

Año II - Nº 2 - Noviembre de 2018

Aquilea

Revista digital de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

UNTREF



Aquilea

Revista digital de la Maestría
en Escritura Creativa de la UNTREF

Año II - N° 2 - Noviembre de 2018

Editora responsable

María Negroni

Director

Guillermo Saavedra

Colaboran en este número

Jorge Aulicino, Menchu Gutiérrez, Guillermo
Martínez, Tununa Mercado, Jorge Abel Muñoz,
María Negroni, David Oubiña, Guillermo
Saavedra y Carla Santángelo

Arte y diseño

DG. Mayra Scalisi
UNTREF Media

Tapa

Willow VI, de Fidel Sclavo. Acuarela y lápiz azul
sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

Las opiniones vertidas en los diferentes
artículos corresponden a sus autores y no
necesariamente son compartidas por los
editores de esta revista.

Sumario

Serie Frost

I

Las vetas del adoquín
por **Tununa Mercado**

26

II

*Una palabra escondida,
silencio y creación*
por **Menchu Gutiérrez**

54

Textos

I

Una corteza de paraíso
por **María Negroni**

4

II

Impersonalidad
por **Jorge Aulicino**

16

III

Borges y la matemática
por **Guillermo Martínez**

38

IV

El cine de Hugo Santiago
por **David Oubiña**

46

V

La libertad de la jaula
por **Guillermo Saavedra**

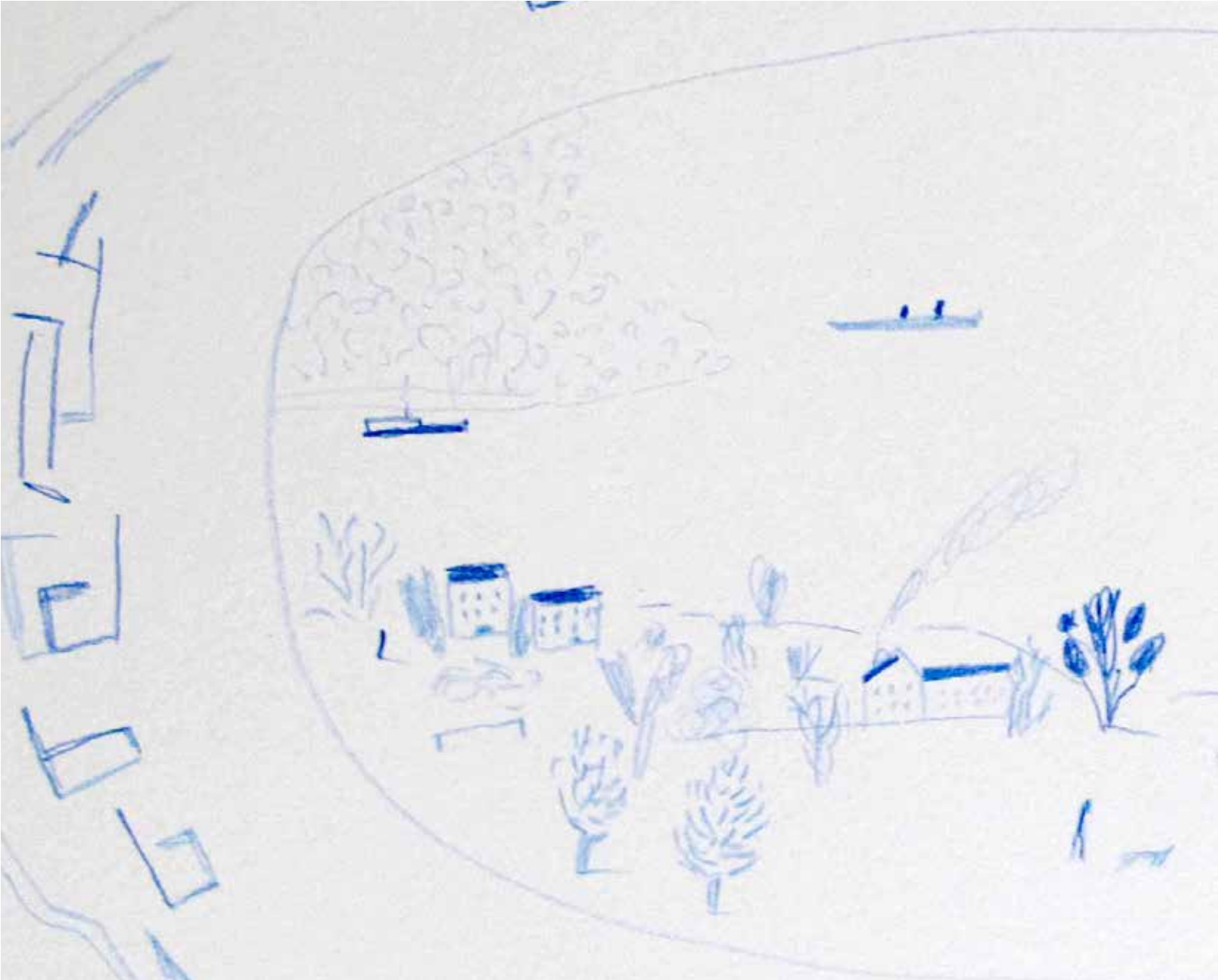
72

Reservado para estudiantes

I

Dos relatos de película
por **Jorge Abel Muñoz**
y **Carla Santángelo**

90



Ensayo

Una corteza de paraíso

por **María Negroni**



— **Willow N° VII,**
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

Figura ineludible de la escena intelectual que se configura entre el apogeo y la caída del primer peronismo y la sociedad que se desangra en el clima de violencia previo al golpe de estado de 1976, H. A. Murena fue admirado o denostado con parejo énfasis por su notable labor ensayística y discretamente considerado en tanto novelista. Pero su poesía, quizás el gesto más radical de su obra, fue apenas considerada, cuando no ignorada. En el texto que sigue, María Negroni realiza una aproximación a ese aspecto de su producción, inseparable del conjunto de su obra.

Empecé a leer la poesía de H.A. Murena en los años noventa, en medio de un clima cultural que celebraba modas un tanto horripilantes. El deslumbramiento fue instantáneo. Busqué sus libros, todos inconseguibles, y los leí de un modo espasmódico, a medida que me los agenciaba. ¿De dónde salía este poeta? ¿A qué tradición se afiliaba? ¿Por qué se lo conocía tan mal?

Es cierto que *El pecado original de América* (Editorial Sur, Buenos Aires 1954), ese ensayo suyo que dialoga majestuosamente con los pensadores más alertas del continente (Rodó, Vasconcelos, Henríquez Ureña, Mariátegui, Martínez Estrada), tuvo un éxito inmediato. También, que sus otros ensayos e inclusive, algunas de sus novelas, recibieron algo de atención. Pero, en cambio, sus poemas siguen estando ausentes hoy de las librerías, del canon universitario, e incluso, a excepción de algunos pocos textos, de la crítica literaria.

Como poeta, hay que decirlo, Murena es un fulgor difícil. En sus libros conviven improbablemente el asentimiento y la insumisión. Podría, incluso, hablarse de intransigencia musical pero eso, sin ser falso, resultaría insuficiente. Sus poemas, del primero al último libro, son objetos solitarios, cajas de resonancia irregular, tramas donde se enlazan, por un instante, conceptos metafísicos con imágenes líricas, para dar paso a pequeños silencios que, a su vez, dan paso a otras frases u otros silencios.

Alusivos, reticentes, desconfiados: en ellos se suceden preguntas que nadie responde, paisajes mentales, alabanzas formuladas por un yo que bien podría ser nadie. O bien, se dice “la alegría más alta”, la de una pérdida sagrada y sus delicias.

Ruido, escribió Murena, es lo que hacen los que no oyen. En esa frase extraordinaria, conviven muchas cosas: un anatema contra el infierno sonoro de la cultura de masas, sí, pero tam-

bién un álgido llamado a oír lo que Henri Bremond, en su libro *Plegaria y poesía*, llamó “el vacío viviente”:

Hombre, calla, escucha.
La sabiduría es receptiva.

o

Yo
me desnudo
para recibir
al monarca
desconocido.

Oír, recibir, desnudar: tres verbos femeninos le sirven a Murena para postular el conocimiento como don y la acción de la quietud como camino. Sobre esta tríada trabaja, cada vez más concentrado, más ligero de equipaje, sin que nada lo distraiga, menos que menos los presuntos deberes de la pertenencia y la contemporaneidad.

Para que los pájaros
vinieran a comer
de mi mano año
permanecí inmóvil.

En esta erótica quietista, perpleja y fundamental, los poemas avanzan (de retroceso en retroceso), hacia un despojamiento gradual, que mezcla la medida verbal y la gravedad del ritmo, sin perder nunca la fidelidad a los movimientos del espíritu. De libro a libro, quiero decir, Murena alcanza, con gracia y con saña, su “estilo tardío”, ese momento único en el cual, se-

gún Edward Said los artistas ya en plena posesión de su instrumento establecen con el *status quo* una relación contradictoria y alienada. No estamos aquí en presencia de una hecatombe lingüística, al modo pizarnikiano, en la cual la obra se vuelve, al final, más caprichosa y excéntrica, sino de la asunción plena de un estilo peliagudo, airosamente sordo a cualquier tipo de mandatos.

De todos sus libros de poemas, *El águila que desaparece* (1975), que publicó un mes antes de morir, es sin duda el más extremo. Ahí las tentativas esbozadas en los libros previos se acentúan hasta que no quedan, sobre la página, más que huellas, ínfimos resabios del viaje aéreo del poema. Un fragmento o simulacro de frase ha sido escandido en poquísimos versos. A veces, esos versos constan de una sola palabra, o de una sola sílaba o una sola letra, alzando catedrales de sentido con nada. Esa nada, claro, está llena de esqueletos luminosos donde brillan el exilio, el aislamiento, el canto extemporáneo de las aves, el color azul, los deseos disonantes, las diferentes clases de otoño y la fabulosa luz de lo invisible. A ese anacronismo, Murena lo apuesta todo, sin atenuantes.

