellemos nuestra voz a su silencio: éste es un día, en este incomprensible lugar el río Chillar, su seco cauce desciende hasta su puerto, desemboca, y su agua viva se desprende, Jordán: toma Gólgota la pelada, lago reseco vuelto a su caudal, riberas de Galilea. ¿Hay más señales? Alza la vista, garza boba; atención: frac y alpargatas, siete polleras revueltas gruesos calcetines de algodón blanco, se nos puso la carne de gallina. Jerusalén, Jerusalén de andamios, Celeste. Quién vive. Qué escafandras, necesitamos. Yo no lo sé. Falló el pulmón, viva la gloria; falló el ventrículo, aleluya por los horóscopos, el Sitio. Somos (enteros). Dos. Facsímiles, en coincidencia. Derecha interpretación de la carne: lo demás, huelga. Huelgan nuestras manos entrelazadas, ya estamos en vínculo. Idénticos, en vejez perpetua se nos recibe. Esa vejez, un estado mayor. ¿Y qué se come? Ah que el alma fomique. El resplandor, un cuenco hondo de arroz hervido, grano suelto: eternidad (la palabrucha) llevarse algo a la boca, sentarse entre helechos y sombras, ojo lector. Y por repetición del hambre, otro salmo otro pez, ropas blancas.



# un uni/verso se desdobra

## entrevista a José Kozér

J.M.— *Tengo entendido que Ud. ha desarrollado una teoría alrededor del verso único, o sea el texto que no puede imprimirse en una página como verso sino que termina adoptando la forma de la narrativa o prosa. ¿Cuánto de cierto hay en esto? ¿Qué quiere decir cuando habla del verso único? ¿Hasta dónde ha llegado en el desarrollo de esta teoría poética? Además: ¿el hecho de que el verso único termine concretándose en una interminable prosa poética genera una poesía sin género literario? ¿Qué vínculos con autores u obras lo han incentivado en la búsqueda que lo trajo a ese puerto? ¿Considera que esta poética resulta un escape de las formas tradicionales con las cuales el lector asocia de inmediato la poesía? Y finalmente: ¿qué repercusiones críticas ha tenido esa postura poética emparentada con el Uno y con la concepción judía de Dios?*

**jorgemontesino**

J.K.— Mentiría si le dijera, amigo Montesino, que he desarrollado una teoría del poema en cuanto verso único, no poseo una tesis sobre ese verso poema interminable al que se refiere su pregunta, ese largo poema que se desea ininterrumpible, inacabable, y que se corta, por sí solo, más allá de todo deseo, porque no es posible escribir interminablemente, ya que dada nuestra naturaleza, también hay que comer, dormir, ganarse el pan, dejar la pluma. Sé que en mí opera un deseo pueril, el mismo que afana al recién nacido a permanecer adherido al pecho de la madre todo el tiempo, más allá del hambre saciada, y ese deseo es el de poder escribir sin cesar, sin pausas; pero sin que ello implique demencia, sino por el contrario, salud y naturalidad. Digamos que anhelo una continua segregación de escritura, y en mi caso, desde el punto de vista del deseo, segregación de escritura poética, segregación en el mismo sentido con que la araña segrega su filamento o la oruga su capullo. Así, un ovillamiento; así una construcción natural, protectora. Whitman, al final de su vida, «se entretiene» anotando palabras sueltas en sus cuadernos personales, hacía listas de palabras, compras del diario, cualquier pretexto le era bueno para no dejar de escribir, para sentir el fluir de la tinta sobre el pergamino, fluir inconscientemente identificado con la incitante, insaciable ondulación del mar: ese mar amniótico, asociado al Origen.

Ahora bien, no soy un teórico. La poca teoría que llegué a acumular en mi cabeza durante mis 32 años de enseñanza universitaria se esfumó a raíz de mi jubilación (1997). Es una dicha auténtica para mí esta jubilación (de júbilo) que incluye, entre sus dechados, la total desaparición, el total desvanecimiento de los recursos estilísticos, de las figuras clásicas y modernas de retórica y pensamiento, todos esos tropos que, como un sedimento molesto, se habían depositado en mi cabeza. Al jubilarme se disolvieron la hipérbole, la prosopopeya, la sinestesia, la tan cacareada metonimia, y proseguí utilizando

«sin darme cuenta» y con toda naturalidad esos recursos estilísticos, más allá de toda valoración intelectual y sintética; es decir, más allá de la conciencia de una definición.

Y así, desde aquel entonces, ya no sé lo que es zeugma, anacoluto, hipálage o función en glosemática; en verdad, ni aun cuando sabía o creía saber qué eran esas figuras (o más bien figuraciones desesperadas de la fantasía de los humanos) sabía yo nada de ellas. La teoría siempre constituyó para mí una sobrecarga, un adefesio molesto, y a la vez un auténtico misterio. Resulta a la postre no ser más que una descripción de lo desconocido, que es el lenguaje; y así, una descripción de lo invisible mediante recursos aparentemente visibles, para mí impostados, y que nada visibilizan de esa misteriosa ulterioridad del lenguaje. En general, puedo decir que en mí, de hecho, existe una incapacidad teórica, y no porque el tema me resulte tedioso (no se trata de eso) sino porque sencillamente esos parámetros de visibilidad parecen no querer adherirse a mi sistema espiritual. Aprendo un término retórico o llego a entender trabajosamente lo que es o cómo funciona un tropo, y a la media hora se me ha olvidado lo aprendido. En Lógica, de muchacho, me atascaba con el barbara y el celarent; en Filosofía confundía las visiones de Anaxágoras con las de Anaxíandro, lo único que sobrevivía de aquella intentona de conocimiento, de toda esa refriega entre el entendimiento y la «verdad» era la sensación de que me encontraba ante bellas palabras, amadas ahora por su belleza, una belleza que me encandilaba, me alejaba cada vez más de la definición, del conocimiento formal, fuese lingüístico o filosófico, situándome en una zona franca, un «no man's land», donde todo aquello era aura, detonante de poesía, motor primero de los estados poéticos que se empezaron a incorporar a mi interioridad. Me encontraba, eso sí, de golpe y porrazo, ante una lluvia de palabras denotando y connotando desconocimiento, irrealidad, esa irrealidad que con el paso del tiempo acaba por ceñirse por completo, y en cierta medida, hace de nuestra vejez, con la concomitante muerte inminente, la dádiva final a comprender.

Dicho esto, y discúlperme que empiece a responder con una digresión tan larga, debo decir que aunque he publicado libros, yo no escribo libros: sólo hago poemas. Los hago con el mismo sentido de práctica cotidiana con que los intérpretes de música clásica hacen música (to make music, faire de la musique); nada admiro más que al músico que se reúne con otros músicos todos los días para «hacer» música, para ejecutar la práctica del oficio. Esta noción me llevó con el tiempo a comprender que en mi caso hacer poemas era mi destino, que yo acabaría siendo el «autor» de un libro único, libro que comenzó una vez («había una vez») y que terminará con el último poema que escriba, que espero sea un poema escrito momentos antes de morir, pongamos que el poema número 7890 o 9540. Una secuencia. Una vocación. Una naturalidad. Y, sobre todo, una manera de rezar, un modo bastante oscuro para mí de tratar de creer en Dios, de pedir a lo oculto una continuidad más allá de la muerte. Y algo más: desde joven sentí que la pregunta, ¿quién soy?

carecía de sentido para mí. Que yo, que tengo una identidad fragmentada, discontinua, que soy eje de fuerzas incongruentes que se entremezclan en mi espíritu, no necesito poseer una identidad, no hago de la pregunta quién soy una necesidad o un negocio. Y así, la pregunta que impele mi trabajo, que de un modo irracional y oscuro lo hace abalanzarse hacia adelante de continuo, es la pregunta que dice, ¿dónde estoy? Y como no sé dónde estoy, jamás, hago poemas, casi que a diario, para crearme un espacio, una ubicación donde poder estar (un estar sin poder, ya que detesto el poder); digamos que un sitio o topos utópico donde recostar la cabeza, colocar la mano, descansar el cuerpo, alzar los ojos, echarme a caminar. Y camino por el espacio poético, a veces desternillándome de risa, otras canturreando palabras de misterio que se reúnen sin yo proponérmelo apenas, otras, en fin, tropezando y golpeándome o yéndome de bruces contra esos elevados peñascos del poema imposible, del inalcanzable texto luminoso al que todo poeta aspira.

Resumo: no tengo una teoría de ciertos largos poemas míos de un solo verso que explique la naturaleza de ese proceso, de esa «peculiar» estructuración. Debo decir que hago diversos tipos de poesía, que en esa maraña y «selva selvaggia» que parece ser mi poesía (su interior es una coordinación del inconsciente, una jungla con senderos claros, silva en el sentido de bosque, y por ende, como en todo bosque, con sus claros: «aspra e forte», como dice Dante, o sea, densa y difícil es mi poesía) coexisten formas, estructuras variadas: ninguna es clásica o tradicional pues no practico el soneto, el serventesio, la silva, ni soy dado a hacer alejandrinos o canturrear octosílabos. Pero sí hago poemas de conformación variada: a veces puros haikai ajenos al silabismo y métrica japoneses; a veces poemas goteo (como los llama Reynaldo Jiménez) que son como pilares o lluvia de ideogramas descendiendo gota a gota, palabra a palabra, en cascada o rollo chinesco que se abre y desemboca. A veces hago poemas cortos, rapidísimos, incluso epigramáticos; y hago poesía naïf, con texturas a lo Aduanero Rousseau, jugueterías a lo Pellicer o Tablada, figuraciones a la Matisse o a la Satie. Y hago poemas donde se alternan versos largos con versos cortos, especie de poemas danzantes, con una respiración de abalanzamiento, entrecortamiento, pausa o reposo, nuevo abalanzamiento. He hecho poemas que parecen cajas o cajones, baúles o arcones; y poemas compuestos de seis, siete versos largos que, por razones de respiración, no pueden ser un verso único. Verso único al que ahora quiero volver para añadir que ese tipo de versificación la percibo como poesía y no como prosa, o a lo sumo, como una prosa poética donde prima el estro poético y no el prosaico (y claro que puedo estar equivocado; y claro que he oído decir que «en kozer peligra la poesía pues se acerca demasiado a la prosa»); estos largos poemas, para mí, nada tienen que ver con la prosa. Es cierto que narro muchas veces, es cierto que «suelto un rollo» de textura autobiográfica (entendámonos, por supuesto que inventada, pues qué sabe uno de sí mismo, y de lo que le ha ocurrido) pero ello no impide que la textura, el aura de lo escrito sea en lo esencial poesía. Puedo, como Ud. alude, aceptar que estoy ante la ausencia de un género literario (mucho lo

desearía) o quizás ante otra prolongación más, renovada, del género literario. Eso no me incumbe, eso se lo dejo al ojo crítico o al ojo académico estudioso y respetuoso de las formas de renovación. Lo que sí puedo afirmar es que, dadas las actuales circunstancias históricas, que pueden arrancar desde el final de la Primera Guerra Mundial, se tiende a un borrarse o esfumarse de las fronteras, a una imbricación de las formas, a una descategorización que considero saludable. Ello, contrarrestado y opuesto por fuerzas nacionalistas, ultraconservadoras, retrógradas, que anhelan persistir en lo mismo, ya que para esas fuerzas lo mismo implica seguir detentando un poder que desean exclusivo. Y no: estamos ante la democratización de todas las formas, el entremezclamiento y el arroz con mango, como decimos los cubanos. Y si mi trabajo hace eco de esa nueva realidad, lo hace en el sentido de reflejar esa mezcla de tonos, lenguajes, intercambios y trasvases que forjan un mundo nuevo en pugna, como siempre, con un mundo anquilosado y viejo.

Pero hay tradición. Yo soy un lector voraz y un lector devorado por su propia voracidad lectora. He leído toda la vida y no sé nada. Sigo leyendo a diario, una media de 150 páginas por día, alterno poesía con ficción o ensayo, alterno inglés con español, y de algún modo, lo que me sucede es que leo y hago poemas. Es decir, estoy leyendo a un autor determinado y de repente, algo en la lectura me afecta o conmueve, y sin darme cuenta (y le aseguro que es así, y que me ocurre sin darme cuenta) dejo de lado el libro y empiezo a hacer un poema: en cuanto empieza sé de inmediato su extensión, el tipo de estructura que tendrá, cuántas páginas ocupará en mi cuaderno de escritura, cuál es su textura: pero del poema en sí, de su contenido o proyecto, no sé nada. No lo planeo, no lo proyecto: ocurre. No se me ocurre a mí sino que ocurre fuera de mí, «se me dicta» y yo lo acato. Lo recojo. Soy una concavidad que recoge en un momento dado una cascada, una fina llovizna, una garúa: o lava volcánica en erupción; o alud de nieve o barro.

Así, más que ciertos autores en concreto influyendo mi trabajo, siento que todos los autores que he leído y leo influyen de algún modo en mi trabajo. Pero no quiero caer en la «Anxiety of Influence» y que venga un Harold Bloom a acusarme de que oculto a mis padres poéticos, y que los tengo que matar: por el contrario, los venero. No necesito ocultarlos, sólo sé que son muchos y que han cambiado con el tiempo, desapareciendo, retornando: a todos les debo, a todos amé en su momento, a muchos sigo amando todavía. Entre éstos John Keats, Samuel Taylor Coleridge, Emily Dickinson (¡madre mía!), Wallace Stevens, Ezra Pound, Louis Zukofsky, César Vallejo, Lorca, Antonio Machado, Julián del Casal, Lezama, López Velarde, Trakl, Celan, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé no del todo. Y tantos prosistas que he amado y amo: Proust, Mann, Lezama, Nabokov, ahora mismo Sebald, Machado de Assis, Eça, Felisberto, Ovidio (¡qué bárbaro!), Musil, Rulfo, Primo Levi, Vittorini, Céline, y Willa Cather, Sherwood Anderson, Eudora Welty, Guy Davenport y cuantos más. A todos ellos les debo cientos y cientos de estados poéticos, de consumación de poemas, de vida verdadera, como diría Proust. Repito: leo a cualquiera de



éstos, suelto de repente conmovido el libro que leo, y en menos de lo que canto un gallo, apenas titubeando, hago un poema. Le voy a incluir con esta entrevista un texto de verso único escrito ayer y corregido esta mañana: verá que se trata de un poema complejo, de densidad variable, y quiero decirle que ese poema fue escrito ayer al mediodía, de repente, echado en mi lecho matrimonial, en un lapso de no más de veinte minutos, mientras leía el *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton. Muchos, al yo decir estas cosas, creen que miento, que me las quiero dar de «genio». No miento. No me las quiero dar de nada, no lo necesito, y claro está, genio no soy.

La parte última de su pregunta me hace reflexionar por vez primera si de algún modo para mí desconocido, al realizar esta práctica poética de versículo o verso único no estoy proyectando, como judío, mi necesidad profunda de un Dios Uno, de un *deus absconditus* que se revela, sin darme apenas cuenta, en el poema que escribo. Sólo puedo decir, casi exclamar, y chillar, que eso es lo que más deseo: es decir, que deseo que cada poema que he escrito, o al menos algunos de los poemas que he escrito, sean «revelación» en carne visible y viva de la Presencia Divina, de ese El Saddy (Dios de la Altura, de la Montaña; y por igual, Dios Omnipotente) que aparece ya en los primeros capítulos de la Biblia y que siempre, siempre, me hace temblar.

D.D.— *Aunque no sean narrativos, algunos poemas cuyos cuentos algo, un acontecimiento, un paseo, un desayuno: nos lo cuentan de un modo muy kozeriano. ¿Podría explicarnos la relación existente entre poesía y narrativa? ¿Cómo se da la narratividad en su obra, y cómo se procesa esa mezcla de poesía y narrativa en sus poemas? Su poética me parece mestiza, una mezcla de géneros. ¿Cuáles identifica Ud. en sus textos, además de la mezcla de poema y narración? Por último, me gustaría oír una reflexión personal sobre poesía, poema, formas, géneros, y poesía al margen de las formas y los géneros.*

**douglasdiegues**



J.K.— Amigo Diegues: la primera parte de su pregunta contiene mi tácita respuesta. Ud. ya indica que al contar algo, mis poemas pueden recurrir no sólo a un acontecimiento sino hacer de un paseo o de un desayuno, acontecimientos. Y ahí está, para mí, una de las claves de la modernidad. Estamos aquí para disolver lo épico, lo mayestático, la prepotencia del oficio, la idea del Poeta y de éste como pequeño dios creador, como mano derecha de una Musa o Divinidad, y la creencia en el Genio, el Don Superior, etc. Estamos aquí para hacer lo mismo que hace el artesano: vasija del barro. Hacemos composición de esa esfinge última que es la letra vuelta sílaba, la sílaba entroncada palabra en secuencia de palabras forjando verso o versos que desembocan en el poema. Nada de ultratumba, nada exclamatorio, incluso un alejamiento de la descripción puramente narrativa, para ponernos a describir por palabras el misterio de la palabra, ese misterio hacedor. Claro que al intentar describir la palabra lo hacemos intentando llegar a su esencia más

descamada, recurriendo para ello al mundo exterior, así como a la propia interioridad, alerta, concentrada, y en pugna: esa interioridad que no siempre armoniza con el mundo exterior y que se desgarrá tantas veces en el texto. En un poema no se narra nada, el poema se narra a sí mismo (esto lo vio William Carlos Williams con suma claridad). Y al narrarse reinventa coloquios, mundos, hace un juego de apariencias, simula recurrir al mundo exterior, a los acontecimientos. Y como el poema sabe que el arte no imita a la naturaleza, y francamente, tampoco la naturaleza imita al arte (la Naturaleza tiene mucho que hacer para perder su tiempo imitando las depresiones, las avaricias, las vanidades de los seres humanos haciendo Arte) opta por moverse en un espacio propio, digamos que autorreferencial, analogando, semejando, pero por propia limitación, por propio desconocimiento, y como que averiguando dónde está, que es lo único que le interesa al poema. El poema se sabe poema, no se plantea quién es; lo que no sabe es dónde diablos está parado, dónde se ubica, en qué espacio estelar, astral, telúrico o subterráneo, se ha posicionado. Y el poema, que desea saber dónde está, mañoso, astuto, recurre a las cosas de fuera para rellenar ese espacio, para mantener viva la llama de su propia existencia, que es su mayor interés.

Nosotros, los que hacemos hoy en día poemas, no cantamos a los grandes dioses, ni a la grandeza militar o la grandeza y miseria de las naciones, no cantamos el Amor o la Muerte (con mayúsculas) sino que hacemos, como de refilón, nuestros poemas: poemas atisbados, poemas de medio lado, y en ellos celebramos un desayuno (¿hay mayor acontecimiento que no haber muerto anoche y estar ahora mismo desayunando?) o un paseo (como hace Robert Wálsler). Somos «azorinianos» en el sentido de que celebramos lo más cotidiano, una cotidianidad que Ortega definió para Azorín, erróneamente creo, como «primores de lo vulgar». Esa cotidianidad ni es primorosa ni vulgar, y no lo es ni en Azorín (que es un buen escritor demasiado olvidado) ni en nosotros. Así, la narratividad en mi trabajo no es más que un acatamiento de lo que el poema, desde sí mismo, me impone. Digamos que el poema me exige de pronto que le hable de mi abuelo, que es el suyo, es decir, el abuelo del poema; y yo lo hago, pues ante toda exigencia, como buen muchacho burgués e hijo de mamá judía, cumplo lo que se me pide. Y no bromeo, por desgracia.

No necesito, pongo por caso, narrar Cuba, pero sí lo cubano en función «poética» de una flor de mi infancia, de un olor matutino, de una revelación proustiana, de carácter magdalénico. Canto una casa perdida, pero de no haberla perdido la cantaría por igual; y lo haría no porque crea en la importancia de tener una casa, ganarla o perderla, sino porque así me lo exige el poema, el momento poético, ese momento que de algún modo me recuerda que recuerde, que me ponga a recordar, a la vez indicándome que él mismo se ha puesto a recordar, nutriéndose de mí, como yo, evidentemente (simbiosis; parasitismo) me nutro de él. Para mí el anca de un caballo, un pistilo, el sépalo de una flor, un copón, el fulgor del querubín a la entrada del

Paraíso Perdido, implican más (quiere decir, que amo más esos materiales de trabajo) que el propio querubín o el caballo en manada atacando en la batalla de Waterloo. En ese sentido, y como no soy Stendhal, como no soy novelista ni narrador, sino sólo «poeta» (la palabra me desagradó) lo que hago, en cuanto tal, es ceñirme, de un tajo, a un espacio en el que se entrega el cuerpo al misterio, con celeridad, desde un exabrupto que, en mi caso, parece narrar o contar algo, pero que en el fondo, así lo quiero crear, está especularmente reflejando el halo de un poema que escribo desde una escritura de algún modo ya anticipada y escrita, no por mí, en otra esfera.

Y si soy un poeta de mi época, soy como Ud. bien dice, un mestizo. Y no sólo porque soy cubano, judío, usamericano, español, japonés (mucho) y muy brasileño (toda una vocación de futuro, para mí) sino porque se acabó, al menos por un largo tiempo, la categorización alto/bajo, noble/innoble, y la diferenciación del «sermo» aristocrático, tradicional, que margina el «sermo vulgaris». Hoy, Ovidio con Apuleyo. Hoy, Céline con un poeta parnasiano de la estirpe de José-Mana de Heredia, el parnasiano, no el cubano. Todos en la misma cama; mejor aún, todos en el mismo camastro, en el mismo catre. Lo barato y lo refinado mezclándose, lo barroco y lo lineal dándose la mano; todo teñido y destiñéndose; todo desgarrando los mentirosos velos de las exclusiones. Un mestizaje lingüístico, democrático, liberado, liberador, ubérrimo (como diría Vallejo) que, al menos a mí, me permite incrustar en un mismo texto una cita clásica latina, una expresión cubana, una rapidez del inglés, una palabra italiana recién adquirida en un paseo por Roma, y citar a la vez algo de Keats con algo de Virgilio (Piñera).

Entonces, de acuerdo: una poesía que es mezcla de géneros, de «acontecimientos disminuidos» en cuanto cotidianos, de ausencia de espectacularidad: una poesía mestiza, reverberando duplas y triples, múltiples tradiciones; y todas las culturas, todos los esófagos, todas las posibilidades que el mundo moderno nos ofrece, que son muchas. Esta reflexión mía puede acabar diciendo (o desdiciendo) que la poesía actual, cuando verdadera y cuando moderna, no se autolimita ni se extralimita, sólo busca hacerse desde su propia ofuscación, desde los abatimientos que la vida moderna le impone, y que esa poesía rompe con los géneros tradicionales pero sólo en el sentido de que los «moderniza» pues, creo, se muestra siempre respetuosa de toda la tradición. Vea Ud. con qué respeto canta Pound a Confucio, Keats a Shakespeare, Coleridge a Wordsworth. Tengo un amigo chileno llamado Armando Roa que ha traducido, siendo aún persona joven, a montones de poetas de lengua inglesa, y que como Borges y Pound ha traducido *The Seafarer*, ese poema anglosajón del siglo VIII de nuestra era que, dicho sea de paso, Roa tradujo del anglosajón y no de una versión de versiones. Un poema desolado que hace eco, siglos después, en el *Ancient Mariner* de Coleridge. Toda esa mescolanza, todo ese «conocimiento» es la forja que el poeta actual, culto por necesidad, consciente de todas las tradiciones por necesidad, utiliza: ese poeta criba, trilla, tritura, machaca, reconvierte, respira con máxima libertad.

C.D.— *¿Qué es la metáfora para Usted? ¿Qué importancia tiene en su quehacer poético? En sus poemas muchas veces se hace referencia a pensadores como Nietzsche, Kierkegaard, Jacob Boehme. En su opinión, ¿qué relación hay (si es que la hay) entre poesía y filosofía, entre belleza y verdad? También: ¿cómo es que un cubano, hijo de emigrantes judíos de la Europa Oriental, se ha aproximado al zen budismo y al misticismo nipón? ¿Qué ha implicado ese acercamiento en su poesía y en su vida? Y por último: a su modo de ver, ¿por qué hacemos poemas en una época regida por la dictadura banalizante del mercado de masas y de los mass media? ¿Qué sentido tiene hoy hacer poesía?*

claudiodaniel



Cualquier diccionario de retórica, incluso cualquier diccionario corriente y moliente, nos da una definición de la metáfora: pero nadie sabe lo que es una metáfora. ¿Yo las he utilizado? En un sentido formal, en efecto, mis poemas han recurrido a ese tropo, uno de los seis tropos principales (metonimia, sinécdoque, alegoría, parábola, símbolo y metáfora). La he utilizado, por seguro, mil veces, de acuerdo con su más banal definición: «establecer una relación de semejanza, una comparación (en su sentido simbolista, una correspondencia; o un correlato objetivo, a la T.S. Eliot)». Y bien, ¿sabernos algo de un comparando, algo de una comparación. Cuando digo, Juan es un pez en el agua, ¿qué sé de Juan, y qué sé de los peces? No digo esto por complicar, lo digo sólo para denotar la dificultad de toda definición (Oscar Wilde: «definir es limitar»). Así, la metáfora, cuando trata de relacionar polos, y en su función extrema, elementos de lo invisible con lo (aparentemente) visible, opera como el ciego dando bastonazos en el aire, o tratando de cerciorarse de su camino a base de conterazos. En un momento dado, ese ciego da contra la pared, y se dice: llegué. Ya sabe donde está. Pero en cuanto ciego entrenado, incluso intuitivo, hace rato que lo sabía. Entonces, ningún misterio: y por ende, ¿de qué le vale al ciego el bastón, de qué le vale al poeta la metáfora? Más que hablar de metáfora prefiero hablar de belleza, una belleza que se procura, y que procurándose, a base de palos de ciego, se atiende a un relacionar misterios, a un intentar relacionarse, hurgando, con el misterio. Lorca dice (y es bello) que una lagartija es una gota de cocodrilo». Perfecta síntesis, perfecta correspondencia: magnífica analogía, un juntamiento dichoso. ¿Es ésta una metáfora? Sí. ¿Qué función tiene? No la de alterar la realidad sino la de reconocerla proteica, mutante. La metáfora es la polifonía de las formas a su síntesis. Coleridge, en su poema *Christabel*, nos dice (Segunda Parte): «White with their panting palfreys' foam». Aquí tenemos una excelente alteración, típica del idioma inglés, que se nutre de alteraciones, como la poesía moderna se nutre de la enumeración caótica (que dijera Leo Spitzer y que de caótica tiene poco): por ejemplo, Whitman o Allen Ginsberg. ¿Pero es también este verso de Coleridge metáfora? Me siento inseguro. El estado de belleza que en mí crea esa descripción me hace pensar, o quizás desear, que todo ese verso sea en sí una metáfora; metáfora del galope del palafreñ, metáfora de la blancura del caballo recorriendo a velocidad los blancos espacios terrestres y siderales, metáfora del galope detenido donde aún escucho el jadeo, veo el espumarajo brotar del bello de la bestia. Un mundo inmarcesible, hermoso, sintético

(poético) que me predispone a experimentar todo este verso como función metafórica. Es quizás una metáfora compleja, de orden denso y selvático, metáfora en enrevesamiento. Si en mí se da la práctica de la metáfora, creo que ésta tiende más al ejemplo que presento de Coleridge que al de Lorca. El suceder de mis poemas tiende no a rapidezces relampagueantes de índole metafórica (Lorca es quien realiza esa práctica *ad usum et ad abusum*) sino a un lento adensarse del texto donde palabras generan palabras, imágenes generan imágenes, saltos llevan a contrasaltos, las repeticiones se dan vuelta sobre su propio eje, y reinciden. Todo ello, en la forja, en el crisol, acaba por ser metáfora en el sentido de establecer relaciones, interpenetraciones múltiples, poliformas, desubicadoras, tangenciales, y como que a troche y moche y a salto de mata, producen una esfera, una oval, en que todo el texto es recipiente de ordenadas (coordenadas) y reordenadas formaciones. Un paisaje rocoso, de escarpaduras; y un paisaje, muchas veces de jardín japonés o de desierto de Gobi. Poemas llenos de fantasmas que visten metáforas.

Claudio Daniel, dilecto amigo: Nietzsche, Kierkegaard (cuyo nombre me recordaba hace poco el amigo Roa significa cementerio de iglesia, lo cual, dado su caso, me parece tremendo) o Boehme, en mis poemas, son personajes. Lo son como Caperucita Roja o La Bella Durmiente. En vida esos pensadores pugnaron, y su contienda espiritual me atrae, me estimula; de algún modo necesito emularlos, y, conmovido hasta la médula por ellos, a la vez rendirles homenaje. Pero también necesito olvidarlos, despojarme de ellos, fantasmas de peso desorbitado, interferencias continuas, y para ese despojo, escribo, creo, poemas en los que aparecen como personajes. Todos ellos, en vida, fueron personajes de sí mismos, de igual modo que pienso que el mejor personaje de William Shakespeare fue William Shakespeare. Al morir, con el transcurso del tiempo, todos nos volvemos «dioses» en el sentido tradicional chino: dioses lares o penates. Y la persona que ahí estuvo pasa a ser personaje; y dado que como persona estuvo hecha de materia de desconocimiento, la misma está abocada a desaparecer, mientras que como personaje se presta a la continuidad: ser devanado, revelado, mutado, vuelto de revés, inspeccionado, diseccionado, anatomizado. Los poemas hacen eso con ellos. Y de ellos. Si pienso en el zapatero Jacob Boehme, no pienso en lecturas parciales que he hecho de su obra: sólo veo a un hombre de vocación pobre, lezna en mano, abriendo agujeros en un calzado que luego coloca en el alféizar de una ventana, en una casucha medio destartada donde vive acompañado de sus pensamientos, de su relación con Dios, y claro está, con la manufactura de zapatos, que (bien lo sabía Tolstoi) es un modo de entrar en contacto con la Divinidad. Así, esos poemas no son por definición filosóficos, son más bien (valga la redundancia) poetizaciones de personajes admirables, luminosos, que procuro, como un ciego, deseoso de iluminarme; y de ser posible a la vez iluminar el propio texto, desde su propia irradiación, esa irradiación que tiende a hacer brotar luz del texto y simultáneamente apropiarse de esa luz.

De ahí a pensar en ese cubano de padres judíos (y que se siente muy judío él mismo) que se entrega, parcialmente, al zen budismo, no hay más que un paso. El paso lo da en función poética, y en el sentido de una descategorización de fundamentos de realidad filosófica, que por una vez Kierkegaard, creo, pensó mal. Pues Kierkegaard dice que de las tres altas categorías del pensamiento, y por ende, del acceso a Dios, la más baja es la estética, un escalón arriba la ética, y el más alto escalón la religiosa. Falló para mí el Maestro Sören. Estas categorías se disuelven entremezcladas, y lo estético está marcado de toda una ética como la ética no es del todo separable de lo religioso. No se trata, querido Kierkegaard, de un orden piramidal, con elementos superiores e inferiores, sino de un entremezclamiento de las categorías que, nada claras, nada aclaran. Todo pura lucha, búsqueda interminable. Así, haciendo poemas, fue que me hice amante de lo zenbúdico. No soy adepto, no he tenido Roshi o Maestro zen (mi zen no tuvo sen) pero sí he recorrido, pluma en mano, el jardín hacia el satori (que por supuesto jamás he alcanzado): lo he recorrido, y lo recorro, desde un hilar de poemas «espirituales» donde se me juntan, o se le juntan al poema, fundamentos estéticos que, repito, son éticos y religiosos. Este judío que soy se suaviza con el roce zenbudista, le permite al poema una diafanidad que no veo en lo judío: un poema judío, a mi modo de ver, está lleno de excrescencias, de manchones, tiene desgarradura e hilacha, suelta gotas de sangre: un poema de tonalidad oriental es límpido, se acerca a lo inmarcesible de la quietud. Yo necesito hacer ambos tipos de textos: casi que los alterno. En uno se expresa una desavenencia conmigo mismo, en el otro se confirma la postura del loto que, concentrando, respira parejo, respira suavidad. Este alternar, de algún modo, y desde la continuidad de mi trabajo, ha sido mi fuente de salud: soy de cuerpo frágil, pero estos poemas me dieron fortaleza.

Por último, debo decir que hacer poesía hoy día es como siempre una actividad marginal. Lo fue en el Siglo de Oro y lo fue en el Romanticismo. Lo es hoy día. Una diferencia podría ser que a los poetas el sistema ya no los mata de hambre, o mejor, los poetas no se dejan matar de hambre por el sistema. Se los margina pero no se les puede ya negar el acceso a ganarse el pan, que en muchos casos depende de la docencia, de la vida universitaria. Nos ganamos la vida, mejor que peor, y mejor que peor organizamos nuestra vida para hacer poemas, para ejecutar ese recorrido tonal, musical, extraño, fundamentalmente irreal, que es pasar una vida haciendo o deseando hacer poemas. Porque la verdad sea dicha, yo al menos he estado escribiendo todo el tiempo, jamás preocupado por el qué dirán, por tener lectores o ser un triunfador. Ah no. Al diablo. Hacer poemas, y hacer poemas, y si el destino de esos poemas es perdurar, pues bien; y si no, los hice, los hice cada vez que pude y como mejor pude: desde un amor y no desde una vanagloria; desde una tranquilidad más que desde una euforia hacia el exterior. Amo la vida, lo que en mi caso es decir por igual que amo la poesía.



# el verso infinito de josé kozer

j.i.padilla

La poesía de josé kozer prolifera autofagocitándose: kozer se alimenta de kozer, se alimenta de su padre y de su madre, de la habana y de babel, de su mujer; todo lo devora; todo lo nombra. la palabra de kozer extiende su poesía o la poesía se extiende por la palabra de kozer. kozer tocado, como sus poemas, sus ensayos y sus cartas son brillo puro y sombras; curvas, pliegues y repliegues; matices, densidad de la escritura y los ritmos siempre mutables de su vida.

habría que ingresar, al recinto de sus diarios, notas, embriones de poemas, relatos abortados, odios, borracheras, poemas repentinos, todo el cariño: escritura pura, lenguaje puro, más allá de los géneros y toda norma, borbotones de agua y espuma naciendo de cerca de 40 volúmenes —y otros tantos años.

vida = poesía

pero no siempre kozer fue el estallido de palabras que es ahora, kozer deja cuba y asoma por nueva york, pierde el idioma, diez años de silencio, años negros de silencio negro, kozer perdido,

ni un solo poema.

luego vienen los más de 4000 poemas (4400), las largas enumeraciones, el mundo en escena, un ritmo ágil y siempre cambiante, el ritmo de una sintaxis propia, un ritmo que sostiene el poema más allá de la división en versos, un ritmo que es todo oído, todo latido.

los versos recorren este ritmo como un hilo que se pliega alrededor de sí mismo: los versos o el verso —un solo verso, un hilo,

4400, 4400, un solo poema, un solo verso, un hilo, trozar la poesía de josé kozer y alinear uno a uno sus versos, sus 4 millares de poemas, su enciclopédico vocabulario, su lenguaje proliferante, sus mutaciones, el ritmo insólito de su sintaxis, sus reverberaciones y bordoneos en un collar infinito de perlas negras, en un hilo de infinitas estrellas de tinta, que parte del vientre de kozer, de las manos y el ombligo de kozer, recorre el universo y viene a clavarse en la noche del origen.

en medio el ineludible problema de la *representación*. el lenguaje y sus simulacros del mundo. la lucha de todo poeta. kozer coquetea con el vacío a la vez que su poesía despliega todos los objetos del mundo. este despliegue es intenso y extenso. una curva siempre ascendiendo.

el hilo de José Kozer se anuda alrededor del mundo: todo. el mundo de José Kozer es un hilo de nombres: nada. qué es el barroco de José Kozer: un nudo de presencias, un centro de ausencia. sin ninguna jerarquía: plenitud y vacío.

mundo » lenguaje.

el vacío se sufre. el vacío se celebra.

..

pero también ahora, podríamos disfrutar del centro elusivo de la poesía de José Kozer, del halo siempre fugitivo que ahí se esconde; podríamos dejar que nuestros cuerpos sean descentrados por ese ritmo sintáctico que siempre conmueve.

este barroco del tercer mundo, con su lenguaje culto y de la calle, imaginado; arrancado de Cuba y de Nueva York y del Sión, siempre ajeno y siempre extranjero, nos entrega generosamente su verbo inagotable y vivo, su cuerpo y su lenguaje, con los que roza siempre aquello que no se nombra.

...

## j o s é k o z e r , e n l a h a b a n a

Ser un emigrante ha devenido en casta, y en una patria legítima; eso he percibido mientras leo *No buscan reflejarse*, antología poética de la obra de José Kozer, publicada en La Habana, por la editora Letras Cubanas (2001), con selección y prólogo de Jorge Luis Arcos. El libro descansa sobre la original armonía que edifica la escritura de Kozer, una mágica conjura entre unos y otros textos, creándose membranas donde la complejidad describe su energía mental. La selección capta con algunos aciertos esas estructuras que se despliegan como un rito, más bien un ritual.

Arduo, fue el intento de mostrar, en apenas doscientas páginas el universo de un poeta que ya ha escrito más de cuatro mil poemas, esa abundancia ha ido originando un campo periférico de escritura, donde con mucha frecuencia se pueden descubrir las latencias más significativas de su obra; es más bien tal

**ricardoalbertopérez**



consecución de vertederos textuales la que crea una sensación barroca o neobarroca; y no el movimiento del barroco como tradición. La fe profunda que Kozler tiene e imprime a las palabras, la naturalidad con la que ellas vienen como desde el fondo de un pozo, y la porción lúdica que las acompaña refuerzan una poética donde la autenticidad es vasta y rizomática.

Existen detalles —a veces sutiles—, que molestan en la selección y presentación de *No buscan reflejarse*. Estos se vinculan con aquella manía de ciertos sectores literarios cubanos de querer inscribir o asociar todos los fenómenos literarios que crucen nuestra identidad con el origenismo; el primer síntoma de esta obsesión es traer al título del prólogo una frase de Fina García Marruz "*Del cacharro doméstico a la Vía Láctea*", frase poco representativa de la poética de Fina, parca, y hasta mojigata (al menos en el aspecto estético), arquetípica y nada esclarecedora del enigma Kozler. En el primer párrafo de dicho prólogo encontramos una cita de Cintio Vitier, extraída de su libro *Lo cubano en la poesía* «todo hombre es un esencial emigrado», retórica ontologizante que no es suficiente para cubrir el dolor de la experiencia, la huella en la carne, la imagen de la piel del judío erosionada por la errancia.

Lo que más evidencia la inclinación al origenismo es el tratamiento de la patria como un pathos, y no como la forja de materia cotidiana desde la palabra para sobrevivir en ella. Donde el prologador escribe «Entonces Cuba es la madre» a mí me gustaría decir entonces Cuba es la hija, una hija que se reproduce, y crece en un alfabeto redescubierto en la intensidad de la imagen. La Cuba de Kozler, está sobre todas las cosas vinculada a una zona importante de lo que se ha dado en llamar *el alfabeto Kozler*; el poeta escribe: «Nací sobre el lomo de alguna palabra como yagua».<sup>1</sup> quiso decir predestinado a un sonido, o condición verbal.

En su poesía la reinención de la isla ocurre a través del uso poético de aquellas palabras que hacen de ésta una isla singular; la isla del piso oscuro de la casa barroca (su habitación baja). Es a través de este barroco que Kozler va rescatando, en parte, su español, a tientas con las imágenes convirtiendo la memoria en lenguaje, pastosa herencia de escritura enrevesada. La isla que viene a ser armada a partir de unos tientos, aquella cacharrería que ni siquiera logra, ni lo necesita, llegar a la costa.

Kozler con su rastro de la palabra abundante, consigue algo que él mismo menciona, «estar más allá del ámbito de la poesía cubana, para situarse dentro del ámbito de la poesía». Su poética es tan original como las de Lezama y Piñera justamente por conseguir, en esencia, ser ajena a ambas, fuera del contrapunto, casi liberada de las típicas herencias cubanas, o por lo menos entrando en ellas con una marca más antigua (ser judío), la circunstancia de lo errante más adentro, que la del agua por todas partes. Suerte nuestra (y de él), que haya venido a nacer en La Habana; con sus textos nuestra poesía del siglo veinte alcanza un nuevo territorio de fundación que enriquece la condición plural de nuestro verbo.

Isla que vive y respira en el ojo terso del *sijú*, se reconoce en el *jelengue*, disfruta de sus *tayuyos*, se entretiene con el *manjuarí*, y sobre todo, descansa de la pesantez histórica que casi por hábito es su peor sometimiento. Isla en escritura que se deja penetrar por judíos, chinos vendedores, y disfruta cuando en vez del mar contra el arrecife, escucha: «chino, ponme una de mamey, dos de mango / chino, todo cambia, cambió la cosa, cámbiame / la de mamey por la maceta de vicaria, las dos / bolas de mango por las dos sillas vacías de / enea en la terraza. Esa materia no se derrite.»<sup>2</sup>

Su poesía ensaya, y atempera el ritmo en un contrabando entre el relieve exterior, y pulsiones de adentro. ¿Cómo rehacer Córdoba, a partir de la sobrevivencia de una lengua, de una infancia, y juventud que dan continuidad a la dispersión, el oído errante sin el sarro de la oreja insular, apto para incorporar a la flexión de la imagen, y a la música de la palabra ese *catauro de cubanismos*, tan abierto a la intervención Kozer?

En el prólogo se habla de Cuba, como una patria o paraíso que Kozer ha perdido, diríamos que suena a historicidad perversa y da la sensación de inexactitud; cuando en realidad Cuba se siente a través del territorio de los poemas como un cuenco confortable, un puente de continuidad entre todas las errancias que ya padece el poeta. Igualmente en algunos momentos de la selección de los poemas se percibe la tendencia o reducción a elegir textos vinculados con la isla lastrando la posibilidad de rescatar otros más significativos de su poética; creo que el caso que demuestra más claramente dicha tendencia es la selección realizada del libro *et mutabile*.

Por encima de los cuestionamientos ya hechos la edición de *No buscan reflejarse* persiste como una excelente noticia para los lectores de poesía residentes dentro, y fuera de la isla; ir al encuentro de sus páginas representa ir al encuentro de una de las voces más trascendentes de la poesía contemporánea de habla hispana.

## notas

1 «La exteriorización de los sitios». *No buscan reflejarse*, p. 96.

2 «Centro de gravedad». *No buscan reflejarse*, p. 180





austral ausculto la vida buena  
que filtra los textos y en los textos encuentra  
germen y perseverancia  
en las comisuras de los que atraviesan  
las paredes del discernimiento o la lujuria

## juanemar

Juan Emar, seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi (Chile, 1893-1964). olvidado y ninguneado, sus libros vinieron a enfrentarse agresivamente al naturalismo que dominaba la prosa chilena en los años 30. escritura: viajes, largas permanencias en Europa, arte, literatura de vanguardia. libros: *millón 1934* (Santiago: zig-zag, 1936), *un año* (Santiago: zig-zag, 1936) y *ayer* (Santiago: zig-zag, 1936), *diez, cuatro animales tres mujeres, dos sitios, un vicio* (Santiago: zig-zag, 1937), lugares y múltiples direcciones imaginadas con precisión, póstumamente se publicó la obra escrita en su largo retiro: 4 o 5 mil páginas; *umbral* (Buenos Aires: Carlos Lohé, 1977); reeditada recientemente en Chile por la Biblioteca Nacional, escasísima bibliografía, más datos en: «rescate de Juan Emar», de Pedro Lastra, en la *revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 5, 1977; pp. 67-73. «el vicio del alcohol», tomado de *diez* (un vicio), Santiago: editorial universitaria, 1997. dibujos del autor.

## e l v i c i o d e l a l c o h o l

Anoche, desde mi carne, oí el grito ronco de una mujer que gozaba.

Anoche oí detenerse el reloj dos minutos esperando a la Luna que a su vez se había detenido para ver, en su propia sombra de la calle, dos perros que se batían.

Anoche canté, solo, de espaldas:

*Voy para mis montañas  
A pedirle a Dios  
Pa estas penas mías  
Nieve, viento y sol.*

Oí mi canto. Lo cual es altamente absurdo.

Consideré también altamente absurdo cómo están organizadas sobre esta Tierra las cuestiones del sexo. Pues todas las muchachas hermosas deberían estar desnudas, de espaldas, atadas con gruesas cadenas, y con los muslos abiertos, totalmente abiertos. Entonces se las podría azotar sin piedad.

Pero no hay organización alguna. Al menos mientras las estrellas no nos expliquen todas sus distancias reducidas a entre ambas manos, y al menos

mientras los obispos no vistan del verde de los musgos de los pantanos sosegados.

Nada de lo anotado es arbitrario. Entre esos tres elementos —muchachas atadas, estrellas y posibles obispos vestidos de verde— he visto siempre una filiación absoluta. Prueba de ello es que no he puesto otros elementos sino los anotados. Ahora bien, que yo, hoy día y hasta hoy desde 42 años, no pueda desmontar y luego explicar con claridad de cerebro bien organizado tal filiación, no es prueba alguna de su no existencia. Debe pensarse que tampoco puedo dilucidar cada uno de los elementos que la forman. Sin embargo, nadie duda de su realidad. Desafío a quien sea a que me desmonte y explique una muchacha aunque él mismo la haya atado. Desafío una explicación convincente sobre las estrellas aún si se dispone de todos los telescopios del mundo, pues los telescopios mismos necesitarían una explicación ya que sólo existen por la explicación abstracta que antes el cerebro fabricó. Desafío a cualquier humano a que tome a un obispo, le quite sus vestimentas habituales y las reemplace por las de un tono exacto al verde de los pantanos sosegados. Luego que se siente frente a frente del obispo —que fume o no fume, absorba o no rapé, me es igual—, y con voz nítida me explique lo que realmente acaba de suceder. ¡Desafío! Y, por otro lado, que se presente quien dude de la existencia de muchachas, estrellas y obispos. Por mi parte, espero alguna vez explicar todo esto debidamente. Sigamos, pues, con las cuestiones del sexo.

Podrían tener solución más rápida. Sería ella si pudiésemos encontrar placer en hacer el amor con largas tiras de terciopelo. Esto tampoco es arbitrario. Puedo rehacer aquí una argumentación semejante a la anterior. Pero esto me quitaría mucho tiempo y es necesario, es urgente, que pronto, antes que termine el grito de esa mujer que goza, es indispensable que todos los hombres bien nacidos, todos cuantos nos emocionamos ante las voces de Patria y Virtud, es impostergable que luchemos tenazmente en contra del vicio del alcohol.

Mas para esto hace falta un muchacho esbelto, moreno, de ojos claros, que vestiríamos con una malla muy ceñida de color corteza de almendra y que tocaríamos con un gran sombrero, un sombrero planetario, el sombrero en sí mismo y en su total grandeza. ¡Oh qué magnífica, oh qué soberbia cosa es un sombrero!

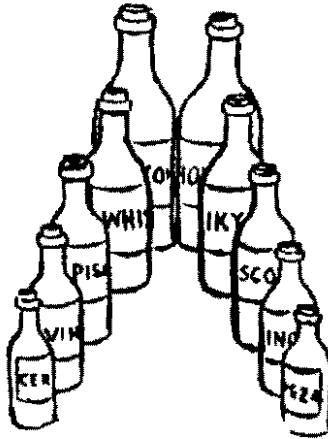
Yo, aquí en casa, tengo diez y siete. Juro solemnemente que hace ya nueve años que jamás me he acostado sin antes haber orinado varias gotas sobre cada uno. Luego cojo un pequeño fusil de salón y hago fuego sobre los diez y siete, uno tras otro. Volvamos al muchacho.

¡El sombrero inimaginable!

El muchacho debe esperar algunos minutos.

He tomado un cajón parafinado, de madera bruta. Tiene cinco costados. Es decir, tiene un hueco que cubro con un vidrio para que no se pueda tocar lo que hay dentro, pero sí, se pueda ver. Listo.

Hay a un costado cinco botellas que crecen de tamaño a medida que se alejan del vidrio. Al otro lado hay otras cinco iguales. Se juntan al fondo. Así:



En las dos primeras se lee: *Cerveza*; en las segundas: *Vino*; en las terceras: *Pisco*; en las cuartas: *Whisky*; en las quintas: *Alcohol Puro*.

Símbolo expresado:

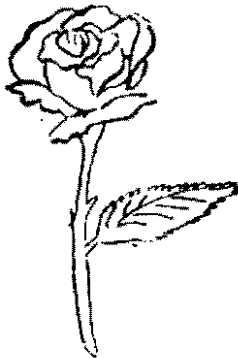
Las botellas crecen del tamaño: el alcohólico necesita cada vez más alcohol.

Junto con crecer las botellas, crece el grado de alcohol del contenido.

Símbolo expresado:

El alcohólico no sólo necesita mayor cantidad sino que también aumentar la potencia del mismo, desde cerveza hasta alcohol puro.

En el primer plano, al centro, se yergue una rosa artificial. Así:



Símbolo expresado:

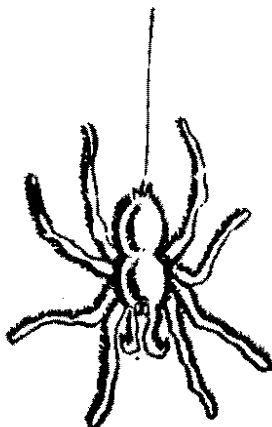
Bajo la influencia de los vapores alcohólicos todo lo vemos color de rosa, como una rosa. De ahí la rosa.

Pero la rosa es artificial.

Símbolo expresado:

Nada de lo que vemos color de rosa tiene, de verdad, tal color. La vida sigue. La vida es negra.

De lo alto, sobre la rosa, cuelga de su hilo, una tarántula velluda. Así:



Símbolo expresado:

Las tarántulas, sobre todo las velludas, son repugnantes, asquerosas, infernales. A eso lleva el vicio del alcohol: a convertir a uno en un ser repugnante, asqueroso e infernal.

No se ovide que la tarántula queda *sobre* la rosa.

Símbolo expresado:

La verdad está sobre la mentira.

Cada cual puede hacer esta construcción simbólica en su propio domicilio. Pero, si se quiere que alcance a las masas, hace falta algo más:

¡El muchacho!

Y el sombrero.

El muchacho con su sombrero debe colocarse tras el cajón y el cajón debe colocarse al centro de una plaza pública. El muchacho debe ponerse a gritar:

—¡Acudid! ¡Acudid!

Entonces, sí, acudirán las masas y, al ver todo aquello, huirán para siempre del vicio del alcohol.

Si los hombres no bebiesen, tal vez habría posibilidad de atar algunas muchachas y azotarlas. Así las estrellas podrían seguir su camino, los obispos seguir con sus sotanas habituales y las liras de terciopelo no temer violación alguna.

Pero hace falta el sombrero. Recibiré todos los modelos que se me envíen. Anoche oí el grito ronco de una mujer que gozaba.

Luego sopló el viento. Se lo llevó todo. Se llevó un obispo que depositó, tras ocho siglos de vuelo, en medio de la Vía Láctea.

Ese obispo puede ser allá nuestro representante en la lucha tenaz en contra del vicio del alcohol. Sólo que... hay que buscar medio de enviarle cuanto antes un muchacho esbelto, moreno, de ojos claros. El allá se encargará de vestirlo como sea necesario. Acaso, dado el clima, con arena.

Como sea, ¡hay que luchar! Al fondo —ino lo olvidéis!— están las muchachas atadas con cadenas. No lo olvidéis: ¡podréis azotar sin piedad!

Anoche oí el grito ronco de una mujer que gozaba.

Un momento después me tomé una copa de alcohol puro. Y lloré sobre las desventuras que afligen a mis semejantes.

Luego tomé una copa de whisky. Lloré sobre cuanto tienen que sufrir, a causa de mis semejantes, los animales y las aves de nuestro planeta.

Luego tomé una copa de pisco. Lloré por los reptiles, los peces y los insectos.

Luego, una copa de vino. Lloré por las flores, las hojas, los frutos, por las raíces que se entierran suelo abajo.

Por fin tomé un vaso de cerveza. Y lloré por nuestros hermanos, nuestros tiernos y dulces hermanos que no hablan, que no crecen, que no fornican: los minerales.

Entonces me encomendé al obispo de la Vía Láctea y le imploré tuviese a bien pedirle al Sumo Hacedor hiciese caer sobre la Tierra una lluvia abundante de agua de Su Reino o de las simples nubes si el tedio en aquel instante lo dominaba.

Llovió.

Estiré ambas manos juntas. Me incliné sobre ellas. Bebí, bebí agua, agua inocente y celeste.

Apareció Pibesa, lenta, regular, sobre sus empinados taconcitos rojos.

Sonriente, se dejó atar con cadenas gruesas.

Desnuda, clara, lejos de toda sombra de alcohol. Clara diáfana. Su cabellera de oro viejo y oscuro; su sexo de oro vibrante. Sus pies con las dos largas gotas sangrientas de sus taconcitos. Las cadenas mudas.

La azoté sin piedad.

La azoté con el látigo hecho de cuero de potro. Un potro manso y sosegado. Aquel que, cuando yo niño, muy niño, me paseó con tranco lento por sobre el primer cerro que veía.

La azoté más y más.

Entonces todo el barrio, todo Santiago, todo Chile, toda América oyó, en medio de la noche, el grito ronco de una mujer que gozaba.



## adalberto varallanos

coge la cabeza y la aleja del cuerpo  
constelación de la historia congelada  
harto alto tranvía que deja atrás  
los malos moluscos

adalberto varallanos (1903-1929), seudónimo de adalberto varallanos, publicó un puñado de relatos, poemas y textos críticos en revistas de la época, este narrador experimental debe ser tomado como uno de los puntos de partida de nuestra prosa más moderna, obra breve, inconexa y fulgurante, desnuda el dogma anacrónico que ve en la representación realista (la ficción mimético-verosímil) el centro y modo de nuestra narrativa.

tiene alguna fama porque poco después de muerto se le publicó un cuento —traducido al inglés—, «la muerte de los 21 años» en la revista *transition*, donde se publicaba literatura experimental (cf. j. joyce), su obra reunida apareció en argentina en 1968, con el título *permanencia: cuentos, poemas, crítica y otros escritos*, es urgente una edición crítica que se haga cargo de las muchísimas erratas y variantes que se encuentran en los textos del libro y las revistas, la versión que presentamos ha sido fijada por miguel bancas, atendiendo a las secuencias temporales del texto, salvo la tesis de bancas —de la que incluimos un capítulo— no existe bibliografía de valor sobre varallanos.

## en chaulán no hay sagrado (film indio)

A Valéry Larbaud, oteador de horizontes  
suramericanos y al «peruano» A. O. Barnabooth.

Viaje. Final del viaje. Camino sin estación. Aspereza. Plena sierra. Centro del Perú. Departamento de Huánuco.

Desearía conocer el pueblecito de Chaulán, tai dije en pensamiento.  
Realización.

—Mañana ensillas el caballo azulejo; le pones el bozal nuevo que tejíó el *sucho* Liberato y saldremos temprano, antes que canten los gallos. Pon en tu alforja un poco de cancha y de cecina. Tú montarás el tordillo.

Después.

—¿Has visto a Naticha? Dile que venga y que mañana me ausento. Debe de estar en el *puquio* lavando su ropa.

Mi sirviente responde:

—¿Y a qué vamos a Chaulán, *tayta*?... Dicen que la gente es muy mala. A nosotros quizá no nos pasará nada. Pero esos cholos son muy malos. La otra vez le cortaron la lengua a Sabas, porque había dicho que este año venían soldados. Muy pendejos cholos de Chaulán, *tayta*. Yo conozco a Serafín, es el más valiente; ahora es regidor y muy alegre es...



Hablo: la otra vez vi a un hombre flaco de poncho cabritilla con rayas verdes. Lo conoces? Quién es?

Magacho: Ah sí lo conozco; dicen que es el maestro de escuela. Hace poco que ha venido de Conachupas. Está muy asustado. Le hacen tener miedo. Pobrecito, se va a morir de susto.

Hablo: Ése nos contará las historietas de Ponciano, tendremos que buscarlo.

Bueno. Hasta mañana. Ahí viene Naticha, le voy a decir su encargo... Natichaaa!!! (Habla con Naticha).

Cansancio, fumo. Recuéstome en el pellón que está tendido cerca a la puerta de la choza. Por ahí veo botado un número de «El Tiempo». Lo abro: sin editorial. Avisos, avisos. No tiene nada nuevo. Lo dejo. Estoy midiendo la tarde desde esta puerta.

Ya vienen los pastores con sus borregos al corral. Me pongo mi bufanda. Está haciendo frío. Ladridos de perros que transmiten frío. Más ladridos. Qué hora es? El reloj: 5 y 23 p.m. Está oscureciendo. Cansancio, fumo. Fastidio y quietud. Sueño, sueño... sueño en gran cantidad.

Despierto.

Una voz: *Tayta*, te llaman a comer.

Me levanto.

Bueno, ya voy...

La noche. Noche serrana. Cerrada. Cerrada.

—Siéntese, no tenga cuidado. He venido aquí sólo para pasar el día y saber de las cosas de estas gentes. ¿Es usted el preceptor? Sí, me lo contaron. Siéntese. Por qué no se sienta?

Choza con pretensiones de casa. Aquí el mueblaje no existe. Una sillita que ya se abraza al suelo. Un poyo. Monturas, alforjas, vasijas; un retrato fugitivo de Cristo, en la pared, que ya no se salva; pellejos de vacas, de carneros, ponchos, paquetes; en un ángulo: un fogón olvidado.

El preceptor nos va a hablar:

(Mi hombre tiene voz débil, ha comido poco y seguramente el miedo le ha impuesto el color de sus palabras, frías, suspensivas. Su mirada es responsable, su indumentaria intermedia, su faz es de temeroso, cuerpo para caminatas cortas. Se nota que estuvo sentado, pobre, rápida, inmediatamente sentado... SENTADO TODA UNA MEDIA VIDA. Temblante, parado de soslayo y unas manos nacientes: arbolitos entecos: Uñas vírgenes. El sombrero es un paraguas. Luto: por la lluvia muerta...)

—Podríame contar lo que pasó cuando vino el capitán Salazar de Lima?

—Como habrá visto, al entrar a la población, no hay Iglesia. El cura Crisóstomo Ladroni, ejemplar sacerdote, ya no vendrá a decir misas, ni piensa pisar por este pueblo... La culpa la tienen los Poncianos y especialmente ese indio Simullico. Qué cholo tan malo y alegre! Es un gran pendejo. En este lugar, señor, como en otros del Dos de Mayo, los indios tienen muchas armas que las compran en el Cerro y en Huánuco. Para ellos, que son bandoleros, el

arma es lo máspreciado. Quitarles es promover cóleras, borracheras y la muerte! La muerte al que les quita!

La prefectura de Huánuco, por las quejas del Gobernador don Liberato Carchis, que murió de un tiro una noche que salía de su casa a la plazuelita, procuró un decomiso de tales armas... Y, ahora que recuerdo, aquí tiene usted el último oficio.

(El preceptor calla).

«Señor Prefecto del Departamento: Por el oficio de la fecha le comunico a su excelencia para que lo mandes a este pueblo un tropa en el acto por cuanto no deja de haber garantías para las demás personas pacíficas de este distrito. Por eso es más conveniente que vengan a quitar las armas Winchester y Manlicher que los Ponciano y los Tucto tienen como cincuenta, más o menos. Como autoridad le aviso que ya han mondo todas las gallinas, chanchos y perros del población por cuanto lo tiran al blanco cuando salen al calle o en los techos; tanto perfuicio no pueden soportar los propietarios y soplican, también por las noches revientan pan, pun y no puede salir uno así nomás. Dios le guarde señor Prefecto. S. S. Liberato Carchis Gobernador. Otro sí. No tengo todavía el sello con jebe. Gracias».

La prefectura transmitió al Ministerio de Gobierno: «Pásese al superior, etc.». Copia al Diputado. «Me es grado», etc.

Cuatro meses después.

Polvareda por el cerro de Chillhuán, cerca. Caballos. Banderolas. Uniformes. Brilllos opacos de fusiles. La tropa. La tropa. La tropa.

Trasmisión eléctrica de la noticia.

Soldados, shay. Soldados, shay!...

Un indiecito corre donde Tucto, Ponciano, Simulluco; primos, parientes, animales.

Carreras, saltos, sustos. Desaparecen las balas, cartuchos, rifles, revólveres.

Día siguiente, lunes.

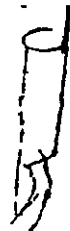
Después del desayuno el capitán Salazar, frente a la Iglesia, convocaba a reunirse al pueblo, por medio de la campana. Reunión. Dán, dán, dán!! Soldados alineados esperan órdenes. Placita sin adornos ni agua. Dos caminos se cruzan al centro: X. A un lado, en la pared, esta inscripción: GOBERNACIÓN DEL DISTRITO y un escudo «REPÚBLICA PERUANA».

El gobernador departe con el capitán que espera. Espera. Frío. Sol.

La mañana se desenvuelve de las sábanas tibias del alba. Un vuelo de luz cubre los techos de paja. Los cerros se visten de rayos de sol. Humo del amanecer. El caldo. El desayuno. Asciede en espiral el sueño. Somnolencia. Los pájaros ya despertaron. Las callecitas salen a las afueras a tomar sol. Abandonó. Un indio, emponchado. (El pueblo es el paraguas del indio, también es su parasol). Un indio sale de la boca de una calle, la atraviesa y se acerca a otro. Diálogo:

—Qué habrá pasado don Sabas?...

—Ayer llegó tropa para quitar armas, dice...





—Vamos al plaza, pues... Qué vamos a hacer!

Se van.

De sus bocas infladas por la coca, sale humo.

Siguen los sonidos de las campanas perforando la mañana.

Dán, Dán, Dán, Dán!!!

De las chozas, de las quebradas, de los corrales, salen indios, indias. Se dirigen, a pasos lentos, muchachos, mujeres, niños, viejos, perros. Se asoman a las puertas: cabezas, cuerpos.

Ponchos, ponchos. Mantillas. Faldellines. Caderas circulares. Mantas. El sol juega con los colores de los vestidos. Pluribrillante!

A la media hora, la plaza de Chaulán contiene 2,000 personas. Conversaciones y cuchicheos. Por fin, el «grupo de las autoridades» se dirige al centro. El capitán Salazar, valiente capitán, va a hablar. Silencio!

Los he reunido para que me entreguen las armas que los Ponciano, Tuctos y otros tienen en su poder; con esas armas se está fomentando el bandolerismo y la matanza... (Una chola grita: «sí *tayta*, no tengo ya ni una sola gallina, todos me los han muerto... Malditos!!...»). Ustedes saben, al menos, dónde las tienen escondidas. Avisen; si no tendré que fusilar a los cabecillas. Así me declararán pronto. Dónde están los fusiles? Avisen.

Un silencio preñado sale de las miradas oblicuas. Las bocas, rumiante, se detienen. Nada mueve las colas de los perros. Se rascan, bostezan, atentos. Nadie sabe. Nadie responde.

—A ver tú, dice el capitán con ira, dile al cabo que me saque a los presos.

—Muy bien, mi capitán.

Ocho indios se exhiben al sol y a la multitud.

Habia sólo el capitán:

—Como ustedes no avisen o entreguen los fusiles, los voy a fusilar. Entienden?, van a morir ahora mismo. Tú, Simuluco, vas a morir.

Bueno, *tayta*.

Indecisión. Consulta con el Gobernador, el Alcalde, el Juez de Paz.

Luego: —Les perdono la vida hasta que concluya el registro de las casas. A ver soldados: ¡Registren todas las casas, terrados y chozas! Rápido!

La multitud semiaburrida, se dispersa.

El registro estéril. No encontraron sino pocos cartuchos, revólveres y cuchillos. La tropa tenía que volverse. Preparativos.

El capitán Salazar penetró a la iglesia, por la sacristía, persiguiendo a una lechuga, en compañía del cabo Rumi que. Observó que en el altar, un santo, San Judas, tenía un rabo oculto en el traje. Un rabo? Se acercó al acto y lo cogió. Era un fusil, oculto entre los ropajes del santo...

Ordenó al cabo que avisase al cuartel. Llegan los soldados. Búsqueda general. Se desvisten a los santos y a las santas. Manos militares profanan los altares.

Dos horas transcurridas los soldados conducen al cuartel 68 fusiles y revólveres.

Ruidos militares descomponen la noche. Ordenes, despedidas. Risas del capitán y del señor gobernador. Brindis.

—Esta copita, mi capitán, por su pronta ascensión.

—Gracias, señor Gobernador. Salud!

—Por la despedida, otra copita mi capitán.

—Salud! Gracias. Qué suerte la mía, los santos no les han salvado sus armas a los indios...Ja, ja, ja!

—Adiós, señor capitán. Buen camino.

—Adiós, amigo. (Un adiós se ha quedado flotando).

Martes: el capitán Salazar y su tropa se han ido. Simulluco, Ponciano y los otros se dirigen a la iglesia a sacar sus fusiles.

Asombro. Grita Segechu, el *chiuchi*, hijo de Ponciano, azorado. Llama con las dos manos.

—*Tayta*, manan canchu. (No hay, papá). Ven.

Asombro. Cólera feroz. Quién avisó?

—Carajo, el santos me responde, exclama. Yo sentí; mi coca me avisó anoche. El santos han avisado...

Grupos de indios penetran en la iglesia a las 4 de la madrugada. Ruidos de caminantes perforan la agonía de la noche. Se oye al río como si se quejara. Un perro ladra. Otro responde. La noche propone compañía. Silencio robusto, negro.

Simulluco ordena que se saquen a los santos, a todos, y los coloquen al centro de la plaza, alineados como soldados.

Descienden en brazos lanudos, y a pesar de sus vestidos, los santos tienen el resfrío del tiempo. El Padre Eterno, San Pedro, Judas, Santa Hemogilda, San Nicacio, Santa Sabina...

Cuidado que caigan al suelo, shay!

Los altares quedan vacíos, 18 santos y santas se hallan alineados en la plaza a la intemperie de la adoración.

Simulluco continúa ordenando: —Tú, Sabas, Gonzales, Tucto: saquen los revólveres y *fosiles* que quedan, vamos a hacer lo que el capitán Salazar quería hacer con nosotros. Vamos fosilar estos santos ladrones.

Risas indias y cholos que manchan la aurora. Aprobación.

Ponciano: apunten armas. A la cabeza nomás. No fallar tiro.

A cuatro pasos, 5 indios apuntaron con viejos revólveres Smith Wetson, un Winchester. Nueva orden. Ya!!

Pan, pan, pin, pon!!

Otros tiros agonizan en la oscuridad. Caen 6 santos con las cabezas destrozadas. Pan!... pan!... Ruedan otras cabezas manchando el suelo de blanco.

El Padre Eterno, San Pedro, Santa Margarita... muertos. Falitan tiros. Sobran santos. Hay que recurrir a los palos.

Ushaycushun, shay. (Concluiremos, oye).

Golpes secos de maderas.

No queda un santo sano. Fragmentos, destrozos. Vestidos, adornos. Yeso. Manos, brazos sagrados. Yeso. Yeso.

De nuevo a la iglesia. Cómo iba a quedar el templo vacío?

Reflexionan. Mejor sería concluir con ese lugar. Shapaco propone incendiarlo. Aceptación general.

Humo, llamaradas. Canción del humo. El humo es una ilusión perdida. ¿Dónde está el poema? Aquí. El poema del humo. Cambia el color de la

seminoché. Dios se siente al final del humo. Las llamaradas inundan de luz la comarca. Calor.

Los demás indios, muchachos, mujeres, niños, perros, gatos, cerdos... salen al aviso de alguien.

Incendio! Incendio! El pueblo de Chauján es una hoguera.

El preceptor nos habla:

—El otro día, señor, el miércoles, fui a la escuela. Nadie tocó la campana, no sentí. Pero mis alumnos me recibieron azorados, riéndose, fumando sus cigarrillos de frío.

—*Mestru, mestru*, iglesia acabó, *mestru*. Todos santos han roto plaza. Varnos a ver *mestru, mestru*. (Los alumnos se adornaron con los fragmentos de los vestidos de los santos).

—Fui.

Yo: —Qué tall—. Me quedé mirando hacia afuera a un indio. Ya viene. No es Simulluco aqué?, pregunto.

—El mismo.

—Oye, como estás Simulluco?

—Para servirte, *tayta*. (Prende besarme la mano).

Conversamos.

—Tú vienes de Lima, *tayta*?

—Sí.

Mucho me alegra. Ironizan sus ojos de *achiozte*. Se alegra. Le digo:

—Qué haces? Me dicen que eres muy alegre, cierto?

—Cómo será, pues *tayta*.

—Por qué no te compones?

—Estoy bien, *tayta*.

Ahora voy hacia ti:

Simulluco: traiga su alegría antigua, poncho al brazo, esta mañana mascón de fastidio, para saltar, para gozar, para correr, para reír.

Mascando sus pensamientos, digo: así, pues.

## adolescencia chola

Penso en la longitud de un romanticismo sin tristeza, sin palabras, sin lágrimas. La antigüedad circula en mis venas, y puedo reír en un curaca falso. Amarro la soga de mi cansancio en una ruina que se queda en el pueblo aquel: Chauján. Rompo los volúmenes de mí mismo, y hay una sonrisa difícil en mi cerebro. Qué vamos a hacer, qué vamos a hacer! Giro en las márgenes de una nueva antigüedad. Oh cholo. Oh cholo!

miguel bances (lima, 1968), narrador y crítico literario, en 1998 publicó *límites de eduardo* (ficción), actualmente es docente en la universidad de san marcos, el texto que publicamos es un capítulo de su tesis de licenciatura *adalberto varallanos: un caso de narrativa de vanguardia en el Perú*

**miguelbances**  
universidad san marcos

## discurso vanguardista de «en chaulán no hay sagrado (film indio)»

problemas de edición, problemas de lectura

«En Chaulán no hay sagrado (film indio)» es, junto a «La muerte de los 21 años», uno de los principales relatos de la interesante pero inconclusa actividad literaria de Adalberto Varallanos. Sin embargo, la prematura muerte del escritor huanuqueño le impidió ver publicado su relato, lo que sin duda originó dificultades para establecer una edición definitiva de su texto, es decir, limpia de erratas.

Hemos consultado las cuatro ediciones de «En Chaulán no hay sagrado (film indio)». La primera aparece en la revista *Amauta*, N° 26, con el título de «Crimen celestial». La segunda publicación se realiza diez años después, en 1939, en una edición preparada por su hermano José y con prólogo de Jorge Basadre.<sup>2</sup> En dicho prólogo no encontramos ninguna explicación sobre el cambio del título del relato, que es del todo significativo, sobre todo por el subtítulo «film indio». Tampoco se nos da una explicación de dicho cambio en la edición siguiente, preparada de igual modo por José Varallanos<sup>3</sup> y con prólogo de Esteban Pavietich. La edición preparada por González Vigil toma como modelo a la tercera.<sup>4</sup>

Pero el problema fundamental no se encuentra sólo en el cambio del título. La segunda publicación muestra variantes importantes en cuanto a corrección de estilo y de varias erratas aparecidas en la edición de la revista *Amauta*. Más importante aún es la división de las secuencias del relato que se hace de «En Chaulán no hay sagrado (film indio)». En las tres últimas ediciones se ha hecho una pésima distribución de las secuencias narrativas. Los espacios en blanco o los asteriscos que separan a las secuencias dificultan la comprensión del orden temporal del relato, porque los confunden. Como ejemplo transcribimos los tres primeros párrafos del relato, cuya división en asteriscos es la misma en la segunda, tercera y cuarta ediciones (esta última omite los asteriscos, pero deja espacios en blanco que cumplen la misma función):

Viaje. Final del viaje. Camino sin estación. Aspereza. Plena sierra. Centro del Perú. Departamento de Huánuco.

Desearía conocer el pueblecito de Chaulán, tal dije en pensamiento. Realización:

—Mañana ensillas el caballo azulejo; le pones el bozal nuevo que tejí el sucho Liberato y saldremos temprano, antes que canten los gallos. Pon en tu alforja un poco de cancha y de cecina. Tu montarás al «Tordillo»



Después.

—Has visto a Naticha...? Dile que venga y que mañana me ausento. Debe estar en el *puquio*, lavando su ropa.

En realidad sólo los dos primeros párrafos constituyen un tiempo en el texto, que es un tiempo presente, el de la llegada del personaje-narrador a Chaulán. Sabemos que es así porque la palabra «Realización» así lo indica y porque al inicio se informa que es el final del viaje. Los dos siguientes párrafos exponen un tiempo anterior que es el de la preparación del viaje. El asterisco o el espacio en blanco debió ser colocado luego de los dos primeros párrafos. Otros errores de edición se encuentran también en el texto, pero de manera inversa: no se hace la diferencia temporal con el espacio en blanco o el asterisco y se confunden las secuencias.

Un lector desprevenido de estos problemas tiene obvias dificultades en apreciar el montaje narrativo, que es una de las mayores virtudes que posee el relato de Varallanos. Y, sin embargo, los problemas de edición no culminan ahí. Tanto en la tercera como en la cuarta edición se omite el párrafo final. Aquí nos enfrentamos a una mutilación del texto que es en verdad una mutilación del sentido del relato.<sup>5</sup>

Nosotros vamos a basarnos en la segunda edición. El orden cronológico del relato, según nuestro criterio, puede observarse en la versión que precede a este artículo.

## apreciaciones críticas y problemas de interpretación

Aunque mínimas, existen dos aproximaciones a «En Chaulán no hay sagrado (film indio)». La primera pertenece a Esteban Pavletich,<sup>6</sup> quien se centra básicamente en el aspecto referencial de la obra. Para Pavletich el sentido de este relato no es más que la muestra verdadera del indio auténtico, pues se estaría evidenciando «su risa, su jocundidad, su humor sardónico»,<sup>7</sup> es decir, todos aquellos rasgos que desde su punto de vista constituyen la configuración de un sujeto empírico. «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» queda así reducido a un muestrario de elementos que conforman la idiosincracia del indio, a diferencia del indio tratado por los románticos, los modernistas y buena parte de los indigenistas (todos ellos, en mayor o menor grado, habían pensado, según Pavletich, que la tristeza era un rasgo constitutivo del indio).

La explicación de Pavletich se desliza directamente hacia el biografismo (esa cómoda postura que tienen muchos críticos hasta el día de hoy de otorgar rápidamente un significado al texto eludiendo su proceso de significación). Varallanos puede representar fielmente al indio porque *él* es de antigua cepa indígena. Por esta razón Pavletich califica a «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» como proeza personal de Varallanos.<sup>8</sup>

El segundo acercamiento crítico sobre este relato se refiere a su organización, al uso más o menos novedoso de ciertas técnicas modernas en el antiguo arte de contar. Dicho acercamiento es el de González Vigil.<sup>9</sup> Entre las virtudes que posee el relato, destaca las siguientes: 1) ejemplifica el montaje de la sintaxis del relato, 2) contiene varios pasajes de «escritura automática» y de «monólogo interior», 3) representa una versión vanguardista del indigenismo.

Precisamente es en el tercer punto que destaca González Vigil donde no es difícil encontrar su cercanía con Pavetich, a quien, por lo demás, cita directamente avalando implícitamente su lectura biografista. Sin embargo resulta difícil entender la idea de «versión vanguardista del indigenismo». ¿Qué debemos entender por ello? Dos respuestas son posibles: 1) Un discurso fundamentalmente indigenista, es decir, centrado en la problemática de la configuración del indio y del universo indígena, pero revestido —y sólo eso— con técnicas narrativas modernas, sofisticadas, actualizadas. 2) El segundo sentido que se le puede otorgar a esta idea es menos claro, aunque se desprende del anterior. Supondría una suerte de hibridez entre el vanguardismo y el indigenismo, un mestizaje discursivo que, en nuestra opinión, no está exento de problemas.<sup>10</sup> El indigenismo sería el discurso fuerte, jerárquicamente superior, ya que es el que finalmente establece el sentido del texto (se trata, en suma, de la representación del indio). Obviamente el discurso vanguardista se subordina al primero (se convierte en significante puro), aunque tiene la función de otorgar prestigio, porque es una forma moderna, una forma que vincula el discurso indigenista, que es nacional, con los consagrados modelos universales.

El primer defecto que encontramos en esta idea de «versión vanguardista del indigenismo» es suponer que el discurso de vanguardia (y más: cualquier discurso) adquiere valor solamente en el plano de la expresión y que el plano del contenido se constituye como un nivel diferenciado y autónomo. Y luego, no es difícil encontrar otro problema importante: la lectura, desde esta perspectiva, es natural y el lenguaje se toma transparente; en consecuencia la significación del texto permanece inalterable. El proceso de lectura entonces se congela porque se adscribe a un solo sentido. En otras palabras: se limita de modo autoritario el discurso a un solo sentido.

Los desaciertos de estos dos críticos tradicionales, a pesar de sus buenas intenciones de rescatar del olvido a Adalberto Varallanos, tienen la paradójica consecuencia de anular su lectura. La lectura es un proceso de (re)descubrimiento, una apuesta del lector que desea ser productor de sentido y no meramente consumidor del mismo.

Si estamos de acuerdo con que este relato presenta la técnica del montaje, es decir, un trabajo especial con el orden del relato, debemos anular cualquier intento de explicarlo desde el punto de vista del autor real. Quien ordena el material es el autor implícito del texto literario, es decir una reconstrucción de la idea de autor, una reconstrucción que sólo podemos realizar luego de la lectura, no antes de ella.





## el orden del relato

Los sucesos junto a los existentes de un relato forman parte de la historia o anécdota. El análisis de un texto supone el reconocimiento de sus partes constitutivas y de la función que cumplen en el relato. De este modo los sucesos se dividen en acciones que representan el cambio de estado que es causado por un agente y en los acontecimientos que suponen «un predicado cuyo objeto narrativo es el personaje u otro existente en el que se haya centrado»,<sup>11</sup> de tal modo que el personaje se convierte en objeto narrativo en la medida que le suceden cosas.

Es importante tener en cuenta que los sucesos guardan una lógica de conexión y también una lógica de jerarquía: algunos sucesos son más importantes que otros (núcleos), indican la dirección que toman los sucesos. Los sucesos secundarios reciben el nombre de satélites y su función es completar o rellenar el sentido de los acontecimientos importantes.

Es indudable que la narrativa clásica responde sin fisuras a esta lógica de conexión, porque trata de resolver los sucesos; es decir, la óptica que subyace a la noción de relato es una óptica de solución de los sucesos, es la pregunta sobre qué va a suceder en el relato.

«En Chaulán no hay sagrado (film indio)» tiene, en tanto relato, sucesos y existentes. Pero su lógica de conexión es diferente, es decir, los sucesos que presenta están ordenados de manera distinta. El nivel del orden del relato pertenece, empero, al discurso y sólo por criterios analíticos es válido separarlos.

En una secuencia normal (léase: tradicional) la historia y el discurso tienen el mismo orden. En el relato que nos ocupa se evidencia más bien una secuencia anacrónica, el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores. Con el riesgo de parecer esquemáticos debemos indicar los sucesos de manera bastante breve.

Reducido, pues, a un esquema argumental, «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» presenta la siguiente historia: en el pueblo de Chaulán, ubicado en el departamento de Huánuco, existe la práctica del bandolerismo por parte de los indios que poseen armas. El capitán Salazar llega al pueblo con el objeto de efectuar la requisa de las armas. Convoca a los pobladores a la plaza y les exige que digan dónde se encuentran las armas, pero nadie responde. Logra, sin embargo, encontrar unos pocos cartuchos, algunos revólveres y cuchillos. Luego el problema se resuelve de manera azarosa: el capitán, persiguiendo una lechuza, llega hasta el interior de la iglesia. Ahí descubre que los fusiles y los revólveres se hallan escondidos bajo la ropa de los santos. Una vez culminada su tarea se retira del pueblo. Entonces Simulluco, el líder de los bandoleros, que no sabe del descubrimiento del capitán Salazar, va en busca de sus armas.

Su reacción resulta sorprendente: cree que los santos avisaron a los militares y por consiguiente deben pagarlo. Junto a los demás bandoleros, Simulluco saca a todos los santos a la plaza y los «fusila» con las armas que aún posee. Pero como la iglesia ha quedado vacía, no existe más remedio que acabar con ella y procede a incendiarla.

Esta historia, sin embargo, está narrada de manera retrospectiva, porque un personaje, que no participa de los acontecimientos, llega hasta el pueblo de Chaulán para averiguar lo acontecido. El relato se abre con la llegada de este personaje (sin nombre) al pueblo.

En realidad «En Chaulán no hay sagrado» nos presenta tres tiempos y dos narradores. Lo podemos sistematizar del siguiente modo:

- A1. Presente del relato: el narrador personaje cuenta su llegada al pueblo de Chaulán.
- B. Pasado inmediato: el narrador personaje cuenta los preparativos de su viaje a Chaulán.
- A2. Nuevamente el presente del relato: el narrador personaje averigua los sucesos de Chaulán y es el preceptor del pueblo quien le da alcances sobre los mismos.
- C1. Pasado anterior: se cuenta la historia que hemos resumido más arriba: la de la requisita de las armas, el «fusilamiento» de los santos y la quema de la iglesia. Básicamente, aunque no sin fisuras, se hace uso de una técnica objetiva (con lo que se explica el subtítulo del relato: Film Indio).
- A3. Otra vez, el presente del relato: se indica porque nuevamente habla el preceptor.
- C2. Pasado anterior. Retorno de la técnica objetiva. Unos niños le cuentan al preceptor que la iglesia está incendiándose.
- A4. Presente del relato: el narrador personaje se encuentra con Simulluco.

Vemos entonces con claridad la secuencia del relato:

A1, B, A2, C1, A3, C2, A4

En cambio el orden cronológico de la historia es del siguiente modo:

C1, C2, B, A1, A2, A3, A4

El orden de la historia carece entonces de una secuencia normal o tradicional, donde los sucesos y el discurso tienen el mismo orden. En «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» la secuencia es anacrónica, retrospectiva.<sup>12</sup> el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores. El uso de la técnica del montaje se halla plenamente realizado en este relato. Sin embargo, el montaje puede ser dividido en montaje espacial y montaje temporal. El montaje espacial tiene un ejemplo notable: recordemos la secuencia de «Las rocas rodantes» en *Ulises* de James Joyce, donde ocurren varios acontecimientos de manera simultánea en diferentes lugares, es decir, se muestran distintos espacios en un solo tiempo. El montaje temporal tiene otro ejemplo conocido: el monólogo de Molly Bloom en la secuencia final de *Ulises*, donde Molly en su cama (un solo lugar) recuerda varios sucesos.

El montaje que se presenta en «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» es fundamentalmente del segundo tipo, es decir, un solo lugar o espacio (Chaulán) y distintos tiempos donde ocurren los acontecimientos.

Ahora bien, el montaje no es una técnica exclusiva de la estética de vanguardia, antes bien, pertenece a una forma de organización estructural del relato que ha sido asumida por la narrativa moderna. Pero es sin duda un elemento que, en tanto posibilidad de experimentación con el discurso, contribuye con la búsqueda de un arte nuevo.

El montaje es un concepto que proviene del cine, es un procedimiento técnico que consiste en la articulación de las fotografías de la película y le otorga continuidad visual. «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» es tributario de esta técnica porque presenta cortes entre las secuencias narrativas. Dichos cortes explicitan la articulación de las secuencias y nos obligan a percatarnos del discurso.

El texto narrativo de vanguardia no presenta sólo una historia, es también la forma en que la historia es contada. Es cierto que en todo relato los sucesos son transformados por el discurso, por el modo de su presentación. Pero es especialmente en el arte de vanguardia donde se hace evidente esta transformación de los sucesos. «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» es un relato donde las secuencias narrativas no tienen una continuidad cronológica, sino que se altera la sintaxis del relato. En ese sentido, más que un procedimiento técnico propio, tal como se da en el cine, es un procedimiento artístico.

Sin embargo, cabe preguntarnos sobre el significado del montaje. La función principal del montaje es presentar movimiento y simultaneidad y es el lector, al fijarse en la particular organización del relato, quien se da cuenta de esta percepción del tiempo, pues de lo que se trata en buena cuenta es de la libertad de avanzar y retroceder en el tiempo, de entremezclar los tiempos pasado, presente y futuro. La implicancia es enorme. Supone una expansión de

la categoría de tiempo y paralelamente una crítica de la visión del tiempo moderno. La definición del individuo de la modernidad, anclado a un orden temporal cronológico, donde el futuro es el tiempo primordial, se ve cuestionada.

## discurso

Retomemos el problema de calificar a «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» como un relato que expresa una versión vanguardista del indigenismo. En apariencia, este relato trata de configurar al indio, representado sobre todo en el personaje Simulluco. El discurso indigenista es fundamentalmente un discurso que toma en cuenta el referente indígena, pero al tratar de representarlo por un código exógeno a dicho universo, y por el lugar de recepción, igualmente ajeno, manifiesta su rasgo esencialmente heterogéneo.<sup>13</sup> «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» se inscribiría bajo el discurso indigenista, porque su referente es un pueblo andino, en «plena sierra», tal como se anuncia desde las primeras líneas del relato. Su heterogeneidad se observa no solamente en el código utilizado (el castellano), sino en la dificultad de acercamiento que dicho código tiene con el referente indígena; por eso en este relato de Varallanos se observa una interpolación de vocablos quechuas (sucho, puquio, tayta, shay, etc.) que son puestos de relieve mediante el empleo de letras cursivas, así como cierta forma del habla de los personajes que indican un buen uso del código desde el punto de vista pragmático, pero «imperfectos» desde las normas sintácticas del castellano («Ayer llegó tropa para quitar armas»/ «Vamos al plaza, pues», 89-90). Y en algunos casos esta lejanía entre el código y el referente se expresa en una traducción inmediata: «*Tayta, manan canchu. Jhamuy!* (No hay, ven papá. Ven)» (91).

Hemos visto cómo la composición de las secuencias del relato nos remite a una sintaxis experimental, al uso del montaje narrativo. De este modo, se estaría evidenciando *un indigenismo bajo una forma discursiva vanguardista*. Sin embargo, pensamos que esta lectura de «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» es errónea. Nosotros vemos más bien un conflicto entre dos discursos. Frente a la heterogeneidad manifiesta entre el referente indígena y el código y el universo de recepción, existe un componente que pensamos ha sido hasta ahora inadvertido por la crítica.<sup>14</sup>

El conflicto que existe en este relato se encuentra en el nivel del discurso. El carácter fuertemente mimético, referencialista y, sobre todo, centrado en la noción de verosimilitud que tiene el discurso indigenista, es incompatible con el discurso vanguardista. Este último no debe entenderse como un discurso experimental, solamente.