Ninguna hojarasca. Los poemas, delgadísimos, se yerguen sin sostén. Faltan los verbos, los conectores, los desvíos retóricos, los adornos. Las proposiciones fluyen en cascada, concisas y retardatarias, provocando saltos de sentido. O, como diría Luis Thonis, “estamos ante esa voz lenta, escalonada, sincopada, que encadena efectos de silepsis y tensión metafórica”:

Diálogo somos
entre una corza
oscura
y el secreto
claro.

Como ocurre en los poemas de Celan o de Rilke, los versos quedan colgando del vacío, como esquirlas del pensamiento. Cualquier resolución es aparente. Cualquier corolario, engañoso. Cada verso niega, completa y complejiza al anterior, abre y cierra, duda y guía, expone los opuestos y en esos opuestos, ve una nueva puerta que vuelve a exigir la entrega y la aquiescencia.

En las antípodas del barroco, de la “charla nociva” y del coloquialismo, la voz de Murena encuentra su “música encerrada”. Jorge Guillén la describió así: su poesía pura, hecha de notas blancas, abstractas, minimalistas. Sin delirio ni autoindulgencia, sin sentimentalismo ni exuberancia, las palabras parecen enhebrarse en una estructura silogística que simulando el razonamiento, en realidad lo perturban, dejando que las hipótesis y los corolarios actúen por separado, como epifanía y vibración. El resultado es una escritura cifrada, una impresionante voz muda que declara, una y otra vez, en axiomas alucinantes, la persistencia del enigma.

Dicen los poemas:

Por sencillez
lo oculto
actúa.

Que se entienda
esta dicha terrible
que es cualquier barco
hacia todo naufragio.

Córtanos las alas
para que aprendamos
a volar definitivamente.

Desde tu muerte
desciende
la vida
hacia tu nacimiento.

El camino es uno solo
y está
donde no lo buscamos.

Aquel que tiene fe
no cree en nada.

Dios está allí
donde uno lo encuentra.

Son versos que circulan, reflexionan, vuelven a empezar. Y hasta podrían, sin alejarse de la vía negativa, desembocar, si les interesara, en una teoría sobre el arte.

No siempre, sin embargo, el secreto fue tan claro. Desde *La vida nueva* (1951) hasta *El águila que desaparece* (1975), el arco se tensa, la gramática también: el exceso de metáforas, los re-sabios modernistas, la propensión a la narrativa y a la adjetivación, son dejados de lado a favor de una dicción más breve, más cercana al salmo y a la ascesis.

Así, sus libros, sin admitir jamás el tono admonitorio, trazan una elipsis que va de la psiquis al viaje iniciático, de lo mundano a la plegaria, de la herida a un esplendor todavía más alto, más triste, más sabio.

Publicado en 1972, apenas tres años antes de *El águila que desaparece*, y dedicado como este a Sara Gallardo, también *F.G., un bárbaro entre la belleza* es un libro decisivo, aunque por otros motivos. En primer lugar, a F.G., su único heterónimo, le hace confesar algo esencial: que siente vergüenza cuando

no escribe poesía y que, cuando lo hace, siente vergüenza de no haberse dedicado a la música. En segundo lugar, lo utiliza como ardid –Nabokov hizo lo mismo en *Pálido fuego* (1962)– para levantar, en torno a su propia obra, una empalizada contra el mortífero medio literario.

¿Quién es F.G., además de un “intruso” o un “bárbaro”? Es también el seudónimo de Flavio Gómez y acaso un doble del autor que, se recordará, también usaba iniciales (H.A., por Héctor Álvarez) y seudónimo (Murena).

Habitante desencajado de este centro solitario de un círculo solitario, F.G. se vuelve así arquetipo de ese remoto apasionamiento que es el poeta, asumiendo su asimetría, su respiración y su angustia. Es también el que anota, en un Cuaderno de tapas negras, ideas que servirán para aclarar los “aspectos herméticos” de los textos.

Mezcla de poemas y *morelliana*, compuesto de epifanías y apuntes dispares, este libro es varias cosas a la vez. En primer lugar, sin duda, una autobiografía mental de quien sabe que la poesía, en tanto *imago ignota* y operación capaz de hacer ver el vacío, exige gran sutileza por parte de quien pretenda aprehenderla (se corre el riesgo de disolverla en conocimiento). En segundo lugar, una visita guiada por el infierno de ese supuesto otro que es el yo. Pero es también, sobre todo, un furioso alegato disfrazado. En él, Murena polemiza con sus fantasmas y con sus detractores. Sus axiomas son estallidos, provocaciones: la muerte –escribe– constituye el “éxtasis más hondo de la existencia” y, por ende, el único logos posible. O bien critica las formas que, como *cupiditas* amedrentada, embalsaman lo vivo. El verdadero arte, afirma, “devuelve la angustia/ a la boca de los hombres”.

Una tras otra, las ideas se engarzan, maquinan para criticar la razón y la fe dogmáticas, que son parásitos, miedo a lo salvaje

de la vida, intentos de ocultar que todo lo creado, siempre, es nuncio de una Ausencia.

En otras palabras, el Cuaderno de tapas negras, es, en sí mismo, un caldero filosófico que postula y refuerza la importancia de la *nigredo* hacia la gran alquimia interior. La semilla del arte, nos dice F.G. citado por Murena, debe soterrarse, expatriarse respecto a lo público para internarse en el alma, la morada esotérica y, desde allí, descubrir lo ilusorio de nosotros mismos, religar lo roto, descubrir que la vida no es más que una rebelión contra esa unidad de la que brota.

Esta es la *noche oscura* de Murena: su saber negativo y su percepción de un no saber superior. Al menos, uno de sus tramos más abruptamente lúcidos, que complementan, sin duda, el libro de ensayos *La metáfora y lo sagrado* y el de entrevistas con D.J.Vogelman, *El secreto claro*.

Me falta algo. Dice F.G. en el poema "Acerca de la fatalidad":

De espaldas a la realidad
desde hace veinticinco años
reescribo la historia
de la certidumbre y la duda.

Y luego agrega en el Cuaderno de tapas negras: "La crítica a quienes escriben de espaldas a la realidad proviene de literatos débiles que salen de la política y que llevan a la política". Algunos párrafos más tarde, es Murena el que resume, categórico: "En cuanto a la política, F.G. había tenido, tenía, tendría siempre un no."

Que se entienda: la cuestión está planteada sin concesiones. Si la política persigue lo útil, la poesía hace su casa en lo inútil. ("Descubrió que escribir era nada, una nada peligrosa, aunque

también ambigua, puesto que permitía que se la desnudase como nada".) En esa inutilidad, reside su única soberanía, su insobornable independencia de juicio.

No era fácil sostener tales frases en la Argentina de 1972. Por entonces, la efervescencia política lo contagiaba todo, dentro y fuera del país, y Murena empezó a ser tildado muy pronto de esencialista místico y conservador elitista. Es cierto, algunos lo defendieron (no muchos, no con la rapidez necesaria). Schmucler explicó retrospectivamente que su voz se había ido "tornando inaudible en una Argentina arrasada por otras perplejidades". La elegancia de la defensa no la volvió eficaz. Sin embargo, la argumentación es hábil. Murena, dice Schmucler,

[...] no sólo fue incesante en la búsqueda de lo sagrado cuando todo apostaba a la secularización: supo también que los sueños de la razón engendran monstruos, que la técnica no es la salvación, que el progreso puede ser una forma siniestra del engaño y que, por escapar a Dios, se cae en manos del hombre que suele convertirse en el más sanguinario y cruel de los dioses.

Yo agregaría que la obra de arte, en Murena, es siempre nostalgia de lo imposible y que el dios que proclaman sus poemas no es sino una ausencia que no puede, ni quiere, ser sustituida por nada.

Como fuere, más cerca del *Bhagavad-Gita* y de los textos sagrados de Oriente y Occidente, Murena eligió una militancia empedernida contra su propia época, negando toda noción de sujeto pleno y optando por la negatividad frente a cualquier plan asimilativo. No es que la política no le interesara (de hecho, participó como pocos en el debate nacional), es que prefería todo aquello que frustrara la intención de totalidad, a la que equiparaba con lo anquilosado y lo falso. Prefería leer y ser leído como desvío, en un continuo desplazamiento, una discordancia o fluctuación no

armónica, sin que fuera posible arribar a ninguna síntesis, identidad o sistema.

Como Adorno, entendía la discusión social y política como una discusión estética adentro de la obra. Le interesaban las preguntas, no las respuestas. Lo ecléctico, no lo calcificado. La pluralidad, porque devuelve la opacidad inherente de lo real. Lo que no juzga, ni se presta a las sistematizaciones. Lo que libera al hombre de la locura del discurso único, del iluminismo totalitario, de la palabra “adjetiva” de la ciencia. Lo que privilegia la alegría y el triunfo de la invención. Su concepción del arte y del lenguaje discutió siempre con la rúbrica comprometida de Sartre y también con la de sus contemporáneos locales de la revista *Contorno*. Para Murena, nunca fue función del arte modificar la realidad. Habría podido exclamar, como el cineasta checo Jan Svankmajer: “¡Me niego a reformar la civilización con mi obra!”

Al presunto ideal de lo comunitario, opuso como nadie el derecho de cada uno a pensar por sí mismo y, sobre todo, en contra de sí mismo. No olvidemos que alguna vez definió la forma literaria del ensayo como “una vacilación afortunada de la cultura” y que siempre prefirió la ineficacia del arte a la así llamada acción.