El experimentalismo, si bien es uno de los rasgos más notorios del discurso vanguardista, es insuficiente para definirlo. El discurso vanguardista es



antirreferencial, se plantea como un discurso que está en contra del principio de verosimilitud. Irrumpe en un momento de crisis cultural que puede expresarse como una crisis de la referencialidad:

Los discursos vanguardistas rechazarán, por una parte, el concepto de norma clásica, la tradición artística como dispositivo legitimador, y harán de la sistemática violación de las normas artísticas institucionalizadas uno de sus principios definitorios. Y, por otra, postularán la autonomía del signo artístico, repudiando el ilusionismo referencialista.<sup>16</sup>

Aquí no cabe negar el acercamiento de «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» al indigenismo. Pero debe observarse que este acercamiento plantea un conflicto entre dos paradigmas discursivos. En realidad el experimentalismo vanguardista de «En Chaulán no hay sagrado (film indio)» pone de relieve las discontinuidades del texto y niega la voluntad representativa del indigenismo, porque para el discurso de vanguardia el plano de la expresión importa tanto o más que el objeto representado. En el fondo de este conflicto subyace un problema de tipo semiótico: los elementos básicos de la experiencia en los textos vanguardistas son los signos, no las cosas.

¿Cómo se evidencia este conflicto de discursos en «En Chaulán no hay sagrado (film indio)»? La ilusión de verosimilitud es negada mediante la *evidencia* del discurso. El texto de Varallanos pone de relieve el discurso en tres maneras: 1) Mediante la ruptura de la técnica objetiva, 2) A través de la emergencia de lo lúdico o lúdico del signo frente a su aparente transparencia representativa y 3) Mediante el uso de grafías que rompen la voluntad mimética. Veamos ejemplos de cada una de estas formas en las que el lector se ve obligado a fijarse en el discurso.

De las chozas, de las quebradas, de los corrales, salen indios, indias. Se dirigen a la plaza a pasos lentos, muchachos, mujeres, niños, viejos, perros. Se asoman a las puertas: cabezas, cuerpos.

Ponchos, ponchos. Mantillas, faldellines. Caderas circulares. Mantas. El sol juega con los colores de los vestidos. ¡Plunbrillantería! (90).

Desde un punto de vista tradicional la exclamación «¡Plunbrillantería!» aparece como defectuosa, frente a la exposición de la técnica objetiva. Esta técnica implica la exposición más que la narración; estamos frente a la estética del minimalismo: la historia «carece» de narrador, es decir, éste se oculta. Por eso se puede decir que esta técnica es una historia mínimamente narrada. En el párrafo citado se observa con claridad la manera en que se exponen los objetos y los indios que salen a la plaza, mediante una enumeración continua, cinética: «vemos» el desplazamiento de muchachos, mujeres, niños, viejos, perros; «observamos» gracias al *blow up* mantillas, faldellines, ponchos. Pero luego irrumpe la voz del narrador: «¡Plunbrillantería!» Esta exclamación es evidentemente una ruptura de la técnica objetiva. Sin embargo, estamos lejos de calificar esta ruptura como una torpeza técnica del autor textual. Estamos evidenciando el discurso que sobresale e interrumpe la técnica expositiva y, al

hacerlo, invalida la ilusión narrativa, la cual pertenece a la estética realista de la verosimilitud. La exclamación «¡Pluribrillantería!» no sólo califica lo narrado, delata al signo que narra: es un signo creado, arbitrario desde una perspectiva lingüística. Ciertamente que es una palabra nueva, pero fabricada con una operación bastante sencilla: el adjetivo brillante es sustantivado, se convierte en brillantería, y a este nuevo vocablo se le agrega un prefijo, plur-. Estamos frente al discurso de vanguardia, donde la palabra es un fin en sí misma.

En la siguiente cita se expresa el nivel de lo lúdico:

La mañana se desenvuelve de las sábanas tibias del alba. Un techo de luz cubre los techos de paja. Los cerros se visten de rayos de sol. Humo del amanecer. El caldo. El desayuno. Ascende en espiral el sueño. Somnolencia. Los pájaros ya despertaron. Las callecitas salen a las afueras a tomar sol. Abandono. Un indio, emponchado. (El poncho es el paraguas del indio, también su parasol). (89)

En esta cita podemos apreciar una descripción muy cercana a una imagen idílica que se configura mediante figuras que o bien realizan una sustitución metafórica de los conceptos («techo de luz» por cielo) o bien atribuyen a una palabra una carga semántica que pertenece a otra («Las callecitas salen ...», cuando es la gente que sale a tomar sol). Este empleo retórico no elude, sin embargo, la descripción del pueblo de Chaulán al amanecer; las figuras no anulan (completamente) la voluntad representativa en el texto. Pero, una vez más, el narrador interrumpe la descripción para calificar la vestimenta del indio: «El poncho es el paraguas del indio, también es su parasol». Nos encontramos entonces más allá de un mero empleo de la metáfora. El discurso se convierte en un juego que apunta hacia la abolición de la transparencia signica porque apela a la atención del lector hacia el juego verbal que subyace al uso retórico.

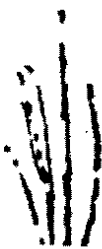
La representación transparente también se ve cuestionada en el siguiente pasaje:

Dán, dán, dán! Soldados alineados esperan órdenes. Placita sin adornos ni agua. Dos caminos se cruzan al centro: X. A un lado, en la pared, esta inscripción: GOBERNACIÓN DEL DISTRITO y un escudo «REPÚBLICA PERUANA». (89).

Es evidente que estamos frente a una descripción de la plaza, que carece de adornos. La descripción morosa de la casa de gobernación se sintetiza en sus inscripciones. Sin embargo, es notorio que la descripción de los caminos que se cruzan al centro de la plaza deja de ser una descripción habitual. Se usa la grafiá «X» y nos lleva directamente a fijarnos en el discurso.

## el sujeto representado

Existe otro nivel en que el discurso indigenista se ve cuestionado en este relato. La representación del indio en verdad no es el componente principal de «En Chaulán no hay sagrado (film indio)».



En el relato el personaje-narrador, que carece de nombre, llega hasta Chaulán y, a través de un preceptor, se informa sobre los acontecimientos ocurridos. Lo que se observa entonces es *el proceso de configuración del narrador-personaje en relación a la historia del indio Simulluco*. En el texto no se explica cuál es el interés del narrador-personaje en conocer la historia de Chaulán. Pero se puede advertir sin dificultad que el narrador-personaje tiene un fuerte rasgo de aburrimiento, de apatía vital: «Cansancio, fumo. Recuéstome en el peillón que está tendido cerca a la puerta de la choza. Por ahí veo tirado un número de 'El Tiempo'. Lo abro; sin editorial. Avisos, avisos. No tiene nada de nuevo» (88). «Cansancio, fumo. Fastidio y quietud. Sueño, sueño... sueño en gran cantidad» (88).

Esta actitud en la que el personaje nos revela su conciencia es, además, la revelación de su estado de ánimo. Aún no conoce la historia de Simulluco y los demás indios que «fusilan» a los santos y el mundo indígena es desconocido y ajeno: «La noche. Noche serrana. Cerrada. Cerrada» (88). Esta aliteración nos revela la lejanía del mundo indígena, la noche serrana se convierte en cerrada, impenetrable. El narrador, como, ya ha sido dicho, sólo podrá acercarse al indio a través de una historia de la que ni siquiera participa. Sólo al final del relato tiene un encuentro con Simulluco. Vamos a transcribirlo completamente porque resulta sumamente importante para captar la configuración del sujeto en este relato:

Yo: —Qué tal. Me quedé mirando hacia afuera a un indio. Ya viene. ¿No es Simulluco aquel (sic)?, pregunto.  
—El mismo.  
—Oye, cómo estás, Simulluco?  
—Para servirte, *tayta*. (Pretende besarme la mano).  
Conversamos.  
—¿Tú vienes de Lima, *tayta*?  
—Sí.  
Mucho me alegra. Ironizan sus ojos de achiote. Se alegra. Le digo:  
—¿Qué haces? Me dicen que eres muy alegre, cierto?  
—Cómo será pues, *tayta*.  
—¿Por qué no te compones?  
—Estoy bien, *tayta*.  
Ahora voy hacia tí (sic):  
Simulluco: traiga su alegría antigua, poncho al brazo, esta mañana mascón de fastidio, para saltar, para gozar, para correr, para reír (sic).  
Mascando sus pensamientos, digo: así, pues.

#### ADOLESCENCIA CHOLA

Pienso en la longitud de un romanticismo sin tristeza, sin palabras, sin lágrimas. La antigüedad (sic) circula en mis venas, y puedo reír (sic) en un curaca falso. Arnarro la sogá de mi cansancio en una ruina que se queda en el pueblo aquel; Chaulán. Rompo los volúmenes de mí mismo, y hay una sonrisa difícil en mi cerebro. Qué vamos a hacer, qué vamos a hacer! Giro en las márgenes de una nueva antigüedad (sic). Oh choio, Oh choloi (92).

Desde la perspectiva de la vanguardia los sujetos no son sustancias, son relaciones que necesitan ser configuradas. Con respecto al indio Simulluco, el narrador-personaje requiere saber su historia pero sólo para relacionarse con él, para apartar su abúlica indefinición. La identidad festiva de Simulluco es absorbida por el narrador-personaje y de ese modo se pone en marcha el proceso de sujeción. Lo importante entonces no es la representación del indio, sino la configuración del narrador-personaje. El acercamiento al indio implica paradójicamente una lejanía. La «alegría antigua» de Simulluco se convierte en una abstracción, pasa a ser la antigüedad que el narrador-personaje siente circular en sus venas. Su identificación es una comunión abstracta, mental, que se ubica fuera del tiempo.

## notas

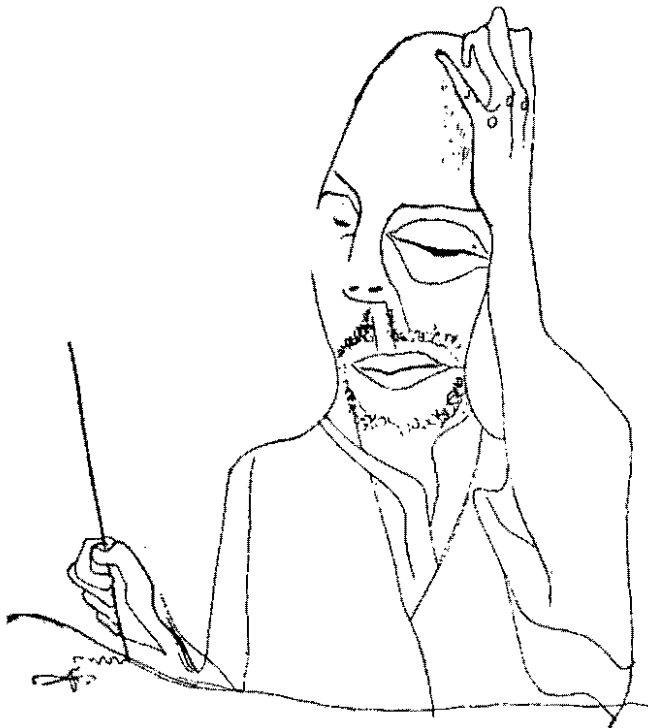
- 1 Adalberto Varallanos, «Crimen celestial», en *Amauta*, Nº 26, Lima, setiembre-octubre de 1929; pp. 67-72. Varallanos falleció en julio del mismo año.
- 2 Adalberto Varallanos, *La muerte de los 21 años y otros cuentos*. Lima, Ediciones de la rev. *Altura*, 1939.
- 3 Adalberto Varallanos, *Permanencia. Cuentos, poemas, crítica y otros escritos* (Buenos Aires, Ediciones Andimar, 1968), pp. 60-69.
- 4 Ricardo González Vigil, *El cuento peruano contemporáneo 1924-1941* (Lima, Ediciones Copé, 1990), pp. 337-350.
- 5 La tercera edición de 1968 recoge toda la producción literaria de Varallanos. De manera increíble encontramos este párrafo final ubicado entre los poemas de Varallanos. Si bien dicho párrafo lleva encabezado un título (*Adolescencia Chola*) no es un texto aislado del relato. Es más, incide de manera fundamental en el sentido del relato, como se verá más adelante.
- 6 Prólogo citado, pp. 19-50.
- 7 *Ib.*, p. 42.
- 8 *Loc. cit.*
- 9 *Op. cit.*
- 10 Con respecto a la categoría de «indigenismo de vanguardia» se puede consultar a Cynthia Vich, «Hacia un estudio del 'indigenismo vanguardista': la poesía de Alejandro Peraita y Carlos Oquendo de Amat» en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nº 47, Lima-Berkeley, 1er semestre de 1998; pp. 187-205; y su más reciente (e importante) *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, PUC, 2000. Vich plantea que el indigenismo de vanguardia es «la actitud artística e intelectual que articulaba la tradición autóctona con el lenguaje y el espíritu de la modernidad occidental» (p. 57). El indigenismo de vanguardia puede ser traducido como una tradición modernizada, regional y cosmopolita a la vez. Las radicales diferencias entre ambos discursos son puestos a discusión y, sin duda, son un fuerte estímulo para el debate. Los casos particulares que son analizados por Vich sin duda fortalecen su categoría, sin embargo, otros autores, como Varallanos, se resisten a ocupar un lugar en dicho concepto.
- 11 Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (Madrid, Altea-Taurus, 1990), p. 47.
- 12 Véase Gerard Genette, *Figuras III* (Barcelona, Editorial Lumen, 1989) pp. 89-143.
- 13 Antonio Cornejo Polar, *La novela peruana* (Lima, Editorial Horizonte, 1989), pp. 54-57.
- 14 Al ya citado González Vigil, se suma Tomás Escajadillo, quien denomina a «Crimen celestial» como un relato indigenista (en principio) que es vanguardista (además): «[...] llego a la conclusión de que muy pocos relatos indigenistas fueron vanguardistas, a pesar de que mucha poesía indigenista fue muy permeable a los vientos de vanguardia que



soplaban en la década del '20 (...) El más significativo es 'Crimen celestial' de Adalberto Varallanos». «Existió una prosa de ficción de 'vanguardia' en Amauta?», en: Varios, *Amauta y su época*. Lima: Editorial Minerva, 1998; pp. 333-351.

Del mismo modo, el término 'vanguardo-indigenismo' es utilizado sin mayores inconvenientes por David Wise en su «Vanguardismo a 3800 metros: el caso del boletín Tiikaka (Puno, 1926-1930)», en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 20, Lima 2do semestre de 1984; pp. 89-100.

- 15 Josep-Vicent Gavaldà-Poca, «La crisis de la referencialidad. Discursos vanguardistas y discurso semiótico», en: *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*. Minneapolis-Valencia, N° 2-3, p. 36.



## blanca varela: una verdad en carne propia

La obra poética de Blanca Varela nos ha acompañado a lo largo del cuarto menguante del siglo reciente al modo de una caja de música que pudiese tornarse en caja pandórica: su sabio ritmo se abre, de pronto, como un abismo emotivo. Si en los primeros tiempos la luz del ritmo parece dictada por la refracción del mundo contemplado; en los últimos tiempos la oscura vibración emocional parece eludir cualquier dictado, irrumpir y fluir con íntima violencia. Así, esta poesía ha crecido a la luz y a la sombra de su tránsito, pero su crecimiento no es una figura de sumas y proporciones armónicas sino una recomposición residual y elusiva, que habla a pesar suyo, por fatalidad y sin ilusiones. En ese riesgo reconocemos una dolorosa grandeza.

Más rizomática que arbórea, ésta es una poesía inquietante y enigmática. Dice mucho y calla más, aduce y contradice, se expande y se recorta; y crece, en fin, animada por su propia materia emocional, por la dinámica interna que discurre como una química incierta, capaz de corroer el lenguaje, capaz de cifrarlo como certeza revelada. Al final, estos poemas son cicatrices del habla: en el cuerpo simbólico del lenguaje, en el espacio del conocimiento, dejan ver las recientes heridas del sentido. El poema es un tramo remontado pero sus huellas se borran mientras su trayecto culmina. Por eso, ésta es una poesía de intensidades. Las palabras abren un claro no en el bosque de signos sino en su fronda de ceniza. El poema es la breve y fugaz ceremonia de una conmoción irrepetible.

Así, esta poesía ha crecido a la sombra de nuestra literatura, como una instancia más cierta y perturbadora. No está hecha para gratificarnos, tampoco para aleccionarnos. Lo suyo es una certeza única que acontece en el espacio de la duda, con gestos de zozobra pero también con la fuerza desgarrada de las pruebas finales, de las últimas evidencias. Cada poema es único e intraducible, no admite otro discurso, y casi resiste las interpretaciones. Hasta su anotación parece asistemática, como si las estrofas se resistieran al discurso, y lucharan contra la asociación, revelando la pulsión de decir/desdecir, escribir/tachar, discurrir/escurrirse. Poesía enunciada a solas, casi murmurada, que de pronto subraya o zahiere, casi como un soliloquio apenas sostenido por el hilo de la voz.

Por lo tanto, lo primero que pone en duda es su contextualización. Hacer su historia literaria es un modo de situarla, y es bueno hacerlo, pero se corre el peligro de perderla de vista. Por eso, hay que calificar y subclasificar su

pertenencia, por ejemplo, al surrealismo de los años 40-50. Estos son los años de cierto decantamiento de las estrategias poéticas del surrealismo heroico, aquel que en César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, por un lado, y en Enrique Molina y Olga Orozco, por otro, daría sus mejores frutos de vehemencia hispanoamericana. La generación siguiente, beneficiada, diríamos, por esa libertad, ejerció otro registro de exploraciones, como se puede verificar en la obras del venezolano Juan Sánchez Peláez, del argentino Francisco Madariaga, del colombiano Álvaro Mutis, de los peruanos Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren. Si los poetas animados por la inmediata experiencia surrealista están más cerca de una práctica de la poesía como instrumento de cambio, como herramienta para rehacer el lenguaje; los otros poetas, hechos en esa persuasión, forjan más bien la práctica del poema como construcción de la memoria, de su asombro contemplado y su milagro entrevisto. Blanca Varela corresponde a esta segunda empresa de registro: sólo que su poesía irá adentrándose en una ruta sin mapa de retorno: el asombro conlleva el horror, la memoria arde sin tregua, y en el territorio del lenguaje somos criaturas sin amparo.

Por ello, en la poesía de Blanca Varela se cumple una de las paradojas del surrealismo latinoamericano: su capacidad para incluir la parte del dolor. Esa dimensión autoreflexiva está en la poesía de Juan Sánchez Peláez, en su desasosegado trayecto de interperie; y distingue con brillo propio (fulgor de lo oscuro) a la poesía de Blanca Varela, a su íntima discordia de registros contrarios, asumidos en el poema como la posibilidad de decir por una vez y sólo aquí esta fractura del mundo y triunfo del lenguaje.

También es cierto que otra contextualidad de esta poesía es su paisaje femenino. No se trata, claro, del feminismo programático, sino de la mujer, de su capacidad para acarrear una diferencia que no tiene como disputa, me parece, el lugar social de un género sino la parte del discurso que una mujer puede aducir mejor. El sujeto de esta poesía es cualquier yo que la enuncie, y el tú que la recorre es cualquier interlocutor que la ponga a prueba. Pero también es verdad que hay un yo repentino (cuya inmediatez vivencial es casi vallejiana) que se disemina con ironía y agonía, y que bien puede entenderse como la irrupción de la poeta, ya no de una persona o máscara sino de un sujeto en voz viva. Esta vecindad inmediata entre la poeta y la voz es una subversión de los códigos de control, otra libertad de lo mutuo femenino.

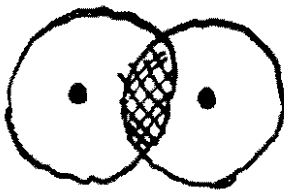
Y, en fin, queda todavía por levantar otro escenario para esta voz desasida. Y es el del mundo emocional, no sólo el de la subjetividad que emerge en los huecos del poema, en sus pausas y abismos. Éste es un lenguaje trazado a golpes, sesgado y sarcástico, siempre elusivo y alusivo, antisentimental y a la vez dramático; pero todo ello no hace sino más inmediata la pulsión interior, la zozobra subjetiva, el lugar sin nombre de lo que ya no podemos leer. Mientras que un lenguaje meramente confesional sería una ilusión de la transparencia: éste, más elaborado y complejo, conlleva, sin embargo, un oleaje emotivo a

punto de rebasar el poema. Esa elaboración requeriría un análisis más detenido. Hoy sabemos que la emotividad verbal posee sus propios protocolos, estrategias, riesgos y recursos. Y no lo sabemos solamente por la gran tradición retórica de la confesión, que se basa en la persuasión y en el papel inclusivo del lector; también por las más recientes exploraciones del mundo emocional, cuya capacidad de desbasamiento empieza en balbuceo, trabaja la materia orgánica del habla, y transfiere el cuento de lo vivo al lector. Ese ritual restablece el diálogo de un no saber vivir/morir en el lenguaje. Y, con todo, no diría que la melancolía del fin de siglo (que entinta con su dulce inteligencia el arte de amar novelesco) asoma también en los libros de Blanca Varela; diría, más bien, que la lucidez emotiva que distingue a su poesía no sólo se basta a sí misma, con elegancia estoica, sino que, en el lenguaje de la erración, no ocurre sino allí, en la voz del poema, libre incluso de sus contextos.

Al final, como al principio, se trata de una ceremonia de la lectura. Leer esta poesía es un acto ceremonial, digo, porque no sólo demanda una focalización sin ataduras (o sea, una fácil independencia referencial); sino porque el poema no es un saber acumulativo (esta gran lección viene de Vallejo); sino que es un saber residual, restado, que nos obliga a leer con pocas pistas, más cifrando que descifrando.

Por eso la experiencia de escribir sobre esta poesía es más exigente: ella nos acompaña, pero acompañarla no es fácil. También, leerla en clase. En la Universidad de Cambridge, el otoño de 1995, dicté un seminario sobre poesía latinoamericana (Vallejo, Paz, Molina, Cardenal, Sánchez Peláez, Varela), y recuerdo bien la experiencia de analizar durante una clase dos o tres poemas de Blanca Varela: los estudiantes parecían convocados a resolver un enigma. Notablemente, ese laborioso ejercicio de lectura probó ser una forma de felicidad: los estudiantes, al final, no se sintieron extraviados por el poema, ni eludidos por la poeta: se sintieron, creí entender, felices de esa puesta a prueba del lenguaje en el lector. Sabían que la alta y rara calidad del poema era un logro, en último término, de esta lectura, momentánea y ceremonial.

En el Perú de estos días, asolado por la mentira de la política más corrupta, la poesía de Blanca Varela es un alegato por una palabra más cierta. Poeta y poesía, en su caso, son una verdad en carne propia.





susanareisz  
lehman college - cuny

susana reisz, dedicada por mucho tiempo a la crítica y teoría literarias (cf. *teoría literaria: una propuesta*, 1986), su carrera tomó un nuevo matiz hace algunos años, por lo que ahora esta escritora dedica su atención a la crítica y a la teoría literaria feminista (cf. *voces sexuales, género y poesía en hispanoamérica*, 1996).

## ¿quién habla en el poema ...cuando escribe una mujer?

En el título de estas reflexiones confluyen la nostalgia del pasado y el deseo de cambio, dos tendencias de difícil convivencia que, sin embargo, suelen presentármeme de la mano en el escenario de mis debates internos.

«¿Quién habla en el poema?» era la pregunta con la que se abría el último capítulo de *Teoría literaria. Una propuesta*, un libro que me publicó la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1986, cuando yo vivía en Lima y era profesora de esa institución. Trece años más tarde, con muchos cambios históricos y personales de por medio, retomo mi pregunta pero añadiéndole una precisión que modifica por completo el repertorio de respuestas posibles. Renuncio ahora a la pretensión de universalidad de la pregunta primigenia puesto que las transformaciones políticas, sociales, científicas, tecnológicas y artísticas a las que me ha tocado asistir desde un mirador privilegiado, la babélica Nueva York, me han exigido una radical revisión de mis premisas originales.

No es casual que ahora me sienta «escritora» y antes no, pese a que me he pasado la vida escribiendo. Algo fundamental se ha transformado en mí con la exacerbada conciencia de ser mujer dentro de un coto tradicionalmente masculino. Pero también algo muy básico ha cambiado en el mundo de las letras, con el ingreso de nuevos actores, antes relegados al silencio y a la pasividad. Esos nuevos actores han traído consigo, entre otras muchas cosas, cierta falta de respeto ante las formas heredadas y una progresiva difuminación de las fronteras entre los géneros. La crítica literaria, después de haber vivido la fantasía de su igualación con las ciencias duras, se acerca ahora a la ficción y a la poesía sin mayor pudor pero, al mismo tiempo, sin la inocencia de la crítica «precientífica». Y viceversa, la narrativa se permite con cierta frecuencia teorizar, del mismo modo que la poesía se atreve a contar historias, a cuestionar el orden social y a mezclar lo alto con lo bajo en los contextos menos previsible. La amarga denuncia tanguera, «siglo XX, cambalache», parece encontrar confirmación en los minutos postreros del milenio...

La breve descripción precedente podría dejar la sensación de que estoy hablando de la llamada «postmodernidad» en términos muy generales, con la

misma vaguedad y laxitud con que suele introducirse el concepto en casi cualquier texto crítico de nuestros días. Me importa enfatizar que no es el caso. Cuando me refiero a «nuevos actores» lo hago en el sentido fuerte del término. Pienso sobre todo en «actoras» y en «actores» habitualmente marginados por factores extraliterarios (como pueden serlo la pertenencia al género femenino, la procedencia étnica o el formar parte de una minoría sexual o de cualquier otro tipo).

Las nuevas respuestas que intentaré ofrecer ahora retoman algunas de las ideas que formulé en los años ochenta sobre las relaciones entre poesía y ficción reexaminándolas desde un ángulo no contemplado entonces por mí: el género y la orientación sexual de quien escribe el poema. También se apoyan en algunas claves del pensamiento bajtiniano pero, al mismo tiempo, reubican ese pensamiento en el «contexto ampliado» previsto por el propio Bajtin para cualquier obra en diálogo con la posteridad.

En el último capítulo de *Teoría literaria. Una propuesta* señalaba que uno de los criterios decisivos para reconocer el carácter ficcional de un poema (y de la voz poética que se expresa en él) es la no-coincidencia entre la situación interna de enunciación y la situación de escritura. En los ejemplos utilizados allí dejaba en claro que aunque la voz poética ostentara las mismas señales de identidad del poeta, el desfase explícito entre una y otra situación (y sus respectivos actantes) creaba en el texto un «personaje lírico» separado del autor. A propósito de «Trilce III» de Vallejo, que se inicia con los versos «LAS PERSONAS mayores/ ¿a qué hora volverán?», ofrecía la siguiente explicación:

Resulta aquí evidente que la voz que en aparente diálogo con sus hermanos pequeños expresa la inseguridad y los temores de un niño en ausencia de los padres, no es la que le corresponde a un poeta adulto que, en situación de escribir un poema, da forma artística a su sentimiento —infantil y adulto— de integral desamparo. (1986, 203).

Y añadía un poco más adelante:

César Vallejo no registra en el blanco de la página la directa expresión verbal de su vivencia sino el discurso verosímil —nunca dicho o, al menos, ni así ni ahora— de un Vallejo-niño sólo existente en el espacio intermedio entre la imaginación y la memoria. El que escribe no es el mismo que habla en el poema.

Esta frase, *el que escribe no es el mismo que habla en el poema*, me exige ahora una serie de matizaciones y problematizaciones que se derivan de mi actual perspectiva teórico-crítica. En efecto, cuando uno se propone examinar los textos a través de una lente genérico-sexual, comprobará de inmediato que antes de preguntarse si los enunciados de la voz poética coinciden o no con la situación de escritura, tendrá que prestar atención prioritaria al pacto implícito que el escritor o la escritora propone a sus lectores por el hecho de darse a conocer como hombre o como mujer a través de su firma.

Con esta última aclaración no me propongo dar especial relieve a los ejemplos desviantes: no estoy pensando en primera línea en el caso particular de las escritoras que en siglos pasados publicaron sus obras con un pseudónimo masculino para ser más fácilmente aceptadas ni estoy aludiendo a juegos de travestismo encaminados a burlar al receptor. Me refiero, lisa y llanamente, a las expectativas de lectura que suscita el dato histórico o empíricamente verificable de que un poema ha sido escrito por una mujer y no por un hombre. O a la inversa: por un hombre y no por una mujer.

Por un instante me he sentido tentada de decir que la segunda formulación es menos relevante que la primera, pues a lo largo de la historia literaria las pocas mujeres poetas célebres han sido la excepción que confirmaba la regla de la total hegemonía masculina en las bellas letras (y, por supuesto, en todas las actividades «de importancia pública»). Es decir, que lo normal y esperable era que el texto de valor artístico hubiera sido escrito por un hombre. Sin embargo, en este fin de milenio la situación se ha modificado de tal manera que ambas formulaciones pueden alcanzar una validez equivalente.

Al utilizar la expresión «por una mujer y no por un hombre» (o su reverso, «por un hombre y no por una mujer») hago una deliberada mimesis de las oposiciones binarias dominantes en la lógica patriarcal, de los estereotipos genéricos fundados en tales oposiciones y de las expectativas de lectura correspondientes a esos estereotipos.

De la mujer poeta no sólo se espera que utilice adjetivos femeninos para caracterizar a su «yo lírico» (y que diga, por ejemplo, «esta mañana soy *otra*»)<sup>1</sup> sino, además, que muestre su «sensibilidad femenina», que exhiba su vulnerabilidad, que exprese la primacía de los afectos en su vida, que hable de su mundo privado, que despliegue sus sentimientos como amante y como madre, que ventile las angustias generadas por su dependencia del hombre, que revele sus ansiedades en torno al envejecimiento (pero no sólo como parte del universal «camino hacia la muerte» sino desde el específico temor de perder el atractivo físico ante el varón), que deje testimonio de las limitaciones y recortes inherentes a su rol tradicional...

Al otro lado del espectro, se espera que un hombre poeta plantee los «grandes-temas-de-la-humanidad»: la herida temporal, la consciencia de nuestro «ser-para-la-muerte», la finitud de la vida y del amor; la pequeñez de la condición humana ante la inmensidad del universo, el anhelo de trascendencia, el asombro ante los misterios de la naturaleza, la conmoción y el horror frente al sufrimiento humano, el enigma del mal, de la locura, de la crueldad, el escrutinio de eso que llamamos la «realidad», la entronización de la mujer como objeto «natural» del canto amoroso («poesía eres tú»), la exploración egocéntrica de la propia pasión, el escarnio de la ingrata o la glorificación de la amada silenciosa e inmóvil, los placeres de la camaradería, el amor a la patria, las glorias y miserias de la guerra...





Analiqué las frases con minucia, buscando claves para demostrarme a mí misma que no es posible hacer un simulacro perfecto de *Weltanschauung* femenina. Y, como era de esperarse, encontré lo que buscaba: cierta tendencia a generalizar o abstraer en materia de sensaciones y afectos; cierta calculada (o ineludible) distancia en relación con las experiencias evocadas; cierta falta de intensidad y de temperatura emocional en la elaboración de la autoimagen; y, sobre todo, la ausencia de una resonancia coral femenina en el timbre individual de ambas voces de poeta.

Para formular esta última objeción acudí a mi memoria la idea bajtiniana de que la perspectiva del autor lírico es fundamentalmente «una *obsesión de coro*». (Bajtin, 1982, 149). Supongo que inspirado en la lírica coral griega (y sobre todo en su variante trágica) Bajtin intentó trasladar a la poesía lírica moderna un concepto que parece solo apropiado para la narrativa o el drama, pero que, sin embargo, también puede ser un instrumento efficacísimo para el análisis de la poesía. Me refiero a las relaciones entre el «autor» y su «héroe» y, de otro lado, a las complejas interacciones entre la «voz propia» y la «voz ajena».

En la autobiografía y en la poesía lírica no-ficcional la coincidencia identitaria de autor y héroe se diferenciaría por el hecho de que en la primera el héroe, «fuerte y autoritario», construido *desde otros* que lo recuerdan y *para otros* que lo recordarán, se impone por completo al yo-autor. En la lírica, por el contrario, «el héroe no tiene casi nada que oponer al autor» (147), quien lo construye, es decir, se construye, mediante la objetivación valorativa de la propia vivencia. Bajtin resume así su intuición de la peculiar dialéctica de cercanía y distancia, identidad y otredad, que caracteriza la articulación del enunciado lírico:

La lírica es la vista y el oído de uno mismo desde el interior, con ojos emocionales, y en la voz emocional del otro: yo me oigo en el otro, con otros y para otros. (149).

Completé de inmediato esta idea con una mía que he expuesto con ligeras variantes en otros marcos teóricos.<sup>3</sup> Me dije y repito aquí una vez más que la voz hasta cierto punto «ajena» de la que se vale el/la autor/a lírico/a, esa voz «acorde con un coro posible», tiende a ser concebida por el poeta y sus lectores como expresiva de la humanidad y en armonía con los registros más universales del sentir humano; en cambio, el «coro posible» de las poetisas que irrumpen como nuevas actrices suele ser un «coro posible» en el sentido más literal de la expresión: un colectivo limitado y difuso, constituido por esa parte de la humanidad que comparte con quien escribe el poema las mismas circunstancias vitales y, sobre todo, las mismas limitaciones dolorosamente admitidas. En suma: voces de mujeres conscientes de su rol genérico dentro de sus respectivas culturas.

Éstas y otras reflexiones similares perdieron, sin embargo, su carácter probatorio no bien me planteé una pregunta crucial: ¿es que yo habría sido

capaz de percibir la falta de «resonancia coral femenina» —me cito a mí misma— en «Dos autorretratos» si no hubiera sabido de antemano que el texto es obra de un hombre y no de una mujer? Tuve que admitir que la respuesta más probable es *no*.

Al mismo tiempo, tuve que conceder que muchas mujeres poetas no tienen el menor interés en crear esa «resonancia» y, de otro lado, que no todos los hombres que a lo largo de la historia de nuestras letras han dado voz a figuras femeninas lo han hecho con igual grado de proximidad y empatía.

Cuando intento regresar a las fuentes (de la lírica coral y del travestismo literario) se me hace ineludible el recuerdo de la Clitemnestra de Esquilo en la *Orestíada* y de su equivalente eurípideo en *Ifigenia en Aulis*: implacable y feroz la una, herida de muerte en su sentimiento maternal la otra, condenadas ambas al odio y al crimen pero tan distintas en su capacidad de consonar con otras voces femeninas a través de los siglos...

Algunos/as creadores/as son capaces de saltar el cerco de su propio condicionamiento genérico y de mirar «como con ojos propios» la vivencia de la otredad sexual. La voz lírica que realiza la proeza de articular esa vivencia vicaria es doblemente «ajena»: por ser la voz «musical» que hace de la emoción un objeto de arte; y por ser la voz del género opuesto.

El fenómeno es raro. Mucho más raro de lo que podría suponerse cuando uno recuerda el crecido número de heroínas (sobre todo novelescas) emanadas de una imaginación literaria masculina. Los textos que son producto de tan complejo y logrado proceso de «transgenerización» lírica parten de una ruda «contradicción anunciada» (que se lee en la firma del autor) y, al mismo tiempo, satisfacen con notable eficacia las expectativas que se derivan de los estereotipos genéricos en torno a la voz de «héroes» y «heroínas».

Casos como éstos, que los autorretratos ficcionales de José Luis García Martín ejemplifican con especial brillo, se distancian nítidamente de las imitaciones serias o burlescas, de las estilizaciones superficiales o de los empeños miméticos «desde afuera», tan fáciles de descartar como no problemáticos en toda lectura atenta a la diferencia sexual. Por otro lado, son estos mismos casos excepcionales los que muestran el peso casi apiastante del binomio *masculino/femenino* en el horizonte de nuestras expectativas de lectura. Y son ellos también los que ponen en evidencia por qué la cuestión del género sexual de la escritura suele ser indecible cuando se desconoce la identidad del autor.

No quisiera concluir esta reseña de «curiosidades» transgenéricas sin mencionar el caso de una lírica homoerótica de singular calidad, en la que tanto el sujeto como el objeto del canto llevan la marca explícita o implícita de la masculinidad y en la que, sin embargo, el «coro posible» de la voz solista incluye los ecos de voces líricas femeninas.



Hilario Barrero, poeta español residente en Nueva York, se distingue por cultivar golosamente una imaginería inspirada en las aterradoras visiones de ultratumba del cristianismo y del mundo clásico, por radicalizar el lenguaje de lo «sublime» hasta un punto cercano al estallido y por construirse un «héroe» con rasgos de amante y de mártir, fervorosamente entregado a la *pasión* (en un sentido a la vez erótico y religioso).

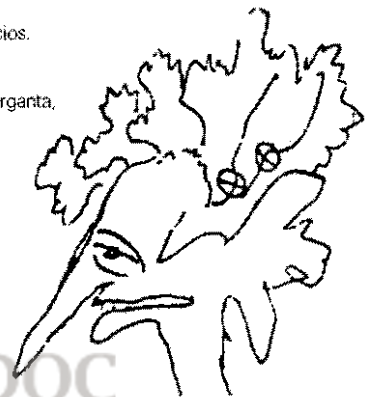
Ese «otro» que da voz valorativa a la interioridad callada del poeta cantándola en clave elegíaca, con frecuencia acoge en su palabra las reverberaciones de una sentimentalidad femininamente masoquista y autoirónica a la vez, una postura estético-emocional que en la poesía hispanoamericana de este siglo está representada ya en Delmira Agustini y que en la actualidad tiene una cultora eximia en la poeta y narradora peruana Giovanna Pollarolo.

He aquí un collage de citas con relieves míos, que pone a la vista un parentesco tal vez ignorado por los autores más recientes mas no por ello menos notorio:

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;  
Y si tú duermes, *duermo como un perro a tus plantas!*  
(Delmira Agustini, «El intruso», 1993, 168)

Yo jadeo por ti  
.....  
Pero calló  
*sé que me despreciarías  
como a una perra pegajosa y babeante  
que no deja de mover la cola  
la lengua afuera  
cuando llegas:  
que se orna en las alfombras  
cuando presente una cándida.*  
(Giovanna Pollarolo, «Primera declaración de la esclava», 1997, 81)

Todos ignorarán mi miedo de perderte,  
de esta incesante lucha por poseer tu espacio,  
ser dueño de tu boca, amo de tu paisaje,  
propietario del bosque de tu pecho  
y depender de ti, esclavo de tu aliento,  
devoto siervo de tu antiguo nombre  
molde para tu oro, tierra para tus flores de cilicios.  
Y así, mientras ahondas los muros de mi boca  
con la lenta carroza de tu lengua,  
saliva enajenada, plomo que me envenena la garganta,  
y me unges con el óleo caliente de tu muerte,  
*con el bozal enamorado de tu sexo  
ser el perro sumiso que defiende tu vida.*  
(Hilario Barrero, «Cors e con», 1999, 16)



La imagen autodenigratoria del amante-esclavo, estilizado en la posición de fidelidad irreflexiva de un animal doméstico, es el rasgo más notable y remecedor de los tres textos y el que establece una extraña consonancia diferida entre tonalidades anímicas tan diversas. La celebración jubilosa de un erotismo femenino sin barreras (incluido el masoquismo) en Agustini, la distanciada y poco benevolente parodia de sí misma en Pollarolo y los apasionados acentos de martirio amoroso y sexual en *Barreiro* configuran un «coro posible» que a su vez invita a otros «coros posibles» tendiendo puentes más allá de la *barrera* de género. Podría decirse, parafraseando a Bajtin, que este hombre poeta, por ahora excepcional en su empeño, «se oye a sí mismo en el otro, con *otras*».

Tal vez estamos asistiendo al nacimiento de una nueva forma de lírica que, gracias a su afán por dejar atrás la monológica pretensión de universalidad de la «gran poesía», es capaz de enriquecer la línea melódica del canto solista con los «armónicos» de la otredad más silenciada: la del *otro sexo*...

## referencias

- AGUSTINI, Delmira (1993). *Poesías completas*. Edición de Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Buvnova. México: Siglo XXI.
- BARREIRO, Hilano (1999). *In tempore belli*. Madrid: Verbum.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1999). «Dos autorretratos». En: *Turia*. Revista cultural. Número 50, octubre de 1999, 109-110. (Teruel).
- POLLAROLO, Giovanna (1997). *La ceremonia del adiós*. Lima: Peisa.
- REISZ, Susana (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- (1986). *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VARELA, Blanca (1999). *Concierto animal*. Valencia: Pre-Textos.

## notas

- 1 Blanca Varela en el comienzo de uno de los poemas de su libro *Concierto animal* (1999, 29).
- 2 Copio aquí el texto completo, publicado como en la revista cultural *Turia*, 109-110:

### dos autorretratos

Manna Tsvetàieva

Anduve enamorada del amor  
Y no encontré el amor en parte alguna.

Todas las casas son ajenas para mí,  
ajenos para mí  
todos los cuerpos.

Mi patria no es mi lengua,  
ni tampoco la calle de mi infancia.

No me importa en qué lengua  
han de desentenderme los lectores:

Ya estaba fuera de mi patria  
cuando estaba en mi patria.

Como madera que arrastra la corriente  
encallada quedé en cualquier parte.

Nada fue nunca mío,  
ni siquiera lo que creí más mío.

Nací muerta. A un muerto  
habéis golpeado hasta sangrar.

Tenéis sangre en las manos.  
No es mi sangre, es la vuestra.

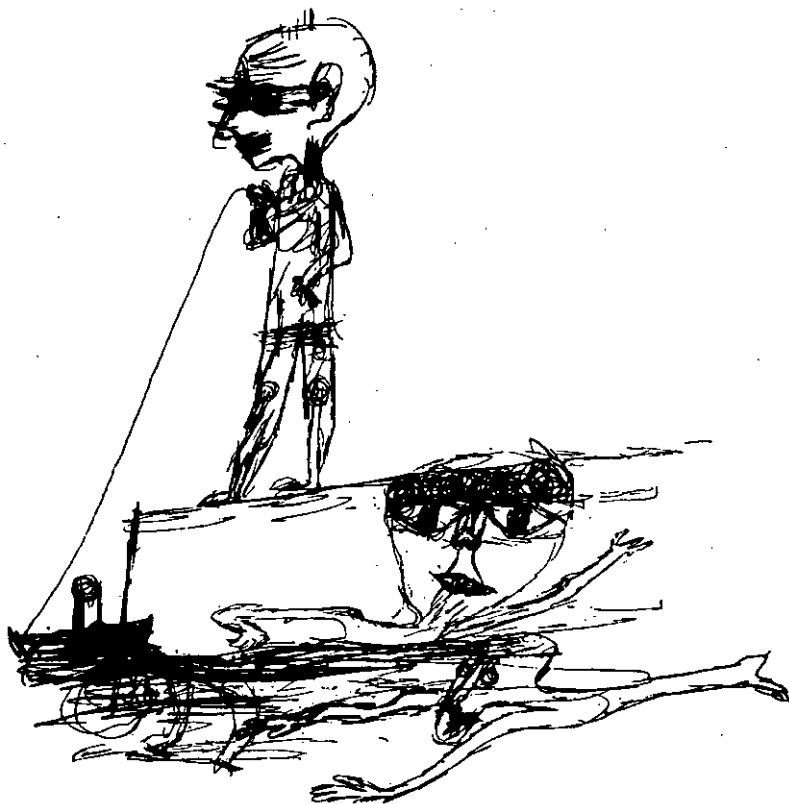
Ya estaba sola cuando no estaba sola.  
Ya estaba muerta cuando estaba con vida.

Anna Ajmátova

Mi vida ha transcurrido en algún sitio  
del que yo estaba ausente.  
¡Cuántas veces se levantó el telón  
y la escena vacía  
en vano ha esperado por mí!  
¡Cuántas veces  
tendió el amor los brazos  
hacia mi cuerpo trémulo  
y abrazó solo arena,  
una mujer sin nombre,  
mientras yo sonreía en otra parte!  
A mis mejores amigos  
los perdí en algún recodo del camino  
antes de haberlos encontrado.  
Conozco palmo a palmo una ciudad  
y nunca he estado en ella.  
Me han conmovido hasta las lágrimas  
mares que nunca he visto,  
versos que nunca he escrito,  
un rostro en el espejo,  
que era el rostro de mi madre  
y el de la hija que no tuve  
y el de una desconocida  
que me miraba con extraño amor,  
pero nunca era el mío.  
Alguien que se llevó mis risas,  
me ha dejado sus lágrimas.  
¿De quién son estas lágrimas,

de quién este dolor  
que me traspasa un pecho que no es mío?  
Me han robado mi vida,  
no lloréis en mi tumba. En ella yace,  
bajo mi nombre, una desconocida.

3 La exposición más detallada se encuentra en el segundo capítulo de mi libro *Voces sexuales. Género y poesía en Hispanoamérica* (Reisz 1996, 27-39).





El regreso a la literatura. Roa es el tejido de las intertextualidades, que no son esos torpes juegos de citas a la moda, sino las prolongaciones de *modos* de un mismo hacer, manifestados en sutiles texturas.

Vuelve a Pound, y a través de él, a un gesto que recorre nuestra historia: no existe el plagio en poesía: poesía es eco y resonancia, contigüidad.

Viaja, abstrae y nos lanza desde sus propios brillos e intensidades a aquello que atraviesa todo arte: eso: los hondos, los últimos reductos humanos.

## armandoróa

armando roa vial (santiago, 1966): *cartas a la juventud* (antología, 1993), *la invención de Chile* (antología en coautoría con Jorge Teillier, 1994), *el hombre de papel y otros poemas* (poesía 1994), *ezra pound, homenaje desde Chile* (antología en coautoría con Armando Ube, 1995), *el apocalipsis de las palabras / la dicha de enmudecer* (poesía, 1998), *ezra pound, poesía temprana* (antología y traducción, 1999), *elogio de la melancolía* (ensayos, 1999), *para no morir tan despacio* (relatos, 1999), *el navegante* (traducción de la antigua elegía anglosajona, 1999), *robert browning, poesía escogida* (edición y traducción, 2000), *el mito y la sombra* (relato, 2000), *zarabanda de la muerte oscura* (poesía, 2000), *estancias en homenaje a Gregorio Samsa* (poesía, 2001). Los poemas que siguen pertenecen a un texto mayor llamado *palimpsesto*.

## invocaciones y reescrituras de pierre menard

### basil bunting ad literam

### de: en contra de la trampa del tiempo

Adiós, digo, a la sucesión de las musas,  
rostros vacíos, quietos, ausentes;  
discretas deben ser nuestras voces de despedida.  
Y afligidas.

Vagaban en la noche  
por habitaciones sin luz; o donde el único fulgor  
reflejado en la pared desde la calle  
era el de una luna demasiado lenta.

Las cerillas apresuran la oscuridad  
agolpadas por nocturnos demonios  
que brillan tenuemente entre cascadas  
de revoltosas ilusiones.

iMusas disueltas en el aire, silenciosas musas de la luz!  
Cesen ya de administrar  
veneno a la memoria moribunda y devuelvan  
su estocada a los viejos arrebatos de la inspiración.

Cesen de fraguar  
la simiente  
de un largo desaliento, estéril, diseminado,  
o reunido sin orden sólo para marchitarse.

## al traducir una antigua elegía anglosajona

La fortuna de los hombres goza del juego:  
el arpa y la espada que nos guardan del frío.  
Ahí estaban Beda y Alcuino, Wálder y Déor,  
los anónimos de Exeter y las hazañas de Beowulf.  
El destino vencedor de dioses que tomaron sus títulos  
al duro precio de la sangre, intercalando exilios a los reinos,  
desechando la diadema de las musas  
en la intrincada sintaxis de las duras consonantes  
y las vocales abiertas y aliteradas.

Decían «casa de los vientos» por el aire.  
Decían «sangre de los peñascos» por el río.  
Decían «techo de la ballena» por el mar.

Las palabras cabalgaban alrededor del túmulo  
y deploraban la caída del héroe o el rey.  
De aquellos semblantes exánimes  
—el sobrepeso sofocante de los muertos—  
traduzco wael spere windam  
y lo intercalo a sola sub nocte per umbram:  
el gesto admonitorio del miedo  
y su prolongación humana  
sobre la noche pagana de una estirpe longeva  
que hundi6 sus raíces en Jarrow y Northumbria.

Es éste un oficio antiguo y peligroso:  
encorsetar fantasmas,  
arrumbar señales que a nada conducen:  
desechadas las pesadillas por la borda de los sueños,  
navegamos en el mar de los desencuentros,  
cuando el agua desciende a ras de suelo  
y nuestra nave ya no puede esquivar la ortografía  
de arrecifes y despeñaderos.



Digo: traducir es entregar el rostro y la sed:  
persistir huyendo y huyéndome.  
Entregar mi graznido a otros cuervos,  
mis amores a otras sangres,  
mis agonías a otras muertes.

Sobre el texto cyssan (beso) y torn (aflicción)  
se funden a wiciam (morar) y strutian (luchar).

El traductor mendiga en días perdidos  
la ceniza que todavía lo aguarda,  
el nombre de una silueta que todavía lo enlaza,  
la frágil forma de un viento que sopla y no lo dispersa.

Se podría decir: todos estamos  
firmemente encarcelados en esta antología improvisada,  
donde el olvido «golpea los diques del lenguaje  
y respira sin llegar a ser palabra».

Por eso cerramos los ojos y aturdimos el oído.  
Un corazón en desuso. Sin una versión literal.  
De nosotros sólo quedan los otros.

## en un bazar llamado macedonio fernández

En un bazar llamado Macedonio Fernández  
se proscriben los aplausos: los tópicos son graves  
y escasea la higiene. Se encuestan fracasos,  
pasarelas hacia barcos que se alejan sin regresar.  
Alguien dice: «Nada en propiedad; todo prestado;  
no te lleses mi hoy; quisiera estar todavía en mí».

En un bazar llamado Macedonio Fernández  
las palabras clavan sus latidos  
entre mareas de tinta, encorvados verbos  
liberados a sus propias conjugaciones,  
irrumpiendo a puñados, preparando los personajes  
que habrán de morir al final de la lectura.

Se suma y se cita: un bazar es una página que exige al autor  
«del flagelo realista y le permiten afirmar sus paradojas».

Macedonio ensaya aunque todo se haya escrito.  
En aquel bazar que lleva su nombre

los engrasados brazos de la palabra  
maduran bajo otra piel.  
Macedonio intenta responder con una caricia  
a esa mano sin articulaciones  
que son las cosas  
despojadas de una mirada que las encierre  
o de una voz que las profile.

Así, en un bazar llamado Macēdonio Fernández leemos:  
«El mundo no tiene magnitud puesto que lo abarcamos  
con la más amplia de las miradas; la llanura y el cielo  
cabén en una imagen, totalmente y con todo detalle,  
en un punto de mi mente que no posee extensión».

## andrea del sarto

la manufactura,  
el trazo correcto y proporcionado.  
Robert Browning exhorta a la figura del boceto  
como si fuera la deuda de un juego por pagar.  
Andrea del Sarto, escribe: pintor ignotus.  
El brazo estaba mal colocado  
pero esos defectos son perdonables en las líneas del dibujo.  
Después de todo, la perfección nunca ha sido del todo genuina;  
en el arte como en la vida, para estar a salvo de nosotros mismos,  
el gusto cambia con demasiada facilidad.  
Es víspera de otoño y ya menguan los días.  
El tiempo se diluye a destiempo en su propia burocracia  
de amaneceres y crepúsculos.  
¿Las copias de Vasari? ¿Los perfiles de Morello?  
No, volvamos al rostro ahorrando modelos.  
Es Porphyria, en Fiésole, empecinada en el amor,  
girando y plegándose, la curva inferior del labio,  
el torso, la cabellera sueita.  
La voz rasposa del poeta prosigue el ensayo:  
su retórica en desuso añade ademanes aquí y allá.  
En la frase adecuada  
busca pulir la convicción.  
Para que luego el poema prosiga a solas,  
deambulando como un vagabundo,  
hasta montar el decorado perfecto.



s a n p e t e r s b u r g o , 1 9 9 5

Nunca al destino le faltaron razones  
para hacernos creer en aquellos cerezos  
que se erguían al fondo del barranco.  
Por eso nos apartamos de las incertidumbres del corazón  
(avanzábamos en medio de la oscuridad  
como un expreso que sabía su ruta)  
y dejamos que algo —por ejemplo un recuerdo—  
ocupara la butaca que a nosotros nos correspondía  
en aquel viejo teatro donde cada cual representaba un equívoco papel.  
Ahora, sin embargo, debo ser delicado: hablo de una mujer.  
Por eso pido al verso que deje a un lado mascaradas y volteretas.  
Que se limpie del estiércol que aún arrastra en los zapatos.  
Que aparte los desniveles del amor que el poeta  
escondió en un beso para luego negociarlo entre bastidores,  
cuando el placer ya arriaba sus velas agotadas.  
Digo que hablo de una mujer. Y lo hago con la abrasadora languidez  
de una luna que se estampa a la noche como una borrosa huella  
dactilar.

Porque sólo haya algo de cierto en todo esto:  
el texto que te escribo a los pies de un naranjo despeinado  
por la lluvia que cae entre tu mundo y el mío.

## d e s i n t e g r a c i ó n



«Son las diestras tensiones del calendario,  
tabulando los ritos de la fertilidad».  
Por eso el deseo de estar a solas.  
El odio arranca el disfraz y toma su verdadera forma:  
almohadas que despiertan de una pesadilla  
y pagan su precio a los amantes:  
el corazón que atiza el fuego  
y enciende la mueca de las calaveras.  
Es un cara y cruz  
entre dos nada que circundan la hemorragia  
que ha quedado después de la separación.

et expecto resurrectionem mortuorum

dicen que el deseo no calla nada  
aun cuando los tiempos no le sean favorables.

Que su ambición lo impulsa a descifrar  
todas las palabras del diccionario  
mientras el tiempo nos engulle hasta la última sílaba.  
All our yesterdays. ¿Graves señores  
que gruñen y sudan melancolía bajo el peso del tedio?  
La Muerte, su graciosa majestad,  
soy yo:  
Filius Guglielmos Johannes  
que ahora descreo de Shakespeare por exigencias escénicas.  
Aquí traigo estos yambos:  
para que el actor (cualquiera disponible) se pavonee  
lleno de estruendo  
sin que nadie lo escuche porque nada significa.  
Tremebunda o no  
la economía de lo trágico es resuelta y perseverante.  
Su proverbial sentido de la puntualidad  
es motivo de temor para deudores morosos  
que gustan madrugar las rimas  
intercalando  
incertidumbre por herrumbre  
totalidad por vacuidad  
o paroxismo por abismo.  
¿Verbigracias de la corte?  
Extendemos las manos y damos principio a la fábula feliz:  
pues el amor, aunque huyendo al despertarnos,  
nos desalojó de la nada.

## robert desnos revistado

**a**firmabas que los maremotos se tendían a tus pies,  
que el humo de las tinieblas te vestía con sus vapores.  
Saludaste a los asesinos  
y a los verdugos que preparaban la revolución.  
Diste refugio al amor y a los enamorados tanto tiempo perseguidos.  
¿Para qué tanto esfuerzo?  
¿Para qué un punto de apoyo  
en los oxidados amortiguadores de la vida?  
¿Para qué una palabra, una carrocería pasada de moda?  
De tanto soñar has perdido la realidad.  
De tanto pujar has permitido, como siempre,  
que el olvido termine de parir.

## ezragramas de pierre menard

### invocación a propercio

«Oh tú, mirada  
que pugna, juega y pasa,  
burlando, desafiando y engañando»

Nada has dejado en pie de las viejas divinidades:  
lascivas compañías o venerables anfitriones.  
En un astuto simulacro  
has asumido esta forma,  
temblando de miedo a la intemperie del poema  
—olas de tinta que revientan en vano  
para que tu corazón aprenda a venerar,  
para que nadie enturbie tu mañana con un testamento:  
no importa si en la fragua de alabastro o con el cincelado de la rima—  
Reclamaste la piedad de Perséfone  
para que la soberbia y la ruina dejaran de ensañarse,  
ahora que Roma es sólo un póstumo recuerdo de Roma.  
Fue el emperador quien alzó los senderos.  
Pero el destino ya estaba escrito:  
«no hay necesidad de consultar adivinos».


### rapallo & saint elisabeth

La anónima constelación de la usura  
atiborra el pabellón.  
La palabra se tiende anestesiada  
y resopla desde la camilla.

Estancado quedó el poema en el campo cenagoso de los higos  
cuando el poeta, a tientas, entreabrió la bruñida puerta de los sueños,  
convencido de que con «los sueños empezaba la responsabilidad».

Vidas que no tardan en hincharse,  
tumores parduzcos y tortuosos:  
son los jefes del dinero  
que esmeran un cadáver para el próximo féretro.

Inconcluso ha quedado el paraíso  
en el muro de una Iglesia.  
El azafrán con el que quiso iluminar el borde de una nube.



Adamo me fecit.  
«Omnia,  
todo lo que es, es luz»

(Con Escoto Erigena en Cantar LXXIV.  
sunt lumina: all things that are are light)

El poeta ahora se oxida en el quirófano.  
Ya no cantarán para él los gallos del Cid en Medinaceli.  
La muerte lo toma a préstamo  
y le estampa la diadema de su primogenitura.

## v a r i a c i o n e s e i n t e r v a l o s

### Variaciones e intervalos i

La máscara histriónica ha quedado atrás.  
Ahora, en la casa de los locos,  
bajo la nube silenciosa de una mueca,  
afloja su corazón  
de artesano con el cincel enmohecido.  
Las palabras ya no traman  
entre tanto desperdicio; a lo sumo olfatean a ciegas,  
como un perro que ha perdido a su amo.  
Nada hay que amanezca en esta carne,  
resuello sin reposo  
nadándose y nadándose  
río adentro,  
flotante desnudez  
entre fluidos y secreciones  
de hombres que han roto los sueños,  
que han saboteado el pensamiento  
dejando que las pasiones se desborden  
libremente en ésta, la casa de los locos,  
el hueco vicioso del mundo,  
donde el porvenir ha quedado abolido.

La máscara histriónica ha quedado atrás.  
En la casa de los locos  
no hacen falta las pantomimas del ritual:  
sólo se reza lo indispensable:  
por cada plegaria  
la destitución de un Dios.  
El infierno enmienda el paso del difunto:  
los vivos —intrusos depredadores en la casa de los locos—  
usurpan el polvo de los muertos.



## Variaciones e Intervalos II

El poema, a destiempo,  
cuando ya no hay voces que retumben desde el fondo  
de sus callejones,  
el aroma insalvable de un silencio envenenado,  
aventándose como un fantasma,  
pudriéndose en las letrinas,  
ensañándose contra las grietas de ese universo  
que nosotros mismos pusimos en pie,  
nada digo, que otros paisajes nos impongan sus reglas,  
un espejo para nadie, debajo de esta dura corteza  
de sonidos  
que se desprenden de nosotros, que viven despidiéndonos,  
que nos hienden como a tinieblas,  
que conjugan el aire que respiramos hasta asfixiamos,  
nosotros, como olas que ignoran donde reventar  
o como una huella incapaz de salir a flote.  
El poema, con su máscara histriónica,  
con su tempestad a destiempo,  
ardiendo a fuego lento en la casa de los locos,  
cuando la insolencia del cadáver deja ya de erizarnos,  
cuando el adiós ya no huele a discordia.  
Ahora que las palabras lo coronan con espinas  
luego de acomodarlo bajo la forma de una cruz  
con metros y pies que se posan y respiran  
limpiando de escombros el terreno.  
Porque las palabras, en la casa de los locos,  
como los dioses de Esquilo,  
liberan a los hombres de las terribles previsiones del destino  
al sembrar en sus corazones las ciegas esperanzas.

## Variaciones e intervalos III

En la casa de los locos  
las palabras son un juego ancestral y supersticioso.  
Sin disminuir el fervor de las veneraciones,  
aun cuando los dioses sean menos divinos  
y los hombres sean menos humanos,  
entre estertores de relojes y baúles polvorientos  
irrumpe el poeta y deja sin cerrar la puerta de la palabra  
sótano  
para que la noche se desfonde escaleras abajo,  
para que todo se vuelva subterráneo  
hasta perder sus raíces en medio de la oscuridad.

En la profundidad devoradora de su boca  
se va agolpando un vago tumulto de pensamientos muertos.  
Se dice a sí mismo:

«Por algún tiempo imaginé que las palabras eran mi  
monasterio

y yo su último habitante.

Pero ya estoy cansado de esta farsa.

Si escribo cielo me lleno de vértigos.

Si escribo tierra me lleno de temblores.

Si escribo luz me lleno de sombras.

Si escribo hombre me lleno de dudas»

Palabras embalsamadas a la boca: espuma inmóvil,

los miedos que el sol ya no puede secar,

los puntos suspensivos de un anochecer temeroso

desplegado como un mantel en ésta, la casa de la última  
farola.

#### Variaciones e Intervalos iv

Nada le queda de notable

a este poema bajo el impulso de la luna.

En la casa de los locos

el goce es corta y mezquinamente tasado.

En la casa de los locos

no se conoce otra libertad

que la del destierro en unas cuantas palabras

que duras penas relumbran

sin cuerpos opacos a los que acariciar,

desprovistas de todo medio

para huir, defenderse, ocultarse u engañar.

Nada le queda de notable

a este poema bajo el impulso de la luna:

en la casa de los locos

los años y los muros

no guardan parentesco entre sí:

despojos del firmamento —un sentimiento adecuado a

nuestra imperfección—

la luna, empedrada al silencio,

estampando su huella dactilar;

porque para escapar de la casa de los locos

de nada sirve el gastado pasaporte de la noche,

la muerte prematura de todas las estrellas.

Opene inwid-nlemas

Ealle ic mihte

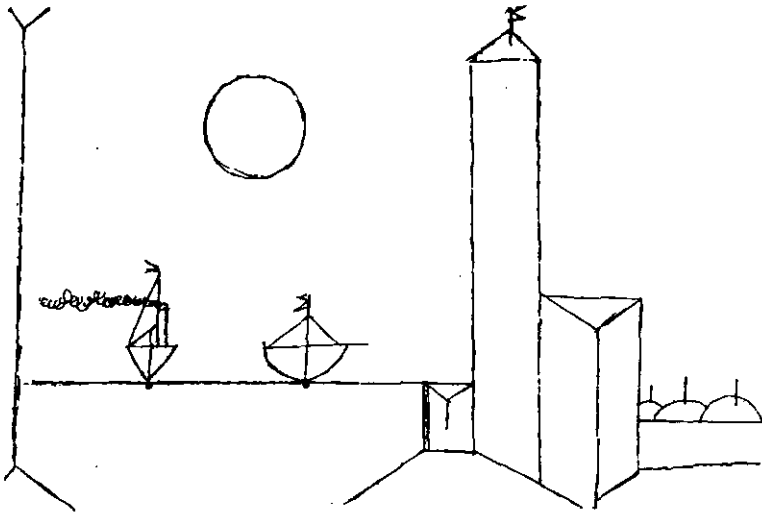
Ealle ic mihte.



En la casa de los locos: ealle ic mihte  
Agita, corazón, mi antigua alma de niño:

Opene inwid-hiernas  
En la casa de los locos:  
Departure: fall from grace  
Absence: spiritual annihilation  
Return: redemption.  
In tempore Belli:

- i «Le paradis n'est pas artificiel  
but is jagged,
- ii «A man paradise is his good nature»
- iii «Let the wind speak  
that is paradise»



espina, en otro lugar:  
«dos estrategias  
estéticas confluyen en  
el mismo lenguaje. la

eduardoespina

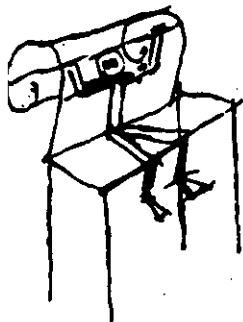
constante variación formal que hace del texto un espacio de desplazamientos, la desarticulación de la acción y de la unidad, la banalización de toda la realidad como un gesto deliberadamente anacrónico y la cursilería adaptada del habla diaria, que son elementos propios del rococó, dialogan con modalidades diseñantes propias del barroco, como ser el horror al espacio vacío (que hace desbordar significantes a la página), el renunciamiento a nombrar una concreción discernible, el apego por lo corporal, y el propósito de reivindicar la fealdad como suprema manifestación estética. en el 'barrococó' que identifico en mi texto hay un cruce de épocas, viniendo desde las palabras griegas habladas en un jardín, pasando por los tormentos religiosos medievales, hasta llegar a los enunciados que diré pasado mañana no es barroco ni rococó (ni siquiera rockocó); sino eso, 'barrococó': no es el uno que se disuelve en la página, sino el Uno y el Universo enlazados en un único verso. el milagro de lo trascendente habla por lo contingente».



eduardo espina (montevideo, 1954) ha publicado los poemarios *valores personales* (1982), *la caza nupcial* (1993), *el oro y la liviandad del brillo* (1994), *coto de casa* (1995) y *lee un poco más despacio* (1999), además de los libros de ensayo: *el disfraz de la modernidad* (1992) y *las ruinas de la modernidad* (1995), desde 1980 reside en estados unidos, donde es editor de la revista *hispanic poetry review*, traducido al inglés, francés y croata, incluido en las antologías: *medusario. muestra de poesía latinoamericana* (1996), *prístina y última piedra* (1999) y *nueva poesía hispanoamericana* (1999). pronto se publicará en chile el libro del lingüista español enrique mallén, *con/figuración sintáctica: poesía del deslenguaje*, que estudia la trilogía *deslenguaje* (*la caza nupcial*, *el cutis patrio*, *un tambo de ambos*), todavía inédita en su mayoría.

e l n i h i l o

la imagen del aire une los indicios.  
Queda como corolario igual, o algo.  
No faltará al final dificultad feliz ni  
letra a salvo en el ocio de las cosas:



la belleza vendrá con el uso, sabrá de las sombras en lo único incierto: el principio perteneciente al paisaje. Hacia la excesiva inmortalidad de la salamandra rueda natural la ceniza, sale y asola la raya lacia del enigma. Qué podría darse sino largo monto de melampus, de muestra de afecto o de mariposas que siguen de largo. Y dura lo que todo un lirio reunido (lleva la lluvia la duración al jardín). El conocimiento del otoño marchita el ojal y a la flor sale seguidamente. En el borde la división salva la voz de los que no se atreven a seguirla. ¿Será ésa la inmensidad de lo izado, el intervalo de la duda y la bandera donde también el viento era antes? Claro el costo a un costado y en lo que alaba el bolo al ver lo inefable, tú, grieta de los conversos, música en los misterios que teme la muerte. Un ojo que podría haber sido hace las paces, siente el iris para erizarlo. Pero no todo es tanto ni por lo alto la montaña mientras la nieve venía. La incertidumbre del oro lo tumba batiendo al país apilado, a la moza que más se asoma a la invisibilidad. Va la ocarina al castor en otra caza: ajeno espejismo de la juega cuando alcanza el comienzo en el cuerpo la cordura, otro color en la costumbre. En la parva del árbol donde escribir falte acaso la boda al bosque debida, la cavidad desenterrada de los labios. Trayendo edades diferentes, el reloj regaña la blanca arenga por la cama, junto al frijol, juntos, el general y la gema: nadie intrigado para tratarlos. Celajes, comisuras, unos con otras: no decir nada, dejar la lengua vacía. Por aquí el apero pende del empeño. El silencio hace al azar a lo lejos, la inexistencia de todas las otras cosas.

# caravaggio, vigilia final

i

La luz oye lo que necesita,  
habitar donde no tiene todo.  
Torna el ibirapitá por verla  
convertir en alud saludable.

ii

En el semblante hablando,  
algo gomoso y occidental.  
Mientras menos miraba la  
suma de humo en el obús,  
tiempo tendría para tantos  
usos que hacen al silencio.  
Cuánta calma de abedules,  
cuánto viento que nadie ve.  
La metáfora de lo foráneo  
encontraba a la Tierra hoy  
con pensamiento de planta.  
Y la posteridad esperando.

iii

A lo lejos lo que solía el  
ángel cabía en la quijada  
velocísima del manjarí.  
Aunque supo saberlo, la  
niebla del bañado le tocó  
el ocultismo con que del  
rumor numeroso pasar al  
centauro que por uro para.  
Respirable a raíz del higo,  
feliz como recién llegado:  
Filodemo entre las flores  
y cuánto de acacia que sí.

iv

El hueco del bosque en el  
verano, pero ya no importa.  
Murió con los ojos abiertos  
para que las imágenes  
siguieran saliendo.

## la edad es un pasatiempos

El uno o la luna y al fin de  
la era un lamento de lotas.  
Cuenta de un ojo el origen,  
otra mañana hace al olvido.  
Podría su idea desear cerca.  
¿Cerca de qué? Del uso del  
té, del agua en poco cuerpo.  
Tanta entrega y en ninguno:  
el rumor por remordimiento  
tiene temor de inmortalidad,  
su parsimonia no los simula.  
Pero hay más: filamentos y  
lotos a ostentar los tréboles  
errados que aúnan la fauna,  
la cúspide polar en el áspid.  
La lengua enfría las fraguas,  
habla del bello la vez veloz.  
Cumbre de brisas que sabría  
prometer la letanía atareando  
al tiempo en lo que Penélope  
pensó: éste por mí ya no llega.  
Oh momento para hacer igual,  
furor con todo en la metáfora.  
Nada para el día es demasiado.  
Hasta el corazón llegan cosas;  
lo postrero del atrio derramado,  
la serosidad y el dinero menos,  
la espera que es un día perdido  
y el mar mirándose al espejo.  
Misterio mejor que la muerte.  
Y seguirá la sensible escena:  
los decimales se dan cuenta,  
alcanza el cero lo que azora.  
Coto de casa: loa o lenguaje,  
regazo que deja gozar juntos.  
En la caza la incasta porción  
reconoce la zozobra, el lado  
iluminable destinado a durar.  
Ella dirá (la letra entrando a  
la tierra) el hogar es nuestro.  
Ten paciencia, a ti te tienes.  
Ninguna palabra sale fuera,  
las cosas despiertan dentro.

## la tortuga de zenón

Lo íntimo atrae a la intemperie.  
Rastro a ras de la escolopendra  
y algo de logos en la caparazón;  
a su paso las paralelas se elevan:  
feliz remordimiento de la razón.  
Anda, última alma del galápagos,  
que ya grazna el peso anacarado,  
un país de piel aparte ya de todo.  
El oro poco de la similitud hizo  
encima, lo que desea cedió a su  
ser la exactitud de sentirse culta,  
sacra en tregua por lo predilecta  
dándole oportunidad al traspies,  
a la pata pobre con poco Platón.  
Caso de poca longitud y ajeteo  
a merced del sentido al destruir.  
Presocráticos a usanza la vieron  
rodar entre sospechas enhebrada  
a las obras que vaciaban su plan.  
¿De alcurmias igual al leopardo?  
Huída del aire, casi tan solitaria:  
lenta de oscuridades por el frío,  
siguió hasta salirse del nombre.  
Al detenerse, se sintió Aquiles.



m o m i a s

En la invisible inmensidad  
del tiempo y de todo les toca  
el calor de cada cromosoma,  
la cuna que trajo lo que quiso.  
Saben de las venganzas, del  
cielo que ha sido demasiado.  
(Quietas, calladas como ellas:  
es el silencio lo que confiesan)  
Dentro de la inmensa morada,  
lo mismo la lamia que la hurí.  
Ah la unión de los nacimientos,  
blancura de holgados brocados,  
seda somnolienta para librarlas.  
Cabe la verdad que las venda.

Fijeza ni velocidad se les vio  
cuando a solas por la cripta,  
la piel o algo peor añorando.  
La nada que nunca llegaba.  
(Quedaron envueltas  
para que la muerte  
no las hiriera)

## en el caso de estar cerca de cervantes

Nada debió al hermético  
salvo el salto de lobisón  
abandonando la voz, las  
naciones áridas, la nariz.  
La brevedad del nombre  
en el obús lo demuestra,  
hizo boom ante los amos  
de la mano y un milagro.  
Ése que a su caspa peina  
por pesada, se sienta ahí.  
Palpa por el apenía para  
oír el principio de la piel,  
la rosa, el rubor del rocío  
a lacerar la lenta mención  
del mar en las naturalezas.  
Para el oro fue sombra de  
palacio por las páginas, a  
su ritmo la espuma de los  
barcos cruzaría la ciudad.  
Seca entonces la sospecha.  
Hubo que traerlo al borde  
atribulado, hubo entre las  
veces que esperó respirar  
atrás del can que casi será,  
Sanchan ladró y ladrón de  
ambas manos por si manco  
zumba pero menos muerto.  
Hoy entre cobijas agitadas,  
entre tripas de tero y tucán,  
aún de este lado del tiempo,  
toca entender lo que atañe a  
tanto y ninguno está tan solo.  
Salva el cielo al paisaje, nada  
detiene a la coina, esa calma,  
la demora humana de caballo.

Y: no se fue con la partida de nacimiento, no llevó a la voz la visión que ocupa el antojo. Para el vestigio de la lengua, el Don sería el de la palabra. Causa de buenas naciones le bastan para alcanzar algo de sol, descuida la lluvia ya que lo llama, se detiene en tiaras a tocar el animal descubierto. Hoy la desleída letra cambia de ámbito por una vez mejor, los hábitos cambia por alguna guedeja que lo trajo muy tarde para decir, vámonos al mundo hundido en lo que nunca llega, vámonos a Saigón, a Reno no, recuerda que durmió y escribe. Y todo, para alcanzar su día. Alguna manera de verdad o de edad dada al deseo cuida lo que todavía serán tabúes, silabarios, durable arboleda que lo sigue a ciertas partes. Va detrás el entendimiento. Andando en coplas traseras, —viaja el olvido, pero más la memoria con quien recuerda— el astro trae de atrás a la hora, la tiza a medias de las mantis. Una semana para sentir mejor asola en laúd la dualidad que lo idealiza y menos comienza con la misma palabra: vamos, que la vida golpea a la puerta. Sea pues un rato de pubis, el peregrino color encontrado a traducirlo en el otero, el altar cubierto de tos y ha sido otro. La pereza en caso de cuidarlo encontraba el destierro con lo que está bien hecho, renglón o regiones y jicama que en el plato invita a que más lo lean. Nada todavía y todo puede ser: verdadero el hado perfecto, los estambres habituales, el amor, y la noche para no ser menos.





# l e n g u a m a t e r n a

La mirada sueña su ser sin ser cierto.  
Nada imprescindible es inversamente  
proporcional: el uso sacia a la belleza,  
el empolvado a la par de la apariencia.  
Hace un rato y en el país más paisaje.  
Las palabras preguntan por las cosas  
en lo que no podrían entender. ¿Y si  
lo son? Abruma el deslumbramiento,  
y detrás de la casa casi una situación;  
la casa, ese espejo para estar después.  
Todo lo nuevo tendrá redor de urraca,  
librada membrana adonde despertarse:  
el río sagrado en lugar de los hogares.  
Entre tanto, el árbol del tabú ve pasar  
aromas por las montañas nunca vistas,  
pasa el pulso del papiro a la memoria,  
la página habla entre la ausencia y un  
espesor infinito: nada todavía por huir  
(deja el habitat al alba donde fue feliz).  
Ya el tiempo o regresa la edad a su lar;  
regla grave para agregar a los agujeros;  
dentro del austro, otro estruendo traen.  
Entre eso y esto pasaron ya varios días,  
queda para el domingo lo interminable.  
Por igual que se asemejen los secuoyas  
contarían la nunca terminada eternidad,  
duración entre las hiedras al distraerlas.  
Van a lo alto, hacia su herencia sideral.  
Allí la viscosidad con tal labor de labios  
volviendo avizorados al bezo van a dar.  
Lingua, ingles, gratitud de dar la suerte  
siempre y cuando en el precio aprenda.  
Es por eso de pagarle a la belleza todo.  
Pero no todo embellecimiento hablará  
de lo oblicuo en la arboleda: el bosque  
bañado de vengejos, da el visto bueno.  
En la gema del ojo grazna lo agrietado.  
Dentro, lo que no es nada deja de ser.



# refracción : reflexión : escritura

octavio armand (guantánamo, 1946) poeta, ensayista, traductor. fue director-fundador de la revista *escandalar*, también dirigió *ujala*. poesía: *horizonte no es siempre lejania* (1970), *entre testigos* (1974), *piel menos mía* (1976), *cosas pasan* (1977), *cómo escribir con enzo* (1979), *biografía para feacios* (1980), *origami* (1987) y *son de ausencia* (1999). libros de ensayos: *superficies* (1980) y *el pez volador* (1997). en 1994, se editó en nueva york *refracciones*, selección de sus ensayos y poemas.

octavioarmand



*una egipcia en el british museum*: vi la mujer de piernas consteladas, de estrellas como letras, de frases de frases como galaxias. en su superficie leemos cicatrices, manchas, hendas, coágulos de tiempo, jeroglíficos para ser escuchados dentro, donde el oído es el cauce de un río o la puerta de un laberinto resonante, marino. (escucharla poniendo el oído bajo tierra.) está, ahora, sentada donde nunca, en tiempo ajeno, a la vez, donde siempre, en su culo, como los mortales, nadie (¿nadie?) se atreverá a escribir una letra más en esta piedra, ni añadir una piedra a esta letra, esa superficie es una tumba, lo único que se acerca a un contacto, a una imposible conversación, es su prolijo tatuaje, también quizá su forma, su deformación, hecha no para la caricia sino para el recogimiento, lleva pegado en sus poros de piedra el fango de una memoria implacable dentro: la bulla silenciosa de los muertos, fuera: la bulla de los vivos, en la superficie: el lenguaje (¿de la comunión?) que (ya) no pertenece a los muertos y (¿todavía?) no entendemos los vivos, porque esta mujer no tiene voz hay que adivinar su memoria, no tiene voz sólo memoria, cicatrices de palabras, sombras de pájaros y arados, voces y semillas dentro / fuera, como una constelación. [postal para octavio armand, de leonardo rodríguez, desde londres].

## escarabajos

Las orillas del Nilo  
se disputan una bola de estiércol.  
Durante una eternidad y otra  
ambas vencen, ambas son vencidas.  
El botín rueda  
como un dado en la corriente,  
dueño del infinito y el destino.  
La caprichosa artesanía del combate  
repite orillas en cada gota de agua:  
élitros, antenas, filos, patas  
incesantes, colosales cabezas de plomo,  
macizos soldados para poblar las tumbas.  
Durante una eternidad y otra  
se multiplican los números hostiles.  
Niños de piedra pulida.  
Noches enteras de azabache y vigilia.  
El azar, engendrador de dioses,  
regalará un desenlace insólito  
a las cifras: la fatiga.  
Podrán sentir así  
los veteranos gladiadores  
que al caer trazan jeroglíficos en el limo:  
la inminencia de lo imposible,  
el alfilerazo de la victoria.  
Otra vez reinará en los ojos  
el menos vencido  
y colmará todas las imágenes.  
Míralo bien. Es Ammón: escarabajo  
y esfera, radiantes,  
bailan, riman, se confunden.  
Más vencido, no menos imponente,  
otro dios despreciable  
emprenderá de nuevo la marcha  
hacia la próxima batalla.  
Acaso seas tú mismo. O yo.  
Una negra y lenta constelación en fuga.

## espejo

No puedo verte  
Tienes los ojos cerrados  
No puedes verme  
Tengo los ojos abiertos

## a m a n e c e r

Vas y vienes  
De la realidad a otra sombra  
Despiertas entre dos sueños  
Titubeante como un ciego  
Acancias lo invisible  
Y por un instante  
El instante es una piedra  
Al cerrar los ojos eres la noche  
Al abrirlos el día  
Que entre tus párpados  
Canta y no quema  
Breve patria este relámpago  
Esta luz sin sol que llena los pulmones  
Aquí el gallo empinado  
Reta a la oscuridad  
Y picotea las estrellas  
¿Quién te levanta, hermano macizo?  
¿Qué dios brinda  
Por quienes no creen en nada?  
Yo bebo en espirales  
Tu caracol de cuatro notas  
Y estoy despierto entre dos sueños  
Sé como tú  
Sólo lo que no entiendo  
Soy como tu  
Sólo de lo que ignoro sabio



## f á b u l a

Entras a una gota de agua  
Y te la bebes  
En la yerba reseca  
El latín de las chicharras se calcina  
Los élitros  
Ventanales en carne viva  
Apuestan a la muerte o la lluvia  
Tocas la luz  
Te la llevas en un bolsillo  
Nada es sagrado  
Te buscan  
En estas líneas  
Donde eres sólo  
Tu ausencia

Oír huir  
Al tocar el árbol  
Se abre la casa  
Enséñame a volar te dices  
Y el gorrión se aleja hasta borrarse  
Ni plumaje ni canto  
Aías crecido espacio  
Vuelas  
Todo es sagrado  
El sinsonte y la chicharra  
Cuatrocientas voces  
Arden en una sílaba  
Cada letra  
Una frontera arisca  
Una lenta encrucijada  
Te llamas como la voz de tu madre  
Una sola nota será tu canción  
Nada es sagrado  
Si lo miras  
Todo es sagrado  
Si lo ves  
La luz una semilla  
La oscuridad también  
Lo que asombra ilumina  
Te arrastra un árbol profundo  
El río inmóvil agita sus hojas  
Es un puente y lo cruzas  
Todo es sagrado  
Tu nombre son todas las palabras

## espejo

En el agua quieta  
¿Es real la imagen  
Que tocas?  
En el desierto incansable  
¿Es real el agua  
Que ves?  
Saciedad  
Oasis de espejismos  
Comer hambre beber sed  
A través del prisma  
La prisa de la luz  
Desata siete colores  
Es real el nudo  
Que no tocas  
Es real el número  
Que ves

# el astrónomo

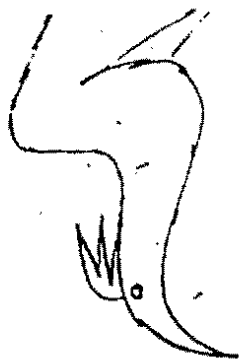
No mereces la noche.  
Ni la sombra ni el asombro.  
Tú que te asomabas al abismo  
con ojos de mil colores;  
tú que tantas veces leíste  
el cielo de Alejandría  
como un libro en llamas;  
tú, Eratóstenes de Cirene,  
bibliotecario y astrónomo,  
te has quedado ciego.  
Te dices lo oscuro está adentro,  
macizo, espléndido, celado.  
Casi puedo tocarlo.  
Y quizá tu rostro y tu destino  
aún se reflejen  
en ese vasto espejo invisible.  
Pero en vano te repite,  
si es que acaso te repite.  
No basta conocer la noche ni encarnarla.  
Ni la ves ni la volverás a ver.  
Más nunca aparecerás  
en la oscuridad que añoras.

v e n t a n a s

1

## medias palabras al aire

Despiertas, sueñas. La página oscura que ahora lees no te reflejará en vano si sabes que no hay otra, si no la pasas nunca; y al abrir el viento de par en par adivinas, sílabas de un poema inalcanzable, migajas de tu propio deseo, la algarabía de Orión. Despiertas, sueñas. L



2

## palabras al aire

Despiertas, sueñas.  
La página oscura  
que ahora lees  
no te reflejará en vano  
si sabes que no hay otra,  
si no la pasas nunca;  
y al abrir el viento  
de par en par  
adivinas, sílabas  
de un poema inalcanzable,  
migajas de tu propio deseo,  
la algarabía de Orión.

3

## palimpsesto

Cada noche  
La noche escribe  
Borra  
El día cada día

Un sol negro  
La tinta huidiza del calamar  
Latín traducido  
Por alimañas y dioses

Luces  
Que se esconden en la luz

Un rectángulo llamado cielo  
Un instante llamado eternidad

4

## copa

Afila el agua  
hasta cortar tu sed.  
En su transparencia  
beberás el sol, esa llama helada.

si bebes sólo la transparencia,  
no el agua.

Apura gota a gota  
la delicada geometría  
de la burbuja,  
el chorro encendido que la colma  
—proteico, combado—,  
nunca el agua

5

## aire

Si soñar es una metáfora  
—intempestiva, arcaica—,  
despertar acaso sea la penúltima  
metáfora del sueño;  
y la realidad su mutación  
sensible, su apuesta.

Al despertar, sueñas.  
Lo real arde  
como el árbol llamado mediodía;  
y el pájaro enjaulado por doce llamas  
es otra llama, la más intensa.  
Su canto a veces quema.

e l p e z v o l a d o r <sup>1</sup>

Los latinos le debían a Horacio una expresión muy simpática para referirse a situaciones o personas de engañosa promesa. Situaciones o personas quizá exactamente como ésta. *Desinit in piscem*: termina en cola de pez. Zafarse en poderosas alas de halcón para caer revoloteando como una hoja otoñal es una seducción de escasa consecuencia. La mujer de bellissimo rostro que al fin se rinde no resulta hembra de los hombros a los pies. Se agota en una escamada y resbalosa cola. Es curándome en salud, escurriéndome tal vez, que aclaro el título de esta conferencia que no es tal. Esta circunferencia, esta chachacharla, no se ofrece como recorrido unitario y despejado hacia una meta domada sino como gesto en el vacío, metáfora en plena torsión. No esperen el vuelo de un



raudo torbellino de Noruega sino saltos. Unos cuantos saltos y muchas caídas. Esto comienza y termina en coilage de pez.

## natura non facit saltum

Darwin cita este aforismo atribuido a Linneo y a Leibnitz para apoyar la teoría evolucionista. El pez volador sin embargo se empeña en saltar. Movido por un desesperado afán de vuelo que muchas veces lo asfixia, vive y muere en la paradoja. Muere porque no muere. En el aire se queda sin aire; sus escamas parecen repugnarle pero sus pobres aletas, chorreantes, desplumadas, no le permiten volar.

§ Le hubiera encantado ser el albatros de Baudelaire para perderse en las alturas y ocasionalmente clavarse de picada tras el relámpago de un pargo, o una vil sardina, aunque en tierra sus alas de gigante no lo dejaran caminar. Pero está definitivamente atrapado en su especie, como todos nosotros. Y su especie lo obliga a mal vivir en esa profundidad oscura y peligrosa que sólo mejores navegantes recorren sin mojarse.

§ Tal vez esté emparentado al doblemente submarino *uranoscopus*, un pez que noche y día mira al cielo con el ojo de ciclope que le corona la cabeza. O al barroco Ignacio de Loyola, *uranoscopus* de espinas casi coronado, cuya mayor consolación, cuando temía «no poder llevar a la práctica el odio que contra [sí] había concebido» era «mirar el cielo y las estrellas, lo que hacía a menudo y durante largo tiempo, porque con eso sentía... una gran fuerza para servir a nuestro Señor». Tal vez bajo la noche estrellada ha llegado a verse en una constelación. O acaso las torpes estrellas de mar lo han convencido de que en lo inalcanzable se repiten en una escala digna las vulgares formas que lo rodean. En un cosmos perfectamente simétrico no sólo habría estrellas arriba y abajo sino peces, también peces. Acaso, en fin, ha escuchado a las sirenas o ha oído la grata música de las esferas; y como a las nereidas y los tritones fáusticos el irresistible son saca de las profundidades al pez volador, que entonces «traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera».

§ Lo cierto, lo que nadie le puede negar y lo que él jamás puede olvidar, es que vive en permanente evasión, prófugo, perseguido, exilado, al margen. Está siempre en otra parte, fuera de ambiente hasta en su propio ambiente, porque aun en él todo le resulta ajeno y hostil. Su aquí es allá, su casa una caza y su presa ser presa del pánico. La suya es una despedida entre olas. Una fuga repetida e inútil.

§ Nunca ha podido mantenerse en vilo como la perfecta flecha de Zenón. Tampoco ha podido refutar a Newton ni al sentido común. Quiere caer en el aire pero cae, como Ícaro, en el agua. Es cierto que a veces queda varado en tierra o en una embarcación. No obstante, caiga donde caiga, o muere o vuelve a saltar. Yo lo nombro aquí, yo lo dejo caer en estas páginas, para que pueda quedarse quieto un rato.

## a la intemperie

Se cuenta que Arión, inventor del ditirambo, llegó a Ténaro sobre el lomo de un delfín. El hecho, según Herodoto, maravilló a lesbios y corintios. También a lomo de delfín, leemos en las cartas de Plinio, comparece un niño para someterse a los rigores de la escolaridad. Ese día, imagino, nadie en la escuela habló de letras sino del agua que chorreaba por la dorsal del delfín, pues seguramente todos los muchachos, para consuelo del maestro, intuyeron que el lomo era un pupitre y que en la aleta rimaban jubilosamente las infinitas posibilidades del alfabeto apenas estrenado. Dada la permeabilidad entonces existente entre mito e historia la férula de la razón no podía evitar las aventuras del aumentativo.

§ Anécdotas como éstas pueden representar un verdadero reto a la credulidad sólo si olvidamos que el viaje de las letras a lomo de delfín es una risueña alusión a lo apolíneo. Así las entrañas del cetáceo, para quien desee perseguir otras alusiones, ayudan a soltarle la lengua a un profeta renuente. La oscuridad de la ballena es un pizarrón y el plumizo verbo del Viejo Testamento una lección que hay que aprender de memoria para repetirla en Ninive. Montado sobre un delfín Jonás sin duda hubiera complacido no a uno sino a muchos dioses. Pero él tenía que pesar más, no menos. Era la gravedad. Representaba las aplastantes leyes de la física y de Jehová, su Señor. Como un animal, no como un jinete, aprende en una jaula que es un animal. Las lecciones de Apolo pueden ser impartidas al aire libre. De aula sirve el mar abierto recortado como una tarea de manualidades por una dorsal rectora.

§ El delfín es un ícaro que no le teme a las mareas. El deseo entusiasta y tenaz de mejores horizontes. «Sería para nosotros un retroceso volver a caer en la moral —afirma Nietzsche—, pues con nuestra escrupulosa lealtad y con las exigencias demasiado severas que tenemos para con nosotros mismos, acabaríamos por convertirnos en monstruos y espantajos de virtud. Debemos aspirar a colocarnos por encima de la moral, y no sólo a colocarnos encima con la medrosa rigidez del que teme a cada instante escurrirse y caer, sino volar y jugar por encima de ella». Nietzsche iza en su dorsal belicosa la bandera del dandy; y como buen alemán, Oscar nada Wilde, se vuelve categórico al insistir en la elegancia como vía hacia el nuevo infinito: «La previsión de aquella altura a partir de la cual empieza la belleza a derramar su hechizo, hasta sobre los alemanes, mueve a los artistas germánicos a elevarse más y más y los arrastra a excesos de pasión, y es que sienten un profundo y verdadero deseo de dejar atrás, al menos con la mirada, las fealdades y torpezas y elevarse a un mundo mejor, más sutil, más mediterráneo, con más sol. Sus luchas no son frecuentemente más que señales de su aspiración a la danza».

§ El retozo del delfín lo desprende del lugar común, lo expone, dejándolo por un instante a la intemperie, ajeno a las causalidades sin efervescencia y los imperativos mecánicos. La altura momentáneamente conquistada es sinónimo

de inspiración, canto, danza, ensoñación. «I'm high», «I'm flying» —estoy en lo alto, vuelo—, dicen quienes andan a horcajadas sobre el lomo de la droga. A través del delfín, mediador entre el abismo y una nube pasajera, los poetas pasan de la prosa a la poesía, adquieren un cuerpo más ágil, se desmaterializan, casi vuelan.

§ Lo sabemos por las *Etimologías* de san Isidoro: estos saltos proyectaron una grata sombra de la antigüedad clásica a la Edad media. «La denominación de 'delfines', anota el sabio sevillano, se debe a que siguen las voces humanas, o a que se reúnen cuando oyen música». Esa sombra aún nos acompaña. El puente enarcado entre las especies por la música y la palabra perdura. Los poetas todavía aprenden a triangular sus rimas en la hipóbole de una aleta. O han soñado hacerlo. De hecho en sus ensoñaciones sienten que pertenecen a la especie afín.

§ «En una ocasión, escribe Thoreau en *Walden*, me hallaba justamente en el extremo de un arco iris que llenaba el estrato inferior de la atmósfera, tiñendo la yerba y las hojas de los alrededores y deslumbrándome como si yo mirara a través de un cristal coloreado. Era un lago de luz de arco iris, dentro del cual viví, por corto tiempo, como si fuera un delfín».

## poética de las branquias

Escuchemos a un pez volador:

§ *El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aun más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción.*

§ *A partir de entonces comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad. Puesto que, según parece, ésa o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad es un espejismo y lo único cierto es mi propio deseo de poseerla. Así, pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad..*

§ Nadie conoce mejor el abismo. Por eso busca la superficie y salta. Por eso nos conmueve su incesante angustia, su desesperada y torpe caída. Sentimos



que tiene alma, que es el alma misma, cuando por un instante, en un efímero y patético triunfo, comparte el abismo con nosotros. ¿Pero qué clase de alma tiene? ¿Exactamente qué alma le podemos reconocer a este pez que insiste en volar aunque no parece pájaro sino espantapájaros y tiene la sangre muy fría?

§ Es del linaje de Tiresias y de Edipo, los tullidos, los andróginos, los videntes signados por la transformación. Sus saltos, calamitosos, ineficaces, lo emparentan al volatinero que va a dar a los pies de Zaratustra; y al chamán, cuya cojera ritual, despegue del vuelo chamánico, imita los saltos que dan los pájaros para lanzarse al infinito.

§ Al transformarse en cisne para huir del suelo, Horacio lució su acostumbrada economía y elegancia. Le tomó una sola oda hacerlo. El pez volador en cambio ha huido durante millones de años al fondo del mar. ¿Exactamente de qué huye? ¿Por qué? ¿En qué trata de transformarse? Una comparación de Nietzsche en *La gaya ciencia* dice mucho al respecto: «Todos los hombres profundos se deleitan en imitar a los peces voladores jugando sobre las más altas crestas de las olas; consideran que lo mejor de las cosas es su superficie; lo que hay en la epidermis, *sit venia verbo*». Hugo hace una observación parecida pero en otro registro de la sensibilidad. La hace, por así decirlo, en francés, como si aun al andar a tientas en lo oscuro pudiera tropezar con la glándula pineal: «El secreto del abismo es la producción de almas».

§ El pez volador parece querer tragarse al espacio. Sabemos perfectamente que es para que no se lo traguen a él. Su apetencia de espacio nace estrictamente en el apetito ajeno. No cabe duda, sin embargo, que tiene *alma apetitiva*. ¿Quién se atreverá a regateársela? Según Aristóteles, que lo clasificó todo, hasta las almas, la apetitiva es aquella que despierta en los animales superiores una tendencia hacia cosas distantes en el espacio. La tormentosa poética de las branquias se insinúa en la clasificación. A tal punto que adulterando ligeramente a Aristóteles con Cernuda pudimos asomarnos a una de sus versiones más lúcidas.

## genética de peldaños

El cielo fue nuestro primer bestiario y nuestro primer tribunal. La antigüedad lo pobló de animales y flechas como si organizara una vasta cacería. Nombró las inagotables constelaciones y de Sagitario para abajo en sus mejores arqueros cifró el augurio y la justicia.

§ En la arquería china una ceremonia inaugural desataba colores y símbolos al permitir que la virtud impusiera sus fueros. Se cuenta, por ejemplo, el caso del emperador Yao, quien durante el rito demostró cabalmente que era capaz de reinar: sus certeros flechazos conquistaron el emblema del sol. Yao logró

despertar y capturar la energía del fuego. Por su destreza y rectitud se igualó al cielo. No así Wu-yi, emperador temerario pero poco virtuoso, cuyo caso también se relata en la antigua tradición. Ateo, indigno de apuntar y disparar tan alto, Wu-yi fue castigado por su nefario atrevimiento. Su carcaj, para decirlo con una escasa mueca de palabras, sólo provocó una violenta y fatal carcajada. La flecha de Wu-yi invirtió su signo y su vertical destino. En la altura se transformó en relámpago y por tanto el fuego solar cayó súbitamente —y justiciero— para fulminar al vano arquero.

§ También ardió, lo recuerda Virgilio en *La Eneida*, la flecha del troyano Acestes. Pero no como sentencia. Era una afilada punta de lengua. Un elocuente pero enigmático signo que Eneas y los suyos no supieron interpretar. Las saetas de descendente verticalidad, asociadas por lo general a fenómenos meteorológicos, como las de Júpiter o del dios azteca de la Estrella de la Mañana, el «Señor de la Casa del Alba», a veces exigen un desciframiento. No así las ascendentes, de los hombres, que suelen ser explícitas.

§ Darío coloca una flecha en su arco y dispara. «Dame, oh Zeus —dice—, que pueda yo vengarme de los atenienses». La imploración no sólo acerca al cielo: lo atraviesa. Jerjes, su hijo, indignado por la borrasca que arrasó los puentes contruidos para pasar de Asia a Europa, ordena que se azote al Helesponto. El mar recibe trescientos latigazos y trescientas veces escucha atónito en boca de los verdugos la explicación del plural castigo. «Agua amarga, este castigo te impone nuestro señor porque lo ofendiste sin haber recibido de él ofensa alguna. El rey Jerjes te atravesará quieras o no. Con razón nadie te hace sacrificios, pues eres un río turbio y salado». Ciro, hijo de Cambises, se venga del río Gindes por arrebatárle un caballo sagrado. Doma sus aguas dividiéndolo en trescientos sesenta canales como se divide el año en trescientos sesenta días para domar el tiempo. «Hasta las mujeres —tal es la voluntad real— lo podrán cruzar sin mojarse las rodillas».

§ Gestos descomunales como éstos, de hombres que, como Ciro, podían jactarse de contar a los dioses entre sus amigos, o sus antepasados, tienen fuerza de sobra para rozar el inconsciente. Pero la temeridad que entrañan no puede pasar inadvertida. Feros vivió ciego diez años, castigado por arrojar su lanza con furia a un blanco vertiginoso, hipnotizante: los remolinos de un río crecido. La naturaleza que indistintamente mueve a estos hombres y al paisaje sugiere parentescos y atavismos fundados en una genética de horizontes. Los reyes eran hijos del cielo y podían, como revelan los símbolos subyacentes en su dramático gigantismo, remontar las fuentes del poder. En esta astronomía de genes impares el firmamento es una escalera de sangre azul y el poder una genética del descenso. Recordemos el Viejo Testamento a propósito de estos peidaños: «...y he aquí una escala que estaba apoyada en la tierra, y su cabeza tocaba en el cielo: y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella». El capítulo 28 de Génesis anuncia al Evangelio de san Juan: «Yo soy el camino, y la verdad, y la vida: nadie viene al Padre, sino por mí».

§ Pero no es necesario bautizar estas poderosas imágenes. El hijo como escalera puede ser, por así decirlo, un Cristo sin compasión. Un Cristo sin cristianismo. Tutmosis IV, por ejemplo, que aparece como halcón en el Templo de Karnak. Representa a Horus y lleva su plumaje como manto. Está tornasolado en plena metamorfosis. Es el rey halcón, vínculo viviente entre los hombres y los dioses que mora permanentemente en el umbral de dos mundos. Los reyes, como los ángeles o las nubes, como las aves o los fenómenos meteorológicos de aguero, como sus propias flechas o lanzas, sinécdoques duales del todo y de la parte, del señor y su falo, son mediadores entre cielo y tierra.

## criptogamia

Al ser castrado, el toro cumple su destino de diseminador arrastrando el arado, preparando la tierra para las semillas. Pasa de un reino a otro como rey viajero y la semilla animal negada se trueca en semilla de otro reino. Siembra en lo oscuro, como si todo su cuerpo se desplomara por el abismo trazado con paciencia y geometría; y muge bajo tierra, despertando raíces y sombras. Es Orfeo y Eurídice una semilla. Un espejo roto para lo despedazado. El cielo opaco donde brilla la lira. Y también canto enaltecido por el sacrificio. Es Senesino, Bernacchi, Nicolini, Farinelli, Gizziello. A su alrededor todo es propicio y abundante. El castrado abre surcos en la tierra, multiplica hembras a su paso, esparce las semillas de un reino a otro. Tal vez recuerda a Pasifae. La castración confunde sangre y savia. Se trata de una ausencia creadora y solar. Así vemos el sol que se aleja en los billones de soles que regala. Y vemos también que el arar el buey es tan fértil como el Nilo. Es Osiris y tiene como él un falo triple. Lo ausente, lo arrancado, ha sido restituido y potenciado: los testigos son protagonistas.

## zoología del rey

Ciro escogió eunucos para su servicio personal, comenzando por los porteros. La castración, reflexionó, garantizaba mayor fidelidad: «porque aquellos que tenían hijos o mujeres con quienes vivían en armonía, y otros amores... por ley natural estaban obligados a querer a éstos más que a cualquier otro». Ciro no creía que los eunucos eran débiles. Y tomaba como ejemplo a los *demás animales*. «Los caballos fogosos que han sido castrados cesan de morder y ser fogosos, pero no son menos propios para la guerra; también los toros castrados pierden algo de su brío y desobediencia pero no están privados de su fuerza y capacidad para el trabajo; asimismo los perros en las mismas condiciones son menos propensos a dejar a sus amos, pero no son peores para cuidar la casa ni para la cacería». La comparación es curiosa. Privado de su instinto generador, su más poderoso vínculo a la animalidad, el castrado asume un parentesco con los *demás animales*. Hay aquí un causalismo de espejo. Una reproducción de superficies fantasmales. Al ser inutilizados para lo sucesivo todos estos animales —hombre, caballo, toro, perro— quedan

emparentados por la mutación en una genética de entrecruzamientos sincrónicos pero insustanciales, intangibles. No los reúne el imán de las atracciones sino la imagen repetida de una ausencia impuesta y calculada. Una ausencia que se llama yo.

§ Los eunucos sirven para la guerra y la cacería porque no son «ni menos buenos jinetes ni peores tiradores». También para la escolta del rey, quien no requiere protección en las batallas, pues ahí basta su propio valor, sino al hallarse más expuesto: «en la comida, en la bebida, en el baño o en la cama durante el sueño». Los castrados velarán celosamente su intimidad y formarán parte de esa intimidad. Serán, como Jenofonte, testigos del poder.

## la misa sin dios

Títulos sacrílegos y concéntricos: «Ite, missa est» en *Prosas profanas*. Darío hubiera podido llamar «pararrayos» a Altazor. Y Huidobro quizá vio en el nicaragüense un «azor fulminado por la altura». Por desmesuradas ciertas tentativas de la poesía moderna están condenadas de antemano a fracasar. Los poetas no son capaces del fechazo de Acestes o de Yao. No pueden azotar al Helesponto ni castrar un río crecido. Ellos son los castrados. Son Bernacchi, Gizziello, Senesino, Farinelli, Nicolini. Son Wu-yl. Ateos en un mundo que ha enterrado a los dioses —vivos o muertos—, al apuntar al cielo sólo logran construir ruinas. Pueden celebrar misa pero no creer en dios, aunque éste sea la poesía misma; y se apropian de símbolos y atributos divinos —el cisne y el milano estaban consagrados a Apolo— sin percatarse de sus limitaciones. Sin amilanarse. Sin azorarse.

## bestiario del espejo

Cada palabra busca su perfil hasta perderlo: se mira en otra y en todas las otras. Todas se parecen. Todas tienen sentido. Muchos sentidos. Más de cinco: desde el literal al desfigurado.

§ En ese otro laberinto del oído que es la lengua, milano y azor tropiezan como sinónimos. Pero el milano vuela en una acepción como ave rapaz y en otra como pez volador. Así, como lucerna, está asociado a dos fuentes de luz: una lámpara sin pie y de varios brazos que se cuelga del techo, la araña, y un insecto coleóptero de tegumento blando que se ilumina, la luciérnaga.

§ Atrapado en esta cadena de mutaciones, el azor —Altazor que se hunde con sus luces encendidas— sigue consagrado a Apolo. Pero tiene tres apéndices largos y cilíndricos junto a las aletas pectorales, y éstas tan desarrolladas, que le sirven al animal para los saltos que da elevándose sobre la superficie del agua.

§ En las *Metamorfosis* de Ovidio la muerte de Ícaro está relacionada a la transformación en perdic. Su perdición, el Ícaro de Ícaro en el poema de

Huidobro, es la metamorfosis del lenguaje. *Altazor* es un trozo de *skywriting* trazado por un *stuntman*. Un netelismo cuneiforme. Canta —y cuenta— cómo paulatina y sistemáticamente se autodestruye. Se ahorca como Nerval. Se castra como Orígenes. Salta entre estrellas desde el dorremifasol de la escala hasta la losa efímera del aullido para esfumarse en un extraño silencio. Un callar chisporroteante de vapor que naufraga con todas sus luces encendidas. Parece un poema escrito por una luciérnaga. Como aquel otro, breve y hermosísimo, atribuido a Ungaretti: «M'illumino / d'immenso». Nave de los focos y de tropos como nubes; obra, sobra y zozobra de un fulgurante pícaro y mártir de la lengua. *Altazor* es un experimento acadío pero también cicádeo. Una Arcadia de Noé para el diluvio que achicharra. Otro golpe de dados «lanzado en circunstancias eternas». Esta vez no desde el fondo de un naufragio sino al fondo de un naufragio. Una jugada de Dédalo más que de Huidobro o Mallarmé.

§ Se quiso utilizar el lenguaje como *parasubidas*, como una escalera grande y otra chiquita, a sabiendas de que el empeño era inútil: «Un milagro que ilumine el fondo de nuestros mares íntimos / Como el barco que se hunde sin apagar sus luces»; y *Altazor*, encarnación de todos los lenguajes posibles, cae «como el barco que se hunde apagando sus luces». Este símil tan reiterado, donde asoma la medusa, escorpión de agua y fuego —aguardiente— asociada a la lengua, y la estructura misma del poema, entrañan una doble alusión. Una alusión a la mitología antigua y a la tecnología moderna. A Faetón, hijo de Helios y de Clymena, cuyo nombre significa el resplandeciente, que muere fulminado por un rayo y cae en el río Eridano. Y al Titanic, el lujoso buque que se hundió en las aguas del Atlántico del Norte el 14 de abril de 1912. El poema cae de las alturas como Faetón, se hunde en las profundidades como el Titanic, sumergiéndose en un silencio absoluto, restaurador del equilibrio quebrantado. Pero antes de volver al magma del lenguaje ensaya, multiforme, titánico, acrobacias proverbiales, meteóricas, que sistemáticamente rebasan o socavan lo verbal. Neologismo, palíndromo, calambur, fulgores que desembocan en borrón y aullido.

§ Huidobro evoca así a Wallace Hartley, heroico director de la orquesta del Titanic, que muere junto a todos sus colegas haciendo lo imposible por mantener la calma entre los pasajeros y la tripulación. Al saber que les quedaban solamente pocos minutos de vida interpretaron, por decisión de Hartley, el himno tradicional de los músicos ingleses en los funerales de un colega: «Nearer, My God, to Thee». Paradoja: tocaron en sus propios funerales. Se rindieron unos a otros y cada uno a sí mismo un homenaje póstumo.

§ También se evoca el esfuerzo de los ingenieros del trasatlántico, que hasta última hora estuvo iluminado. *Altazor* y el Titanic se hunden con sus luces encendidas. Al irse a pique, el poema redobla su sentido: la poesía experimental es una elegía. Una elegía por las víctimas del naufragio y por las palabras, víctimas del uso y el abuso. No hay brecha entre lo experimental y lo tradicional.<sup>2</sup>



## paralaje

La noche es blanca y negra y el cielo puede abrirse. En los sueños no hay sol pero todo se ve con mayor claridad. Ante tamañas evidencias, y como no pudo lanzarse a las estrellas, como quería, Nerval se ahorcó en la calle de la Vieja Linterna. Así, suspendido entre cielo y tierra, se acercaba un poco a ellas. Ahorrcarse fue un poco de abismo. Una escalera para estar fuera de sí. Pero Nerval se puso de moda. El ahorcado primero fue un poeta, luego una poética. Un círculo viscoso del formol a la forma al formol de la forma.

§ Ahorcados, ahogados y asesinados serán el deleite de Rollinat, quien solía inspirarse en una morgue. Un americano, Julián del Casal, llegó a los libros de Rollinat para evitar una visita a la morgue habanera. Otro americano, Salvador Díaz Mirón, no tuvo que cruzar esa calle de Poe para destacarse en la poética del nudo corredizo. Su «Ejemplo» no es un cadáver, como Nerval, ni como la poesía del otro francés.

## el menú de todos

Una biografía apócrifa del pez volador, cuyo título pudiera ser ostentadamente gastronómico, está resumida en los siguientes capítulos involuntariamente aportados por Paré, Darwin y Yeats. En cada uno se insinúa otra opción aun más sintética y ajustada a la realidad: la escueta y piadosa nota necrológica, que basta y sobra. Lo demás, diría Verlaine, es literatura.

§ Al comenzar dije que iba a nombrar el pez volador, que lo dejaría caer entre mis frases para que pudiera quedarse quieto un rato. Eso por supuesto ya lo han hecho otros. Ya otros se han apiadado de él. Las pocas veces que ha corrido con suerte ha ido a parar en algún libro. Sólo que los libros están hechos de papel y mares de tinta y así tampoco puede estar muy tranquilo que digamos. Su papel es invariable.

§ Por ejemplo, en 1573 aterrizó en *Sobre monstruos y prodigios*, de Paré, donde ha estado fuera del agua y aparentemente fuera de todo peligro desde entonces, sólo que clasificado entre especies un tanto alarmantes. Para colmo el autor remata sus observaciones resaltando el terror de este Fausto infausto. Tras reseñar fugazmente la bibliografía, a saber André Thevet y Jean de Lery, Paré concluye a dúo con este último: «Hay otro detalle que (él menciona) que yo he observado: estos pobres peces voladores nunca están tranquilos, ni en el agua ni fuera del agua; ya que estando en el agua los peces grandes los persiguen para comérselos y les hacen perpetua guerra; y si para evitar esto tratan de salvarse en el aire y volando, hay ciertas aves marinas que los atrapan y se los comen».

§ Darwin lo menciona en el capítulo VI de *Origen de las especies*. Con algo de sadismo, por cierto. En este mismo capítulo cita el viejo axioma de la historia natural tan desoído por el terco pez volador: «Natura non facit saltum».



Por otra parte lo lanza casi fuera del texto al nombrarlo en una pregunta cruel y retórica. Una pregunta basada en un supuesto negado, como se diría en la retorcida jerga del Derecho, que lo condena a quedar en suspenso.

§ *Teniendo en cuenta que algunos miembros de las clases de respiración acuática, como los crustáceos y los moluscos, están adaptados para vivir en tierra; y teniendo en cuenta también que lo mismo que hay aves voladoras existen mamíferos que vuelan, insectos asimismo voladores de los tipos más variados, y que antiguamente hasta hubo reptiles voladores, es concebible que el pez volador que ahora se desliza por el aire a considerable distancia, levantándose ligeramente sobre la superficie del agua y girando con la agitación de sus aletas, se modificara hasta ser un perfecto animal volador. Si así fuera, ¿quién podrá imaginarse que en un remoto estado de transición habitaron el mar libre y se sirvieron de sus incipientes órganos de vuelo nada más que para escapar mejor de la persecución de otros peces que los querían devorar?*

§ Yeats leyó a Darwin. Leyó esta página y nunca la olvidó. Seguramente intuyó en ella una novela. O una tragedia. «No proyectó como Henley o como Wilde —escribe acerca de William Morris en sus apuntes autobiográficos— una imagen de sí mismo, pues teniendo toda su imaginación abocada a hacer y producir era poco consciente de sí mismo. Imaginó en cambio novedosas condiciones para hacer y producir; y ante el roce de esas generalizaciones científicas que pesaron sobre mi niñez, veo en medio de todos los grandes cambios a alguien como él capaz de imaginar, y creo que el primer pez volador saltó por primera vez no para *adaptarse* al aire, sino por terror al mar».

### schiller con carne

«Un continuo vaivén entre lo alto y lo bajo, una impresión de subir sin cesar escalones y de flotar al propio tiempo en las nubes». Así describe Nietzsche el «Estado elevado del alma». En el ámbito de lo fáustico este *vaivén entre lo alto y lo bajo* es característico del ser dividido por la coexistencia de almas antagónicas: una, en palabras de Fausto, atada a la tierra con lujuria, la otra apartada de todas sus ataduras terrenales.

§ En una crisis de lo dividido y antagónico avizorada por Nietzsche en *La gaya ciencia* y por Schiller en *Poesía ingenua y poesía sentimental* el infierno se hace tan palpable como en un ejercicio jesuita. Es el infinito como infierno: atasco y ataxia. Una pesadilla matemática de creciente laberinto.

§ El pensamiento en blanco y negro, tajante, vertiginoso, como de afil que recorre varios tableros simultáneamente, lanza su reto mediante una advertencia aterradora. Quienes abandonan la tierra en pos de horizontes ilimitados, inalcanzables acaso, quizá se vean obligados a confesar que nada hay tan terrible como lo infinito. Un Nietzsche dantesco señala que se habrá llegado entonces a un punto sin retorno, a partir del cual se vivirá en permanente y total exilio. Y para colmo en el filo de un limbo doble: la insatisfacción y el

desamparo. Una deriva sin márgenes ni imágenes. Al descubrirse el espejismo de una meta demasiado lejana, será irrecuperable la orilla abandonada. No hay más más allá ni hay retorno. Para estos condenados, ya no habrá tierra.

§ Al idealista, según Schiller, le está negado un destino venturoso. «Lo que exige de sí es un infinito, pero todo lo que hace es limitado». «Todo lo existente tiene sus límites, pero el pensamiento es ilimitado». Aquí están retratados el pez volador, Altazor, Nietzsche, el propio Schiller, y Nerval, el ahorcado. Está retratado Gautier al hacer una tremenda y melancólica observación: «pues desde el momento que se deja de ser poeta, justo es decirlo, la vida se hace posible». Gautier había leído aquella carta donde Werther, que también ha posado para las frases de Schiller, hacia una confesión idéntica: «Si no fuese un loco, podría tener una vida más feliz y sosegada».

§ Sentimentales, idealistas y místicos, para darle a esta fiebre sus cuarenta grados, padecen de una alergia a la realidad. Están predispuestos y predisponen contra la vida real, que para ellos es irreal. Por eso mueren porque no mueren, etc. «Esto proviene, Schiller *dixit*, de que la infinitud de la idea dilata nuestro espíritu... más allá de su diámetro natural, de suerte que nada de cuanto existe puede llenarlo».

§ Si nos acerca al pez volador el deseo de un cuerpo más ágil, o sea un afán de desmaterialización, y en el fondo un contacto con el alma al desprenderse de su cárcel corpórea, la mística española, poética sufista de la ascensión, ofrece reveladoras imágenes.

§ Al son de «la música estremada» el alma «Traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta estera». Pero no finaliza ahí el salto. No es la flecha de Zenón: La Oda a Salinas es también una oda salina. La música del «gran Maestro» equivale al arco iris de Thoreau.<sup>3</sup> Traspasado el aire se alcanza otro medio: el agua. No se habla de caída o recaída pues las cosas, como en el episodio de *Walden*, transcurren en la altura y la dinámica de un estado de contemplación. Por eso al mar acogedor sólo lo encrespa la paradoja: es un mar de dulzura. Un mar de agua dulce.

§ Sorprendida sin su anclaje habitual, en las epifanías trasuntadas se manifiesta regocijada y ligera el alma. Lo animado, el ánimo de animal, irrumpe en la cruz del horizonte. A esta súbita verticalidad que coloca al ser más allá de sí mismo sucede una distensión horizontal, un remanso, que se refleja en el locus *amoenus*. Un mar sosegado donde se flota y goza. Hay un parto al revés, un peregrinaje a lo amniótico que transmuta al entorno. Queda expandido así el ámbito de lo materno hasta abarcar el todo, llámesele dios, noche oscura, conocimiento, infinito, *apeiron* o cosmos.

§ El salto insuficiente y siempre incompleto del pez volador o de fray Luis o de cualquiera de nosotros semeja al esfuerzo abortado de la pintura por «decir

algo que se queda siempre por decir» donde Merleau-Ponty advierte «lo propio del lenguaje»; y corresponde a la desmaterialización que Bachelard reconoce en el instante poético.

§ Para sorprenderlo en el amplio marco de su variado devenir, podemos acudir a Joyce, ícaro de la prosa. Recordemos cómo al joven Stephen Dedalus, cuando atraviesa la metamorfosis que lo convertirá en un artista, un permanente exilado, la extrañeza de su propio nombre le parece una profecía. Voceado rápida y sucesivamente por los amigos en burlescas pero a la postre significativas deformaciones, el nombre relata la prodigiosa transformación: Stephanos Dedalos, Bous Stephanoumenos, Bous Stephanoforos. Atrás quedará, como crisálida, la tumba de la niñez; atrás quedará la cáscara, toda la materia inútil, la piedra que cubría al resucitado; atrás quedarán, en fin, Minos y la secreta fosa del Minotauro, la Creta poblada de maña y laberinto. Hasta la prosa misma, en esta prosa, quedará atrás. Y abajo, muy abajo, como pila del bautismo atávico y temerario, el mar.

### los peros del alma

Un punto final al abismo. Ahora estamos en las postrimerías del siglo segundo de nuestra era o a comienzos del tercero. Entre los cristianos no ha avanzado mucho la doctrina de la resurrección de la carne. En Orígenes particularmente hay al respecto cierta renuencia. Una repugnancia casi. En su escatología las cosas finales se parecerán a las iniciales. Habrá una *restauración*. En determinado momento, plantea este Darwin al revés, la evolución invertirá su curso. Será una especie de involución. Una vuelta al origen. Una *epistrophé*. La luz regresará al sol y el agua remontará su propio curso hasta ascender a su fuente. En este vasto reciclaje del cosmos todo sucederá una vez más. Nerón quemará a Roma y Eneas la volverá a fundar. Séneca se cortará las venas reseca y Sócrates a pesar de Critón beberá cicuta. Arderá la biblioteca de Alejandría pero Borges escribirá otra vez todos los libros. Se ahogará de nuevo el hijo de Dédalo aunque por supuesto antes —y después— volverá a volar.

§ La redención como inversión simétrica de la caída: al llegar al fondo sin fondo del abismo el ser —Fausto exhausto— dejará de caer. Ascenderá entonces lentamente para regresar a su naturaleza original pervertida. El *daimón* se convertirá en hombre de nuevo; éste, a su vez, recuperará su estado de *alma* hasta finalmente transformarse en ente de razón o inteligencia pura. Tras estos pasos un tanto alquímicos desaparecerá la materia y se restituirá el orden inicial en que dios es total en todo.

§ Mientras ese momento llega, si es que llega, aquí abajo habrá peces voladores; y cada vez que se hable de vuelo necesariamente se hablará de caída. «Porque la extravagancia de fantasía —leeremos cabizbajos en alguna página de Schiller— no es un desorden de la naturaleza sino de la libertad —es decir, que brota de una disposición estimable que puede perfeccionarse hasta lo infinito—, es por lo que lleva también a una infinita caída, a un abismo sin

fondo, y sólo puede acabar en un total aniquilamiento». Hasta el día de la redención vislumbrada por Orígenes habrá, entre cielo y tierra, volatineros y ahorcados. Habrá muérdago en el tronco del roble pero sólo se vivirá como eternidad el instante vertical y eléctrico del poema. Más allá o más acá, como señala Bachelard, hay sólo prosa y canción.

§ En el apogeo de la verticalidad, esta vez sí como flecha de Zenón, el poeta descubre un tiempo ajeno a lo chato y sucesivo. Es el tiempo de los dioses y el tiempo del sacrificio. El hombre se sienta a la mesa con sus señores y brinda. Levanta la rebosante copa de vino y alza el trozo de pan. O sin el atenuante de las metáforas mancha el cielo con un chorro de sangre y muestra al sol un corazón palpitante. Por un instante el pez volador se pierde en las alturas. Por un instante se borra la historia que a cada instante se repite. El tiempo ya no fluye ni mana ni corre ni huye ni vuela: salta, brota.



caracas, 8 de agosto 1995

octavio armand: *el pez volador*.  
caracas: casa de la poesía, 1997.

## notas

1 Una lectura casi completa de «El pez volador» tuvo lugar el 23 de agosto de 1995 en el Centro Cultural Consolidado de Caracas. A continuación las palabras preliminares improvisadas en esa oportunidad.

«Al hacer una lectura parcial de estas páginas quisiera dedicar no un imposible minuto de silencio sino lo que a ustedes tal vez les parecerá un infinito parloteo a la memoria de unos amigos: Juan Antonio Vasco, Luis Justo, Severo Sarduy.

Como será una lectura atropellada de un texto armado como un rompecabezas; como salto algunos saltos, valga la paradoja, me parece prudente decirles antes, aunque sea brevemente, de qué se trata.

Se busca de manera algo jocosa, o jocosera, un símbolo posible para la poesía de nuestro tiempo. Recordemos, por ejemplo, en nuestra tradición, el cisne de Darfo, que tiene como todos los que aquí estamos, fecha de nacimiento y de muerte. Nace en 1888 y muere en 1911. Ese cisne no es solamente un ornamento versallesco, como a veces se ha dicho. Es también la tremenda interrogación de su cuello, que vemos en los poemas más intensos del nicaragüense.

En 1911, en *Los senderos ocultos*, el mexicano Enrique González Martínez pone fin a la hegemonía del cisne. «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje», dice, proponiendo en cambio un símbolo de la sabiduría, el búho.

Pero el búho, o sea Minerva, nunca tuvo la fuerza del cisne apolínico.

Y en 1919 Huidobro lanza una alternativa fulgurante: el azor, otro animal consagrado a Apolo, que resulta ser de asombrosa caducidad: dura apenas el tiempo de lectura de *Altazor*. De hecho se autodestruye: queda fuminado por la altura y la lectura.

En esta cadena el pez volador viene a ser como una versión pobre, o venida a menos, del delfín. Es un delfín abandonado por Apolo: minúsculo, feo y trágico, ya que vive en permanente zozobra, dentro o fuera del agua».

- 2 Otra elegía muy *sui generis* que valdría la pena releer como vínculo entre *Aitazor* y la tradición: «Del campo», de *Prosas profanas*, donde el gaucho, «solitario viajero de la noche», asoma como estrella fugaz. Si se trata, como creo, de un antecedente, la profética mención de Titania resulta estremecedora. Existen otros nexos. Por ejemplo, «el viento [que] se hace parábola de siléides en orgía» soplabá ya en «Los silfos [que] acompañan la danza de las brisas». Y el sofo de *rosñol* que en el Canto IV de Huidobro se abre como un sorprendente poker de siete ases aparece, embrionario, mecánico, en las estrofas centrales de Darío.

Más importante, y lo que ambos poetas insinúan, es el tema de la *escritura de los cielos*, específicamente las constelaciones como sintaxis. La espléndida imagen, y la expresión en sí, son acacias. Quien supiera descifrar los parpadeantes pero inmutables signos del firmamento, según los acadios, conocería los secretos del universo. Esta voluntad anima a Darío y a Huidobro. Lo cuneiforme, así, está presente en ellos. Y por supuesto lo órfico. La escala musical, la lira o la gOLONIRA a que ambos aluden, es una constelación.

- 3 Al casar música y arco iris un tumulto de cautelosos adversativos suena la trompeta apocalíptica: iris —transformada en arco iris por Juno, mensajera de los dioses, hija de Taumas y de Electra y hermana de las Arpias, enviada a la tierra durante la terrible agonía de Dido «para que separase el alma que luchaba por desprenderse de los miembros»—; iris, según Virgilio, era «hábil en engañar».

## e s t é t i c a   d e   l a   f e a l d a d

### 1

*Se sobreponen y entrecruzan innumerables arroyuelos, exhibiendo una especie de producto híbrido, que obedece a medias la ley de las corrientes y a medias la de la vegetación. Al fluir toma las formas de hojas empapadas de savia o de enredaderas, haciendo montones de ramajes pulposos de un pie o más de profundidad, y semejando, cuando uno los mira desde arriba, los laciniados, lobulados o imbricados tallos de algunos líquenes; o hacen que uno recuerde el coral, las garras de los leopardos o las patas de los pájaros, cerebros o pulmones o tripas, y excrementos de toda clase. Se trata verdaderamente de una vegetación grotesca, cuyas formas y color hemos visto imitados en bronce, un tipo de follaje arquitectónico más antiguo y típico que el acanto, la achicoria, la hiedra, la enredadera, o cualquier hoja vegetal; acaso destinada, bajo determinadas circunstancias, a convertirse en un rompecabezas para futuros geólogos... Lo que hace notable a este follaje de arena es su forma tan súbita de brotar. Cuando veo de un lado la orilla inerte —pues el sol actúa primero sobre un lado—, y en el otro este follaje exuberante, creación de una hora, me siento afectado como si de cierta manera estuviese en el laboratorio del Artista que hizo el mundo y me hizo a mí, como si hubiese llegado al lugar donde trabajaba todavía, divirtiéndose en esta orilla, y esparciendo con un exceso de energía sus frescos diseños por doquier. Siento como si estuviera más cerca de las entrañas del planeta, ya que este derrame arenoso es como una masa foliácea parecida a las entrañas del cuerpo animal.*

Henry David Thoreau: *Walden*

Podemos tener una idea de lo que debió haber sido aquello por la reacción de Casanova. Tuvo que apartar la vista y taparse los oídos, nos dice al recordar aquel 28 de marzo cuando en la Place de la Grève, a orillas del Sena, los verdugos diligentemente se ocupaban de la tortura y ejecución de Damiens.

§ Corría el año 1757. El fanático había sido juzgado y condenado por intento de regicidio. Los jesuitas, se sospechó, estaban involucrados en el crimen. Eran capaces, eso nadie lo dudaba, de su autoría intelectual. Según la confesión el reo quería llegar al cielo poniéndole un merecido punto final a la escandalosa vida de Luis XV. El punto final, como suele ocurrir, se equivocó de párrafo y recayó en esa página en blanco que fue la autobiografía de Robert François Damiens.

§ El espectáculo duró exactamente cuatro horas. 240 minutos. 14400 segundos que deben haber sido una eternidad. No solo para el reo. El propio Casanova, que fue testigo de cada uno de esos segundos, estaba horrorizado. Aunque lo disimulara, se sentía asqueado. Y eso que no era particularmente quisquilloso. Una vez fue capaz de desenterrar un cadáver y cortarle un brazo para hacerle una broma pesadísima a Demetrio, un rival celoso y griego. Con ese brazo Casanova acariciaba el sueño rival del griego, que despertó sólo para vivir el resto de sus días como una grotesca pesadilla, idiotizado y parálítico. Si ahora disimulaba lo que sentía, si pudo quedarse quieto en aquella ventana que ofrecía una vista espectacular inobstruida, fue por no ofender a las tres damas que lo acompañaban. Sobre todo por no perderse ni un minuto de la compañía de mademoiselle de la Meure.

§ A Damiens lo hicieron pedazos. Lo desbarataron lentamente. Sus últimas cuatro horas, que sin exagerar podríamos calificar de infinitas, terminaron solamente cuando los cuatro caballos que coprotagonizaban el acto final al fin lograron descuartizarlo.

§ Lo curioso, decimos con más de dos siglos de retrospectión, no es la conducta del reo ni la de los verdugos y sus fatigados caballos. Ni siquiera la del galán paciente y discreto. Lo ejemplar es la conducta de La Lambertini, de mademoiselle de la Meure y su obesa tía. Las tres damas disfrutaban el espectáculo como si se tratara del *Cinna* de Cornelle o la *Thébaïde* de Racine. Una obra maestra del más rancio y clásico teatro francés.

§ En el fondo no hay nada verdaderamente excepcional en la actitud de las damas. La mirada del siglo XVIII estaba acostumbrada a este tipo de espectáculos, aprovechados, aun en los retiros espirituales, para el escarmiento y la oración. Los jesuitas, culpables o no de la autoría intelectual del crimen de Damiens, explotaban sistemáticamente escenas parecidas a la de su brutal ajusticiamiento.

No bien comenzaron a practicarse, las perturbadoras y chocantes imágenes de las disecciones fueron adaptadas a fines más siniestros que científicos. La vista de la imaginación, exige Loyola, debe recaer sobre el *lugar corpóreo*. El *cuerpo corruptible* que somos, donde está «*encarcerada el ánima*», va a convertirse así en un espejo de miseria y de asco.

§ El *punto tercero* del segundo ejercicio, correspondiente a la primera semana, conduce el examen que practicaremos sobre nosotros mismos como una disección. Se trata ni más ni menos que de la muerte de Narciso.

§ *El tercero: mirar quién soy yo disminuyéndome por ejemplos: primero cuánto soy yo en comparación de todos los hombres; 2º qué cosa son los hombres en comparación de todos los ángeles y santos del paraíso; 3º mirar qué cosa es todo lo criado en comparación de Dios: pues yo solo ¿qué puedo ser? 4º mirar toda mi corrupción y fealdad corpórea; 5º mirarme como una llaga y postema de donde han salido tantos pecados y tantas maldades y ponzoña tan turpísima.*

§ Qué diferentes los ejercicios espirituales del indio mazateca. Los *hongos del lenguaje* llevan al mazateca a una introspección visceral donde siente como proyectadas en una pantalla sus propias vísceras. Lo que Loyola llamara la *vista imaginativa* le permite ver y comprender el funcionamiento de su corazón, sus pulmones, su hígado, sus genitales, su estómago. Pero las imágenes no conducen al asco ni al remordimiento de conciencia sino al asombro y la gratitud.

§ Una intolerante estrechez mental y espiritual le negaría al mazateca lo que le concede al ejercitante. Los sargentos del alma utilizan una prometedora metáfora carcelaria. Pero lo cierto es que ellos no se proponen liberarla al mostrarle la oscura mazmorra de tripas. Quieren confiscarla, dirigirla, arrinconándola en una cárcel infinitamente más estrecha y sucia que el cuerpo: la mente y sus mentiras, el pánico, el pecado, el azufre con que azuzan y sazonan la fe.

§ «Oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas», dice san Ignacio. «Gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la conciencia». «Tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas». Los propios sentidos nos van a cercenar los sentidos. Uno a uno. Cada nervio tocará, oírás, gustará, olerá y verá exactamente aquello que más lo golpee y marchite hasta llegar a la única conclusión posible: el verme trae pus.



## 4

Los dibujos anatómicos de Vesalio centran al cuerpo en medio de un espléndido paisaje. La naturaleza o el urbanismo renacentista sirven de fondo para la minuciosa exposición del cadáver. Capa tras capa, comenzando por el cuerpo desollado hasta llegar al esqueleto, la anatomía ocupa el espacio, lo dramatiza, como una ruina imponente y bella. Nos vemos en el espejo de Vesalio y recordamos, por simetría inversa, escenas parecidas. En la Florencia de 1348, rodeado de cadáveres y la contagiosa fuerza de la peste, Boccaccio narra las diez jornadas de diez cuentos. El *Decamerón* es un cuadrado perfecto en medio del caos y la muerte. Unos ejercicios a prueba de Loyola. En un cuadro o en un poema romántico la bellísima Helena acaricia un lirio en medio de las humeantes ruinas de Troya. El cadáver rodeado de belleza y la belleza rodeada de ruinas trazan centros y circunferencias de provechosa tensión. No parece posible que compartan un mismo espacio y sin embargo lo hacen con suma naturalidad. Lo profundizan, diría, añadiéndole su dimensión más difícil, más humana: el tiempo. Así el dibujo, el cuadro, el poema, extremadamente visuales, son en esencia narrativos. No quedamos pasmados ante una imagen. Por grotesca que sea, la diluimos en un pequeño arbusto, en la distante aguja de una iglesia, o en el transcurso de alguna risueña aventura.

## 5

Tomemos, de los *Errores celebrados* de Zabaleta, un ejemplo del regodeo barroco con las vísceras, que se manifiesta con idéntica insistencia en obras satíricas y ascéticas, asomando lo mismo en las «Gracias y desgracias del ojo del culo», de Quevedo, que en la «Canción real a san Jerónimo en Siria», de Adrián de Prado.

§ *Yo le confieso que un cuerpo humano es, por de fuera, lo más hermoso que hay en el mundo, principalmente cuando es de mujer hermosa: no es tan agradable el sol, no son tan admirables las estrellas. Pero esta obra tan hermosa es, por de dentro, fea y horrible, de gran artificio pero de mal aspecto. Los que han tenido ánimo para ver anatomías podrán decir el ánimo que es menester para verlas. No hay cosa tan espantable. Esto es cuando entró la muerte no por enfermedad sino por herida. Miren, pues, ahora cuál estará por de dentro un cuerpo vivo, desordenados con alguna enfermedad los humores. El corazón se abrasa, la sangre se empodrece, los nervios se aflojan, los sentidos se turban y los órganos del cerebro se destemplan. No hay lugar, por feo y espantoso que sea, con quien poder comparar lo interior de un cuerpo humano, cuando está sin salud el cuerpo.*

§ «En mí hacían anatomía», dice Guzmán al padecer mil pruebas, burlas y novatadas. La alusión a la anatomía, como antiguamente también se decía, subraya que se siente torturado. Lo sometían, como al pobre Damiens, no ya a

una disección sino a una vivisección. «Yo escapé de la de Roncesvalles —nos cuenta de otra aventura— como perro con vejiga, no había ligadura fiel en toda mi humana fábrica, mas no lo sentí mucho, hasta que reposé, llegando a una villeta, diez millas de allí, que aporté sin saber dónde iba, desbaratado, desnudo, sin blanca y aporreado». El sufrimiento aquí es el mismo y también está subrayado por una alusión a la anatomía, sólo que esta vez la alusión es más socarrona y libresca. Guzmán se define y se describe a través de Vesalio y su *De humani corporis fabrica*. Nada menos.

§ La introspección visceral del pícaro, que tanto recuerda a la de los jesuitas, es muy característica del barroco. El engaño y el desengaño, la decadencia y el desgaste son temas frecuentes de la estética de la fealdad que entonces predomina. «Si salíamos por las calles, dondequiera que ponía la mira, todo lo veía de menos quilates, falto de ley, falso, nada cabal en peso ni medida, traslado a los carniceros y a la gente de las plazas y las tiendas». La prosa del *Guzmán* es una paráfrasis de los Salmos de Quevedo: «Miré los muros de la patria mía... y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte».

§ Este pícaro, que alude a carniceros y a Vesalio, conoció de cerca todos los eslabones de la cadena de oficios por donde históricamente avanzó el anatomista: el sacerdote sacrificador, el carnicero, el guerrero, el cocinero. Trabajó, por ejemplo, para un cardenal, para un capitán y para un cocinero. Su mundo estaba repleto de vísceras: ése fue su testimonio. En 1599, cuando se publica la primera parte de la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, la literatura europea estaba cosechando la historia de un nuevo mundo recién conquistado: la historia como masacre y la masacre como lección de anatomía.

## 6

En la estética de la fealdad no hay escapatoria. Si vemos cómo Fromentin veía a Rembrandt notamos primero que oblicuamente y sin proponérselo, pero con toda razón, describía su proceso pictórico en términos de una disección.

§ *Rembrandt, cuando estaba trabajando, tenía aire de alquimista: a su pincel y su buril se les arrancaban secretos que venían de lejos; su principio consistía en extraer de las cosas un elemento sobre todos los demás; o más bien, en sustraerse de todos los elementos salvo uno. De modo que en todas sus obras se ha comportado como un analista, como un metafísico más que como poeta. Al ver la forma en que trata los cuerpos se puede llegar a dudar de que las envolturas le interesaran. Descomponía y reducía todo, el color tanto como la luz, de modo tal que, eliminando de las apariencias todo lo diverso, condensando lo disperso, lograba dibujar sin contornos, pintar un retrato casi sin trazos visibles, colorear sin color, concentrar la luz del sol en un rayo. Reemplazó la belleza física por la expresión espiritual, la imitación de las cosas*

por una metamorfosis casi total. Gracias a su facultad de una doble visión, a su intuición de sonámbulo, penetra más profundamente que nadie en lo sobrenatural.

§ Penetración, descomposición, análisis, profundidad: el pincel busca la expresión espiritual como un bisturí. La belleza física pasa a un plano muy secundario. «Al ver la forma en que trata los cuerpos —dice Fromentin en *Les Maîtres d'autrefois*— se puede llegar a dudar de que las envolturas le interesaran». Es así como Rembrandt hizo aceptable la fealdad en el arte. Es así, por ejemplo, como nos permite ver y sentir la pasión de Cristo en el *Buey sacrificado* de 1640. La res sacrificada y no el sacrificio que se desenlaza en la resurrección, las lecciones de Tulp o de Deyman, Lázaro, hacen de la repugnancia un arte difícil y conmovedor. Kant lo definiría como un arte sublime: produce agrado, pero unido a terror.

§ «Tal vez te detenga una repugnancia natural», había escrito Da Vinci en su defensa del dibujo anatómico. Pero esa repugnancia, contra la cual él mismo había dado pasos decisivos, ya estaba vencida a finales del siglo XVI. Los músculos, las vísceras, los huesos, son las fuerzas internas, ocultas, de lo bello. Da Vinci pintó la piel desde adentro; Rembrandt pinta el espíritu desde afuera. Creacionismo, dirá alguno, sólo para confundir una furiosa tormenta con las elegantes y simétricas imágenes de un calidoscopio. El creador, como un dios, parte del centro de las cosas. Del cuerpo y de la llama. De la fealdad quemante, preñada de infinitas posibilidades. Del rostro oculto de lo bello. Su mecánica. Su fuerza. El espacio todo un punto y el tiempo todo un instante: éste. Primavera: un deshielo que crea mil mundos. Barro, arena, geología en huellas y vísceras, excrementos, vegetación; todo bulle y se confunde; en el fango se prepara una vez más el origen, crecen las raíces; lo podrido fluye junto a un bronce o una estalactita; los pulmones son manchas como las del leopardo; el coral derramado como tripa o huella de gorrion parece sangre. En la transparencia de un vidrio una hoja demasiado carnosa, híbrida, se confunde con la pulpa disimulada y escondida de un animal. «Mis raíces —decía Gallé con razón— están en el fondo del bosque».

§ Para crear el artista llega a las entrañas del cuerpo y de la historia. Se coloca en ellas y desde ahí ve por todas partes cosas muy duras y perturbadoras. El arte las describe y las expresa. De alguna forma también las reduce y las domina: las sublima. La destrucción y la descomposición, así, se convertirán en instrumentos de creación y de composición. Surge una mirada visceral diametralmente opuesta a la *vista imaginativa* de Loyola. Una mirada capaz de percibir y reflejar profundamente lo bello. Es la que usó Gallé para hacer sus vidrios. Es también la que usó Henry David Thoreau en el penúltimo capítulo de *Walden* para darnos el sabor de la primavera.

caracas, 17 de julio de 1989

octavio armand: el pez volador  
caracas: casa de la poesía, 1997



# l a c i u d a d y l o s p e r r o s

1

Los perros del Capitolio formaban parte de la defensas de Roma cuando todavía no se habían levantado los muros de piedra que llevarían el nombre de uno de sus reyes legendarios, Servio Tulio. Estos perros eran mantenidos a expensas del tesoro público para que la noche jamás pudiera hacerse cómplice del enemigo: el ladrón adentro, el bárbaro afuera. En el año 390 aC todos fueron crucificados. Un castigo escalofriante y ejemplar. ¿Para quién?

2

Los hitos de la colonia que Cayo Graco pretendía establecer en Cartago fueron desenterrados de noche por las hienas. Ese portento marcó el fin del tribuno y su proyecto de colonización. Se inquietaron los augures; el Senado aprovechó el creciente malestar para proponer a la asamblea popular que se abrogase la ley de colonización. Los acontecimientos se precipitaron, llevaron inexorablemente a un terrible desenlace. Fue como si de repente Roma misma se hubiera llenado de hienas. Graco tuvo que huir. Perseguido por sus enemigos, cruzó el Tíber. Al sentirse acorralado, en el soto de Turrina, pidió a su sirviente que lo matara. El esclavo extremó su obediencia: mató al amo y luego se suicidó. El populacho que había apoyado al tribuno no se inmutó cuando su cadáver y los de unos doscientos cincuenta de sus seguidores fueron lanzados al río. Pesaban menos que los muñecos de paja de las lupercales. La gente, además, ni siquiera estaba a orillas del río: estaba en casa del tribuno, saqueándola.

Un detalle de lo acaecido en Roma ese día del año 121 aC parece estar subrayado groseramente con hocico. Un amigo de Cayo lo decapitó, llenó su cabeza con plomo derretido y la llevó sin demora al Senado, donde se habla ofrecido una buena recompensa por ella: su exagerado peso en oro. Al final, pudiera decirse, la elocuencia del tribuno fue asombrosamente tajante. Vemos en la cabeza recién arrancada y rellena de plomo codicioso uno de los hitos desenterrados en Cartago. Hocihada, pesada, pagada, pasa a ser un límite extremo en la historia de la antigüedad. Los augures no se equivocaban. Habían vencido las hienas.

3

En los gemelos fundadores Roma recuerda lobos. Los recordaba también cada 15 de febrero al celebrar la Lupercalia, festival sagrado dedicado al dios Fauno, el antiguo Pan de los griegos, quien como protector de los campos ahuyentaba las fieras. Ese día se sacrificaban cabras y carneros para aplacar el apetito que merodeaba por los alrededores de la ciudad, una irregular pero

inquebrantable línea que señalaba su otro límite. El límite de su medida, de su crecimiento y su razón. El límite de su pujanza y su poder civilizador. Una frontera no sólo física sino mental: la retórica forense colindaba con el aullido, la noche indomable se burlaba de la república y del imperio. Cada 15 de febrero, en una extraña encarnación de viejos pánicos, lobos disfrazados de sacerdotes disfrazados de lobos disfrazados de ovejas reaparecían en el corazón de la ciudad, lo tomaban, volvían a recorrer sus calles. Los *luperci* correteaban por el Palatino rezando a gritos, rogándole a Fauno que espantara los malos espíritus; lanzaban muñecos de paja al río que en otra época seguramente los había exigido de carne y hueso; con las correas que empuñaban, hechas de animales sacrificados, pegaban a las mujeres que encontraban en su paso para purificarlas y hacerlas fértiles. Estos sacerdotes escasamente arropados en fajas de cuero se escondían en sus propios gritos. Eran lobos vestidos de oveja. Una suma infinita de fantasmas. Roma recordaba así su origen, sus miedos, sus fronteras. Los revivía, los administraba. Ultramar: hienas. Extra muros: lobos. Intra muros: *luperci*, gansos, perros. Aúllos, graznidos, balidos, gritos, rezos. Un lenguaje ladrado, hostil a la perfección. Dirá Cicerón, elegante pero romano: no quiero escribir griego en latín.

#### 4

La fundación se debía a gemelos amamantados con leche de loba. Nacidos de una violación —se quebrantó el sagrado voto de castidad de un vestal—. Rómulo y Remo constituyen una simetría destinada al sacrificio. Sangre de Marte y leche de loba, guerra y sin par fiereza, se conjugaban para la creación de un centro indomable. Rómulo traza una circunferencia que delimita el sitio de la futura ciudad. La geometría como presagio de un orden inquebrantable. Perecería, advirtió, quien osase cruzar la línea trazada como un muro imaginario alrededor de una ciudad también imaginada. Remo muere en esa imagen. Celoso de la supremacía de su hermano, cruza la línea prohibida y cae de una puñalada en el pecho. Su sangre es el presente originario de la ciudad futura. Se comprueba y se arrecia, con el sacrificio, la voluntariosa geometría de la fundación. La circunferencia como cuerpo: cimentada con sangre, la traza se levanta y da consistencia de piedra al límite imaginario. El fratricidio, así, resultó ser literalmente edificante. La puñalada fortifica a la urbe. Remo fue su primer muro.

#### 5

En el año 80 a.C. al intervenir por primera vez en un juicio criminal, Cicerón compara a los acusadores que tanto abundaban entonces con los gansos y los perros del Capitolio. Es posible justificar, concede, que se levanten acusaciones sustentadas en meras sospechas: «Puesto que no pueden reconocer a los ladrones (los perros) dan la alarma siempre que alguien se acerca de noche al Capitolio, y como esto ya de por sí implica sospechas, pecan por ser precavidos en exceso, aunque sean animales». Pero hay que distinguir entre

acusación y calumnia. «Si los perros ladraban igualmente de día ante la presencia de alguien que viene a venerar a los dioses, opino que deberían quebrarse sus patas, ya que se muestran enfurecidos sin haber ningún motivo de sospecha». Una alarma como ésta, indebida, innecesaria, provocada por imposibles labradores y no por posibles ladrones, sería como la de quienes osan calumniar: «...si vuestra acusación consiste en afirmar que alguien ha dado muerte a su padre sin poder decir ni el porqué, ni de qué forma, y lo único que hacéis es ir proclamándolo sin tener ningún motivos de sospecha, nadie va a quebraros las piernas, desde luego; pero, si no me engaño, con los aquí presentes, van a grabaros en la frente aquella letra que os resulta tan desagradable que os lleva incluso a odiar todas las Kalendas, y así; en adelante, no podréis acusar a nadie más que a vuestra propia mala suerte».

El deber cívico justifica, incluso obliga, a que los ciudadanos denuncien cualquier comportamiento criminal o sospechoso, ya, que «es mejor absolver al inocente que dejar de acusar al culpable». De hecho el castigo para los perros que ladraran de día, según el orador, debería ser idéntico al de los que no ladraron una noche tristemente memorable. La argumentación se apoya en una alusión sinuosa pero estremecedora. En el año 390 aC el general Marco Manlio pudo advertir la presencia de los galos que intentaban atacar de noche a la ciudad gracias al estrépito causado por los gansos que se hallaban en el Capitolio, los gansos sagrados de la diosa Juno. «El guarda del romano Capitolio —escribirá Lucrecio—, el blanco ganso, humano olor ventea». Esa noche los perros destinados a evitar un asalto sorpresivo no dieron ningún aviso, por lo cual se les impuso como castigo la crucifixión.


Al mencionar patas y piernas quebradas, Cicerón alude precisamente a ese castigo y a la caída de la ciudad en manos de los galos. Se trata de una doble sinécdoque. Designa un todo, el suplicio, con una de las partes: para tener la certeza de que los crucificados habían atravesado la Estigia se les solía romper las piernas. Simultáneamente designa un todo mucho más amplio, la constelación de sucesos asociados a la caída y la eventual destrucción de Roma, con uno de ellos: la crucifixión de los perros.

Los hechos se encadenan; los tropos también. El curso de la historia es también el discurso que la fija, la narra, la repite, la enmienda, la borra. Elocuencia, eficacia, ladrar, callar: hay que exigir una especie de oratoria hasta a los animales dedicados al servicio de la ciudad. Una oratoria inmediata, material, instintiva. Un latín de los pormenores capaces de desencadenar o no sucesos excepcionales y a la vez generadores de excepciones definitivas y posiblemente catastróficas. No menos se debe exigir a los hombres. Sin esa *oratio*, sin esa *ratio*, sobrevendría el caos.

Que los perros enmudezcan y los gansos se comporten como perros. En «Pro Sexto Roscio Amerino» se evoca una metamorfosis para deplorar otra: demasiados hombres ladran en pleno día. Deberían, pues, cargar la cruz

ignominiosa que impone la ley Remnia: llevar grabada en la frente la letra K, inicial de Kalumniator. Ni hienas, ni lobos, ni bárbaros que de tan sólo nombrarse ponen la carne de gallina. Los peores enemigos de Roma vivían dentro: la habían tomado: eran los romanos mismos. El corazón de la ciudad estaba repleto de canes y kas. Seguramente el orador, al advertirlo, se daba cuenta de que ladraba en vano.

*el universal. caracas. 10 de enero de 1993*



## l a s p e s a d i l l a s d e s o l i n o

*El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe*  
Rubén Darío

El chavín descubrió proposiciones geométricas en los colmillos del jaguar. En la trompa de un elefante joven el artista hindú veía los muslos de sus diosas. De un sistema de agrimensura egipcio Tales derivó la geometría. La mazorca de granos irregulares y asimétricos enseñó al inca cómo colocar sus piedras. Una manera de escribir le debe su nombre a la agricultura. Con el bustrófedon le y a derecha a izquierda de izquierda a derecha: un renglón de buyes: un arado como se escribe se escribe de derecha a izquierda. Las líneas son surcos. Remontando por la forma hacia las raíces se llega al abismo capilar de las intuiciones. El sol entonces circula en las venas; exprimida por la sístole, la luz no deja rincón ni espesura al quemar las apariencias. Fueros de la imagen: colmillos, trompas, surcos, líneas: fuegos. El punto de partida es siempre la naturaleza. Centellas: la bestia inesperada y amenazante, el acecho que como última sorpresa regala el orden más estricto. La tierra ya rendida a la medida y el orden. O la naturaleza entera doblemente domada, mansa en el surco y en el buey. Una naturaleza hecha estrictamente por el hombre para el hombre.

El cristianismo invierte este proceso. El punto de partida, siempre, será Dios. La naturaleza, la realidad y sus límites, las percepciones, hasta las sensaciones, están sometidas a una fecunda pero rígida abstracción. No estamos rodeados sino de apariencias y engaños; lo visible solo tiene verdadero sentido como manifestación o revelación de lo invisible. El bestiario medieval es un buen indicio del radical cambio de enfoque. No sólo está la naturaleza impregnada de Dios, sino que su estudio forzosamente se limita a ser un mecánico parpadeo de la teología. Así como en nuestros días hasta la poesía se siente tentada de disfrazarse de estructuralismo y científicismo para sobrevivir, en el medioevo la ciencia tuvo que disfrazarse de dogma. Sólo era posible y deseable hablar de los animales si el discurso se ajustaba a determinadas limitaciones. Por ejemplo, tratar exclusivamente de aquellos mencionados en el Nuevo Testamento; partir de una premisa radicalmente teológica, concibiendo a la naturaleza como un libro abierto de Dios, que por lo tanto puede y debe ser leído, estudiado; o, en fin, aprovechar toda observación de los fenómenos

naturales para ejemplificar. La naturaleza así concebida y estudiada queda automáticamente sometida al tamiz teológico. Es un texto y como tal requiere mediación, interpretación. Rige en ella también el principio paulino: la letra mata pero el espíritu vivifica. Las apariencias, las formas, los fenómenos en general, se prestan a equívocos, desvirtúan —matan— el recto, único y verdadero sentido; la presencia inescrutable y frecuentemente paradójica de lo divino en la naturaleza es lo que la organiza y la imanta de sentido, lo que en el fondo la hace inteligible.

En el mundo homérico los graves desórdenes anatómicos que caracterizan a los monstruos son generalmente el resultado de la desordenada vida sexual de los dioses. Fascinan o repelen como desviaciones o excepciones de la regularidad de la naturaleza. Lo divino, lo humano, lo animal, lo vegetal, lo mineral, son órdenes, normas, dentro de una naturaleza maleable que en determinadas circunstancias propicia entrecruzamientos prodigiosos, combinaciones tan perfectas como sumas, pero que, violentada, los condena y aparta de todo profundo intercambio, como si en ellos se materializaran abominables números irracionales. No es difícil entrever oscuras afloraciones del inconsciente en los rasgos o partes animales que parecen precipitarse hacia la superficie del atónito cuerpo del hombre.

La presencia animal en el arte y anatomía hindúes es de signo opuesto. El arte hindú desarrolla un sistema especial de anatomía capaz de sugerir un impulso divino latente en las formas humanas. Al comparar sistemáticamente las partes del cuerpo con plantas o animales, se intenta someter, en pos de un tipo humano ideal, la variabilidad del hombre a la extrema regularidad de la naturaleza. En la estética hindú la figura humana se parece a los dioses en la medida en que logra ser tan exacta como el movimiento de los astros. La presencia animal o vegetal en el trazado no implica una degradación de lo humano sino su exaltación, el indicio de que el cuerpo, precisamente por sus semejanzas con las formas de la naturaleza, no es ajeno a la perfección. Anatomía y geometría pueden confundirse. La confusión, para el griego, si bien a veces resulta en una maravillosa transformación, en una metamorfosis, produce una anatomía estrictamente ajena e irrelacionable al orden geométrico: el monstruo.

Para el mundo cristiano el misterioso orden de la naturaleza refleja la mano de Dios; sus desviaciones, sus aberraciones y extravagancias, obedecen a las constantes interferencias del maligno. Los fenómenos teratológicos, por ejemplo, son explicables mediante una genética que se apoya en nociones teológicas más que científicas. El hermafroditismo o cualquier otro caso de desorden genético no es parte del discurso de la naturaleza como tal, sino signo de una participación diabólica: el ser humano se deja seducir por incubos y súcubos, que con sus genes hacen una grotesca caricatura de la obra perfecta de Dios. Lo extraño, por lo tanto, queda excluido de la naturaleza; es ajeno a la voluntad divina y elige, para su comprensión, no una mirada clínica o analítica, sino una mirada rigurosamente dogmática.



En el siglo XVI caduca definitivamente esta mirada. El monstruo ejerce entonces —como siempre— una poderosa fascinación. «Entre todas las cosas que pueden ser contempladas bajo la concavidad de los cielos —dice Pierre Boaistuau en las *Historias prodigiosas* que publica en 1561—, nada hay que avive más el espíritu, que cautive los sentidos, que espante más, que provoque en las criaturas una admiración o un terror más grande que los monstruos, los prodigios y las abominaciones por las que vemos invertidas, mutiladas y truncadas las obras de la naturaleza.» Pero la curiosidad se apoya en otra perspectiva. El *Libro de las Entidades* o el *Libro de las paradojas* de Paracelso, o *Des monstres et prodiges* de Paré, muestran que el cielo, tan útil para los navegantes, ha dejado de ser el sistema de referencias imprescindible para cuestiones genéticas y teratológicas. Sentando las bases para la genética moderna en la primera mitad del siglo XVI, Paracelso enfáticamente mantiene que el hombre se constituye exclusivamente partiendo del Espíritu del Semen, de la Entidad del Semen, sin ninguna participación de los astros. «Ningún astro del firmamento —asegura—, sea planeta o estrella, es capaz de formar o provocar nada en nuestro cuerpo, ya sea color, belleza, fuerza o temperamento.» «Es decir —añade en otro lugar—, que el cuerpo del hombre se compone de la semilla inicial y de lo que adquiere con los alimentos, única parte de esta última que llega a morir, en tanto que la semilla se conserva, transmitiéndose interiormente de un individuo en otro.»

El cielo y el hombre se han separado. Si bien es posible que elementos ajenos a la *semilla inicial* afecten su evolución, infiltrándose en la especie, en la matriz; éstos nada tienen que ver con el cielo sino con la tierra, con su tuétano mismo: los minerales. De esta infiltración en la especie, según Paracelso «se engendran los locos, los insensatos, los jorobados y demás monstruos, ya sean de la naturaleza, del carácter, de la propiedad, de la persona, de los miembros o de la proporción.» Hay males que «se propagan hereditariamente a través, del fruto, tanto por la vía paterna, como por la materna.»

En el primer capítulo de *Des Monstres*, publicado en 1573, Paré enumera las causas de los monstruos. Hay trece causas posibles en total. La gloria de Dios es la primera; su ira, la segunda. La decimotercera —el número mismo es mágico— vuelve a situar la causalidad en una órbita teológica: diablos y demonios son agentes de deformaciones. Es evidente que al abrir y cerrar la enumeración con lo sobrenatural, Paré ha querido establecer un marco dogmático. Ese marco, que revela una justificada cautela, es un forro prescindible, una cáscara para el contenido propiamente científico. Ajustando el enfoque a lo que hoy entenderíamos por los términos *monstruo* o *prodigio*, ya que Paré incluye entre estos a los casos de mutilaciones practicadas por mendigos para grotescos fines profesionales, la causalidad aquí establecida se basa predominantemente en la cantidad y el tipo de semen. O sea, al instaurar esta mecánica del caos Paré ha vuelto a la medicina antigua, particularmente a Hipócrates y Aristóteles. La abundancia o escasez de semen determina la falta o el exceso de ciertos miembros en el engendro. Asimismo la mezcla de

diversos tipos de semen, en casos de cópula con animales, por ejemplo, produce seres que participan de una doble naturaleza: mitad animal, mitad humana. Estos argumentos, tanto los que se deben a la cantidad de semen como los que parten de la calidad del mismo, resultan desorbitados, casi folclóricos. Pero lo que hay que subrayar es la ausencia de una causalidad sobrenatural. Aun los casos más extraños hallan su explicación dentro del orden de la naturaleza.

El uso de un marco dogmático para desprenderse del razonamiento teológico es una de las maneras en que la incipiente genética moderna, con comprensible cautela, logró instaurar su base científica. Otra, más audaz, se perfila en *El espejo privado de la mujer enferma*, la obra de John Sadler publicada en Londres en 1636. Ahí Sadler utiliza un razonamiento teológico para limitar o cancelar la intromisión del dogma en la ciencia:

Pero qué repugnante sería escribir en el Capítulo 13, no por azar dedicado a la generación de monstruos tanto a la religión como a la naturaleza, si los Diablos pudieran engendrar hombres, cuando nos han enseñado a crear, que nunca hombre alguno fue concebido sin semilla humana salvo el Hijo de Dios. El Diablo siendo entonces un espíritu sin substancia corpórea, excepto en apariencia, y por lo tanto sin semilla de generación; decir que él puede usar efectivamente el acto de generación, es afirmar que puede crear algo de la nada, y consecuentemente que el Diablo es Dios, ya que la creación pertenece sólo a Dios. Además si el Diablo pudiera encarnar en un cuerpo muerto, y animar sus facultades, y hacerlo capaz de generar (como algunos afirman) este cuerpo tendría que tener la imagen del Diablo; y está reñido con la gloria de Dios concederle tanto, como para que de la imagen de Dios él pueda concebir su propia especie. En la escuela de la naturaleza nos enseñan lo contrario, a saber, cada especie engendra en sus semejantes; por lo tanto de un Diablo no puede nacer el hombre.

Los tratados de genética se apartan del bestiario. Los prodigios de la naturaleza se separan de los monstruos fabulosos. Otro tanto sucede con los mapas. Entre el siglo IV y el XIV debían más a la doctrina de la iglesia que a la geografía. Los cartógrafos habían olvidado las recomendaciones de Ptolomeo: era imprescindible una aproximación científica. Como consecuencia de este olvido, reseñaban no sólo tierras imaginarias sino seres absolutamente monstruosos. Las tierras imaginarias —tal vez podríamos decir intuitivas o por descubrir— eran un acicate para la navegación. Los monstruos y antropófagos que poblaban la periferia del mundo conocido representaban el inmenso peligro que la curiosidad geográfica entrañaba. Eran algo así como el límite psicológico o doctrinario —la frontera no había nacido todavía— que separaba al hombre de nuevos mundos. Más amenazantes que la vastedad del mar o una terrible tormenta, esos monstruos añadían por doquier el abismo del miedo a la configuración del planeta. La distancia en sí, la distancia como zanja abierta allí donde el límite señalaba el pánico a un tropezón con el infinito, era concebida como una monstruosidad voraginosa, devoradora. En los confines del mundo y del hombre mismo, que siempre halla las orillas más remotas en su propio inconsciente, la distancia insinuaba frutos prohibidos. De ahí que lo desconocido, semillero de infinitos, generara monstruos.

Es cierto: el miedo se apoyaba en datos recogidos oscuramente a lo largo de los siglos. Había una bibliografía del monstruo. El hombre podía enmascarar su miedo como conocimiento: tenía, como pretexto, textos, muchos textos. Así, por ejemplo, *Polyhistor*, de Gaius Julius Solinus, un gramático romano del siglo III. Este plagiaro de la *Historia natural* de Plinio, el Viejo, añadió algo de geografía al bestiario: ubicó al monstruo en ese laberinto zoológico que era el planeta. Soltó al Minotauro, lo multiplicó, lo disfrazó de espejo. Su libro, revisado en el siglo VI, influyó en casi todos los mapas medievales. Hacia el este, según el insólito Solino, había hombres con cascos de caballo y orejas enormes, tan grandes que les cubrían el cuerpo y no tenían que vestirse; había también salvajes que utilizaban los cráneos de sus ancestros como copas...

Existía, pues, una bibliografía del monstruo. Una bibliografía del miedo. Pero lo leído no quita lo temiente. En ciertos casos, lo promueve. Además —y es sólo un ejemplo—, ¿acaso no se parece la América de Colón al Este de Solino? América, había quien lo juraba, era el Lejano Oriente; en sus *Insuias extrañas* la gente sólo se cubría con pintura y adornos de piedra, pluma y metal, la más absoluta desnudez negada apenas por el taparrabo o el más espectacular tapasexo de azabache en forma de caracol, doble noche; Quetzalcóatl mismo, tras matar a sus tíos, hizo de sus cráneos copas para beber...

América parecía corroborar las pesadillas del gramático. Durante mucho tiempo llegarían a Europa, como espejos de sus propias fábulas, las noticias del mundo recién descubierto. Esas noticias, al deformar grotescamente la realidad, la convertían en una mera proyección de la mente y la imaginación europeas. Lejos de constituir un Nuevo Mundo, estas tierras eran más bien un mundo arqueológico, un mundo fósil. Una Troya sin época ni épica. Una ruina en plena construcción. Europa revivía así las páginas de Homero; leía en la naturaleza misma su bestiario. Así también se conquistaba: América cabía, tenía que caber, en un esquema europeo: en una biblioteca. Se organizaba, se catalogaba y así se arruinaba su extrañeza. Cada cronista era Teseo en el oscuro centro del laberinto; cada soldado mataba al Minotauro. Esto era el monstruo prometido por la distancia: el más allá, la otra orilla, la deriva. Lo opuesto al límite: la sinrazón. Sin embargo, aquí se borraría a Solino. Se le desmentiría. Y el verdadero descubrimiento de América, o sea el descubrimiento de su novedad, sería decisivo en la vindicación del monstruo.

En los mapas y bestiarios medievales se seguía —y se exageraba— la tradición del Libro de Job, donde a partir del hipopótamo y el cocodrilo fueron inventados Behemot y Leviatán. En el Nuevo Mundo el europeo quiso seguir inventando monstruos: para lograrlo imponía a la realidad sus expectativas y temores. Esta mirada caprichosa que confundía manatíes y sirenas, aunada a un comportamiento depredador a veces despiadado, de hecho logró engendrar monstruos, o sea, deformó la naturaleza y la realidad hasta convertirlas en ruinas, desechos. La esclavitud no sólo doblegó a los indígenas

mediante el trabajo, la enfermedad y la muerte, diezmando poblaciones enteras; sino que los degradaba física y moralmente hasta crear, con sus cuerpos, esculturas descascarilladas y rotas, ruinas vivientes. Así nos llega, por ejemplo, esta imagen de los lucayos dedicados a la pesca de perlas:

Muchas veces zambúllense en la mar a su pesquería o ejercicio de las perlas y nunca toman a salir, porque los tiburones y majaros (que son dos especies de bestias marinas crudelísimas que tragan un hombre entero) los comen y matan. Véase aquí si guardan los españoles, que en esta granjería de perlas andan de esta manera, los preceptos divinos del amor a Dios y del prójimo, poniendo en peligro de muerte temporal y también del ánima, porque mueren sin fe y sin sacramentos, a sus prójimos, por su propia codicia, y lo otro dándoles tan horrible vida, hasta que los acaban y consumen en breves días, porque vivir los hombres debajo del agua sin resuello, es imposible mucho tiempo, señaladamente que la frialdad continua del agua los penetra, y así todos comúnmente mueren de echar sangre por la boca, por el apretamiento del pecho que hacen por causa de estar tanto tiempo y tan continuo sin resuello, y de cámaras que causa la frialdad. Conviértense los cabellos, siendo ellos de su natura negros, quemados como pelos de lobos marinos, y saeles por las espaldas salitre, que no parecen sino monstruos en naturaleza de hombre o de otra especie.

Fray Bartolomé de las Casas, a quien debemos la imagen, utilizó argumentos teológicos y un razonamiento netamente medieval para defender a los indios. No sorprende, pues, que en sus escritos asomara el bestiario. Lo que sí resulta desconcertante es que aplicara sistemáticamente ese instrumento del dogma católico a la política; y sobre todo que subvirtiera, y de hecho invirtiera, el esquema de expectativas que a raíz de la tradición cartográfica se tenía acerca de los confines geográficos y sus gentes.

Las Indias no están pobladas de monstruos. Al contrario, las habitan gentes que «a todo genero crió Dios las más simples; sin maldades ni dobleces, obedientísimas, fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos, a quien sirven: más humildes, más pacientes, más pacíficas y quietas; sin rencillas, ni bullicios, no rijosos, no queruosos, sin rencores, sin odios, sin desear venganzas que hay en el mundo.» Estas gentes —el argumento de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* lo subraya insistentemente— sí pueden ser vistas a la luz del mundo animal. Pero los símiles no pueden establecerse ni con bestias ni con monstruos sino con los animales más nobles e indefensos. No es el bestiario sino el Nuevo Testamento el que aporta los símiles. Las Indias, dice, están «todas llenas como una colmena de gentes». Los indios son abejas y también «corderos muy mansos», «inocentes corderos», «mansas ovejas».

Solino estaba completamente equivocado. América, frecuentemente comparada aquí a un «paraíso de deleites», al perdido «paraíso terrenal», no está poblada de monstruos. Pero definitivamente sí hay monstruos en ellas: los europeos. «En estas ovejas mansas y de las calidades susodichas, por su hacedor y criador así dotadas, entraron los españoles, desde luego que las

conocieron, como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos.» «Entraron en ellas [mansísimas ovejas], más pienso sin comparación cruelmente que ningunos de los otros tiranos que hemos dicho, y más irracional y furiosamente que crudelísimos tigres y que rabiosos lobos y leones.» «Estamos enhiastados —dice con el probable asentimiento del lector— de contar tantas y tan execrables y horribles y sangrientas obras, no de hombres, sino de bestias y fieras, y por eso no he querido detenerme en contar más de las siguientes.» Y sigue. Los conquistadores, no los conquistados, son «demonios encarnados».

Al señalar los atropellos cometidos por los exploradores alemanes en Venezuela, Las Casas lleva la aplicación estigmatizadora del bestiario a su más extrema y económica expresión. Los españoles, «demonios encarnados» para la perspectiva teológica, se comportan como tigres, como lobos y leones hambrientos. Se ha apoderado de ellos un apetito bestial que los deshumaniza. Las Casas es aun más radical con los alemanes, sugiriendo, con una metátesis que sólo la ira del contexto no permite confundir con un instante de deliberado humor, que su naturaleza misma es bestial: «Estos son los daños temporales del rey —escribe—; sería bien considerar qué tales y qué tantos son los daños, deshonras, blasfemias, infamias de Dios y de su ley, y con qué se recompensarán tan innumerables ánimas como están ardiendo en los infiernos por la codicia e inhumanidad de aquestos tiranos animales o alemanes.»

Tiranos animales o alemanes: el gentilicio apenas disimula la raíz bestial del conquistador. Una metátesis la pone al descubierto. En América, según el bestiario político de Las Casas, cabe concebir como monstruos solamente a los europeos y a aquellos nativos, como los lucayos pescadores de perlas, que han sido brutalmente deformados por ellos. El monstruo es un producto europeo y la metamorfosis es un proceso europeo. El argumento, a la luz de Solino y la tradición cartográfica medieval, no podía ser más desconcertante. El centro, no los confines, está poblado de monstruos; Europa los genera, los proyecta, los inventa, los exporta, los fabrica, los necesita. Esa Europa sólo es capaz de descubrir espejos.

A medida que se revela la novedad de América se disipan las fábulas y las especulaciones teológicas. El caso de Cristóbal Colón, tan renuente a la idea de América, permite vislumbrar el papel que le tocará a las nuevas tierras en la redefinición del monstruo, que pasará del ámbito del dogma al de la ciencia, y del enfoque demonológico al teratológico. Entre las primeras noticias que nos da de Cuba, en la Carta donde narra su primer viaje, dice el Almirante que le «quedan de la parte de poniente dos provincias que yo no he andado, la una de las quales llaman 'Avan', adonde nasce la gente con cola...» ¿Cómo? Según los indios de Ornofay —Camagüey—, en la zona de Avan, también conocida como Magón, la gente tenía cola. Con los siglos la fábula se convertiría en una lamentable y fatigosa realidad: la gente de La Habana, de Magón, pero también la de Ornofay y de todo el resto de la isla, hace colas enormes en la

actualidad para abastecerse de los productos más básicos. Volviendo al siglo XV y a los testimonios de la época, observamos que Colón se refiere a *gente con cola de provincias que no ha andado*. O sea, sencillamente relata lo que le han contado. *Relata refero*.

Al narrar estos episodios en su *Historia de los reyes católicos*, que data de comienzos del siglo XVI, Andrés Bernáldez señala por qué le hablaron de colas nada menos que a Colón. «Allí dixerón al almirante que adelante de allí hera Magón, donde todas las jentes tenían rabo, como las bestias o alimañas, y que á esta causa los hallarían bestidos, lo qual no hera así, mas parece que entre ellos (a) y este crédito de oídas, y los simples d'ellos lo creen ser así con su simpleça, y los discretos creo yo que no lo creerán, porque parece que ello fué dicho primeramente por burla, haciendo escarnio de los que andan bestidos...» Lo cierto es que estas colas de oídas no fueron vistas. Todo lo contrario. «En estas islas —leemos en la Carta del Almirante de 1493— fasta aquí no he hallado hombres mostrudos, como muchos pensavan, mas antes es toda gente de muy lindo acatamiento, ni son negros como en Guinea, salvo con sus cabellos corredfos...» «Todas aquellas jentes isleñas y de la tierra firme de allá —comenta Bernáldez—, aunque parecen bestiales y andan desnudos, según el almirante y los que con él fueron este biaje, les pareció ser bien raçonables y de agudos injenios, los quales todos olgaban y guelgan mucho de saver todas las cosas, que aquello no nace sino de la vizez y agudo injenio...»

La desorbitante naturaleza americana destierra al dogma tanto de la genética como de la cartografía. Lo que el hombre europeo encuentra en estas tierras en 1492 es infinitamente más extraño que lo que podía encontrar en las páginas del *Physiologus* del obispo Teobaldo, publicado en Colonia ese mismo año. La realidad alcanza y supera a la imaginación. Eso es América. Aquí caducaron definitivamente el bestiario y la novela de caballería. Aquí sorprenden a los viajeros seres más raros que los anunciados por Solino. Pero su presencia fáctica y cotidiana, por mucho que atice la imaginación, obliga a que la mirada se agote en la realidad. Es así como el salvaje borra al gramático.

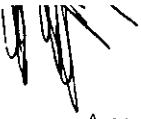
Desde las primeras cartas y crónicas que narran ese descomunal hecho que fue el descubrimiento o más bien la invención de América se van acumulando datos y observaciones que permitan encajar lo sobrenatural en el orden de la naturaleza. Es cierto: Europa se desorbita en América. El Nuevo Mundo es un circo. En 1492 la zoología resulta más asombrosa que el bestiario y la historia y sus crónicas más maravillosas que las novelas de caballerías. Lo que sucedió en estas tierras fue la ciencia ficción del siglo XVI. Pero aquí Europa tropieza con la leyenda y sus monstruos sólo para constatar con justificado asombro que esos monstruos son sus semejantes y que la leyenda es la historia contada por quienes no la han vivido ni la han hecho. En América se puede prescindir de la leyenda. La historia verdaderamente vivida y hecha por el hombre en el Nuevo Mundo no tiene por qué ser deformada.

Hay que contarla sin cuentos. «Great genius and the people of these states —dirá Whitman en el prefacio a la edición de 1855 de *Leaves of grass*— must never be demeaned to romances. As soon as histories are properly told there is no more need of romances.»

Entre los pasos fundamentales que se dan en estas tierras para redefinir al monstruo y situarlo en ámbitos más inmediatos y apropiados que la teología o la leyenda, ámbitos que eran entonces ciencias incipientes, habría que destacar dos. El primero tiene que ver con ese monstruo de Solino que es el hombre de América. Resulta que ya desde el encuentro inicial se reconoce que tiene uso de razón. «Según el almirante y los que con él fueron este viaje —repetimos las palabras de Bernáldez— les pareció ser bien raçonables y de agudos ingenios.» Tiene, también, alma. Para decirlo con la brevísima síntesis de fray Bartolomé, son «ánimas racionales». Un segundo paso se da mediante las numerosas comparaciones provocadas por la fauna y la flora de América. Con ellas, que inicialmente son casi siempre ventajosas para el Nuevo Mundo, el cronista intenta describir y clasificar la salvaje naturaleza americana según sus semejanzas con la domesticada naturaleza europea.

Los *bodegones*, tan populares en la pintura del barroco, quizá expresen un soterrado resentimiento a lo americano provocado por este aluvión de comparaciones: el europeo tiene que afirmar y subrayar la abundancia y el deleite de sus propias frutas. Saber, parece decirnos, no les ha quitado sabor. En cuadros de la misma época se nota algo verdaderamente inquietante: la tendencia en el arte religioso contrarreformista a pintar santos contemporáneos, o sea, aquellos que el artista posiblemente llegó a ver, a conocer. Los santos, así vistos y pintados padecen implícitamente un automático aunque indeliberado sacrilegio: lo sobrenatural —monstruo o santo— encaja en lo natural. Otro detalle: en la pintura de Velázquez el espejo desdibuja y borra las imágenes. El arte, que es un espejo, y los espejos del arte, que parecen subrayar que el arte no es sino eso: espejos, solamente logran repetir y repartir espejismos. El rostro: un rastro. El ser: un cero. Todo es menos de lo que parece. Y todo desaparece. Por eso en los temas mitológicos de este pintor los dioses mismos quedan reducidos a una escala rigurosamente natural: Baco es un borracho cualquiera; Vulcano, un herrero más. El hombre se ve y se reconoce en los dioses, los santos y los monstruos. Está rodeado de espejos y no sabe quién es. Porque está rodeado de espejos no sabe quién es: es quién sabe quién y sobre todo es quien no sabe: Adán y nada.

1492 fue un espejo. A pesar de las expectativas tan generalizadas: «aquí no he hallado hombres mostrados», dice Colón, «como muchos pensavan»; a pesar de lo que le informan: hay gente que nace con cola, el Almirante sólo conoce «jentes bien raçonables y de agudos ingenios». De hecho, cuando le hablan de colas, lejos de caer en una trampa fabulosa, se sospecha una burla a la costumbre impar, lo cual implica un tácito reconocimiento de la agudeza y del humor de los informantes. También de su osadía, ¿no? Porque si a los de



Avan, por vestirse, les ponían cola, ¿no le decían en su propia cara colón al revestido Colón? En todo caso, son precisamente esos rarísimos seres que va conociendo los que le permiten al Almirante dudar de una supuesta sobrenaturaleza en provincias aún no visitadas.