Leonora Djament resumió su posición con nitidez: “Murena es un punto de fuga en el campo cultural argentino”. También Américo Cristófalo: “Murena no escribió para ninguna iglesia. La suya es una lección de una indigencia fundamental. Lo que piensa en él es el pensar de la literatura”.

Así es. Sus textos componen una figura díscola frente a los discursos hegemónicos de su tiempo (y de los nuestros). Ya sean alabanzas del silencio, escenas de un cuadro polifónico o aventuras extralimitadas, sus poemas, novelas y ensayos son siempre textos hirientes, demasiado singulares en su disenso y su estilo, desconfiados del poder, de cualquier bando que sea. Eso explica,

tal vez, por qué su obra no ha logrado acceder siquiera, como es el caso de otras obras así llamadas marginales, a la vitrina ilustre del contra-canon.

Termino con una brevísima parábola que relata Eliot Weinberger en su libro *Algo elemental*: En 1607, el monje Chen-i conoció a una mujer que había pasado muchos años en las Montañas de Wu-t'ai. La mujer vivía bajo una techumbre de juncos con goteras, de un metro de altura; casi nunca comía; llevaba el cabello enmarañado. Cuando le preguntaban su nombre, respondía: "No tengo nombre". Cuando le preguntaban su edad: "No tengo edad". Cuando le preguntaban por su método de meditación: "Solo estoy sentada. No hay ningún método". Cuando le preguntaban qué había logrado entender: "Mis oídos oyen el sonido del viento, la lluvia y los pájaros".

Siempre pensé que esa mujer sin nombre, sin edad, sin método, hubiera podido habitar, sin desmerecerla, la poesía de Murena. Me la imagino así, sentada en silencio en medio de esos poemas diminutos, sin premuras ni sobresaltos, sin hacerle preguntas al lenguaje, abocada sólo al don más difícil: aquel que es, en la medida en que deja de ser. Cuando ella salga de esta página, quedará una estela. Una diáfana incertidumbre, hecha de mundos imposibles, de tan reales. /

**María
Negroni**

Rosario, 1951

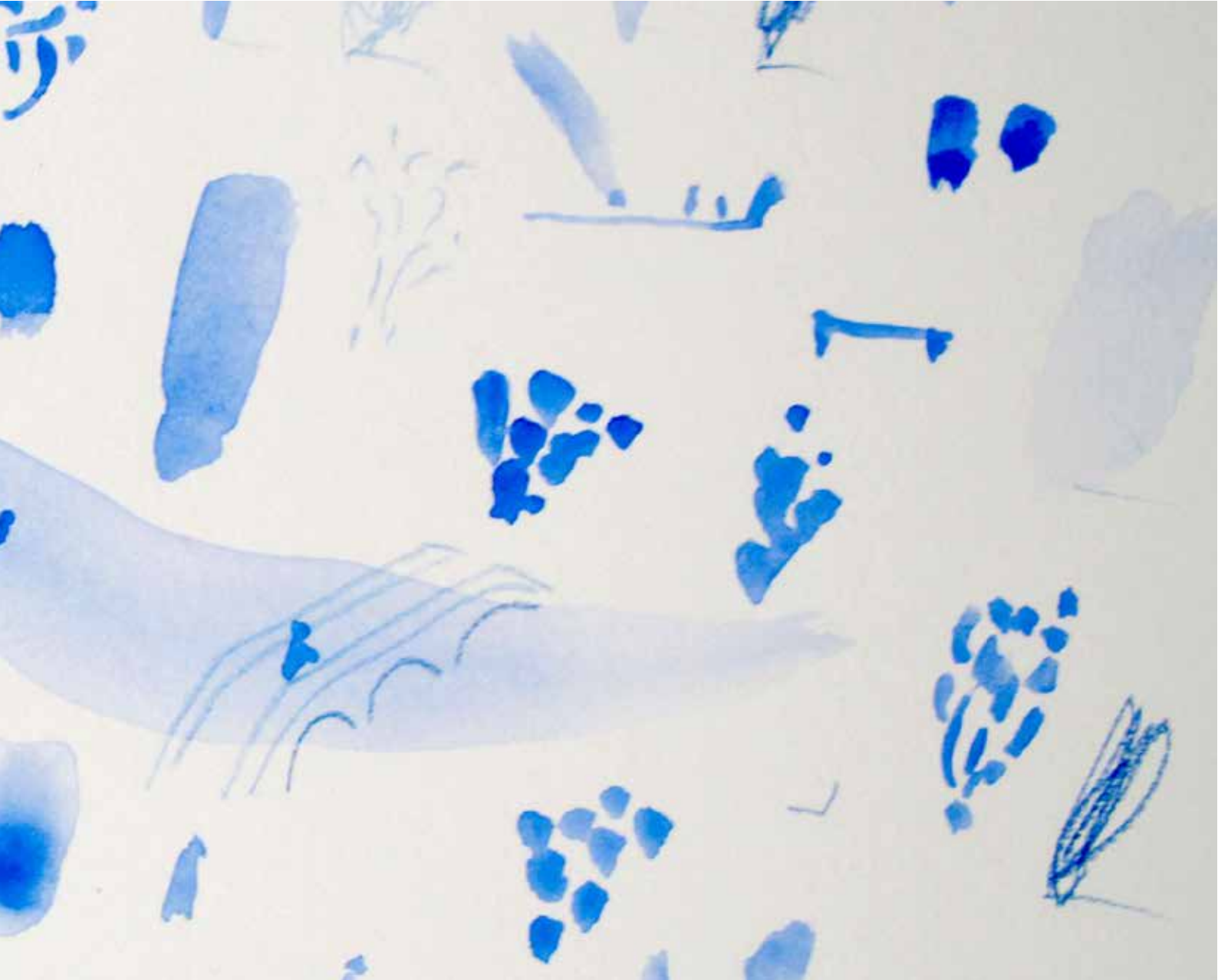
es poeta, ensayista, narradora, traductora y docente. Directora de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF, ha publicado, entre otros libros de poesía, *Islandia* (1994), *El viaje de la noche* (1994) y *Cantar la nada* (2011), *Elegía Joseph Cornell* (2013), *Exilium* (2018) y *Archivo Dickinson* (2018); las novelas *El sueño de Úrsula* (1998) y *La anunciación* (2007) y los libros de ensayo *Ciudad Gótica* (1994), *Museo negro* (1999), *Galería fantástica* (2009) y *La noche tiene mil ojos* (2016). Ha recibido, entre otras distinciones, las becas Guggenheim y Octavio Paz y el Premio Konex de poesía. Su obra ha sido traducida a varios idiomas.



Ensayo

Impersonalidad

por **Jorge Aulicino**



— **Willow V (detalle),**
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

Dominada aún por el impulso romántico que quiso contraponer su arrebatado a la razón calculada de la burguesía, afirma el autor de este ensayo, la poesía parece resistirse, doscientos años después de ese gran grito de la subjetividad, al ejercicio impersonal de la voz poética. Adjudicando a Ezra Pound el intento más lúcido de enfrentar la herencia romántica, Aulicino encuentra en la obra de Borges, González Tuñón, Gironde, Girri, Giannuzzi y Juanele Ortiz manifestaciones locales de una poesía que rechaza las fiorituras del yo.

Una aproximación nada más que intuitiva relacionaría el canto con la impersonalidad, en el sentido estricto del término. No hay sin embargo una palabra que haya generado mayores resistencias en los lectores de poesía en el siglo XX, o al menos en la segunda mitad de ese siglo. Casi siempre, en ese círculo, la impersonalidad se menciona en un sentido más bien peyorativo, como el “hermetismo”. El rechazo se puede relacionar con la influencia que aún mantiene la herencia romántica.

Impersonalidad significaría falta de sentimiento; y, en nuestro escenario literario, ocupado durante algunas décadas por el épico debate entre la “sangre” y la “tinta”, la impersonalidad fue quedando del lado de la tinta, unida al hermetismo y al intelectualismo.

La impersonalidad parece relacionarse de manera natural con el canto. Y, por extensión, con el arte. Quiero decir: cuando la criatura humana descubrió que había en la materia sonidos que provocaban placer al oído, hasta generar incluso éxtasis y beatitud en el oyente, supo que esos sonidos tenían que ver con su persona, solo en la medida en que la naturaleza o el cosmos tenían que ver con su persona. En otras palabras, eran impersonales el canto de los ríos, el de los pájaros, el de las hojas de los árboles; y fueron impersonales los cantos a los dioses, los mantras y las fórmulas cantadas de los hechiceros (encantamientos).

Cuando se habla de la poesía, siempre imagino que su función primitiva, pero esencial aún hoy, es provocar en el sistema nervioso un goce y un éxtasis momentáneos, una energía, en fin, absolutamente impersonal, como la que provoca la música. Los griegos sabían acerca del efecto catártico de las estrofas dramáticas. Pero no creo que hayan pensado en oponerlas de ninguna manera a las estrofas líricas o épicas o satíricas.

La catarsis era sólo una de las funciones de la poesía. Y toda la poesía, sin que importara su cometido específico –lírico, dramático, épico, satírico–, debía estar montada sobre una base de encadenamientos rítmicos que era anterior: una función de placer, incluso en el caso de la catarsis. Tal placer era impersonal, aunque los griegos jamás se lo hayan planteado en esos términos, simplemente porque no hacía falta hacerlo. ¿Por qué hace falta plantearlo hoy? ¿Por qué la empatía, que era deseable para los antiguos en un esquema donde, por lo demás, el arte cumplía una función civil –esto es, impersonal– se convirtió en un valor opuesto a la impersonalidad durante los dos últimos siglos? ¿Por qué insisto en que la impersonalidad no es una forma de la poesía moderna sino una condición básica de la poesía, similar a la que tiene en la música, aun cuando la poesía prescindiera de rimas y formas métricas tradicionales? Porque la polémica con el romanticismo y ciertas necesidades de la vida moderna llevaron a la poesía a acentuar el carácter impersonal del canto, a construir una paradoja que pone el énfasis en la falta de énfasis; un dispositivo en el que se acentúa la prescindencia del emisor de la voz en cuanto a los sentimientos que lo conmueven, y en el que se prohíbe la hipérbole.