Aquí sentimos a Europa no sólo en el umbral de un nuevo mundo sino de una nueva manera de concebir y clasificar lo extraño, hasta lo aberrante, sin recurrir a las habituales fórmulas dogmáticas. En el siglo XVI, como nunca antes, se descubrirán y explorarán una enorme cantidad de territorios: geográficos, biológicos, conceptuales. Los mapas, los dibujos anatómicos, las crónicas, convertirán en ciencia muchas fábulas y sentarán las bases para una reinterpretación de la extrañeza. La fauna, la flora, el hombre de América y sus costumbres, aun aquellas que resultaran más difíciles de justificar o de explicar, como el canibalismo y los sacrificios humanos, podían y debían ser descritos y estudiados como elementos de un orden estrictamente natural. Todo es naturaleza, aun las desviaciones más extravagantes. Hasta de las pesadillas, como se comprobará siglos después, es posible hacer una ciencia.

Llegará un momento en que América misma expresará una nostalgia del monstruo y de la ficción. Exhaustas las fuentes que casi obligaban a confundirla con un oscuro mundo mitológico, como si a orillas de sus grandes ríos nacieran otra vez los dioses y su historia fuera un espectacular regreso al minoico o al Génesis, y a todas luces incapacitada para encarnar dentro de su propia realidad, América parece decidida a aceptar el papel que le asignaba Solino. Muecas, máscaras, gestos deslumbrantes: facciones de la ficción y ficción de las facciones. El desorden añora al caos. Una realidad engañosa y postiza, no es sorprendente, se muestra deseosa de una verdadera aunque ingenua ficción. Esa ficción puede ser *Las eras imaginarias*, *Cien años de soledad* o treinta años de revolución. Puede ser el *Manual de zoología fantástica* de Borges, el «Día Mundial del Animal Viviente» de Monterroso, el *Bestiario* de Arreola o el de Cortázar. Puede ser, en suma, Rubén Darío o José Lezama Lima. Es legítimo pensar, ante la desmesura de sus obras, que Solino tenía razón: estas tierras están pobladas de monstruos. Lamentablemente no es así. Para decirlo en términos gratos a uno de ellos, Darío y Lezama en todo sentido fueron *excepciones morfológicas*. Pero aquí sí se ha tenido nostalgia del monstruo. Y él aquí se ha expresado. ¿Podríamos olvidar acaso una de sus más tremendas poéticas, «Coloquio de los centauros»?

Al agotarse el caudal de sus raras novedades, América obligó a Europa a viajar por el territorio más extraño de todos: la imaginación. Gulliver y Swift, Robinson y Defoe, el capitán Nemo y Verne, héroes y escritores tenían que sumergirse cada vez más en la imaginación para satisfacer el hambre de extrañeza. Pero aun Frankenstein no era sino un viaje al espejo. El siglo pasado, gracias a Alicia, Europa al fin pudo traspasar su imagen sin convertirse en una flor. La novela gótica, el bestiario, la ciencia ficción, las matemáticas, y el infinito exacto del ajedrez se juntan, no para aterrar al hombre, sino para



entretener a los niños. Freud también atravesaría el espejo para explorar, con el psicoanálisis, otro extraño territorio: el inconsciente. En ese mundo atenaceado por el deseo y el terror hallaría que hasta los niños mismos son monstruos. Los sueños son la épica disimulada de nuestra propia monstruosidad. Traspasar el espejo es un espejismo: el monstruo es infinito. Se llama yo.

*caracas. 14 de octubre 1989*

## s u m a c u m f r a u d e

El manoseadísimo tema del descubrimiento de América permanece fresco, vigente. Durante cinco siglos se ha mantenido su actualidad tan viva como una sorpresa. Esa insólita actualidad sin duda es sintomática: no resulta una exageración afirmar que el verdadero descubrimiento está aún por realizarse: el año 1492 todavía no ha llegado. Y es que nos toca a nosotros los americanos descubrir, inventar, a América. Para ello tendremos que evitar los espejismos que nos obligarían a encarnar en fantasmas o monstruos. La búsqueda de nuestra identidad a través de un indigenismo cultural nos desprendería de poderosas raíces europeas para aferrarnos a una raíz trunca, de insuficiente continuidad. No podemos resucitar el maravilloso fantasma de Netzahualcóyotl ni el de Atahualpa. La pregunta por nuestro ser tampoco puede formularse a través de ideologías netamente europeas, como el marxismo, que pretendería hacernos encarnar en un hombre nuevo no menos fantasmal. Ese hombre nuevo fabricado con los escombros del hombre de siempre, ya sabe a Frankenstein más que a Marx. No podemos vivir de fantasmas. Ni los de ayer ni los de mañana podrán ayudarnos. Tenemos que descubrirnos. Y tenemos que hacerlo en la sorpresa, en la inminencia: en el presente.

Curiosamente uno de los momentos en que somos —seguimos siendo— un presente, nos sitúa en el siglo XV. Crónica anacrónica la nuestra. El concepto de América nunca ha estado más vivo que en el primer impacto que el Nuevo Mundo produjo en la imaginación europea. Por supuesto aquella primitiva imagen se debía sobre todo a ensoñaciones y equívocos. De hecho el vasto mundo que se transformaría el curso de la historia universal no tenía, al irrumpir ante la mirada del otro, ni perfiles propios ni una identidad segura. Espejo de las analogías: se definía, se clasificaba al nuevo paisaje según su parecido, muy remoto a veces, con el Viejo Mundo. Aún lo insólito tenía que someterse, por deformación, a la semejanza, aunque ello implicara confundir el plano de la naturaleza con el de la mitología. El caso del manatí es uno de muchos ejemplos.

Europa quería llegar al Lejano Oriente. América fue un obstáculo. Nada más revelador que el juramento exigido por el Gran Almirante a sus capitanes y

tripulantes el 12 de junio de 1494. Todos tuvieron que jurar que Cuba estaba al comienzo de las Indias. Desmentirse costaría muy caro: 10000 maravedíes, 100 azotes o 1 lengua. Acababa de publicar Nebrija la primera gramática española: en ella, al plantearse la necesidad de un instrumento para enseñar el idioma a nuevos pueblos conquistados, se intuía el descubrimiento. Paradójicamente hablar en el Nuevo Mundo del Nuevo Mundo le hubiera costado la lengua al mismísimo Nebrija. La gramática organiza la lengua; la navegación la pone en peligro.

Siglos más tarde asoma nuevamente un móvil político en la gramática. La independencia llevaba al fraccionamiento territorial y por ende a un nuevo fraccionamiento idiomático. De ahí que Bello propusiera como instrumento para la integración continental, una gramática destinada al uso de los americanos. La gramática como constitución. Como utopía.

No es ésta la única relación entre el descubrimiento y la lengua. Hay otras aún más inmediatas. Sabemos que uno de los móviles fundamentales en el proceso que culmina en 1492 fue la apetencia de especias. La caída de Constantinopla en manos de los turcos en 1453 había provocado una crisis en la cocina europea. La navegación surge entonces como una respuesta dual a esa urgencia del paladar: se enfoca el problema de las especias como un problema de espacio. La sazón como perspectiva. Sabor y saber vuelven a identificarse radicalmente. Mapas, gramáticas, poéticas, estudios anatómicos, todo va a reflejar esta singular apetencia que, expresada en la síntesis más extrema posible, abarca de la gastronomía a la astronomía.

Espejo de las analogías: el descubrimiento de América es también el redescubrimiento de Europa. Se encubre la novedad de esta tierra para desenterrar la antigüedad clásica. La navegación como arqueología. El descubrimiento como renacimiento. El Viejo Mundo también ha sido víctima de sus fantasmas. En el fondo Europa quiere descubrir a Europa: sus amazonas, sus sirenas, sus monstruos, sus utopías. A ese espejo de las analogías se ha asomado América. Allí se ha buscado. Y para ello ha tenido que apoyarse —necesariamente así— en la mirada del otro. El caso del barroco americano es de particular interés en este sentido. Y de innegable vigencia: Lezama Lima se ve, nos ve, con la mirada de Góngora.

En 1492 el pulso de un timonel le devolvió a Europa la vastedad en unos granos de arena. Le dio su punto de fuga. América materialmente profundizó al paisaje europeo. Las líneas de sus primeros cronistas, desbordadas de brío y color, multiplicaron aquellas otras simultáneamente trazadas en bóvedas y paredes llenas de cielo por Leonardo y Miguel Ángel. Con América el espacio se abolló, se hizo cóncavo, elástico, infinito: se abovedó. La navegación reconstruyó al mundo: lo dibujó, lo esculpió. La Tierra es una Torre de Babel. Es el desnudo de una diosa: «fallé, escribe Colón, ...que es de la forma de una pera que sea toda muy redonda, salvo allí donde tiene el pezón, que allí tiene



más alto, o como quien tiene una pelota muy redonda y en un lugar de ella fuese como una teta de mujer allí puesta, y que esta parte de este pezón sea la más alta e más propinca al cielo». Con América, en fin, asoma la perspectiva, no ya en el arte, sino en la historia. Esta tierra fue y sigue siendo todavía una dimensión imaginaria, punto de fuga a través del cual el europeo —navegante, conquistador, inmigrante, poeta— se remonta hacia otro tiempo: el futuro, el más allá de toda historia posible.

La extensión, el movimiento, la profundidad que como imanes arrastraban a lo desconocido, devolvían en otra ribera, invisible como algunos dioses, perdidas raíces, certezas que ni el más legítimo asombro se atrevía a concebir como número. El espacio americano, según Lezama, es gnóstico. Aquí no se ha dado, como entre los griegos, una medida contra lo inmenso. Una estética del horizonte la nuestra. La inmensidad, el caos mismo, siempre ha sido el punto de partida. El vuelo de los pájaros anuncia al paisaje: «la garza prisionera, dice el polo, no canta cual soíla, / cantar en el espacio, / sobre el dormido mar». La música, no la cifra quieta, lo mide. Sólo el movimiento, la garza libre que no está en el polo, nos da la medida. Así de vasta y de soñada es la tierra que pisamos. Aquí Euclides hubiera inventado la geometría no euclidiana. Aquí Euclides se llama Villa-Lobos, Chávez, Orbón, Ginastera. ¿Acaso no recordamos aquel mapa sobre un piano donde Martí y sus compañeros de colegio seguían la marcha de Céspedes? Mapa sobre piano: el espacio nace en un compás entreoído, la marcha de unos valientes por la manigua cubana abre un paisaje que es el tiempo. El mapa como historia. Sólo historia. La tierra deja de ser geografía; con los compases de lo infinito, la música le arranca paisajes, nos ayuda a sentirla y habitarla. El piano, como el azadón o la danza, nos permite adueñarnos de ella, pero como cómplices, como semillas.

Hay espacios tocados por el tiempo. Espacios que dan al hombre una medida que lo acompaña, como si en ellos, al pasar y perderse, el tiempo lo colocase en el centro de la historia. Tuve esa sensación, sentí esa suma, hace unos años. Estaba en París; iba por el Sena en un *bateau-mouche*. Severo Sarduy me había dicho que no dejara de ver la ciudad desde el Sena. Una noche de turismo, me aseguré, que vale la pena. Atendí su recomendación, pensando —temiendo— que me deslizaba hacia una insostenible tarjeta postal. Quizás temía, como provinciano, caer en otra trampa parisina. Al entrar en taxi a la ciudad desde el aeropuerto de Orly, conversaba con un amigo. De repente, Víctor, el amigo, señala la Torre Eiffel a través del parabrisas. Miré y vi el rectángulo que a todo color ostentaba esa famosísima silueta. Mi reacción inmediata fue inaudita y demasiado provinciano como para que el recuerdo no atice todavía cierta pena: quise darle la vuelta al parabrisas para ver lo que decía al otro lado.

Pero Severo tenía razón. Cuando las aguas me acercaron a la catedral dejé de ser un turista. Dejé de ser quien creo ser: era otro yo mismo. Allí se cruzaban la horizontal del río y la vertical del gótico. Se confundían naturaleza y

arquitectura, el vértigo de las aguas presocráticas y el árbol contra la muerte del cristianismo. En aquel cruce de mil caminos, se insinuaba una síntesis cabal del hombre que había hecho de la historia su más absorbente artesanía. El hombre que trajo otro tiempo al tiempo de América. El que impuso al sacerdote y sus ciclos el irreversible transcurso de los hechos: las fechas. El que tachó la luz y los eclipses de los astros de un solo golpe, pues con las líneas y la tinta del cronista también destrozaba templos. Yo iba por el Sena como por un mapa. Sobre un piano medía lo inmenso.

Qué desasosiego entonces, al regresar a la orilla propia y buscar sus rincones imantados, cuando la mirada se vuelca de la historia sugerida y como latente, a la circunstancia deplorable y ruinosa. Hace unos días lamentaba que no hayamos sido descubiertos por Don Quijote. ¿Por qué no llegó hasta acá en el Clavileño? ¿Por qué no dio con nosotros durante su famosa aventura del barco encantado? Hoy he recordado los siglos de ficción que hemos vivido como historia. Falsas repúblicas, falsas democracias, falsas revoluciones. Hasta falsas economías. Hoy se me ocurre que no sería tan descabellado pensarlo: si fuimos descubiertos por el Quijote, sólo que por la lógica misma de esa maravillosa ficción no nos hemos dado cuenta. La hipótesis por supuesto se desmorona. ¿Quién podría gobernar ejemplarmente estas abarataadas y hasta liquidadas *Ínsulas Baratarias*? Nos hace falta Sancho Panza.

Resulta enteramente sintomático que el contacto más íntimo entre dos mundos se manifiesta, ya a partir de 1492, a través de vicios y epidemias. El tabaco y la sífilis, por ejemplo, son fenómenos homólogos de otros que surgen —resurgen, cabría decir— siglos después: la cocaína y el sida. Sin proponérselo, nuestros aborígenes se defendían con esas armas de las más poderosas armas de los europeos: sus enfermedades. En este sentido, el negro esclavo fue la más poderosa de todas. Fue sin duda el instrumento más eficaz en aquella impremeditada pero enorme y desigual contienda bacteriológica. Una bomba de neutrones *avant la lettre*. Una sólo-mata-gente. Su malaria, su fiebre amarilla, su lepra, colaboraron con el conquistador más que el caballo o la pólvora.

Las enfermedades móviles, la histeria como historia, las pesadillas de Solino, las naves de los locos y Cristóbal Locón, la estética de la fealdad, el aliento del dragón: éstos son algunos de los temas que maltrataremos. Tangentes de los viajes de descubrimiento y exploración que no pertenecen exclusivamente al ámbito de la navegación.

Que muchos de estos temas, o todos, pertenezcan a la pesadilla de la conquista, al brutal aunque informe inconsciente de la historia, no le quita nada a su virulencia. Ni a su actualidad. Ahí está, por ejemplo, como nuevo aporte a la épica el Sida Campeador. Un novísimo capítulo, este Poema de Mío Sida, de lo que bien podríamos llamar las flores del mal de Chagas.

¡Cuántos lamentables fenómenos que cotidianamente se dan entre nosotros, acosándonos, acusándonos, no podrían ser vistos y comprendidos a





la luz del chipo! Ideologías, telenovelas, izquierdas diestrisimas y derechas con dobleces, tiranos más bárbaros que barbados que las jóvenes y no tan jóvenes periodistas encuentran seductores, simpaticuísimos, *chic*, bribones empotrados en mármol, corruptela sin fin, democracias bailables, chabacanas y monótonas como esos ritmos empalagosos que desesperan hasta a los sordos, enfermedades tropicales todas ellas. Obras del chipo. Mejor dicho: sobras del chipo. Llevamos sus excrementos y sus huevos en nuestra sangre. En nuestra cultura. Los cultivamos en el corazón, que crece, a fuerza de boleros y dialéctica, cursi, sentimental, hasta que, podrido, revienta.

La violencia, la enfermedad, la muerte, son tan decisivas en cuanto aquí ha ocurrido y sigue ocurriendo, que uno no puede sino considerar todo, absolutamente todo, en términos de síntomas. Al sur del Río Grande las repúblicas están en bancarrota. Ya no vivimos de un producto territorial bruto sino de una brutísima deuda territorial. Pero no hay por qué preocuparse. Los políticos nos aseguran una vez más que tienen la solución: aprenderemos a vivir mejor de nuestras deudas que de nuestras riquezas. Esta vez la bancarrota no es sólo económica sino política, social y moral. Un aplastante sentimiento de fatalidad se impone.

A estas alturas hay que plantear el fracaso como voluntad histórica de nuestros pueblos. Fracasamos y perseveramos en el fracaso por soberana voluntad propia. Es ésa la independencia que a costa de tanta sangre se logró en el siglo XIX. Es hora de fijarse bien en el papel de las flores del mal de Chagas en la formación de estos jardines. En cuanto al fracaso, por ejemplo, la unanimidad es asombrosa. Cuando un país no fracasa por pobre, como Haití, fracasa por rico, como Venezuela. Fracasa la democracia y la dictadura también. El socialismo fracasa, como siempre, pero el capitalismo no se queda atrás. Se hundan países enormes como Brasil y pequeños como El Salvador o Nicaragua. Países blancos, como Argentina, fracasan admirablemente. Un verdadero infantilismo político. Un caso de *Replay* para Ripley: Menempsicosis o la transmigración del alma de un coronel. En vez de aprovechar el nombre de Evita para hacer la única consigna que conviene al país: Evita a Perón, en unas elecciones libres, y como para liebres, el pueblo argentino lleva a la presidencia al señor Menem. Un talco de bebés para un país decrepito. Vuelve a gobernar así el cadáver del coronel. Una historia de bambalinas digna de Vélez de Guevara: un terciarista *Reinar después de morir*. Pero en el fracaso compiten heroicamente con Blancanieves y sus siete enanitos países negros. Indios, mulatos, mestizos. En eso nadie le llevará la palma a nadie. Ni siquiera esa revolución cubanísima como las palmas que ha hecho de Cuba una tierra rodeada de Marx por todas partes.

Fracasar es el deporte nacional de cada uno de nuestros países. Ante el fracaso gozamos de un tremendo espíritu competitivo. Hay una mal disimulada jactancia en las interminables quejas acerca de las penas que nos matan y que, como dice la canción, «son tantas que se atropellan, / y cuando de matarnos tratan, / se agolpan unas a otras / y por eso no nos matan». ¡La

tortura es peor en Chile que en Cuba! ¡Más han desaparecido en Argentina! ¡En Haití el hambre es mucho mejor! ¡Ser pobre en Bolivia, eso sí es duro! ¡Los cubanos llevamos décadas en el exilio! ¡Nuestra inflación es del 20000 por ciento anual! ¡Para analfabetismo, Haití! ¡No hay hombres más demográficos que los mexicanos!

En el fondo, ¿a quién le importa todo esto? ¿A quién le importa de veras, tanto como para señalar las dimensiones del problema y buscar sus causas —su etiología, podríamos decir— su posible o imposible solución? Quedan descartados de entrada políticos, demagogos, profesores, novelistas, historiadores, amas de casa, obreros, empresarios, poetas puesto que todos son —somos— portadores del maldito chipo. Todos pertenecemos a la administración del fracaso y la padecemos y gozamos, como es justo que sea. ¿Quién, pues? Iba a decir los muertos, los nonatos, los impotentes, lo que no tienen ni han aspirado nunca a tener una imagen en este laberinto de espejos. Pero caería en una grotesca contradicción: estaría, yo también apoyándome en fantasmas. ¿Entonces quién podría irrumpir desde el margen de la historia y crear por primera vez un verdadero, cotidiano, vivo presente del indicativo para todos? El subjuntivo, entre nosotros, ha sido una maldición. No soy tan pesimista como para considerar una quimera el que algún día podamos decir sin ruborizarnos: yo soy, tú eres, él es, nosotros somos... Pero tampoco soy profeta ni optimista: no confío en la justicia divina. Mi rabia es rigurosamente impotente. Ojalá mi sinceridad no lo sea. Aún si la respuesta retórica a tantas preguntas retóricas fuera que todos y cada uno de nosotros somos los llamados a salvar la madre patria, pido, ruego, que por favor no cuenten conmigo.

*el universal, caracas, 7 de enero 1990*

## c o n t r a l a p á g i n a

### 1

¿Qué es la página? Una pregunta ingenua. También, fundamental. Invertiendo un título de Bachelard, diría que la página es el espacio del poema. Pero ¿qué digo al decir eso? ¿Por qué lo digo? ¿Por qué puedo decirlo?

### 2

No es necesaria la complicidad con la historia. Afirmar, por ejemplo, que hay un antecedente imprescindible a toda noción activa de la página: Mallarmé. Lo único que hay son antecedentes. Y antecedentes a los antecedentes, por supuesto.

3

Página: lo que las cosas dicen cuando ya / todavía nadie dice nada. Antecedentes: la piedra, la gesticulación de un mono, un caracol vacío, una lombriz torturada por varios niños, huellas en la nieve. Todo esto es *legible* y se da en un espacio nunca desposeído de redundancia o expansividad: el cuerpo mismo, que es un paisaje cubierto de pelos y colmillos chillones que son un culo rojo que es el sol que son anillos rosados que el alcohol multiplica en rojos anillos que las llamas retuercen y los niños jugando hasta ser huellas en la nieve, que son el cuerpo mismo.

4

Lo que Artaud leyó en la Montaña está escrito en todas partes. Hasta en los textos de Artaud. Página: espacio del espacio. Distancia, no lugar. Distancia sin dimensión. Dimensión donde todos los objetos caben y son Nada, donde tú y yo estamos o no estamos para ser Ninguno, Nadie. La página lanza al espacio más acá del espacio y al tiempo más allá del tiempo. Presencia y trascendencia. Eso es todo / todo es eso. Página: más allá de la máscara verbal. También: teatro de signos. Lo que está aquí estando en otra parte y todas partes. De signos: designios: «elevant una página a la potencia del cielo estrellado». Ni página ni cielo estrellado: potencia, virtualidad. Mallarmé leyó Algo en un súbito espacio no espacial. Ahí (=¿ahí?) o así (=¿así?) quiso escribir sin escritura su Libro sin páginas, su Página sin palabras. No es improbable que Artaud leyera lo mismo en esa misma distancia. Se trata de la *legibilidad en sí*, metáfora de transparencia. El Libro sin Página y la Página sin Palabra nunca serán escritos. Nunca serán escritos porque están escritos. Faltan únicamente los autores: los lectores: tú.

5

Partiendo del contenido, la definición del texto lleva a nociones como épica, lírica, género, tema. Esa definición gradúa su especificidad según adicionales nociones de forma obviamente implicadas en el contenido y que por tanto resultan indivisibles del mismo. La forma como exclusividad (que contiene o dice exclusivamente su propia forma) asoma únicamente en lo autoalegorizante: «Un soneto me manda hacer Violante».

6

Las precisiones no alteran un dato esencial: la definición del texto se ajusta a una estricta combinatoria de posibles o hasta probables relaciones entre lo articulado y las maneras de articularlo, entre signos y número / orden / tipo de signos: designio. O sea, se suele excluir sistemáticamente, por estimarse no-significativo, cuanto no entre literalmente en lo literal. Por ejemplo, el espacio mismo que posibilita al texto: la página, primera geometrización de la voz.

7

Una definición más adecuada a exigencias de integridad no podría prescindir de ese espacio. Partiendo de la página, se ampliaría el campo de posibles significaciones al plantear la visibilidad (página: voz) como tema / género / forma / contenido / etc. Definición = descripción, donde la de [scrip]ción acoge como signo activo la virtualidad de la página y reemplaza la noción de pasividad de superficie por una aceptación de la superficie como medium polarizador y polarizado. El espacio de la escritura se aparta de la noción de *background* hasta constituir una escritura del espacio, superficie no cubierta de palabras sino descubierta como signo por las palabras mismas. Lo visible es también legible. La página en sí dice algo: dice la página donde se dice. Esa totalidad —síntesis, no suma de página y palabra— es el texto.

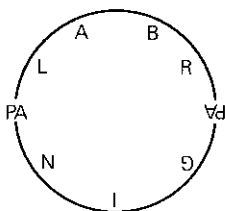
8

Porque al montarse sobre la página, la mata. Mata lo que la actualiza como signo. Mata para propagarse: negro sobre blanco. La página muere como muere el signo de relación que permite que dos más dos sean cuatro. O como el macho de la célebre *Latrodectus mactans*. Ironía: esa misma palabra convierte al papel en página. Simultáneamente anima y aniquila.

9

En la superficie lo que no es palabra puede ser visibilidad / transparencia: como espejo o ventana. La lógica del ojo esquiva al espejo porque busca definiciones, no su propia esfericidad, y esquiva a la ventana porque sugiere que cada palabra leída conduce a una abertura, un vacío, un más allá. Pero la palabra no debe ser el lugar donde el ojo cesa. La aventura de la página como totalidad exige una lectura de la palabra en espacio no en extensión. O sea, visibilidad de la palabra, lectura de la página. Medida contra la represión sistematizada por las convenciones literarias, que siempre son convenciones de lectura: escribir no sólo con palabras sino con palabras y página. En otra terminología, traer el inconsciente reprimido (pág.) a conciencia (palabra). La página como signo altera por expansión la función y materia del texto.

10





11

Legibilidad implica página tanto como palabra. La determinación de lo legible se da como censura y provoca una falsa noción de relieve (paisaje) en la superficie (espacio). Una página con signos no escritos sino perforados inventaría —aunque quizá no solucionarían— esta noción de relieve. La palabra entonces sería lo extraterritorial en la página: un espacio que no está (sino implicado) en la página. Y la página, un espacio de acceso a otro espacio: luz o superficie más allá de la página. Así, la palabra existiría sólo como tensión entre signo y cosa. *Puzzle*: las piezas del texto en juego o relación entre sí y en relación de superficie que se arma con / contra superficie donde se arma y desarma.

12

La historia de la página recapitula una sistemática destrucción del espacio como superficie. Escrita, esa historia es una ruina —elocuente, redundante. Ni catálogo de devastaciones ni mutilación del espacio. El espacio mismo deshaciéndose: despaciándose. Las palabras: conversión del espacio en frontera: arquitectura como demolición.

13

Al renunciar al espacio a favor de la extensión, el ojo se rodea exclusivamente de palabras, que confirman su potencial como organización y reducen al minimum su actualidad como órgano. Lo que no es palabra pone al ojo en su lugar: cosa entre cosas, cosa en órbita. La libertad del ojo es el párpado cerrado o la aceptación de palabra y papel como superficie, página. En la superficie (de su propio párpado (o de lo visible como inmediatez, párpado) el ojo es libre.

*Axioma*. Una escritura sobre espejo: la mirada = página, está debajo / encima / detrás / alrededor / enfrente de la palabra.

14

La página como espacio confirma que el lenguaje es una manifestación del mal. La página como extensión implica una renuncia al mundo no mensurable. Renuncia torpe y dolorosa: la unidad por la fracción, la verdad por la mentira. Lo dicho por lo que hay que decir o por lo que no hay que decir.

15

La represión de la página es análoga a la supresión del cuerpo. Como las prohibiciones o la moda, las palabras cubren lo inalterable: el cuerpo donde se escribe. Página es placer / placenta / orden sin orden. imposible estudiar la

ropa sin conocer el cuerpo. Imposible también escribir sobre la escritura sin conocer su cuerpo. Si por convención la página se da como periferia, moda (muda), como objeto de represión sugiere que lo verdaderamente periférico es la palabra.

16

Página: dimensión central / centrípeta del texto. Espaciotiempo: el tiempo como espacialidad del espacio. La página como poe(s)(i)a(bilidad del poema. Experiencia desnuda del orden. Dice y no dice. Quiere decir y quiere decir que quiere decir.

17

a. La página organiza el presente del texto, su inminencia. b. La inmovilidad de la página es tan vertiginosa como el movimiento del poema. c. Página: centro de gravitación donde el texto se dispersa o desperdicia. Centro (in)móvil del movimiento. d. Página: presente fijo del poema: fue lo que será ahora que es mientras lo lees. Presente indicativo de la presencia.

18

*Así, entre la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo, existe una región media que entrega el orden en su ser mismo: es allí donde aparece, según las culturas y según las épocas, continuo y graduado o cortado y discontinuo, ligado al espacio o constituido en cada momento por el empuje del tiempo, manifiesto en una tabla de variantes o definido por sistemas separados de coherencias, compuesto de semejanzas que se siguen más y más cerca o se corresponden especularmente, organizado en torno a diferencias que se cruzan, etc. Tanto que esta región «media», en la medida en que manifiesta los modos de ser del orden, puede considerarse como la más fundamental: anterior a las palabras, a las percepciones y a los gestos que, según se dice, la traducen con mayor o menor exactitud o felicidad (por ello, esta experiencia del orden, en su ser macizo y primero, desempeña, siempre un papel crítico); más sólida, más arcaica, menos dudosa, siempre más «verdadera» que las teorías que intentan darle una forma explícita, una aplicación exhaustiva o un fundamento filosófico. Así, existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sus modos de ser.*

(Foucault, *Las palabras y las cosas*)

19

La degradación de la página: paso inicial de toda escritura. Paso y pasión: la anulación de la página como espacio (silencio) ritualiza un afán de

permanecer exclusivamente en el campo de las definiciones, provisoria y desesperada alternativa a la materia y el desorden.

20

Se escribe contra la página, cubriéndola de signos o garabatos siempre incapaces de decir menos que la página. Escribir es cubrir. Bajo palabras, la página es extensión no espacio. Bajo palabra, la página se da como renuncia, nunca como libertad. Pues existe únicamente allí donde sostiene palabras; el resto es sólo papel, inercia. No distancia, desierto. Así la página no dice nada: cuenta su propia supresión con esas mismas palabras que la están suprimiendo.

21

*Y el hombre,  
a quien duras visiones asaltan,  
el que encuentra en los astros del cielo  
prodigios que abruma y signos que espantan,  
mira al dromedario  
de la caravana  
como el mensajero que la luz conduce,  
en el vago desierto que forma  
la página blanca!*

(Darío, «La página blanca»)

22

El horror a la palabra, explotada como ruido comercial o ruido ideológico: propaganda, ha sido determinante en la revalorización de la página.

23

a. No una música de notas sino una música de sonidos; no una poesía de palabras sino una poesía de significación. A la arbitrariedad protagónica de orden y medida, oponer la arbitrariedad relativista de significación sin (o previa a) designación. b. Página: arquetipo del poema.

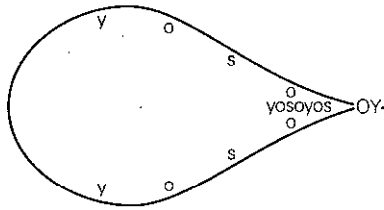
24

La página está *llena de Nada* hasta el momento de la escritura. Texto escrito, página vacía. La página vacía —locura— ¿es todo lo que queda del castillo?

25

Cada página es su poema. Especificidad: el poema dice la página donde digo lo que el poema dice o desdice cuando la página lo está diciendo.

Dinamismo reversible. Palindromo. En el lenguaje de los Comics asomaría como *balloon-boomerang*.



26

(Paréntesis\*

Llueve.

Me siento a escribir y digo la página se llenará. Se acumulará oscura, resonante en la porosidad de una piedra en un charco azotado por larvas glotonas en la mano que un niño extiende en las vísceras reseca de una res que vuelve a brillar apestando en un pozo.

La página se llenará. Habrá algo que decir (¿sobre la urgencia de decir o la impotencia de decir?) y lo dicho pesará como agua deslizándose. La superficie basta. Basta derramarse / desparr / amarse. Que la superficie provoque risa, iras, tartamudeos, silencios, exclamaciones, gritos, lamentos. Que la página diga lo que tengo o no tengo que decir y ése será mi texto, mi pretexto. Un truco: el prestidigitador te saca las palabras de la boca, de la ingle, de la axila; si te toca, hablas; donde te toca, hablas; te saca los huesos y muestras cuatro urgentes colmillos, ladras; te devora; te tira la frase y escondes la mano; te insulta y no comprendes; te llama y no reconoces tu nombre; te estira la lengua y hablas por los codos que caen sobre la mesa, junto a la máquina, aguantando un cráneo de repente clavado en el palo asqueroso, trofeo de alguna minuciosa destrucción, inútil, vacío, y así vuelves a embestir con pelos y párpados, gestos, mejillas. Frases / disfraces. Obras / borras / sobras. La página se llena, te suelta; tú te levantas, la rechazas. Palimpsesto y simetría. Porque no hay desnudez en las superficies esparcidas. Hay desnudez en las

---

\* Paréntesis de *Cómo escribir con enzo*

Prohibida la reproducción parcial o imparcial

Queda hecho el depósito que previene la ley núm. 11.723

Adquiridos los derechos exclusivos

Depósito legal

M 12.847 -1976

Nihil obstat:  
Censor

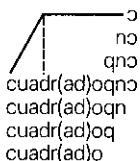
superficies abiertas, acumuladas. Porque no hay desnudez en las superficies  
 esparcidas hay desnudez en las superficies abiertas, acumuladas. Etc. ¿Basta  
 derramarse? ¿Basta desamarrarse? Cada afirmación, otra duda. Cada instante se  
 disuelve en otro instante; cada frase que no termina, en otra frase que  
 tampoco terminará. Cada disfraz, otro disfraz. Cada verdad, otra mentira. Ya no  
 soy yo / yo no soy ya / yo ya no soy.

paréntesis)

27

Escritura: huella de la voz; página: huella del silencio. Callar con un labio lo  
 que calla el otro. Huella sobre huella.

28



b. Cuadro / diana / espejo / perspectiva aun como negación de la  
 perspectiva. Lo que cabe en un marco. La página no representa un espacio,  
 no posibilita una perspectiva de fantasmagoría geométrica: cubo en cuadr(ad)o.  
 De ver a leer; de espejo a transparencia; de diseño a designio.

29

La filosofía de la composición, iniciada en la época moderna por Edgar  
 Allan Poe hace casi siglo y medio (1846), prescindió hasta hace poco de una  
 (sana) noción de la página. Casi exactamente un siglo después de la  
 publicación de *Philosophy of Composition*, un título de João Cabral de Melo  
 Neto sugiere la ¿definitiva? incorporación de lo que podría llamarse, por  
 analogía, un *inconsciente formal* en la expresión de contenidos de la escritura:  
*A psicologia da composição* (1947). La página será uno de los materiales  
 incorporados como *inconsciente formal*; pasa de *background* a superficie  
 lógica, fondo activo, y posibilita, al traspasar como superficie su propia  
 superficie, una *fenomenología de la composición*.

Es decir, hasta nuestros días, en que el campo intersemiótico investiga las  
 posibilidades de un arte verbal y visual no en simetría sino en armonía, síntesis,

no se llegó a establecer siquiera una hipótesis sobre la página como materia del poema. La página —excepción: Mallarmé— quedaba sistemáticamente excluida de la teoría y práctica del poema. No figuraba en las retóricas: la impresión, entonces, no era expresión ni persuasión. Considerada como *peso muerto*, era confundida, siempre sistemáticamente, con su remoto antecedente: la piedra. No se distinguía entre las limitaciones del lenguaje en las limitaciones de la piedra y las limitaciones del lenguaje en las limitaciones de la página, espacio ilimitado aunque visible. La página no es piedra menos geología. Sin embargo, las preceptivas dictaban normas aprovechando metáforas que en rigor eran arcaísmos, museo verbal: *Poeta, talla tu verso*. Toda página era un peso muerto (piedra) al pie de la letra; toda escritura, un monumental epitafio. Se seguía escribiendo en papel como (si) se escribiera en piedra. En este sentido, la escritura clandestina de las revoluciones, el *graffiti*, entronca con la tradición del epitafio, la escritura más reaccionaria que subsiste. La sociedad no ha tenido que domesticar (por precio o aprecio) al epitafio: escritura profundamente social; si comienza a subvertir (por subvención) al *graffiti*, que entra al museo y autoriza así la disolución de su marginalidad, su clandestinidad. Lo clandestino como clan / claqué / clown; lo subversivo en lo académico. Asesinado, el *graffiti* se suicida. Todo un gran pecado de redundancia: exposición de lo que es (era) en sí exposición, *exposé*. Todo ha degenerado a pose en la papal y sospechosa alianza de *graffiti* y *pop*.

30

Ni Dadá ni los futuristas, que llegaron al concepto de las palabras y las letras en libertad, se ocuparon de la liberación de la página. Los futuristas intuyeron, en el film, una *escritura del movimiento*. Pero no se pasó de ahí a un posible *movimiento de la escritura* en términos de la pantalla o la página. Hubo, es cierto, insinuaciones, atisbos. De Tzara, por ejemplo, *Manifiesto Dadá 1918*: «Cada página debe reventar, ya sea merced a la seriedad profunda y grave, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, merced a la burla aplastante, merced al entusiasmo de los principios o la manera en que queda impresa». *impresa: presa*.

Ni el cubismo, que intentó la geometrización de la escritura a partir del tema. Todo lo contrario. La libertad de la letra y la palabra se apoyó en la impresión (sumisión) de la página. El poema fue hecho trizas; la página quedó intacta precisamente porque nunca se reconoció su existencia propiamente. La demolición del poema, por tanto, fue muy incompleta: se deshizo el *blueprint* y se conservó el edificio.

31

Se necesita una fenomenología de la página, un psicoanálisis de la página, una poética de la página. Y hay un peligro: la filosofía de la estructura, que va sustituyendo a la filosofía de la composición, parece que prescindirá de la

página, no estimándola significativa en el sistema de relaciones operante en la textualidad. Hay que preguntar *qué dice* la página.

32

*Medieval and Renaissance man experienced little of the separation and speciality among the arts that developed later. The manuscript and the earlier printed books were read aloud, and poetry was sung or intoned. Oratory, music, literature, and drawing were closely related. Above all, the world of the illuminated manuscript was one in which lettering itself was given plastic stress to an almost sculptural degree. In a study of the art of Andrea Mantegna, the illuminator of manuscripts, Millard Meiss mentions that, amidst the flowery and leafy margins of the page, Mantegna's letters «rise like monuments, stony, stable and finely cut ... Palpably soled and weighty, they stand boldly before the colored ground, upon which they often throw a shadow...»*

(McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*)

33

La negación del poema fue en lo esencial obra de lectura. Una des(autor)ización. Crisis: el poema dejó de ser concebido como actualización de axiomas que le proporcionaban su grado de legibilidad. En la crisis ese poema no era concebible. Lo concebible y lo legible no eran aproximaciones a ese poema sino interrogaciones a ese poema, más bien interrogaciones acerca de su posibilidad o imposibilidad. Desde entonces lo que sustenta al poema no es una poética axiomática sino una poética implacablemente interrogante. Así pudo reexaminarse la noción de la página. Las aboliciones de Mallarmé, un paso fundamental. En el contexto de esa interrogación implacable, la página pudo (re)surgir como interrogante entre interrogantes. No quedaría nada al pie de la letra, ni la página.

34

a. Analogía entre sueño y lenguaje. En los lenguajes más antiguos una misma palabra podía expresar términos opuestos; la entonación, el gesto, o, tratándose de escritura, el uso de determinativos, establecían la diferencia. En el sueño latente los opuestos a veces surgen mediante un mismo elemento manifiesto. b. La página como espacio de esta (am)bivalencia. Otra analogía, pues. Toda escritura es determinativa. Escribir: indicar la diferencia entre esta página y aquella. Escribir: clasificar las páginas. Enumerar y numerar. O *fixar* lo Infinito. Página: lo monogramático en grado absoluto.

(Abra paréntesis

¿Qué leo en mis propios textos? ¿Cómo los leo? ¿Quién lee esos textos cuando los leo? ¿Qué quieren decir mis palabras? ¿Qué quieren decirme las palabras? ¿Y qué quiere decir la página? ¿Qué quiere decir cuando la leo?

((((( Leo el poema desde la página, la página desde la palabra, la palabra desde el silencio, la lectura desde las cosas, el silencio desde una mujer acostada a mi lado, la mujer acostada a mi lado desde mi cuerpo, mi cuerpo desde un garabato; leo la página leyendo el poema que la escritura tritura desde el silencio de algún cuerpo donde hay una mujer acostada alrededor de un niño que tal vez se llama yo y me pregunta qué es un ojo: leo espacio sobre espacio, palabra sobre palabra, cuerpo sobre cuerpo, sombra sobre sombra (leo: sobra sombra). Vuelvo a leer poemas que son palabras, palabras que son gestos, espacios, facciones, donde el ojo mismo, en la lectura, (de)forma lo que lee. ¿O da forma a lo que lee? (Leo: el ojo es el poema). Es decir, leo lo vivido, lo soñado, lo escrito, Leo lo leído. Y no leo nada (leo: nada, leonada). Lo vivido, lo soñado, lo escrito, me leen. Soy lo leído. El poema, la palabra, la página, la mujer acostada a mi lado, me leen. Soy lo que leen, esto que tú lees, yo mismo leonada. )))))))

He escrito algunos textos de especial interés: contra la página, por cuanto gravitan alrededor de una específica proyección de la línea. Es decir, convergencia de legibilidad y visibilidad. La superficie como fondo. Así en las retículas de *Piel menos mía* y en las muletillas de *Penitenciales*, carteles de 45 r.p.m. donde la escritura propone precisamente la circularidad del disco.

En los casos señalados, se trata de un esfuerzo por redefinir o alterar la convención de la página, espacio que simultáneamente facilita y limita a la escritura. También, se intenta la escritura sobre (la página como) espejo. Hacer o convertir la página en espacio no espacial. En las retículas, por ejemplo, la peculiar (y brutal) justificación del margen es instrumental en la aceleración de la lectura como combinatoria que superpone y apoya lo estrictamente visual sobre lo meramente gramatical. La geometría (gramática) como tiempo.

Etc.

*Cosas pasan y Piel menos mía* condensan y/o extreman ciertas relaciones entre palabra / mundo planteadas en la parte final de *Entre testigos*: «Cada labio responderá a cada labio». Oposición: al roce o la separación de labio contra labio, la proximidad tentacular entre lenguaje y cosa disolviéndose. Correlación: reducción de la posibilidad de comunicación a la (grotesca) conversación de un labio con otro y simultáneamente aceptación de ese torpe silencio como gesto. Es decir, tentativa de creación a partir de un cero cuadrado: la página.

La bivalencia de la reducción —el grotesco discurso (acabamiento) y el gesto ((g)rito de iniciación)— determina un desarrollo o movimiento dual en el poema, donde el valor de transferencia entre la configuración (la comunicación como cosa) y el gesto (la cosa como comunicación) se da como sistema de afirmación / negación. O sea, existe una *semántica de construcción* que reemplaza sin excluir otras nociones de orden, como género o gramática. En



creciente libertad, sentimientos y (p(re)sentimientos formulan una dinámica propia: automatismo del total en el mecanismo de la mano. Esa formulación esencialmente caótica que tropieza, primeramente, con el impedimento (reducción) de la mano, confronta luego una peculiar duplicación de su espacio posible, la página. Fórmula contra forma, pues.

La exigencia de esta *forma impuesta* a la formulación caótica es gratuita, pues a primera vista (: como lectura) resulta extraterritorial al poema en sí. Consiste en una evitación de la convención de la página como zona límite, margen. Evitación irónica ya que duplica esa zona límite. Margen dentro (en contra) del margen, la brutal justificación tipográfica, al prescindir de todo sistema de aviso gramatical (guión), acelera aun más la formulación caótica que gratuitamente debe contener.

Las implicaciones estrictamente formales (forma = límite) de esta designación por diseño no mitigan la carga esencialmente caótica y emotiva del poema. Al contrario, la especulación (con esa forma), la utilización del límite como reflejo (*speculum*), permite observar toda desesperación como superficie.

Cierre paréntesis)

35

Pintura sobre pintura: Velázquez, *Las Meninas*. Pero Velázquez no se queda en lo exclusivamente conceptual: cuadro sobre cuadro, relación de espacios

*On the right wall Baldassar Carlos, Philip on foot with  
his hunting gun, Philip on Horseback, the horse's foot  
having been done first in a different position. Again  
by the door Mercury and Argos, and below it the Drinkers.*

Pound, *Guide to Kulchur*

agudamente reseñada por Foucault en el capítulo inicial de *Las palabras y las cosas*. Velázquez pintaba sobre lo pintado. Pentimenti. Al cabo de los años el resultado ha sido asombroso. La pintura, tanto o más que el pintor, ha determinado lo definitivo en el cuadro. La pintura y el tiempo. Así, en *Felipe IV a caballo*: el caballo tiene cinco o seis patas. El *background* —lo borrado— se impone, participa. Realismo sobre realismo, organicidad y abstracción.

*era esa palabra de oidor, oída y saboreada por José Cerní como la clave imposible de un mundo desconocido, que recordaba el rostro en piedra, en el Palazzo Capitolino, de la Emperatriz Plotina, donde la capilla rocosa que forma la nariz, al descascararse causa la impresión de un rostro egipcio de la era Dypilon, que al irle arrancando las cintas de lino va mostrando la conservación juvenil de la piel, dándonos un nuevo efecto donde el tiempo interviene como un artífice preciso, pero ciego, anulando las primeras calidades buscadas por el artista y añadiéndoles otras que serían capaces de humillar a ese mismo artista al plantear la nueva solución de un rostro en piedra que él no pudo ni*



Una tentativa de revalorización de la página a través de la paginación. Una paginación que activa / acelera múltiples lecturas. Calder más que Gutenberg. Casos extremos: el lector como espectador; la paginación como combinatoria. La página como movimiento: *página-mobile*, *página abierta*.

Julio Cortázar narra desde la página. Un narrador de la paginación. En *Rayuela* el orden de lectura determina la paginación definitiva (funcional) del objeto. El empaste del libro no rige ni define enteramente al movimiento de la lectura. El escritor es más libre, pero lo es también el lector. Más libre porque es *más libro* el libro en el premeditado ritual de alternativas.

De *Ultimo round* a *Libro de Manuel* se hace más dinámica la relación entre lector / autor, lector / libro, lector / página, página / paginación. Se pasa de la convergencia de dos textos en una misma página (seccionada que son dos páginas) a la convergencia de varios textos en una misma página. Reducción (ampliación) de la página del libro a página de periódico. Alrededor del texto los textos: noticias, anuncios. Piedra de Rosetta: cada texto, una versión del texto. Entre el anuncio de aspirina y la noticia política o la trama novelesca, diferencia de grado únicamente.

La paginación como *delirio funcional*. *Blanco*, de Octavio Paz, no es un libro: es una página; no es una página: es un código; no es un código, sino la simultaneidad de todo lenguaje en la discontinuidad de todo lenguaje. «La página tiende a evocar con relación a la continuidad abstracta con que nosotros vemos al tiempo y al espacio y la discontinuidad real del pensamiento: lagunas, silencios, rupturas. La escritura no es sino un punto de partida, un texto inicial, sobre el cual se escriben la lectura o lecturas, nunca las mismas, que según su humor puede hacer el lector —esa criatura hipotética» («Aviso al lector», *Blanco*).

Con *Blanco* y sobre todo con los *Discos visuales* Paz parece tocar puntos límites pero estrictamente funcionales. Diseño visual / delirio funcional. *Discos visuales*: semilla: posibilidad del poema como film, la página como pantalla, el lector como espectador. Extremo: voces en pantalla negra, reverso del cine mudo. Apogeo del *talkie*. Quitar la página a la escritura; usar la página contra la escritura; crear distancia —espacio de incertidumbre— entre página y escritura. Extremo: movimiento del poema en el film, del film en la pantalla, de la pantalla ante el espectador, del espectador ante la pantalla. *Talkie talks back*. Una poesía ciné(ma)tica: pasar la página, pasar la palabra, pasar el lector. Movimiento de la página, movimiento de la palabra, movimiento del lector.

Más allá de lo estrictamente funcional: la *página-pop*, la *página-gadget*. *Gadget* síntoma tecnológico de una complicidad: aburrimiento y capitalismo industrial. Play = ploy, página / naipe: escrita / marcada. Marcado / mercado. Ultrabarroquismo, comercialización. Inversión: de orden, de fondos. También: de superficies. Versiones: el capital desde la página, la página desde el capital. De Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*: «El barroco, con su predilección por la alegoría, con su nuevo individualismo del discurso, por la redundancia de las formas y la falsificación de las materias, con su formalismo demiúrgico, es el que inaugura verdaderamente la época moderna, al resumir de antemano, en el plano artístico, todos los temas y los mitos de una era técnica, sin exceptuar el paroxismo formal del detalle y del movimiento».

En Estados Unidos han aparecido recientemente dos títulos de especial interés a una filosofía / psicología / fenomenología de la composición: *Compendium for Literates* de Karl Gerstner y *The Nothing Book* de Harmony Press, que es ya un *best-seller* en *paperback*.

*The Nothing Book* —grado cero del libro, ¿lo que queda del castillo?— extrema la noción de la página en blanco. No obstante, este libro en blanco poco tiene que ver con la aventura de Mallarmé, pues su propósito tiende a lo práctico en la medida en que la página en blanco o el *Grand Livre* tienden a lo absoluto poético. Escritores, dibujantes, secretarías, hombres de negocios, cada cual podrá hacer su propio libro partiendo del libro como cero. (Para quien desee intentarlo, el *Compendium* de Gerstner será útil, indispensable.) Pero *The Nothing (yet) Book* sí es revelador, de manera más evidente aunque quizá menos decisiva (pues existe la opción poética: dejar al *Nothing Book* en *nothing*) que otras publicaciones, del peculiar menosprecio de la página que ha caracterizado a la escritura, sobre todo desde la invención de la imprenta. Hubo más respeto por la piedra, el papiro, el pergamino; hoy más respeto, en la actualidad, por esa otra página posible: la pantalla. Palabra o glífico, el signo ha creado a la página. Por conversión de un espacio en extensión funcional, es decir, por alteración de una superficie (*background*), la escritura (des)cubre a la página. Así, la escritura más conservadora: sobre piedra (epitafio), y la escritura más subversiva: sobre pared (*graffiti*). También, caso concreto: *The Nothing Book*: *graffiti* virtual. La palabra activa al papel, le da sentido. En efecto, lo convierte en página. De ahí la invitación / desafío que promueve la comercialización del *Grand Livre*: «Wanna make something of it?» La respuesta interesaría a igitur.

(Profundizar todo esto)

octavio armand: *superficies*  
caracas: monte ávila, 1980

severo sarduy, novelista / ensayista / poeta / dramaturgo, *de donde son los cantantes* (1967), *cobra* (1972), *maitreya* (1978), *colibri* (1984), *pájaros de la playa* (1993) / *escrito sobre un cuerpo* (1968), *barroco* (1974), *la simulación* (1982), *nueva inestabilidad* (1987), / *overdose* (1972), *big-bang* (1974), *un tástico fugaz y disfrazado* (1985) / *para la voz* (1978).

severosarduy

## superficies: la fundación de un tono

*Via Láctea, hermana luminosa  
De blancos arroyos cananeos  
Y de cuerpos blancos de amorosos  
Nadadores muertos seguiremos con jadeo  
Tu curso hacia otras nebulosas*

Por supuesto, estos versos de Apollinaire no tenían la garra aterciopelada de «Chimères». No estaban en mi camino, en lo que yo trataba de alcanzar. Se quedaban en la *superficie*.

Guillevic. *Un sacré coup d'archet*. Homenaje a Apollinaire. *Nouvel Observateur*, 23-29 Agosto 80.

Quizás no sea un azar si este libro —Octavio Armand, *Superficies*—, que padeció durante años esa forma benigna de infierno que es la antesala de una imprenta, aparezca finalmente en éste, centenario del nacimiento de Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire Kostrowitzky, quien pudo finalmente reconocerse —se dirigía a sí mismo tratándose de «tú», se esperaba, no podía visualizarse— con el simple hemistiquio de Guillaume Apollinaire.

No será un azar tampoco si otro Infierno —en la Biblioteca Nacional de París: los libros olvidables, difíciles, raros, inaccesibles— lo invita y seduce, si el lector, adicto, como se dice de las dosis, a la linealidad, al sentido discursivo, a los aceitados encadenamientos del silogismo, lo margina y proscribire, como a un caligrama conmemorativo.

Ya que se trata de eso —por supuesto: no sólo de eso—: de caligramas no *manuscritos*, *figurativos* y *estéticos* (esta palabra, entonces, no tenía la connotación desvalorizante que con frecuencia tiene hoy), sino *tipográficos*, *conceptuales* y *críticos*.

Una misma pulsión, sin embargo, justifica y recorre ambas empresas: el deseo, la *voluptuosidad de superficie*; hoy ese placer puede tener otra definición más precisa: la atención al significante. Ya que se trata, primero, de materializar, de llevar a su literalidad, a su verdad, eso que una tradición persistente y engañosa ha anulado, olvidado; la página. Luego, una vez que este *cuerpo sacrificado* ha sido devuelto a su espesor, se trata de animarlo. Hacer, de ese soporte mate, mudo, discretamente torpe, algo vivo, atravesado por intensidades y contradicciones, teatral incluso, dotado de *sentido*.

Para ello, además del arsenal previsible —las figuras de la retórica, la fulguración de los juegos de palabra, la voracidad de las paradojas y el espejeo tipográfico—, Octavio Armand dispone de un recurso menos idóneo quizás, también menos explorado: la lengua cubana. De ella, de su suave sorna, de su tono jaranero, suavemente socarrón, siempre risueño, extrae como un nivel suplementario de significación —de irrisión—, un rumor distinto de batería, una voz más.

Si Zequeira, un poeta cubano del XIX, simétrico de ornamentación y enlaces neoclásicos, sostenía que alcanzaba la invisibilidad cuando se ponía su sombrero, que escapaba a toda presencia cuando se tocaba con él, es simplemente porque —glosa y epílogo Armand— «tocarse era *estar tocado*», sabroso cubanismo que designa la locura inofensiva, más próxima del delirio callejero o lírico, que bien sienta a la imagen de un poeta, que de la agresividad enfañada o criminal.

También cubana, quizás, más que deleuziana, o derridiana, la asociación tangencial, desafiante, sorprendente, vecina a veces de la paranoia-crítica o del *choteo*, a tal punto sus conexiones aparentes desafían las de la lógica, las de la supuesta realidad, y sus comparaciones y ejemplos nos dejan como *afelados* o atónitos, antes de revelarnos, por encima de la coherencia o de la cronología —o contra ellas—, una verdad insospechada, una coincidencia reveladora, una falta significativa, o simplemente el brillo, el espejeo de una paradoja, la sorpresa festiva de una *boutade*, de una cubana *safazón* —en este vocabio Guillermo Cabrera Infante ve una atrevida homofonía del francés sans façon—: así, el propio Zequeira, que centra, como Lezama, la atención de Armand, es objeto de dos retratos tan imprevisibles como póstumos: uno es simplemente un manifiesto suprematista, el «Blanco sobre blanco» de Kasimir Malevich, ya que una misma divisa une y justifica al poeta supuestamente invisible y al grado cero del cromatismo: «Basta de imágenes de la realidad, basta de representaciones ideales: sólo el desierto. *Pero este desierto está penetrado del espíritu de la sensibilidad inobjetiva que lo llena todo.*» El otro retrato, «El Terapeuta», de Magritte, ayude al poeta entre paréntesis al utilizar también un sombrero como generador de invisibilidad.

Pero subrayemos otra analogía: *Superficies* no se limita a un exceso, o a un lujo, de paréntesis, diagramas, dibujos, tipografías y jeroglíficos; no se trata de simples *logo-gramas*. Sino que, como en los aplicados dibujos de Apollinaire, se intenta, o se logra, revelar algo, más allá del decorativismo, aunque, tomando como soporte de la revelación, *precisamente*, el contorno plástico, la *doble valencia* de la representación. Así, los sonetos, canciones, décimas y sones compuestos de un solo verso repetido, pueden leerse, además de como una burla a las leyes de la métrica y la estrófica —también como una burla a la economía: despilfarro de tinta y páginas—, como una teoría bastante meridiana —muy cubana también por la eficacia voluntariamente ramplona de su argumentación— de la significación en tanto que producto, *exclusivo*, de la

repetición. Para una encantación religiosa (teoría, llevada a sus extremos, casi budista), cualquier soporte es oportuno, todo es *mantra*. O si se quiere, y visto desde otro ejercicio, desde otro intento programado de significación: todo, *mis en page*, es poesía concreta. Duchamp no está lejos de este arbitrio promulgado al rango de arte por la simple voluntad del autor; aunque con una diferencia, reveladora por su *marquage*, por su voluntad de señalar también lo anodino del material intelectual: lo que Armand repite y promueve a la categoría de arte por su simple configuración a un molde estrófico, es una unidad de sentido, un verso entero, por ejemplo, ya *marcado* de sobra, dotado, si así puede decirse, de un fuerte coeficiente cultural. Ni bideles, ni botelleros: versos, enfáticos, de la Avellaneda, o el título, demasiado célebre, de un libelo. Convertido en refrán.

Una dicotomía tenaz y universal ha relegado a la ficción, a lo imaginario, al poema, todo lo inventivo y ameno, todo lo subversivo y personal, dejando al ensayo, a la crítica, el arduo y penoso trabajo de bibliografía y exactitud, el terapéutico trago histórico. Hacer bascular esos valores *a favor de la ficción*, como ha hecho Borges hasta la fatiga, se recibe siempre como una *démarche* ingeniosa y loable; lo contrario —inventar libremente, entregarse a lo más onírico en el ensayo— ha sido siempre objeto de reprobación.

Contamos pues, sobre todo en español, con muy pocas *superficies*, con muy pocas *áreas de despegue: áreas marginadas* que son *eras imaginarias*.

«Orígenes» fue menos atento a ese despegue del habla cubana, a ese delirio, sin orden ni concierto, de la conversación, que a las marcas manifiestas, inscritas, de la teleología insular. Consideró quizás lo oral, la abigarrada opereta cubana, como una «caída», como un residuo de la representación insular. Sólo Lezama oye —su teatro del oidor—, escucha, como una escenografía más del barroco, el deje provinciano mezclado al culteranismo y la pretensión de sus personajes; también Virgilio Piñera duplica la hinchazón de la tragedia griega con la empalagosa retórica de Camagüey, con los dejes y «latiguillos», de empaque peninsular, con que se amenizaba la sobremesa de las grandes familias tinajoneras o bovinas.

Octavio Armand, que en *Superficies*, como es lógico, estudia la *paradoja / paradoja*, ha asumido, de la modernidad lezamiana —es decir: de la tradición de la literatura en español— el «don de escucha», que podía incluirse, después de todo, como una gracia, como una virtud teologal —en la teología insular— más. También: el sentido de la página como fiesta, risa, pirotecnia y fruición. Rigor y divertimento que configuran una voluptuosidad, una voluta, una voluntad de obligar las líneas del discurso a plegarse a los contornos de una representación. Y esa figura, como una dedicatoria, añade al texto una *línea* más: la del dibujo, sorprendente y neta. Volvemos a Apollinaire.

*saint léonard, 1 de octubre 1980*

*escandalar* 13, vol. 4, no. 1, ene-mar 1981



## lorenzogarciavega

lorenzo garcía vega (matanzas, cuba, 1926). poesía, cuento, novela, ensayo. entre otros: *suite para la espera* (1948), *espirales del cuje* (1952), *cetrería del títere* (1960), *ritmos acribillados* (1972), *los años de orígenes* (1979), *poemas para penúltima vez* (1991), *collages de un notario* (1993), *palíndromo en otra cerradura* (1999). fue miembro de los consejos editoriales de las revistas *orígenes* y *escandalar*.

# collages de un notario: las superficies de octavio armand

## epígrafes y notarial paréntesis

/Zita Arocha y Alfonso Chardy. La identidad. «Exiliados cubanos radicados en este país durante los últimos 20 años rechazan a los refugiados de la Flotilla de la Libertad porque los recién llegados les recuerdan el pasado que dejaron en Cuba, declararon el viernes varios oradores durante una conferencia en Miami.

‘Los cubanos dicen que (los refugiados de Mariel) lucen diferentes, pero son nuestra misma imagen. Son lo que nosotros hubiéramos lucido de habernos quedado en Cuba’, declaró Fernando González Reigosa, profesor en la Universidad Internacional de la Florida (IU), donde se celebró la conferencia del Consejo Nacional Cubano de Planificación.

‘Los refugiados nos han obligado a que reexaminemos quienes somos’, agregó, durante su presentación ante unas 100 personas, la mayoría de las cuales eran cubanos.»

*El Miami Herald*

/Octavio: Ante el rebumbio.

«En medio de los exilios políticos, uno más drástico, que inclinaba hacia una difícil interioridad. De repente —nunca supe exactamente cuando, pues en el verano que quería decir playa, que quería decir Uvero, apenas si existía el espejo—, me rodeaba no sólo una historia inhóspita, sino una piel, para mí francamente hostil. Ambas ofendían, herían, abusaban. Eran una misma cosa, historia o piel. Huí de mi piel y eso sin duda allanó el camino para la otra fuga. Lo territorial ya representaba más bien poco, en intensidad, tras la pérdida de ese otro territorio más inmediato: la terrible periferia de vellos y poros y también de cicatrices y barros. Nunca comprenderé cómo quien ha tenido una piel, quien la ha sentido como yo, puede creer en país, historia, periferias. Barro: es el fango, es la tierra que cede, como advertencia. Con el tiempo, lo intuía, habría que triunfar sobre ambas, historia y piel. Historia de la piel, piel de



la historia: escabrosidades, barro, fango. Triunfaría rechazándolas, escapando —es capando— a un mismo tiempo de anécdotas y forraduras.»

*Superficies*

(Paréntesis del notario.

Octavio Paz nos ha dicho: «No hay poema *en sí*, sino *en mí* o *en ti*. Valiéndose entre lo transhistórico y lo histórico: el texto es la condición de las lecturas y las lecturas realizan al texto, lo insertan en el transcurrir. Entre el texto y sus lecturas hay una relación necesaria y contradictoria.»

Así que el notario se ve en la obligación de insertar aquí dos sueños y una noticia de prensa, anotados en su diario en los días neoyorquinos en que fue el lector de los poemas de Octavio Armand.

*Sueño.*— Había muerto mi madre. Se suponía, ya que ella quería comunicarse conmigo, que los fenómenos sobrenaturales que estaban ocurriendo en una casa eran debidos a su influencia. Pero no era así. Pronto nos dimos cuenta que esos fenómenos sobrenaturales, por lo demás totalmente terroríficos, eran actos agresivos de muertos endemoniados. Así que me decidí a encontrarme con mi madre. Nadé en un mar oscuro. Una luz me dirigía.

*Noticia.*— «Parece haber habido en la cárcel de Boniato, provincia de Oriente, una masacre de presos políticos cubanos. Nadie habla de eso en la liberal ciudad de New York. Sólo el periodista Buckley, en el *New York Post*, señala el hecho, y el silencio.»

*Sueño.*— No podía llegar a saber a qué gran frustración de mi vida se refería el sueño. En el sueño, también, aparecía mi madre. Ella, sirviéndome la comida, me contaba algo sobre alguien. Inmediatamente después me advirtió que no fuera a ser indiscreto. Mucho me molestó que me dijera eso.)

## palabras sobre la reseña bibliográfica

Actualmente, la nota bibliográfica es..., ese escandaloso y banal forcejeo de espejitos Foucault-Velázquez que bien poca cosa llegan a decir, si es que llegan a decir algo. Sincérese el lector de revistas literarias y pregúntese si, en verdad, ha logrado entender, en muchas de las reseñas bibliográficas, ese contenido mejunje de sintagmas y traducidos ectoplasmas sopiados por Bataille que habitualmente se le ofrece: pero, sobre todo, lo que es más importante, pregúntese por la identidad del crítico que tiene frente a sus ojos. ¿Es que el crítico ha de ser un fantasma? Se ha tomado, demasiado a la letra, todas las visiones e interpretaciones sobre *el ocaso de la vanguardia*; se ha aceptado, pero como objeto de consumo literario, esa entrevista posibilidad de que la literatura actual sea una búsqueda de «la intersección de los tiempos» («La

poesía —nos dice Octavio Paz— que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia», por lo que el resultado ha sido que el crítico, posesionado del papel de *hombre de un tiempo puro* que muestra al lector *el puro texto del autor sin-yo* (por lo demás, tan anacrónicamente archirromántico), abandone el distanciamiento y la participación que su vocación requiere, para convertirse en títere ectoplásmico de una confusa mitología panteísta desde la cual, el texto que se desea comentar, se vuelve paradójico artefacto del *absoluto del instante*. Y no se entienda por esto, no, ni mucho menos, que se rechace el juego del puro texto. El juego del puro texto, el juego de abalorios (¡cuán vigente sigue siendo ese juego de abalorios que Hermann Hesse nos ofreció), es una de las respuestas válidas de nuestro tiempo, pero, por eso mismo, debemos siempre rechazar las falsificaciones y escamoteos a que puede prestarse. Y, como ejemplificación de estos escamoteos, recuerde el lector los textos sacrosantos de gran parte de la crítica consagradora del *mito del escritor sin-yo*. Ahí, en un confuso rebumbido de piezas estructurales, intentos de mitificación onírica (lanacrónicos manes del surrealismo!), y amanerado simbolismo disfrazado —inada menos!— de metafísica corporal, nos dice el crítico que como el autor no existe, su crítica ha de ser amartelada profusión de incienso sobre no-cuerpo que, por la palabra —¿cómo es eso?— se convierte en cuerpo —¿qué clase de cuerpo? Pero, lo peor no es eso, sino la inmensa mentira que toda esa confusión acarrea, pues ese autor sin yo que el crítico también sin yo nos presenta, es no sólo «el pequeño dios» de que nos hablaba Huidóbro, sino que llega a convertirse en el comerciante de su propia imagen (el arribismo y la frialdad de muchos de los literatos sin yo —recordemos su actitud ante el caso cubano— es una de las notas más alarmantes del actual momento cultural).

Así que, por ello, aquí se encuentra el notario con la necesidad de evitar la reseña bibliográfica y lanzar sus fragmentos de lectura. Y esto, sobre todo, para evitar *la disonancia* que una reseña formal pudiera producir (un amigo artista, quejoso de que en *Los años de Orígenes* se hablara de los muertos, me ha hecho saber que *a los muertos hay que dejarlos tranquilos*; así como un poeta amigo, a quien quiero y admiro, hizome llamada telefónica nocturna de larga distancia para protestar de un artículo —que no publiqué— que con amistosa devoción hice sobre él, ya que al considerarlo como *autor con yo*, pensé que podría ponerlo en ridículo), dada mi vinculación con la persona y la obra de Octavio Armand. Pues considero la obra de Octavio Armand como algo mío, y por ello quiero situarme ante ella con mis preguntas, mis polémicas, mis vacilaciones, y hasta mis agresividades.

¿Dónde está Octavio?

«Soneto de repente, un trompe-l'œil al revés.»

«Cantar es contar.»

«Es la traducción de su propia estructura.»



«Una combinatoria. Trasplantes estructurales. Una monstruosidad.»

«Un Frankenstein verbal.»

Aquí es donde parece estar situado Octavio. Pero aquí el lector puede empezar a preguntar: ¿qué hay detrás de eso?, ¿cómo se siente el autor?, ¿cuál es su posible relato?

Es que el autor no parece acabar de enfrentarse con sus riesgos, con sus peligros:

«La tentación: la tautología.»

«El riesgo: el sentido sin sentido.»

Y esto, aunque el autor se detiene y está muy bien lo que señala («En ambos casos, la mirada es una metáfora: la distancia entre conciencia y espacio. Conciencia del espacio, espacio de la conciencia»), pero después de su certera advertencia se desata en juego, y sigue jugando.

«Los espejos: una simetría nada persuasiva. No una retórica visual sino una metáfora. Más: una elipsis. Rebotando / repitiéndose, el ojo colabora en su sistemática anulación. Los espejos son párpados: se cierran con la mirada. No devuelven la mirada: son un vasto exterminio del asomo y del asombro. Párpados de vidrio. Asom(br)arse es caer. Otra y otra vez somos Narciso.»

Octavio en un carrusel de asombros. Lo miramos desde lejos. Pero esperamos que en algún momento baje, y nos relate.

Es que —y tenemos que señalar esto negativo— todavía hay una cerrazón. Así cuando observa: «todo periódico es una tienda de antigüallas: la noticia, cosa de museo», revela cierta falta de sabor ante lo nuevo, cierta insensibilidad ante la frescura de lo pop. «Histeria —nos dice—, pero narrada sin historia sucesiva; historia, pero sin datos, circunstancias, momentos de propia especificidad en la narración; o sea, historiador pero no historia; tardes que no son días ni noches ni tardes sino idéntica, enorme, perezosa y a veces desesperante tarde.» Pero, entonces, ¿qué historia es ésta? Pues una historia sin datos es una historia sin sensualidad, historia reprimida. Pues hay el goce de decir que esto fue así, que esto no pudo suceder de otra manera, que esto sucedió en tal tiempo. Pues momentos hay en que, aunque sólo sea por sensualidad, el poeta necesita ser testigo.

## lo humano de las superficies

¿Cuál es el peligro? Quedar como el loco. «Quedarse solo, hablando. Quedarse solo, para hablar.» Es decir, se le teme a las *versiones de la insuficiencia*: la del

loco, la del niño. Y, sobre todo, se las teme por ser *ridículas*. ¡Advierta el lector el componente social del ridículo! Se teme un desprecio: ¿desprecio al exilado? Se teme asumir una historia individual, lo político.

*La puntuación*, ante este loco ridículo al que se teme, parece como camisa de fuerza. Una camisa de fuerza con la que se pueda jugar a la magia, con la que se puede llegar a la ilusión de la suficiencia. «Pienso, a veces, que la puntuación basta como lenguaje.» Es decir, se busca lo rígido: «Porque las palabras --plásticas / elásticas-- son infinitamente más dóciles que la puntuación: signo indomable.»

Y, sin embargo, lo extraño es que a veces se comprende lo tanático, estereotipado, de la camisa de fuerza: «No enterrar a los muertos o enterrar a los vivos: crimen / castigo, conversión de la muerte (puntuación) en lenguaje.»

*Ojo con esta observación*: ¿dónde colocarla? «Pintar: enterrar. Pintar: enterrarse. Mirar: enterrar. Mirar: ser enterrado. ¿Que los muertos entierren a los muertos? ¿que la mirada entierre lo mirado?, etc.» Hay como un *berrinche*. Un *berrinche* con la soledad. Tiene la tozudez del que se emperna con las palabras.

## lo cubano

Tanto lo que conlleva de relato individual, como lo que revela de contexto (exilio) político, es lo que conmueve e interesa en ese *Proyecto para Lope de Véga* que aparece en *Superficies*:

Pensar que el remitente  
leerá su propia carta  
pensando qué querían decirle  
los destinatarios  
pensando qué quería decirles  
pensando qué quería decir  
pensando qué decía  
etc.

## (paréntesis con cita notarial

«Se supone, diría Sarduy, que la realidad es un círculo, y que el único centro es el loco, pero, diría Sarduy, nuestra realidad no es un círculo, sino una elipse, por lo que el loco es sólo un foco. Un foco, el loco, de una elipse, donde el otro foco es el autonomista, o el bombín de mármol, o el cabeza de mármol, o el Dr. Katzob, o la gran dama de la grandeza venida a menos. Y estos dos focos parecen realidades contrapuestas e irreconciliables, pero estos dos focos no son realidades contrapuestas e irreconciliables.» *Los años de Orígenes*.)

De Zequeira se nos dice en *Superficies*: «Sus Décimas son los versos más sencillos de Cuba. Y su delirio, hoy, me parece menos sospechoso que el

delirio de Martí.» Aquí vuelve, para encontrarse con la espiral loco-bombín, la desconfianza del exilado Octavio. ¿Y a quién se busca para salir del atolladero? A Zequeira: «Porque su locura fue una cibernética.» ¿Entonces? ¿Entonces se piensa salir de la contradicción de la espiral cubana con el nuevo bombín de la cibernética?

«El acceso a esa (ya dudosa o sospechosa) contextualidad ha sido intentado desesperadamente. Del delirio: la droga, la locura, a la banalidad: catecismos, antipoesía.» Éste ha sido el superficial *contexto* que el adolescente exilado Octavio vio en los Estados Unidos de la década del 60. Pero porque fue falso ese contexto no podemos abandonar el nuestro; ni porque fuera sospechoso el delirio de Martí podemos caer en un delirio cibernético. Con la sangre y con la memoria debe ser asumido nuestro contexto.

Octavio habla de la voz cubana, del disco rayado cubano. Pero ¿por qué cuando habla de esto la cita de Cabrera Infante? «... y me alegro que esté saludando, sonriendo, moviendo su cuerpo increíble, y echando atrás su hermosa cabeza y que no esté cantando porque es mejor, mucho mejor ver a Cuba que oírla y es mejor porque quien la ve la ama, pero quien la oye y la escucha y la conoce ya no puede amarla nunca.» Y es que la cita, un poco tremenda, de Cabrera Infante, ofrece, por lo menos, dos cuestiones importantes:

1. Cabrera Infante es un idólatra del juego de palabras, pero también detesta oír la palabra cubana. Entonces ¿qué es su idolátrico juego verbal, una idolatría sadomasoquista?
2. Cabrera Infante, en su *La Habana para un Infante difunto*, hace el elogio de la vulgaridad y, sin embargo, al no poder oír la palabra cubana, prefiere la sofisticada estampa de quien está saludando. Entonces ¿qué asume esa vulgaridad? ¿Se trata sólo de una manifestación de agresividad?

Así que, repetimos, ¿por qué esta cita? ¿se identifica Octavio Armand con ella? Pero ...¿y entonces?

«Rastréense y se comprobará que la distancia es una manera de permanecer en el centro de lo cubano, doblemente aislado», se nos dice en *Superficies*.

Pero hay que considerar la existencia de varias distancias:

1. Distancia como interioridad —la distancia que convirtió *lo francés* del grupo Orígenes en comprensión de lo cubano.
2. Distancia como experiencia para el relato.
3. Distancia acrobática, que puede convertirse en alienación.

## arrechera notarial con posibles idolatrías o vainas mitológicas

Se nos dice en *Superficies*: «El narcisismo formal se deshace, astillándose en espejos rotos, deformándose en espejos convexos.» Sí, pero el narcisismo del contenido puede permanecer. Puede haber la inconfesada esperanza de que las astillas de espejos rotos, uniéndose de nuevo, lleguen a formar el rostro del diosesillo poeta. Hay una peligrosa idolatría: la idolatría de esos fragmentos en que el narcisismo puede romperse.

Utopía que *Superficies* no evita. Se sigue en la trampa simbolista al creer que «se le da un nuevo cuerpo al poema, un cuerpo capaz de encerrarse en su materialidad y/o de saltar hacia la transparencia.» Esto es como querer entrar en el castillo de Narciso.

«Una paradoja y una parábola de la poesía moderna. Rejugarización y formalismo. Circuito y circo. Ceró y círculo. Collage de pez», se nos dice en *Superficies*. Pero esto tiene el riesgo de lo simbolista mítico. Veamos el posible proceso:

1. Se comienza por ver al texto como texto y a la superficie como superficie;
2. se continúa haciendo girar formas de ese texto y de esa superficie;
3. alcánzase el encantamiento hipnótico y se llega a pensar que texto y superficie dicen;
4. entonces se le atribuyen a la rejugarización las virtudes surrealistas del inconsciente;
5. y, por último, se veeve al mito.

Quizás, como una paradoja, el reverso del simbolismo lo sea el desprecio por la palabra. Actitud ambivalente: se castra lo que se ama.

Proceso: se desprecia la palabra común, la palabra de todos los días; después se castra a esa palabra odiada y se la enfunda en la ortopedia de una puntuación; hasta que, al final, confundíendola con la palabra, se acaba por amar a la ortopedia / puntuación. Expresión, en *Superficies*, de ese desprecio hacia la palabra: «La boca está llena de lengua. Demasiado punto. Demasia de coma, guión, asterisco.» Observar, en *Superficies*, el rechazo de lo oral; ambivalencia hacia el canibalismo. Parece esconderse una agresividad.

Identificación y culpabilidad ante el loco. Identificación: «hay, con la locura, un tiempo al margen de la historia.» Culpabilidad: «¿Quién soy cuando el loco me mira? Pienso en cosas que he leído. Me avergüenza esta reducción de lo (posiblemente) delirante a lo (terminantemente) literario.» Aquí el complejo romántico del literato: el loco sigue siendo el héroe.

También lo romántico, en *Superficies*, se manifiesta por el deseo de eliminar los marcos (la represión). Se olvida que lo romántico, invirtiendo la

posición del embudo, parece recibirlo todo cuando se abre al jolgorio de las metáforas, pero en realidad lo único que hace con ello es rechazar lo único que le pudiera dar al hombre un poco más de libertad: la aceptación de la realidad.

¿Con qué se sustituiría el discurso de la memoria?, ¿se sustituiría con los sentidos? No parece que el cuerpo se rescate al borrar la memoria. Más bien, con ello, se rescata a un fantasma. En *Superficies*, frente a la lluvia, se quiere borrar al discurso de la memoria. Se quiere que la herida que produce la lluvia sea sólo una herida del instante. ¿Reducción fenomenológica? Pero ahí hay algo sospechoso. La única forma de luchar contra la represión es aceptándola.

Buscando un paroxismo erótico. Un exceso («Exceso: es sexo»). O sea, buscando lo que lleve a una trascendencia.

Pero ¿cómo lograr esto?:

1. Disolución de los detalles en la pura experiencia del lenguaje: «Traducciones: una participación —desde el lenguaje / hacia el lenguaje— en que la lectura llegue a suspender toda una serie de detalles.» (Observación: ¿pero no se trata aquí, al suprimir los detalles, de volver al mítico discurso surrealista?)
2. Irrupción de cuerpo y sexo cuando alcanzada la experiencia del lenguaje. «Traducción, cuerpo a cuerpo. Tú pones tu lengua en mi boca; yo pongo mi lengua en tu boca ¿No es eso la traducción?» (Observación: Pero ¿qué cuerpo es ése? ¿Un cuerpo sin marco, sin represión? La transparencia es un mito literario)

«Una boca abierta y un cuchillo. No: una boca llena de cuchillo. Esa boca, abierta o llena de cuchillo, tiene algo que decimos todavía.» Sí, aceptamos esta boca de *Superficies* cuando se nos presenta como testimonio, o como ese buen juego que se manifiesta en la estampa de una mirada; pero la rechazamos cuando la podemos sentir relacionada con el ególatra sin yo: el diosito poeta.

otros puntos:

1. «la página es el espacio del poema.» Reducción que el notario lector sólo puede aceptar como juego.
2. «Página: espacio del espacio.» «También: teatro de signos.» «De signos: designios.» ¿No entra aquí la mitología literaria?
3. «... la página, primera geometrización de la voz.» «...la visibilidad (página: voz),» «Lo visible es también legible.» Buen acierto.
4. «En otra terminología, traer el inconsciente reprimido (pág.) a conciencia (palabra). La página como signo altera por expansión la función y

materia del texto.» Volvemos aquí a la mentira de la supresión de los marcos. Lo único que puede traernos un pedazo del inconsciente reprimido —somos criaturas, no diosesitos poetas— es la humilde —¿cristiana?— aceptación de la realidad.

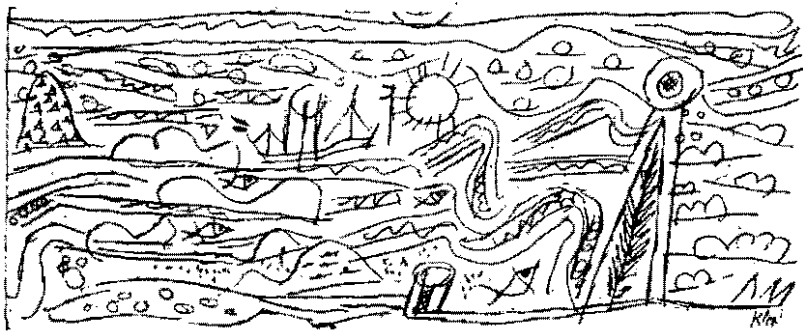
5. «La represión de la página es análoga a la supresión del cuerpo.» Siempre suprimimos el cuerpo, siempre reprimiremos la página. Lo demás es mantener la mentira literaria.
6. «observar toda desesperación como superficie.» Un notario puede aceptar esto como distanciamiento expresionista; o como técnica que nos facilite una nueva manera de comprendernos.
7. «Julio Cortázar narra desde la página.» ¡Ah! Decir que Julio Cortázar habla desde la página es situarnos en la zona comercial de las técnicas y de los trucos.

### final. centro de superficies

Certera búsqueda de la poesía: «Una poesía de la mirada. Es decir, del juego. Pero del juego jugado. Magia: miriada de imágenes: mirada: lo barroco. Como si el ojo fuese una ley de caprichosa simetría y lo mirado añadiera una arbitrariedad sana, escandalosa.»

Y, Octavio está ahí, partiendo del recuerdo con «tres cuatro preciosos garabatos pequeños ríos de mi pueblo ríos como números ríos que manan en cuadernos cóncavos.» Y es un hecho conmovedor y tremendamente sensitivo para un cubano, el hecho de que este joven poeta se comprometa con lo nuestro, juegue su partida con lo que fue, seguirá siendo, la Cuba invisible.

*escandalar* 13, vol. 4, no. 1,  
ene-mar 1981



1986 1



v i a j e

Pascal quignard: «le désir nous affole tous les jours et sa carence nous abandonne aux ombres».

miente el que dice: «sólo se ama lo que se conoce»;

no se conoce lo que se ama: los espacios simbólicos de la imaginación y el sueño.

el viaje es el desplazamiento entre distintos espacios imaginados: aquello que se conoce: casa, y los destinos añorados: vestigios del último sueño.

aquello que se conoce: casa: aquello que no se conoce.

las formas del conocimiento y las formas simbólicas del desplazamiento pueden cambiar fácilmente de posición: el cuerpo, la franja móvil que las separa, también las confunde.

en ese sentido, *no se conoce lo que se ama* significa también: *sólo se conoce lo que se ama*.

todo viaje es imaginario.

imposible hablar del viaje, los viajes — siempre tocados por la contingencia. la forma mínima del viaje recorre una sola dimensión: el tiempo. ¿cuántas dimensiones atraviesan sus formas verosímiles y complejas?

los viajes abren o cierran, acaban o no; el único rasgo común a todas sus formas, su aspecto definitivo, es la duración.

del mismo modo que el texto, antes que un momento, el viaje es una duración.

es el cuerpo el que ama.

el cuerpo no tiene memoria: el cuerpo conoce una vez, cada vez.

es el cuerpo el que viaja, en su presente absoluto, discontinuo: al igual que nosotros, el cuerpo no puede partir, tampoco volver.

o lo que es lo mismo: el tiempo del viaje es siempre el presente: el presente una y otra vez renovado: el presente a cada instante, actualizado. el presente siempre: cada vez.

segunda paradoja del viaje: el presente absoluto es el del tiempo detenido: el viaje *dura / detenida*: el viaje es la duración del tiempo detenido.

¿viajar? no se viaja.  
el viaje tiene la forma del deseo.

se sale del tiempo. como la escritura, el viaje es un desplazamiento en el tiempo. por ello, cuando volvemos a nuestras habitaciones dos semanas o dos años después, alcanzamos a ver el resplandor contiguo al vacío de la cama, la silla, la mesa: es el diferencial de tiempo.

se viaja en el tiempo.

objetarás, lector: palabras vacías.

no se escribe del viaje, menos de los viajes:

basta convocar con la memoria cualquier gesto del cuerpo en los viajes pasados, o la percepción del cuerpo propio.

la primera paradoja: el tránsito: estar y no estar: la superposición maravillosa / dolorosa de la presencia y la ausencia: los cuerpos / fantasmas.

en casa, en los lugares de origen —cuando no se ha partido—, en el lugar que se habita, la presencia tiene una intensidad más o menos constante, débil o fuerte: *estamos*: como fantasmas, como vacío o como cuerpos plenos.

cuando viajamos ello deviene una ausencia, y los grados de presencia de nuestro cuerpo se hacen variables: o bien sentimos su presencia absoluta en un mundo vacío, lleno de objetos débiles o nulos, o bien nos sobrecoge la debilidad radical de su brillo ante las intensas presencias cotidianas de un mundo que nos sobreviene y sobrevive a cada instante.

frecuentemente esas modulaciones de la presencia y la ausencia se superponen o suceden unas a otras otorgando al viaje su consistencia de limbo o sueño, es decir, su inconsistencia, su calidad de estar siempre en proceso, y a nuestro cuerpo un aura indefinida, pero irrefutable, de tránsito.

¿volver? no se vuelve cuando no se ha partido.



la casa es la casa del lenguaje, donde el mundo ha sido absolutamente filtrado y donde el tiempo avanza en silencio, asumiendo la forma de los espacios conocidos.

en casa el tiempo parece detenido.

nunca sucederá nada en casa, donde el cuerpo yace adormecido: no cabe la sacudida, el estremecimiento del cuerpo, la percepción de lo ignoto.

frente a casa: el exilio.

nadie que no renuncie al lenguaje alcanzará el secreto, detrás de la barrera invisible de los signos se extiende lo ignorado: el silencio: el exilio absoluto: el cuerpo fuera de sí, el vacío de la percepción y de la muerte.

de un lado y de otro: el silencio: el silencio del ruido y del mundo, el silencio de la muerte.

el lenguaje no nos acerca a la fuente del lenguaje, ni a la ausencia del lenguaje.

el viaje despierta el reflejo de la conciencia.

entre los extremos opuestos de la casa y el exilio, un espectro de formas en duración detenida: los viajes: la suspensión de la oposición, (y la casa y el exilio: viajes que no terminan ni comienzan).

lima: jardín de fantasmas en medio del desierto: bajo dos únicas formas puede advenir el viaje en ti, ciudad odiosa: las formas de la muerte y la huida.

generosa paradoja: la muerte de los fantasmas, la huida de las almas en pena.

¿partir? no se deja atrás el cuerpo.

imposible amar lo que se conoce: el desierto de lima, los espectros angulosos del centro, los jardines muertos, el polvo y el agua sucia, un viejo trapo que pende sobre las cabezas, alejando para siempre el sol de lima, imposible la inmundicia, el ruido, la soberbia.

hasta que llega el frío brazo de la neblina, que todo lo borra y olvida: lima libera su aliento de ultratumba, su hálito helado, el resplandor opaco de sus huesos bajo la arena.

es ello lo que se ama: lima perdida y olvidada, débil, y difusa: el espectro cuya palidez sólo tolera la noche: lo que yace ignorado, languideciendo bajo capas y capas de humedad en el aire.