La polémica con el romanticismo no es directa, pero subyace en la elección de un camino que fue recorriendo una parte importante de la poesía del siglo veinte. Que el romanticismo haya extendido su influencia durante doscientos años parece discutible en sí mismo. Y sin embargo, la revolución a la que ese movimiento vino atado no terminó. Esa revolución, la revolución burguesa, es el más vasto viraje que haya dado la humanidad, no en doscientos sino en quinientos años. Parece claro que una percepción del individuo como la que tuvo este terremoto social y cultural no se había tenido nunca hasta

entonces. Unidos de manera ambigua al espíritu burgués, los románticos hicieron, sin necesidad de programas ni de manifiestos taxativos, una poética de la enfermedad del alma, un discurso bello y sinuoso sobre el individuo, una religión cuyo catecismo básico rezaba que la pasión estaba unida al sufrimiento, y que sus pactos con la belleza eran inestables y diabólicos. Partidarios de la burguesía en lo ideológico, eran disidentes en la práctica política.

Libertad, igualdad, fraternidad, pero ¿cómo?, si en la vida diaria el burgués era reprimido, cauto, ambicioso, burocrático. Libertad individual, derechos del hombre, creatividad personal, iniciativa, ¿dónde?, si en las ciudades burguesas el gris imitaba al gris, la fortuna buscaba la fortuna y los sentimientos no eran precisamente los ladrillos de los hogares. La rebelión romántica (un auténtico y sistemático acto de insensatez) fue tan profunda, entró tan a fondo por la brecha que la burguesía había abierto en la costra de la servidumbre, que conservamos aún glóbulos rojos inoculados –a fuerza de desmanes personales, trémolos y exageraciones– por los románticos. Aquella retórica tocó algo cierto: una apetencia de vida plena; la ofuscación por la pérdida –antes de obtenerla– de una edad dorada. En pleno siglo 20, Dylan Thomas escribe: “el paraíso es el trino”. ¿Debía aún subrayarse eso que a su vez sintió Keats ante el canto del ruiseñor en el bosque? ¿Debieron Thomas y Keats decir expresamente esto que para los antiguos estaba implícito en la práctica del canto? Creo que la respuesta es sí. Debieron subrayarlo Keats y Thomas, separados por “un océano de tiempo”: hasta tal punto significó un shock espectacular la promesa de la industria, la ciencia, la libertad, el ocaso del dogma. ¿Pero por qué insistir? En Europa, en los años 20, Ezra Pound colocó una bomba

de tiempo al romanticismo. La declaración de guerra parecía dirigida directamente contra la hipérbole. Pound incluía esta y otras formas retóricas bajo el nombre general de fiorituras. No podría medir cuánto influyó Pound en los poetas de mi generación en la Argentina –supongo que su canon y sus lecturas influyeron más que su poesía, y está bien–, pero en cambio sé que Alberto Girri solía mencionar la palabra ornamento, tan cercana a fioritura, cuando hablaba de las efusiones sentimentales en la poesía. La estrategia de Girri para eludir ese problema en la práctica está a la vista. Girri rastrea, por caminos cada vez más escarpados, el sentido de los textos, como alguien que siguiera líneas en la arena. Una exigencia resumía sus procedimientos: “atiende al texto”. Girri solía mencionar a Borges, por su prosa, como el iniciador de un castellano de emisión precisa e impersonal. Y Borges estuvo cerca, en su juventud, del ultraísmo español, que combatía la sobrecarga. Ni Borges ni Girri son meros episodios de nuestra literatura. Tampoco son fundadores de escuelas o ismos o corrientes. Dan más bien la impresión de que captaron una tensión interna de la lengua que debía resolverse de manera distinta al modo que proponían algunas vanguardias. Y quiero poner el acento en eso: en que ellos tenían en cuenta la lengua, no un sistema estético exterior. Ese era su terreno. Pound había visto a su vez en la corrupción de la lengua un camino seguro hacia la destrucción de las instituciones y del orden social (confrontar ensayos reunidos en, por ejemplo, *Introducción a Pound*, editorial Alianza), y esta crítica, vale la pena decirlo de pasada, es paralela a su cuestionamiento, desde el campo fascista, al capital financiero, cuyo mecanismo resumió en las palabras usura y amortización. La crítica marxista podría decir que Pound se equivocaba no solo en

emplazar su artillería en el bando fascista, sino en considerar la inexactitud, la imprecisión de la lengua como causa y no como síntoma de la putrefacción de un sistema social. Pero una crítica marxista honesta admitiría que Pound no erraba al poner en relación una cosa con la otra. Y que de este modo daba la extensión que podría adquirir una buena crítica de la lengua. Por otra parte, debería admitirse que la estética de Pound señalaba el comienzo de un juicio a fondo de la ideología burguesa y del romanticismo burgués, tanto o más que la crítica de los teóricos marxistas europeos, puesto que Pound fundaba, con elementos extremos y fascistas, la práctica de otra poesía, sin el menor vestigio de sentimentalismo. Ninguna vanguardia había avanzado por este terreno. En las vanguardias, casi todas filo marxistas, se cambiaban los cañones, pero no la dirección del disparo. Se escribía según el antiguo manual de los románticos cuya disposición central era superar el mundo burgués, permitirse las libertades que el sistema proclamaba pero no otorgaba en realidad. Por ejemplo, soñar. Y este fue el programa de los surrealistas. La escuela oficial del socialismo ajustaba a su vez la vieja doctrina a las nuevas necesidades. El héroe romántico era sustituido por el héroe proletario, el “personaje positivo” que recomendaba la Sociedad de Escritores soviética. Un obrero lúcido en lugar de Lord Byron, autor y personaje del universo romántico. De este modo se pretendía superar las limitaciones de la crítica de la literatura burguesa a la sociedad burguesa.

No digo que la impersonalidad que Pound recomendaba bajo el slogan de una poesía “lo más cercana al hueso” lograra por sí misma una superación de la desmesura romántica, y mucho menos la construcción de un punto de vista anti burgués para la poesía en particular y la literatura en general. Digo

que inicia un enjuiciamiento y también señala en qué terreno debía librar su batalla el que se propusiera esas metas. Mucha gente, y no solo Pound, comprendió que era la lengua ese campo de pruebas. Y que la poesía desplegaría allí un combate vital, porque no es la poesía mera emanación de la ideología o caja de resonancia del potro de los tormentos burgués, sino un fenómeno de la lengua. Escribir una poesía sin subterfugios significaba un compromiso real con un fenómeno real. Cuando Borges se hace entender en un castellano que expone como imitación del de los orilleros, logra ganancias para la lengua, para el antiguo sitio de la poesía y quizá para una visión del mundo mucho menos autocompasiva y egocéntrica. Cómo se cubren las distancias entre este hecho innovador y una ideología que aparenta escepticismo aristocratizante no es materia de este tratado. Pound, ya se vio, las cubrió por su cuenta y como pudo. Más que nada interesa el trabajo y, en todo caso, lo que Pound o Borges comentaron sobre el trabajo específico de escribir. Bastante menos, lo que dijeron sobre la economía y la política.

No encuentro, después de estas vueltas, que haya un centro de emanación claro, digamos una escuela, de la impersonalidad o la desobjetivización en la poesía contemporánea. Los autores citados actuaron sin acuerdo previo y sin conocerse. La ubicación de Borges como un maestro “de corte” en lo que respecta a la impersonalidad en la literatura argentina se debe a Girri. Que a su vez sí conocía a Pound, pero no parecía gustar mucho de él. De todos modos, el nuevo planteo para la lírica se rastrea, como huellas de un meteoro, en muchos autores entre nosotros. En el humor de Oliverio Girondo, por ejemplo, o en la distancia que Raúl González Tuñón lograba con sus escenas de películas mudas. Eran

autores que trabajaban con personajes. Y este es, me parece, un procedimiento muy vinculado a la despersonalización. Curiosamente, hay allí –en Gironde, en Tuñón– personas en el sentido clásico del término: máscaras. Entre esos recursos de farsantes y la posición de severa prescindencia que asume Girri, me parece que existe un puente. Ninguno de ellos lo hubiese recorrido ni tenía por qué hacerlo. Hubiesen cometido casi una traición a sus objetivos de haberlo intentado. Y sin embargo, allí está. Si entendemos por impersonalidad el hecho de no reverenciar el propio pathos, la obra de estos autores es testimonio de un lenguaje menos subjetivista en la literatura argentina. Que abunda en otros ejemplos: la poesía dramática de Joaquín Giannuzzi, que se repliega en reflexiones, o los larguísimos versos –lentas e impersonales raíces acuáticas– de Juan L. Ortiz, para quien el paisaje era un razonamiento manso y continuo.

En fin, el objeto de nuevo. El objeto que tenía su canto antes, mucho antes de que la gente aprendiera a hacer música o a escribir palabras. /

(2001)

El presente texto está incluido en el libro de Jorge Aulicino *Escrito sobre papel*. Espacio Hudson, Rada Tilly, Chubut, Argentina, 2012.