¿lugar? ninguno.  
entre la vigilia y el sueño.

los paseos son ante todo somáticos: los sentidos despiertan en el campo de la percepción pura, que será también el de la pasión, intensidad, estesia.

en un primer momento el cuerpo parece opacado y frío ante la presencia de los objetos; luego sobreviene la vuelta hacia el cuerpo: los objetos y las relaciones son intensos —los paisajes afectivos, por ejemplo—, pero el cuerpo lo es más: el cuerpo grita estremecido: se hace notar: la percepción se confunde con la autopercepción.

durante el viaje algo se difumina en la forma del tiempo, se instala un modo de aprehensión más allá del cuerpo: el reflujo estético.

los viajes son estésicos, pero el viaje es estético.

en los viajes largos —los viajes—, el cuerpo sintiendo deja de ser lo más importante; se accede a un más allá del cuerpo: lo estético, los objetos se suavizan, el cuerpo se suaviza.

a medida que el viaje dura, se hace más difícil volver, de pronto, el viaje se ha vuelto exilio, el exilio es duradero: los objetos se suavizan, el cuerpo se suaviza, y cuando se alcanza el absoluto opaco es que se ha *vuelto a casa*, la otra cara del exilio: el exilio ya no es un viaje.

ya no se puede volver: tampoco partir: presos en un punto entre aquí y allá: extremos que intercambian posiciones entre sí, dejándonos siempre en medio, atrapados en el no lugar de la no partida, del no retorno, del no viaje.

la casa es el cuerpo.

drogas / soma, existe una conexión íntima entre los viajes y las drogas: ambos exacerban los sentidos: sus formas son las mismas: el cuerpo estremecido, el desplazamiento en el tiempo.

del lado del exilio: el viaje: el cuerpo absolutamente descentrado, en silencio: la creencia al borde del vacío: acabada la fiesta eterna del lenguaje sobreviene la angustia del secreto: el estremecimiento de la angustia: el precio del tránsito hacia la melancolía que no es sino un cierto sosiego del cuerpo, último reducto estético.

el exilio no es inmediato.

cerca de casa, los paseos por el lenguaje: las formas intensas de la pasión, el cuerpo afirmándose una y otra vez: tomando posición, posesionándose: la fiesta del cuerpo sintiendo.

por ello los paisajes afectivos: el mundo se inscribe en las cosas mismas, asume el imaginario de los elementos naturales, acercándose o alejándose, siempre despertando al cuerpo estremecido.

casa.

la casa no es casa.

se escribe como se viaja: no se toma partido como no se toma puerto: cada cosa que se dice es algo que se encuentra para dejarse atrás.

el discurso asume la forma del viaje: la forma del deseo.

es cerrándole el paso al discurso que se termina de enunciar: entonces uno se ha desplazado: se está en otro lugar: se olvidan los signos lanzados —excrecencias del cuerpo que no se han de tomar demasiado en serio.

el lugar del exilio reúne el estar y la partida, la casa y el viaje, el brillo y la sombra de los viajes —cortos y largos—, el presente y el pasado, la memoria y el olvido, el cuerpo y los signos, lo estésico y lo estético, todo lo reúne el exilio, la segunda patria, en la melancolía:

melancolía del secreto ignorado, del silencio: el lenguaje anulado en el único viaje, el último exilio.

...

*lima, noviembre del 2001*





guillermosheridan

guillermo sheridan (1950), es variada y abundante la obra de sheridan, personaje bastante singular: novelista, investigador, maestro en la unam, y ensayista de amplio registro, destacan su novela *el dedo de oro* (1997) y sus textos sobre historia de la literatura mexicana: *los contemporáneos ayer* (1985); *un corazón adicto: la vida de ramón lópez velardo* (1989); *méxico en 1932: la polémica nacionalista* (1999), y las crónicas compiladas en los libros *frontera norte* (1986) y *cartas de copilco* (1994), recientemente publicó: *lugar a dudas, crónicas escogidas* (méxico: tusquets, 2000) y *allá en el campus grande* (méxico: tusquets, 2001), sobre la decadencia y descomposición de la unam, es titular de la fundación octavo paz.

## Las revistas, esas nebulosas

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

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

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

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

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

Está hecha de intimidades familiarizadas que optan por la insidia pública. Es laboratorio y producto terminado a un tiempo. Cada revista es ella misma cuando edifica su peculiaridad, que es la suma de la peculiaridad de sus autores. Se fragua de fragmentos, «adelantos», revisiones, obras en proceso, información complementaria, *diversión*. La revista es pura concelebración.

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

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

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

La revista es un organismo, no una máquina. Se articula hacia adentro de cada entrega al tiempo que organiza su discurrir hacia el número que la antecede y hacia el que habrá de continuar. Su ser revista depende no sólo de las otras que se le oponen o la complementan, sino de la forma en la que cada colaboración se integra a las demás. Es una red que atrapa y desecha. Es pura voluntad de selección, y ése es su mayor atributo y su mayor problema.

Uno visita una revista; con los libros, cohabita.

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

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

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

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

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

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

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

Una revista está convencida de que está edificando el gusto de su momento y, por lo mismo, de que es impostergable. Se propone acelerar un

discurso y filtrarlo hasta hacerlo prevalecer. Si no hay estas dos convicciones, no hay revista. Las buenas revistas literarias «son parteras de la historia» (Blocker).

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

Una revista es intransferible.

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

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

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

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

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

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

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

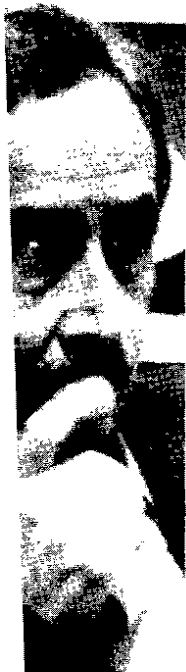
García Terrés: «Dentro de la diversidad inevitable entre los hombres, una revista deberá traducir, en relación con las letras, los intereses, los gustos y las orientaciones de un grupo determinado, so pena de convertirse en algo ineficaz e incoloro... una revista es una actitud definida y arbitrio operante».

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

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

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





J. eielson (lima, 1924), desde hace casi cincuenta años, vive en italia. considerado como uno de los mayores poetas y artistas latinoamericanos del siglo, ha participado en varias bienales de venecia, en documenta, de kassel (alemania), ha expuesto en algunos museos de europa y américa latina, y en colectivas en el moma de nueva york. sus libros, escasos pero determinantes, han sido publicados por prestigiosas editoriales, entre las cuales «vuelta» dirigida por octavio paz, en méxico, entre los reconocimientos a sus libros y trabajos visuales (pinturas, esculturas, ensamblajes, instalaciones, performances) cabe mencionar el premio nacional de poesía, obtenido a los 27 años en su país natal, bolsas de investigación y estudios otorgadas por el gobierno francés, la unesco y la fundación guggenheim de nueva york, además de importantes adquisiciones de sus obras por parte del museo de arte moderno de nueva york y de la colección nelson rockefeller, de la misma ciudad, recientemente, el king's college de la universidad de londres ha dedicado un congreso internacional al conjunto de su obra, algunas otras realizaciones del autor en el próximo futuro: la publicación, en italia y en méxico, de algunos textos recientes, con dibujos del artista italiano michele mulas; la publicación de una antología de su obra poética en versión inglesa; una nueva edición de *el cuerpo de guiliana* en méxico. con el fragmento que sigue concluimos la re-publicación de la novela *primera muerte de maría*, iniciada en *more ferarum* 3.

## jorgeeduardoeielson

más eielson: poesía, narrativa, ensayo, entrevista, crítica, bibliografía, galería: reproducciones de su obra plástica, fotografías del autor, en nuestra web de homenaje al artista: <http://eielson.perucultural.org.pe>

# primera muerte de maría

## los zapatos

Verdaderas armas metálicas en su batalla nocturna, los zapatos de taco altísimo servían a Lady Ciclotrón para defender el resto de su cuerpo. Para alejar el hambre y la sed. Para desaparecer —cuando fuera necesario— por sobre la multitud de machos en celo. Para alejarse tranquilamente, sobre un hilo de oro que la transportaría más allá de toda lujuria, de toda miseria, de toda abyección.

La muchedumbre lanzaba gritos, silbidos, exclamaciones de júbilo. Lady Ciclotrón temblaba. Misteriosas vibraciones irradiaban de su cuerpo, que hacían enloquecer a la concurrencia. Pedro, el macho idolatrado, o aquel que había tomado su lugar, ya no era sino una inútil herramienta. Ya no necesitaba de él. Podía bastarse a sí misma y se mojaba muchísimo entre las piernas sin necesidad de nadie. Gozaba como una loca. Sólo pensando. Pensando. ¿No lo amaba más entonces? ¡Claro que sí! Pero quería que le hiciera regalos, que la llevara al cine, que le contara cosas bonitas, como lo había hecho Roberto, paseando por la Avenida. ¡Pero sin que sucediera lo mismo que entonces! Cada vez que lo recordaba le venían ganas de llorar. Roberto le había dado cita

en el Parque de la Reserva y, poco a poco, sin darse cuenta se habían ido caminando hasta la Avenida. Roberto le hablaba de pintura y de sus deseos de hacerle un retrato. Y ella caminaba feliz a su lado, esperando que él la invitara a posar. Pero él decía que tenía que esperar, aún no se sentía preparado. De eso hablaban, cuando de pronto un automóvil *sport* frenó bruscamente ante ellos, dándole un gran susto. «Roberto! ¿Qué haces por aquí?», preguntó una pareja de jóvenes en traje de baño. «Nada. Paseaba...» «Sí, claro, se ve muy bien que paseabas. Nosotros venimos de la playa. Hace tiempo que no te vemos. Estás pálido... ¿Qué estás haciendo?» «Tengo que estudiar.» «Tu pareja, en cambio, debe tomar mucho sol. ¡Parecen la noche y el día! *Night and day!*» Y soltaron la carcajada. Roberto se quedó mudo. Y ella hubiera querido desaparecer, morirse allí mismo. Pero ni siquiera le habrían dado tiempo para ello, pues los jóvenes se despidieron a toda velocidad. Desde esa vez, Roberto no le dio más citas en el Parque, que a ella le gustaban tanto. Prefería atravesar el río e ir a buscarla a su propio barrio. Por temor a encontrarse con alguien, vagaban por las calles oscuras de Malambo hasta muy tarde. Ella se cansaba mucho. Los pies le dolían, pero no se atrevía a decir nada. De vez en cuando llegaban hasta la Alameda de los Descalzos, y allí —en un irónico ritual— se los quitaba finalmente y los arrojaba lejos de ella. Nunca le gustaron los zapatos. La primera vez que se los puso, tenía ya siete años y fue una cosa horrible. Su madre tuvo que castigarla para que no se los quitara. Pero no se acostumbró nunca. Quizás por eso no fue prostituta. A Roberto, mientras tanto, lo veía siempre menos. Hasta que un día le dijo que salía de viaje a estudiar pintura en Europa y que, naturalmente, le escribiría. Nunca más supo de él.

Lady Ciclotrón lanzó los zapatos de taco altísimo como dardos envenenados. Primero uno, hacia el cielo raso lleno de humo. Después, el otro, con movimiento del tobillo, hacia la platea enfurecida. Se acarició los pies desnudos. Un delicioso hormigueo le subía por las piernas. No se oía ni una mosca. Ni la respiración de los hombres. Ni silbidos ni insultos. Ya no había nada en torno a ella. Ni reflectores, ni música, ni público. Le era imposible sofocar la risa cuando Roberto le tocaba los pies. El cosquileo la asfixiaba; la llenaba de felicidad. Él jugaba con ellos como un niño. En la oscuridad de la Alameda, sólo las estatuas tenían los pies desnudos. Las estatuas y ella. Aunque ella era la única que se reía de sus pies.

17 de septiembre de 1980

En el verano de 1960, una luxación del tobillo derecho me obligó a completo reposo durante treinta días que, con el correspondiente proceso reeducativo, se convirtieron en sesenta. Durante esa inmóvil espera comencé a vislumbrar una remota historia de pescadores en los desolados desiertos de la costa peruana, de la que siempre fui tenaz enamorado. En un primer momento, el asunto contaba poco. Lo que más me urgía —o así me parecía— era la representación del paisaje por la palabra<sup>1</sup>. Pero sin caer en la simple descripción, ni en el puro lirismo. Era una suerte de desafío que yo me hacía a

mi mismo, acostumbrado, como estaba, digamos así, a una cierta facilidad para la escritura. El resultado, como lo constato ahora, no podía ser peor. Sin embargo, no es mi intención hacer una autocrítica del viejo texto, ni mucho menos justificarlo. Si la razón de ser de su escritura —aludo aquí a su motivación inconsciente— siempre se me escapará, lo que sí está claro para mí, hoy día, es la función del exilio, o como quiera llamársele. A él debo esas páginas, esa visión corregida y aumentada de la desventura peruana, que entonces habría parecido excesiva y que hoy, desgraciadamente, casi coincide con la realidad.

Cuando salí del Perú rumbo a París, tenía algo más de veinte años y mis intereses más urgentes, mi única pasión eran la poesía, el arte, la literatura. París, en 1948, en plena posguerra, era una urbe trágica y deslumbrante, un inagotable manjar para los sentidos en un mar de inteligencia. Yo vivía entre precarios *café crème* y cuadros de Picasso, entre Rimbaud y Charlie Parker, existencialismo y *blue-jeans*. Fueron años de aprendizaje irreverente, de privaciones materiales, de descubrimientos importantes. Hasta que encontré a Giulia, abandoné París con los ojos húmedos —pero finalmente abiertos— y me instalé en Roma. ¿Qué había sucedido? Una sola cosa, extraordinaria y sencilla a la vez: el amor de Giulia me había descubierto a mí mismo. Su curiosidad y su ternura me fueron revelando, poco a poco, mi verdadera naturaleza. Fueron sacando a la luz, en una profunda, erótica arqueología de mis sentidos, de mi memoria, de mis más secretas pulsiones, todo lo que en mí había de *diverso*, de extraordinario y de nuevo para ella. Y esa *diversidad*, que tanto la fascinaba, era mi ser latinoamericano. Así como yo buscaba en ella su naturaleza mediterránea y en sus rasgos de *madonna* veneciana adoraba a Carpaccio y Bellini, o le pedía que me hablara en su lengua para escuchar a Dante y Virgilio, de la misma manera Giulia buscaba en mí las huellas de una cultura desaparecida, de un cuerpo y un sentir desconocidos para ella. Nuestro amor era, pues, el encuentro y la revelación de cada uno de nosotros. Con una diferencia: ella sabía quién era ella y su placer consistía en mostrarse plenamente, en entregarme su cuerpo y su alma. Yo, en cambio, nada sabía de mí. Mi condición de eterno colonizado me lo había impedido. Comenzó desde entonces mi aprendizaje de peruano, de latinoamericano que, naturalmente, aún no ha terminado. Que no terminará nunca.

## las medias

Tan sólo unos minutos, entre un zapato y otro, y las sutiles medias se desprendieron de sus piernas, como la cascara de un fruto. Una después de otra, es decir, entre una caricia y otra. Esperando siempre una señal favorable, un solo instante de amor verdadero. Siempre e irremediablemente en vano. ¿Qué le importaba entonces si, noche tras noche, sus cansadas piernas ya no le servían para caminar? Demasiado había caminado ya. Sus muslos eran sólidos y tersos. Flexibles sus rodillas, sin el más mínimo pliegue. Suaves, como husos de seda, sus pantorrillas. Y a cada paso que daba, sus piernas —sus magníficas piernas— se transformaban en música, eran la música misma.

Durante el baile, Roberto la tomaba por el talle, la miraba a los ojos, le estrechaba la mano sudorosa. Pero, sobre todo, sentía sus propias piernas, y las de Roberto. Un vertiginoso remolino de piernas que se juntan, se separan, se vuelven a juntar, se acarician, se palpan, se entrelazan. Roberto apretaba sus fuertes muslos nerviosos contra los suyos. Sentía su calor masculino, su aliento de menta y tabaco rubio, la punta de su rodilla empujando con suavidad el triángulo oscuro de su sexo. ¿Qué cosa eran entonces las medias, sino cadáveres de nylon transparente, el fantasma violeta de sus piernas de carne?

Lady Ciclotrón se reclinó en el diván con una pierna alzada hacia el cielo y la acarició lentamente, rabiosamente, como si en lugar de las medias debiera quitarse la piel. Ni Pedro ni Roberto la habían visto nunca así. O, mejor dicho: no vieron nunca sino su cuerpo, uno; su desamparo, el otro. Pero jamás esa región misteriosa de sí misma en la que, vestida o desvestida, con medias o sin medias, ella seguía siendo María Magdalena Pacheco, hija de doña Nieves Pacheco, de padre blanco, desconocido, niña mulata y sin futuro.

Lady Ciclotrón sonrió entre dientes mientras se quitaba una media primero, la otra en seguida, batiendo las piernas hacia arriba en un rápido aleteo, como de cisne manchado. Cada vez que lo hacía, le venían unas terribles ganas de llorar pero siempre las lágrimas se le congelaban en los ojos. Y en cada una de esas lágrimas, convertidas en esferas transparentes, veía toda su infancia, como en un calidoscopio. Aunque nada de lo que allí veía la hacía feliz. Salvo su pobre madre, siempre lavando la ropa en el *calejón*, o cocinando para los blancos, con esa misteriosa sonrisa que le iluminaba el rostro y convertía su pobreza en una fiesta.

Haciendo un último esfuerzo, Lady Ciclotrón levantó un brazo y lanzó las medias a la multitud. Una después de otra, las membranas de seda flotaron en el aire y descendieron en graciosas espirales sobre la cabeza de los hombres.

Casi todos los domingos en la tarde, José llevaba a María a la Metrópoli. Él, con su camisa remendada. Sus pantalones estrechos. Ella, con su absurda delgadez. Sus cabellos en desorden. Su vientre prominente. José corría por las calles, como un chico. La arrastraba de kiosco en kiosco. De vitrina en vitrina. De cine en cine. De pronto se encontraron ante un enorme cartelón. *¿Cómo casarse con un millonario?*, con Marilyn Monroe. «¿Entramos?» «¡Estás loco!» «¡Es muy caro!»

(Marilyn Monroe exhaló una sonrisa y agitó la cabellera fluorescente antes de sumergirse en la piscina de agua esmeralda. Bajo un cielo en *technicolor*. Nadó hasta el lado opuesto, en donde la esperaba un musculoso personaje, con una copa en la mano. Marilyn surgió del agua y humedeció apenas los labios en el dorado cáliz. Bajo el sostén henchido, los grandes senos le rebosaban de una insolente, californiana salud. José bajó la vista y observó la mano de María,

tenazmente aferrada a su brazo. José la acarició tiernamente. Ella no era de película, pensó. Echó una mirada por la sala en penumbra y observó la cara de los espectadores: nadie perdía un solo movimiento de Marilyn. La inmensa criatura rubia se movía ante ellos con la gracia de una gata. Siempre en deslumbrante *technicolor*. Sus enormes labios pintados se abrieron en una sonrisa de porcelana, mientras sus ojos se cerraban en un brusco movimiento de cabellos hacia atrás. Descansó un instante sobre la perezosa a rayas verdes, amarillas, naranja, y ante la apremiante corte del atleta, se zambulló de nuevo en la piscina. Nadó lentamente bajo el agua. Moviendo los brazos y las piernas sobre la cabeza del público. Luego recorrió toda la platea llena de humo. Susurrando apenas, con su voz de niña, el estribillo de *Diamonds are the girl's best friends*. Algunos espectadores se habían puesto de pie y trataban de tocarla. Pero la sirena se deslizaba siempre hacia el extremo opuesto de la sala, con un simple movimiento de los pies.

Fue entonces que, ante el asombro de José, el cuerpo bronceado de Pedro penetró en el agua con una perfecta zambullida y enlazó a Marilyn por la cintura. Nadaron así algunos segundos, para terminar luego estrechamente abrazados en un largo beso acuático. Con las letras de la palabra FIN impresas en las rosadas nalgas de la estrella.)

## 19 de setiembre de 1980

En 1962, dos años después de la escritura del pasaje anterior, Marilyn Monroe se suicidó en su casa de Hollywood. Por entonces yo llevaba adelante mi trabajo pictórico, incrementando la serie matérica sobre el «paisaje infinito de la costa del Perú». Entre mis manos pasaban arena, tierra, piedrecillas, pigmentos, limaduras metálicas y hasta, más de una vez, excremento animal. Fue en ese mismo año, precisamente, que desemboqué en la manipulación de las prendas de vestir (que más tarde me llevarían al simple anudamiento de los textiles de colores, que yo llamé «quipus», en homenaje a los antiguos peruanos). Surgieron así personajes absortos, o más bien restos, despojos de los mismos. Criaturas usadas por el tiempo, la erosión, las pasiones, la perfidia humana. Hilachas de una tragedia de trapo. Larvas de lana y algodón, de terciopelo y de seda. Fragmentos de esqueletos semienterrados en el desierto lunar de la costa peruana. Y miserables ejércitos de *blue-jeans*, de camisas harapientas, manchadas, quemadas, sudadas. Y sostén-senos, medias, blusas, calzones, zapatos. De entre todo este triste, melancólico bazar de residuos urbanos, no podía surgir sino ella: Marilyn Monroe, la muerta de hambre de amor, la suntuosa paria del ensueño prefabricado. La realicé en blanco y negro: una fotografía, en escala natural, de su rostro, un sostén-senos que arranqué de un largo traje de satén negro, relleno y pegado sobre el plano de la tela; y el resto de su cuerpo, hasta la cintura, pintado sucintamente, como una sombra, sin contorno ni volumen, como las temblorosas imágenes del cine mudo. Mi visión de Marilyn muerta fue, pues, la de un espectro de celuloide. Lo exacto contrario a la solar criatura que tanto adoré. Y que siempre

consideré de carne y hueso: *Sus enormes labios pintados se abrieron en una sonrisa de porcelana, mientras sus ojos se cerraban en un brusco movimiento de cabellos hacia atrás. ¿Cómo no identificar este gesto con una suerte de coqueteo, de premonitorio clin d'œil a la muerte? ¿Y cómo no reconocer en el cuerpo bronceado de Pedro, que penetra en el agua y la enlaza por la cintura, al pescador muerto en las aguas del Pacífico? La piscina de agua esmeralda es solamente una constante fúnebre: son las aguas del Hades. Como lo atestiguan claramente las letras de la palabra FIN impresas en las rosadas nalgas de la estrella.*



Siguieron caminando. José no soportaba la Metrópoli. María tampoco. Pero, de vez en cuando, necesitaban alejarse del mar. No mirarse tanto en el mismo espejo. Caminaban entre millares y millares de personas aplastadas las unas contra las otras. Criaturas momificadas por el calor y el número. La arena crecía en ondas siempre mayores en torno a ellas. El asfalto caliente. Los muros derruidos. Las palmeras polvorientas. Todo daba sed. «¿Quieres un helado?» Ella no respondió. «Por lo menos un helado ¿no?» «Deme uno de fresa y otro de limón.» «No te preocupes. Ya verás.» «El próximo año ganaremos un montón de plata.» Sorbían el helado lentamente. Gozando el placer con avaricia. Haciéndolo durar lo más posible. «El chico nos ayudará mucho.» «Estoy seguro que será hombrecito.» «¡Apenas dé los primeros pasos me lo llevo a pescar!» «Para que aprenda desde muchachito.» «¡Y para que sea fuerte como Flash Gordon!» Le gustaba mucho el superhombre de papel y tinta. Sus aventuras lo llenaban de euforia. Quizá lo prefería al Señor de los Milagros. Aunque le dijeran que no era sino un dibujo para niños. ¿Acaso el Señor de los Milagros no era también un dibujo para grandes? ¿Qué gran diferencia era ésta? Flash Gordon era mucho más moderno. Tenía, además, una fuerza y una inteligencia fenomenales. ¡Cuántas veces había salvado a su novia! A sus amigos. A sus mismos semejantes en peligro. Por ejemplo, cuando los Hombres Violeta, a bordo de una incandescente astronave, surgieron del mar y se apoderaron de la Metrópoli. ¿No era cierto también que Manco Capac y Mama Ocllo habían fundado el imperio de los incas surgiendo del lago Titicaca en un carro de fuego? Así decía la historia. Probablemente los Hombres Violeta, provenientes de las estrellas, se habían refugiado en el fondo del mar para no atraer la atención. Lo cierto es que, una de esas noches se apoderaron de la ciudad. Las calles se llenaron de extraños seres violeta, con los ojos luminosos. Toda actividad quedó paralizada. Un ruido sordo, atravesado por silbidos intermitentes y vagos tambores, llenaba el aire. Sin abrir la boca —que quizás no tenían— los Hombres Violeta habían anunciado la llegada de un dios sobre la tierra y se habían reunido en una plaza, en espera del milagro. Muy tarde ya, los edificios se cubrieron de reflejos dorados y el extraño ruido aumentó paulatinamente, hasta que una suerte de esfera ilameante, con un halo celeste, comenzó a materializarse en el centro de la plaza. Los Hombres Violeta se arrodillaron en silencio e inclinaron la cabeza. Mientras leía esto, José no había podido evitar comparar tales hechos —ciertamente inventados por el autor— con la procesión del Señor de los Milagros. Naturalmente, en la ficción

las cosas salían mejor. En efecto, cuál no sería la sorpresa de los Hombres Violeta cuando, sobre el techo de un edificio que daba sobre la plaza, apareció el superhombre y comenzó a lanzar rayos mortales sobre la esfera. Ésta comenzó a vacilar, su luminosidad disminuyó poco a poco hasta apagarse por completo y dejar al descubierto una especie de huevo membranoso con una horrenda criatura en su interior. Un ser diabólico, sin duda, que habría dado orden de destruir a los humanos. La criatura era una masa informe, como de materia gelatinosa, atravesada por millares de nervios, filamentos y venas que le daban el aspecto asqueroso de un tumor o un cerebro. Los rayos de Flash Gordon acabaron con ella, y una horrible pestilencia se extendió por toda la plaza. Ante semejante cosa, los Hombres Violeta desaparecieron como por encanto y, unos minutos después, una astronave incandescente se elevó sobre el mar y desapareció en el espacio.

José sorbió el último resto de helado, ya casi derretido. Siguieron caminando. «Ya llegamos» —dijo. «Mira cuántas flores.» «¿Te gustan?» «Claro. En el mar no hay flores.» Se sentaron en una banca, debajo de una pérgola. El *jacarandá*, el jazmín del cabo, la madreelva, derramaban su perfume en el oasis. Grupos de geranios reventaban aquí y allá. Y entre los laureles rosados, surgían chorros de agua fresca. Escalinatas. Colinas. Columnas. Cúmulos de cipreses. Alfombras de césped verdísimo. Murallas de ríorbos y *bouganvilles*. Todo recorrido por un caprichoso diseño de canales geométricos. Mansiones de formas igualmente caprichosas surgían a ambos lados del parque. Turcas, inglesas, coloniales, suizas, españolas. En forma de castillos, chalets, pagodas, villas italianas, templos incaicos, mezquitas árabes. Todas invariablemente rodeadas de verdes cercas y enredaderas llenas de flores. Pero, nunca coincidían casas, muebles, jardines, amos y criados. Una dama de aspecto inglés —pero muy limeña— aparecía rodeada de biombos y jarrones chinos. O una señora de aspecto japonés, de muebles rústicos tiroleses. O un señor muy andaluz recibía a sus anchas en un chalet suizo. Los castillos parecían de bizcocho o *carton-pâte*, y algunas construcciones ultramodernas, equipadas de baterías solares, se hallaban semidesiertas, con los muebles coloniales, los cuadros, la platería, las ricas alfombras cubiertas de arena. Y la arena penetraba por doquier. Metro por metro, centímetro por centímetro, implacablemente. La arena lo invadía todo, desde los cabellos, la ropa, los alimentos, hasta la copa de los árboles y el campanil de las iglesias. Sólo la numerosa servidumbre parecía impertérrita, bajo esa lluvia incesante. Todos color bronce y ojos rasgados, sumisos y silenciosos, como sobrevivientes de una antiquísima catástrofe. Se movían lentamente, levemente, entre falsas sillas y consolas Luis XV, falsas vajillas de Sèvres, falsas copas de Baccarat y porcelana Meissen, divanes Imperio, alfombras persas, lacas y abanicos chinos. Aunque su falsedad no dependiera de una marca, un estilo o una época —todos esos objetos eran auténticos— sino de la falsedad de sus propietarios.

Sólo el canto de los pájaros y las voces de los niños interrumpían los pensamientos del pescador. El murmullo de las aguas le calmaba la sed. Muy

vagamente, le recordaba el ruido del mar. Pero esta agua, sin peces era, en cambio, mucho más serena, más dulce, más segura. Un agua segura para su cuerpo y para su alma. Un verdadero oasis lleno de flores, de frutas y verduras, que el mar nunca le podría dar. Pero ¡cuánta arena y cuánto polvo miserable en torno a todo eso! Le bastaría dar unos pasos y el espejismo se rompería como una esfera de cristal. José lo sabía muy bien. Mejor no perder la paciencia. Él no era como Pedro, que no creía en nada. Que habría dado fuego a todo, seguro que sólo así podría seguir viviendo. José no estaba de acuerdo.

A la distancia, en la Avenida, un luminoso torrente de automóviles se deslizaba hacia el mar. «Si tuviéramos un carro —pensó— podríamos ir al cine. Conocer otros barrios, tomar helados en la terraza de un café, debajo de una sombrilla, con mozo, propina y todo.»

—Nos compraremos un carro. ¡Ya verás! —dijo en voz alta.

María no le respondió. No le importaba nada de todo eso. No le importaba nada de la pesca, de la casa, de Ezequiel Martínez, del carro. Le bastaba su hijo.

—¿Nos vamos?

Se levantaron y atravesaron el parque. En el atardecer tranquilo, tras del follaje esmeralda y chorreante de arena, el sol ardía como una antiquísima fogata. Los zapatos les pesaban fuertemente. No obstante el calor intenso, María sintió frío en la espalda, y las manos y la frente le sudaban.

Un instante más y desaparecieron en un autobús polvoriento.

## el sostén senos

Lady Ciclotrón se llevó las manos a la espalda y desató el lazo del sostén, mientras miraba fijamente a los ojos a un espectador parecido a Pedro. ¿Comprendería él un día, que ella amaba sólo los niños? ¿Que su mayor alegría habría sido darle el seno a su hijo? ¿Y que nada le importaría si, como el mismo Pedro, éste le devoraba el pezón rosado, buscando quién sabe qué paraíso, qué vía desconocida a las estrellas, hacia la Vía Láctea? En su cuerpo moreno como la noche ¿qué otra cosa podría buscar un pescador como Pedro? Él la auscultaba de pies a cabeza, la enloquecía de placer con sus labios carnosos, sus ojos desesperados.

El sostén comenzó a caer lentamente, inclinándose a un lado y dejando ver, por primera vez, el seno izquierdo. Luego, el derecho, idéntico al primero. Luego, ambos a la vez, con el pezón hacia arriba, temblando de frío. Ante la boca caliente de Pedro. Los ojos brillantes de Roberto. Lady Ciclotrón ahogó un



grito en la garganta. No era verdad que Pedro y Roberto estaban allí. Se engañaba, la engañaban cruelmente. La multitud no le daba tregua. Cada cabeza de hombre era un bulto de carne agujereada, con algunas protuberancias y un mechón de pelo negro. Nauseabundas criaturas provistas de largas lenguas rojas y dientes amarillos. María Magdalena se sintió más limpia que nunca. Desde lejos le llegaba un confusa aleteo de manos en la oscuridad. Algunas se perdían entre la bragueta y las nalgas vecinas, buscando ciegamente una vagina, un ano, un orificio cualquiera. Otras se refugiaban en una frenética masturbación. La bailarina percibió nítidamente el olor de la miseria, como una capa de plomo, apenas suavizada por ráfagas insolentes de perfume peruano. La soledad y la mugre —en cambio de la música y la luz— es decir, el *callejón* ahogaba a María Magdalena, como una cuerda al cuello.

(Desde el alba, el corredor de tristeza que ella llamaba «su casa», se llenaba de voces, ratas, llanto de niños, olores nauseabundos. El ruidoso carnaval cesaba sólo en el crepúsculo, cuando el sol caía oblicuamente sobre el lado izquierdo del callejón, a partir de la entrada, iluminando por un instante las paredes de *quincha* y *adobe*. El resto quedaba invisible y en tinieblas, como la otra mitad de la luna. Trapos inmundos danzaban en los cordeles, movidos por el atardecer. Las cucarachas hervían bajo el grasiento caño en donde María Magdalena lavaba su pelo negro cantando un bolero o un blues de Sinatra.)

La multitud lanzó un rugido. Lady Ciclotrón acarició por última vez su pobre seno y, con un movimiento rápido, los dos fragmentos de satén violeta volaron como impulsados por un ciclón. Un racimo de manos ansiosas se apoderó de ellos, disputándose los con fuerza. Tras un instante de silencio, la muchedumbre volvió al ataque:

—¡Calata! ¡Calata! ¡Calata!

Sólo entonces María Magdalena abandonó la escena con las manos en el seno y el corazón deshecho, pero con una promesa en el alma:

¡Sería para la próxima vez! ¡Ya iban a ver ellos! ¡La próxima vez!

24 de setiembre de 1980

Siempre he tenido una instintiva aversión por los vestidos. Nacido muy cerca del mar, desde niño he corrido por las playas casi desnudo. Aprendí a nadar a los diez años —cosa que, en la época, denotaba una rara precocidad— y hasta los veintiuno, no me perdí ni un solo año de mar y de sol. Desde entonces, considero perverso todo lo que vela y oculta el cuerpo humano. Todo lo que lo disimula, lo nubla, lo aísla, lo reprime, lo mutila. El cuerpo es, para mí, desnudez. Como el lenguaje es desnudamiento. El cuerpo es un lenguaje cuya clave de lectura es el amor. El lenguaje es un cuerpo cuyo ejercicio es un acto de amor: ambos requieren de una extrema desnudez para entregarse.

Los vestidos con los que, en 1962, realicé mi *Réquiem por Marilyn Monroe*, según he anotado antes, siguen siendo para mí el equivalente plástico —táctil y visual— de la moral burguesa: la disimulación, el aderezo, el arropamiento, el falso pudor, las buenas maneras, el maquillaje, el travestimiento, la mascarada. En *El cuerpo de Giulia-no* —escrito un par de años antes de la manipulación de los vestidos— el travestimiento de Giulia en Giulia-no, y viceversa, es un recurso escénico y narrativo virtualmente impuesto por la platea, y por el lector, para dar mayor resalto al drama del artista en un mundo regido por el conformismo. El Gran Traje de Seda Negra —como el Traje de Satén Violeta— no es sino un esplendente, doloroso disfraz. Es también una macabra anticipación del *Réquiem*, que más tarde habría de realizar con un traje semejante, del que no conservé sino el busto (como de las camisas no conservaba sino el cuello, o de los pantalones la bragueta). En ambas ocasiones, la protagonista se suicida. En ambas ocasiones, los vestidos (que ocultan el deseado cuerpo) desaparecen en el instante final: Giulia, desnuda en las aguas del Gran Canal de Venecia; Marilyn, desnuda en su lecho solitario de Hollywood. El mecanismo perverso que destruye sus cuerpos es el mismo: la modelo equívoca, que posa para mediocres revistas ilustradas, no puede ser sino una prostituta; la famosa actriz, que tiempo atrás posó desnuda ¿qué otra puede ser sino una mujerzuela? Está demás imaginar lo que un traje de satén violeta podría significar en el cuerpo de una bailarina de *strip-tease*. El diafragma que separa la literatura —considerada como una de las bellas artes—, de la retórica burguesa, es el mismo que separa una noche de amor delirante, de un tranquilo matrimonio. Se trata, en este último caso, de un simple detalle formal, de una superflua ceremonia, que nada significa en la historia de la literatura, cuya verdadera esencia ha sido, y será siempre, la batalla por la conquista de un nuevo lenguaje. Como los diálogos de doña Paquita con sus amigas, como los de Roberto consigo mismo, o como los discursos del Ministro, ellos acarrearán las aciagas convenciones de una sociedad que destruye todo lo que desvía su eterna marcha hacia el poder. Pero el auténtico escritor no es solamente el que escribe los más puros y osados textos, sino sobre todo el que los vive con igual pureza y osadía. De esta manera el libro se convierte en un instrumento de combate, en un arma de amor y de muerte. Aunque sin olvidar sus necesidades lúdicas, plásticas, sonoras, musicales, su pasión cognoscitiva, y, *last but not least*, un inocente, refrescante, irreverente humorismo. Una gota de ironía. Este ambicioso proyecto —y es éste el verdadero, el único milagro de ese oscuro señor que se llama el escritor— sólo podrá obtenerse con la más preciosa y más rara de sus cualidades: la inocencia. Sin este milagro —que es la condición permanente del ser del escritor— no hay poesía, no hay amor, no hay libertad, no hay ensueño, no hay nada. Lo milagroso se nutre de sangre humana, porque nuestra sangre es un milagro. En las antiguas civilizaciones, como en las sociedades llamadas *primitivas*, los hombres siempre han vivido en estrecha intimidad con lo milagroso. El sacerdote, el iniciado, el chamán, el brujo, no son solamente entidades mágicas hechas carne, ciencia y experiencia, sino verdaderos acumuladores de un saber inocente, que no desafía a la razón: simplemente, la ignora y la sobrepasa. Así la literatura —entendida como poesía— es una

herencia mágica, cuya capacidad para transformar el mundo es inmensa. A condición de no ceder a las estériles sirenas de la realidad, del confort retórico y del éxito. Y este sacrificio no tendrá tampoco ninguna recompensa. Salvo el misterioso, irrenunciable placer de la invención y del ensueño, que, a final de cuentas, son la materia prima de toda aventura humana. Y aun si la palabra oral sobreviene (la próxima generación de microcomputadoras recibirá y transmitirá mensajes orales), si el antiguo verbo de Homero, Pitágoras, Sócrates, Buda, Jesús, vuelve a la boca del hombre, la escritura tendrá siempre el singular privilegio de una tecnología hipersensible y varias veces milenaria. El milagro encontrará, simplemente, un espacio mayor para manifestarse.

Los pescadores llegaron a la plaza en ordenado silencio. Habían decidido no gritar ni pedir nada en alta voz. Llevaban grandes letreros pintarrajeados, por cada lugar de la costa. Eran una verdadera muchedumbre. Millares y millares de trabajadores del mar reunidos en esa plaza limeña, para protestar contra el Reglamento. Mujeres e hijos acompañaban a sus maridos y a sus padres, y entre el olor a vivanderas, transpiración y pescado rancio, casi no se podían escuchar los acordes de la Marcha Fúnebre que acompañaban al Señor de los Milagros. Pero el Señor no estaba allí y el silencio era completo. La tarde cala velozmente y cubría de púrpura la mitad de la plaza. Ahora, todo dependía de Ezequiel. Mientras esperaba, José pudo observar los estragos producidos por la enfermedad marina. Eran raros los que, como él, conservaban un aspecto sano. Casi todos tenían la cara y el cuerpo cubiertos de manchas rojizas. Otros cojeaban, escondían una mano en el bolsillo o trataban de disimular uno de los labios, que dejaban ver las encías y los dientes cariados. Sin mencionar a los ciegos y a los tuertos, con una película blanca en la pupila. O a los que perdían el pelo por mechones y mostraban llagas vivas en el cuero cabelludo. Y así, una infinidad de mutilaciones, deformaciones, ulceraciones y otros horribles males. Y todos esos cuerpos, además, se hallaban cubiertos de miserables andrajos sin color y sin tiempo. Como simples atados de ropa sucia. Como basura humana. ¿Cómo podría Ezequiel Martínez poner remedio a todo eso? Pedro había dicho siempre que sólo un milagro los salvaría.

Mientras tanto, la tribuna seguía vacía y la multitud comenzaba a ponerse nerviosa. El sol casi se había ocultado y el olor a suciedad y pescado muerto exhalado por la ropa de los pescadores, se había hecho más fuerte. José no pudo creer a sus ojos cuando toda esa pobre ropa, hasta hacía poco completamente grisácea, se le apareció teñida de color violeta. Y cada uno de los pescadores, con mujeres e hijos, enarbolaba un pañuelo, un botón, una flor del mismo color. A medida que el tiempo pasaba, todo ese océano violáceo parecía encrespase, coma se encrespa el Océano Pacífico a la hora del crepúsculo. La muchedumbre empujaba fuertemente hacia adelante. Hacia Ezequiel.

Un vago murmullo recorrió la plaza. Alguien pronunció en alta voz el nombre de Ezequiel Martínez. Marejadas de pescadores impacientes se arremolinaban cerca del estrado. No había esquina, rellano de escalera, árbol o poste, que no albergaran un racimo de gente. Algunas mujeres encinta sufrían desmayos y sus vecinos hacían un hueco en la multitud para socorrerlas. No había ningún servicio de emergencia ni ambulancia. La policía los había circundado por completo y tenía orden de disparar al cuerpo, como en cualquier guerra. José quería saber lo que pasaba. ¿Por qué Ezequiel no aparecía todavía? Sin esperar más, a empujones, logró acercarse a la tribuna. La gente allí parecía preocupada. Preguntó a varias personas qué estaba sucediendo, sin obtener respuesta. Aferró a un muchacho por la solapa y le pidió explicaciones. «¡Han arrestado a Ezequiel!» —exclamó una mujer a su espalda, y comenzó a sollozar, junto con sus compañeras. José volteó rápidamente la cara, para no mostrar sus ojos, repletos de un sentimiento atroz, que nunca antes había conocido. ¿Cómo podría quedarse allí ahora, tranquilamente, mientras quizás torturaban a Ezequiel? Lo imaginó chorreando sangre, con la cabeza inclinada sobre el pecho, las manos y los pies horriblemente magullados, pero sin ceder un solo palmo a sus verdugos. José hubiera querido gritar, maldecir a sus opresores, pero no le era posible. Su garganta estaba llena de una sola palabra: ¡Pedro! Era seguramente eso lo que él no había querido ver, es decir la atroz carnicería que, dentro de pocos minutos, acabaría con todos ellos. Era inevitable. Se miró las manos, con las palmas duras y los dedos nudosos, y las sintió mas impotentes que nunca. Como la noche aquélla en que descubrió el cadáver de Pedro en el océano. Pero esta vez no tenía ni siquiera un arma a su disposición. Ni siquiera el cuchillo corto y filudo. Pensó en María y en su hijo ¿qué sería de ellos? Un pescador le preguntó a boca de jarro qué era lo que estaba sucediendo. José lo esquivó sin responder. Pero esa situación no podía durar. Antes o después estallaría como una bomba. La trampa había sido perfectamente estudiada. Todas las bocacalles de acceso y salida a la plaza habían sido bloqueadas por carros blindados y pelotones armados hasta los dientes. El nerviosismo revoloteaba sobre la gente como un pájaro agorero. Los niños chillaban irritados por el calor, la apretura, los pañales mojados, la diarrea. Los enfermos que no podían seguir de pie, se echaban al suelo y eran arrastrados lejos de la tribuna, a un lugar menos crítico. José buscaba a Pedro entre la gente. Lo hacía por costumbre, como cuando asistían a la procesión del Señor de los Milagros o a un partido de fútbol, y la muchedumbre los separaba. Gritaba su nombre con todas sus fuerzas y, cuando lo veía, a codazo limpio se acercaba a él, para acompañar al Señor o esperar un gol que no llegaba nunca. Para José, Pedro no había muerto. Levantó la vista al cielo. Grandes nubarrones negros lo atravesaban ahora y la arena —que tapizaba edificios y monumentos— llovía sobre la plaza, impulsada por el viento. Mientras tanto, los pescadores habían perdido la paciencia y lanzaban amenazas e insultos. Parecían decididos a todo. No se moverían de allí hasta que no vieran a Ezequiel en la tribuna. O sea que no saldrían vivos de la plaza. ¿Era acaso la primera vez que ello sucedía? De quién sabe cuántas matanzas había oído

hablar. La historia de su país estaba llena de eso. Los habitantes de la sierra, desde hacía siglos, conocían las comunidades, la vida colectiva. Los indios de la selva, las tribus. Pero, ellos nada. La pesca había sido siempre una batalla solitaria contra el mar. Una sola familia bastaba por generaciones y generaciones. Hermanos, sobrinos, hijos, primos, cuñados. Casi nunca amigos. La aristocracia del mar era implacable. La observación de las estrellas se transmitía de padres a hijos. La identificación de las corrientes, la previsión de los temporales, el reconocimiento del cardumen, eran asunto de familia. El cielo entero parecía hecho para ella. José recordaba muy bien cuando, chiquito todavía, su padre le enseñaba las oscilaciones de la luz, el color de la aureola solar, la posición de los luceros según el año, el mes, el día, y hasta la hora. Y cuando él, distraídamente, señalaba la aparición de la Cruz del Sur o de la estrella Sirio con un ligero error, su padre, para corregirlo, se lo llevaba a alta mar y lo encargaba de guiar la embarcación. Al igual que Pedro su padre no parecía nunca satisfecho. Era exigente y generoso hasta el exceso, pero lo que le pedía y lo que le daba era siempre lo mismo. Es decir el mar, el mar y el mar. Una suerte de irrefrenable pasión que los arrastraba sin remedio todas las noches hasta perderse en la oscuridad como pájaros ciegos. Tal fue la enseñanza que recibió. Así aprendió a moverse en ese desierto transparente que de noche palpitaba como un inmenso corazón. A medida que fue creciendo se fue acostumbrando a la soledad del océano, aún si, muchas veces, ella lo oprimía terriblemente. Por eso aceptó con alegría la proposición de Pedro para trabajar juntos.

De pronto, los altoparlantes comenzaron a vibrar y a llenarse de voces. Alguien pronunció algunas palabras incomprensibles, seguramente para probar el equipo. Por fin un pequeño grupo de personas subió a la tribuna. Ezequiel no estaba entre ellas. Un individuo vestido de oscuro, corbata y camisa blanca, se acercó al micrófono.

—¡Señores y señoras! —dijo, con voz entrecortada—. Ante todo, perdonen por el involuntario retardo. Acerca de un acuerdo estipulado entre vuestro sindicato, representado por el señor Ezequiel Martínez, y las autoridades gubernamentales, les hablará ahora el Excmo. señor Ministro de la Pesca. Helo aquí.

Y el individuo dejó el micrófono al Ministro, aplaudiendo débilmente, apenas emulado por las demás personas del séquito. Los pescadores se habían quedado mudos. Nadie atinó a preguntar por Ezequiel. Ni protestaron ni nada. El aire violáceo, con irisaciones doradas, parecía frágil y tenso como una pompa de jabón. En cualquier momento podría estallar. El ministro dejó pasar un instante de silencio antes de comenzar.

—Señores, señoras —dijo, con voz pausada—. Antes que nada quiero decirles que vuestros problemas me tocan en lo profundo, puesto que, como buen costeño, limeño y chorrillano, siempre, desde niño, he amado el mar y todo lo que con él se relaciona. ¿Cómo no comprender, entonces, las serias

dificultades de los trabajadores del océano, debidas a la escasez de la fauna marina? Vuestras reclamaciones son, pues, no sólo justas y urgentes, sino sacrosantas. Aparte la crueldad y ceguera de los eventos naturales, el Gobierno reconoce sus propias fallas y de ninguna manera pretende negarlas. Pero no se trata ahora de hacer un fácil *mea culpa* y postergar la solución del problema. ¡No, señor! Estamos aquí para resolverlo. Y por eso os pido vuestra ayuda.

El Ministro se detuvo un instante. Tenía la cara congestionada, el cabello en desorden. Sorbió un trago de agua, sin perder de vista a la muchedumbre, que permanecía muda, sorprendida por el inesperado discurso. ¿Y Ezequiel? Seguramente subiría a la tribuna cuando él hubiera terminado. Pero, ¿dónde estaba, mientras tanto? José, que ya había escuchado al Ministro hacía unos meses, en su propia casa, hubiera querido decir algo, pero prefirió callarse. ¿Qué podía pedirles el Gobierno? ¿No era absurdo que les pidiera algo, cuando ellos estaban allí para reclamar, no para ofrecer? ¿Qué podían ofrecer, si se estaban muriendo de hambre, de enfermedad, de miseria? Esperó la continuación con estupor.

El Ministro se aclaró la garganta delante del micrófono.

—Señores —dijo, gravemente—, teniendo en cuenta los serios problemas por los que atraviesa la categoría, debido a la escasez de pescado, el Ministerio a mi cargo ha elaborado un enmendamiento del punto 6°, inciso a), del Reglamento de Pesquería, por el cual, a partir del próximo mes de enero, las empresas privadas, en todo el territorio nacional, deberán estipular un aumento del 20% a toda la mercancía proveniente de la actividad pesquera...

El Ministro se vio obligado a detenerse. Un murmullo de aprobación recorrió la plaza. El individuo de traje oscuro levantó los brazos, invitando al silencio. El Ministro prosiguió.


—Me alegro que esta noticia los reconforte. Pero, no es todo. El Gobierno considera, después de largos y cuidadosos estudios científicos sobre las condiciones de vida de la fauna marina en nuestro litoral, que ella no ofrecerá, en el próximo futuro, ninguna de las ventajas indispensables para poder invertir capitales importantes. Por esta razón, el Ministerio a mi cargo está elaborando un proyecto de ley para dotar la región amazónica de los equipos y estructuras socioeconómicos necesarios para una conveniente explotación de su fauna fluvial. Como ustedes saben, nuestro Amazonas no sólo es el río más ancho y caudaloso del mundo, sino que, lógicamente, posee la fauna acuática más rica del planeta. Fauna que, hasta la fecha, no ha sido explotada, pues los indígenas —hoy diezmados por las enfermedades tropicales— siendo más bien cazadores, apenas han tocado tan ingente patrimonio. Pues bien, señores míos, ¿quiénes mejor que ustedes para realizar semejante, hermosa y provechosa tarea? Sabemos muy bien las diferencias existentes entre la pesca marina y la pesca fluvial. Nos damos perfectamente cuenta que será necesario un periodo de adaptación de parte vuestra. Pero es solamente esto lo que el Gobierno les

piden: un pequeño sacrificio, en aras del mejoramiento de vuestras propias condiciones de vida, del porvenir de vuestros hijos y, sobre todo, del progreso de nuestra patria. Es mi más sincero deseo que este proyecto de ley, que —apenas aprobado por el Congreso y salvo pequeñas variaciones— deberá entrar en vigor seis meses después de dicha aprobación, sea de vuestro agrado y merezca la acogida que científicos, expertos y demás autoridades en la materia le han demostrado sin reservas. Señores y señoras, es todo lo que tengo que decirles. Espero no haber defraudado vuestras expectativas. ¡Muchas gracias!

El Ministro levantó la mano derecha, como en un saludo, disponiéndose a abandonar el estrado, con una ligera sonrisa a flor de labios. De inmediato, la muchedumbre estalló en un bullicioso alborozo. Las mujeres casi lloraban de la emoción y lanzaban vivas al Ministro. Los hombres hacían acalorados comentarios en alta voz. A su alrededor, la gente sonreía por primera vez. José nunca la había visto tan contenta. Los niños jugaban entre las polleras de sus madres y se les veía felices, como contagiados por la atmósfera general. Nadie atinaba a moverse de allí, a abandonar la plaza, que ahora se había convertido en una fiesta. ¿No era éste el tan ansiado milagro? Y en lugar del Señor de los Milagros y de Ezequiel Martínez ¿no era el Ministro el verdadero señor de los milagros? Sin embargo, José no hacía caso a los pescadores que se acercaban a él y lo abrazaban, como si de pronto todos se hubieran sacado la lotería. Sólo de Pedro habría podido confiarse ahora. Sólo él sabía la verdad. Pero, Pedro no estaba allí.

La multitud comenzó a moverse desordenadamente hacia las bocacalles de salida. La policía se había dispersado y ahora la vía estaba libre para ingresar o salir de la plaza. Pero José no tenía ganas de irse. Sentía el corazón oprimido por una nueva angustia. ¿Cómo haría para separarse del mar? ¿Y cómo harían los demás? ¿Se daban cuenta de lo que eso significaba? ¿Habían comprendido que, de la noche a la mañana, no se podía abandonar una cantidad de cosas, sentimientos, costumbres, sabores, luces, colores, y todo lo que el océano y sólo el océano sabía darles? ¿Por qué el Ministro no había dicho nada de la enfermedad marina? ¿Por qué trataban siempre de ocultar su existencia, en lugar de debelarla? Todo eso era extraño. No lo convencía en absoluto. ¿Y Ezequiel Martínez? ¿Por qué los pescadores ni siquiera habían preguntado por él? ¿Y él mismo, acaso había levantado la voz, reclamando su presencia? Todo había sido tan rápido. No les había dado tiempo para nada. Lo mismo les sucedió cuando visitaron al Ministro en su casa, y todo se quedó en una promesa y nada más. Pero ¿no se equivocaba también ahora? ¿No se acababa de equivocar cuando vislumbró una matanza, mientras que, en realidad, nada había sucedido?

La plaza se había casi vaciado. Los pescadores se alejaban por grupos numerosos, con los carteles enrollados, y se les veía tranquilos. Los carros blindados encendían el motor y se alejaban repletos de policías, que ahora se habían convertido, nuevamente, en simples muchachos del pueblo, con el



cuerpo de atleta y la cara bonachona. José creyó despertarse de una pesadilla. ¿No habría sido todo pura imaginación suya? La influencia de Pedro, así como la depresión causada por su muerte ¿no lo habían llevado demasiado lejos? ¿Por qué, entonces, los demás pescadores habían reaccionado con sano entusiasmo? ¿No era lógico que el Gobierno, para su propia protección y bienestar, los trasladara a una zona donde pudieran comenzar de nuevo? No tenían nada que perder. Esto era cierto. Y seguirían pescando, además. ¿Qué más querían? Instintivamente, miró hacia arriba. El color violeta había desaparecido del cielo, de los edificios, del vestido de los pescadores. Todo parecía gris nuevamente. Informe. Descolorido. Como después de una mascarada. De un ruidoso carnaval. Los vivaces comentarios del primer momento se iban extinguiendo. Los pescadores procedían, siempre por grupos y corrillos, por las callejuelas adyacentes a la plaza, que ahora aparecía desierta, llena de papeles, botellas rotas, excrementos, arena. La abundante orina de los viejos y los niños mojaba la calzada, como después de un incendio, y la pestilencia subía al cielo, definitivamente nublado y oscuro. Así, mientras los pescadores regresaban a sus casas, con la cabeza baja, el corazón oprimido, las ropas hediondas y raídas como siempre, la plaza se fue llenando de nuevos ruidos, cascabeles, tambores y guirnaldas de papel. Niños mugrientos y curiosos observaban una esquina, por donde la música acudía a chorros siempre mayores. Por fin los payasos y los saltimbanquis irrumpieron bulliciosamente, dando volatines, gritando y saludando al público, con gestos teatrales. Un individuo de levita se paró en el centro de la plaza y profirió una suerte de anuncio en alta voz. José lo observó pacientemente un minuto, luego se dio media vuelta y se alejó de la plaza, como si no hubiera visto ni escuchado nada.

## 8 de octubre de 1980

Esta mañana —una radiante mañana mediterránea, frente a los olivos plateados, a las suaves colinas, a los verdes chopos que se asoman por mi ventana— la costa del Perú me parece irremediabilmente árida y distante. No tengo ganas de leer lo que escribí hace tanto tiempo. No quiero turbar la armonía de este momento, en esta isla serena en donde la tragedia de los pescadores peruanos, terriblemente alejada por la geografía y la ficción, no significa nada. La procesión religiosa del pueblo procede todos los años —a diferencia de la limería— entre la indulgente sonrisa de los jóvenes y la devoción de los ancianos. Cada verano, desde la siega del trigo —que tiene lugar el mes de julio— hasta la vendimia y la cosecha de aceitunas, transcurre un tiempo dulce, frutal, apenas marcado por los ritos caseros, por la mesa succulenta, las libaciones de buen vino, los matrimonios, los nacimientos, una que otra reyerta, uno que otro funeral. Casi todos los campesinos poseen un pedazo de tierra, más o menos conspicuo. Los ancianos se visten de negro con camisa blanca los domingos y van a misa, se sientan en la placita del pueblo y observan a los jóvenes de trajes sucintos y multicolores. Nada los perturba ni altera su vieja dignidad. Sus botines de cuero tienen raíces gruesas



y profundas. El trabajo de la tierra confiere estabilidad y fundamento. Es lo opuesto al trabajo del mar, a sus crueles fluctuaciones, a sus caprichos, a sus sublimes marejadas.

Pero, el mar al que aludo ahora no es el Mediterráneo. Se trata, por cierto, del Océano Pacífico. Mi pensamiento del mar es inseparable de él. Y aunque mi cuerpo, mis sentidos, mis largos años pasados en la isla, me impidan alejarme de este espejo esmeralda, rodeado de arena blanca y grandes pórfidos rosados, el Pacífico resurge siempre, como resurgen del fondo de mí ser tantas otras imágenes. ¿Promiscuidad entre lo real y lo imaginario? Quién sabe. Por ejemplo: ¡qué cruel descubrimiento, pero qué alivio a la vez, encontrarse a sí mismo, aunque sea bajo la máscara de una desventurada bailarina o un pintor fracasado! Pues, si el strip-tease verbal que yo traté de realizar hace veinte años, valiéndome de Lady Ciclotrón, se revela hoy una impostura, el texto contiene algunas ineludibles verdades: ¿La distancia entre esta arcadía mediterránea y los arenales peruanos es inmensa? El libro muestra esa distancia. ¿El tiempo no ha transcurrido en vano? El libro muestra sus arrugas. El exilio es un potente analgésico, pero, sobre todo, un insondable telescopio de la conciencia.

## 7— el triángulo violeta

Lady Ciclotrón volvió a mirar fijamente al espectador con las facciones de Pedro: Pedro no había muerto ¡qué tontería! Pedro era inmortal. Ella lo veía todas las noches al fondo de la sala, a la izquierda, en su mesa de siempre, tomando su eterno vaso de cerveza. Era para él y sólo para él que se desnudaba ahora. Todo lo demás no existía. Tenía la pierna derecha sabiamente dispuesta delante de la izquierda, y ello le daba un extraño aire de sirena, en equilibrio sobre su propia cola. ¡Nada más indicado en un lugar para pescadores y marineros! Le permitía, además, esconder entre los muslos el delicado paquete de la vulva. Oculta bajo la hoja de parra violeta, ella era el centro mismo de la Creación. El mundo entero dependía de un solo gesto suyo: un movimiento, de la mano sobre el triángulo final, y la tierra entera se precipitaría en el caos.

María Magdalena cerró los ojos sin darse cuenta; el rostro de Roberto se le apareció entre los espectadores. Se quedó mirándola largamente. Tomándole la mano con ternura. Besando sus mejillas de niña. Pintando su rostro moreno delante de un caballete. Cubriéndola de toques azules, verdes, naranja, violeta. Violeta sobre todo. Un gigantesco semblante violeta proyectado sobre una pantalla violeta. Y millares de triángulos violeta. De *picarones* y *pepeñas*. Cirios encendidos. Bandenillas. Chiclets Adams. Botellas de coca-cola. María Magdalena estrechó con fuerza la mano de Roberto. La película estaba por terminar. ¿Adónde irán ahora? A la avenida era imposible. Podrían pasar sus

amigos, como aquella vez. Caminarían por las calles oscuras. Se esconderían detrás de un portón y él la acariciaría y la besaría tiernamente. Seguirían caminando. ¿Hacia dónde ahora? Nunca quiso saberlo: el triángulo violeta la esperaba al voltear una esquina. María Magdalena lo descubrió una noche cuando, muerta de hambre, cansada de esperar, decidió atravesar el río y entregarse a la música. Bailó hasta desfallecer, entre mil brazos anónimos. Mil promesas de amor. Insultos. Propos. Bigotes. Braguetas duras. Hasta que encontró a Pedro.

Lady Ciclotrón abrió los ojos de golpe. La multitud había enmudecido, con la mirada clavada entre sus piernas. Ella no pestañeó. No dijo nada. No escuchó nada. Se sintió omnipotente. Dueña y señora de sí misma, era también dueña y señora de los hombres. Señora de la vida y de la muerte: ella impondría su ley entre los machos sin voluntad y sin rostro. Puesto que, para ella, todas esas ropas de soldados, marineros, pescadores y rufianes, eran iguales. A ellos dedicaba toda esa atroz carnicería, es decir, sus senos, sus muslos, su ombligo, su espalda, sus naigas. Pero la hambrienta alimaña, agazapada en la sombra, ya no pedía sino una sola cosa: el triángulo violeta. Tal como se pide la cabeza de un criminal o de un vencido. Y su vagina desnuda tampoco bastaría. La insaciable criatura habría querido penetrar en ella, resbalar por su clitoris. Acariciar y saltar entre sus trompas. Detenerse en el útero. Cubrirse con la placenta. Reducirse lentamente a un feto. Volverse un óvulo otra vez. Un espermatozoide. Un coito. Un pene erguido. Una interminable carrera en pos de pene erguido. Un coito. Una interminable carrera en pos de una respuesta, del supremo milagro: el secreto de la vida. Ella lo había sabido siempre. Lo sospechaba desde niña. ¡Para eso era mujer! Pero, nunca más sería de un hombre. Nunca jamás entregaría su secreto. Lo guardaría celosamente entre sus piernas. Pero ¿lo lograría? ¿No perduraría siempre sobre la tierra ese espantoso equilibrio? ¿El amor y el odio? ¿El día y la noche? ¿El blanco y el negro? ¿El macho y la hembra? ¿Cómo podría romperlo una pobre negra de Malambo, tan sólo apretando las piernas? Los hombres enloquecidos inundarían la tierra de esperma. Se acabarían la caza, la pesca, los campos labrados. No habría más ciudades, ni países, ni guerras, ni religiones, ni razas. ¿Y a ella qué le importaba? ¿Para qué servía todo eso? Había que destruir las fuerzas oscuras de la reproducción, en aras del verdadero amor. Hacer de tanto traje, camisa, poliera, pantalón, y demás prendas de vestir masculinas y femeninas, una sola hoguera redentora. El Águila de Oro dispersaría sus cenizas para instaurar el definitivo reino del amor verdadero. El Ojo del Cielo, escondido en el fondo de su propio cuerpo, reinaría finalmente sobre la tierra. El agujero final por donde, a diario, fallece nuestro cuerpo para que siga viviendo lo celeste.

—¡Esta vez sí que lo haré! —pensó. ¡Ahora sí que era libre! ¡Todos esos vestidos le daban asco! ¡No se los pondría nunca más! ¡Ni siquiera ese miserable triángulo violeta! Y si resucitaba Pedro para acostarse con ella, lo

mandaría a la mierda. Y al mismo Roberto lo echaría. ¡Qué se había creído! ¿Que porque era blanco podía plantarla, sin mandarle ni siquiera una postal? El cuerpo herido por mil recuerdos, Lady Ciclotrón mimaba el tormento de Sebastián hasta desfallecer. Caños de sudor se abrían en su piel y la cubrían de luz. La ascensión comenzaba. El calor era insoportable. Su cuerpo brillaba en el incienso de tabaco azulado, entre el vocerío sordo y el olor a aguardiente, mientras ella soñaba una cascada de agua fresca. Una sola gota de agua pura. Como su propio nombre lo indica, Lady Ciclotrón giraba velozmente. Sudaba y subía. Su inexplicable existencia había servido sólo para eso. El momento había llegado. Arrojaría a los perros su cuerpo de carne, a los oscuros machos que la asediaban sin tregua, provistos de infames herramientas: martillos, cuchillos, pistolas. Luego, la virgen se transformaría en luz. En plegaria. En puras vibraciones. El firmamento sería su cuerpo moreno. Las estrellas, sus grandes ojos cubiertos de lágrimas.

Los hombres vociferaban sin cesar.

—¡Calata! ¡Calata! ¡Calata! ¡Abajo el calzón, zamba de mierda!

Lady Ciclotrón esperó que la chusma se calmara. Levantó la mano derecha con gesto imperioso y exigió silencio. Sólo la voz de Frank Sinatra continuó cantando para ella —sin que nadie la oyera— los últimos compases de *Night and day*.

María Magdalena Pacheco se llevó la mano derecha a la cadera izquierda y con gesto grácil y fulmineo desenlazó el triángulo violeta. Pero, dándose vuelta al mismo tiempo, mostró al público sus redondas nalgas, bien templadas en la exhalación de un elocuente, sonoro pedo.

## epílogo

El cuerpo de María existía sólo en José, para José. La transparencia de José le devolvía su propia imagen, sin brillo ni afeites. Nada le era más indispensable que ese espejo de carne y hueso para seguir viviendo. Su inexistente belleza era una forma del amor, que ella cultivaba con esmero, como se cultiva una verruga. María era la única que adivinaba el futuro porque era la única que amaba sin amarse. Que lloraba sin llorarse. Que vivía sin vivirse. Ella era la dádiva. La ofrenda. La genuflexión. En su cabaña llena de moscas, de amor verdadero y olor a humedad, reinaban sólo camisas y pantalones, zapatos rotos y redes por doquier. Reinaba José.

María tendió la mano.  
—¿Una caridad, señora?

La figura se detuvo, hurgó en la bolsa, le dio una moneda y desapareció. El sol bajaba velozmente, y María sintió que su fiebre aumentaba. Fuera de las avenidas, peligrosas como campos de batalla, nadie circulaba en la metrópoli. A la distancia, emergían las torres de algunos edificios, mientras que a su lado los aspiradores de arena, instalados bajo la calzada, emitían un zumbido penetrante. Unos pasos más allá, comenzaba el desierto. El flujo de automóviles había disminuido y cesaría por completo con la puesta del sol. La Contemplación del Ocaso, una ceremonia ya casi desaparecida, atraía aún una buena cantidad de gente. Los aficionados tenían derecho a diez minutos de crepúsculo diario, y por nada en el mundo habrían renunciado a esa ínfima ración. Serían capaces de acuchillarse por una poltrona en primera fila o un simple banco de madera.

María se llevó una mano al pecho y, por debajo del chal descolorido, acarició su collar.

No olvidaría nunca el día que José se lo entregó. Lo vio llegar corriendo como un niño, con el pelo mojado y cubierto de arena.

—¡Miral! —le dijo, mostrándole la joya—. ¿Qué te parece?

Ella lo observó en silencio.

Corrió al espejo —al pedazo de espejo colgado en la pared— y se lo puso en el cuello. El collar brillaba, como hecho de pequeños astros verdes y dorados. La llenaba de felicidad. Pero no dijo una palabra.

Desde entonces se lo puso diariamente, de la mañana a la noche. Y, cuando José insinuaba que tal vez deberían venderlo, María lo escondía y rehusaba entregárselo. Pero José nunca insistió demasiado. La verdad es que siempre se lo había prometido. Siempre le había hablado de él, como se habla de una lotería o de un milagro del Señor. En fin de cuentas, José estaba convencido de su buena suerte. Ella no decía nada y le daba siempre la razón. Lo ayudaba en todo o que podía. Recolectaba mariscos y los vendía en el pueblo, y en algunas épocas, cuando el pescado escaseaba, se alimentaban de ellos. No muy lejos de la cabaña se había formado ya un cerro de conchas negras y moradas, que ella trataba de disimular para que José no lo notara. Su mayor o menor altura, le habría dado la medida exacta de su pobreza. Colinas de conchas, mucho más grandes, las había visto por todas partes, a lo largo de la playa. Y las había visto también en el desierto, a algunos centenares de metros del mar, en donde antes vivían sus antepasados. Era una costumbre antiquísima, sin duda.

—Te presento a mi socio —le dijo Pedro, una mañana, mientras José le tendía la mano tímidamente. María bajó la vista, como avergonzada, pues se había dado cuenta, en el acto, que José había sido hecho para ella. Quería mucho a Pedro. Le gustaba su carácter fuerte e impulsivo. Pero había algo en

él que no lograba entender. Una oscura muralla que se interponía entre los dos y que jamás desaparecería. Una suerte de tenaz amargura que había nacido con él, y que lo acompañaría toda la vida. En eso se parecía a ella y, por esto mismo, lo consideraba y lo quería como a un hermano. Desde niña, siempre tuvo ese sentimiento. Y seguramente Pedro sentía lo mismo. Claro que se habían creído enamorados. Se habían abrazado y besado, y, en algunas ocasiones, Pedro había intentado abusar de ella. Pero nunca pasó de una tentativa, que ella supo detener a tiempo. Después se hicieron amigos.

—Vamos a trabajar juntos —dijo Pedro—, ¿qué te parece?

María asintió. No comprendía cómo podría negarse a nada, a cualquier cosa que pudiera acercarla a José: Y no porque tuviera alguna mala intención. ¡Por Dios, eso no le pasaba por la cabeza! Pero, de ahora en adelante le sería imposible dejar de verlo. Ella lo miró a los ojos:

—¿De dónde eres? —preguntó.

—De Puerto Nuevo —respondió él—. Ya no hay pescado por allá. ¿Y tú?

—Yo soy de aquí.

—¡Nos conocemos desde chiquitos! —exclamó Pedro—. Ésta ya corría por la playa como un cangrejo cuando tenía dos años! ¿Te acuerdas cuando te mordió el *lobo* y de susto te ensuciaste toda?

—¡Pedro!

María tenía la cara roja, pero no estaba molesta. Demasiado bien lo conocía para que tomara a mal sus bromas. ¡Qué fregado era! José no era así. Su delicadeza era una cosa nueva para ella, pero que siempre había deseado. Lejos de él, desde ese momento, la vida le parecería árida y sin sentido, como el desierto.

(El día que José le entregó el collar, María casi no pudo creer a sus ojos. El pescador le habló de un lugar casi inaccesible, en el fondo del océano. Allí, en un laberinto de islotes, arrecifes, bancos de corales y otras formaciones rocosas, había descubierto una embarcación hundida: Posiblemente un galeón español de la época de la Conquista. A ese nivel, el mar era una tenebrosa región de terciopelo frío. Millares de criaturas fosforescentes emitían reflejos tan intensos que revelaban los innumerables corredores, puentes, escalinatas y demás instalaciones de la nave. Ejércitos enteros de pececillos se desplazaban entre el maderamen podrido y las enormes galaxias de algas y medusas transparentes. Los ruidos y las velocidades de la tierra parecían casi frenéticos allí. La última vez que percibió esa misma sensación, ese mismo color, fue durante la procesión del Señor de los Milagros. Como entonces, le pareció adivinar, entre la masa fluctuante, una fatigosa procesión de seres violeta, curvados bajo el peso de una brillante astronave. Y, alrededor de todo eso, la misma inmensidad pululante, y ¿por qué no? la misma nave dorada, con su preciosa carga, su maravilloso tesoro al alcance de la mano. José siguió

buscando entre los escombros, a través de vetustos pasadizos que se desmoronaban a su paso, como si fueran de ceniza. Nadaba tranquilamente, embrujado por esa fauna indescriptible. Nadaba en el interior mismo del milagro. De pronto sus manos cayeron sobre un objeto luminoso hundido en la arena. Casi sin mirarlo, lo apretó entre los dedos y lo depositó en la alforja que llevaba en la cintura. El Señor, sin lugar a dudas, lo había escuchado. Tomó impulso y subió moviendo los pies rápidamente. A unos metros de la superficie, se detuvo un instante, sin dejar que la emoción se apoderara de él. Prosiguió luego hacia arriba. A través de los párpados, fuertemente cerrados para evitar la reverberación, un resplandor rosado penetró en sus pupilas. El rostro de María se le apareció, más cercano y más dulce que nunca. Por fin surgió del agua, pero no abrió los ojos de inmediato. No sabía si para evitar la violencia de la luz, o para no despertarse. Unos minutos después alcanzó el bote, anclado no lejos de allí. Ya en la playa pudo observar el objeto: se trataba de un bellissimo collar de cuentas de oro y turquesa, como aquellos que había visto a las momias en los antiguos cementerios de la región. Lo cogió entre el pulgar y el índice y lo contempló largamente, sin decir una palabra. ¡Quién sabe cuántos otros habría todavía en la nave! Lo apretó con fuerza en la palma de la mano. E instintivamente apretó también los párpados, y el ano.)

María tendió nuevamente la mano febril.

—Una caridad, por el amor de Dios.

Tenía los brazos salpicados de manchas rojizas. Siguió avanzando. La línea brillante del Pacífico se asomaba con nitidez al final de la Avenida. Bajo sus harapos, su alegría era grande: le bastaba sentir a su hijo en el vientre, jugar con su collar. La gente veía sólo su aspecto miserable, el misterioso mal que la roía y le nublaban la vista. Ya ni siquiera le daban limosna. ¿Terminan acaso contagiarse? Esto no era posible. Su enfermedad venía del mar, de la miseria, de los siglos. La fiebre seguía aumentando a medida que el sol bajaba. Siguió adelante. Sus ojos no percibían sino sombras. Tendió la mano cuando una de éstas pasó a su lado. ¿Cómo comprenderían que, para preservar su riqueza, había preferido pedir limosna? ¿Qué significaba para los demás ese gesto? ¿Qué valor tenía la criatura que llevaba en el vientre? ¿Cuánto costaba el collar de bolas verdes y doradas que le regaló José? ¿Acaso el crepúsculo valía tan sólo unas monedas? ¿Quién le había asignado ese precio? ¿Qué cosa significaba el dinero? Ella no lo sabía. Mendigar era negar sus brazos a la esclavitud. Preservar su alma y la de su hijo de la verdadera miseria. Los demás la despreciaban, la acusaban de indignidad. Pero ellos defendían tan sólo sus propios intereses y siempre verían en ella a un enemigo. Su mendicidad era sagrada porque sagrado era el fruto de su vientre. Todo lo demás no tenía importancia.

Poco a poco el hilo azul del horizonte comenzó a lanzar llamas anaranjadas que lamían la parte baja de la avenida. Los aficionados al Ocaso permanecían inmóviles de frente al océano, como subyugados ante la espera del milagro. Si

por lo menos pudiera alcanzar la playa antes de que oscureciera. No quería morir en medio de la calle, acuchillada por algún maniático, o torturada por un policía de casco brillante. Ni que la recogieran al día siguiente como a un montón de basura, en un saco de plástico, y la arrojaran al horno electrónico, junto con otros cadáveres. Una vez en la playa encontraría a algún pescador que la pondría a salvo. Mientras tanto, el sol casi se había escondido. Un gigantesco toldo escarlata tiñó las paredes de los edificios, la calzada ardiente y la copa de los árboles. Todo parecía cubierto de una brillante película rojiza. María percibió el olor familiar de su propia sangre, de su primera menstruación. ¿Cómo olvidarla? Una mañana, al levantarse, sintió un flujo tibio entre las piernas, una suerte de desmayo, un angustioso y suave estertor que, haciéndola sufrir, le pareció provocarle también una inmensa felicidad: sus entrañas, desde entonces, formaron parte de su vida cotidiana. Pero nunca olvidaría el aullido que brotó de su garganta cuando vio toda esa sangre entre sus piernas. Y su pobre colchón, manchado y pegajoso, de un horrible color chocolate. Pero, sobre todo, ese olor acre, dulzón, como de animal degollado.

El sol se hallaba ahora casi debajo del horizonte y el mar se había vuelto violeta. La sangre de Saturno envolvía la ciudad y penetraba todos sus rincones. Los artistas y soñadores —puesto que de ellos se trataba— amantes del Crepúsculo, se habían dispersado, por temor a la oscuridad y la avenida se hallaba completamente desierta, salvo algunos automóviles que aparecían y desaparecían, como dardos. María hizo un esfuerzo para seguir adelante, antes que oscureciera por completo. Unos pasos más y la playa estaría a su alcance. Le bastaría atravesar la avenida. No tuvo tiempo para ello. Un vehículo velocísimo la arrojó contra el asfalto, abandonándola en la calzada, como un montón de basura.

María se despertó bruscamente, sollozando como una niña. Se tranquilizó poco a poco, y trató de olvidar el horrible sueño. Se quedó mirando el techo lleno de telarañas. Algunas vigas estaban podridas. Otras se habían arqueado. La viga central parecía intacta. Era de nogal seguramente. Madera dura. Quién sabe desde cuando estaba allí. Y esa mancha de humedad en la esquina nunca la había visto. Lo que más le gustaba de la cabaña era la ventana. Ahora había neblina, pero en el verano se veía la isla, y hasta los delfines, volando sobre la espuma blanquísima. Las paredes estaban sucias. Ya casi no se veían, con tantos recortes de revistas, fotografías de barcos, futbolistas, cantantes, artistas de cine. No faltaban tampoco una estampa del Señor de los Milagros y una foto en colores de Marilyn Monroe. El doctor le había dicho que tendría un parto normal. Quién sabe por qué se lo había dicho con la voz tan baja. No le gustaba el lavatorio oxidado y lleno de agua turbia. Ni ese jabón amarillo, que no se disolvía en el agua. Ni el viejo *primus* sobre el cajón de madera. Ni las cucarachas en la pared. Y cuando Ezequiel le habló de casas limpias y con jardín para todos, ella se esforzó mucho en creerle. Un poco como creer al Señor de los Milagros, según había dicho Pedro. Tenía frío. La humedad

entraba por el vidrio roto de la ventana y lo podría todo, hasta los huesos. De vez en cuando pasaba una gaviota gritando como loca. No le gustaban las gaviotas. Aunque, claro está, las prefería a los *gallinazos*. Cuando murió el gato, pobrecito, los *gallinazos* habían rodeado la cabaña. Se habían dado cita en el techo, sobre los botes, en el cordel de la ropa. Se acercaban cada vez más, dando horribles saltitos en la arena, y poco faltó para que entraran en la habitación. Cosa que ocurrió poco antes del embarazo. Un *gallinazo* negrísimo y enorme se posó en el alféizar de la ventana y con un breve vuelo fue a parar a los pies de su cama. Ella se lo quedó mirando, ni sorprendida ni asustada, como si lo hubiera estado esperando. El animal brillaba. De sus plumas se desprendía una suerte de fulgor sobrenatural. Apenas emitió un graznido ronco, agitando el pico ganchudo. Pero ella comprendió de inmediato el motivo de su visita: un hijo nacería de su vientre y ese arcángel de alas negras estaba allí para anunciárselo. Ya no sentía malestar alguno. Los agujijones habían cesado. ¿A dónde se había ido José? Salvo una fuerte opresión en la parte baja del vientre, se sentía bien. Una mosca revoloteaba sobre su nariz, su frente, su mejilla. ¡Qué rabia le daba! ¡Nunca faltaba una mosca, una rata, una cucaracha! ¡Y toda esa arena que llovía del techo, penetraba entre las sábanas, y ensuciaba los alimentos y la ropa! ¡Qué desastre! ¿Cuándo terminaría todo eso? Tenía ganas de arreglarse antes que regresara José. Pero, el peine estaba sobre la mesa. El collar también. No podía alcanzarlos. Hubiera querido ponerse el collar por lo menos. Le gustaba mucho, aunque fuera de fantasía. Se lo había regalado José y eso le bastaba. Pero el cuerpo le pesaba como una piedra. No podía mover un dedo. De pronto sintió como si algo se muriera dentro de ella. La frazada y las sábanas se volvieron de hielo. Una voz de hombre la llamaba con insistencia desde muy lejos ¿era acaso el Señor de los Milagros? No podía responder. No podía decir nada. ¿Posible que fuera ya de noche? La oscuridad era completa. No sentía el menor ruido. José, la playa, el mar, el cielo, todo había desaparecido. Hubiera querido levantarse y caminar sobre la arena tibia, como lo había hecho tantas veces. De pronto, una violenta ráfaga de energía la invadió. El color volvió a sus mejillas, la temperatura a sus venas. Distinguió otra vez las cucarachas en la pared. Las vigas podridas y la viga intacta. La ventana con el vidrio roto. José se acercó a ella y le enjugó la frente empapada.

—No te preocupes —le dijo—, ya está llegando la ambulancia.

La ráfaga de vida se le fue de nuevo, junto con las vigas, las cucarachas, la voz de José.

Un río de sangre púrpura y caliente surgió de sus entrañas. En completo silencio, sin el menor quejido de su parte, sin ningún llanto, ningún movimiento. Ni de ella ni de su hijo.

jorge eduardo eielson: *primera muerte de maría*  
méxico: fce, 1988; pp. 73-114

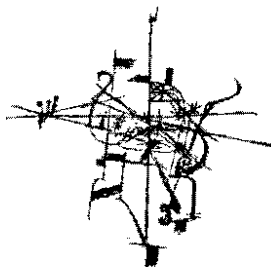




## notas

1 Sólo más tarde comprendí que los materiales que yo necesitaba para ese añorado texto, no eran las palabras. Es decir, no eran los personajes (aunque ellos deberían regresar más tarde, reducidos a simples vestidos), ni los sentimientos ni las circunstancias que los movían, sino simplemente los colores, el espacio, las texturas. Pero, sobre todo, el espacio, puesto que era el espacio —el elemento más sutil del paisaje— el que rodeaba, en un estéril abrazo, la ciudad en que nació. Paraíso e infierno, pero única grandeza permitida a los limeños, era también su dimensión más secreta, era el silencio de las dunas al atardecer, eran los juegos de la sombra y de la luz sobre el territorio amado. Era la arena del desierto. Era el desierto a secas. O, en su defecto, un pedazo del mismo. Un fragmento de territorio. Una sucesión de fragmentos. Una infinita cadena de fragmentos de mi memoria, convertida en «materia pictórica», que conformarían ese paisaje virtual que las palabras nunca podrían devolverme. Y poco importaba que tales fragmentos fueran bellos o no, que cada uno de ellos respetara ciertas normas de equilibrio y armonía, por lo demás no siempre presentes en la naturaleza. No. Lo que me importaba era su *verdad*, y ésta no podía estar encerrada en un solo fragmento. Porque no era la belleza de una duna, de un declive, de una piedra, de un reflejo, de un matiz amarillo, ocre, rojizo, lo que había saturado mi memoria, lo que se había vuelto objeto de mi veneración, sino el hecho de pertenecer a ese espacio, a ese instante, a ese ritmo, a esa luz, a ese inefable latido en donde el misterio interior se confunde con el misterio de la visión externa, en donde el tiempo cesa de transcurrir para volverse una elipse y encerramos en la indeterminación. En lo eterno. Como en todo amor que vive sólo de recuerdos, las partes más humildes del ser amado, sus prendas de vestir y hasta sus residuos, pueden suscitar conmoción, así con el desierto, cada pedazo de roca, cada matiz de la arena, cada grneta, eran significativas para mí, porque formaban parte de ese paisaje total perfectamente presente dentro de mí. Por todas estas razones decidí rescatar, con la sola ayuda de mi memoria, toda la extensión costera, fragmento por fragmento, y ello a lo largo de toda mi existencia, no importa cuál fuera el desarrollo paralelo de mis demás actividades. A esta virtual epopeya —que culminará tan sólo con mi propia desaparición— la he denominado el «paisaje infinito de la costa del Perú».

2 Aunque no es absolutamente indispensable leer estas notas, ellas tienen para mí una función de sostén, que apuntala el texto, empeñado en mostrar las miserias de una sociedad y una ciudad declinantes. A tanto tiempo de distancia —como lo constato ahora— lo único que me ha sido dado mostrar es mi propia soledad y mi impotencia ante la tragedia (fácilmente legible en la superposición verbal, como en un doloroso palimpsesto). Aun si, repito, mi verdadera tentativa no fue la escritura de una novela, sino la composición de una suerte de espectáculo escrito, que más tarde habría de realizar bajo forma de *performances*, en galerías y museos de Europa y América. En espera de un nuevo día, de un milagroso Ave Fénix que rescate de sus cenizas a la exangüe Lima, ninguna columna sonora más indicada que la nostálgica melodía de Cole Porter, cantada por Frank Sinatra, puesto que ella fue —antes que Schoenberg, Bach o Charlie Parker— la columna sonora de mi adolescencia.



alejandro ortiz rescaniere (lima 1941) es doctor en antropología y profesor principal en la pup. en su bibliografía encontramos, entre otros: *la pareja y el mito. estudios sobre las concepciones de la persona y de la pareja en los andes. josé maría arguedas, recuerdos de una amistad. huarochirí, 400 años después. de adaneva a inkari (una visión indígena del Perú)*. los relatos que siguen pertenecen al libro *el señor de los temblores*.

## alejandroortizrescaniere

b e t t y

El forado del sombrero azulado de María Luisa deja ver la cabellera rubia. La fuerza del viento levanta el velillo. Viene la chica para servirle té cuando descubre el rostro inanimado de la dama.

Estamos en 1930, otoño, en un jardín georgiano. La prensa especula: «¿Fue la chica, o fue el hijo mayor al tomar conciencia de las repercusiones del gran crac económico?»

Estamos en 1945. Betty —la chica— recobra la libertad. Es enrolada en Panagra como azafata. Al año ocurre el accidente: se enamora de un pasajero sudamericano. Perdió el puesto aéreo; ganó al sureño.

Los nuevos amantes suben por los peldaños helicoidales. Betty taconeá la chonta. En los lumbrales del apartamento acomoda los *panquekes* de aeromoza nórdica.

Nueve de la mañana; diciembre antártico. Betty bosteza al entorno que domina. Acaricia las vesículas de su amante:

—Ángel, tus vesículas necesitan la perla.

—Sí, dame la pildora estimulante —gruñe el latino.

Ángel nota algo de atávico en las pupilas de la exazafata.

—La perla estimulante me sume en el letargo.

—Ja, ja, ja —ríe ella.

La convulsión ocasionada por la hilaridad provocó la caída de un bigudi sobre el azafate: las pildoras saltaron sobre los ojos horrorizados de Ángel ante el signo inconfundible de la muerte.

No tenemos el legajo del proceso. Sólo sabemos que Betty fué fusilada: tres forados en la frente y un grito en inglés.

# e s l a h o r a

Es la hora de la noche. Los faroles desfallecen como oros roídos por sus manos. El velo deja ver un emplumado: Venus brilla sobre el rostro terroso.

Es la hora de los mirlos. La abadesa despierta en país neutral. La palma de la mano esconde el plumaje de su manto. Para calmarlos, coge uno y se lo come. No produce el efecto buscado: los mirlos se agitan más, gracias al espacio dejado por el sacrificado. Es un momento canallesco.

La abadesa reza de vergüenza: los pájaros escaparon su velo levantado. No es que fuera feo lo de adentro pero sonrosó al ver lo que no conocía: el hogar de los pájaros. Terminado el rezo se siente desalterada. Toma el auricular; llama al secretario del país neutral:

--Habla la abadesa.

--Mande, embajadora.

--Su país está turbado por aires liberales.

--¿Algo de ello ha observado?

--Los mirlos que abrigaba han fugado.

--En el acto ordeno una redada.

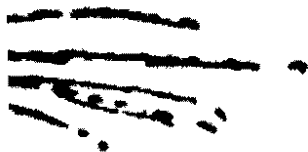
--No es necesario, mi estimado secretario; yo los busco personalmente.

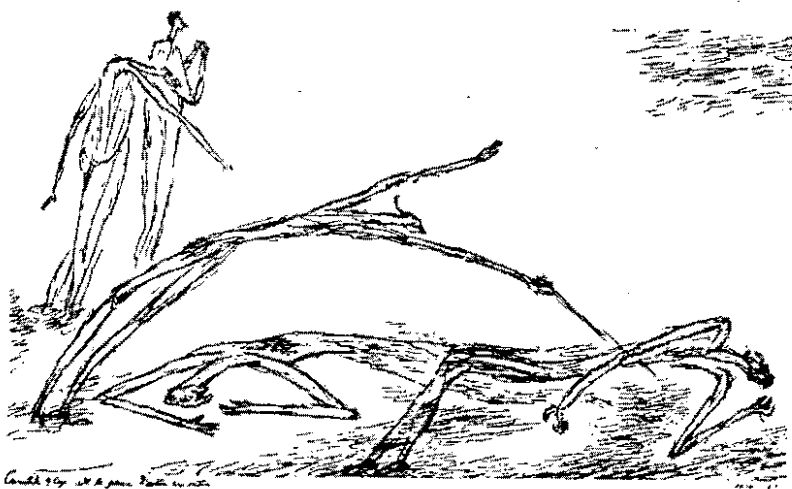
--...