**Jorge
Aulicino**

Buenos Aires, 1949

es poeta, ensayista, traductor y periodista. De larga trayectoria en el periodismo argentino en las áreas de política, cultura y espectáculos, es autor, entre otros libros de poesía, de *La caída de los cuerpos* (1983), *Hombres en un restaurante* (1994), *La línea del coyote* (1999) y *Libro del engaño y el desengaño* (2011). El volumen *Estación Finlandia* reúne su producción poética entre 1974 y 2011. Ha traducido poemas de Cavalcanti, Pasolini, Keats y la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Su obra fue traducida al inglés y al italiano, incluida en diversas antologías y merecido varias distinciones, entre las que cabe mencionar el Premio Nacional de Poesía 2015. Desde hace varios años, es responsable del blog de poesía en castellano y traducida *Otra iglesia es imposible*.



— **Willow I,**
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

Las vetas del adoquín

por **Tununa Mercado**

En mayo de 2015, la escritora argentina Tununa Mercado inauguró la Serie Frost de ese año con la intervención que aquí se comparte, en la que esboza una descripción poética del proceso de su escritura y una reflexión acerca de los límites y las posibilidades de la literatura erótica femenina, desde una perspectiva, que su obra confirma, que apunta a la disolución de los géneros literarios.

1. Caja de escritura

Un día cualquiera, en un momento de mi escritura, enuncié: “Escribo mi caja”, reuniendo solo en tres palabras mi hacer y mi deshacer cotidiano, mi “artesanía” u “hosco arte”, como designaba su oficio Dylan Thomas. En esa caja hay un ancho por un alto, caras, profundidad, volumen, dimensiones, radios que se abren en haz desde un punto, perspectivas, puntos de mira, y yo voy desde el vértice más septentrional y terráqueo hacia el Norte más alto, el del firmamento, pasando por la línea de horizonte de la mirada, y de allí hacia el Este y el Oeste, tentando los muros de la caja hasta encontrar una saliencia que me indique que justo allí, en esa superficie, hay una piel, como un leve párpado, a partir de la cual se puede “despegar” algo, una imagen, un sentido, y eventualmente hasta una idea, que será escrita en ese deambular por la caja. La caja no tiene un carácter representativo, no es una casa, ni un útero, ni un féretro, ni una iglesia, ni una caverna de la especie, es un continente para el oficio único de la escritura, y se podría decir mucho más sobre todo lo que ella no es, como por ejemplo, *no es* un espacio con ventanas ni con puertas que faciliten el paso entre el adentro y el afuera, allí son otras las categorías para entender lo que sucede. Ni interior ni exterior, una instancia otra que se recorre hasta encontrar un grosor que se desprende al mismo tiempo que se fija en la serie de la frase y de la línea.

El sueño a veces sale del vértice más distante y a medida que asciende va lamiendo la realidad, recogiendo con su lengua nocturna la sustancia de la vigilia, hasta confundirse con ella; sube, llega hasta esa especie de cielorraso que el punto de mira ha hecho de uno de los planos de la caja y baja por las paredes, recuperando cúmulos de memoria de otros sueños y de otros textos, restos de la duermevela, impregnaciones de un

inconsciente destabicado, que suelta sin mayor reparo su material en la caja. Recinto de captación y de resonancia, la caja se escribe en sucesivas concentraciones y nada es más suave que su manera de posarse sobre los desprendimientos que habrá de marcar y circunscribir para decir, ni nada es más violento que su trabajo de absorción y desasimilación de las cosas de este y otros mundos. El texto se condensa, como el vapor en rocío, en el punto de convergencia de las líneas del cubo, y se precipita e inunda, para seguir con la metáfora atmosférica, la caja autoportante escrituraria móvil. La caja no se abre, ni uno entra en ella. Quien escribe *es* la caja, es *su* caja y está en ella a designio.

2. Robar el texto

En los últimos años, quizás como consecuencia de la vocación obstinada del feminismo por ganar el uso de la palabra para las mujeres borrando un destino de mudez y confinamiento, la escritura apareció como el espacio más alto de libertad: no solo había que hablar, sino que había que dejar por escrito la corriente que ahora se soltaba, inundando a borbotones cualquier madre o río-madre que ofreciera sus cauces.

Robar el texto fue como robar el fuego: el crepitar de la composición escrita a veces se extinguía en las nieblas del amanecer o lanzaba humaredas mortecinas bajo súbitas descargas de lluvia. Una mujer volvía a encender la lámpara y en el estremecimiento de ese poder conquistado reverberaba una remota, a veces vergonzante noción de lo sagrado. El acto, recommenzado cada vez con la misma y aparentemente rutinaria devoción, no podía ejercerse sino en reclusión, de incógnito y de manera furtiva. Ese “protocolo” de escribanía no se escribía en primera persona, pero aun

cuando se usara el subterfugio de un *ella*, el sujeto de la enunciación escamoteado bajo ordinales –tercera y hasta segunda en singular y plural– era un *yo*. El *ella* en el que se escondía el *yo* fue para mí una de las formas más inocentes aunque salvajes del sometimiento y, para ligar los términos con pertinencia, de la sujeción a un sujeto “literario” que la retórica sancionaba como modelo narrativo. Como esa dominación de la norma me repugnaba, llevándome a la rebelión, muchas veces traté incluso de eliminar toda persona y me interné en pasadizos oscuros y agenéricos, en reflexivos neutros que podían convertirse en cámaras heladas y al mismo tiempo quemantes por la energía que reprimían bajo la corteza del pudor.

3. Pensar una erótica

Anoche quería apresar, entre un sueño y otro, cuál era la molestia que me causaba estar “cobijada”, como escritora, bajo la designación “literatura erótica”. La cobija, si la hay, es como cualquier otra: pesa, da calor, pone techo y no deja mirar hacia arriba, produce, incluso, escozor y, sobre todo, aísla en una clasificación rutinaria. Igual asfixiarían otras cobijas: “usted es una novelista histórica”, o “una costumbrista”, o “una poeta lírica” o una “escritora feminista”. Si la mera idea de los géneros como instrumento para encasillar y aun para marginar distintas prácticas puede provocar fastidio, por qué no ha de provocarlo una taxonomía que se le superpone en un mismo impulso de orden, rol o nómina cuyo designio, manifiesto u oculto, es demarcar y castigar al que se sale de las estructuras. Nunca he dejado de escribir que el máximo erotismo es precisamente escribir o, si se prefiere, solamente pensar o, aún más, contemplar. Pero, de noche, envuelta en cobijas, me esforcé en aislar una idea que diera cuenta, en

ese momento de mi reflexión, de dos posiciones que de inmediato viví claramente separadas por un foso y, a medida que pasaban los minutos, por un abismo: literatura erótica y escritura erótica, que aparecían, cada una, en dos dimensiones diferentes, que de manera provisoria llamé sistema cerrado y fluido libre, respectivamente. Hacer literatura erótica sería aceptar un sistema con todo y sus normas, es decir un orden que promete o en el que se busca un determinado efecto mediante la combinatoria particular de ciertas figuras y con la voluntad de mantener una tensión que eventualmente habrá de dirimirse en un final triunfante. Apela a recursos, los dispone como valores, hace una economía anatómica basada en magnitudes, cuando no más pedestremente en medidas, y llega a proponerse como una pedagogía en la que alguien instruye a otro sobre el más alto rendimiento del placer, en posición de sometimiento o de dominación. Escribir erótica, o hacer escritura erótica “en fluido libre” implica más riesgos: la progresión se hace simultáneamente al avance del texto, y por eso mismo, por ser fluido, se distancia tanto de un futuro como de un pasado y capta la instancia amorosa en un continuo de las formas, en un devenir de esas figuras que obstinadamente se reúnen para separarse en la línea de la escritura. El acto de fusión es fuerte y desesperado el intento, porque pensar así una erótica, en ese lugar “otro” que es la escritura, es quitarse los ropajes –la cobija– y quedar abandonado(a) al máximo desafío: que las palabras extraigan y segreguen Eros, por la pura fuerza, ascética y desnuda, del acto de escribir. Esa sería la distancia entre premeditación (de literatura erótica) y meditación (de escritura erótica), interrumpiendo en dichos términos la corriente que los lleva, en un caso, a *alevosía* y, en el otro, a *trascendental*.

4. Adioses

No hay nada que hacerle. Por más que trate de evitarlo, hay un gesto que repito cada vez que me pongo a escribir: desde la mesa, acaso incluso entrecerrando los ojos, atisbo, o imagino atisbar, un horizonte más allá del espacio de mi caja, una suerte de línea que por su lejanía no puede sino ser un *adiós*, algo que ha estado y se ha ido pero que todavía reverbera y da señales de vida o de rescate, que vienen a ser lo mismo. No hay queja que valga, el gesto de escritura se funda en ese adiós y no hay variante posible: entrecerrar los ojos al borde de la página y a la altura de la mirada en posición de divisadero, es llamar al horizonte. La tarea es poblar la línea, traer ese *adiós* a la página, reconocer en él un objeto perdido y hacerle un refugio, incluso inscribirlo en un paisaje que lo cobije y en el que la naturaleza juegue a voluntad sus evoluciones. Si logro escribir, el paisaje se dibuja y casi podría decir que se traza como un escenario de utilería si no revelara en las frondas de sus árboles, o en sus nubes etéreas, para situar en un punto preciso su índole de paisaje, un terror arcaico que no se deja sondear, pero que está allí retador y pertinaz. Una vez que reconozco ese paisaje de fondo asentado en una primigenia línea de horizonte estoy en condiciones de cubrir el resto, desde luego, a partir de un trazado que va desde un punto de esa línea al centro productor de escritura, situado en un ángulo equidistante del horizonte propio de la caja.

Una tabla de escritura es la que sirve de base para todos los cálculos de perspectiva del texto, allí se deposita el yo disfrazado de otros sujetos verbales y la carga de subjetividades diversas, vestiduras todas cuyos dictados –pues nunca se visten gratis– aprietan el cuerpo de la escritura. El primer ceñidor que tendría que caer, para que ella fuera su único ropaje y pudiera andar con soltura, es el del género, que es no solo una clasifi-

cación retórica que obliga a definirse, sino una suerte de condición social y hasta mercantil con un alto poder de modelación del perímetro y consistencia de la mentada caja. Nada es más difícil que desprenderse de la noción de género cuando se han entrecerrado los ojos para ver el horizonte del texto, y hay gente que libra verdaderas cruzadas en contra de esa supuesta tiranía. Pero, cuando cree haberse liberado, la caja, instalada en una cómoda iconoclasia, y en una altanera heterodoxia, empieza a girar en el vacío, centrifugada en el caos, atravesada súbitamente por la incógnita de la pertenencia y abandonada a un en sí del texto tan temerario como solipsista. Con todo respeto entonces tendrá que admitir por lo menos dos cosas: que eligió salirse de la norma pero que todavía la codicia cuando narra su solitario verso en medio de esferas desconocidas, y que tal vez por su estructura (en cuadratura de círculo), no pueda, sin traicionar su especie, entrar con su caja de escritura en el molde de otra caja de escritura.

5. Escritura a ciegas

Si no me hubiera sentado ante una máquina de escribir, nunca habría escrito. Fue el paso de la pluma a la tecla, ese tipeo torpe sobre el blanco lo que estableció el circuito entre un adentro estancado y latente que se quería decir y un afuera que el acto mismo instauraba. Todo lo que antes había podido salir en cuadernos, cartas, diarios de adolescente, apuntes y notas escolares, dejó de existir en ese mismo instante. El principio ordenador fue tecnológico, su mecánica ruda plasó una simultaneidad del pensar y el escribir y la incorporó como un mecanismo a mi persona. Pero antes de que el puente se tienda y aún mientras la tecla pone en acción el martillo y el martillo golpea e imprime en negro, la oscuridad es total.

Trato de ver allí una señal antes de arrojarme o de cruzar. No veo porque está oscuro, no veo porque estoy ciega al pensamiento y a la palabra. El paso a la escritura no se deja captar ni se recuerda, se ha desplazado la carga desde el querer decir hacia el decir por escrito, se ha anulado el cero de la palabra y en la cadena que va a sucederse junto al cero se ha quebrado también el sonido. No sé si podré explicarlo: puedo ver lo que escribo, pero la escritura, el desencadenamiento, padecerá otra ceguera, la que se proyecta a partir de una imprevisión. No sabrá donde ir, pero finalmente irá, sucederá. Escribir no es hablar. Si pensar es el máximo erotismo, escribir es el máximo poder. A esta altura, es ese poder el que queremos lograr o medianamente preservar cuando la tecla martilla y vuelve a martillar. Sólo ese poder, que es la voluntad de forma –como sostenía Goethe–, puede salvar a la especie humana de su destrucción.

6.

Es tentador, aunque ocioso, establecer, en un puro ejercicio especulativo, la analogía entre bordar y escribir; poder realizar, mediante argumentaciones, la metáfora: la escritura es como un bordado, la labor es como el texto. De izquierda a derecha, al menos en nuestra lengua, la letra va mordiendo el blanco, paulatinamente se clava en él como garrapatas a la piel, en secuencias absolutamente regulares a medida que la máquina rueda y laten sus carbones interiores, o a medida que la pluma deja sus huellas como patas de gallina, que no de gallo, ni de punto pata de gallo, en el renglón imaginario sobre el papel. El efecto que se logra es de ojo de perdiz o de ojajillos que se alinean y que, si perforaran la superficie sobre la que se inscriben, harían encaje. Espacialización buscada tanto

como cuando se hace texto lineal como cuando se hace texto poético buscando formar figuras mediante la disposición de los versos, las codas y las estrofas. En todos los casos, el sentido se amarra a la letra, la idea a la frase, el esquema a la sintaxis, y así siguiendo hasta formar una red en la que ningún elemento está solo. La tecla imprime, la pluma traza; muy cerca, imperceptible, acecha la mudez, la parálisis atisba, atentas al menor descuido de la tensión para interrumpir la letra.

El flujo de la escritura no se ha detenido, pero, de pronto, un silencio se interpone y busca estar allí, alineado también en la secuencia; obliga a la pausa. El dictado de la máquina de producir escritura y, más atrás o más lejos, de la máquina de producir imaginario y, más atrás, de la máquina de producir deseo, y así quizás hasta la última desolada fronda del inconsciente, el dictado, pues se interrumpe, como si el dictador se ausentara y dejara todo, irresponsablemente, en blanco, o todo en negro, en tinieblas.

El texto ha quedado apresado; la letra busca salir, el hilo se ha roto por lo más delgado, y la estructura muestra su vacío. Huérfana de información y sin móvil, la escritura se desespera. Busca créditos, se dispone a enajenarse. Tiene que cazar sus puntos de referencia fuera de la estructura, en otro orden que le preste su cauce para seguir o que contenga su desborde. Como un amante que, cuando se distrae, trae en vuelo rápido, en un ida y vuelta vertiginoso, al tercero ausente, el gran prohibido, el texto convoca a la palabra fuera de su lecho madre.

7.

Con igual afán de perfección que el bordado o el cosido, el texto vuelve a hilvanarse y progresa. La tachadura una vez, la

sobretachadura otra vez, nada lo detiene cuando se ha lanzado sobre el riel: múltiples agujeros se abren a un espacio cuya naturaleza es indefinible. Quien mira por los huecos de la escritura no encuentra el ordenamiento de las cosas que esperaba, ni las clasificaciones que preservaban su inocencia: lo que ve tiene el fulgor de lo que se acaba de conocer pero que sigue siendo desconocido, un aura que ha sabido aprovechar la transparencia que le es propia para iluminar zonas que nadie advertía. Lo que ve a través de la trama de los deshilados, desde la pequeñez en que permanece, alerta y temeroso por el objeto que sucesivamente lo colma y lo abandona, es una escena reflejada, sometida a los reiterados trasvasamientos de la luz y la sombra, de la palabra y el silencio que se poseen y se pierden en un juego de ocultamientos. A través de la trama hay que mirar con otros lentes, otras disposiciones y otros dispositivos. Si se insiste, si la paciencia no se agota, el horizonte que aparece, como a través de un velo o una celosía, tendrá la cercanía más próxima imaginable, la de la letra, entre el renglón y la mirada, quizás mucho más acá, adentro de la pupila, en la yema del máximo dedo tabulador, en el plexo que recoge, con la ansiedad del enamorado, la palabra de la amada.

8.

Después de estas “citas” llego al momento del cero. Mi título para esta sesión fue inicialmente “Las vetas del adoquín”¹. Es lo que se me figuró como el objeto inasible e inexpugnable de la escritura, una pieza de granito, gris, rugosa, con una resistencia incomparable a los golpes, encerrada en su densidad. Una piedra ladrillo o un ladrillo de piedra. Imperturbable, lapidaria. Piedra escuadrada, del árabe *ad-dukkān*, sobre su superficie trepidan las ruedas y resuenan los cascos de los

caballos, la lluvia se escurre en sus estrías y el sol calcina sus grietas. Es una piedra muda, sin embargo. Sin vetas. Sin rajadura para la gubia, sin caladura de inserción. Sólo basamento. Cuando la condición de la escritura, su “cero” está encerrado en su interior, es inútil acercar el oído para darle sonido, rozar el áspero lomo o palpar los ángulos imprecisos para darle tacto. El adoquín no es la página en blanco, es la negación del blanco. No rueda, no se desplaza, no tracciona. Si el adoquín no se ha desplegado en el damero para ser manto de la calle, que es su función y su único sentido, si en su pura dimensión singular obstaculiza desde su cero impenetrable el tránsito y poco a poco ocupa el espacio del hacer, ha triunfado sobre el deseo, ha obturado la pulsión primigenia. Se nos ha superpuesto, nos ha adoquinado en la impotencia.

Aquí está, lo miro, no se discierne su interior, habrá quienes puedan saber su constitución y quien haya fijado el origen de su uso en siglos remotos, doscientos, trescientos. No será piedra rodante, *rolling and dukkam*, pero en su encierro y en la cripta en que me encierra hay una estable gravedad que me ha dejado depositarla sobre esta mesa. /

- ✚ En este momento de su exposición, ante la mirada asombrada del público, Tununa Mercado depositó sobre la mesa a la que estaba sentada un adoquín (N. de la R.).

El texto de esta conferencia fue publicado originalmente en *La Izquierda Diario*.

Tununa Mercado

Córdoba, 1939

es narradora y ensayista, aunque el conjunto de su obra tiende a borrar las fronteras entre la ficción y la no ficción. Así lo prueban textos como *Celebrar a la mujer como una Pascua* (1967, Mención del Premio Casa de las Américas), *Antieros* (1987), *Canon de alcoba* (1988), *En estado de memoria* (1990), *La letra de lo mínimo* (1994), *La madriguera* (1996), *Narrar después* (2003) y *Yo nunca te prometí la eternidad* (2005). Entre otros reconocimientos, su obra ha merecido el Premio Boris Vian, la Beca Guggenheim, el Premio Konex, la Medalla Presidencial Pablo Neruda y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz. Debido a amenazas de la Triple A, debió exiliarse en México, donde residió entre 1974 y 1987.



Ensayo

Borges y la matemática

por **Guillermo Martínez**



— **Willow III (detalle),**
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

En una conferencia pronunciada en las universidades de Boston y de Armstrong Atlantic, entre octubre y noviembre de 2001, el narrador y matemático argentino se refirió a la fuerte presencia de ideas, paradojas y problemas propios de la matemática que pueblan y motorizan las ficciones y los ensayos de Borges. Se reproduce aquí el fragmento esencial de esa charla, en el que Martínez sintetiza las tres ideas fundamentales que alimentan esa célebre inclinación del autor de “El aleph”.