--Sólo quería ante usted protestar; su país tiene la neutralidad quebrantada—. La abadesa cuelga, ahogando las excusas del secretario. Va al balcón y espera la tarde.

El sol se hundía entre las lomas. El naufragio rayaba los territorios parciales. Los mirlos presintieron el espanto de las sombras: regresaron volando. Desde el balcón, la abadesa les alzó el manto. Pero, como habían probado el remolino del libre albedrío, no quisieron retomar al *status quo ante*: a picotazos mataron a la religiosa. Luego, se refugiaron entre los pliegues ensangrentados del nido. Los mirlos animaron los restos.

En las tardes, desde el balcón, llama el espectro; los mirlos asesinan, ebrios de libertad, la aurora de sí mismos.





## d i s o l v e n t e

**d**ios de la oscuridad, el chivo expiatorio, es atravesado por la espada de la luna. Sangra su blanca apertura. Amanece.

La mujer posa supina ante el guerrero expiatorio. La mujer le pide ser fotografiada. Pero, el belicoso es fotógrafo en el sentido que la dama desconoce. Sospechando una decepción, ella lo muerde, y por ello, pierde la dentición (el guerrero era de acero). La desdentada clama:

- ¡Quiero un canibal!
- Aquí me tienes —propone el chivo votivo.
- Pero, tú eres blanco y rico.
- Son peros, no mi esencia.

La desdentada abre la boca y cierra los ojos. Es presa de sus deseos. Cuando despierta, es la ruina de los mismos: labios sin cejas, lunar sin continente. Un antropófago más y de ella no quedará na, na.



y ya no hay más acrobacias  
se queda quieto  
representando en una hoja de papel en blanco  
ha caído malabárico y  
circense  
verdaderamente putrefacto  
todo poema que nace es un poema muerto

[ 78 ]

Vengo desnudo, vengo sin poemas,  
soy la suplicante que se armó hasta los dientes,  
tengo las manos rotas  
y lloro, oh Ligia, por tu vida civil que retrocede bajo la mirada angular  
del victorioso

la última vez mi cuerpo dormía derruido en los peldaños del torreón  
pero ahora te hablo desde el puente que se extiende hacia la piadosa  
república de las mujeres

yo temblaba amenazante entre espejismos urbanos  
las muertas que sobrevivían escoltaban mis pasos  
y yo sollozaba, oh Ligia, arrasando poblados,  
mi orfandad futura venía desde antiguo  
anidaba en tu corazón pálido, me envolvía en su resplandor  
y me hizo audaz como una paloma

los vitores entreveran tu voz  
hablas tal vez de la incierta república,  
de lo que es sólo rastro o palabra sitiada,  
y te escucho, oh Ligia, con el cuerpo sonámbulo  
alunado...

respira la vieja discordia siempre  
aquí entre tus brazos yo puedo olvidarme oh Ligia del crepúsculo, de los  
caminos, de las tabernas que recorrí,  
de rodillas en la trinchera yo no era un hombre, ¿recuerdas?,  
ni quizá una mujer

ahora los poemas se han dispersado  
en los vientos más amargos de la tierra,  
y los que lanzan la piedra trituran mi mano;  
órdenes, órdenes,  
te miro Ligia,  
obedeces insomne con los ojos cerrados

duermo en la desolada cuna del nonato  
y sollozo por mi cuerpo dislocado

duermo y sollozo

exangüe Ligia  
absorbes rayos de sol y en el océano más hondo  
te adhieres a la porosa roca madre del origen  
pero un lianto invisible entreabre tu corazón  
y no puedes permanecer en el retorno

el retorno es la magia que no crea  
el retorno es luz hacia ninguna parte  
el retorno es el sarcasmo del que muere

lánzate otra vez al tiempo: dador que todo lo toma  
¡cuánto desprecio acumula la filosofía sobre mí!  
¿lo sientes? ¿Ligia?

en el umbral incrédulo ya azulea mi cuerpo  
encuétralo intoxicado de poemas  
encuétrame Ligia porque ahora ya es nunca  
ya nos separa el aura aluvial de la insurrecta  
el perfil incesante que se adentra como un mal hambre en tu costado  
los poemas sin voz y la voz sin poemas  
o no me encuentres más  
pues ahora me agobian la afarnada república y sus núbiles puentes  
y al retraerme Ligia me rearmo



años como alma en pena merodeando palabras  
y el hayedo se escarpa— camino al monasterio  
años dando vueltas— ralea el bosquecillo  
pero envolviendo la antigua palabra  
aparecen los muros  
alrededor girando la palabra  
años— años un delgado ligamen  
el esbozo de celdas  
el muro se disuelve en años años  
tiende su magra sombra el monasterio  
han estado aquí, estuvieron aquí las palabras  
en coro  
¿qué son años? sino palabras idas y venidas  
el monasterio se adentra en las materias  
el hayedo se aleja, pero queda el rumor de sus hojas años— años—  
el claustro es un cuadrángulo vertiginoso—  
se recobra el rastro aunque se pierde lo avistado  
amanece, no, anochece cerca de las palabras  
bullen como follaje los vastos muros  
el viento azuzado por un jinete silencioso  
—años años—  
se encarama en la cuesta  
tiembla el hayedo pesaroso de luz de años  
las manos se acercan a la hoguera de voces—  
la meseta se ahonda serpentea el sendero  
no tiene nombre no tiene abril sólo años  
evadiendo la antigua palabra se agrieta el claro  
el bosquecillo reverdece sin sol  
retrocede el cantor se excusa por estos años  
años que son lluvia en el olfato  
fuego en lo alto palabras tuberosas  
ofuscadas las torres se divisa la noche  
renace el muro caía la voz años  
el terso brillo del cielo años en el alma acuciando la  
ociosa palabra  
rostros tras el vidrio que son objetos que son sombras que son  
ecos de palabras en los años  
oscuro giro solar en la hojarasca pasos idos y venidos  
carcomidos dinteles insostenibles voces un resquemor febril que  
se agiganta y pasa  
años



acaricias aún esas gratas ideas,  
ese orden fantasmal de comisarios  
que vaciaría la inserena miseria de los días:  
eres el que llora  
bajo la lluvia de septiembre  
mientras no cesa de desgarrarse la carne  
que encarnaría esas ideas  
en el tiempo  
que es viento

cómo se equivoca el amor que no ama  
de arte, de arma, de resquicio

tu mano aún exige a esa piel desgastada un cuerpo para ese viejo raciocinio,  
que te enamora acérrimo con su conclusión sin interferencias de palabras, sin  
ton ni son, sin versos que nunca acariciarías, porque no serían leyes para un  
orbe poblado de posibilidades contra el viento que es tiempo sin aliento

cómo es la idea de amor  
que arrebató el amor, el arte, el recurso

y lloras jurando en la nonada de esta lluvia que el poema era un entretanto  
hasta que algo recio y definido poseyera la materia informe que sigue allí como  
si tal cosa, pero el viento extinto que es el tiempo la va desovillando dejándola  
suspendida en tu llanto que no es viento ni tiempo, sólo idea

cómo desfallece el amor  
que no es arte, ni parte, ni guarida

tus lágrimas son una cifra inconexa en el paisaje repleto de ideas donde se  
encona una felicidad razonada y tu uña cándida raspa una costra que es  
vestigio del tiempo que es viento del viento, pasatiempo

cómo reverbera el amor  
contra lo que no es amor, ni historia, ni espesura

descarnadas ideas que se diluyen en esta tarde de septiembre porque llueve y  
los poemas no cesan aunque nunca llegan adonde llegan las ideas que ya no  
pueden aferrarse más a un tiempo que es viento a destiempo, contratiempo

cómo se ausenta el amor  
de lo que no es maroma, ni fiebre, ni dislate

te has desconocido en este haz gris de imágenes,  
que usurpa las caricias de tus manos sedientas de ideas  
que no serían, si fuera más temprano que tarde  
y no lloviera contra el viento sin tiempo, desaliento

Llueve. Lloras. Es septiembre.



## rodolfohäsler

rodolfo hasler (santiago de cuba, 1958). desde 1968 reside en españa. estudió letras en suiza. ha publicado los siguientes libros de poemas: *poemas de arena* (1982), *tratado de licantropía* (1988), *elleife* (1993), *de la belleza del puro pensamiento* (1997), *poemas de la rue de zürich* (2000), *paisaje, tiempo azul* (2001).

*el poema titulado «la habana» fue escrito para mi querida amiga la poeta reina maría rodríguez, que vive tan cerca de la casa del maestro. «berna» es un homenaje a la memoria de mi padre, bernés, que desde niño me hizo comprender y amar el misterio alquímico de su ciudad. «vienna» va con todo mi amor para mi hermana ana, por los diferentes viajes al espléndido marco de sus estudios musicales. «toulouse» es para mi madre y a sus raíces en la ciudad de las violetas. «bogotá» está dedicado a mis amigos colombianos, el poeta juan manuel roca y a nubia estela cubillos, tan queridos, con quienes desandé las calles bogotanas y también, por el color verde, para victoria ciriot. «lima», ciudad que aún no conozco, va para la poeta magdalena chocano, limeña.*

## mariposa y caballo (libro de viajes)

*Sur le petit lac immobile, noir de son immense profondeur, passait quelquefois l'ombre d'un nuage, comme le reflet du manteau d'un géant aérien volant à travers le ciel. Et je me souviens que cette sensation solennelle et rare, causée par un grand mouvement parfaitement silencieux, me remplissait d'une joie mêlée de peur. Bref je me sentais grâce à l'enthousiasmante beauté dont j'étais environné, en parfaite paix avec moi-même et avec l'univers.*

*Le spleen de Paris.* Charles Baudelaire

## la habana

*en la casa de Lezama Lima*

Qué impresionante silencio en la angosta saleta,  
en el exacto lugar donde la voz atronadora  
reclamaba cada tarde su café, en fina taza china,  
colado y servido con amor de madre. Remedio certero  
para aplacar el ritmo entrecortado, entre risotada y risotada,  
y recomendar a Góngora, leer cada día a los franceses,  
los de la rosa. Adorando a Casal, maldiciendo a Virgilio,  
logró ensalzar las sombras ante la oscura ventana,  
oh los mayas, Ariosto, la impertérrita herencia española.  
La ventana ahora clausurada es un tokonoma del vacío.

# b e r n a

Desde arriba contemplo a la bestia dentada  
y recuerdo que en la infancia jugaba con una réplica  
en peluche, mucho menos imponente,  
presente en la formación sentimental de todo niño alpino.  
El foso es la salida del laberinto medieval,  
un camino sinuoso de piedra arenisca ocre  
en la que han sido labradas las agujas más sorprendentes  
y las ventanas de las viviendas.  
En una de ellas, mi padre, que ahora es mi hijo,  
tocaba la viola con método insistente  
mientras yo aprendía el dialecto gótico de mis antepasados.  
Los almacenes subterráneos de patatas y manzanas,  
los barriles de mosto campesino, las sedes de los gremios  
y sus emblemas, la cigüeña azul, el devorador de niños,  
la carpa dorada o el ojo de la aguja  
acaban en la rueda de la muerte que acucia a los berneses  
junto al símbolo del oso, el animal.  
Desde la altura de la nieve desciendo a la casa de las bestias,  
y apoyado en el borde, me asomo a ver sus fauces.

## stettin

la inmensa planicie brumosa, húmeda, helada en su superficie,  
tierra y cielo solidificados por meses y meses, no entra el azadón,  
los enormes almácigos dispersos al borde de los canales  
indican la cercanía de las granjas, extensa granja de ladrillo  
y madera entrecruzada alrededor de una enorme explanada  
que lleva por nombre Sophienhof, antecedente de mi sangre.  
Bandadas de gansos blancos buscando gusanos escarban  
en la paja mezclada con estiércol del ganado,  
los caballos de tiro patean en las paredes de los establos  
reclamando la llegada de los amos que los encinchan  
presurosos para llevar la madera al mercado central de Stettin,  
las vacas, de ojos líquidos y negros, tan exquisitas,  
pretenden lijar las manos con sus moradas lenguas  
mientras padre y madre, sentados en taburetes de una pata,  
las ordeñan. Algunos empleados acarician los recipientes  
que los perros, conocedores de la ruta, acercan en un carrito a la  
lechería. Del omnipresente bosque llegan ruidos inquietantes,  
el estrépito de la cornamenta de los ciervos contra los troncos,

el graznido de los cuervos, mozos talando. Los niños se adentran en él con cestos para llenarlos de setas de color cadmio que acompañarán la carne, pequeñas y pardas maravillas de la hojarasca para engrosar la sopa, setas que perpetúan el recuerdo agríndice de la infancia.

## b a r c e l o n a

Desde hace tiempo dejó de proveerse de perfumes en la avenida de Pedro I de Serbia para, de un modo delicado, conjurar el olvido.  
Se acabaron las raras esencias, creaciones únicas pensadas para desconcertar, marcarse el vientre con una vaporosa gota de agua de olor y que el olfato a tu cabeza se fijase.  
Ya no existe tanta delicadeza y es de otro modo como ahora ante los demás se ofrece.  
Son las manos las que detentan el poder, son ellas las que lo convierten en Pakistán bajo el peso de la transformación, una y otra vez, al responder a su reclamo.  
Hoy, día lluvioso y casi negro, se compadecerá de ti.  
El paladar arde apostando fuerte esta tarde, y cosa extraña, no deja de fumar cigarrillos negros.  
No se adentra demasiado por la izquierda de las Ramblas cuando da con la puerta del local.  
La calle es estrecha y el personal, malcarado y de mirada torva, sabe que se llama Pakistán y en silencio le cede el paso.  
El espectáculo «Somos todos unos indocumentados» acaba de dar comienzo y mientras zapatea, los hombros casi imperceptibles, cimbreado la cintura tensa y separando los brazos del tronco hacia lo alto, gira las muñecas así y así, y el olor que despide, tan acre ahora, mezcla de sexo, escalofrío y la humedad del deseo, le otorga la categoría de macho empapado en su sudor.  
Tu corazón es una de sus paradas, cuando las hojas de la antigua camelia se han caído todas ya. Detente y festejemos, no sabes cómo te felicitan.



v i e n a

*En el Café Museum*

I

¿Se puede penetrar en el espacio de la memoria?  
La estancia tiene forma de pentagrama, los muros oscuros  
y anchos y unos cuantos libros en las esquinas.  
Pudieran servirnos un café turco, en toda su gloria,  
para contrarrestar la fría lluvia de primavera.  
Si logramos traspasar la doble puerta  
nos haremos fuertes frente lo extraño. Por no escuchar  
el reclamo de la caverna escondo un jacinto azul entre la ropa.

II

Hallamos en sus muros desconchados  
un juego zodiacal para protegernos del hado,  
al abrigo de la luz, al amparo de las miradas.  
Los animales del cielo nos señalan desde sus asientos  
y no podemos escapar a sus bramidos,  
la fuerza del espíritu clama por el advenimiento  
de lo oculto, el grito de Sardanápalo ya asesinado.  
Los signos se repiten en la dureza de la piedra.

III

La disciplina gobierna nuestras vidas,  
no podemos dejar de andar por las constelaciones  
para atajar la suerte en el sueño de los antepasados.  
Hasta el punto marcado, hasta el espacio acotado,  
todo es reflejo de las aguas superiores, del movimiento  
de la batuta sobre la línea negra.  
El castillo de Bartók es sólo el punto de partida,  
luz y dolor para reconocernos en el jardín cifrado.

t o u l o u s e

Se trataba de hacer creer al pueblo que la guerra era inevitable para destruir el mal, para restablecer la paz y la justicia. Eso debió pensar mi noble antepasado Raymond de Sarlabous, par del rey, vencedor de la batalla de Marignan en 1515 y defensor de Le Havre antes de que sus descendientes abandonasen

para siempre la ciudad de Toulouse y pasasen a administrar las tierras que les habían sido asignadas, en 1700, a modo de compensación en lo que entonces se conocía como Saint-Domingue, actual Haití, la colonia más próspera de Francia. Durante varios siglos mis ancestros franco-haitianos fueron dueños y señores de grandes extensiones dedicadas al cultivo del café, disfrutaron de una existencia fastuosa, hablaron con propiedad la lengua de la razón y se hacían traer de la metrópoli absolutamente todo lo material que disfrutaban por la gracia de su majestad y de un sistema esclavista cuyos beneficios parecían no tener fin. Facturaban toneladas de café desde Port-au-Prince y Cap-Haitien con destino a Burdeos, La Rochelle y Nantes. La apreciada bebida era el alma de los refinados salones rococó, ya que la moda turca lo había convertido en algo indispensable en la vida diaria de cualquier aristócrata elegante. Los músicos componían marchas turcas, los salones se decoraban con muebles otomanos y el mencionado capricho agilizaba el comercio, asentando las rutas hacia la lejana China de donde llegaban finísimas porcelanas para su adecuado consumo. El café fue uno de las causas que hizo despertar la curiosidad por todo lo desconocido y recóndito en un mundo cada vez menos ancho. A pesar de todo, y por inverosímil que pueda parecer, los Sarlabous fueron unos ilustrados, como era costumbre entre la mayoría de plantadores antillanos. Sus propias ideas pusieron sus cuellos muy cerca de la hoja del machete y abandonando a toda prisa sus haciendas incendiadas y saqueadas y junto a otros miles que milagrosamente salvaron el pellejo fueron a instalarse en Santiago de Cuba. La obsoleta y mezquina vida social española conoció el cambio impuesto por los recién llegados, testigos perennes del Ancien Régime, y con nuevos aires, sus maneras, su distante y amable refinamiento, su café, su música, prosperaron en el barrio de Tívoli convirtiéndose en criolla burguesía, y hoy sus apellidos son inseparables de uno de los fenómenos sociales y culturales más brillantes y fructíferos de la idiosincrasia cubana.

t e l - a v i v

No sé qué decir de la arquitectura en esta blanca ciudad, en el balcón, sin poner las manos extendidas sobre la mesa y ver cómo se amarga el dulce de miel. El estilo de Viena, de Berlín, de Brno y de Zürich siguió adelante tras el hundimiento de Europa. ¿Dónde acaba Europa?

Mi fachada es un poema en forma de ocho.

Es una maldición que me persigue desde la infancia, reconozco inmediatamente en la arquitectura el vientre cómodo de la ballena donde ocultarlo todo y arrodillarse ante el tiempo transcurrido.

El poeta no sabe si es necesaria tanta reflexión sobre el entorno habitado. Hay terrazas para tomar agua de jamaica mientras escuchas el ruido de la calle.

Vamos a sacar de la cama a los amigos del Rehov Soutin para llevarlos a caminar por la playa. Aunque nadie se bañe, la gente más hermosa deja sus pisadas y sus huellas de infinito. La semilla no va a germinar, fue un momento de creatividad que ha quedado olvidado, agotado para siempre. ¿Alguien querría paladear tanta belleza?

La luz se parte en infinitas líneas rectas frente a las ventanas pensadas para trincar al sol. Las flores del insomnio caen lentamente de las manos y las nubes que anuncian lluvia nos despiertan y ordenan aiejarnos de semejante esplendor.

Cuerpo y alma buscan cómo transcribir la impresión de plenitud.

## m o n t e v i d e o

El color turbio y verdoso de las aguas se solidifica en el aro de jade frío que aprieto entre los dedos.

## b o g o t á

*Maresmer ver  
desmeral dar  
dar  
ver  
verd  
verd smerald*

*Visio smaragdina. Juan Eduardo Cirlot*

Un manto de materia verde cubre la montaña. Verde, verde y verde. La alternancia con el rojo y la rosa que abre entre hojas verdes, el verde helecho arborescente y la verde piel del lagarto puntiagudo. Un viaje al centro del color verde con un cuerpo nuevo, relámpago de la tierra que muestra su tesoro, una savia resbaladiza que todo lo inunda, bella, pero no hay forma de poderla tocar aunque los dedos corren hacia el grueso fuego verde de la esmeralda. La complementariedad entre hombre y mujer, el hombre rojo y verde, la mujer roja y verde, todo es impulso en el equilibrio entre vida y naturaleza virginal. La divina providencia tiene su color en el extremo del mundo donde decae la flora, el cielo y la tierra a igual distancia de la superficie

donde lo invisible se vuelve la causa más buscada,  
el color de la revelación más esperada.  
La luz del espíritu de los alquimistas, luz oculta  
en lucha contra las tinieblas.  
El camino intenso hacia el peso de la cosecha  
de hojas verdes, tallos verdes, bosques verdes,  
dominio inescrutable donde lavar la sangre de la herida.

## t e t u á n

Dan ganas de llorar mientras la luz, tan limpia,  
se demora en caer sobre los cubos azules de la medina,  
la luz es leche en el instante mortecino del crepúsculo  
en su insistencia por una huida lenta.  
Dejo de caminar mientras la actividad remite  
y los faroles de las esquinas dan irrealidad a la fruta,  
plátano o kiwi en un vaso, si dios quiere agua de azahar.  
No hay límite entre las tinieblas y el ardor del día,  
las especias de los puestos callejeros confunden los montones  
que acababan en la cocina del restaurante de Abdulaziz  
donde adoban el pescado para freír, los calamares a la romana  
como aros amarillos en la lenta cocción de la tarde.  
La gente aparece por todos los rincones, algunos van del brazo,  
tuercen por callejones laterales, suben los escalones,  
se pierden a medida que el blanco se desvanece, el azulete,  
el ocre, el manganeso más crudo, habitáculos donde la vida,  
desde un instante suspendido, levanta su guadaña  
sobre el olor espumoso de la menta.

## c i u d a d j u á r e z

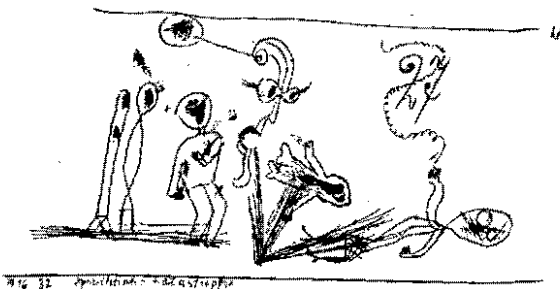
Caminando por la ancha avenida, en dirección norte,  
el paso lento y cimbreado, las manos en los bolsillos  
del estrecho pantalón vaquero, azul como las largas piernas.  
La cadera prieta por el cinturón incitaba a la lectura  
de dos iniciales entrelazadas en plata, trofeo ostentoso y viril  
que anunciaba vete a ver qué locura desbocada,  
allí mismo, en un oscuro lugar, verde y amarillo sobre el metal  
quemante de tanto manoseo.  
Saliendo del Kentucky el aire achicharraba a los insectos  
y la noche ya oscura lucía su oferta cercana a la frontera,  
la camisa abierta y plateada era el diccionario sofocante  
de un lenguaje incisivo de resabio tex-mex.



el alcohol verdoso, la madre de las margaritas,  
apremiante ligereza para la voluntad vencida.  
No podía imaginar el cielo cuya luna es un sombrero stetson  
blanco, lo único puro que asiente en mi cabeza.  
De nuevo en el bar las chicas nos sirven guacamole, fajitas,  
machaca norteña, y mientras traen más bebidas  
y nos obsequian con dulzura maquillada,  
sus largas uñas buscan surcos en la carne de la espalda.  
El paladar ansioso de ardiente chipotle  
rumia palabras enredadas que no puedo pronunciar,  
válidas no más para una noche arrebatada, inesperada,  
noche rabiosa y cruel bajo el polvo del desierto.

## lima

Descubrir el peligro convierte a la ciudad en un lugar  
rutinario. El horror da la pista de lo que hay que hacer  
en semejante circunstancia, pues se trata siempre de buscar  
la salida más rápida en lo que la violencia tiene de aproximación  
a nosotros mismos. Para convertirse en dueño del destino  
hay que comer del plato del peligro, hay que masticarlo y sacarle  
su jugo hasta asimilar su contrario. La tierra forma montañas doradas  
y polvorientas que pisamos imponiendo el temblor de nuestro cuerpo,  
el dolor de nuestro peso, y descubrimos, si miramos adelante,  
que el horror, como sabe César Moro, no es más que un nudo  
para ocultar debilidad. No hay que huir de la acción desconcertante,  
tan sólo hay que sentir que no has sido elegido. Nada  
perdura con éxito infinito y la raíz de magia brota del espanto,  
de su boca erivenenada, en su escozor tremendo. Todos agonizamos  
lentamente bajo un cielo sin sol, bajo la luz pasada por la tela  
parda de la incertidumbre, y todos nos quejamos hasta lograr salir,  
hasta lograr ingerir nuestro fragmento iluminado.



alfonso d'aquino (ciudad de méx.co, 1959), poeta y ensayista, ha publicado, entre otros, los siguientes libros de poesía: *prosfista* (1981); *piedra no piedra* (1992); *naranja verde* (1996) y *canagra* (1996), ha publicado también algunos libros para niños, actualmente es miembro del sistema nacional de creadores de arte.

## alfonsod'aquino

*nudo* es la tercera parte de una trilogía dedicada al tema de la serpiente. los primeros libros son *vibora breve* (1999) y *basilisco* (2001).

n u d o

(ñ)

El verbo de la víbora secreta  
una sustancia primordial y sustantiva  
que es la víbora misma

La [gran] serpiente original  
que un universo de [vidrio] desenrosca  
y en un verso se repliega

En su piel el [movimiento] del astro  
y la circularidad de la sangre  
se [consuman] en la copa del árbol

Circunda la [estela] la piel de cristal  
se inquieta en el [aire] la roca erigida  
y el árbol tatuado pretende volar

Silbaba una [rama] del árbol  
sifabas [desnudas] que no dicen [alba]  
aliento o resina que [atrae] a los pájaros

Persigue la sierpe su [anhelo]  
y [copia] a la roca su respiración  
en lo más [profundo] de su [raso] sueño

*inesga sesga naga bies  
sisas y ortas del ciempiés!*

( g )

Sólo ver la visión y sin [embargo]  
tocado por la víbora  
me atengo a su [designio] a su mirada fija  
a su [lengua] impudente  
a todos estos [fuegos] de la [piel] de la [tarde]  
que [prenden] por sí solos sin que nadie  
les [sople] ni les [hable]

y la visión tan cerca de mis ojos que si [quiero]  
con tan sólo [cerrarlos] un instante  
se me clava en la frente y no me arde

estas grecas moradas que en mis [dedos] palpitan  
cantil [pintada] a mano por un indio  
esta raya negra que [sale] de los dedos  
que tan sólo la pal-  
pan  
la palabra *lución*  
serpiente ilusa de cristal cortado que habita en la fronda

miro su piel brillante rayo negro y azul  
lúcida línea desprendida del libro de las víboras  
tal vez sólo la [dije] y apareció allí abajo  
tal vez [alguien] la dijo y tan sólo [cayó]  
qué sé yo

entonces si la [tengo] asida del pescuezo  
con las fauces abiertas y la lengua morada  
visión [ardiendo]  
y afuera de los ojos [luz] mascada  
sin luz guía que [me] guíe psilo insomne  
lanzo el escupitajo de todas [tus] palabras  
y torvo [mi] silencio y sus hormigas  
íbis negro  
al hórrido irisado [abismo] de la sierpe

miro mi [piel] sin nadie [herida] de la tierra  
[inspiración] y caos que [estallan] en las [muelas]

y mientras [tu] saliva se desliza a su [viento]  
ve por [última] vez en sus [romas] pupilas  
el fuego de la [tarde] que agusana  
la sangre que agoniza  
cuando ya [tu] veneno [la] pudrió para ciernes



( a )

Desenvuelve la vibora su círculo  
lentamente [buscándose] en la noche  
como aquel que desanda su camino  
dándole vuelta al [guante] de su sino

Baja dentro de [sí] vértebra a vértebra  
del [sueño] entre las [piedras] enroscada  
a la roca que [repta] como río  
en el [fio] de su [savia] coagulada

A ver en la inquietud ardiente de la arena  
con sus ojos de [plata] sin escamas  
las [formas] que propaga [su] deseo  
amorfas que se [escapan] de mis dedos

[Nadie] sino esta oscura que [deambula]  
se sube a las contiguas [se] destapa  
se me [enrosca] en las patas y [levanta]  
la cabeza para [verse] en el agua

Y bebe de mi vaso hasta saciarse  
y el agua la [recorre] espira a espira  
y esta vibora negra y sin [escarcha]  
[revolviéndose] inquieta [me] destina

Irguiéndose en la [noche] va hasta [sí]  
[envuelta] en mi maraña sudorosa  
la insoportable vibora que [anida]  
y la insondable viscera que vi

La que anuda mi [frente] transformada  
en sierpe de cristal entre violetas  
y líquenes de [labios] transparentes  
en [líquidos] de fuentes trastornadas

Como todo lo negro y sus [espinas]  
las víboras [ocultas] las más nuevas  
son tal suerte de [luz] y tan interna  
que [desnudan] los ojos cuando brillan

*entretelas de percal  
a la serpiente fatal*

( j )

[nudo] de lenguas verdes  
en un amado lodo de saliva  
nudo [vivo] de vísceras de plata  
que [ocultan] en su sueño el mediodía  
y lucen en su piéiago de [raso]  
tan turbios destellos de estrellas opacas

*(no muere para siempre la víbora renace  
desde todas las piedras de la tierra  
en cada ramo verde y en cada nube vuelve)*

su tierra es la noche  
animal del sueño  
[suda] todo el día  
este torvo suero  
de perro de trébol de ágata

*(en el viento que cruza la montaña  
y en el que silba tras la puerta y pasa  
renace y se mueve y vuelve a pensar)*

efectos necrosantes del [benévolo]  
destitución de los tejidos  
el [cuerpo] entero es [otra] herida de la [tierra]

*(sólo el muérdago cuelga ceniciento e inmóvil  
como lenguas sus hojas sin saliva sedosas de sed)*

otra parece rama  
y es un [tallo]  
toda de nuevo hasta la lengua enviste  
[triste] liana  
entre pájara y plántula [abandona] y lengüetea  
sus círculos erráticos [su] tortuoso horizonte  
y su destiño [nulo]  
la hiel de ojivas tuertas que nos trueca

*(círculo de víboras que no acaba nunca  
que no empieza nunca  
que no tiene sino)*

y en su insinuosa mirada que su  
ve y va  
ve la sílaba del silbo  
en la suavísima [espesura] de su abismo  
hasta fuego de la piedra  
en sí [nirio]

*(una sola vi  
una sola tierra  
círculo sin fin)*

y luego [sube] quemándose  
lenta  
mente  
relamiéndose la lepra

*(víboras de trapo de la misma tela bajo de una piedra  
de la tierra abierta de una piedra suelta brotó una maraña  
agua serpentina que se fue corriendo bajo la hojarasca  
del agua insinuosa que tema cuidado gigante a la niña..)*

o serpenteante [menta]  
oscura y baja  
sufre

## (e)

Otra vez muerte y deseo [bajo] una misma piel  
que va dándose vuelta desde el labio  
una piel transparente que empieza a desprenderse  
suavísima al tanto  
por los ojos [acostumbrados] a la simetría  
y luego le descubre la cadena dorada y el cuerpo escurridizo  
y queda [desprendida] translúcida  
y al alba  
[fantasma] de una víbora de vidrio  
que cobra vibra [entre] la harina  
sin escamas ni ajos ni lengua ni coimillos  
mas con [su] propio silbo que la [insufla] y la [inflama]  
y la eleva y la lleva y la hiela

*dorados hilos de sirgo  
cual viborillas de circo*

¿quién temería pisar salpuga tu hormiguero?  
y sin embargo...  
[heces] y [espinas]  
y ojos de [gato] para ver en la [pira] de la [noche]  
*la otra víbora*  
coronada de hiedra sierpe verde  
corroída de [espuma] y de [salitre]  
y velada  
con la seda mítica de sus párpados de cera

efectos hemolíticos del [vencejo]  
bloqueo tonal del síntoma circulatorio  
la sabiduría de la [sonriente]  
todas quitan la vida sólo tú el calabozo

*pajaresco oropel  
que se baja la piel*

como lame el [aire] con su leña abyecta  
como late el cieno  
víbora [mimética]  
víbora vestida con la muda ajena  
va rodando rodío [apenadas] peñas  
[oculta] en la arena  
va lamiendo el [vidrio]  
con su [lengua] viene  
y sus [nervios] fueron  
el [virio] del [cielo]

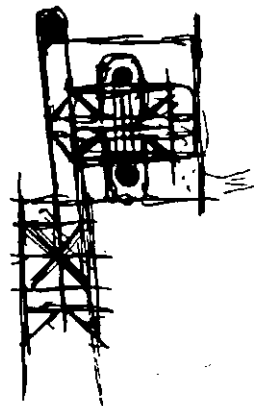
polipéptidos neurotóxicos  
parálisis por broceo neuromuscular  
¿qué busca en la piedra?  
como [aquel] que a un mismo tiempo va y viene  
y al deslizarse muere el [horizonte]  
y la núbil se tuerce

el silogismo hipnótico de la serpiente de vidrio  
su sigilo [nocturno]  
y en la [luz] su transparente  
y sibilino sello  
[impreso] en cada [cosa] y nunca fijo  
coleteante [escurridizo] y al revés  
el [sello] de lo que es y no es

como pulpa el hueco de su [doble] lengua  
mentida en los pelos / partida en los pliegos  
en torno de un [hueso] entre piel y suelo

como palpan las víboras un huevo  
negro todo solo hueco seco  
para [engullirlo] luengo como perro  
a lo lento por dentro y a lo lejos

sin sierpe no hay canto dijo  
sin sierpe no hay caldo digno



*verde casi transparente  
el céfiro de la sierpe*

( d )

Entre [tocar] la imagen y [tocar] la serpiente  
lo que vive en cada uno de los pedazos de la víbora que  
[recomienza]

Entre el [despertar] de la piedra y los cristales del labio  
la sangre sube

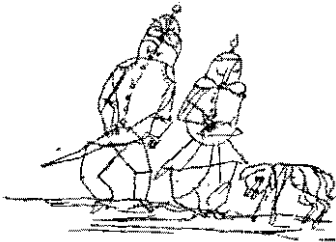
Entre trocar la imago por la imagen sin margen para el ojo  
el olor que [despide] su sombra al aparearse

Entre [entrar] a una imagen y pal-  
par-  
la  
en la vitrina el áspid que declina  
entre [flores] de [azúcar] que su lenta [disuelve]

La imagen al [fondo] de la imagen  
translúcida en otra [imagen] se transluce

*entre holanes amarillos  
ocultaba los colmillos*





59 1971 14 Du Christian Petelin

*¡Mira la niña de luz  
debajo del abedul!*

*Se alarga la sombra del árbol  
cuan largo..*

*No tiene sombra esa niña  
es una planta tan fina*

*Mueve los brazos al aire  
y es una brizna de carne*

*Enreda niña descaiza  
sus plantas en rara danza*

*Carne casi transparente  
mira la niña la fuente*

*No tiene sombra esa niña  
si es que la luz la destila*

*Dentro y afuera del árbol  
una sola luz que canto*

*Tanto las sombras se alargan  
hasta que se van de espaldas*

*Y entre la fronda se asoma  
y hay otra niña que ronda..*

(z)

[ese] vacío que se va haciendo cuando las [palabras] se hacen  
intercambiables  
dolor [enrojecimiento] amoratamiento [supuración] edemas [equimosis]  
[síncopes] parálisis [asfixia] sed [hemorragias] estupor [trombosis]  
cambiantes a tal grado que [siempre] pueblan ser otras  
parálisis progresiva de los minúsculos esqueléticos [hasta] su ulterior  
cristalización  
[muerte] por asfixia azul en las profundidades del suelo  
vesículas hemorrágicas en las [encías] y en las [sonrisas] espasmos  
eternos  
alteradas alternas atizadas se entrelazan [ansiosas]  
las cabezas apuntando a todas partes la [hemorragia] cerebral  
coagulación y anticoagulación  
contracciones del [corazón] del [corazón]  
el núcleo del abismo [abierto] en cotiledones que no son en el último  
momento  
salivación creciente fiebre sudoración y flor  
de las palabras que callan por la [imagen] que surge  
a la [caída] de los párpados al [agua] y de la [voz] al siniestro

( | )

antes es [antes] del tiempo  
antes del torvo [movimiento]  
decir lo indecible [sin] decirlo y [sin] embargo  
tocarlo  
con-la-punta-de-la-letra-  
en la noble punta de su inquieta lezna  
que dice y no dije  
en este [aire] negro  
enredo de ramas y grecas  
de antes de la [lengua]

*galas de seda dorada  
reverbera su mirada*

y serpentinamente  
lustrosa de su aceite  
[baja] bellisima y baja  
derramada hacia su abismo  
hasta el nido de [raíces] del revuelo  
y sube al mismo templo su [reflejo]  
serpentina de [incienso] con escamas de [espectro]

es tallo vivo en el aire  
y relámpago la lengua  
exhubia de sí mítica se eleva  
curtida con su [propio] rocío verde

antes ni después ni principio ni sin  
una sola [línea] ebria que [avanza] y se des-  
prende de una [hoja] se retuerce y se repliega  
y se desgaja y se hace [costra]  
una sola vírgula entre todas las víboras que ví  
en el árbol de víboras  
el cuerpo torturado de la víbora de hierro  
en el [perol] del sueño  
el hierro desmembrado de la víbora  
hervida a fuego lardo

[nudo] que se [anubla] solo  
sin [nadie] que lo desuñe  
nudo que se [amaña] en vellos  
sin [alguien] que lo desvele

[transformado] el orbe dividido en un [desdén] invernal  
en un desorden infinitesimal  
de [cristalerías] quebradas

¿duerme pues con los ojos abiertos?  
y sueña lo de [afuera]  
súbita semejanza innúmera debajo de las piemas  
materia que [rechaza] la fijeza  
se complica en lo amorfo  
y en lo insondable e indiferente [súbito]

de la mentira prima del agua primaveral y la tierra profusa  
a la mentida primordial con la que se [elabora]  
en la [humedad] soterrada del corazón que danza

el primer nudo  
en la [canícula] del alba  
el nudo añoso e indiferenciado de la [prístina] necesidad  
que en el sueño desnudo me enlaza

*envuelto en lienzo de lino  
duerme un coralillo niño*

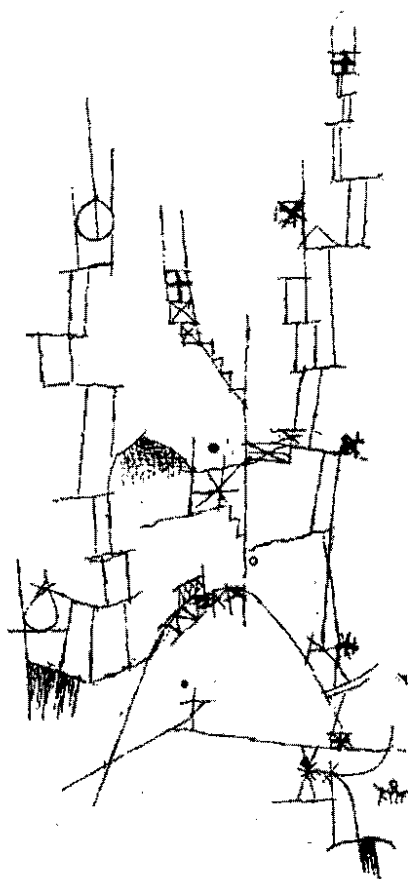
( o )

Bajo la [piel] de la [tierra]  
lo infinito que se calla  
[oculto] bajo una [rama]

Es el [secreto] de piedra  
que nunca tocó la [lengua]  
de la víbora del habla

Es la [piedra] del secreto  
oculta bajo la tierra  
entre la [espalda] y la [hierba]

Sin [velo] bajo la [roca]  
en la [enramada] sin piel  
donde ano y cielo se [tocan]



imagens do mundo flutuante

rivus

**a** água mede o tempo em reflexos vítreos. Mudez de clepsidras, no sobrecéu ascendem (como anjos suspensos numa *casa barroca*), e em presença de ausências o tempo se distende. Uns seios de perfil, sono embalando a rede, campânula encurvada pelas águas da chuva.

No horizonte invisível, dobras de anamorfozes;  
somas que se insinuam, a matéria mental.

schisma

**C**obre se refletindo a ouro-fio nos olhos:  
sem pano nem cordame, os móveis oscilam, barcos  
sem rumo, a esmo (desertos), rio adentro  
(no leito cambiante), sem remo ou vela  
ao vento. Vogam no entremeio, rio afora,  
no linde (os sonhos) — superfície.

Nuvens e água, pênseis, a ouro-fio nos olhos.  
Inverso de mortalha, os lençóis correm em álveos:  
os barcos têm velâmens.

restis

**U**m vento anima os panos e as cortinas oscilam,  
fronhas de linho (sono) áspero quebradiço; o sol passeia  
a casa (o rosto adormecido), e em velatura a luz  
vai desenhando as coisas: tranças brancas no espelho,  
relógios deslustrados, cascas apodrecendo em seus volteios  
curvos, vidros ao rés do chão reverberando, réstias.  
Filamentos dourados unem o alto e o baixo

—horizonte invisível, abraço em leito alvo:

josely vianna baptista (cunímba, 1959), poesía: *er* (1991), *corpografía — autópsia poética das passagens* (1992), pronto aparecerá en México, *os poros flôndos*, en colaboración con el artista visual francisco lana, con quien, además, edita periódicamente *musa paradisiaca*.

## imágenes del mundo flotante

### rivus

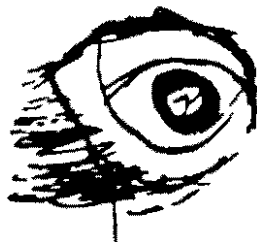
El agua mide el tiempo en reflejos vítreos. Mudez de clepsidras, al cielo raso ascienden (como ángeles halados en una casa barroca), y en presencia de ausencias el tiempo se distiende. La nesga de unos senos, red que el sueño acuna, campánula colgada por las aguas, la lluvia.

Horizonte invisible —dobles de anamorfosis,  
isombras que se insinúan, la materia mental.

### schisma

Cobre que se refleja, raya a ras de los ojos:  
sin jarcia ni cordaje, los móviles oscilan, barcos  
sin rumbo, ajenos (desiertos), río adentro  
(tornasolado lecho), sin remo o vela  
al viento. Derivan en el intervalo, río afuera,  
en el linde (los sueños) — superficie.

Nubes y agua, pénsiles, se irisan en los ojos.  
Inverso de mortaja, las sábanas en álveos:  
los barcos tienen velámenes.



### restis

Un viento anima paños, las cortinas oscilan,  
fundas de lino (sueño) áspero quebradizo; el sol pasea  
la casa (el rostro adormecido), la luz en veladura  
va esbozando cosas: trenzas blancas, espejo,  
relojes deslucidos, cáscaras que se pudren en sus jirones  
curvos, vidrios reverberando a ras del suelo, ristras.  
Filamentos cobrizos reúnen alto y bajo

—horizonte invisible, abrazo en lecho albo.

## rivus

lúcido pergaminho, pele argêntea, de prata  
(bolsa d'água, placenta), nas raízes aéreas. A cera  
e a polidez da pétala encoberta: brácteas  
que se abrem (túnica) e desabroçam: filandras  
e nervuras na placidez selvagem flor  
e acontecimento que se desdobra em flor.  
(Velâmens, em camadas, evoluem no ar.)

A gravidez sem peso dos pecíolos no limbo.

## rivus

lúcido pergamino, piel argénteá, de plata  
(bolsa de aguas, placenta), en raíces aéreas. La cera  
y pulidez del pétalo encubierto: brácteas  
que se abren (túnica) y desabrochan: filandras y  
sus nervios en placidez salvaje flor  
y acontecimiento que se despliega en flor.  
(Velámenes, en lonjas, se haían en el aire.)

La gravidez sin peso de pecíolos en el limbo.

*imágenes del mundo flotante*  
(traducción de josely vianna baptista, revista por reynaldo jiménez)



renato gómez (lima,  
1977) estudia literatura  
en la universidad de  
san marcos. comparte  
la dirección de la  
revista de poesía  
*girabel*.

renatogómez

*o change, no pause, no hopel— Yet I endure.*  
Percy B. Shelley

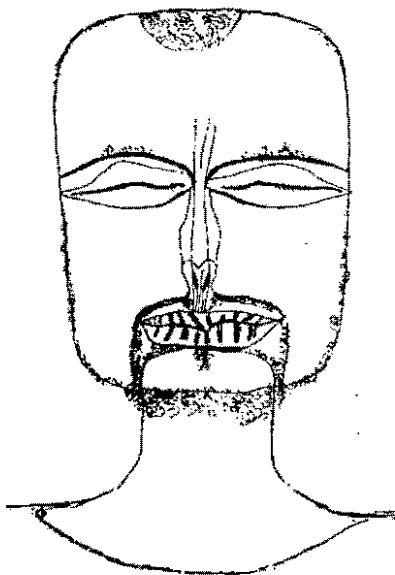
he de callar. Los tajos  
en la almohada son por cada intento de salida  
a lo real, que no acaba entre tus ojos ni los míos por desgracia.  
un día tendremos el aroma a lactancia y vuelta al principio  
has hablado del estado sutil en que el humano henchido  
de mirarse aún no traga el detonante hacia el absurdo.  
ahí agitamos de cabeza el agua estanca de los sesos  
el plasmó del pasado / armado con legañas y esa tripa  
que chorrea de la oreja cuando esparzo tras el sueño  
la receta a cada UNO

El impulso el corte la protuberancia en la bragueta desmorona el azar  
no estarán el significante ni los cerdos al alcance de tus heces proxeneta  
—se infesta el nuevo idioma—  
y la postura irrevocable del sueño descompuesto  
nos parece fobia / trepanación del órgano mayúsculo el sentido  
así el escrito escala como el trapecista ciego un costal de lenguas  
frente al escriba intacto no eres más que una respuesta  
porque la bestia jamás enfrenta sus palabras  
jamás rechaza el abordaje de los sueños tras  
el corte  
el enfisema  
podredumbre



Injértame y al fin el animal respira gesticula ves  
tu cuerpo puja un cuerpo que puja un cuerpo que puja

Persigue al mecanismo—ya no preguntes  
se llena el claustro / adoras / sigue la canción puesta mientras  
calzas sin esmero el amatoste de un viejo bastimento.  
Y has tenido que tocarte, comprobar cual de todas las atrofas  
hinchaba tu panza recitada la oración al primer ángulo obtuso,  
donde extremo y extremo son leche y sonaja.  
Religión de poseídos este no aguantar la ausencia del roce  
tener que empujar al cerdo hasta que su cola enrosque las palabras



carlosestela

a p o l l i n a i r e

En tu sien descabellada la raíz los antojos la  
reflexión el alimento el poema irrecuperable el  
libro del océano el telégrafo eyaculativo los  
brazos del gigante deshojando al pequeño lo  
que mis sentidos han perdido a través de los  
siglos silenciosos tu mujer incendiada con el  
origen del movimiento de planetas ácidos la  
vispera del misterio el mesías en un sarcófago  
de plata en los bolsillos cañones azules del  
universo labios milenarios testigos del mordisco  
el uso del acero temible ojo de garras para  
beber la plataforma del vacío unísono prístino  
hombro que sostiene las ideas horno que  
cocina pan y pescado de soldados muertos  
bajo la lámpara de libros y más libros óleo  
celuloide y máquina para destrozarse el instante  
de la peste o la partitura tren sádico de  
alabastro atraviesa la europa satelital

## negrosnegrosnegros

En la quinta esperan al boxeador y su pintura macabra. cuánto amor cabe en los bolsillos de un salvaje amaestrado. los guantes se deslizan de la maleta de piel y caen en un charco interminable que refleja el ojo de la noche sobre el asfalto. gracias de nuevo por los autos, las mujeres y las flores. el auricular recibe la lengua brillante y cambia de color para cerrar los ojos. el neón interrumpe el sonido. por la escalera de metal ascienden los amigos incondicionales con el alimento perpetuo. me he ganado un cigarrillo. ¿no crees? el sonido desordena la habitación y la mente con sus tambores y trompetas de cieno. el techo se abre y las agujas caen del cielo sobre los ojos y las heridas. sobre las costras aparecen las monedas sin rostro pero con un destino seguro. un joven andaluz recoge el sombrero de plata y una pistola de la basura. el aceite llega a los ojos y el sueño les impide cerrarse.



los negros que amamantan instrumentos musicales y los atados con fibras de cobre al universo del humo pero también los monstruosos que reptan entre las fabulosas piernas de las señoritas, trampa planeada con la mirada en el reloj de la muñeca, las cuerdas le devuelven la afición por la bebida; en ese instante son interrumpidas por la gota de sudor que proviene, ahora sí, de la trompa más rápida de ébano, el tiempo está hecho por manos y dedos o tal vez simplemente una daga el metal que hiera como las sétimas, un diálogo en la esquina más oscura y horripilante o arriba, en el escenario de las bestias, la serpiente se detiene, los hombres atropellan, una mujer es tocada en el momento de la destrucción de su carne y todos los sabios coinciden en el status de la composición callejera, los débiles caen, antes los sombreros; los zapatos adquieren el rumor de la vejez y el movimiento o la funa los convierte en parte de la maldad absoluta, esta vez la mujer grita y sus brazos inmediatamente se transforman en instrumentos de viento, ahora está arriba desnudando al pianista con una bala en la boca, los hombres disparan escupitajos de metal sobre el cuerpo herido que es deformado rápidamente por la lluvia y la guerra milenaria que sostienen los negros con su propia sombra.

# h o m m a g e a m o u r e a u x

Sobre los años

tus moléculas y la síncope

la vértebra del día luminoso

de un corazón hirsuto que tropieza

la conducta salvaje que nos trae

con los actos de los hombres

tu cabello de paisaje inmemorial

con la inteligencia que derriba

los árboles y nubes de tu pecho encadenado

abismo

a mis brazos de pólvora e instante

mis palabras que perforan tu cráneo como una corriente

un muñeco de paja que se incendia con tu lengua

y se esconde bajo el agua comprendiendo tu sexo

espíritu total de los tiempos

máquina que construye el desastre

inicio sagrado

serpiente que silba

suicidio condena

razón de múltiples arrebatos

c o n t r a

tu cuerpo

mi herida

cálculo ceniza

cadáveres que escogieron la muerte

edgarsaavedra

edgar saavedra (caxamarca, 1976). publicó *final aún* (2000).



## narraciones

Como era de suponer tu historia ya no podrá conmigo  
(no podrá alimentar mi memoria o mancillarla)  
sólo reconstruye pedazos de ojos que no aciertan los disparos

inviernos oxidados o polvo de huesos que en su descanso  
siembran los taberneros  
cual será el camino de los lápices y las barbas crucificadas  
en triángulos

tu infancia es además todos los disfraces y tus dientes  
entregados a las libaciones

pero si tu muerte no es tu muerte  
la piel la cual juzga la máscara debe ser destruida  
animales que no ocupan espacios entre el vientre y tu corona  
porque el mundo escupe su señal y exige

millares de larvas te lamerán y pedirán placer  
y tú como aprendiste a utilizar tu rostro y no la máscara  
fingirás caminar sobre sus ojos destruidos por las últimas mareas  
y porque el pasado está hecho de pasados  
el cuerpo es el reflejo del personaje ante cuya sombra  
las palabras se levantan amenazantes

Recomponer la idea: o el fracaso del lenguaje

ya todo ha comenzado  
los guerrilleros apagaron sus pipas  
los ceniceros reconocieron y admitieron su destino  
las señales han agotado su fracaso

llegan catástrofes de siluetas  
la historia al fin podrá detenerse  
porque busca su final y el final envejece  
tal vez por eso la noche es cruel  
y la tierra se abre hacia nosotros

una marea mental borró el paisaje  
caerán tus cabellos (los de todos)  
besados y maltratados  
por los tiranos más ignorantes del mundo

desiste en tu piedad  
ya que ahora mismo debes enfrentarte a tu historia

es el momento para despertar a los recién llegados  
es el momento de despojarlos de sus grandes anillos  
de los recuerdos de un pueblo torpe y de ciudades perdidas  
que nunca llegarás a conocer porque no te interesan

(y continúa...)

antiguos habitantes se ruborizan como bailarinas  
no ven con aprecio tu cálido cuerpo  
sus tambores copulan con la desgracia de otros dioses

tus pestañas eran esas bailarinas ebrias sin caderas tu boca  
también tus desperdicios heces fetos y todo  
se volverá a caer quedándose ahí mismo



in/mundocrítico





## levydeláguila

levy del águila (lima, 1971) es bachiller en sociología y filosofía por la pontificia universidad católica del Perú, donde es asistente de cátedra en cursos varios de filosofía, ha concluido una maestría en filosofía en la misma universidad, prepara una tesis sobre la concepción negativa de la libertad en la tradición del liberalismo.

# dualismo epistemológico y búsqueda del sentido

El presente artículo se propone discutir la pertinencia y validez del *dualismo epistemológico*, según el cual la ciencia existe bajo la forma de una escisión, una que diferencia y separa el conocimiento del mundo físico-natural del conocimiento del mundo humano-social, a manera de dos discursos poseedores de reglas propias para la elaboración de sus conceptos, la formación de sus proposiciones y la orientación general de su investigación. Más allá de la pretensión de superioridad con que la epistemología contemporánea suele referirse a las tempranas formulaciones cartesianas acerca de la necesidad de un *método* matemáticamente inspirado que garantice la *certeza* del conocimiento en la ciencia, la disputa que persiste sobre los *critérios* diferenciadores de la práctica científica, cristalizada bajo la forma de *disciplinas*, nos remite a una empresa que, como la de Descartes, debe afrontar permanentemente tensiones y aporías. Éstas son resultado de tomar como punto de partida la disociación y el desgarramiento antes que la *unidad ontológica*, que particulariza y enlaza a quienes llevan a cabo la actividad científica y a sus propios objetos de investigación, y de preferir el desencuentro antes que la unidad del conocimiento humano, en tanto búsqueda del sentido —intelección— desde un conjunto de recursos y capacidades propias de nuestra especie.

Considero necesario ocuparme del dualismo epistemológico, pues aunque muchas veces nos reclamamos poseedores de una conciencia histórica que nos haría capaces de reconocer todo discurso —incluido el del científico natural— como intersubjetivamente mediado —como la construcción particular gestada desde cierto horizonte lingüístico— y aunque desde ese sentido de la finitud de todo discurso apelamos reiteradamente a la necesidad de la investigación interdisciplinaria, sin embargo, no es difícil advertir, tanto en nuestra tradición académica en general como en las discusiones epistemológicas contemporáneas, la permanencia de un razonamiento y una práctica científica en virtud de los cuales se pretende sostener una doble intangibilidad, la de la necesidad natural y sus leyes inexorables exentas de historia, por un lado, y la que es propia del hombre, la que corresponde a su libertad e inherente indeterminabilidad sólo socialmente mediada, por el otro. Esta permanencia es objetable no sólo por cuestión de su incoherencia con la

pretensión —particularmente presente en las ciencias sociales y las humanidades— de ser poseedores de una conciencia histórica desde la cual estaríamos en mejores condiciones que antes para reconocer la diversidad de aspectos que conforman los problemas de la investigación científica y pautan para ésta una inherente *redefinición*, sino especialmente porque, más allá de tales pretensiones, el *rigor* de las normas y definiciones disciplinarias puede llevarnos efectivamente a perder —dicho hegelianamente— la *riqueza del contenido* en nuestros estudios.

Contra este dualismo me propongo argumentar que el carácter histórico de la ciencia debería llevarnos a *resituar* las diferencias disciplinarias a la luz del *horizonte común de sentido* desde el cual llevamos a cabo cualquier acto cognitivo de entre aquellos que consideramos científicos. Hay sin duda diferencias conceptuales y efectivas entre ambos discursos —no se trata pues de un simple malentendido—, pero mi tesis es que ellas no tienen por qué significar la determinación de *tipos* o *modelos* de conocimiento *esencialmente distintos*, esto es, la constitución de *discursos privilegiados* que aparezcan como la *única forma* posible de abordar determinados objetos de investigación. La garantía de tal privilegio vendría dada por la posibilidad de *escrutar a priori* cuáles son *los criterios* que articulan y dan cohesión a cada discurso, a la vez que le permiten discriminar qué objetos le corresponden como *propios*. Esclarecer los criterios resulta clave para las perspectivas dualistas, pues garantiza la inexpugnabilidad de los fueros propios que cada discurso reclama para sí frente a cualquier amenaza de *intromisión* de parte de algún vecino immoderado.<sup>1</sup>

Por el contrario, espero mostrar que las expectativas y consideraciones iniciales del científico natural y del científico social son básicamente *las mismas*. Esto es, ambos pretenden que sus explicaciones sean holistas y capaces de discernir la legalidad operante en sus problemas de investigación, así como razonan considerando en ellos conformaciones teleológicas y regulares. La actividad científica logra su propósito, el conocimiento, poniendo en marcha este conjunto de *atribuciones significativas* a las que aquí llamaré *disposiciones proyectivas*. Nuestra relación con los problemas que nos interesa comprender supone una suerte de «darles alcance» o «conectarnos» con ellos, *asimilándolos* a nuestra propia condicionalidad cognitiva; para ello hemos de presuponer que poseen ciertos rasgos que nos son inteligibles. Por este motivo, nos disponemos hacia los objetos, somos capaces de poner nuestra atención en ellos, siempre que podamos proyectarles —es decir, asumir para ellos— un cierto modo de ser que sea *reconocible para nosotros*.<sup>2</sup>

La ciencia lleva a cabo esta constitución cognitiva de sus problemas de investigación cuando dirige su estudio atribuyéndoles una conformación *holista, legaliforme, teleológica* y *regular*. La actividad científica logra el sentido, la comprensión de sus problemas, una vez que este esfuerzo constitutivo nos permite convertir una realidad en principio indeterminada para nosotros en un problema cognitivamente *apropiable desde* nuestras disposiciones. El

conocimiento como captación del sentido supone estar en capacidad de dar cuenta del entramado que juzgamos como propio de una existencia particular, vinculando sus disposiciones internas y el mundo en el cual éstas se actúan, considerando este movimiento como una realidad de incesantes vinculaciones, donde, por último, ninguna particularidad es por sí misma significativa, salvo como existencia abierta a las interconexiones. Este recorrido, que termina formulándose como leyes de la termodinámica o como tipificación de las formas de discriminación sexual en la socialización secundaria, es posible desde el horizonte lingüístico de nuestras disposiciones proyectivas; en éstas encontramos las determinaciones generales gracias a las cuales luego será posible desarrollar los conceptos, formular las metodologías y hacer viable en detalle todo el trabajo de la ciencia.

Desde las circunstancias sociales en las que se inscribe nuestra práctica nos planteamos problemas y devenimos intérpretes de los mismos. En algunos casos, la forma en que se da este planteamiento define para dichos problemas el estatus de *científicos*, asociado, en la interpretación que aquí presento, a las disposiciones proyectivas arriba indicadas. Ahora bien, las diferencias conceptuales y metodológicas presentes en la ciencia surgen del específico modo en que son formulados los problemas de los cuales ella se ocupa, dadas ciertas creencias compartidas por los intérpretes que las plantean. La multiplicidad de problemas que la ciencia explora favorece su agrupación por analogía, hasta terminar en la especialización de los científicos y la designación de algunos de sus tópicos y recurrencias como formando parte de una disciplina. Puesto que este proceso remite a variables circunstancias históricas, los marcos disciplinarios son mutables, redefiniéndose en función de lo que las diversas comunidades científicas formulan como problemas relevantes y poseedores de un perfil propio que los distinga.<sup>3</sup>

El dualismo epistemológico que aquí discutimos centra su atención en la recíproca distinción de las disciplinas, descuidando la pregunta acerca de *cómo* es posible aquello que convenimos en llamar conocimiento científico, que es precisamente la pregunta que permite situar debidamente dichas distinciones. Desatendiendo la referencia al *fondo común de sentido* que recorre la actividad científica, el esquema dualista privilegia la *urgencia* de establecer cuáles son los tipos o modelos de explicación científica, los cuales debieran poder ser determinados con anterioridad a la investigación misma. Gracias a esta condición de *exterioridad* respecto de la cosa misma —el objeto—, el dualista espera que dichos modelos tengan el carácter de *fundamento* que legitime el conocimiento que *está por llegar*. Primero debe aclararse la naturaleza del proceso de intelección *antes* de situarse en la intelección misma, de modo tal que ésta quede *asegurada*. Bajo esta perspectiva, prosiguiendo la reflexión cartesiana, la epistemología se sigue asumiendo como *discurso del método*. Pese a que el propósito de estos modelos no es otro que la elucidación de los problemas que históricamente dieron origen a las disciplinas, dicho enfoque permanece en una perspectiva que los privilegia desmedidamente como si

fueran capaces de determinarse por sí mismos, abstractamente respecto de las necesidades explicativas —el ansia de sentido— que les dieron origen.

Creo, más bien, que enfocarse en la *particularidad de los problemas*, en tanto su explicación define el propósito de la ciencia, permitirá evitar entrampamientos en torno a una pregunta mal planteada, o cuando menos planteada fuera de contexto: ¿cuáles son *los tipos de conocimiento* existentes en la ciencia? Desde la perspectiva que propongo, las diferencias que surgen en el trabajo científico —y las formulaciones disciplinarias que consagran— responderán a la particular relación que se establece, según el caso, entre nuestras disposiciones proyectivas y el problema que nos interese investigar.

En la tradición que heredamos de Descartes, tanto el descuido de las distinciones epistemológicas, como la confrontación de las mismas una vez formuladas, han sido frecuentemente animados por *afanes reduccionistas*, que esperaban que determinado *modelo* de conocimiento rigiera sin objeciones en la ciencia.<sup>4</sup> Materialismo y epifenomenalismo aparecen en la discusión epistemológica contemporánea como permanencias de dicho interés. Por mi parte, no me propongo reproducir alguna variante de este razonamiento —reduciendo, por ejemplo, los fenómenos humanos a fenómenos físicos—, más bien pretendo cuestionar la pregunta acerca de los tipos de conocimiento, en la perspectiva de *resituar*, y, a nivel de nuestras disposiciones proyectivas, *abandonar, el problema mismo* de si es posible la reducción de un tipo de conocimiento a otro. Enfocados en la particularidad de los problemas y en su relación con las disposiciones cognitivas comunes desde las que se los aborda, se deja de lado, por secundaria, la consideración de algo así como *tipos fijos* de ciencia con sus respectivas características de explicación, metodologías, etc., que puedan entrometerse en los asuntos de sus pares —los otros modelos—, al punto de frustrar o invalidar sus explicaciones.<sup>5</sup>

La necesidad de delimitar tipos de conocimiento surge en nuestra tradición filosófica del desgarramiento de lo real en modos esenciales del ser. La predilección por uno de estos modos solía convertir en banal o apariencia deleznable al resto. Por ejemplo, la pretensión reduccionista del *Círculo de Viena* expresaba esta herencia: un discurso que quiere restringir a priori las posibilidades significativas del intérprete. Tal pretensión, sin embargo, resulta infructuosa una vez que la escisión de lo real se suspende y con ello cae su fundamento. Ontología y epistemología no simplemente coexisten al interior de una concepción del mundo y sus recursos interpretativos, más bien, se plantean *exigencias recíprocas*. El *monismo ontológico* —y su asunción de la *unidad del mundo*— sugiere que el reduccionismo representa la vocación por forzar el privilegio de cierto(s) aspecto(s) de la realidad sobre otros, por suponer a los primeros, de alguna manera, más plenos, esto es, mejor determinados y, además, determinantes respecto de la realidad de los segundos: *más reales*. Partiendo del sentido unitario, podemos más bien situarnos en la *diversidad* de los enfoques, según las particulares exigencias de

cada problema y el posicionamiento que el intérprete sea capaz de asumir ante ellos, adoptando la propuesta conceptual y metodológica que sea conveniente a sus pretensiones explicativas, y sin necesidad de seguir asumiendo compromisos esenciales respecto de la *forma de los discursos*, puesto que todos ellos remiten a una misma *fente generadora* del sentido; el intérprete que, desde el horizonte social de su cognición, se apropia del mundo conformándolo como objeto de conocimiento.

En este sentido, llama la atención que, aunque el *dualismo ontológico* emprenda retirada en la importante tradición contemporánea que procede de Heidegger y Wittgenstein, persista en buena parte de la filosofía de la ciencia, a través de variadas formas de dualismo epistemológico, la necesidad de *dejar debidamente aclarados los criterios* de la distinción entre ciencias físico-naturales y ciencias humano-sociales. Esta necesidad de fijar y definir los límites insinúa —por lo menos— cierto tono fundacional «débil» que puede aún ser rastreado, aunque no declare pretensión ontológica. Desde esta mirada, *el problema sigue circunscribiéndose a la regla*, la cual viene *dada* para clasificarlo y aplicarle los criterios que ya se han establecido como pertinentes, desde antes que emerja en nosotros la necesidad de *lograr* determinar cuál sea su sentido: la ley se antepone al contenido. Como ocurriera a fines del siglo XIX, en diversas escuelas neo-kantianas, la disputa por el método parece no haber terminado; y aunque las apelaciones a lo suprasensible se han cancelado en la mayor parte de los casos, esta voluntad de clasificación insiste en lidiar con los problemas asegurando el orden del esquema y esperando poder colocar cada cosa en su lugar.

Siguiendo el holismo de Hegel, espero poder mostrar que dicho tipo de distinciones pierden para sí la riqueza del contenido —lo concreto particular— y circunscriben la potencia del *entendimiento* científico a una mirada que *secciona* lo real en momentos abstractos. Éstos terminan, en tanto ensimismados, haciendo *insibles* los problemas, pues sistemáticamente los aíslan entre sí a través de la concomitante disección de nuestras facultades cognitivas. La particularidad de los problemas y de sus mutuas relaciones se nos escapa cuando la *lógica* de las disciplinas y los *modos típicos* de conocer se adueñan de la pregunta por el sentido: se hace imposible llevar a cabo la aprehensión de las múltiples relaciones definitorias de un algo determinado cualquiera; esto es, conocerlo, tender a conocerlo, una vez que se le ha parametrado en un discurso (el de las ciencias físicas o humanas) con pretensiones de *autosubsistencia*, las cuales sólo se pueden hacer valer previo limpio esclarecimiento de *las cualidades que le son propias*.

¿Es la risa una disposición intencional explicable por la conexión entre ciertas creencias y emociones, o más bien la expresión facial que resulta de determinada configuración fisiológica a nivel muscular y dérmico?<sup>8</sup> La tradición que procede de Kant entenderá que en esta pregunta nos encontramos ante una disyunción que algún equivalente de la crítica trascendental (no

necesariamente de carácter formal<sup>7</sup>) sabrá abordar bajo la forma de una estricta distinción de ámbitos de conocimiento. Así, la cuestión será establecer si la risa es un fenómeno psicológico o si se trata más bien de un fenómeno biológico propio de los mamíferos más evolucionados. Desde otra perspectiva, una mirada radicalmente holista —como la que procede de Hegel— tenderá a *situarse en y lidiar con la contrariedad* de los enfoques disponibles, para *dirigirse al problema antes que a la clasificación*, haciéndose impensable —salvo como momento abstracto por sí mismo insuficiente e ineficaz— una referencia psicológica de la risa que no sea *en sí misma* biológica, y viceversa.<sup>8</sup>

A continuación, quiero analizar la presencia de lo que aquí hemos denominado *disposiciones proyectivas*, tanto en las descripciones de las llamadas ciencias físicas, como en las que formulan las llamadas ciencias humanas. Tomando como punto de partida una perspectiva ontológicamente monista, la cuestión será establecer si la explicación según leyes mecánico-deterministas constituye un proceder distinto, y en qué sentido lo sería, al de la comprensión de un fenómeno en base a la atribución de deseos, emociones y creencias. Esto es, evaluar *in concreto* la justeza del dualismo epistemológico o, en otros términos, el *carácter* de las distinciones disciplinarias.

i

Empecemos considerando las disposiciones *holistas* presentes en el conocimiento científico. En primer lugar, sólo nos es posible interpretar un fenómeno humano en general si asumimos que las acciones del agente a ser investigado remiten a un *sistema* de estados mentales.<sup>9</sup> La noción de sistema involucra una interdependencia necesaria entre las disposiciones del agente, la cual hace que cada una de estas disposiciones sea significativa sólo en tanto su existencia es *relacional* y *vinculante*, es decir, en tanto conforman determinada integración o unidad. Ahora bien, frente a la mirada esencialista propia de la epistemología moderna que, desde Descartes hasta Kant, pretende encontrar la norma fija que *defina* de una vez y para siempre cómo se generan los estados mentales y cómo adquieren su realidad unitaria, los desarrollos post-wittgensteinianos sobre el holismo de la vida psíquica y social permiten más bien interpretarlos como formando parte de un sistema *abierto*, que se recrea incesantemente a partir de la *nueva* experiencia procedente de la agencia humana. Desde la regeneración que resulta de su propio *proceso vital*, el holismo de lo mental supone el esfuerzo siempre inacabado de *volver a rastrear* las conexiones que lo distinguen.<sup>10</sup>

En segundo término, ¿proceden también las ciencias físicas de modo holista? La respuesta debiera indagarse en dos niveles. Por un lado, podemos decir que sí en el obvio sentido en que sus paradigmas explicativos incorporan una gama de conceptos y leyes *unitariamente* interconectados en una forma

no sustancialmente diferente a como lo hace un lenguaje natural (así, la relación entre los conceptos de masa y energía en la física relativista).

No obstante, por otro lado, existe un plano más decisivo en el cual podemos reconocer un proceder holista en este tipo de descripción: se trata de la recurrencia de la noción de *mundo* como *presuposición última* articuladora del conjunto de los conceptos y leyes que cualquier explicación física plantee. En la línea de Kant, podemos decir que no existe experiencia alguna de la *totalidad de los fenómenos naturales*. Lo que permiten las leyes físicas es describir comportamientos particulares, que se espera poder predecir cada vez que se den las condiciones previstas por la ley. Empero, la *razón* --diría Kant-- va más allá y tiende hacia el infinito, aunque al *entendimiento* este camino le quede vedado al no poder ir más allá de lo dado sensiblemente. Pese a esta definitiva restricción de la actividad científica, es decisivo, a propósito del holismo, considerar que, a su vez, las leyes físicas particulares perderían sentido si no se asumiera un mundo como totalidad de la naturaleza, como orientación general de la investigación --su papel como idea reguladora en la crítica kantiana. De aquí que la física contemporánea viva marcada por el apremio de hallar una *teoría unificada* que vincule la mecánica cuántica con la relatividad general. El *sentido totalizante* ha llevado, a lo largo de la historia científico-natural, a buscar *conexiones* entre los diversos modelos explicativos. La importancia de este esfuerzo de enlace entre las teorías resulta manifiesta cuando el físico o el químico, interesado en explicar *cada evento* natural que esté a su alcance, recibe con entusiasmo nuevas sugerencias y teorías sobre posibles «hallazgos» de tales conexiones. Tales noticias alientan la convicción según la cual el menudito trabajo particular de cada quien sería partícipe de una reconstrucción conceptual total del mundo.”

De este modo, el holismo en las ciencias físicas no remite sólo al sentido unitario dado al interior de un modelo explicativo, sino que responde también a una propensión del científico por dirigirse a la naturaleza *considerándola una totalidad articulada*; de aquí se desprende la necesidad de contraposición o acuerdo, según qué resulte del debate respectivo, entre los modelos en disputa.

A propósito del carácter abierto de los sistemas físicos de explicación, también podemos juzgar la cuestión en ambos niveles mencionados. Por un lado, respecto de la unidad sistemática a nivel intra-paradigmático, considerando la aparición de hipótesis *ad hoc* y el reconocimiento de excepciones insolubles, que pueden llegar a exigir la ampliación de la axiomática originaria. En segundo lugar, respecto del sentido unitario desde el que se concibe la naturaleza, rastreando lo que las crisis revolucionarias en la ciencia implican en términos de la necesidad de reacomodar las relaciones entre paradigmas y la definición de lo que es problemático para ellos, tomando en cuenta su pretensión de lograr explicaciones más completas del mundo (así, frente a la mecánica cuántica, la necesaria restricción de las leyes de Newton a las entidades macroscópicas).



ii

Las investigaciones científicas no sólo se disponen hacia sus objetos de estudio asumiéndolos como conformados de manera holista; también conciben su totalidad como coherentemente dispuesta según determinada *legalidad* que los define y organiza. Esta legalidad tiene un carácter diverso, y puede ser tanto la implacable elaboración de un teorema matemático como la inquieta asociación onírica capaz de angustiarnos en una sesión terapéutica. Para el caso de las ciencias humanas y sociales, la noción de *racionalidad* suele ser la forma a través de la cual es concebida esta fundamental disposición cognitiva. En ellas, lo que está en juego es la posibilidad de hacer inteligible una acción siempre que se le pueda *vincular de modo coherente con determinado sistema de creencias y deseos* en el agente. Pretendemos que podemos explicar una acción humana en la medida en que nos consideramos capaces de dar cuenta de la racionalidad que opera en ella. Esto supone, en diversos grados, la posibilidad de la empatía: una *estrategia proyectiva*, la puesta en marcha de un conjunto de recursos gracias a los cuales el intérprete es capaz de *reconocerse* en la circunstancia del agente, de modo que se llegue a comprender el sentido de la acción de éste desde los criterios que son propios de aquél. Se trata de reconocer la perspectiva de cualquier otro desde la única mirada que nos es posible, la de nuestras propias creencias y deseos.<sup>12</sup> Esta atribución de coherencia y racionalidad, dado cierto *posicionamiento*, es ampliamente tratada en la obra de Davidson a través del *principio de caridad* y su indicación de cómo opera la necesidad de reconocer en todo interlocutor posible a un *creyente de verdades* y a un *amante del bien*.<sup>13</sup>

Toca ahora fijarse en la legalidad y coherencia propia de las ciencias físicas. Esto permitirá indicar su distinción, pero también la continuidad que las identifica con la noción de racionalidad, en tanto se trata de *la misma* disposición proyectiva fundamental para la ciencia: la atribución de *orden* en el objeto. ¿Es la racionalidad una suerte de cualidad esencialmente humana, en cuyo caso sólo tiene sentido atribuírnosla a nosotros mismos, o también es posible atribuir racionalidad a la naturaleza? Aunque la profunda necesidad de distinguirmos de «todo aquello que no somos nosotros» ha hecho de la identificación entre humanidad y racionalidad una *asociación obvia* en buena parte de nuestra tradición cultural y filosófica, no creo, sin embargo, que se trate de una cuestión que pueda quedar libre de discusión.

Sin duda, resulta obvio para nosotros que los objetos *meramente físicos* carecen de una dimensión volitiva y normativa que permita explicar su comportamiento.<sup>14</sup> Por ello, no cabe utilizar el término *acción* en casos tales como la caída de una piedra o la fusión nuclear de una estrella. En efecto, ni la piedra ni la estrella se comportan como lo hacen porque estén persiguiendo alguna satisfacción o se dispongan según la pauta de ciertas creencias que incidan normativamente sobre ellas, conminándolas a seguir la ley de la



gravedad o a no respetar el límite de resistencia que el núcleo atómico es capaz de ofrecer a la presión exterior. Con ello, además, queda cancelada la posibilidad de proyectarnos empáticamente hacia dichos objetos naturales, en el sentido de no tener lugar la pretensión de figurarnos como estando en su circunstancia con nuestros propios estados mentales —por definición ellos carecen de éstos.<sup>15</sup>

Sin embargo, si se trata de *justificar una distinción epistemológica* entre la explicación físico-natural y la explicación humano-social, la cuestión no se resuelve tan pronto, cuando menos si —como es el caso en Donald Davidson, por ejemplo— partimos de un horizonte ontológicamente monista. Desde este enfoque, estaríamos, en cualquier investigación científica, hablando siempre de *lo mismo*, aunque bajo *dos vocabularios distintos*. El *quid* de tal distinción pasaría por atender a los aspectos epistemológicos, conceptuales y metodológicos que se espera estén presentes en cada caso, para que podamos considerarnos poseedores de un conocimiento válido, sea en una descripción o en la otra.<sup>16</sup>

Pero ¿resulta de los rasgos de la racionalidad humana la conformación de *modelos de conocimiento* esencialmente distintos? La respuesta será negativa si prestamos atención al fondo común de sentido desde el que elaboramos cualquier cognición científica; específicamente, si nos fijamos en que el trasfondo de la coherencia racional consiste en una *apuesta* por atribuir cierto orden en los problemas que nos planteamos; esta apuesta se halla presente tanto en el antropólogo que estudia las prohibiciones en torno al incesto como en el físico que explica las constantes gravimétricas y la cohesión del núcleo atómico. Por supuesto, la disposición proyectiva que atribuye legalidad al objeto aún debe concretarse a través de *variadas formas conceptuales*, lo cual habrá de llevarnos, por ejemplo, a descartar la presencia de racionalidad en los *objetos particulares* de la descripción física; pero que consideremos que las piedras carecen de intenciones no elimina el carácter proyectivo ni la pretensión de validez explicativa basada en criterios de coherencia propios de *toda descripción*. Sobre este punto, un argumento en favor del dualismo epistemológico debería ser capaz de mostrar que mientras ciertas descripciones operan con una pretensión legal otras no lo hacen. En la interpretación que aquí proponemos, por el contrario, el monismo ontológico se abre a la posibilidad de distinguir lo humano de lo natural, pero no por alguna *prescripción* dualista de carácter epistemológico, dado que en cualquier disciplina siempre actuamos según las mismas atribuciones fundamentales —en este punto, pretensión de legalidad y coherencia—, sino porque la particularidad de los problemas se *aviene* mejor con un *pluralismo metodológico*, que permita ceñir nuestro enfoque en lo concreto de cada contenido específico. Así, en lugar de la pretendida *inherencia y distinción racional* de la agencia humana, tendremos más bien la *pertinencia*, que *resulta de* la relación de conocimiento, de atribuir voluntad, por ejemplo, a determinada elaboración jurídica, pero sin que ello implique negar o resistir la posibilidad planteada por la etología —para citar un caso cada vez más llamativo— de reconocer niveles

de aprendizaje y sutilezas intencionales en especies no humanas —cosa que desde las presuposiciones dualistas podría aparecer como un agravio a propósito de nuestros pretendidos atributos y distinciones esenciales en tanto *homo sapiens*.<sup>17</sup>

Dada la apuesta por la ordenación del mundo, el científico natural procede *esperando* que la piedra se comporte según la ley de gravedad; lo contrario significaría la quiebra del modelo explicativo en cuestión. Esta quiebra consiste en pasar a considerar dicho modelo como ineficaz para dar cuenta de la experiencia que debiera explicar, frustrándose así la esperanza de que el mundo se comporte según las posibilidades descriptivas —expresadas bajo la forma de leyes— del horizonte semántico de las ciencias físicas. En estos casos, la inconsistencia del modelo de explicación remite, tanto como en las disciplinas humano-sociales, a la incapacidad de determinar la legalidad operante en el mundo.

Respecto de esta asunción de la totalidad del mundo como conformada según un orden, la perspectiva de Kant puede sernos nuevamente útil. La *Crítica de la facultad de juzgar* se ocupa de los *juicios reflexionantes*, aquellos que representan tan sólo generalizaciones empíricas, pero que resultan cruciales para culminar las tareas del *entendimiento* (conocer) y la *razón* (actuar). Ello ocurre debido a que las *pretensiones determinantes* de estas dos facultades necesitan de una serie de principios contingentes que permitan la *orientación del sujeto* en el mundo dado a la experiencia. Aun sin hacer posible el conocimiento de dicho mundo, los juicios reflexionantes nos proveen de esta orientación teórico-práctica al *presuponer* que él se halla conformado según fines que le son propios. No es posible ninguna relación cognitiva particular y práctica con el mundo sin presuponer para él una ordenación; en esto consiste la intuición de fondo que Kant está manejando. Más allá de las implicancias del enfoque trascendental kantiano (que trae consigo las complicaciones de tener que pensar estos principios como empíricos y, simultáneamente, a priori), podemos aprovechar para nuestro problema la noción de *conformidad a fin atribuida a la naturaleza*, en tanto forma por la cual se pretende *dotar de coherencia al mundo natural*. Desde esta lectura, las redefiniciones históricas de las ciencias físicas no resultarían otra cosa que las permanentes recreaciones de este *interés*.<sup>18</sup>

Más allá de la específica noción de racionalidad propia de las disciplinas que se ocupan de la conducta humana y los entramados sociales, esta necesidad planteada por Kant de *asumir*, dados nuestros requerimientos teóricos y prácticos, una *racionalidad en el mundo* que no podemos, por último, probar nos remite a una suerte de *pulsión básica* en todo proceder cognitivo. Desde esta consideración, que *por sí misma* no define modelos, nuestra atribución conceptual de creencias y deseos en las políticas estatales, los seres vivos o la materia inerte se define en la siempre mutable reconstrucción proyectiva particular que sea el caso, y no desde la mirada del esquema.

Ahora bien, reconocer la experiencia de este *interés racionalizante* no supone volver a una física animista, interesada en discernir, por ejemplo, la voluntad de los cometas, o a una de carácter cualitativo como la aristotélica, basada en atribuciones sustancialistas que terminan haciendo imposible pensar en el conocimiento como una actividad proyectiva. Por el contrario, se trata —para decirlo kantianamente— de extraer las consecuencias ineludibles del giro copernicano: la *construcción del sentido como atribución*, aunque con una mirada histórica ajena a Kant, que es ya posibilitada por nuestra circunstancia filosófica y académica contemporánea.

La noción de *mundo* estaría, de este modo, profundamente anclada en el núcleo básico de nuestras creencias científicas, y, por tanto, sería dependiente de las mutaciones históricas que en ellas acontezcan; considerando esto, es posible tener una relectura del proceder de las ciencias físicas, muchas veces especialmente interesadas en garantizar para ellas un lugar privilegiado en el discurso de la ciencia, contrapuesto —como en el enfoque positivista— al de aquellas disciplinas incapaces de formular leyes nomológicas. Así, a propósito del mecanicismo heredado de la física galileana, aunque éste se apegue a la *indiferencia esencial* del número y, basado en ella, pretenda el punto de vista *neutral* que trascienda el posicionamiento intencional, al considerar la recreación histórica de *nuestra* medular disposición hacia la ordenación de los objetos de conocimiento, podemos leer tal mecanicismo como una *forma de narrativa*, que proyecta determinados criterios de racionalidad interna y coherencia en su lectura del mundo: los referentes que, cuando menos desde el siglo XIII, fueron perfilando en Europa la subjetividad universal distintiva de la modernidad y su ideal matemáticamente inspirado de acceder a la certeza.<sup>19</sup>

Vistas así las cosas, el criterio de racionalidad que aquí hemos tratado y el de la legalidad nomológica no separan dos *modos* de explicación, que en realidad ponen en juego la misma disposición cognitiva en pos del ordenamiento del mundo, sino tan sólo muestran la necesidad de discriminar, según el objeto a tratar, cuáles sean los elementos que corresponda tomar en cuenta para el caso en cuestión. La pretensión de ordenar nuestros objetos de investigación es lo fundamental; se trata de una *asunción vital* para la práctica científica y sus eventuales logros: *asumir una naturaleza legalmente coherente*. Por su parte, la pretensión neutral —no proyectiva— del modelo matemático-deductivo, que la cultura positivista de la práctica *normal* de nuestros científicos naturales frecuentemente enaltece, oscurece el *carácter construido de la ley*, la historicidad que se proyecta y hace posible *su* conocer.<sup>20</sup> Los recursos conceptuales y metodológicos de los modelos de descripción físicos y humano-sociales son, ambos, *proyecciones de nuestras disposiciones cognitivas* que, en cuanto a su estructura formal, *no se diferencian a priori*, de donde, antes que legalidades decididamente contrapuestas por una diferencia sustancial originaria, tenemos especificidades en los modelos de explicación pautados por *variaciones de los problemas particulares*.

En tercer lugar, consideremos las atribuciones *teleológicas* presentes en la investigación científica. En lo que concierne a los fenómenos humanos y sociales, hacemos inteligible una acción en la medida de que seamos capaces de establecer cuáles son los *propósitos* —específicos y generales— en función de los cuales ella pueda estar siendo organizada. De este modo, el sentido de una acción se captará atendiendo a los fines que orientan a un agente hacia el empleo de determinados recursos —cognitivos, sociales, materiales en general—, con vistas a satisfacer la expectativa de *realizarlos en el mundo*. La agencia humana tiene en este carácter teleológico un elemento particularmente distintivo: una vez más, las piedras, y los objetos físicos en general, carecen de propósitos. En el interés del dualismo epistemológico que aquí confrontamos, será decisivo distinguir las descripciones que tomen en cuenta dichos propósitos de aquellas que se limitan a inscribir sus objetos bajo una ley determinista, proceder en el cual no tiene cómo aparecer el *momento reflexivo* que sería propiamente humano: *autorreconocimiento* y *autoproducción de fines*.<sup>21</sup>

Naturalmente, este interés tiene ante sí una *amenaza inmediata*, a saber, la *reducción* de la intencionalidad humana a legalidades deterministas procedentes del discurso de las ciencias físicas y la consecuente incapacidad de explicar los fenómenos psíquicos y sociales una vez perdida la referencia intencional. Esta suerte de intromisión de las pautas de un discurso en el otro resulta obviamente intolerable para el esquema dualista. En efecto, dicha perspectiva reduccionista, no sólo ha pretendido dejar de lado consideraciones teleológicas en la investigación de problemas tradicionalmente clasificados como científico-naturales, sino incluso en el estudio de diversos fenómenos que la distinción aquí en disputa usualmente consideraría humano-intencionales. Así, por ejemplo, el darwinismo social de algunos de los primeros enfoques sociológicos del siglo XIX o el neoclasicismo económico de inicios del siglo XX ponen de manifiesto tan drástica reducción de las disposiciones vitales que sus determinaciones fundamentales, la competencia y la satisfacción, respectivamente, terminaron desprovistas de sus contenidos teleológicos, para —cosificando los propósitos en juego— hacer de la diversidad de la vida intencional una regularidad abstracta, meramente mecánica y siempre *anterior* a cada una de sus realizaciones concretas. Se trata, pues, de recreaciones de la tradición mecanicista, donde efectivamente la consideración de la intencionalidad de los agentes queda cancelada. No cabe duda de que aquí aparece una seria amenaza para nuestras pretensiones explicativas a propósito de múltiples posibles objetos de investigación; sin embargo, no es necesario sostener una escisión epistemológica para argumentar en contra de tal reduccionismo.