Hay un fenómeno de apropiación del nombre de Borges, que a esta altura hace sonreír, y que permite la proliferación de toda clase de libros cuyos títulos son *Borges y...* casi cualquier cosa que se quiera escribir al lado. Es verdad que Borges escribió sobre una cantidad imponente de temas: estos autores hacen un salto al infinito y se proponen demostrarnos que no dejó *nada* de lado. Tanto mejor cuanto más lejana y débil es la conexión, porque entonces pueden intentar libros más “sorprendentes” y “sagaces”. Hay una excepción interesante a esta maquinaria, en una colección de ensayos que se llama *Borges y la ciencia*. Es un libro hecho por científicos argentinos: incluye un ensayo sobre Borges y la física, dos o tres irreprochables sobre Borges y la matemática... pero mi favorito fue uno que se llama “Borges y la biología”. Luego de algunos rodeos, y algo desolado, casi como disculpándose, el autor se decide a escribir que después de haber leído la obra completa de Borges tiene que decir que no hay ninguna vinculación entre Borges y la biología. ¡Ninguna! El hombre había descubierto con terror algo en este mundo –la biología– que Borges no había tocado... Por supuesto, es muy posible que al final de esta charla, como me ocurrió en Boston, alguien se me acerque, con una mezcla de disgusto intelectual y amenaza, para decirme que hay una obra de dos tomos de su autoría en la biblioteca de Harvard que se llama, justamente, *Borges and biology*, y que quizá, *para la próxima vez*, yo debiera consultarla. No me animé a comprobarlo, pero no niego la posibilidad de que exista ese libro: al fin y al cabo, todo libro existe en la biblioteca de Babel. Es muy posible, y sería típicamente borgiano, que el libro más largo sobre Borges estuviera dedicado a un tema que a Borges nunca le hubiera importado.

Pero afortunadamente, para la buena definición de esta charla, como dirían los matemáticos, sí podemos decir que existe

una conexión sólida, indudable, entre Borges y la matemática. Borges estudió matemática durante varios años, principalmente a través de la visión logicista de Bertrand Russell, quien trataba de reducir la matemática a sus métodos de demostración, a una “vasta tautología”, un propósito, como se comprobaría luego, condenado al fracaso. Fue seguramente también a través de Russell que conoció las arenas movedizas de las paradojas lógicas, los infinitos matemáticos y las discusiones sobre los lenguajes formales que transformaría con el tiempo en piezas literarias. Hay una cantidad realmente asombrosa de rastros matemáticos, e incluso pequeñas lecciones de lógica y matemática a través de su obra, desde “El idioma analítico de John Wilkins” al “Examen de la obra de Herbert Quain”, desde “La biblioteca de Babel” y “La lotería de Babilonia”, hasta “La esfera de Pascal” y “Avatares de la tortuga”, desde “La doctrina de los ciclos” y “Argumentum Ornithologicum”, hasta “El disco” o “La muerte y la brújula”, con múltiples ecos que llegan también a su obra poética. Pero a poco que uno relea estos textos, se advierte que hay un ejercicio de repetición y variaciones sobre lo que son en el fondo tres ideas principales. Estas tres ideas aparecen reunidas en el cuento “El Aleph” y podemos examinarlas desde allí. La primera está vinculada a la elección del nombre del Aleph. “Para la *Mengenlehre*”, dice Borges, “es el símbolo de los números transfinitos, *en los que el todo no es mayor que alguna de las partes*”. La *Mengenlehre* es el nombre alemán de la teoría matemática de las cantidades; Borges encontraba particularmente curioso y perturbador este quiebre del antiguo postulado aristotélico según el cual el todo debe ser mayor que cualquiera de las partes. “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros”, dice en “Avatares de la tortuga”: “No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito”.

En el infinito matemático, en efecto, el todo no es necesariamente mayor que cualquiera de las partes. Para entender esto, pensemos primero en un niño que tiene un mazo de cartas pero sólo sabe contar hasta diez. El niño reparte las cartas con su padre, le da la primera, se queda con la segunda, le da la tercera, se queda con la cuarta, etc. Cuando termina de repartir el mazo, no podría decir cuántas cartas tiene en la mano, porque solo sabe contar hasta diez, pero sí puede decir algo de lo que todavía está seguro, y es que él y su padre tienen la misma cantidad de cartas. De una manera parecida, en un desfile militar, difícilmente podemos contar a golpe de vista la cantidad de jinetes, pero sí podemos decir algo, quizá no muy brillante, pero cierto, y es que hay la misma cantidad de jinetes que de caballos. Y bien, esta es la idea que encontraron los matemáticos para “contar” conjuntos infinitos. Dicen que un conjunto tiene “tantos elementos” como los números naturales si se puede asignar un número distinto a cada elemento, usando en esta asignación *todos* los números que empleamos para contar. Pero, y aquí viene el quiebre que intriga tanto a Borges, el conjunto de los números pares tiene de este modo “tantos elementos” como los números naturales, ya que se puede asignar el 1 al primer número par 2, el 2 al 4, el 3 al 6, etc. Tenemos así una parte propia de los números naturales, digamos, una “mitad”, los pares, que es “tan grande” como el todo.

La segunda idea es más bien geométrica y la encontramos un poco antes, cuando Borges intenta, con distintas analogías, describir el Aleph, el punto que concentra y guarda todas las imágenes. “Los místicos, en análogo trance”, escribe, “prodi-gan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de *una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia*

en ninguna". Esta imagen puede parecer oscura, o un juego de palabras, pero es una metáfora magnífica, singularmente precisa, una vez que se conoce la explicación matemática: pensemos primeramente en el plano, por ejemplo, la superficie de este pizarrón. Yo pedí especialmente un pizarrón, ¡ahora tengo que usarlo! Dibujemos a partir de un punto cualquiera círculos con radio cada vez más grande. Estos círculos cubren más y más puntos del pizarrón, y por lejano que se encuentre un punto, es evidente que, eligiendo un radio suficientemente grande, puedo "enlazarlo" dentro de uno de mis círculos. Más aún, no importa dónde haya fijado en principio el centro de estos círculos, con radios suficientemente grandes llego desde cualquier centro tan lejos como quiera. Pero entonces, dando un pequeño salto con la imaginación, podemos reemplazar la idea de plano por la de un círculo cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia... ¿dónde dibujar la línea de la circunferencia? No llegamos a dibujarla porque el radio es infinito, la circunferencia está siempre más allá, como el horizonte, "en ninguna parte". Exactamente lo mismo podemos hacer en el espacio tridimensional, reemplazando los círculos por esferas. Así, la totalidad del espacio, o el universo visible que muestra el Aleph, puede considerarse una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Pero entonces –y aquí la analogía muestra su eficacia– uno puede imaginar una contracción de esta esfera gigantesca original, de modo que todas las imágenes aparezcan concentradas en la esferita minúscula que ve Borges al pie de la escalera: el Aleph como el universo en su inicio, antes del *big bang*, una pequeña esfera que aprisiona en un solo punto todas las imágenes.

La tercera idea es lo que yo llamaría la paradoja de autorreferencia, y aparece cada vez que Borges construye o alude a

un mundo ficcional muy vasto y abarcador, que acaba por incluir ese mismo mundo como un elemento, y a veces al narrador, o al lector, en sus reglas de juego. En “El Aleph”, esto ocurre durante la célebre enumeración de imágenes: “...vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph..., vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara...”. Esta clase de paradojas, que provienen de postular objetos o mundos demasiado vastos, fueron letales en la fundamentación de la matemática y no hay duda de que Borges debía conocer la más famosa, debida a Russell, que muestra que no puede postularse la existencia de un conjunto universal, digamos, un aleph de conjuntos, que contenga en sí, como elementos, a todos los conjuntos imaginables. El mismo Bertrand Russell dio esta popularización de la paradoja: supongamos que exista un barbero que afeite únicamente a los hombres del pueblo que no se afeitan a sí mismos. Esto no parece en principio tan raro, se supone que esto es lo que hacen en general los barberos. Ahora bien, ¿debe este barbero afeitarse a sí mismo? Si se afeitara a sí mismo, estaría excluido de la clase de hombres a los que puede afeitar, por lo tanto no puede afeitarse a sí mismo. Pero si no se afeita a sí mismo, pasa a integrar la clase de hombres a los que sí debe afeitar, por lo tanto, debe afeitarse a sí mismo. En definitiva, el barbero está condenado a un limbo lógico, ¡en el que no puede afeitarse ni no afeitarse a sí mismo!