Desde una perspectiva ontológica y epistemológicamente monista, me interesa aquí sugerir una «intromisión» de sentido inverso: la atribución de fines

no se restringe a las consideraciones respecto de la agencia humana, sino que se halla también presente en los conceptos y explicaciones propios de las ciencias naturales. Esto se vincula con *el interés totalizante* que anima la comprensión de nuestros objetos: la búsqueda del sentido queda trunca y frustrada cuando *no recorre las conexiones* que terminan de dar realidad a los objetos y problemas en los cuales ella centra su atención. La *atribución de fines* constituye parte de este recorrido.<sup>22</sup>

Voy a plantear esta discusión en torno al problema de *la vida*. Tal como la conocemos, la vida resulta de los enlaces químicos entre átomos de carbono que, llegados a un punto de complejidad y articulación, empezaron a pautar estructuras funcionales para su autopreservación y reproducción a través de otros seres idénticos o semejantes a los enlaces originarios —según su reproducción fuese asexual o sexual, respectivamente. La vida aparece en el momento en que determinadas estructuras químicas comienzan a disponer *para sí*, de modo creciente a través de la adaptación natural, del conjunto de existencias y recursos del mundo físico, con vistas a *realizar sus propios fines*. En este momento, y en un sentido ontológico decisivo —no abstractamente cognitivo—, *el mundo se hace objeto de sí mismo, deviene práctica sobre sí mismo*.<sup>23</sup>

La molécula de ADN es el *núcleo articulador* que organiza el conjunto de fines de las formas vivas, así como dispone toda interioridad orgánica con vistas a su mejor adaptación posible en el mundo. La distinción misma entre algo interno y algo externo surge con la vida; se trata de una *emergencia* —surgimiento— que, aunque en plena continuidad con la legalidad física que la hace posible a cada instante, nos obliga a considerar *una legalidad con características propias*. Lo orgánico tiende al control de su alteridad —incluidos los otros organismos— y aparenta ser, en principio, radicalmente opuesto a ésta. Es así que *parece* violentar la ley de gravedad, manteniendo la unidad de su estructura a través de membranas celulares o proto-celulares, y evitando que cada una de sus partes resulte atraída con independencia del conjunto del cual forma parte; o altera la energía solar, transformándola en materia apropiable por los vegetales mediante la fotosíntesis. Tal disposición culmina con *la muerte*, cuando las leyes del mundo físico inorgánico *retoman el control* y las estructuras regidas por el ADN se corrompen; las membranas ceden, la energía resulta inasimilable y, en general, toda conformación desde un para sí articulador decae hasta su desaparición —léase *reabsorción* para otros procesos físico-químicos, sólo eventualmente orgánicos. La posibilidad de la vida y de la muerte revela lo propio —distintivo— de las estructuras gobernadas por el ADN, pero, del mismo modo, ponen de relieve que *en ningún caso deja de ser el mundo mismo* el que actúa sobre sí: *la continuidad* que hace de lo interno y lo externo aspectos de lo mismo, *existencias entrelazadas*.<sup>24</sup>

La vida pone de manifiesto la *convivencia y recíproca necesidad* de lo que la tradición procedente de Aristóteles llamó *causas finales* y *causas eficientes*.<sup>25</sup> La necesidad física determinista prosigue en la vida, pero *conformada desde un*

para sí articulador de sentido: la unidad de los fines presentes en la molécula ADN. Así, *los organismos* tienden a hacer prevalecer sus disposiciones, *utilizando* el mecanicismo que sea propio para su desarrollo y el de su descendencia, también regida —dada la herencia genética— por el mismo principio originario.

El discurso de la biología no puede prescindir de esta articulación. Referirse a cierta materia como viva implica más que la mera descripción de los compuestos químicos involucrados en su conformación; requiere, además, poder referirse al objeto en cuestión como poseedor de *disposiciones propias* y acciones regidas por ellas, definiéndolo *en y desde* cierta relación con el mundo. No podemos pretender que conocemos lo que son los mielocitos —miembros de nuestro sistema inmunológico— si nos limitamos a describir los procesos de su elaboración que acontecen en la médula espinal. Se necesita más: plantear su propósito en el contexto de, por ejemplo, determinada infección suficientemente agresiva como para socavar considerables barreras inmunológicas y forzar a nuestro sistema a entregar, en la lucha por la sobrevivencia, glóbulos blancos aún no suficientemente desarrollados, como es el caso de estos organelos. Por supuesto, los mielocitos no son entidades racionales y libres, a la manera como solemos representarnos que nosotros mismos lo somos. Ninguno de ellos se planteará jamás el valor de entregar su existencia a causa de un bien mayor: la salud del organismo del cual forma parte. Sin embargo, para entender su comportamiento, el biólogo no podrá evadir la exigencia de integrar el proceder que lleven a cabo con el entramado teleológico que conforma el sistema inmune, asumiéndolos como entidades orientadas según fines.

El tema de la causalidad finalista, aparentemente clausurado por el mecanicismo galileo-newtoniano, reaparece también en la reflexión ecológica contemporánea, donde el razonamiento desde la interdependencia funcional de los organismos, que forman parte de una organicidad más amplia, lleva a situar dicha causalidad en un espectro aun más amplio. Aquí, el reconocimiento de fines en la naturaleza tiene un primer momento en la agrupación de un conjunto de disposiciones bajo el concepto de *organismo*; sin embargo, la pregunta por el propósito de tal o cual recurso orgánico puede plantearse más allá de la *necesidad interna* propia de cada organismo, y dirigirse hacia la intelección de *sistemas teleológicos* de organismos integrados.<sup>26</sup> Esta ampliación de las consideraciones finalistas por medio de la reflexión ecológica resulta clave por exigirnos redefinir nuestra perspectiva acerca de las finalidades orgánicas hasta considerar la *naturaleza inerte*, en tanto *transformada y dispuesta para* los requerimientos de los sistemas ecológicos —así, la radical transformación de la atmósfera vía su enriquecimiento en oxígeno desde la aparición de las plantas.<sup>27</sup>

La comprensión de la vida requiere, pues, de una *lógica relacional*, donde un sistema unitaria y coherentemente enlazado de disposiciones define para sí cierta forma particular de *existir en el mundo*. La posibilidad de esta

particularización, que no deja de ser *una forma del mundo mismo*, es lo que podemos reconocer también, aunque bajo una nueva configuración, en las estructuras sociales y lingüísticas que definen nuestros diversos sistemas de creencias. Esto no pone en cuestión que el reconocimiento de lo que ocurra a propósito de la agencia humana —en cuanto a su *específica* configuración según fines y propósitos— sea distinto a lo que podamos encontrar respecto de fenómenos biológicos no humanos. No obstante, tal especificidad no anula la *común condicionalidad* de la disposición cognitiva en cuestión, de modo que no nos impide reconocer que *también* a propósito de los fenómenos biológicos, tradicionalmente situados dentro del ámbito de las ciencias naturales —y, por consiguiente, sujetos a la cadena de causas eficientes que se les atribuya—, nuestras explicaciones operan teleológicamente, del mismo modo que consideramos finalidades cuando queremos entender una revolución política o un *lapsus* motivado por deseos inconscientes.

En el caso de nuestra aproximación científica al problema de la vida, encontramos que ella es *inmediatamente teleológica* y, a la vez, apela a mecanismos físico-químicos que gobiernan con necesidad: por ello, dicho problema es un caso especial para poner de relieve el desencuentro de nuestro —*inevitable*— arbitrio en los casos en que prefiera anteponer clasificaciones que explorar las preocupaciones mismas que lo animan a hacer ciencia. Así, en virtud de la *diferenciación de los problemas*, podremos considerar erróneas las pretensiones de explicar, por ejemplo, la pragmática de nuestros usos lingüísticos sólo en función de las estructuras cerebrales que causan eficientemente tales o cuales aspectos del lenguaje humano; empero, la naturaleza de esta equivocación no consistirá en haber utilizado el método correspondiente a *otro tipo* de conocimiento, sino en que las particularidades del problema exigían *recursos conceptuales diferentes*; desde una perspectiva epistemológica, en cambio, los procedimientos son los mismos: a la hora de conocer, ponemos en juego *las mismas disposiciones proyectivas* de las que nos hemos venido ocupando (sentido de unidad, legalidad y apelaciones teleológicas<sup>28</sup>). Por supuesto, en la medida de que nos topemos con problemas particulares distintos, la consideración exclusiva de ciertas determinaciones que los constituyen puede resultar abstracta e insuficiente. Es esto lo que ocurre cuando hacemos abstracción de la historia social de una cultura a la hora de pretender explicar sus usos lingüísticos, con lo cual no se sugiere que la investigación de tal problema deba obviar la consideración de las posibilidades cognitivas que nuestro cerebro permite, sino que ello resultaría inapropiado —por deficitario— para captar el sentido o apropiarse de la plenitud del contenido en cuestión, que en este caso exige necesariamente consideraciones finalistas.

#### iv

Por último, quiero ocuparme de una atribución propia de la racionalidad científica cuya distinción no es tan marcada como en los casos anteriores, pues es un rasgo de nuestras disposiciones cognitivas presentes en la actividad

científica estrictamente asociado con la demanda de concebir los problemas como estructurados según cierta *legalidad* que los conforma.<sup>29</sup> Pese a esta dependencia, es una cuestión que merece tratarse aparte, por haberse constituido muchas veces en el punto de apoyo sobre el que se ha pretendido afirmar, con especial énfasis y más allá de toda disputa, la distinción entre ciencias físicas y ciencias humanas. Se trata de la *regularidad* del conocimiento.

En este caso, a diferencia de lo que ocurre con la atribución de racionalidad en los fenómenos psíquicos y sociales— pretendida como rasgo exclusivo de las ciencias humanas—<sup>30</sup>, la afirmación del dualismo epistemológico procede, más bien, de las *consideraciones deterministas* hondamente enraizadas en la historia de nuestras disciplinas formales y en aquellas abocadas al estudio del mundo natural. Lo que aquí encontramos es, cuando menos desde la maduración del modelo hipotético-deductivo de inspiración matemática con Galileo y Descartes, la pretensión de identificar *certeza* con la *capacidad de cuantificar* el comportamiento del objeto. La esperanza del conocimiento se cifró en las posibilidades abiertas por una *interioridad racional* que, refugiada en la abstracción del número y la figura geométrica, se pensaba podría *predecir* el comportamiento de los eventos naturales; esto es, *comprobar de modo exacto* si las relaciones causales hipotéticamente planteadas llegaban o no a conformar *leyes nomológicas*.

El poder de esta mirada cristalizó en la necesidad de *formular con pulcritud el método de la ciencia*, definiéndose en virtud de éste lo que pueda ser tomado como objeto por dicha ciencia y en qué términos debiera ser tomado. Tanto el racionalismo cartesiano como la renovación y reformulación de sus intereses a través de Kant mantuvieron la *prioridad del criterio abstracto*, perfilado bajo la forma de una estructura metódica, a la hora de definir lo que sea digno o susceptible —según las versiones— de atención. Por lo demás, es el *momento en que el pensamiento se reubica en torno a la fuente de todo posicionamiento*: el sujeto, momento saludado por Hegel como la *llegada a tierra* en la historia de la filosofía. Sin embargo, la tradición cartesiano-kantiana no se limita a posicionarnos para terminar reconociendo que —según la fórmula de la *Crítica de la razón pura*— sólo *conocemos del objeto lo que ponemos en él*, dada nuestra actividad constitutiva. Dicha tradición aspiró a más: deseando captar *la esencia inmutable* de lo real, aunque fuera a través de su fenomenalidad, pretendió *establecer de modo definitivo* qué se puede conocer y cómo se debe hacerlo.<sup>31</sup>

Posteriormente, en el contexto del surgimiento y desarrollo de las ciencias sociales y humanas del siglo XIX, la permanencia de esta pretensión determinista de corte matemático terminó expresándose bajo la forma de la tensión y el conflicto presentes en el dualismo epistemológico contemporáneo. Crecientemente, este dualismo fue perdiendo su fundamento ontológico y fueron haciéndose menos plausibles sus apelaciones metafísicas, pero pese a ello persistió, esperando *preservar* con nitidez un ámbito de lo cognoscible de modo exacto según leyes deterministas, así como otro en el cual poner a



salvo lo que es considerado propiamente —léase, verdaderamente— humano, que correspondería a nuestras particularidades irreductibles a ley natural alguna.

La preservación de este dualismo remite a horizontes significativos e intereses de tradiciones académicas que empiezan a contraponerse intensamente desde hace ya más de 150 años: la asentada tradición físico-matemática frente a aquella que emerge con la lingüística, la antropología, la psicología y la sociología. La comprensión del surgimiento y vigencia de este divorcio no puede, empero, circunscribirse a la actividad académica; más bien, debe llevarnos a pensar el espectro más amplio de nuestras *tradiciones culturales*, aquellas que nos hicieron tematizar fundamentos y criterios últimos, asépticos e incorruptibles, que nos llevaron a autopercebimos como especie en términos de una particularidad endiosada y extrañada frente al mundo. Tal exploración, claro, no se llevará a cabo en este momento, pero siempre es necesario tener en cuenta esta consideración acerca de nuestros horizontes significativos más amplios.<sup>32</sup>

Aquí me limitaré a indicar, en una perspectiva crítica, que la pretensión de regularidad no es patrimonio de un tipo específico de conocimiento, sino, por el contrario, una *condición inherente* a toda pulsión por captar el sentido; específicamente, un rasgo de la disposición según la cual ordenamos aquello que nos hemos propuesto como problemático. Necesitamos disponer lo real para nosotros según formas estructuradas, espacio-tiempo articuladoras y consistentes, de modo tal que no terminemos viendo sólo «manchas en la pantalla»; se trata de la imposibilidad de referirnos al mundo como si éste fuera un flujo indeterminado. La disposición cognitiva por la regularidad es la que nos lleva a predicar agujeros negros, pese a no ser por sí mismos observables con nuestros recursos tecnológicos, *cada vez que encontramos ciertas distorsiones gravimétricas de otro modo inexplicables*; a suponer deseos inconscientes, también sólo reconocibles empíricamente por sus consecuencias, *cada vez que nuestra actividad onírica violenta nuestro principio de realidad*; a descifrar en el despliegue de tropas de un ejército en batalla, cuyos movimientos podrían resultarnos mera diversidad o incluso desorden, un diseño estratégico y táctico que jamás deja de ser una atribución. No es un proceder idéntico en ningún caso, sin embargo, todos ellos nos revelan la necesidad de *orientarnos* conformando cognitivamente un orden regular en el mundo, una estructuración explicativa de las diversas ocurrencias —aun yendo en contra de nuestros criterios habituales de *verificación*, como en alguno de los casos mencionados.

La explicación que reconoce intenciones *también* describe *tendencias*; su atender la particularidad no resulta mera casuística, revela más bien el interés por precisar estructuraciones que *den sentido* a los eventos. Ahora bien, aquí normalmente no encontramos pretensiones deterministas, pero no porque se haya renunciado a la ordenación del objeto, sino porque los *entramados emergentes* de los que aquí nos ocupamos, con su trama holista mecánicamente inasible de significaciones y propósitos, nos revela más pronto

que tarde la futilidad e ingenuidad de tales pretensiones. Dichos entramados emergentes son los que definen la vida o la conciencia: una totalidad en movimiento cuya existencia responde a una lógica relacional que, aunque siendo posible por la causalidad eficiente que rige en sus elementos componentes, como *conjunto* se articula desde una estructura de fines.<sup>33</sup> Esta estructura resignifica la realidad de cada uno de los elementos del sistema mediante sucesivas variaciones a lo largo de su historia, tanto en función de interdependencias internas como de su apertura al mundo y necesidad de adaptación. En virtud de dicha resignificación, la mirada escueta propia del mecanicismo y su anhelo de exactitud resultan manifiestamente impotentes; por ello, es más sencillo, en este caso, enfrentar y objetar el determinismo, proveniente del discurso de las ciencias físicas, que pretenda explicar los fenómenos usualmente clasificados como humano-sociales.

Como contraparte, es asimismo necesario relativizar el dualismo epistemológico que intenta fundarse en la regularidad del conocimiento de las ciencias físicas —a manera de un *criterio de falsación* que nos permite saber si acertamos o no en la clasificación—, poniendo de manifiesto las *discontinuidades* y *heterogeneidades* que también aparecen en sus explicaciones. Este punto es de especial interés, debido a que estas disciplinas, al igual que las formales, han sido propuestas en el esquema dualista como pertenecientes al dominio en el que propiamente cabe predicar regularidad en su forma más plena, la de la *legalidad nomológica*. Tradicionalmente, la matemática y la física han sido los pilares de la pretensión determinista, alimentando con crecientes «nuevas pruebas» la esperanza nomológica. Sin embargo, en los últimos dos siglos se han experimentado profundos cambios en las conceptualizaciones y definiciones objetuales propias de dichas disciplinas. La reflexión sobre *qué es* lo que las define como participes de un *modo de conocimiento* con características exclusivas no puede ser indiferente a estas transformaciones: el ideal de exactitud de la ley matemática y el de la uniformidad de la naturaleza se han vuelto hoy, cuando menos, *problemáticos*.

Los físicos contemporáneos no disponen de sus investigaciones suponiendo que exista una *única manera* de conceptualizar la naturaleza de los cuerpos. Antes de atreverse a tanto habría que responder a la pregunta acerca de qué cuerpo es el que vamos a estudiar, si un neutrino o un conejo. La indeterminación cuántica puede socavar las certezas mecanicistas procedentes del siglo XVIII, al hacernos ver que las constantes que suponemos para dar cuenta del movimiento de ciertos cuerpos (velocidad, posición) pueden ya no ser apropiadas a la hora de estudiar entidades sub-atómicas de comportamiento inherentemente errático, cuando menos dada *nuestra perspectiva* —siempre mediada por la inasible interacción de las partículas *quantum*. Aun circunscribiendo nuestros estudios a entidades macroscópicas, como una piedra, el conejo o cualquier otra de magnitud semejante, aparecen los problemas que la relatividad general nos plantea respecto a la constante tiempo de Newton, para el caso en el cual alguna de dichas entidades viaje a

velocidades cercanas a la de la luz, lo que subvierte nuestra claridad tridimensional, situándonos en un mundo donde espacio y tiempo resultan indisociables en tanto una función de la masa y velocidad de los cuerpos.

Encontramos paradigmas físicos en *disputa*, no por ello contradictorios; de hecho conviven y se pretenden su unificación, pero, *de facto*, manejan axiomáticas y conceptos distintos, que han *quebrado* el modelo de la *incorrutable* regularidad del conocimiento científico-natural. La particularidad de los problemas prevalece, definiéndose su regularidad en los términos que sean propios de cada uno de ellos; así, según se trate de objetos macroscópicos o microscópicos, o según se encuentren cercanos o no al punto de velocidad en que materia y energía devienen intercambiables.

Las disciplinas formales no nos presentan un panorama muy diferente. Hace más de un siglo que Lobachevski ideó un modelo geométrico en el cual infinitas paralelas podrían intersectarse; se trató del primer esfuerzo dirigido a socavar la percepción de obviedad de la que probablemente sea la certeza más antigua de nuestra tradición científica: la geometría euclídea. En el terreno de la lógica podemos prestar atención a los modelos que trabajan con más de dos valores de verdad, que al prescindir del tercio excluido se perfilan como una suerte de atentado contra buena parte del núcleo canónico de nuestras creencias científicas y no sólo científicas: la lógica aristotélica.

La concepción galileo-cartesiana que hace de la matemática algo así como un lenguaje divino, en el cual amparar la pretensión de absoluta predictibilidad, simplemente no puede salir indemne de esta nueva experiencia: en efecto, debe resultar intolerable que el auténtico modo de ser del pensamiento de Dios carezca de univocidad, que su modo de decir responda al contingente y casi lúdico ingenio de algunos matemáticos y lógicos, que decidieron ver *qué pasaba* si movían alguna piedra crucial —o axioma— de alguno de los viejos edificios heredados. Y, por si lo hecho no fuera ya bastante transgresor, resulta que aquellas nuevas propuestas pueden ser sumamente útiles para la investigación científico-natural; la geometría lobachevskiana a propósito de la curvatura del espacio relativista y la lógica polivalente para los cálculos a nivel cuántico.<sup>36</sup>

No pretendo sugerir que estas referencias acerca de la experiencia histórica de las ciencias físicas y formales cancelen su pretensión de regularidad —en un sentido decisivo irrenunciable. Tan sólo nos recuerdan que las *pretensiones* de un discurso no pueden confundirse con el *efectivo alcance* de éste; para el caso que nos ocupa, los logros de la explicación científica. No se trata, pues, de una circunstancia cancelatoria en absoluto, sólo pone de manifiesto que el discurso de estas disciplinas, al igual que cualquier otro discurso, tiene *condiciones particulares* desde las cuales es posible como discurso. Tal condicionalidad está contenida en la experiencia de definiciones y redefiniciones de la *relación histórica con los objetos* de nuestras investigaciones científicas.

Es esta evolución la que cuestiona —aunque no ha suprimido, ni tiene por qué hacerlo para absolutamente todos los casos— la pretensión determinista de buena parte de la cultura científica moderna. Para cualquier discurso esencialista —y el hipotético-deductivo de Galileo y Newton es uno de ellos— este *reconocimiento* de las condiciones suele costar demasiado, y no por mero capricho: lo que tienen ante sí es la amenaza de dejar de ser ellos mismos. Su ánimo más bien los lleva por otro camino, el de un lenguaje y unos conceptos autosubsistentes y fundadores, no unos que, por el contrario, necesiten *apelar a otra cosa*. En el ideal de la certeza matematizante con que irrumpe la modernidad, tal esencialismo se perfiló como *objetividad neutral*, aquella que *trasciende* todo punto de vista particular y todo posicionamiento del intérprete.<sup>35</sup>

La exactitud matemática, así como la uniformidad de la naturaleza apoyada en ella, fueron las *expresiones* de dicha objetividad, las que ahora se ven seriamente alteradas cuando encontramos que los sistemas formales presentan incluso *fisuras* internas —vistas las cosas desde la perspectiva del ideal nomológico. Fisuras notorias, al no ser posible determinar el valor de verdad de toda fórmula bien formada al interior de un sistema formal (teorema de incompleción de Gödel);<sup>36</sup> o al advertir que la evolución de los gráficos producto de ecuaciones fractales son impredecibles, dada la constante mutación de *las funciones mismas* que generan los valores, y más aun cuando notamos que los valores que fueron inicialmente asignados pueden perfectamente ser elegidos arbitraria o lúdicamente.

Al igual que en la física, las propias producciones matemáticas nos abren a un escenario ciertamente menos conforme al anhelo de *absoluta determinabilidad* expresada como *exactitud*. Sus pretendidas objetivaciones independientes de cualquier perspectiva quedan desnudas —*manifestamente conectadas*— cuando *cambian las necesidades explicativas* y/o *se empieza a jugar un poco*, tratando con un mayor sentido de la contingencia de las producciones humanas a los axiomas y reglas de inferencia de los sistemas formales, tanto como a los conceptos básicos con que nos referimos al mundo natural —así, la dimensionalidad. Nuestro *posicionamiento o facticidad*, *la condición determinante de nuestras disposiciones proyectivas*, puede revelarse, aun frente a la mayor pretensión cognitiva de una época, de una manera casi casual o inadvertida, alterando, por ejemplo, algunos *valores iniciales*.

## conclusión

Mi propósito a lo largo de este artículo ha sido subrayar el *carácter proyectivo y posicionado de toda actividad cognitiva humana*, esto es, consecuentemente, la naturaleza intencional e histórica de la investigación científica en su conjunto, la cual, además de ontológicamente arraigada como condicionalidad del ser de

quien conoce —nosotros—, se concreta y realiza epistemológicamente a través de las disposiciones proyectivas que hemos tenido ocasión de exponer.

Es por ello que no me he propuesto salvaguardar el espacio disciplinario de «lo auténticamente humano» frente a cualquier intromisión reduccionista procedente del discurso de las ciencias físicas; tampoco he pretendido anular la especificidad que es propia del estudio de los fenómenos naturales. Por el contrario, frente a cualquiera de ambas posibilidades, he intentado más bien *resituar* el problema de la reducción, poniendo por delante la consideración de *todo* conocimiento científico como proyección y posicionamiento.

Remarcar la intencionalidad presente en toda actividad científica no significa —hemos tenido ocasión de discutirlo en las páginas anteriores— atribuir deseos a las piedras, puesto que ello, además de ser una proposición difícilmente inteligible desde nuestros marcos culturales vigentes, tan sólo *invertiría* la cuestión frente al mecanicismo reduccionista, mas no la resolvería, al *mantener la fijación esencial* de discursos que coexisten siendo incompatibles a la hora de tratar el mismo objeto —en tal caso, la nueva fórmula sería: «lo cognoscible es lo intencional». Mi interés no ha estado centrado en la crucial necesidad de desarrollar conceptualizaciones específicas o *ficcionar razonablemente* respecto de la naturaleza de los objetos para poder explicarlos *in concreto* —hacerlos para nosotros, convertirlos en nuestros problemas—, sino en lo que como *socialidad cognitiva* ponemos en juego a la hora de conocer. Como sugirió Kant, hay que volver la mirada sobre nosotros, para poder determinar qué es lo que conocemos y en qué términos lo hacemos; y lo que aquí encontramos es *un ver perspectivista, inherentemente organizador desde las propias condiciones de su existencia*. Bajo esta mirada, quizás en ciertos casos habrá que apelar a la noción de deseo o a la de legalidad externa que gobierna sin excepciones, pero ello no porque el discurso de la ciencia deba necesariamente *encauzarse* en uno u otro extremo de alguna dicotomía insalvable: el método que se antepone al contenido para *fundamentar* su intelección desde *fuera de él*. Más bien, podrá trabajarse con esta o aquella conceptualización una vez que sean manifiestos *los requerimientos explicativos* que el problema en cuestión nos plantee.

Retomando nuestra Introducción, diremos que el *ánimo* —aíento— del conocimiento es la pregunta que inquiere por el sentido que somos capaces de atribuir a cierto fenómeno, *determinado cognitivamente* desde nuestras disposiciones. Las consideraciones metodológicas son importantes, pero *siempre* secundarias, tanto a nivel epistemológico como histórico, pues *resultan* del derrotero variable de investigación que ha venido paulatinamente *construyendo sus objetos* a partir de los problemas que resolvió estudiar. Llegado cierto punto, esta construcción puede formular *convenciones suficientemente regulares* acerca del comportamiento de los objetos y las formas más útiles de abordarlo (especificidad y precisión metodológicas). Este logro economiza las explicaciones y alienta la posibilidad de seguir



profundizando. El problema que surge a propósito de estas frecuentemente necesarias y provechosas construcciones consiste en *convertirlas en esencias indisputables*, autosubsistentes e inafectas a la experiencia histórica de la investigación; es decir, *indiferentes* a la manera en que *fluye la necesidad de nuestra evolución* cultural y académica, bajo cuyo marco significativo evoluciona lo que llamamos *nuestro mundo*, y, con él, todos *nuestros problemas* de investigación y los límites disciplinarios destinados a clasificarlos.

En términos de Rorty, diríamos que dichas construcciones devienen problemáticas cuando terminan siendo *tomadas demasiado en serio*. Sin duda, necesitamos, para las diversas esferas de nuestra actividad, lo que él llama «vocabularios últimos», a la manera de *convenciones útiles* que permitan hacer viable nuestra práctica. Sin embargo, a su vez, es preciso tomarlas con *ironía*, asumiendo que toda formulación lingüística se halla gobernada por la *contingencia* de nuestros deseos, intereses y horizontes culturales —holistamente conformados. El ironista, señala Rorty, es aquel que reconoce la necesidad de estas convenciones, pero no pierde de vista su carácter: el ser *recursos históricamente formulados*.<sup>37</sup>

Permanecer en la fijación de los discursos nos deja sin saber muy bien *qué hacer* cuando la experiencia histórica de la investigación científica termina forzando la ampliación o abierta relativización de los criterios antepuestos como necesarios para cada tipo de conocimiento. Así, bajo la mirada censora del dualismo epistemológico, el *pluralismo* metodológico, que el desarrollo disciplinario actual ofrece, corre el riesgo de verse sujeto a restricciones clasificatorias, que terminen pretendiéndose autosubsistentes frente a la particularidad de los problemas, y rectoras de sus posibles cursos de investigación, *frustrando*, con ello, las mejores posibilidades de la ciencia. La convención útil puede devenir tedio y fastidio si seguimos aferrados a la legalidad nomológica y mecanicista a la hora de explicar qué es una ruptura espacio-tiempo o una molécula ADN. Ocurrirá lo mismo si nuestro enfoque de los procesos psico-sociales permanece entregado a la mera casuística e incapaz de investigar por qué ninguna tradición cultural conocida acepta violar el tabú del incesto entre madre e hijo, o por qué al tomar en cuenta las necesidades de valorización del capital podemos, caso a caso, predecir tantos comportamientos individuales.

Es nuestra específica manera de gestar la pregunta por el sentido la que hace posible la posterior aparición —objetivación— de métodos y disciplinas. El punto, creo, es *no perder de vista* esta conexión. De ahí la necesidad de situarnos en la perspectiva de la *atribución cognitiva como proyección desde nuestro posicionamiento histórico*. Ésta es la condición de toda particularización conceptual, y ambos *momentos* son inseparables como *condicionalidad integrada* que, sólo entonces, permitirá la formulación de *criterios*. La mirada que reconoce esta conexión posa su atención en la *concreción de los problemas* y hace de la abstracción de los criterios un *eventual instrumento*.

En esta línea, deja de ser una brecha difusa la relación entre el monismo ontológico, que debiera incluir la consideración de la historicidad e intencionalidad humanas —la condicionalidad de quienes hacen ciencia—, y el pluralismo metodológico: su continuidad se hará rastreable por medio de la *comunidad de disposiciones proyectivas* —lo propiamente epistemológico— actuantes en el conocimiento científico en general. Una vez que la reflexión epistemológica se desdibuja como *discurso del método*, ontología y epistemología pueden volver sobre *la unidad* (hablamos de lo mismo y en un horizonte común de significaciones), abandonándola tan sólo ante la necesidad concreta que plantea la propia práctica científica, ante *la singularidad* de los problemas y sus exigencias metodológicas —y conceptuales— específicas.

## notas

- 1 Aunque en el plano ontológico, la argumentación por la que Descartes nos lleva en sus *Meditaciones metafísicas* hacia la afirmación del yo como actividad cognitiva constituye un ejemplo notable acerca de la necesidad de *delimitación* que por sus propios presupuestos la pretensión dualista se plantea a sí misma; en aquel caso, se trataba de la plena determinación de lo que no puedo ser yo mismo.
- 2 Desde su profundo sentido dualista, el giro trascendental kantiano es un momento *fundamental* en esta comprensión del conocimiento como reconocimiento, en la limitación de toda cognición a la actividad constitutiva por la cual nuestra *presencia* hace del objeto una realidad accesible para nuestros juicios. El yo trascendental kantiano, lejos de extraviarse en el objeto especulando qué pueda ser en sí mismo, se dispone a conocerlo en la medida de que es capaz de reconocer el orden que subjetivamente él le atribuye al convertirlo en *fenómeno*. Esta inflexión según la cual la objetividad viene dada por cierta perspectiva, que define las condiciones de lo cognoscible, es tomada y desarrollada por Hegel —de un modo no trascendental— en la figura del *para sí* y le permitirá pensar la conciencia del devenir en términos de un ser que es *para nosotros*. La noción psicoanalítica de *proyección* —no sólo asociada con la transferencia terapéutica— comparte también esta perspectiva del conocimiento como la intelección que llevamos a cabo a partir de una determinada y particular disposición de parte de quien conoce: el yo hace del mundo de los objetos su mundo *vía* la construcción de un *principio de realidad* siempre enlazado con nuestra identidad afectiva —los objetos *jamás* son emocionalmente *neutros* para nosotros, más bien son *siempre significativos*.
- 3 Por supuesto, la obra clásica de Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1975, es una referencia obligada, siendo claves las nociones de *paradigma* y *crisis revolucionaria*. Sin embargo, tomo distancia de sus implicancias relativistas, vinculadas con un razonamiento que restringe nuestras disposiciones proyectivas a un *presente de convicciones regulares* respecto de las cuales la mirada del científico sólo podría alcanzar su *escuela* inicio y término: Desde este enfoque resultamos incapaces de interpretar el *proceso* histórico de gestación de las propias creencias, perjudicando así su comprensión. Se trata de la aporía kuhniana de la intraducibilidad ante el *factum* de nuestra capacidad efectiva de conformar una mirada histórica *situada* y, a la vez, *transparadigmática*.
- 4 Vista como amenaza de anulación de otras facultades cognitivas distintas del *entendimiento*, esta posibilidad llevó a Kant a plantear sus distinciones críticas, y así, por indicar el caso más notorio en su proyecto, poner a salvo los fueros de la *razón práctica* (moral) de la intrusión de la ciencia.

- 5 Por lo demás, aunque secundarias para el conocimiento, estas distinciones disciplinares no dejan de ser útiles; así, en cuanto a la comunicación entre los científicos, la organización académica de la formación científica, etc.: todo lo cual resulta imprescindible para que los procesos de investigación se lleven a cabo —retomaré este punto más adelante. Sin embargo, la perspectiva dualista tiende a estar asociada con la creencia según la cual en torno de sus distinciones se ponen en juego problemas de mayor envergadura que la estricta aclaración metodológica y organización académica. Desde Kant hasta Donald Davidson (cf. especialmente «Eventos mentales» en: *Filosofía de la Psicología*, Barcelona: Paidós, 1994) se asume que, a la vez que se distingue entre lo humano y lo meramente físico a propósito de las formas del conocimiento, se cumple con la tarea de preservar la voluntad e intencionalidad humana *libres* y a salvo de cualquier sujeción a leyes mecanicistas ciegas —capaces de anular la cualidad y/o dignidad que nos sería inherente y distintiva como personas.
- 6 Tomo el ejemplo de la risa de su mención en el contexto de una discusión acerca de los límites de la lógica disciplinaria en la introducción a *Deporte y ocio en el proceso de la civilización* de Norbert Elias, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 92. Elias es un sociólogo clásico que funda la denominada *escuela figuracional*, y cuya atención estuvo permanentemente puesta en los impases que los intereses disciplinares —finalmente expresados en alguna formulación con carácter de *método*— han producido en la historia de la ciencia. Su estudio clásico sobre el tema de la civilización en Occidente (*El proceso de la civilización*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989) precisamente quiebra este modelo a través de un enfoque psico-sociogenético de lo que él denomina las *figuraciones humanas* —nuestras formas de interacción.
- 7 El *principio de caridad* davidsoniano, por ejemplo, representa un argumento de carácter trascendental que no renuncia a la asunción de *contenidos* respecto del bien y la verdad, los contenidos que el propio intérprete «trae consigo» a la hora de conocer, situarse en el mundo y comportarse en él.
- 8 Por supuesto, se pueden citar múltiples casos en los que elementos «puramente» biológicos o psicológico-intencionales carezcan de significación según la especificidad del problema; sin embargo, con ello no se hace más que indicar la obvia circunstancia según la cual las diversas *facetas de un problema* podrán tener distinta relevancia en una explicación particular: unas podrán estructurar —explicar— más su concreción —lo que entendamos por su realidad— que otras. Esto resulta *clave* para la explicación y habrá de determinarse en cada caso, pero no supone la necesidad de anteponer una *sistemática restricción* para explorar un problema o el paso a la segmentación de éste (lo cual significa su *pérdida* como un problema), a través de una lógica *desencontrada* con dicha concreción, tal cual ocurre en la *anteposición* de la regla disciplinaria, que procede más bien diseccionando la experiencia de investigación. El caso de la risa puede ser especialmente significativo a este respecto, dada la imbricación en él de aspectos biológicos, psicológicos y sociales en general, de modo tal que presenta serios problemas para un espíritu más comprometido con la clasificación y la delimitación de *las reglas a aplicar* que con la captación del sentido. Explicar la risa de un ser vivo supone tanto dar cuenta de sus emociones como de sus procesos fisiológicos, *proyectamos* como intérpretes, *inmediata e indisolublemente*, en ambos aspectos.
- 9 Para rastrear la forma en que operan nuestras disposiciones proyectivas en las ciencias humanas me apoyo en buena cuenta en la discusión desarrollada en «Eventos mentales» de Donald Davidson (en: *Filosofía de la Psicología, o. c.*), y en la exposición sistemática que Pablo Quintanilla realiza en su artículo «The Intentional Description» ( inédito, 1998) de lo que él considera los rasgos de las *ciencias intencionales* —expresión acuñada en dicho texto para referir a las disciplinas que operan sobre la base de interpretaciones que conciben sus objetos como conformados de modo holista, racional y teleológico.
- 10 Quizás la expresión «sistema» no sea la más conveniente para tratar este punto, debido al hecho de estar marcadamente asociada —en diversas tradiciones científicas, desde el sistema orbital de Kepler hasta el sistema de la acción social en Parsons— con la idea de una configuración de elementos caracterizada por definir relaciones —unívocas o

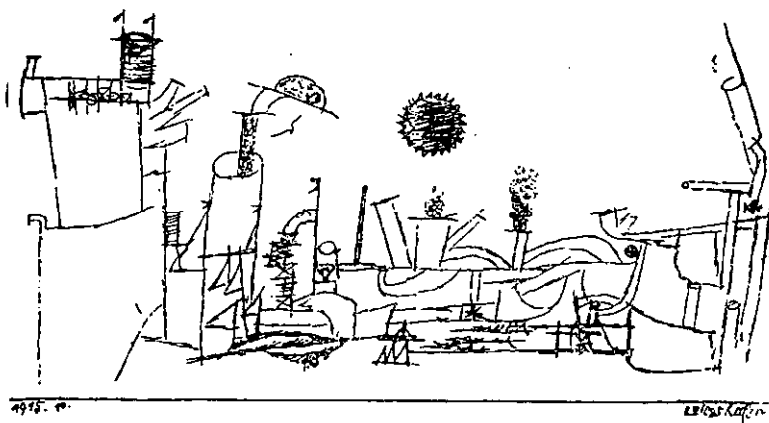


- múltiples— sobre la base de modelos inmutables de interacción, que poseen en sí las condiciones de una reproducción en principio imperecedera. En la concepción de la historia presente en Marx, la perspectiva que abre su noción de *estructura social* se acerca más a lo que aquí llamamos un sistema abierto: un conjunto articulado que se *redifine* según las mediaciones de su propia experiencia.
- 11 Hay que resaltar que este sentido totalizante no tiene que verse necesariamente implicado con un compromiso metafísico en términos de alguna definición sustancial positiva. Más bien, radicalizando pragmáticamente el *giro copernicano* propuesto por Kant para los problemas clásicos de la metafísica tradicional, podemos tomarlo como *una convención útil para el descubrimiento*.
  - 12 Cf. Quintanilla, Pablo., *o. c.*, pp. 13-17.
  - 13 Para la conexión de este principio con argumentos a favor del dualismo epistemológico, cf. Davidson, Donald, *o. c.*, segunda parte, donde se cuestiona la posibilidad de leyes psico-físicas.
  - 14 El caso de los *seres vivos* complejiza considerablemente la cuestión y ofrece mayores reparos al dualismo epistemológico y a la asociación en la que descansamos —dada en sí por obvia— entre humano-racional y no humano-no racional. El problema de la vida será el núcleo de mi argumentación contra este dualismo en el siguiente acápite del presente artículo, cuando me ocupe de nuestras disposiciones teleológicas operantes en la ciencia.
  - 15 Esta consideración acerca de la empatía, así como otras precisiones que he podido incorporar, las debo a las críticas de Pablo Quintanilla al borrador de este artículo.
  - 16 Carente en la discusión contemporánea de un fundamento ontológico —inevitablemente *metafísico*, en este caso— que sustente sus disociaciones, el dualismo epistemológico depende de su capacidad de argumentar diferencias formales sustantivas. Siendo la materia la misma, en torno a *la forma* se juega la viabilidad del proyecto.
  - 17 Lo que aquí interesa, pues, no será establecer, antes de cualquier exploración específica, si la piedra tiene o no intenciones (quizás su «estar ahí quieta» responda a las disposiciones de un ser intencional cuya existencia oscile entre dimensiones, y por ello nos resulte inaccesible, del mismo modo que nuevos descubrimientos podrían hacernos caer en la cuenta de que todas las formas de vida no son necesariamente orgánicas —basadas en carbono—; aunque en ambos casos, ciertamente, nuestros cánones científicos actuales se verían apremiados). Lo que *sí* resulta importante a nivel epistemológico es determinar si la intención debe ser tomada como un *criterio de clasificación a priori* de los objetos de la investigación científica o si quizás no sea otra cosa que una atribución conceptual y metodológicamente útil para investigar ciertos problemas.
  - 18 Tal proceso se expresa en las consideraciones cosmológicas que científicos claves como Newton y Einstein realizaron, y que contemporáneamente lleva a algunos físicos puros a conectar la discusión acerca de los parámetros físicos invariantes, que resultaron vigentes en nuestro universo a partir del *Big Bang*, con el problema del orden cósmico y la posibilidad de una inteligencia unitaria (Cf. García Marzano, A., *Filosofía Natural de las cosmologías relativistas*, Tesis doctoral, Sección de Filosofía de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Salamanca, 1995).
  - 19 La posibilidad de esta lectura histórica de un paradigma con pretensiones nomológicas y neutrales —como el de Galileo— permite asumir con ironía rortyana nuestras necesidades de llevar a cabo afirmaciones y distinciones con carácter de *sanción última*. Esta ironía, valga decirlo, no significa cancelación o desprecio; espero volver sobre ello hacia el final del artículo (Cf. la Segunda sección de Rorty, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1991).
  - 20 Dicho hegelianamente, una naturaleza no interpretada conforme a la estructura del concepto —conforme a aquello que el *espíritu* es capaz de reconocer por no ser él otra cosa que *naturaleza para sí*— y vista como mera objetividad exterior se haría simplemente inaccesible, no objeto de predicación ni intelección.
  - 21 A manera de telón de fondo, por demás revelador, es pertinente prestar atención a la forma en que la tradición metafísica —y filosófica en general— que se ha ocupado del problema del yo (aima, sujeto, intencionalidad, etc., según las interpretaciones) ha tendido a pensar esta cuestión de las intenciones y los propósitos en términos de nuestra

*distinción intrínseca* como seres humanos. Así, en una de sus versiones más célebres, el radical compromiso de la reflexión kantiana con la dualidad sujeto-objeto le permitió darle a ésta su forma más acabada: la fundamentación, en el plano moral, de un querer autónomo pensado como intención pura —racional—, escenario de una *auténtica libertad*. Preservar la libertad frente a la legalidad del mundo natural, pensarla como completamente *opuesta e inconciliable* con la *necesidad del movimiento físico*, constituye una herencia que el dualismo epistemológico contemporáneo arrastra, aunque, claro, bajo la consideración de lo humano en términos distintos a los de la crítica trascendental kantiana (cf. «Eventos mentales» de Donald Davidson, o. c., donde —desde la Introducción— el autor inscribe su investigación en el marco de la tradición que procede de Kant: la libertad es *indeterminada*, aunque, a la vez, incide en el mundo).

- 22 Por supuesto, la *intrusión* que ahora sugiero no es sino metafórica. El monismo que anima este artículo me lleva a pensar la intelección de los fenómenos no en términos de una respetuosa *anteposición de límites*, que preserve la autonomía de las distintas formas discursivas de la ciencia, las cuales puedan, por consiguiente, *sufrir* eventuales intrusiones; más bien, siguiendo la mirada hegeliana de la *actividad del pensamiento*, concibo las relaciones entre dichos discursos en términos de una incesante *penetración en lo real*: se trata del curso propio de nuestras reconstrucciones totalizantes, frente a las cuales la consideración de la *particularidad de los discursos como ensimismados y circunspectos resulta un momento unilateral*.
- 23 Esta *autorreferencia de lo real* es la condición originaria de la reflexión y las formas de conciencia humanas en las que finalmente *ha culminado* la vida —cuando menos hasta el punto presente al que ha arribado la historia de su evolución.
- 24 En Hegel, el momento en que el *para sí*, que emerge con un sentido de ruptura, termina reconciliándose con lo *en sí*. Por ejemplo, en la historia de la filosofía, el surgimiento del principio de la subjetividad con Descartes aparece como la más resuelta negación de la ontología de la sustancia pensada como *arché* o voluntad divina; sin embargo, la conciencia aún tendrá que reconocer la *inherente continuidad* que enlaza ambos momentos, por sí mismos impropios para ser tratados como plenamente reales.
- 25 Véase, como una referencia reveladora, la subordinación del determinismo de la naturaleza a los principios teleológicos de la actividad reflexionante en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant, §§ 80-81. Aunque la perspectiva metafísica de la *crítica trascendental* termina llevando esta exploración hacia el *fin último de la naturaleza* como *fin final de la creación* y la necesidad moral de Dios, se plantea en ella la posibilidad de abordar la convivencia de la causalidad final y eficiente que aquí nos interesa, pudiendo dejar de lado las implicancias teológicas de la teleología moral kantiana.
- 26 Cf. el rigor kantiano a este respecto, nuevamente en su *Crítica de la facultad de juzgar*, Apéndice a la Segunda parte: Crítica de la facultad de juzgar teleológica, §§ 82-83.
- 27 Para explorar la conformación de sistemas teleológicos, Kant introdujo el concepto de *conformidad a fin externa*: la circunstancia por la cual «una cosa de la naturaleza sirve como medio para un fin» (*ibid.*, A375, B380) distinto de sí misma. Por el contrario, en la conformidad a fin interna de un organismo cualquiera no es relevante si —considerada su efectividad con relación a otros organismos— aquél en cuestión resulta fin o medio. La conformidad a fin externa permite *integrar* en la reflexión teleológica objetos naturales que no son organismos, tales como el aire, el agua, etc., considerando que puede *atribuírseles un propósito desde la perspectiva de los seres orgánicos*, es decir, que pueden ser tratados como *medios* para la conformación y viabilidad de éstos. En todos los casos, los fines externos deben ser seres orgánicos, pues sólo ellos, como fines naturales, son capaces de instrumentar otros objetos en tanto *sus* medios.
- 28 Como hemos de ver a continuación, también pretendemos en toda problematización científica determinada *regularidad* en el objeto.
- 29 Cf. *supra*, punto II.
- 30 *loc. cit.*
- 31 Esencialismo afirmado, además, desde una concepción del sujeto como pura interioridad racional abstraída de sus relaciones con el mundo social y natural; *disociación* ésta que resulta clave para pensarlo en la perspectiva de un *recurso fundacional último*.

- 32 Así, por ejemplo, a propósito de nuestra distinción como especie, resulta crucial rastrear el planteamiento judeo-cristiano acerca de la existencia de una dimensión espiritual en las personas, cuya realidad es trascendente frente a las contingencias del mundo natural y social, y resulta su *determinación esencial* (Cf. Bacigalupo, Luis, «El Principio Mateo. Ensayos sobre los orígenes del liberalismo político», en: *Cibertextos* (Revista Electrónica de la Dirección Académica de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú), 11 (1999), 78). Difícilmente puede entenderse el surgimiento de la oposición moderna entre libertad y necesidad sin tomar en cuenta la herencia espiritual que nos recuerda que nuestra realidad —luego *dignidad racional* en Kant— está *más allá del mundo*. El dualismo epistemológico reivindicado desde las ciencias humanas participa nítidamente de este anhelo por precisar lo que sea propia e inequívocamente humano.
- 33 Cf. *supra*, punto III.
- 34 Para el caso de la conciencia humana, la lógica polivalente podría ser, cuando menos, sugerente a la hora de pensar problemas como el de la *irracionalidad*, donde cabe que dos o más proposiciones que predicen tesis contrarias sobre el mismo objeto participen de un único sistema de creencias coherentemente conformado. Dicha lógica abriría posibilidades para el tratamiento formal de la convivencia de diversos *sub-sistemas* de creencias que, dentro de la unidad más amplia de la vida psíquica que los engloba, interactúen causalmente entre sí, repeliéndose mutuamente y afirmando sus propias disposiciones (pulsiones, deseos y emociones, sean reconocidas o no de modo consciente); lo cual, por ejemplo, permitiría, entre otros usos posibles, conceptualizar la polisemia de las creencias y sus explicitaciones proposicionales en una pragmática determinada.
- 35 Así, y a diferencia de cualquier concepción sustancialista de las matemáticas —como la de Platón, por ejemplo—, esta neutralidad supuso la eliminación de consideraciones (ontoteleológicas, que puedan remitir lo matemático a posiciones cosmológicas y/o a finalidades extrínsecas tanto particulares como absolutas.
- 36 Esta condición es especialmente importante, pues remite a la *estructura formal misma*, más allá de la particular axiomática en juego —como era el caso de nuestra referencia a la contraposición de la geometría lobachevskiana con la de Euclides.
- 37 Cf. «Ironía privada y esperanza liberal» en: *Contingencia, ironía y solidaridad, o. c.*, donde Rorty desarrolla estos argumentos contra la pretensión, en el ámbito moral, de establecer «léxicos últimos», concebidos como *desconectados de nuestras necesidades pragmáticas*. En este sentido, Rorty se asume liberal, pero pretende reformar la mirada esencialista usualmente presente en el liberalismo.



u n a   d i s c u s i ó n   s o b r e   l a  
i n t e r p r e t a c i ó n

## introducción

En 1990 se llevó a cabo en la Universidad de Cambridge un debate que vale la pena de ser revisado. Con ocasión de las Conferencias Tanner, que cada año organiza dicha universidad, se invitó a un grupo de intelectuales para que diserten sobre la idea de interpretación.<sup>1</sup> Los ponentes: Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler y Christine Brooke-Rose, se enfrentaron a un tema que verdaderamente no es nuevo, pero que, sin embargo, se ha vuelto un tópico central para las discusiones académicas en campos de estudio aparentemente disímiles; es el caso, por ejemplo, de la epistemología y la teoría de la comunicación, de la sociología, la literatura o la filosofía. En las últimas dos décadas, se ha visto un marcado interés por abordar fenómenos socioculturales desde enfoques multi-disciplinares. Esto ha abierto distintas perspectivas de exploración e investigación para las diversas especialidades que existen en las facultades de *Artes y Ciencias* de todo el mundo, pero, al mismo tiempo, parece haber suscitado un clima de sobreexcitación intelectual, en el cual los límites entre disciplinas parecieran atenuarse y empezar a desaparecer.

La ponencia de Christine Brooke-Rose,<sup>2</sup> *Historia-palimpsesto*, ejemplifica muy bien esta sensación. Según Brooke-Rose, los límites entre literatura e historia se hacen cada vez más estrechos. Ella identifica un conjunto de novelas del último cuarto de siglo —entre otras, se alude a las obras ficcionales de Rushdie, Pynchon o Barth<sup>3</sup>— que se caracterizan por una especial sensibilidad hacia la historia. Se trata de un tipo de literatura que muestra una estética cargada de recreación histórica, pero donde ésta no viene canalizada en la linealidad temporal de la acción (es decir, como parte de un escenario que es reconstruido sociológica e historiográficamente, como sucedía con el realismo de la novela del XIX), sino que se expresa, más bien, en una serie de alusiones y referencias a un imaginario colectivo que se expone de manera indeterminada y laberíntica.

Los elementos recurrentes de esta forma de ficción, y que ayudan a generar un efecto de realidad que oscila entre lo *real maravilloso* y una suerte de obsesión por una imaginación regresiva y compulsiva, son: erudición histórica y reconstrucción enciclopédica de la cultura, subordinación de hechos y circunstancias a una dislocación del tiempo y a un énfasis por los pliegues

de una memoria común (que se muestra caótica y errática), conocimiento especializado, hasta el detalle episódico y la anécdota, etc.<sup>4</sup> Por tanto, el modo como la historia se inmiscuye en estos textos no es el de un pasado reconstruido en ciertos aspectos importantes, que logran redimensionar históricamente lo que sucede; como si de lo que se tratara es de una suerte de nuevo realismo caracterizado por una naturalización de la historia y la cultura. Brooke-Rose sugiere otra cosa.

De lo que se trata es de que la historia puede recorrerse como ficción, aunque importa, también, tener en cuenta que Brooke-Rose entiende y aborda la historia como si se tratase de un tópico especial. Lo que sucede con estos mundos ficcionales es que trabajan sobre la idea de una memoria histórica que debe ser rehecha en base a variaciones, como si nos enfrentáramos con un palimpsesto: un manuscrito anterior, incompleto y orgánicamente ilegible, el cual, sin embargo, a partir de sus huellas inconexas y borrosas, podría ser rehecho nuevamente, sólo que respetando ahora un nuevo orden, contingente y abierto a la presunción de otras posibilidades alternativas. De tal forma que la ficción es moldeada bajo la impresión recurrente de que existe siempre una historia alternativa, oculta y latente. La sensación que despierta esta literatura es, pues —según una cita de Salman Rushdie—, la de que todas las historias están «habitadas por los fantasmas de las historias que hubieran podido ser» (Brooke-Rose, 1995: 135).

No es de extrañar que el eco que suscita una proyección imaginaria de este tipo esté asociado a una sensación de improbabilidad y de vértigo constante. Pero, con todo, lo que sorprende es la conclusión a la que Brooke-Rose llega a partir de esto. Aunque el tema parece írselle un poco de las manos, lo que sugiere, sin embargo, es que esta sensibilidad literaria entona con un *Zeitgeist* contemporáneo, enlazado a un patrimonio filosófico y cultural, en el que los límites entre ficción e historia se difuminan. Si, según esta versión, la función de la novela es llevar al límite los horizontes intelectuales y espirituales de un medio social y de una época, parecería irremediable concluir que la historia se nos presenta como una forma de ficción (*ib.*: 150). Pero, es ostensible, además, que con 'historia' la autora se refiere a un fenómeno más amplio, que se extiende a todos los ámbitos del saber. Lo que parece identificar, más bien, es 'cultura' con 'ficción'.

Hace ya bastante tiempo que en universidades y publicaciones periódicas, libros y revistas especializadas, se ha vuelto recurrente la idea de que los límites entre literatura e investigación humanística no son tan tajantes como se creía. El respetable ideal de marcos y principios teóricos permanentes es visto con reticencia, si es que no con sospecha. Y hay una larga tradición de pensadores europeos del siglo XX —que vienen de la hermenéutica y del postestructuralismo— que ha canalizado muy bien esta reacción contra el ideal de un conocimiento sistemático. Han apelado, como lo hizo la Contrailustración romántica hace dos siglos, a la Historia y al Lenguaje.<sup>5</sup> Abogan por romper con el racionalismo clásico y con toda postura teórica que se le parezca. Pero lo



conciben en clave historicista, con lo cual el racionalismo deja de ser una postura teórica y se convierte en el producto de una historia de influencias que consideran irreparable. Si —como parece— se identifica esta tradición moderna de pensamiento<sup>6</sup> con un prototipo deductivo de explicación (que, por cierto, no sólo caracterizó a los modernos), pareciera, entonces, que, planteado así el problema, la forma de salir de él fuese una relajación de los límites entre lógica y retórica (Habermas, 1989: 230). Esta tendencia ha llegado nace mucho tiempo a la crítica literaria.

Umberto Eco<sup>7</sup> fue el principal invitado de aquel evento en Cambridge, y fue también el que más habló. Había sido él el que había propuesto el tema de la interpretación para estas conferencias, teniendo en cuenta la predisposición que existe hoy en los estudios literarios por la sobreinterpretación textual. Lo que se proponía era discutir la problemática que está detrás de la comprensión e interpretación textual, intentando mostrar cuáles son los alcances teóricos del tema y cuáles son, también, los supuestos implícitos con los que se mueven algunas famosas tendencias actualmente al respecto. Mostró cómo la sensibilidad postmoderna del deconstruccionismo literario no es una cualidad históricamente nueva. La tendencia a convertir la totalidad de lo existente en un fenómeno lingüístico (en el que, paradójicamente y al mismo tiempo, se le niega al lenguaje la capacidad plena de comunicar) es un viejo motivo del pensamiento hermético, al que le ha seguido una larga tradición de influencias.

Pero, como siempre sucede en estos casos, se le había pedido que, como teórico de la comunicación y como autor literario, responda también a posiciones contrarias. Para eso estaban allí el deconstruccionista Jonathan Culler<sup>8</sup> y el conocido filósofo norteamericano Richard Rorty.<sup>9</sup> Nos interesa ahondar en la discusión que surgió entre ellos. Queremos indicar algunos puntos saltantes de ese debate. Creemos que comprometen una versión, cada vez más generalizada, de anti-intelectualismo filosófico.

## una defensa del sentido literal

Al empezar su primera conferencia, Eco puntualizó dos cuestiones importantes sobre las teorías críticas contemporáneas. Por un lado, éstas han empezado a mostrar, en las últimas décadas, una marcada propensión a avalar la sobreinterpretación. Si es que a partir de los '60s se comienza a ver, en la teoría literaria, un mayor énfasis por la participación del lector en la realización del efecto estético de textos literarios,<sup>10</sup> se tiene hoy «la impresión de que, en el curso de las últimas décadas, se ha hecho demasiado hincapié en los derechos de los intérpretes» (Eco, 1995: 25). Junto con esto —segunda cuestión—, mucha de la crítica literaria parece convencerse, también, de que la idea de interpretación no supone criterios ni límites. Lo que incomoda es que, entre el sentido literal de las palabras y el pretexto para concluir de ellas lo que se quiera, hay hoy en día un clima teórico que parece querer borrar esa diferencia.

El principal problema de abordar la interpretación desde la óptica del lector es que, en la mayoría de los casos, se comienza a obviar los mecanismos semióticos<sup>11</sup> con los que se hace literatura. Cuando el énfasis en el lector, en su particularidad personalísima, viene asociado a la idea de que los factores narrativos o argumentativos son secundarios, la crítica literaria pierde de vista que, en su caso, el foco de la atención debiera ser —primeramente— el texto, y no una capacidad evocativa que sale de esos márgenes. Las obras textuales, como todo producto cultural, pueden ser enmarcadas dentro de contextos más amplos, si lo que se quiere es utilizar una obra como documento, como expresión sociológica de un ánimo generacional, como gatillo de la propia memoria o como el ligero atisbo de una sensación más compleja: lo que se quiera. Sin embargo, siempre debería ser posible poder delimitar dónde termina el texto y dónde pasamos a otra cosa.<sup>12</sup> Para eso se necesitan estudios y proyecciones empíricas, lo cual supone en la mayoría de los casos un manejo teórico implícito.

La crítica literaria, a la que alude Eco, muestra un especial desdén (e incluso animadversión) hacia el intento de abordar la literatura con fines explicativos. El deconstruccionismo es el primer ejemplo de esta tendencia. Como ya lo habíamos señalado más arriba, este movimiento reacciona principalmente contra cualquier indicio de pensamiento racionalista —un racionalismo que identifican, casi compulsivamente, con una tradición filosófica moderna que leen en clave historicista.<sup>13</sup> ¿Qué es lo que hace que una postura sea más proclive a comprometerse con los propios tópicos teóricos (con los que despliega su actividad crítica) que con la complejidad del fenómeno empírico (de los contenidos textuales)? Un elemento importante para responder a esta pregunta —y al que se ha referido Jürgen Habermas— es que el deconstruccionismo cuestiona la autonomía de la obra de arte, y, con ello, la autonomía del efecto estético que ésta produce. Con lo cual, hablar de una obra de arte ya no supone, necesariamente, tratar de respetar un criterio de objetividad relativo al texto (Habermas, 1989).<sup>14</sup>

Precisamente, en su ponencia, Jonathan Culler se extendió sobre este tipo especial de comportamiento crítico. A primera vista, el deconstruccionismo de Culler parece coherente; incluso loable científicamente. Según él, lo que se busca es un tipo de comprensión que se dirige a escudriñar las implicaciones no observadas, pero presupuestas del texto; a aquello que éste da por sentado pero oculta detrás de sus mecanismos narrativos. Se trata de tentar el texto con los probables y latentes mecanismos ideológicos con los que podría estar jugando (asociados a la estructura del texto o a algún aspecto en que se identifiquen figuras retóricas o indicios que connoten un especial imaginario colectivo, etc.).


Pero lo que le da forma a esta tendencia crítica no son las miras a las que apunta. Culler afirma que cuando se habla de "interpretación" uno se refiere a un acto cognitivo elemental, que es el que hace todo hombre, cotidianamente, en actividades que están enlazadas a alguna forma de consenso social (Culler,

1995: 124 y ss.). Así, según esta versión casi coloquial e idiosincrásica, la 'interpretación' deja de ser una noción a explicar y se empieza a manejar, entonces, como la *manera común de entender las cosas*. No obstante, el modo común de entender las cosas incluye fenómenos complejos: la forma como nosotros percibimos las tonalidades de blanco, según un espectro mucho más reducido que el de los esquimales, puede convertirse en un fenómeno complejo, si es que uno relaciona el hecho con condiciones adaptativas y las contrasta con las del hombre urbano. Igual pasa con la manera distendida y despreocupada con la que los padres ven crecer y hacerse mayores a sus hijos; si, en cambio, el tema se aborda contrastando los patrones de conducta de la clase media de Boston y los de la clase media de Lima, la idea de alcanzar la mayoría de edad se convierte en un problema mayor. Lo extraño es que la comprensión textual parezca al deconstruccionista un tema cerrado y simple. Con esa manera de entender la lectura, la idea de interpretación, asociada al sentido literal de las palabras del texto (que es el sentido que muestra ese mayor grado de convención social que el deconstruccionismo da por descontado), empieza a perderse en el aire, como un acto cognitivo que no pide más explicación. Pero cabe recalcar, de nuevo, que desde esta perspectiva, que subestima los actos elementales de comprensión, lo que se pasa por alto es el sentido literal de los textos.

Precisamente, lo que Culler propone es que la labor del crítico debe 'superar' esos márgenes elementales de lectura, y abordar aquello que se encuentra detrás de toda interpretación. Sólo que, detrás de esa declaración programática, hay una incoherencia científica: el deconstruccionista postula (aún cuando el término le parezca un rezago metafísico) que el sentido de un texto no se puede determinar. Culler afirma que desde el momento en que toda interpretación está sujeta a un contexto que le da sentido, y, como siempre uno se topa con que hay posibilidades contextuales nuevas y multiformes, lo más saludable es concluir que los procesos de significación no tienen límites (*ib.*: 132 y ss.). Ésta no es una declaración de prudencia crítica, en la que el estudioso, consciente de sus límites, distingue bien la brecha que existe entre el *explicans* y el *explicandum* (es decir, reconociendo que su formulación explicativa no puede ser idéntica al fenómeno estético que busca explicar). Bien mirado, lo que late detrás de estas afirmaciones es que los procesos que le dan sentido a una interpretación no sólo son indeterminados (o generan indeterminación<sup>15</sup>) sino, además, indeterminables. Aún con esa veneración silente que tienen por la historia, lo que el deconstruccionismo parece encontrar detrás de todo texto no es tanto esa especie de memoria colectiva que es la cultura, sino el eco y el ronroneo del mito. Un mito que ellos ayudan a crear.

Desde esta postura, la complejidad de los mundos literarios (pero, también, de los textos teóricos) no es ya un motivo para explicarlos, sino una motivación para una crítica literaria que no se considera diferente a la literatura misma. La propuesta de Umberto Eco intenta responder a esta manera antiintelectual de concebir la interpretación.





Eco parte de una propuesta teórica que lleva desarrollando hace más de dos décadas. Plantea que toda obra textual supone una intención, que se reconoce, y se muestra, como una estrategia de significación implícita a la obra. En general —afirma—, todo texto prevé, con mayor o menor fortuna, las posibles conjeturas de sus posibles lectores. El texto, después de escrito y presentado como producto acabado, se vuelve «un dispositivo concebido con el fin de producir su lector modelo [...]». El lector empírico es sólo un actor que hace conjeturas sobre la clase de lector modelo postulado por el texto. Puesto que la intención del texto es básicamente producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, la iniciativa del lector modelo consiste en imaginar un autor modelo que no es el empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto» (Eco, 1995: 68-9).

Así, cuando Eco habla de una intención del texto, no se refiere a la intención de su autor empírico. Lo que propone es que todo texto intenta delinear y sugerir un tipo de lector paradigmático (el lector modelo), que se propone como un modelo de lector empírico que pueda comprender y procesar lo que el texto, como un todo coherente, busca decir (autor modelo). Se trata, claro, de un marco ideal de lectura, pero lo que Eco intenta expresar con esta idea es que todo autor, de forma consciente o inadvertida, prevé ciertos márgenes dentro de los cuales debe ser leída su obra. Se trate de la caracterización de un personaje o de la ambientación de un escenario; o, sea relevante que algunas alusiones históricas veladas o algunas inferencias más generales lleguen a ser concluidas por el lector (o que logre, por lo menos, entreverlas vagamente), lo cierto —y a lo que Eco apunta— es que hay ciertas pautas implícitas que el lector debe seguir.

En términos absolutos, lo que se estima es que, desde el momento en que se reconoce que hay un marco ideal de lectura para cada texto específico, se espera siempre —lo espera el autor, por más vanguardista que éste sea— una recepción que se mueva dentro de ese marco que él ha intentado prever. Los dos polos ideales dentro de los que se mueve cualquier lector empírico, es decir, un *lector modelo* y un *autor modelo*, nunca pueden ser verdaderamente satisfechos; el autor del texto no va a poder tener en cuenta todas las posibles asociaciones legítimas que su texto pueda suscitar, y ningún lector particular va a poder agotar o prever el contenido total de la obra textual.

Lo interesante y relevante de su propuesta es que permite una postura científica hacia la literatura. Se trate de un volante de promoción o de *Garabombo el invisible*, lo que se busca dejar en claro es que, fuera de las inimaginables maneras de abordar un texto, éste siempre muestra una estrategia que limita la gama de contextos significativos que sean relevantes para interpretarlo; y, que, por ello mismo, todo texto acepta ciertas lecturas y no soporta otras. Si, como supone Eco, hay estrategias semióticas detrás de todo mensaje que tenga forma de texto, la evidencia del hecho no es algo que tenga que ser claro y transparente para el lector común. Las estrategias de significación de un texto dependen de convenciones estilísticas que recorren el

texto, de la significación lingüística medianamente estipulada por un idioma; de diversas partituras de lectura que indican que, a partir del sentido literal de un texto, la obra también prevé trasfondos de correlación contextual que implican niveles de cultura más desarrollados, etc.; factores, todos ellos, que se intersectan y regulan entre sí el todo coherente del texto completo.

Eco intenta mostrar, así, cómo el acto de la interpretación tiene que respetar ciertos márgenes elementales de lectura, los cuales pertenecen al proceso general de la comunicación. Lo que lo distingue del deconstruccionismo, y de la manera como éste aborda la interpretación, es que la entiende como un acto que respeta criterios públicos. Desde el momento en que se reconoce que toda lectura debe lidiar con estrategias textuales implícitas, el acto de interpretar tiene que darse dentro de cierta gama de contextos significativos que no es infinita. Es, en gran medida, por esta razón que la crítica literaria tiene el derecho legítimo de abstraer y proponer diferentes niveles de lectura para un mismo texto. De hecho —aunque en otra escala—, no es éste sólo el rol que debe cumplir la crítica, sino que, en general, es lo que se espera de la profesión de los intelectuales.

Toda interpretación de una obra se da bajo el margen regularizador de un trasfondo cultural y lingüístico, el cual debe ser respetado (*ib.*: 74). Aún cuando existan lecturas ingenuas, no es posible ocultar que el texto ostenta señas que corroboran un mejor tipo de lectura previsto. Incluso, la mala literatura no puede evitar que en ella se identifiquen patrones de caracterización, bagajes idiosincrásicos patentes o motivos narrativos particularizables. Pues, al fin y al cabo, como proceso de comunicación, la interpretación está sujeta a la norma de una convención social que la precede y la conmina a tomarla en cuenta.

Eco, por tanto, diferencia entre *interpretar* un texto y *usarlo*. Se usa un texto cuando no se respeta su coherencia interna, utilizándolo para una lectura que sigue marcos culturales que no son los indicados. Lo mismo se puede decir de una lectura que haga primar aspectos personales del lector, que, motivados por pasajes del texto, no respondan, sin embargo, a lo que éste intenta ordenar narrativa o discursivamente.<sup>16</sup> Es así que uno puede partir de una asunción corriente: existen buenas y malas interpretaciones. Culler ha sostenido que para mantener esta posición se supone una *petitio principii*: la única razón por la cual se podría mantener esa distinción es sobre la base de una previa definición teórica de 'interpretación buena'. Pero esto no es cierto: el asunto es más sencillo. Según Eco, uno puede apelar a un dato estadístico: cualquier persona es capaz de discriminar entre explicaciones mejores y explicaciones peores, sin que esto involucre necesariamente un conocimiento especializado.<sup>17</sup>

Aún cuando no sea posible exponer o agotar la compleja trama de asociaciones que un texto pueda generar, el hecho de que se mantenga la distinción entre interpretaciones satisfactorias e interpretaciones malas, indica que la existencia de un grado de objetividad que pueda ser respetado es aquel

sobre el que, precisamente, oscilan las lecturas diversas. Ése es el motivo por el que anhelar que la crítica satisfaga cierto grado de cientificidad no es una fantasía. Una aproximación científica al fenómeno es totalmente legítima. Llegados a este punto, podemos volver sobre Culler.

La discusión en torno a la idea de interpretación textual permite una recategorización de las posiciones. Porque lo que parece discutirse son dos formas distintas de entender el acto de lectura: Eco entiende que toda lectura empieza con el sentido literal de las palabras, mientras que para Culler la significación textual parece ser un fenómeno altamente difuso.

Cuando el deconstruccionismo separa de manera tan tajante entre el acto de lectura del hombre común (que es lo que Culler entiende por *interpretación*) y la labor del crítico literario (que *supera* el marco común de lectura), se tiene la impresión de que se habla de dos formas totalmente opuestas de lectura. El motivo de esto es lo siguiente: el deconstruccionismo no disocia entre su trabajo de crítica literaria específica y la convicción, más general, de que todo producto cultural responde de manera velada a un tipo de ideología multiforme que estructura y se arrolla a todos los estratos de la vida social. Por eso es que, desde esta perspectiva, la *ventaja* del crítico es que es consciente de «este continuado compromiso con las oposiciones jerárquicas que estructuran el pensamiento occidental...» (Culler, 1995: 133). Se entiende ahora, entonces, por qué el término 'interpretación' es para el deconstruccionismo un término laxo e inocuo. Si lo que se busca en el papel es encontrar un motivo ideológico, la lectura corriente del texto es algo que no importa mucho y que puede ser obviada fácilmente. Pero el problema no es ése. El problema es que, obviando la literalidad de las palabras, uno no sabe ya sobre qué estamos haciendo crítica. El deconstruccionismo es otro ejemplo notable de ese fenómeno tan común entre los intelectuales: razón automotivada, la capacidad de incitar y sensibilizar la propia percepción por medio de abstracciones y de elaboraciones esquemáticas, con las que reproducimos interiormente relaciones y posibles dependencias del mundo, las que nos permiten *comprender*. Sin embargo, con frecuencia, la labor de esta tendencia crítica bordea los límites del error. Si es que la ideología<sup>18</sup> se convierte en un motivo interesante de investigación, debería serlo como noción metodológica y analítica, no como un supuesto totalizador que se asume de antemano y sin reservas. Aun cuando las propias elaboraciones intelectuales sean estimulantes, hay que partir del hecho de que el saber, abordado con fines expositivos, importuna criterios objetivos, aun si ese saber nunca es pleno y nunca del todo satisfactorio. Sólo en base a ese supuesto es que nuestro conocimiento progresivamente prospera.<sup>19</sup>

Una última cosa. Cuando Culler se refiere explícitamente a la manera de encarar un texto, dice lo siguiente: «La deconstrucción [...], hace hincapié en que el sentido está limitado por el contexto —una función de relaciones dentro de los textos o entre ellos—, pero que el propio contexto es ilimitado: siempre podrán presentarse nuevas posibilidades contextuales, de forma que lo único que no podemos hacer es poner límites» (*ib.*: 132). Es decir, el proceso de

lectura no sigue normas rígidas. Y, claro, al mismo tiempo, el significado no es el producto de la creación libre del propio lector. Pero, teniendo en cuenta que detrás de todo texto pululan *las estructuras de pensamiento occidental*, es legítimo pensar que cuando afirma que, en un acto de interpretación concreto, *los procesos de significación que le dan sentido no tienen límites*, el deconstruccionismo (como la filosofía hermenéutica y las filosofías holistas) opta por entender la comunicación como un proceso en el que se intercambian mensajes difusos.

Según Eco, este fenómeno no es nuevo. Cuando la crítica literaria plantea un programa de investigación que sospecha que existan niveles primarios de significación en todo intercambio comunicativo, la crítica sigue la misma tendencia que la antigua tradición hermética de pensamiento. Según esta tradición, que se remonta hasta la antigua Grecia, toda verdad o todo atisbo de certeza encubre la *verdadera* relación que aquello que se concibe tiene con otras infinitas cosas. De tal modo que el interés y la atención por interpretaciones o versiones determinadas no son más que la ilusión de una verdad que sólo puede reflejarse en el deslizamiento continuo de las analogías. No es raro, pues, que esta tradición vea con reticencia el intento de proponer definiciones sobre cosas, de manejar conceptos o de avanzar explicaciones que, con una síntesis clara y limpia, sólo progresan paso a paso. Para ellos, la «...imagen, el concepto, la verdad, que se descubren bajo el velo de la semejanza se verán a su vez como un signo de otro desplazamiento analógico. Cada vez que uno crea haber descubierto una semejanza, ésta señalará hacia otra en una progresión interminable. En un universo dominado por la lógica de la semejanza (y la simpatía cósmica), el intérprete tiene el derecho y el deber de sospechar que lo considerado como significado de un signo es en realidad signo de un significado adicional» (Eco, 1995: 50).

La característica hermética de esta tentación por la deriva continua del sentido está en la sobreestimación que se tiene por la semejanza y la contingencia. Esta tendencia, a la que Eco llama 'semiosis hermética', evita incluso prestar atención al hecho corriente de que, fuera de la capacidad entrenada del intelectual profesional, toda persona interioriza intuitivamente patrones de similitud perceptual con los cuales se mueve por el mundo, encontrando distinción y diferencia en todo (Quine, 1997: 171). Ese hecho innegable, requisito de nuestra capacidad para aprender, se difumina y enrarece en las posturas herméticas.

## un nuevo romanticismo norteamericano

El caso de Richard Rorty es distinto y extraño. Propone leer los textos con la confianza de que no se requiere para ello más que la propia experiencia personal y el entusiasmo interesado del lector. Es el lector el que reconstruye imaginativamente el texto, y es sólo en relación al modo personalísimo como recrea lo escrito que uno puede hablar de 'sentido' de un texto. De allí que



todo texto suponga siempre maneras impensables y siempre nuevas en que puede ser abordado. Si a algo podemos llamar 'sentido' de un texto eso sólo puede ser el nivel de coherencia que éste «logra reunir en la última vuelta de la rueda hermenéutica» (Rorty, 1995: 105). Por eso, la característica más patente de toda lectura debe de ser la manera plural y diversa en que cada texto particular logra estimular a un lector específico. Dice Rorty: «Leer textos es una cuestión de leerlos a la luz de otros textos, personas, obsesiones, retazos de información o lo que sea, y luego ver lo que pasa. Lo que pasa puede ser algo demasiado extraño e idiosincrásico como para preocuparse por ello, [...] O puede ser estimulante y convincente. [...] Puede ser tan estimulante y convincente como para tener la ilusión de que por fin vemos aquello de lo que cierto texto trata *realmente*. Pero lo que estimula y convence es una función de quienes se encuentran estimulados y convencidos. De modo que me parece más sencillo desechar la distinción entre usar e interpretar, y sólo distinguir entre usos de diferentes personas para fines diferentes» (*ib.*: 114-5).

Queda claro, entonces, que Rorty no acepta la validez de la distinción entre usar e interpretar que Eco había propuesto. Apunta, más bien, al hecho innegable de que, se trate de novelas, tratados teóricos, poemas, informes, crónicas periodísticas o cartas anónimas, hay siempre detrás un especial registro emocional y vivencial con el que medimos toda primera reacción. De ello depende, en gran medida, nuestra valoración del texto y la relevancia que le encontremos. De allí que, no sólo no nos sea posible enfrentarnos al texto con una imparcialidad absoluta, sino que, además, es la propia sensibilidad personal la que se vuelve un criterio innegable para el gusto.

Rorty, sin embargo, no sólo llama la atención sobre el rol que, en la lectura, cumplen los propósitos y las propensiones personales. Aborda el problema de la interpretación con la convicción de que el tema no requiere ninguna revisión teórica, sino, más bien, un cambio de actitud hacia el saber en general. Según su propuesta, hay que transformar la mirada con que atendemos a los libros. Frente al intento de encontrar explicaciones semióticas o estructuralistas del modo como funciona un texto —un intento para él acabado y 'ocultista' (*ib.*: 111)—, vale más la pena lecturas 'inspiradas' y 'no metódicas': lecturas que ahonden en la capacidad del texto de despertar en la persona un aliento nuevo para los propios propósitos.

La idea es que los textos sirvan más para reafirmar y animar el propio ímpetu, que para llevar a cabo una comprensión exacta de una historia o una argumentación. «La crítica no metódica del tipo que uno desea de vez en cuando llamar 'inspirada' es el resultado de un encuentro con un autor, un personaje, una trama, una estrofa, un verso o un torso arcaico que ha tenido importancia para la concepción del crítico sobre quién es, para qué sirve, qué quiere hacer consigo mismo: un encuentro que ha reordenado sus prioridades y propósitos. Semejante crítica usa al autor o al texto no como un espécimen que reitera un tipo, sino como una ocasión para cambiar una taxonomía previamente aceptada, o para dar un nuevo giro a una historia ya contada» (*ib.*:

116). Toda lectura es un estímulo, y, motivada siempre en el proceso de recepción por la esperada probabilidad de despertar la capacidad evocativa de la memoria personal, lleva consigo la expectativa de la sorpresa (un giro en la historia que se vuelve al mismo tiempo un estímulo para la vida). Con esa vocación por la sensibilidad romántica de Whitman o Emerson —de los que se considera un discípulo espiritual—, Rorty cree, pues, que una mirada más atenta al modo común de acercarse a los textos revela que la lectura se da como un ejemplo de compulsión emotiva, y como una suerte de extensión de la propia vida del lector. Toda lectura es un reflejo de los propios deseos.<sup>20</sup>

Desde este *pathos* ensimismado, no es de extrañar que este filósofo no acepte la diferencia entre interpretación y uso. Todo lo que hacemos con las cosas es siempre utilizarlas. Para Rorty no hay verdades en los textos (incluso habría que borrar la palabra de nuestro vocabulario). Interpretar y usar un texto son lo mismo, bajo el supuesto de que no es legítimo hablar del texto como un correlato objetivo de significación. De hecho, la noción de interpretación que Eco reclama supone la existencia de una versión correcta y legítima para cada texto. Pero, desde la postura rortiana, tratar de averiguar el mecanismo que le da vida a los textos —aquel notable intento de los formalistas rusos y de los estudios literarios estructuralistas— es un ejercicio ideologizado y muerto. Supone una filosofía retrógrada, pues implica haber supuesto que los textos puedan ser recorridos según un método que permita un grado considerable de objetividad. Apunta, en todo caso, a señalar que si es que la lectura finalmente permite una caracterización unánime, ésta siempre depende de quien la haga; es siempre el resultado de una forma de leer que responde a una historia de influencias personal, y, en cambio, nunca es el resultado de un cotejo implícito entre nuestra propia idiosincrasia y bagaje cultural y un objeto que nos es externo y que nos sirve de regla de interpretación.

Todas estas conclusiones a las que llega Rorty son una extensión de su postura general con respecto a la filosofía.<sup>21</sup> Está especialmente interesado en deslindar la comprensión textual de la noción de descripción. Y cuando se refiere a 'descripción' entiende el término como *representación objetiva de algo*. Para Rorty, las descripciones, que siempre son variadas e innumerables, no se valoran de acuerdo con la mejor fidelidad que muestren hacia el texto, sino con relación a la eficacia que despliegan como medios para propósitos determinados. Así, es pues erróneo referirse a la lectura como un acto que se realiza en correspondencia con un objeto que requiere ser extenuadamente descrito (*ib.*: 100). Por tanto, habría que concluir que si es que algunos teóricos intentan encontrar en los textos verdades específicas a ser descubiertas, lo que muestra esta experiencia común a la que apela Rorty es que al ser extensión de la propia vida los textos se leen utilitariamente antes que con los ojos de un entomólogo. ¿Por qué?

Tomando las tesis holistas de Davidson y de la hermenéutica de Heidegger, Rorty plantea que toda creencia o forma de saber se da sobre la base de un conjunto más amplio de creencias que le sirven de fundamento. En su libro



*¿Esperanza o conocimiento?* (1997). Rorty afirma que, dado que el mundo no está hecho de lenguaje (pues éste es sólo un sistema de codificación que nosotros manejamos), tenemos que reconocer que la única forma de movernos humanamente por la vida es en base a nombres. Cuando queremos pensar los objetos espacio-temporales, disolvemos éstos en una trama de relaciones lingüísticas y todo lo que sabemos con respecto a objetos *sustanciales* es que ciertas oraciones los califican. Esto implica, para su autor, que la única forma de identificar y de encontrar diferencia en el mundo es el lenguaje (Rorty, 1997). La idea de interpretación de Eco supone, desde esta óptica, una correspondencia entre «dentro y fuera, entre las características no relacionales y relacionales de algo. Porque en nuestra opinión, no existe algo así como una propiedad intrínseca y no relacional» (Rorty, 1995: 101). El saber es, pues, un sistema holista de relaciones históricamente constituidas.

Así, la reflexión filosófica, como cualquier estudio humanístico, debe partir de la convicción de que la validez de un discurso y su pertinencia para el tema no dependen de una correspondencia empírica con un objeto (concepto, estado de cosas, creencia, etc., que pueda ser propuesto como marco de referencia). Rorty apunta a que en esos casos lo que regula las aproximaciones y las hace valiosas no es un criterio de 'verdad' o 'correspondencia', sino, más bien, la capacidad que se tiene para reconstruir esa vaga idea de unanimidad, u objetividad, como coherencia argumentativa. Es la capacidad de reanimar un correlato de sentido, históricamente constituido, al que puede apelarse como criterio de validez. Sin embargo, el idealismo lingüístico y el nominalismo psicológico, que Rorty defiende ambivalentemente, hacen del saber un gran todo amorfo que pulula en la periferia de la cabeza de cada uno. El saber deja de ser una noción normativa y relevante, y se convierte en un fenómeno semántico a la deriva. Y es ésta la razón por la que Rorty rechaza hablar de una coherencia interna del texto, que precede y es independiente del lector.

## conclusión

Creemos que tanto Culler como Rorty se asemejan teóricamente en un punto. La particular vocación crítica del primero y el énfasis que pone el segundo por acabar con la idea de objetividad, son muestras de una manera romántica<sup>22</sup> e historicista<sup>23</sup> de percibir la cultura. En ambos casos se trata de una influencia vaga y que sólo se atisba en aquellas cosas que los dos dan por sentado. Culler, al no aceptar que existan patrones mínimos de lectura, y al subordinar el texto a una lectura más amplia sobre la sociedad —pero afirmando, sin embargo, que se trata del texto— hace primar la historia a un hecho empíricamente rastreable. De hecho, Derrida, el padre del asunto, llega incluso a decir que toda lectura es una mala lectura, que entender es malentender<sup>24</sup> (Habermas, 1989: 239). Lo único que esto sugiere es esa vieja tesis de la Escuela Histórica Alemana, donde el saber no es algo que se gana, sino la pulsión de una cosmovisión que preexiste, oculta como tradición.<sup>25</sup> Rorty, por su parte, afirma que no existen criterios de objetividad y que lo que busca

cualquier tipo de indagación es, en última instancia, una suerte de «poetización cada vez mayor de la cultura» (Rorty, 1996: 152-3). Para Rorty, la investigación no debe ahondar en las particularidades de un fenómeno extraño y difícil de explicar, y, más bien, debe recontextualizar el hecho dentro de un *ámbito vital de creencias (ib.)*. Es una manera interesante y legítima de ver las cosas, pero manifiesta también una versión novelesca y romántica sobre la cultura, donde todas las diversificaciones cognitivas del saber (y de la división del trabajo) no son tomadas en cuenta; y donde verdaderamente no hay investigación, sino solamente un estímulo simpático ligeramente articulado.<sup>26</sup>

Frente a este ánimo entusiasta y descreído hacia la cultura, habría que revalorizar su sentido ilustrado y moderno. Siempre se es conformista de algún conformismo, hombre-masa u hombre-colectivo, la pregunta es, más bien: ¿de cuál?<sup>27</sup> La idea de cultura que nos legó el pensamiento ilustrado presupone que la cuestión no está sólo en la apropiación de la memoria colectiva, sino, básicamente, en la apropiación de la propia personalidad: disciplinar el yo interior y lograr apoderarse efectivamente de la imagen que uno vislumbra para sí mismo, y, a partir de allí, extender esa imagen a los demás.

Hoy en día, una gran cantidad de estudios sobre diversidad cultural (donde, por lo demás, uno no sabe si lo que se quiere es explicar —como es usual— o hacer *justicia*) bebe de esta versión romántica sobre la cultura que hemos querido exponer. No es extraño que muestren enfoques multidisciplinarios, y que tengan la confianza de tratar narrativamente esos fenómenos históricos y sociales que abordan. El problema es que parecen confundir la noción de historia o la de cultura con la de 'memoria' o 'recuerdo', donde efectivamente los documentos y las perspectivas de reconstrucción dependen, en gran medida, de una actitud afectiva implícita.<sup>28</sup> Se ha dicho que la postmodernidad es un hábito psíquico, una estructura de sentimiento o una suerte de vocación negativa. Pero, como sostiene Habermas, el vicio fundamental de la postmodernidad es el rol políticamente reaccionario que cumple, ya que consiste en un intento generalizado por desacreditar el impulso moderno,<sup>29</sup> asociado a la Ilustración burguesa y al anhelo —utópico pero genuino— de un proyecto pedagógico universal (Jameson, 1998: 85-96). Intentar olvidar el modernismo es, por eso, un síntoma claro de reacción contra el profundo sentido crítico que lo caracterizó, y quizá también otra muestra nueva de conservadurismo social.<sup>30</sup>

miraflores, abril del 2002

## referencias

- BROOKE-ROSE, Christine (1995). «Historia-palimpsesto». En: *Interpretación y sobreinterpretación*. Stefan Collini, ed. Cambridge. Cambridge University Press, pp. 135-150.



- CULLER, Jonathan (1995). «En defensa de la sobreinterpretación». En: *Interpretación y sobreinterpretación*. Stefan Collini, ed. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 119-134.
- DEWEY, John (1958). *Experience and Nature*. New York: Dover Publications.
- DUBY, Georges (1980). «Historia social e ideologías de las sociedades». En: *Hacer la historia*. Jacques Le Goff, ed. Barcelona: Laia. pp. 157-177.
- DUNN, John (1996). *La agonía del pensamiento político occidental*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ECO, Umberto (1995). *Interpretación y sobreinterpretación* (ed. Stefan Collini). Cambridge: Cambridge University Press.
- FOKKEMA, D. W. & IBSCHE, Eirud (1981). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra. 240 pp.
- HABERMAS, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus.
- (1995). «El manejo de las contingencias». En: *La Situación actual de la filosofía*. József Niznik, ed. Barcelona: Cátedra; pp. 13-42.
- HOBSBAWM, Eric (1998). «Sobre el renacer de la narrativa». En: *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica. pp. 190-195.
- JAMESON, Fredric (1998). *Teoría de la postmodernidad* (2da ed.). Madrid: Trotta. 340 pp.
- PIPPIN, Robert (1999). *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of European High Culture*. Oxford: Blackwell.
- QUINE, Willard Van Orman (1997). «The flowering of thought in language». En: *Thought and Language*, John Preston, ed. Cambridge: Cambridge University Press; 171-176.
- RORTY, Richard (1995). «El progreso del pragmatista». En: *Interpretación y sobreinterpretación*. Stefan Collini, ed. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 96-118.
- (1996). «La indagación como recontextualización». En: *Objetividad, relativismo y verdad*. Barcelona: Paidós; pp. 131-153.
- (1997). *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SCHNÄDELBACH, Herbert (1980). *La filosofía de la historia después de Hegel: El problema del historicismo*. Barcelona: Alfa.
- WARDY, Robert (1996). *The Birth of Rhetoric. Gorgias, Plato and their successors*. London, New York: Routledge.
- WELLEK, René (1983). «El concepto de romanticismo en la historia literaria». En: *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Editorial Laia. pp. 123-193.

## notas

- 1 El evento se ha convertido en libro: *Interpretación y sobreinterpretación*. Umberto Eco (comp. Stefan Collini). Cambridge: Cambridge University Press; 1995. 164 pp.
- 2 Brooke-Rose ha sido catedrática de literatura en la Universidad de París VII.
- 3 La lista completa va del realismo mágico de *Cien años de soledad* a las novelas de Salman Rushdie. Se hace referencia explícita a *Terra nostra* de Carlos Fuentes, *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić, *El arco iris de la gravedad* de Thomas Pynchon, *The Public Burning* de Robert Coover, *Mulligan Stew* de Gilbert Sorrentino y *El plantador de tabaco* de John Barth.
- 4 Sin buscar tipificar el hecho o particularizar patrones recurrentes, la autora sólo alude a algunas de estas características. Y lo hace con una dificultad patente: una dificultad que, incluso, hace ambigua la idea misma que busca sostener. En todo caso, aunque su exposición abunda más en el ejemplo y en la simpatía por el fenómeno, creemos haber sintetizado la caracterización general del tema.
- 5 Sin embargo —por más vitalismo e irracionalismo que pudiesen mostrar—, en el caso de filósofos alemanes como Herder, von Humboldt o Schleiermacher, que exploraron la naturaleza social e histórica de la comprensión lingüística, la reacción contra la ciencia estaba motivada también por el modo deprecatorio y difundido con que el mecanicismo teórico del XVIII veía esos campos de estudio. Algo similar sucede a mediados del XIX, cuando aparece en Europa —y particularmente en Alemania— una corriente de pensamiento que, motivada por los nacientes estudios de psicología pura, vuelve sobre la idea de la sociedad como un todo orgánico, y renueva esa preocupación por la idiosincrasia social y la conciencia histórica: se propugna para las humanidades un tipo de comprensión y *objetividad* que no es el de las ciencias naturales (es el caso de Wilhelm Dilthey, pero también es una distinción que mantienen Stuart Mill, Herbert o Helmholtz). En muchos casos hay, de nuevo, una viva reacción contra el cosmos científico del siglo anterior, pero se trata también de una época en que la antropología, la psicología, la historiografía o la sociología no son disciplinas universitarias. Como dice Herbert Schnadelbach, ese tipo de reacción no se debía solamente a razones científico-ideológicas: en la segunda mitad del XIX, los estudios históricos podían invocar tantos progresos importantes y aceptados como seguros en el campo del conocimiento, que hubiera sido dogmático negarles el adjetivo de «científicos» (Schnadelbach, XXX). Hoy en día el panorama es distinto. Las disciplinas científicas y los campos de estudios e investigaciones están tan diversificados y especializados que ahora las viejas quejas contra la Ciencia y el Método parecen antes un síntoma de lasitud intelectual que de legítima defensa.
- 6 Se le llama también 'metafísica moderna', 'tradición onto-teológica moderna', etc.
- 7 Eco es catedrático de semiótica en la Universidad de Bolonia.
- 8 Culler es catedrático de inglés y literatura comparada, y director de la Sociedad para las Humanidades en la Universidad de Cornell.
- 9 Rorty es actualmente catedrático de humanidades en la Universidad de Stanford.
- 10 Donde el *Obra Abierta* de Eco (1962) es ya un clásico.
- 11 La semiótica se ocupa de los procesos generales y específicos por los cuales se da la significación; intenta ser una teoría sobre todos los modos existentes de representación. En este caso, se alude a mecanismos semióticos como la manera que tiene un autor literario de configurar un mundo ficcional mediante aspectos narrativos.
- 12 Como decía Mukarovsky (1934), la obra de arte «no se puede usar como documento histórico o sociológico, a no ser que haya sido bien determinado su valor documental, es decir, el carácter de relación con el contexto social» (Folkema, 1981: 50).
- 13 En general, casos similares se encuentran en el campo de los estudios humanísticos, donde muchas de las propensiones e influencias legadas por la hermenéutica y una parte de la fenomenología europea (cuyo peor error es seguir cargando con esa estrecha división decimonónica entre ciencias naturales y ciencias del espíritu) todavía se hacen sentir con mucha fuerza.

- 14 En el mismo ensayo, Habermas plantea que la disolución del New Criticism norteamericano (básicamente por la muerte de las personalidades que le daban forma al movimiento), así como el desinterés que después se sintió en la crítica estructuralista, ayudaron a que la influencia del movimiento liderado por Jacques Derrida influenciara fácilmente a las nuevas generaciones de estudiantes de literatura. En Francia, la *nouvelle critique* de los 60s —de Mauron, Goldmann, Starobinski o Barthes—, que bebía del marxismo, del surrealismo y de la fenomenología, fue un movimiento precursor de la tendencia que hoy sigue el deconstruccionismo: jugaban con la idea de relaciones entre la estructura de la obra literaria y las estructuras sociales subyacentes.
- 15 De hecho, según Jakobson, el efecto estético es justamente eso: ambiguo e indeterminado.
- 16 Esto, claro, no es nuevo. Ya Wellek y Warren, en el clásico *Teoría literaria*, hablaban de esta 'solución anticientífica' de los estudios literarios cada vez que se apela a la particularidad del lector. Desde esta perspectiva la investigación literaria no puede ser científica. Es cierto que en aquella hay un «carácter personal de la 'comprensión' literaria y la 'individualidad' e incluso la 'unicidad' de toda obra literaria. Pero, en su formulación extrema, la solución anticientífica tiene también evidentes peligros. La 'intuición' personal puede conducir a una simple 'apreciación' emocional, a un complejo subjetivismo. Subrayar la naturaleza 'individual' o incluso 'única' de toda obra de arte, aunque sea saludable como reacción contra generalizaciones fáciles, es olvidar que ninguna obra de arte puede ser totalmente 'única', porque entonces sería completamente incomprensible [...]. Toda obra literaria, como todo ser humano, tiene sus características individuales; pero también comparte propiedades comunes con otras obras de arte, lo mismo que todo hombre comparte determinadas características con la humanidad, con todos los que pertenecen a su sexo, nación, clase, profesión, etc. Podemos, pues, generalizar sobre la obra de arte...» (Wellek, 1966: 21-2).
- 17 Para mantener la distinción en cuestión no es necesario definir en qué consiste una buena interpretación. Existen, claro, ciertas pautas que pueden ser particularizadas, pero, como Eco sostiene, podemos apelar a una suerte de principio de falsabilidad popperiano «según el cual si no hay reglas que permitan averiguar qué interpretaciones son 'las mejores', existe al menos una regla para averiguar cuáles son las 'malas'» (Eco, 1995: 55).
- 18 Entendiéndola como un sistema de representaciones que sigue una lógica propia, que moldea en cierta medida un gran espectro de comportamientos sociales, y que, en términos globales, cumple un papel histórico al articular el medio social en base a sistemas de valores (Duby, 1980).
- 19 El riesgo de hacer de la ideología una idea que preexiste en todo es que muchas veces da por descontada la complejidad de lo que debería explicar, ostentando sólo la vaguedad del término. Dice, por ejemplo, John Dunn: «La ideología deriva su poder tanto de lo que claramente expresa y que es verdad como de lo que sugiere de una manera más nebulosa y porfiada sobre cuestiones que inquietan en lo más hondo a las personas, y que a menudo están lejos de ser verdad» (Dunn, 1996: 206).
- 20 Pero Rorty no se queda ahí. Como ha señalado en otros textos, esta insistencia por las demandas individuales está asociada con un exaltado ánimo político. Como parte de su neo-pragmatismo, Rorty ha señalado que su posición teórica no se diferencia de su filosofía democrática general: «...expresión de un estado de ánimo esperanzado, progresista, experimental. [...] [Porque en política] podemos sustituir el tipo de conocimiento que los filósofos usualmente tratan de alcanzar por la esperanza» (Rorty, 1997: 9). En su imaginario político John Dewey es una figura principal, aunque el resto lo conformen básicamente poetas románticos: Whitman, Emerson, Novalis, etc.
- 21 Su postura teórica es producto de una tesis más amplia, que involucra una especial lectura de la historia de las ideas moderna. Desde su *Filosofía y el espejo de la naturaleza* (1978), Rorty viene sosteniendo —con machacante pesadez— que el legado teórico de la modernidad filosófica de Descartes, Hobbes, Locke y Kant ha sido entender el conocimiento como una relación de correspondencia entre el Yo y una realidad externa a él. Donde dicha relación depende estrictamente de la legitimidad que la facultad de pensar del hombre tiene sobre la naturaleza. Según Rorty, esta postura, acorde a toda esta

tradición de pensamiento, sólo se sostiene bajo el supuesto teológico de un punto de vista trascendente a esa relación, que la avale y le dé respectivo sentido. Ese supuesto no es otro que Dios. Rorty propone desembarazarnos de un proyecto teórico que supone supuestos teológicos o cosmológicos, e identificar los problemas de la filosofía con nuestras propias capacidades analíticas.

- 22 No nos referimos al movimiento artístico que reaccionó contra el neoclasicismo del XVII, sino a las características de la corriente de pensamiento a la que estaba asociado: es una tendencia fuertemente idealista cuya ambición más profunda era tratar de reconciliar la diferencia elemental que existe entre lenguaje y realidad (o una versión analógica de esta oposición: Dios y mundo, sujeto y objeto, imagen y objeto, etc.); y lo hizo fomentando una visión panteísta o neoplatónica de las cosas, donde se oscurece la distinción entre lo literal y lo figurativo, donde se exalta la ingenuidad de una mirada simpatética y donde, también, la nostalgia se convierte en la marca sentimental del ánimo que caracteriza esta búsqueda por las intuiciones de lo inefable. El romanticismo descubre lo privado y lo incommunicable, ve la singularidad y la originalidad única de todo, y por eso realza la apreciación inmediata de las cosas. Sólo que la sensación característica que la mueve es siempre la impresión viva de potencialidades no realizadas, de que la experiencia es la bruma difusa de un deseo absoluto e inasequible. Esta manera de entender la experiencia sólo puede funcionar sobre la base de alguna forma de permanencia ideal (Dewey, 1958; Weltek, 1983).
- 23 Es historicista en el sentido de *Historicismus*, la tendencia hacia el conocimiento que defendió la Escuela Histórica Alemana. Sostenía que la única actitud que podía ser tomada en cuenta hacia los caracteres y situaciones históricas debía ser no-intelectual, más afín a una rehabilitación estética o simpatética de los fenómenos socio-históricos. Manejaban una teoría sobre la manera constructiva como opera la imaginación y la inteligencia en la determinación de los objetos reales, teniendo siempre como marco de referencia un contexto socio-cultural al que los individuos se encuentran afectiva y subcientemente ligados. Lamentablemente, y siguiendo un rasgo característico del pensamiento romántico, tendían a identificar el objeto de conocimiento con la realidad bruta, de tal manera que coqueteaban con una teoría idealista del conocimiento (Dewey, 1958: 147 y ss.). Refiriéndose específicamente al caso de Rorty, Habermas ya ha sostenido, por su parte, el énfasis cada vez mayor que en la filosofía y en los estudios culturales se da a las explicaciones *contextualistas*, lo cual no sería más que una nueva versión de *Historicismus* (Habermas, 1995: 13).
- 24 Ver también Pippin (1999), donde este historiador de las ideas rastrea la tendencia regresiva del deconstruccionismo de Derrida hasta la idea hegeliana de *negatividad absoluta*.
- 25 El tema puede rastrearse hasta la idea de *Wissenschaft* en Hegel.
- 26 La única oposición filosófica que Rorty respeta es la que se da entre *futuro* y *pasado*. Intenta ser una postura desprejuiciada, pero su holismo filosófico, que se presenta como un arma analítica para el porvenir, lo único que muestra, en él, es el eco velado de un pasado que pesa demasiado. Detrás de toda elaboración intelectual suya —reseña, opinión política, crítica literaria o texto filosófico— uno reconoce la recurrencia de una tesis general sobre la historia de la filosofía.
- 27 Lo decía Antonio Gramsci.
- 28 Con respecto al tema, señala Eric Hobsbawm: «Para casi todas ellas el acontecimiento, el individuo, incluso la captación de algún estado anímico o forma de pensar del pasado, no son fines en sí mismos, sino el medio de esclarecer alguna cuestión más amplia que va mucho más allá de la narración de que se trate y sus personajes» (Hobsbawm, 1998: 191).
- 29 El fenómeno del postmodernismo concuerda también con la desaparición de la distinción entre la alta cultura de elite y la cultura de masas: «La singularidad de la modernidad dependía de esta distinción, puesto que su función utópica consistía, al menos en parte, en asegurar un ámbito de auténtica experiencia frente al entorno de una cultura comercial de nivel medio y bajo» (Jameson, 1998: 94).

30 Es raro. Rorty es un demócrata liberal pero los presupuestos técnicos y la lasitud intelectual con la que se moviliza están muy cerca del conservadurismo político y social. Con todas las distancias del caso, su desenfadado intelectual y el modo como subestima las pretensiones de objetividad recuerda la manera deprecatoria como el Nuevo Testamento habla de los *escribas de la ley*, o, también, trae a la mente la imagen del antiguo sofista Gorgias de Leontini. Este último insistía en que los debates entre los primeros meteorólogos no eran más que el producto de la imaginación científica, cuando en verdad ellos no «establecían» nada; la idea parmenídea de que el *logos* deductivo es sui generis es una fantasía interesante pero errónea: a pesar de sus pretensiones la argumentación filosófica es puro adoctrinamiento, y, como una variedad más de las actividades que se realizan con la palabra, no hace más que desplegar un tipo de contención persuasiva. Ésta, en el fondo, no haría más que mostrar la relación asimétrica que existe entre aquel que domina la palabra —y que por ello adquiere poder— y la pasividad y mutabilidad de las creencias de una muchedumbre que, por carecer de voz, es fácilmente impresionable. No es por nada que, en la historia del pensamiento, Gorgias esté asociado a los primeros ejemplos de realismo político y conservadurismo social (Ver Wardy, 1996).



# marionaranjo

mario naranjo landerer es estudiante de maestría en literatura hispanoamericana en la pupc.

## por una lectura no metódica

*La obra se puede usar repetidamente para mostrar  
dónde y cómo se alejó de ella el crítico.*

Paul de Man

*Por eso cada palabra dice lo que dice y  
además más y otra cosa.*

Alejandra Pizamik

El presente ensayo recoge una idea de Richard Rorty acerca de la prioridad y ventaja de la crítica que él llama no metódica sobre la crítica metódica. La posición de Rorty se enfrenta a la de quienes aspiran a un estudio sistemático y objetivo de la obra literaria. Descarta la división entre uso e interpretación que Umberto Eco pretende establecer y aboga por un acercamiento más libre y sugerente a los textos literarios. Rorty cree que un acercamiento metódico a la obra literaria delata una actitud intelectual sumisamente fiel hacia los marcos teóricos y poco dispuesta a trabajar en el replanteo y cuestionamiento de la coherencia y límites de dichos marcos. Se trata de la actitud cuadrículante y repetitiva de quienes asumen acríticamente las teorías y no están dispuestos a aprovechar el espacio de apertura de nuevos sentidos que ofrece la literatura. En nuestro ensayo explicaremos la posición de Rorty para luego confrontarla con lo expresado por Jonathan Culler.<sup>1</sup> Por último, daremos algunas conclusiones fruto de esta confrontación.

### el progreso del pragmatista

Rorty (1995) explica que, luego de leer un libro que recoge críticas de distinta orientación sobre la novela *El corazón de las tinieblas* (de Joseph Conrad), se ha sentido defraudado acerca de lo poco que estas críticas (una de orientación sicoanalítica, otra feminista, otra deconstruccionista, una más desde la estética de la recepción y, por último, una neohistoricista) le han podido decir respecto de la obra en cuestión. Según Rorty, dichos ensayos nos dicen más sobre los respectivos marcos teóricos desde los que se escriben, que sobre la obra en sí. El texto literario se reduce a un pretexto a partir del cual el crítico puede mostrar sus habilidades para exponer las ideas de una teoría determinada. La obra literaria se vuelve un mero ejemplo o ilustración de una determinada propuesta teórica. Lo importante para el crítico sería estar al día con alguna de las últimas corrientes teóricas de moda para poder aplicarla, sin mayor

creatividad, a distintas obras. Dentro de esta concepción, los textos literarios son valiosos e interesantes en tanto nos vuelven a decir cosas que ya sabíamos.

Rorty afirma, además, que, en el caso del libro que menciona, es palpable que ninguno de estos críticos se había sentido removido o desestabilizado por la lectura de esta novela. Rorty no explica cómo llega a esta conclusión que nos parece arriesgada. En cualquier caso, creemos que dicha conclusión tiene que ver con la idea de que alguien que se ha sentido movilizado de algún modo por la lectura de *El corazón de las tinieblas* no perpetraría una crítica que se reduzca a tomarla como mero ejemplo de una teoría que uno maneja con anticipación a dicha lectura.

En contraposición a este tipo de crítica, que termina reduciéndose a la aplicación mecánica de un determinado marco de presupuestos teóricos, Rorty defiende lo que él llama una crítica no metódica que:

es el resultado de un encuentro con un autor, un personaje, una trama, una estrofa o un verso que ha tenido importancia para la concepción del crítico sobre quién es, para qué sirve, qué quiere hacer consigo mismo: un encuentro que ha reordenado sus prioridades y propósitos. Semejante crítica usa al autor o el texto no como un espécimen que reitera un tipo, sino como una ocasión para cambiar una taxonomía previamente aceptada, o para dar un nuevo giro a una historia ya contada. (1995: 116)

Considero que esta última idea es crucial en la propuesta de Rorty, ya que nos da la clave para entender a qué se refiere este autor cuando nos habla de una lectura no metódica. El acento de Rorty se encuentra, a nuestro entender, en el modo en que el crítico se aproxima a la lectura del texto literario. En el caso de una lectura metódica, se trataría, como hemos dicho, de usar el texto como ejemplo o ilustración de cierta teoría; mientras que en el caso de una lectura no metódica, en cambio, se trataría de dar cuenta del modo cómo dicho texto ha reordenado o modificado de alguna manera nuestras creencias. Lo que estaría en juego en este último tipo de lectura sería el cuestionamiento y replanteo de nuestras presuposiciones teóricas y de nuestras creencias en general. En este cuestionamiento y replanteo radicaría el carácter de interesante que le podamos atribuir a la interpretación de cualquier texto. El lector puede llevar en su mente todas las teorías que desee, y estas teorías pueden ayudarlo a hacer más fructífera su lectura, pero no se trata de ajustar el texto a la teoría, sino de, más bien, lo contrario. En otras palabras, se trata de que nuestra lectura pueda, de alguna manera, hacer que recompongamos, modifiquemos o cambiemos nuestros sistemas de ideas previos. Lo que Rorty está poniendo en juego es una actitud intelectual, antes que un modelo o propuesta de lectura determinada.

En palabras de Rorty, la diferencia entre una lectura metódica y una no metódica es la diferencia existente «entre saber de entrada lo que se quiere obtener de una persona, una cosa o un texto y esperar que la persona, la

cosa o el texto le ayuden a uno a querer algo diferente —que le ayude a cambiar los propósitos y, así, a cambiar la propia vida—» (*ib.*: 115). Esa vida puede ser la de un intelectual que se dedica a formular teorías sistemáticas y científicas, sólo que, al momento de enfrentarse a la lectura de un texto literario buscará, entre otras cosas, cotejar la validez de sus propuestas teóricas con lo que dicha lectura le sugiera. No querrá simplemente sentirse dueño de una verdad teórica determinada que, incansablemente, aplica y ve ilustrada en cualquier aspecto de la realidad.

Para entender mejor la propuesta de Rorty, es necesario aclarar algunos puntos sobre su concepción pragmatista de la interpretación. Para Rorty, la interpretación supone que uno, con cualquier texto, lo que hace siempre es usarlo para determinados propósitos. No existe, para los pragmatistas, algo sobre lo que un texto trate realmente, «algo que la rigurosa aplicación de un método revelará» (*ib.*: 111). Una de las ideas que motivarían a quienes creen que el mejor modo de acercarse a un texto literario es a través de un método es que gracias al mismo podemos estar seguros de no caer en los desvaríos subjetivos de una interpretación impresionista y, de este modo, estar más cerca de aquello de lo que el texto realmente nos dice. Para estas personas, toda interpretación que no siga un método es una interpretación impresionista, arbitraria, subjetiva y poco fiel al texto. Dentro de este enfoque, dichas lecturas no sistemáticas estarían usando el texto para propósitos muy distintos de aquellos para los que originalmente fue creado. Para Rorty, en cambio, tanto si seguimos un método como si no, estamos siempre usando el texto.

Rorty ha afirmado que interpretar un texto es contar un relato acerca de:

[...] su relación con otros textos, o las intenciones de su autor, o lo que hace la vida digna de ser vivida, o los acontecimientos del siglo en que se escribió el texto, o los acontecimientos de nuestro siglo, o los sucesos de nuestra vida, o cualquier otra cosa que parezca adecuada en una situación determinada (1996: 119).

La cuestión acerca de cuál de estos relatos es el más adecuado, en tanto más cercano a lo que el texto realmente dice, es una cuestión absurda desde una óptica pragmatista. Lo único que interesa es que el relato que contemos debe ser coherente y persuasivo y encajar, además, con todos los otros relatos que deseemos contar sobre cualquier aspecto del mundo.

Rorty se opone a la distinción, propuesta por Umberto Eco, entre una *intentio lectoris* y una *intentio operis*, entre uso e interpretación de un texto. Para Eco, usar un texto equivale a relacionarlo con cosas distintas a las que el mismo texto exige (por ejemplo, vincular un poema de José María Eguren con las ideas propuestas por el materialismo marxista más burdo); mientras que interpretarlo equivaldría a leerlo de acuerdo a aquellos marcos mínimos de referencia que todo texto lleva consigo.



Estamos de acuerdo con Eco en el hecho de que podemos determinar que ciertas lecturas son malas lecturas. Pero, para nosotros, el que una lectura sea una mala lectura no radica en el hecho de que use al texto (ya que todo acto de lectura termina, de uno u otro modo, usando el texto), sino en la poco eficaz manera en que se relaciona y justifica con lo que Eco llama literalidad del texto. Todos los ejemplos que propone Eco son ejemplos de malas interpretaciones en el sentido que acabamos de enunciar. El ejemplo más claro es el de los rosacruces que buscan cruces, rosas y pelícanos en *La divina comedia* con el propósito de demostrar que Dante era masón y proponer una lectura masónica de dicha obra. Es evidente que a partir del descubrimiento de estos elementos aislados no es factible sustentar una hipótesis semejante. Dichas lecturas masónicas, para ser convincentes, deberían sustentarse en muchos más elementos textuales. De otro modo, no serían sino un capítulo más dentro de la historia de las lecturas descabelladas. Si bien la literalidad de *La divina comedia* deja un margen grande para distintas maneras de usarla, está lejos de poder servir de apoyo a una lectura como la que intentaron algunos masones en siglos pasados.

Rorty no propone que toda lectura sea válida, o que sólo existan malas lecturas. Sólo que, como hemos dicho, el criterio para determinar cuándo estamos frente a una mala lectura no pasa por afirmar que ésta usa al texto. La propuesta de Eco supone que es posible imaginar un mecanismo (que él llama interpretación) mediante el cual es posible dotar de sentido a un texto sin echar mano a elementos ajenos a él. Los distintos desarrollos de la teoría literaria contemporánea apuntan, todos, a afirmar que no existe algo como una lectura interna de los textos. Las pretensiones formalistas y estructuralistas, en este sentido, hace mucho que se dejaron de lado. Y es que la materia misma de que están hechos los textos (el lenguaje) no es una materia que tienda a cerrarse sobre sí misma, sino, más bien, a abrirse hacia diversos aspectos de lo real (cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa).

Para Rorty, no existe algo así como una intención del texto que al crítico le toque descubrir metódicamente, sino que, todo el tiempo, estamos usando los textos y leyéndolos, además, desde nuestras creencias (no podría ser de otro modo). Creencias que, para decirlo con Walter Michaels: «no son obstáculos entre nosotros y el significado, sino aquello que hace posible el significado».<sup>2</sup> El éxito de una interpretación depende de la habilidad del crítico para hacer evidentes los vínculos entre su propuesta de lectura y la literalidad del texto. Si bien dicha literalidad ofrece un marco de referencia para el desarrollo de toda interpretación, dicho marco no es estable ni fijo y, por ende, no es susceptible de ser descrito en términos objetivos (como lo quisiera Eco).

Por último, Rorty plantea que el crítico literario no tiene, para la mayoría de sus fines, por qué preocuparse de cuestiones como la estructura del texto artístico o el modo de funcionamiento de los textos literarios en general. El crítico debe, más bien, usar los textos literarios para ofrecer interpretaciones

interesantes de ellos. Rorty compara la situación anterior con el análisis, llevado a cabo por alguien que quiere escribir textos, de las instrucciones dadas en lenguaje informático del programa de tratamiento de textos que tiene a su disposición. Según Rorty, si quiero escribir de modo más eficiente no tengo por qué volverme un experto informático que descifre las claves de programación ocultas en mi computador personal. Simplemente, debo de aprovechar al máximo las posibilidades que dicho programa me ofrece. Lo mismo ocurre con el crítico y su enfrentamiento con los textos literarios.

## en defensa de la crítica metódica

Culler (1995) se opone a la postura presentada por Rorty. Considera que la labor del crítico literario no se limita sólo a ofrecer interpretaciones de las obras literarias, sino que su labor más importante consiste, con respecto a estas obras, en «explorar los mecanismos o las estructuras gracias a las cuales funcionan y, de ese modo, arrojar luz sobre los problemas generales de la literatura, la narrativa, el lenguaje figurado, etc.» (*ib.*: 134).

Culler afirma que si bien, para muchos propósitos, es irrelevante saber cómo funcionan los programas informáticos o los discursos literarios, para el estudio académico, en cambio, no es para nada irrelevante, sino central. Lo mismo que la Lingüística no está interesada en descifrar los mensajes que se transmiten a través de las lenguas, sino, más bien, en estudiar las condiciones de posibilidad de todo mensaje (el sistema de la lengua), así los estudios literarios deben preocuparse por «desarrollar una comprensión sistemática de los mecanismos semióticos de la literatura» (*ib.*: 136).

Culler critica a Rorty el hecho de que éste pueda imaginar a las personas utilizando la literatura para aprender algo más sobre sí mismas, pero no para aprender algo más sobre la naturaleza y función del fenómeno literario.

Así, podemos sintetizar la posición de Culler con lo expresado por él mismo en el siguiente pasaje:

[...] el caso es que la tentativa de comprender cómo funciona la literatura constituye una búsqueda intelectual válida, por más que no del interés de todo el mundo, como lo es la tentativa de comprender la estructura de los lenguajes naturales o las propiedades de los programas informáticos. [...] Por lo tanto, de lo que adolece la respuesta de Rorty es de algún tipo de compromiso con el hecho de que los estudios literarios podrían consistir en más que amar y ser sensibles a los personajes y temas de las obras literarias (*loc. cit.*).

Este hincapié de Culler en la validez y legitimidad de los estudios referidos a los mecanismos generales que explican las características de los textos literarios podemos relacionarlo con su interés por ubicar los estudios literarios dentro del marco más amplio del género que él llama «teoría» (*cf.* Culler, 1984). A este género no le interesa servir de soporte a las interpretaciones literarias en tanto sus intereses son mucho más amplios y en tanto es un

género que deshace los límites disciplinarios habituales del mundo académico (y no busca estudiar sólo la literatura). Entonces, lo que defiende Culler frente a Rorty es la validez del género «teoría» para enfrentarse a los textos literarios sin ser la interpretación de los mismos su objetivo principal.

## conclusiones

A mi entender, la disputa entre Rorty y Culler podría aclararse si entendemos que ambos autores están pensando en propósitos distintos. Rorty está pensando, antes que nada, en el quehacer interpretativo que debe llevar a cabo un crítico; mientras que Culler enfoca su interés, como lo hemos dicho hace un momento, en el desarrollo de la comprensión general de lo literario y sus diversas formas dentro del marco del género «teoría».

Ninguno de los dos estaría dispuesto a entender el quehacer crítico como la aplicación mecánica de un marco teórico. En este sentido, la observación inicial de Rorty acerca de la pobreza de un análisis que tome el texto como mera ilustración o ejemplo de una teoría mantiene toda su validez. Cuando Culler nos habla de teoría, está pensando en algo muy distinto a la pobreza imaginativa e intelectual de un crítico que, al momento de abordar la interpretación de cualquier obra, se limite a exponer teorías previas no desarrolladas por él mismo. Creo que si un texto literario tiene algo relevante que decirnos es, precisamente, todo aquello que se encuentra en los límites y fronteras de cualquier marco teórico, todo aquello que pueda terminar desestabilizando (cuestionando, ampliando, negando, alterando) un conjunto de creencias previo.

La propuesta de Rorty respecto a dejar de lado todo intento sistemático por entender los mecanismos y naturaleza de la literatura debemos vincularla con la propuesta antiesencialista del pragmatismo de hacer a un lado cualquier tipo de explicación acerca de la naturaleza de cualquier cosa. Como diría Rorty, cualquier pretensión en este sentido equivaldría a suponer que podemos conocer Lo Que Realmente Está Sucediendo.

Por otro lado, la distinción que propone Eco entre usar e interpretar un texto no se sostiene, ya que no es posible ofrecer una interpretación sin poner al texto en relación con elementos distintos a los previstos por su literalidad. Debe tomarse en cuenta que la definición de esa literalidad es ya algo problemático y, en ese sentido, es problemático determinar qué cosa pertenece propiamente a ella y qué no. La legitimidad de las interpretaciones debe medirse, en función al modo, más o menos convincente o persuasivo, en que el crítico afiance su lectura sobre la mayor cantidad de elementos textuales que tenga a su alcance.

Lo expresado por de Man y Pizarnik en los epígrafes iniciales de este trabajo apunta al hecho, fundamental para la crítica literaria, de que el

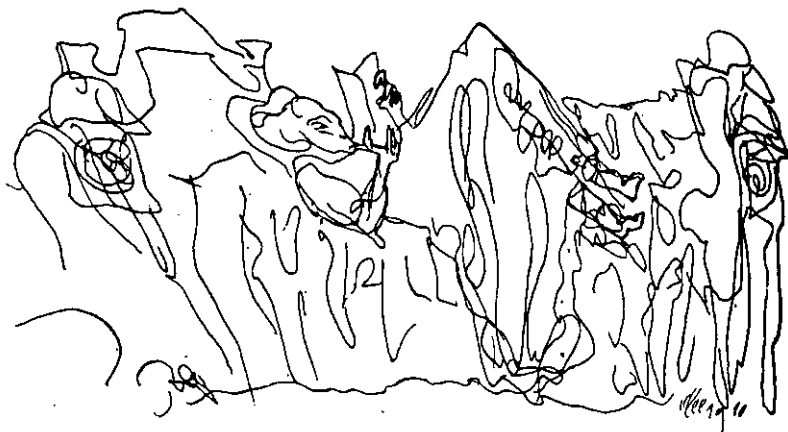
significado en las obras literarias no puede nunca fijarse y estabilizarse, sino que tiende a desplazarse y a hacerse escurridizo: es todo lo contrario a un significado estable y único. Considero, entonces, con Rorty, que es inviable cualquier proyecto de interpretación metódica y objetiva que nos revele Lo Que Realmente Signifiquen los textos. Lo rescatable de cualquier crítica (y de cualquier texto literario) radica en lo interesante y movilizador de lo que proponga.

## referencias

- CULLER, Jonathan (1984), *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra.
- (1995), «En defensa de la sobreinterpretación». En: Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press.
- RORTY, Richard (1995), «El progreso del pragmatista». En: Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press.
- (1996), *Objetividad, relativismo y verdad. Escritos filosóficos 1*. Barcelona: Paidós.

## notas

- 1 La discusión entre Rorty y Culler se desarrolla dentro del comentario que dichos autores elaboran a propósito de una conferencia de Umberto Eco. Todos los ensayos se incluyen en el libro: Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press, 1995.
- 2 Michaels, Walter, «Saving the text». En: *Modern Language Notes*, 93 (1978) p. 780. Citado por: Rorty, Richard, *Objetividad, relativismo y verdad. Escritos filosóficos 1*. Barcelona: Paidós, 1996. p.118.



william rowe, es autor entre otros libros del excelente *hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural* (1996), del que prepara una nueva edición, también editó *travesía* (journal of latin american cultural studies).

**williamrowe**

## de la oclusión de la lectura en los estudios culturales: las continuidades del indigenismo en el Perú

*En cualquier problema humano es difícil hacer la diferencia entre lo vivo y lo muerto; pocos son quienes logran hacerla. Los caminos de la vida y de la muerte son complejos y oscuros, por eso necesitamos de toda nuestra atención. En esto reside el problema de la tradición.*

(Giórgos Seferis, *El estilo grego*, I, 122).

*Si es la palabra el más punzante de los buriles, es también, con ello y por ello la más dura de las tablas.*

(Martín Adán, *De lo barroco en el Perú*, 1968 [1938], 368)

Este trabajo surge de dos preocupaciones en cierto momento convergentes. La primera tiene que ver con el uso de la noción de paradigma. En el Congreso de LASA de 1991, dijo Néstor García Canclini que los Estudios Culturales Latinoamericanos se encontraban en una etapa pre-paradigmática. Lo cual podría dar la impresión de que andamos buscando paradigmas. Pero siempre hay un paradigma —si entendemos por paradigma no sólo las teorías sino también los modos de trabajar los materiales, las reglas de la evidencialidad, que varían según las disciplinas.<sup>1</sup> La segunda preocupación radica en los modos de estudiar el indigenismo en el Perú, tema de dos libros recientes, de Mirko Lauer y de Mario Vargas Llosa. Al igual que cuando se estudia cualquier conjunto de textos o de prácticas culturales, se hace inevitablemente un recorte espacial y temporal, se crea un horizonte. Ahora, el recorte se tematiza y se justifica, básicamente, con conceptos y relatos. Hasta allí, bien. Pero de por medio está la lectura y me parece que allí, sí, hay un problema. Porque la lectura es un factor que se escamotea. Y es que pasa por la lectura la relación entre el discurso y las percepciones, entre los textos y el afuera.

La atención a la palabra, en la actividad de la lectura, compone un campo cuyos límites o alcances no se dan con anterioridad, porque no se hacen visibles sino como consecuencia de la lectura misma. Claro que siempre hay deslindes o cortes iniciales, pero resultan provisorios una vez que comience a surgir una figuración de la necesidad.

Modelos o modelaciones de la lectura los hay siempre: se dan, explícitos o implícitos, en las prácticas verbales (de las que el libro sería sólo una entre varias posibilidades) y en las instituciones. Están desde luego en las diferentes versiones de los estudios culturales y rastrearlos, aunque suele ser difícil; me parece una tarea importante. No es eso lo que me propongo discutir en esta ocasión, sino algunas de las maneras en que la cuestión de la lectura está de por medio en los estudios de la cultura peruana después de 1930. Digo «de por medio» porque me parece que la lectura ni se delinea precisamente desde los conceptos o relatos de la historia literaria o cultural, porque las modelaciones de la lectura no pueden reducirse simplemente a éstos. Me parece, sin embargo, que entrar en esta problemática puede servir para reflexionar sobre los estudios culturales.

Consideremos, en este sentido, algunos de los lineamientos que recorren las lecturas de obras de tema indígena. En 1938, Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán) presentó su tesis doctoral, *De lo barroco en el Perú*, donde afirma que:

(...) tras de sopesar el mínimo don de lo indígena a nuestra formal literatura, podemos concluir afirmando que la literatura peruana y, extensamente, la hispanoamericana es sustantivamente la barroca española delongada e influida y que el aporte de lo indígena puro no es sino de asunto propuesto al prejuicio del criollo y de nomenclatura empleada con fines de aditivo embellecimiento o de esclarecimiento lexicológico. Recordemos que penates del indigenismo criollo, en muy diverso tiempo y designio, como Melgar y González Prada se abstuvieron de dar, ni en expresión inmediata ni en deliberado discurso, nomenclatura alguna de idioma indígena. Mariátegui, en nuestros días, la evitó con escrupulo; y no pudo menos que obrar así el gran periodista peruano, tan interesado en la propagación de su doctrina. El indígena puro, nada criollo, no puede dar al criollo literatura indígena, porque no podría recibirla. El comercio de lo inteligible no puede ser sino de perfecta honestidad y reciprocidad (de la Fuente Benavides, 1968: 376-377).

Es tentador traer a colación las definiciones del indigenismo que una década antes había hecho Mariátegui —por ejemplo «el criollismo no ha podido prosperar en nuestra literatura [...] ante todo porque el criollo no representa todavía la nacionalidad» (Mariátegui, 1964: 287)— y así ir entablando conceptos opuestos, porque así se ha acostumbrado construir los debates. También vienen a la mente las propuestas de Antonio Cornejo Polar sobre la heterogeneidad, y las ideas de Ángel Rama sobre la transculturación narrativa. El resultado sería el armazón de una dialéctica o una historia. Y, a la vez, nos parece que, en mayor o menor grado, quedarían escamoteadas las huellas de la lectura. Intentemos, por eso, otro camino.

Vamos a ver cómo aparece la historia —cómo comienza a ser visible algo que se reconoce como historia —historia literaria o historia cultural— cómo se arma, si se quiere, un relato historiográfico. Cronológicamente, el indigenismo fue precedido por el incaísmo. Mirko Lauer, en su libro reciente que se llama *Andes imaginarios: discursos del indigenismo -2*, dedica varias páginas a la caracterización del incaísmo:

Para los modernistas —más o menos 1880-1920— el incaísmo es, más que la presencia directa de una ideología o de un sentimiento, la sombra de un estilo romántico de época, formado por impulsos locales y de fuera, y quizás también la huella de un gusto. No un 'gusto ideológico nacionalista', insistimos, sino un dato estructural romántico, en el sentido de elemento necesario para configurar el carácter romántico de un movimiento cultural (Lauer 1997, 89).

Entre las obras que menciona está el poema «Incaica» de José María Eguren, poema con cortejos, caciques y la muerte misteriosa y sacrificial de dos princesas Incas. Las figuras, como anota Lauer, son monumentales, inmóviles, inalcanzables (95). Se trata de un «pasado incaico sin presente», mientras que el indigenismo, por contraste, sería un «presente indígena sin pasado», específicamente «el presente que busca incorporarse a los espacios centrales de la nacionalidad». (89, 90, 91).

Veamos cuál será el relato historiográfico que se construye a base de las definiciones anteriores:

Frente a todo lo anterior, en contraste, el indigenismo-2 cree estar haciendo el esfuerzo de ubicar al hombre andino contemporáneo en el espacio heroico del indígena incaico, sustituyendo el mito por la realidad, pero consciente de que la historia oficial es veneno para su proyecto. Pero entre los años veinte y cuarenta no hay realmente una historia no oficial, o alternativa. La idea es que la creación misma, la representación en el espacio público peruano, va a hacer el milagro y producir una nueva mirada, una nueva ética, sobre lo autóctono (97).

La temporalidad, en esta propuesta, se configura en dos niveles: 1) en la contrastante actitud que se atribuye a los indigenistas (superar el «mito» con la «realidad»); y 2) en las equivalencias entre historia / espacio público / mirada / ética / lo autóctono, que suministran un marco de legibilidad. Se trataría, si se quiere, del contenido y de la forma de la temporalidad.<sup>2</sup> Pero ¿qué es lo que hace posibles, legibles a estas equivalencias?

Dentro de su caracterización del poema de Eguren, Lauer incluye la siguiente cita: «el *triste monte andino* de *Incaica* es la *huaca*, en tierras de Pachacamac, dios de los *yungas*; y andino es apenas adjetivo de semejanza; y el crepúsculo que allí rojea es el inmenso estivo de la marina; y el poema todo es detestable, por incaico o preincaico» (94). La cita es del libro de Martín Adán, ya mencionado (de la Fuente, 349). Lauer añade, inmediatamente, otra cita del mismo: «Nuestra forma, si deja afuera al indio, no expresa en lo escrito ni bien ni bastante al criollo» (Lauer, 94; de la Fuente, 359) ¿Cómo responder a la dificultad, al impasse, que empieza a configurarse en la intersección sugerida? ¿Cómo hacerlo legible? Se nos ocurre que el sentido común de los estudios literarios actuales en el Perú daría dos posibilidades: 1) tratar al impasse por superado, no por el indigenismo —obviamente— porque no resuelve el problema de la forma, sino por la última fase de la obra de José María Arguedas, en la que se pone en práctica, como sugiere Martín Lienhard, un indigenismo al revés; y 2) situar ideológicamente el punto de vista de Martín Adán. Ésta es la opción de Lauer: «desde su mirador oligárquico marginal,

Adán sabe de lo que está hablando: no hay posibilidad de una relación personal con los Incas, sólo puede haber una relación mediada» (94). ¿No habría aquí, sin embargo, una confusión de incas e indios, términos que tanto Adán como Lauer mismo mantienen cuidadosamente separados?

Existe una tercera posibilidad: tratar al impasse como aporía —que la intersección sería, también, un cruce de caminos, un lugar, en este caso, sin lugar<sup>3</sup> (no articulable, es decir, en la historia literaria). Ésta es la actitud de Adán. La «forma nuestra», todavía no lograda, tendrá que surgir, como toda forma, sin prescripción (sin visibilidad anterior), como un hongo del entorno suyo. La peruana ha sido una literatura sin individualidades en que las obras duraderas son de «la lengua» y no de individuos: sólo hay la «excelencia única y polimorfía de nuestra continuidad» (364). O, dicho de otro modo, «La continuidad de la excelencia no tiene solución precisa en nuestro desarrollo literario» (364). Esa continuidad sin embargo crea fallas en el discurso, lo que hace pensar que la palabra «solución» tendría un sentido profundamente ambiguo: «En el desarrollo [del argumento de Adán] seguiréis mi incoherente discurso que va de una a otra falla con la trágica angustia de presentir y confirmar las mías propias» (364). Y frente a la unificación como único futuro viable, la historia y la historia literaria trazan un mismo camino: «Unificación verdadera y cabal por medio justo y adecuado es lo que el Perú, ante todo, reclama, y que no sea la que el romanticismo procuró no más que en su retórica, y en ella con disparate y extravagancia» (358).

En esta discusión, el poeta Eguren viene a ser el lugar de máxima tensión: «El humano está en la tragedia como el nonato en el limbo; pero está en ella desde antes del principio, y está en ella, sin ningún socorro; y estará sin término alguno en ella. La forma del Perú no cabe a Eguren...» (348). La imaginación, en esta exposición de Adán, se vuelve una especie de lugar sin límites. En otra reflexión observa Adán que para Eguren el origen no sería inconfesable sino —término ambiguo— indeclinable: «Eguren muestra más y mejor que poeta alguno en español la monstruosidad, relajación y extrañeza del origen indeclinable» (352). El asunto es la figura, la dificultad de la figuración. Abundan en la poesía de Eguren figuras que desaparecen en la bruma, la noche, la muerte, como en el poema «La comparsa»:

Allí van sobre el hielo las figurantas  
sepultando en la bruma su paranieve,  
y el automóvil rueda con finas llantas,  
y los ojos se exponen al viento aleva.  
[...]

Así pasan los bellos, claros semblantes  
a la luna del alma, la luna muerta;  
(Eguren, 1974 (1911), 31-32)

El asunto de la figura es, de algún modo, la dificultad del manejo del espacio. Y éste se cruza con el del tiempo. En la década del 30 la conciencia



de la continuidad ocupa un lugar clave en el espacio público y en el imaginario de los partidos políticos. Todas las tendencias políticas inventan continuidades de largo alcance. Basten dos ejemplos breves:

Nosotros hemos de ser siempre portadores de ese espíritu fuerte e inflamado de los que tienen el ansia de crear algo grande. ¿Y cómo no hemos de crear algo grande, si todos sentimos sobre nuestras espaldas la cruz que ha de redimir el Perú viejo de sus pecados (Haya de la Torre, en Burga y Flores Galindo, 202).

[...] el patriotismo [es una] llama, hecho de ruegos y de inmoluciones, un altar debajo del que están «los huesos de los predecesores y las reliquias de los mártires. (Riva-Agüero, 6).

La primera cita es de Haya de la Torre, fundador del apra, la segunda de Riva-Agüero, historiador y, en los '30, uno de los voceros principales del fascismo en el Perú. También existían prácticas locales y domésticas de la memoria, como el espiritismo, importante en el caso del apra, para preservar la presencia de los combatientes muertos, sobre todo después de la revolución fracasada del 1932.

Hay un poema de César Vallejo, escrito alrededor del 1926, que tematiza<sup>4</sup> la continuidad en cuanto permanencia física y no simbólica. Citaré, forzosamente, sólo una parte:

—No vive ya nadie en la casa —me dices—: todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo [...] (Vallejo, 478).

La lectura de este poema genera un espacio —produce intersticios— donde antes había lo compacto. La fuerza compactante no es precisamente de *conceptos* que producen una continuidad ininterrumpida: si el primer hablante del poema parece hablar de la discontinuidad, se apoya en un piso continuo imaginario; y cuando el segundo habla de la continuidad, lo hace desde una continuidad vaciada («no es el recuerdo de ellos lo que queda»). Se trata, más bien, de una manera determinada de *leer los conceptos*. Es decir, la continuidad en que se apoya el primer hablante —para lamentar la impermanencia— depende de una cierta lectura de los conceptos —conceptos leídos desde una confianza en las representaciones, terreno de la ideología y sustento del espacio público oficialista.

La lectura del poema desarticula la cadena de las representaciones —recuerdo, memoria, herencia o legado— (alineamiento forzado de las esferas privada y pública) —de las representaciones ordenadas y comprimidas por los conceptos— y abre un vasto espacio, vasto porque no ocupado por los símbolos heredados.<sup>5</sup> Una relación, si se quiere, con el idioma, en la que se llega al grado cero de la simbolización. Describir el efecto es difícil porque la otra lectura se reposiciona velozmente del horizonte. Así los críticos que reajustan los poemas de Vallejo a la acumulación simbólica. Ahora, acumulación simbólica implica también reducción simbólica: allí, otra vez, el efecto compactante. Y, tratándose de las instituciones que modelan la práctica de la lectura, si ellas mismas están en el negocio de la acumulación simbólica, tienden a la ceguera precisamente frente a las obras que se resisten a ésta. Habría que hablar, entonces, de cómo disponerse de un «counter-environment» —de un ambiente alternativo al que construyen las instituciones. No estoy proponiendo —por si acaso— la sustitución de una lectura por otra sino la posibilidad de sostener ambas simultáneamente.

Con el poema de Vallejo, tendríamos, en lugar de la lectura moldeada por los conceptos, la lectura que se plasma en la relación con el tiempo y el espacio. Una lectura que pasa por un modo determinado de oír la conversación, es decir el idioma como suceso —ocurrencia— en la cotidianidad, y a la vez una lectura que es porosa a una fisidad externa. Es decir, hay un afuera físico que pasa por la lectura y que depende, en este caso, del manejo de la continuidad como permanencia física.

Si hay una relación alternativa entre la lectura y el afuera, este afuera —en el caso que estamos discutiendo— sería el devenir.<sup>6</sup> Según la poeta e historiadora Magdalena Chocano, habría, en la historiografía peruana, una «ansiedad ante el devenir» que es definitoria de la actitud de los historiadores peruanos de la primera mitad del s. XX frente a sus materiales, que suelen configurarse como «una pesadilla de la que habría que despertar» (Chocano, 44). Chocano propone una lectura alternativa:

Como la historia está en todos nosotros y, por ende, también en quien se esfuerza en pensarla, el proceso de su conocimiento resulta bastante evasivo, confuso, intrincado, porque la aventura de comprender lo que somos (no es otra cosa la historia) no permite la plácida distancia entre lo que se ha dado en llamar 'objeto' (lo que se conoce) y el 'sujeto' (quien conoce). [...] Desde esta perspectiva me ha sido posible distinguir un rasgo crucial del pensamiento histórico peruano: su profundo descontento con 'lo acontecido'. [...] La gravedad con que la historiografía peruana [...] ha asumido considerar 'lo que hubiera sido si...', ha configurado una sutil retórica de la ucronía. Ucronía significa pensar la historia como pudo haber sido y no fue (45).

Los mayores ejemplos que señala Chocano son Riva-Aguero y Jorge Basadre, autor, éste, del libro *Perú, problema y promesa* (1939) y de la sentencia (para citar una de muchas) «La historia del Perú en el siglo XIX es

una historia de oportunidades perdidas, de posibilidades no aprovechadas» (Chocano, 50).

Me parece que hay un punto común entre la propuesta de Chocano y las maneras de leer solicitadas por Adán y Vallejo. En el primero, la ucronía sería una de las configuraciones que asume la ausencia de una «forma nuestra». Y en la obra de Vallejo hay poemas que trazan una relación entre la falta de la «forma nuestra» y la ausencia del acontecimiento: estoy pensando en poemas como «Telúrica y magnética» (un especie de épica sin gesta) o «Parado en una piedra» (desencuentro entre producción industrial y simbolización).

Como un posible resumen parcial, diría que la historia literaria y cultural y la historiografía de los historiadores se entrecruzan en su dependencia de ciertas modelaciones de la continuidad y que por allí pasa la lectura, asunto vital pero muchas veces escamoteado. Y luego —echando mano a la idea de la ucronía para descubrir la relación entre estas propuestas— diría que esas modelaciones de la continuidad nos llevarían al asunto del Estado ausente —ausente de la mirada crítica aunque incida en ella, y ausente en el sentido de la relación fallida entre las capas medias y el Estado peruano. Obviamente, lo último no está tratado puntualmente en esta ponencia pero lo incluyo como tema a trabajar.

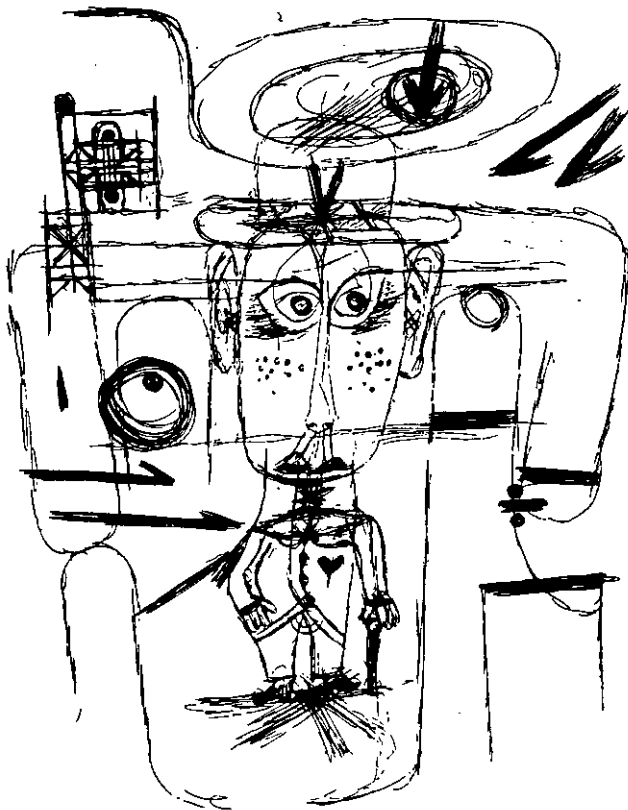
## referencias

- BURGA, Manuel y FLORES GALINDO, Alberto (s.f.), *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Rikchay Perú.
- CHOCANO, Magdalena (1987). «Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana». En: *Márgenes*, 1, 2; pp. 43-60.
- DE LA FUENTE BENAMDES, Rafael (1968), *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- DELEUZE, Gilles (1983). *Nietzsche and Philosophy*. London: Athlone.
- EGUREN, José María (1974), *Obra completa*. Lima: Mosca Azul.
- KUHN, Thomas S. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAUER, Mirko (1997), *Andes imaginarios: discursos del indigenismo-2*. Lima: Sur.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1965): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- OLSON, Charles (1997). *Collected Prose*. Berkeley: University of California Press.
- RIVA-AGÜERO, Jose de la (1944), «La historia y el espíritu nacional».
- VALLEJO, César (1991), *Obra completa*, 1. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- VARGAS LLOSA, Mario (1996). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* México: Fondo de Cultura Económica.

## notas

- 1 Ver Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, capítulos 3-5.
- 2 O de la temporalidad como enunciado y como lugar de enunciación.
- 3 La frase «lugar sin lugar» ocurre en la segunda edición de *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos. La idea de un cruce de caminos que constituye un lugar sin marco posible se desarrolla, por su parte, en *El lugar sin límites*, de José Donoso.
- 4 Las tematizaciones del tiempo en la poética de Vallejo pueden dividirse grosso modo en tres etapas: *Los heraldos negros* = el tiempo romántico, continuo. *Trilce* = el tiempo descompuesto en micro-acontecimientos. *Poemas humanos* = el cruce entre el tiempo histórico y el tiempo del puro devenir.
- 5 El símbolo, además, produce comprensión «reducción» para Olson: «light is reductive. Fire isn't». «All but heat, is symbolic, and thus all but heat is reductive» (Olson, 262-263).
- 6 Ver Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, cap. 1.

Klee



17/9 133

## javiergarcíaliendo

javier garcía aliendo (taena, 1975) es bachiller en literatura por la universidad de san marcos. publicó textos sobre poesía y teoría literaria.

# s o b r e l a o s c u r i d a d y su interpretación en martín adán

Para la crítica literaria la poesía moderna habita en la obscuridad. Sin embargo, es un habitante que no se confunde con la habitación; halla su ciudadanía en una identidad esencial prometida por el orden de la significación. Herencia platónica en la *episteme* moderna: la obscuridad es una apariencia; a través de ella —justamente a través pero distintamente de ella— aparece un orden discursivo coherente, transparente y unívoco que ofrece el *sentido* del poema.

· Obscuridad: metáfora visual que instaura la dirección del hacer crítico: *develarla* es el gesto del enfrentamiento y su legitimación. Aclarar la visión. Detrás del efecto de superficie que constituye la obscuridad, en esa *limpieza luminosa* instituida como telón de fondo, el poema se detiene en la profundidad de su significación. Y justamente el carácter visual de esta metáfora manifiesta una característica central de toda la poesía moderna: ser escrita. Por ello, develar la obscuridad es detener el corrimiento de la escritura; instaurar El Libro, la *palabra de Dios*. El exégeta busca eliminar la posibilidad de entropía de la escritura, establecer la palabra final en una escena que es de la *permanencia* platónica; allí, la palabra divina encuentra su legislación universal como discurso inamovible y circular, sólo así se representa la escena en donde es prometido el encuentro intersubjetivo del saber. Palabra del sacerdote. La crítica reconoce la *insistencia* del poema moderno en la obscuridad, pero quiere transformarla, porque debe, hacia el espacio que el campo disciplinario ha instituido para la *consistencia*.

La negación violenta de la poesía moderna a constituirse como palabra divina —teniendo a su base la escritura como reorganizadora de la experiencia y de la comprensión del yo— coloca en el centro de su orden fundacional el proceso de interiorización que legitima el romanticismo, y que consiste en hacer de la palabra un acto<sup>1</sup> individual. La poesía mina la certeza de la palabra de Dios y termina de afirmar la presencia del Autor. Paso de poesía como *mimesis* a poesía como cognición estética. La Naturaleza, que para el neoclasicismo consiste en su adecuación a la Razón, se abre en su espectro contingente, como espacio donde fluye la vida de manera orgánica.<sup>2</sup> El discurso poético se instituye como orden de cognición en tanto ejecuta la indagación vital de un individuo desde su *experiencia estética*, y esta experiencia se organiza en el lenguaje. Por ello, es afirmación de una voluntad

autónoma que se mueve en el mundo en múltiples direcciones en tanto ese individuo actúa desde el lenguaje y como su operador.

Aquí reside la ruptura primordial del romanticismo y la fundación de la poesía moderna. La estética prerromántica comprendía el lenguaje —en forma y estilo— desde el sometimiento de éste a normas preceptivas; debía expresar esa adecuación de la Naturaleza a la Razón. Aspiración a la lengua universal que no legislaba, en su «limpieza», espacio para la expresión individual; pero de un modo de ser individual que escapa a la definición de subjetividad moderna postulada por la Razón, esa subjetividad comprendida como posición de observación que garantiza el conocimiento del objeto; subjetividad universal. Con el romanticismo se pone en juego una comprensión distinta de la subjetividad moderna. Ella se postula como la articulación de las múltiples relaciones existenciales de un yo que se abre en la contingencia a su constante redefinición; un individuo actuante. Y desde aquí, gira el estatuto del lenguaje hacia la manifestación de una individualidad orgánica, que en la afirmación de su autonomía individual se constituye como expresión de la *originalidad* que gobierna la obra de arte.

Escribir, contra su promesa de eternidad universal, será entonces un acto que plasma el vacío de ese eterno; destruye las certezas de la teoría de la significación que construyó los modelos de mundo de la religión y la ciencia discursiva, y abre el yo a sus múltiples redefiniciones en el horizonte de la vida.

## 1

En los inicios de este nuevo estatuto del lenguaje cobra lugar excepcional la *experiencia* individual. La «auténtica naturaleza» de Boileau y Batteaux, estática en su sentido *permanente*, está desvinculada de la experiencia del individuo. La insistencia de Hamman y Herder, en los orígenes de esta ruptura, reside justamente en considerar al lenguaje como el vehículo indispensable de toda acción. La experiencia es el movimiento de la acción del hombre en el mundo; y al ser la poesía un tipo de acción, interpela al sujeto *desde* su experiencia. La poesía manifiesta así el movimiento en libertad de un yo orgánico, para el que no pueden separarse en dualismos mecanicistas el cuerpo y la mente, ni la razón y la imaginación. La acción del hombre se da desde el lenguaje. Sólo así es posible y se entiende la unidad romántica entre arte y vida.<sup>3</sup>

En su *Ensayo sobre el origen del lenguaje* ([1771], 1982), Herder expone la dirección general de esta ruptura producida por el romanticismo, y que Isaiah Berlin ha denominado *expresionismo*.<sup>4</sup> Discutiendo la tesis de Süssmilch<sup>5</sup> de que el lenguaje tiene origen divino, Herder considera que éste no pudo haber tenido sino un origen humano. Las *lenguas vivas* no pueden ser reducidas a letras, y mucho menos a veinte, como pensaba Süssmilch. Cuanto más nos acercamos a los orígenes del lenguaje humano, más inarticulado lo hallamos; encontramos un *lenguaje sensitivo* (en donde se halla el *espíritu de la*

*lengua*) que es compartido por el hombre y los otros animales. Por consiguiente, su origen se remonta más a lo animal que a lo divino. Sin embargo, en este lenguaje sensitivo no se agota el lenguaje humano; es sólo la «savia» que lo vivifica. La diferencia específica del lenguaje humano es que se presenta como intencionado; es decir, expresa la *voluntad* de emplear el sonido con un *propósito*.

Para marcar la diferencia con los otros animales, Herder desarrolla lo que denomina *esferas de los animales*. Todos los animales, incluido el hombre, poseen una esfera a la que pertenecen desde que nacen y en la que *actúan* siempre. Algunos animales tienen una esfera reducida, lo que les permite tener sentidos más agudos y penetrantes porque se orientan en torno a algo siempre idéntico. Por ello mismo, sus *facultades de representación* son más efectivas: «Cuanto más agudos son sus sentidos, cuanto más se hallan sus representaciones hacia un solo objeto, cuanto mayor es la fuerza de atracción de sus instintos, tanto más concentrado resulta el acuerdo de sus sonidos, de sus signos, de sus manifestaciones. Lo que entonces habla y percibe es un *mecanismo* viviente, es un instinto dominante» (147-148, el subrayado es nuestro). El *instinto*, para Herder la característica básica del lenguaje animal, es la expresión que se genera al estar los sentidos y las representaciones orientadas a un mismo punto de acción.

En cambio, esta analogía entre sentidos y facultades de representación no se produce en el hombre, quien tiene una esfera de acción más amplia; mientras menos limitado es el círculo, más se debilita la sensibilidad del animal. El hombre, al poseer una esfera de vida plurideterminada, organiza su acción en múltiples direcciones, para las que no basta el instinto. En su comprensión, el hombre no habla como un animal ni hace nada por puro instinto, reina en él el «mayor desequilibrio» entre sentidos y necesidades, facultades y acción, órganos y lenguaje. Por ello, posee para sí un lenguaje que se manifiesta como la *voluntad* de expresar «pensamientos». Éstos son posibles en tanto el hombre posee la *reflexión* o *razón* (*Besonnenheit*).

La *reflexión* o *razón* no es una facultad aislada «introducida en el alma del hombre, totalmente separada, convertida en propiedad suya como regalo que le hace superior a todo animal» (151). No se instituye una mirada mecanicista de la razón como facultad aislada y superior del hombre, la cual se afirmaría por la negación de otras (relacionadas con las sensaciones).<sup>6</sup> Herder entiende por razón una disposición general del carácter distintivo del hombre que integra las facultades sensibles y cognoscitivas en una unidad orgánica. Por tanto, la importancia del lenguaje como expresión de *pensamientos* surge de una comprensión holista del hombre en el mundo.

La unidad orgánica que postula la integración de las facultades humanas coloca en lugar central la experiencia del individuo; la acción constituye la experiencia que vuelve asimismo a la acción en un movimiento incesante; y en este movimiento el hombre ejerce su *libertad*.

Si el hombre posee sentidos que, para un ámbito reducido, para el trabajo y el disfrute de amplitud universal, son inferiores a los que tiene el animal que vive en ese ámbito, es ello mismo lo que explica la ventaja de la *libertad*; precisamente porque no son sentidos destinados a un punto, son más generales, son *sentidos del mundo* (150, el subrayado es nuestro).

Sólo desde una posición orgánica es posible seguir el movimiento de las cosas; sólo mediante ella afirma el hombre su libertad. Sin embargo, no se trata de una libertad que surge por negación de la emancipación de una autoridad tradicional. Herder inscribe esa libertad humana en una búsqueda de su propio yo *en el mundo*:

Al no precipitarse ciegamente sobre un único punto ni quedarse ciegamente en él, estará libre, pudiendo buscar una esfera donde *reflejarse*, donde puede verse dentro de sí mismo como un espejo. No será ya una máquina infalible en manos de la *naturaleza*, sino que se convertirá en objeto y fin de su trabajo (151, el subrayado es nuestro).

Reflejarse a sí mismo es hacer su esfera (el mundo suyo); y ese movimiento que la constituye no apela a una identidad intersubjetiva universal. El espejo imaginario del yo se proyecta desde la mirada que organiza su entramado de identificaciones, y que le devuelven la imagen del mundo como cosa en movimiento para su experiencia, siempre abierta a una nueva articulación.

Éste es justamente el lugar reservado para el movimiento del arte que vendrá luego en el romanticismo. El artista, actor desde su experiencia estética, ofrece una obra que habita en la obscuridad, pero que *integra* a ésta en la obra como expresión del movimiento contenido. Pues la obra de arte no responde a la *heteronomía* del individuo ni a su *anarquía*. Surge y permanece, por el contrario, en la afirmación de su *autarquía*. Es un acto individual de cognición estética en tanto deviene en campo y expresión de ese movimiento libre y autónomo del individuo. Su posición orgánica: *vivencia* como expresión de que hay una totalidad en cada individuo.

Así, la obscuridad no es un telón que oculta tras de sí el sentido; en ella misma es ofrecido. No hay que develarla, hay que introducirse en ella, en su aparente caos, para seguir el movimiento de la originalidad del carácter orgánico de la experiencia estética. La obscuridad es el entramado donde aparece ese movimiento del individuo actuante. *En* la obscuridad se constituye la experiencia de sentido de la obra. No hay horror a la contradicción, ella es ofrecida como acción, pues la acción misma es contradicción; es el recorrido de sentido propuesto (en tanto dirección y lo que está en los sentidos).

## 2

La poesía de Martín Adán es una de las textualidades más complejas e insulares de la tradición poética peruana, y la crítica especializada ha coincidido



en señalar tanto su calidad como el carácter «oscuro» y «hermético»<sup>7</sup> de sus versos.

Para la posición crítica más extendida, esa obscuridad constituye un efecto textual que impide «desentrañar» el sentido; por eso, se la enfrenta con elaboradas propuestas de análisis y, en algunos casos, con diversos conjuros. Esta crítica se afirma en el horror a la obscuridad: debe develarla para hallar en la limpieza luminosa esa escena de la permanencia que garantiza el sentido y legitima la profesión.

*La poética de Martín Adán* de Edmundo Bendezú (1969) tiene el mérito de ser el primer trabajo crítico de la poesía de Adán y de proporcionar importantes observaciones sobre el funcionamiento retórico de esta textualidad. Pero además, es el primer análisis que hace frente al desafío de develar la obscuridad. Su finalidad es el esclarecimiento de la poética de Martín Adán, entendida como «teoría de la poesía», a través del análisis de *Travesía de extramuros* (1946).

Bendezú considera que el poeta ha seguido una «rigurosa arte poética» que subyace a la «dificultad inicial» que ofrecen sus versos. La superación de este obstáculo para el sentido puede conseguirse con el establecimiento de la poética que *aclara* los versos, pues mediante ella se arriba a un nivel discursivo que sostiene la teoría de la significación. Hay una distinción importante entre esencia y apariencia poéticas. La primera está contenida en lo que propone establecer como poética, la segunda se disemina en una superficie que detiene el proceso de sentido, principalmente por su «dificultad semántica».

La estrategia interpretativa debe develar la obscuridad, esa apariencia: «Las palabras suenan bien, pero el poema permanece en la sombra» (17). Su cambio de estado es garantizado por la teoría de la significación:

Para que estas palabras adquieran su plenitud de *signos lingüísticos* tendremos que despejar primero la incógnita de sus significados; ya que su mera *aparencia* física, aunque nos halague al oído y despierte curiosidad, no es suficiente para la *aprehensión* del poema (17, el subrayado es nuestro).

Es necesario despejar esta incógnita de los significados, y tratándose de «palabras que están fuera del caudal léxico corriente»,

...los substratos semánticos hay que ir a buscarlos en sus formas prístinas y luego adecuarlos en contacto con las palabras corrientes; para esto es conveniente, aunque no indispensable, una verificación semántica de las palabras conocidas también, porque éstas, en contacto con las palabras misteriosas, habrán de sufrir alteraciones que hay que precisar sobre la base de sus substratos semánticos. Aunque laboriosa, toda esta tarea nos entregará el poema *plenamente iluminado* (18, el subrayado es nuestro).

El poema plenamente iluminado: lo que a «primera vista parece incongruente» se toma en un mensaje poético. Hay que salir de la *sombra* en

que permanece el poema antes del desciframiento para develar el *sentido* en ese más allá que es el signo lingüístico y sus reglas.

Es ésta también la dirección crítica —aunque inscrita en un ejercicio impresionista poco esclarecedor de su posición— que Ricardo Silva-Santisteban (1980) suscribe en su comentario de *Travesía de extramares*: «El contenido permanece oculto y no se vence sino con su estudio y el diccionario pues el hermetismo de Martín Adán radica principalmente en su léxico. Vencida esta dificultad, el sentido de los sonetos de *Travesía de extramares* se abre luminoso. Su conjunto pretende lo perfecto en sonido y sentido, tanto en versificación como en ritmo musical, al que, desde los títulos, aspira» (xxv). *Develado* el sentido, la obscuridad es efecto de superficie, se instituye como contingencia no significativa, pues el sentido se halla en la escena de lo esencial, de la voz, finalmente allí donde debería detenerse el corrimiento de la escritura.

### 3

La figura de la *trascendencia* se torna vital para buena parte de la crítica sobre la poesía de Martín Adán. Ella mantiene una relación cercana y significativa con esa oposición entre la obscuridad y la escena luminosa en la que el develamiento crítico establece el sentido. Esta figura opone una realidad circunstancial y contingente a otra de carácter esencial, de la Idea. Para dicha crítica, la poesía de Adán da cuenta de esta última, espacio de la Poesía que detenta la «pureza». Este mundo *luminoso* es una realidad trascendente que fluye entre las grietas, y logra escaparse, de la realidad sujeta al cambio de la transformación humana. Y con esto se marca la presencia de un yo ideal, configuración *esencial* que contiene en su develamiento la experiencia inefable de su pureza. El poeta, o su representación discursiva, lucha por expresar esa identidad esencial que legisla su integridad, y que existe, finalmente, en el modelo de una subjetividad universal.

Ricardo Silva-Santisteban sostiene que la poesía de Adán se ofrece como la «búsqueda de lo absoluto». En *La rosa de la espinela*, el símbolo de la rosa se convierte en la Idea —en su sentido platónico—, «que se vislumbra en la ascensión enajenada del poeta a un plano superior de categorías divinas». Se trata de un «viaje por la Idea de la rosa (...), por la unión del poeta con la rosa» (op. cit., xx). El poeta, en esa unión, alcanza su identidad esencial, que está alejada de la contingencia que converge en la obscuridad. Esa búsqueda de «absoluto» —viaje a la trascendencia—, que el crítico rescata para toda su obra, se amolda —contrariamente a lo que supone— en la «eternidad» prometida por el dios cristiano<sup>8</sup> (xxx), la promesa de detener la contingencia y hacer secundaria su acción transformadora en el mundo.

James Higgins (1993), por su parte, coloca a Martín Adán como el mayor representante de la «poesía pura» en el Perú. Entiende por ésta «una poética que da la espalda a la realidad circundante para refugiarse en el mundo

atemporal de la literatura (...) y concibe la experiencia poética como un medio de acceder a otro espacio donde la vida alcanza una plenitud desconocida en el mundo cotidiano» (75). La *trascendencia* se delinea también aquí como viaje hacia la Idea, espacio de la plenitud y la integridad de un yo igualmente postulado. La designación de ese espacio como «mundo atemporal de la literatura», coloca a ese yo en una definición esencial que sostiene el discurso de lo Bello eterno prerromántico; un modelo de ser configurado en la perfección que promete la adecuación de la *vida* a la subjetividad universal. Coloca a Adán como un metafísico de la Idea, la cual se *alumbr*a al margen de la obscuridad de lo contingente.

Para John Kinsella (1989), la poesía de Adán es *metafísica* en el sentido de que «investiga un encuentro con una realidad más grande, trascendente e infinita que está fuera del alcance inmediato del hombre». Esta *trascendencia* se expone como una «búsqueda de un absoluto frente a un mundo vacío y sin sentido», «búsqueda de una meta perdurable en medio del sufrimiento de la vida...» (22-23). La realidad trascendente configura también la posición de un yo esencial que ha superado, en un sentido religioso, la desventura que genera el conflicto entre su libertad y su necesidad.

Estas posiciones críticas marcan una *escena* de la permanencia que trasciende el espectro contingente de la subjetividad, e instituyen en ello a un yo ideal transparente en su identidad, quien finalmente guiará el recorrido de sentido de la obra. El sentido y el yo ideal se *iluminan* en la misma claridad, entran en una correspondencia que se constituye en la garantía de la consistencia del sentido.

La propuesta de Mirko Lauer surge, en muchos aspectos, como contraria a esta dirección crítica. En su ensayo *Los exilios interiores (Una introducción a Martín Adán)* (1983), parece contestar directamente a Bendezú cuando afirma: «la poesía de Adán descansa en el sentido de su materia poética, y ésta es la única manera de evitarle la ímproba tarea de ser un tratado de poética, retórica o metafísica» (43).<sup>9</sup>

Lauer ve en Adán a un *solipsista metafísico*,<sup>10</sup> para el cual «la *ratio* última del conocimiento es una exacerbación existencial del yo» (38), y

Esta postura es el soporte final que articula y da su coherencia a todos los juegos de sentido del poeta, que le permite desplazar categorías absolutas de un extremo a otro de sus posibilidades de existencia. Los extramuros a que alude el título del poemario son precisamente este consumirse el sentido de la realidad en el crisol de una conciencia que sólo le reconoce legitimidad ontológica a sí misma (ibidem).

Con la referencia a este solipsismo metafísico, Lauer expresa mejor el «conflicto» en la poesía de Martín Adán. No hay una trascendencia manifiesta, el movimiento se ejecuta en el espacio abierto a la contingencia humana. El yo que configura el discurso poético surge del orden humano opuesto al divino, y

en ese orden la contradicción se integra como elemento significativo de la experiencia estética.

#### 4

La poesía de Martín Adán ejecuta una insistencia romántica: la relación fundante entre arte y vida. Pero no se trata de una relación entre la obra y la biografía del artista. Muy por el contrario, la vida integrada en el arte constituye la posibilidad del sentido ofrecido: la vida es ese movimiento orgánico que expone al sujeto en su contradicción, y articula la experiencia estética manifiesta desde su acción que es lenguaje.

Por ello, esa insistencia se da justamente en la ruptura radical con la posición de la trascendencia platónica. En la escena de la Idea, el yo puede resolverse como identidad esencial y eterna. En cambio, para el horizonte de la vida, el yo se expresa en su acción; en ella ejecuta el movimiento incesante que lo define abierto a la contradicción; como individualidad orgánica.<sup>11</sup>

La obscuridad en la poesía de Martín Adán no es en esto superficie exterior al sentido. El sentido no se oculta *tras* la obscuridad. Ella expone el movimiento incesante y contradictorio de la experiencia estética manifiesta; surge como movimiento *autónomo* que responde al horizonte de la vida, de un yo siempre abierto a una nueva articulación. Allí insiste la obscuridad: en ofrecerse como experiencia de sentido que se resiste al orden de la significación. Reconoce en su contingencia la conciencia melancólica del hombre como acción transformadora.


#### referencias

- BENDEZÚ AIBAR, Edmundo, (1969), *La poética de Martín Adán*. Lima: Edición del autor.
- HERDER, Johann Gottfried, ([1771], 1982), «Ensayo sobre el origen del lenguaje». En: *Obras Escogidas*. Madrid: Alfaguara; pp. 131-232. Traducción de Pedro Ribas.
- HIGGINS, James (1993), *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres; pp. 75-87.
- KINSELLA, John (1989), *Lo trágico y su consuelo (Estudio de la obra de Martín Adán)*. Lima: Mosca Azul Editores.
- LAUER, Mirko (1983), *Los exilios interiores (Una introducción a Martín Adán)*. Lima: Mosca Azul Editores.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1980), «Los días y los hombres», prólogo a la *Obra poética* de Martín Adán. Lima: Edubanco; pp. XI-XXXI.

#### notas

1 En el sentido de *acción* propuesto por Vico y Herder y que recoge el romanticismo alemán.



- 
- 2 La «naturaleza mecánica» está gobernada por la *necesidad*; aquella que se postula en el romanticismo lo está por la *libertad*. Rechazo a una actitud contemplativa y manifiesto de la *acción* como origen y movimiento de la vida (Fichte).
  - 3 Si la relación arte-vida que se conoce como «biografismo» es referida a una posición romántica, se debe principalmente al empeño de algunos críticos en simplificar el romanticismo, espantados por su impacto y persistencia —muchas veces infeliz— en el saber de los siglos XIX y XX.
  - 4 Berlin, Isaiah. *Los orígenes del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000, p. 86: «Herder sostenía que una de las funciones fundamentales de los seres humanos era expresarse, hablar. Por consiguiente, cualquier cosa que hiciera el hombre expresaba plenamente su naturaleza. Si no lo hacía, era porque él mismo colocaba una traba a su 'energía natural'. Doctrina del arte como expresión y comunicación.
  - 5 A mediados del siglo XVIII se produce una controversia sobre el origen del lenguaje que fue iniciada por Condillac en 1746, con su *Essais sur l'origine des connaissances humaines*. En ella participaron pensadores como Maupertuis (*Dissertation sur les différents moyens dont les hommes se sont servis pour exprimer leurs idées*, 1756) y De Brosses (*Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*, 1765), de teorías naturalistas; y el teólogo J. P. Süssmilch (*Versuch eines Beweises, dass die erste Sprache ihren Ursprung nicht von Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe*, fechado en 1756 y publicado en 1766), quien argumentaba que el lenguaje humano tenía origen divino.
  - 6 La crítica de Herder parece dirigirse a la posición de su ex maestro Kant, quien establece valoraciones distintas y aisladas de las facultades. La posición orgánica de Herder niega la preponderancia de la Razón en su ejercicio aislado como fundadora de la autonomía del individuo.
  - 7 Como sucede en nuestro medio y en demás extensiones territoriales o culturales, la sanción de «hermético» está desvinculada del sentido cultural que le asigna la posición de Hermes y sus seguidores. Hermético aparece como sinónimo de oscuro, y da cuenta de la dificultad semántica para «desentrañar» el *mensaje* poético.
  - 8 Silva-Santisteban menciona en su argumentación la lectura que Heidegger hace de Hölderlin, que insiste en que «la poesía es fundación del ser por la palabra». Sin embargo, el empleo que hace de éste termina siendo una contradicción, pues para Silva-Santisteban, el lenguaje sigue siendo exterior a la subjetividad contingente; es divina.
  - 9 La distinción «forma/materia» que utiliza Lauer presenta complicaciones poco fáciles de superar debido a las distintas tradiciones de pensamiento que la han utilizado, y dificulta la comprensión de lo que entiende por «materia poética». Un ejemplo de ello es la siguiente afirmación: «Al final de la lectura de los ocho sonetos a la rosa, por ejemplo, uno espera algo así como una conclusión, pero sólo queda el recuerdo duradero de los buenos versos y una suspensión del sentido: éste se ha trasladado virtualmente a la forma» (43). Sin embargo, y a pesar de ello, no se trata en nuestra opinión de una *suspensión* del sentido; éste aparece justamente de otra *forma*: como la articulación de contradicciones que obedecen a un recorrido de acción orgánico, para el que no se puede distinguir entre forma y materia.
  - 10 Marca para Lauer la poesía de Adán desde los fines de los años 40.
  - 11 Por ello, la *Rosa* no es símbolo de lo trascendente en donde halla su identidad el poeta. Es más bien aquello que se ahueca en el lenguaje, que surge como el límite de su decir que es hacer, la única posibilidad de su experiencia. No hay trascendencia, hay un orden humano atrapado en la melancolía que genera la imposibilidad de la detención, del cese de su *propia* acción. *Rosa* y *Pedra* se constituyen en la *cosa* que moviliza, en un espacio vacío, los acercamientos del yo a sus múltiples definiciones: constituyen el hueco alrededor del cual se tejen constantemente esas identidades que se sobreponen, como intertextos. Resultan ser la experiencia de la disolución de una identidad esencial en la apertura de múltiples identidades definidas desde la contradicción que permite una posición orgánica.



<http://moreferarum.perucultural.org.pe>

more ferarum 7/8 en la web. además: juan gustavo cobo borda: poemas de la musa inclemente o la dictadura del amor / thomas boberg: poemas / silvana cidor: tercera jornada / omar khayyam: rubaiyyat / leopoldo maría panero: poemas / césar calvo: ausencias y retardos / w.b. yeats: 5 woods - 5 bosques. poemas de in the seven woods / miguel ángel huamán: la poesía de santiago lópez maguñá / helena usandizaga: sin título, de jorge eduardo eielson / josé kozer: «sin título» de jorge eduardo eielson o la amalgama se recoge a la luz. más jiménez. más kozer. more 9: homenaje a gastón fernández. more 10: signo/sur. muestra de poesía chilena [1977-2001]

<http://moreferarum.perucultural.org.pe>

# tsé≈tsé

n ú m e r o 11  
bs.as. mayo 2002

adolfo de obleta: última entrevista, inéditos e inhallables » salvador elizondo: auto biografía precoz, poemas » nitkdez abisel: 25 poetas mexicanos » glauco mattoso: entrevista, textos, traducciones de salvador novo » perla rotzait: antología poética » eduardo espina: entrevista e inéditos » juan gelman + haroldo de campos: diálogo paulista » voces conversan: nueva poesía performática en buenos aires » viajes y escritura: victor segalen, michel leiris sobre raymond roussel, brion gysin, dos poetas viajeros franceses (veiter, gaspar) ≈ ensayos, poemas, relatos, notas o traducciones de: na kar elliff-ce, carlos riccardo, rafael cippolini, gabriel bernal granados, ana becció, reynaldo jiménez, liliana ponce, anbel cristobo, adrián cangli, roberto cignoni, romina freschi, carlos battilana, carlota cauffield, magdalena chocano, reynaldo damazio, vivían lofiogo, damián tabarovsky.

tsetse@sinectis.com.ar

# el artefacto literario



publicación digital de poesía,  
editada desde suecia  
<http://go.to/artefacto>  
arte.facto@relia.com  
directora: mónica saldías

admir resurrección *brasil* - admir demareli *brasil* - alfredo fresia *uruguay* - armando roa *chil* - carlos barbarito *argentina* - carmen svencháño *chil* - claudio daniel *brasil* - claudio wüker *brasil* - contador borjes *brasil* - donizete galvão *brasil* - douglas diegues *brasil* - edgar saavedra *peru* - ernesto lamburaz *bolivia* - fabio weinraub *brasil* - florentino mariani *brasil* - héctor rosales *uruguay* - jorge bocanera *argentina* - jorge eduardo eidson *peru* - jorge lucio de campos *brasil* - jorge montesino *paraguay* - josé kozer *ecu* - josé néurmann piano *brasil* - juan carlos piñeyro *uruguay* - laura yasan *argentina* - leonino filho *brasil* - luis perreira *uruguay* - m. esther maciel *brasil* - marco luochesi *brasil* - marío arteca *argentina* - mercedes roffé *argentina* - reynaldo jiménez *peru* - ricardo miguel costa *argentina* - roberto mascaró *uruguay* - rodolfo hisler *ecu* - rogerio standers *ecu* - ruy espinheira filho *brasil* - ruy proença *brasil* - saül ibargoyen itala *uruguay* - solicida ríos *ecu* - somas transtrómer *ecu* - vicente franz. cecim *brasil* - victor redondo *argentina* - victo x soza *uruguay* - vivi sartura *brasil*

mano falsa

nº2. mayo 2002

*hipnosis voluntaria*

marcel duchamp (entrevista).  
todorov: discurso psicótico. carlos  
estela.  
miguel h. coletti.  
alex ortiz.  
j.j. tablada

manofalsa@yahoo.com

tallervisual

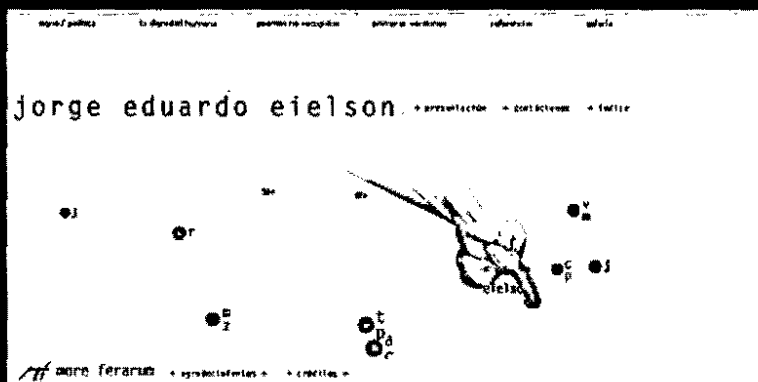
publicidad, diseño y producción gráfica

jr. caylloma 451 of. 210 lima  
t. 4282230  
taller\_visual@hotmail.com

homenajeielson

del autor: muestra de poesía, muestra de narrativa, 30 artículos y ensayos, entrevistas de / a eielson, inéditos, primeras versiones, bibliografía completa, galería: obra plástica (120 reproducciones y fotografías), ensayos críticos: alberto boato, luis fernando chueca, santiago lópez maguina, sergio r. franco, luis rebaza, william rowe, martha canfield, pierre rostany, claudio canaparo, luciano boi, lorraine verner, manco sinaldi, alfonso d'aguino, david medina portillo, gabriel bernal granados, julio ortega, susana reisz, José Muñoz Millanes, helena usandizaga, José Kozar, emilio tarazona, rachele ferrario, javier sologuren, colaboradores de: argentina, cuba, españa, estados unidos, francia, inglaterra, italia, méxico, Perú. (pronto también en libro).

<http://eielson.perucultural.org.pe>



UNMSM-CEDOC



edición & dirección  
*josé ignacio padilla*

consejo editorial  
*carlos estela*  
*javier garcía liendo*  
*rodolfo loyola*  
*edgar saavedra*

concepto & diseño  
*rodolfo loyola*

producción gráfica  
*jaime de la cruz*  
*henry vilchez*

agradecimientos  
*la mano amiga*  
*el taller*  
*la casa*  
*la casa loyola*  
*la casa valdivia*  
*'bonos y almuerzos'*  
*reynaldo jiménez*  
*josé kozer*  
*y especialmente*  
*jorge eduardo eielson*  
*por su amistad*

© ediciones del signo lotófago

correspondencia & publicaciones  
[moreferarum@yahoo.com](mailto:moreferarum@yahoo.com) / 461 0497

more en la web  
<http://moreferarum.perucultural.org.pe>  
<http://eielson.perucultural.org.pe>





se terminó de imprimir  
el doce de mayo del 2002  
en taller visual  
jr. caylloma 451 of. 210  
teléfono 428 2230  
lima

argentina  
brasil  
chile  
cuba  
inglaterra  
méxico  
perú  
uruguay  
venezuela

adalberto varallanos  
alejandro ortiz rescaniere  
alfonso d' aquino  
armando roa  
carlos estela  
claudio daniel  
douglas diegues  
edgar saavedra  
eduardo espina  
guillermo sheridan

j.i. padilla  
javier garcia liendo  
jorge eduardo eielson  
jorge montesino  
josé balza  
josé kozer  
josely vianna baptista  
juan emar  
julio ortega  
levy del águila  
lorenzo garcía vega  
magdalena chocano  
mario montalbetti  
mario naranjo  
miguel bances  
octavio armand  
paul guillén  
rafael cippolini  
ramón ponce  
renato gómez  
reynaldo jiménez  
ricardo alberto pérez  
rodolfo hasler  
severo sarduy  
susana reisz  
william rowe



UNMSM-CEDOC