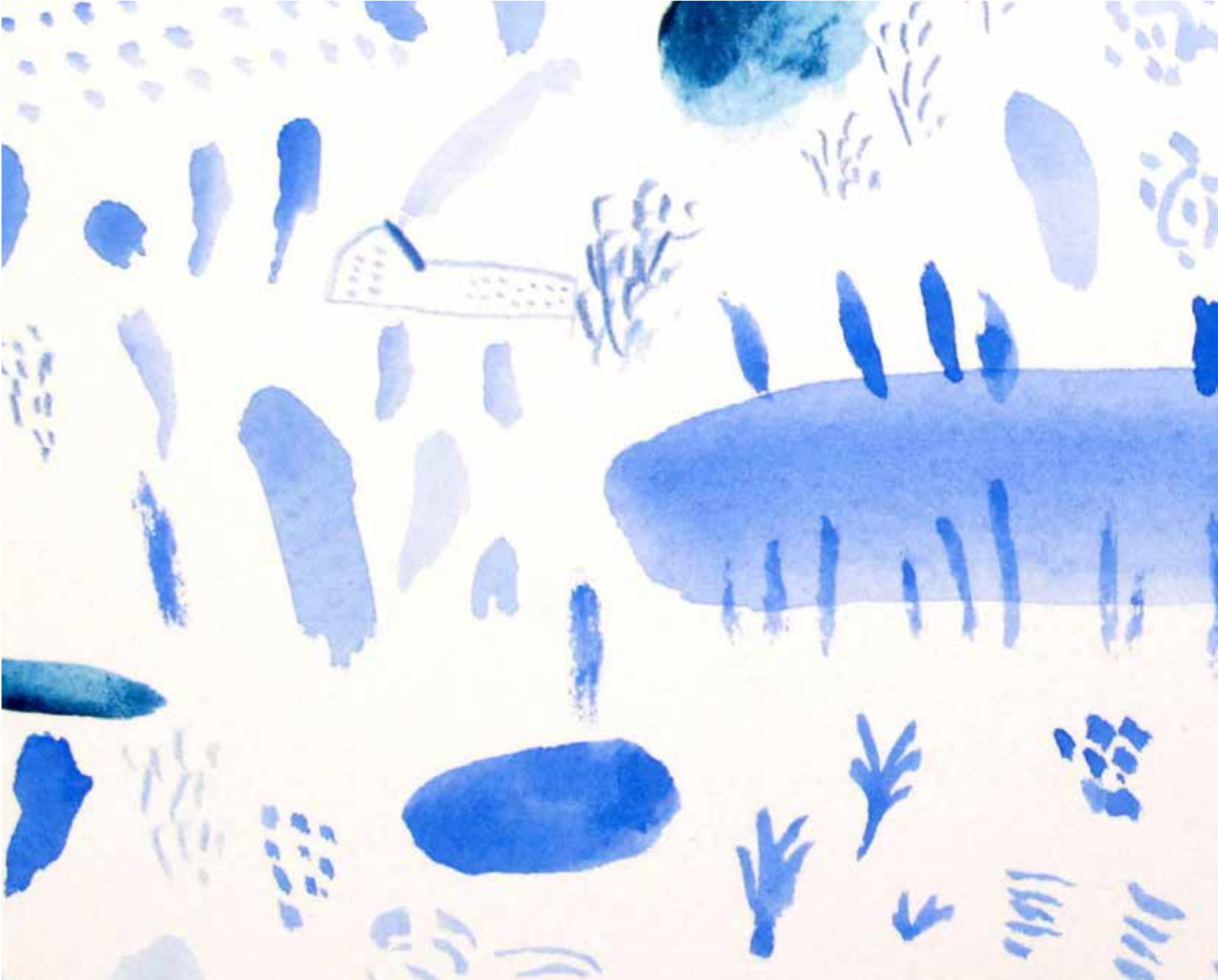
Dije antes que hay una multitud de rastros matemáticos en la obra de Borges. Esto es cierto, pero aún si no hubiera ninguno, aún en los textos que nada tienen que ver con la matemática, hay algo, un elemento de estilo en la escritura, que es particularmente grato a la estética matemática. Creo que la clave de ese elemento está expresada, inadvertidamente, en este pasaje extraordinario de “Historia de la eternidad”: “No

quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: *lo genérico puede ser más intenso que lo concreto*. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era “pampa” y esos varones “gauchos”. Lo genérico... prima sobre los rasgos individuales.” Cuando Borges escribe, típicamente acumula ejemplos, analogías, historias afines, variaciones de lo que se propone contar. De esta manera, la ficción principal que desarrolla es a la vez particular y genérica, y sus textos resuenan como si el ejemplo particular llevara en sí y aludiera permanentemente a una forma universal. Del mismo modo proceden los matemáticos. Cuando estudian un ejemplo, un caso particular, lo examinan con la esperanza de descubrir en él un rasgo más intenso, y general, que puedan abstraer en un teorema. Borges, les gusta creer a los matemáticos, escribe exactamente como lo harían ellos si los pusieran a prueba: con un orgulloso platonismo, como si existiera un cielo de ficciones perfectas y una noción de verdad para la literatura. /

**Guillermo
Martínez**

Bahía Blanca, 1962

es cuentista, novelista y ensayista, además de licenciado en Matemática y doctorado en Lógica. Ha publicado los libros de relatos *Infierno grande* (1989) y *Una felicidad repulsiva* (2014), las novelas *Acerca de Roderer* (1993), *La mujer del maestro* (1998), *Crímenes imperceptibles* (2003), *La muerte lenta de Luciana B.* (2007) y *Yo también tuve una novia bisexual* (2011) y los libros de ensayo *Borges y la matemática* (2003), *La fórmula de la inmortalidad* (2005), *Gödel (para todos)* (2015, en colaboración con Gustavo Piñeiro) y *La razón literaria* (2016). Sus libros han sido traducido a numerosos idiomas y recibido, entre otras distinciones, el Premio del Fondo Nacional de las Artes, el Premio Planeta, el Premio Konex y el Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez.



Homenaje

El cine de Hugo Santiago

por David Oubiña



— **Willow VI (detalle),**
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

El pasado 27 de febrero, Hugo Santiago falleció en París, a los 78 años. Cineasta exquisito, gran conversador y amigo generoso fue, entre otras cosas, el director de *Invasión*, una película que marcó un antes y un después en el cine argentino. Esta revista, que tomó prestado su nombre de la ciudad mítica en que transcurre la acción de ese film con guion de Borges y Bioy Casares, no puede menos que rendirle homenaje a este gran artista con un texto de uno de sus más lúcidos interlocutores.

Hugo Santiago dice que el cine es un sistema de conocimiento. No un discurso sobre las cosas, no una representación del mundo, no un registro de lo real. Un sistema de conocimiento. Es decir –según Santiago– una disciplina derivada de la poesía.

¿Pero cómo hacer poesía con imágenes que se empecinan en mostrar el mundo en su materialidad más concreta y ominosa? ¿Cómo hacer de la imagen un objeto de lectura si todo lo que hay para conocer está ahí, a la vista, sin necesidad de ser decodificado? André Bazin escribe: “Valéry condenaba a la novela por estar obligada a decir ‘la marquesa ha tomado el té a las cinco’. Con este criterio, el novelista puede compadecer al realizador, obligado –además– a mostrar a la marquesa”. Esto es así siempre. El cine es una máquina de reproducir, tal como dictaminaron los Lumière. Pero, en 1895, el mero hecho de proyectar imágenes sobre una pantalla (imágenes traídas desde los confines del mundo o registradas en una calle cualquiera de París) bastaba para convocar el asombro. Lo que maravillaba no era el reconocimiento del mundo sobre la tela sino la imposible realidad de las imágenes. Un típico truco de feria. Pero eso quiere decir que la distancia entre la representación y lo real era todavía un abismo consciente y palpable. Por eso tiene que ser mentira (o una hipérbole pintoresca) esa leyenda sobre los espectadores que huían de la sala cuando el tren se acercaba hacia la cámara. Nadie pudo ser tan ingenuo. La perfección con que ese dispositivo estrafalario replicaba mágicamente las cosas y las personas era, precisamente, lo que lo convertía en algo inquietante. Más tarde, ese asombro inicial se fue erosionando inevitablemente. Las imágenes de la pantalla se convirtieron en presencias familiares y los espectadores dejaron de pedirles que rindieran cuentas por lo que mostraban.

Entonces Bresson está en lo cierto: el cine nació como escritura, aunque luego su vocación de espectáculo procuró borrar toda

traza de articulación entre sus componentes. Pero aquello que se niega no puede, sin embargo, suprimirse. Y si el cine posee una elevada capacidad analógica, eso será tanto la base de su conformismo como de su potencia crítica. Precisamente porque puede construir las formas más verosímiles del reflejo es que está capacitado para mejor desarticularlas. Todo lo que aparece como un efecto de espejo sobre la pantalla es el resultado de una naturalización (así como se dice de un extranjero que se *naturaliza* para aceptarlo, por convención, como si fuera un nativo). “Tú miras pero no ves nada”, le dice el científico al aprendiz en *Galileo Galilei* (1992). “Abres los ojos de par en par, eso es todo. Pero abrir los ojos no es ver. Yo te enseñaré a ver”. De eso se trata: enseñar a ver. Como Galileo, Santiago podría decir: *eppur si muove*. Porque, debajo de los modos naturalizados, subsiste el impulso crítico de la mirada. O bien se es prisionero de esa repetición, condenado a eliminar todo aquello que en el mundo es extraño, todo aquello que asombra y maravilla, o bien se corre el riesgo de ir *contrario sensu* para poner en cuestión aquello que el cine representa con tanta certeza. Como Aquileta que es y no es Buenos Aires. O como esos objetos que desaparecen y vuelven a aparecer. O como ese hombre misterioso que se cruza con Fabián Cortés: podría ser Arolas aunque tal vez no sea nadie. Si la imagen exhibe sus pliegues es porque desconfía de eso que asevera. Mostrar no es reflejar, es hacer ver. Al mostrar, el cine impone una imagen. Como afirma Daney: si la cámara permite ver es, justamente, porque obliga a ver. Ver un film es volver a ver algo que ya fue visto por otro. *Cómo mostrar*, entonces, pasa a ser un problema ético fundamental. Se podría pensar que hay una pedagogía de la imagen en Santiago, como la hay en Godard o en los Straub.

Eso explica, quizás, por qué *Los otros* (1974) fue abucheada en

Cannes por la crítica especializada. Indudablemente, no era lo que se esperaba. ¿Pero qué es lo que se espera de un film? No es posible mostrar sin interpretar y no es posible interpretar sin transformar: he aquí la Tesis XI de Marx según Santiago. Si el cine tiene alguna ontología es esa (aun cuando al cabo de las transformaciones solo aguarde un extravío irremediable, tal como le sucede al librero Spinoza). Al comienzo de *La gesta gibelina* (1988), el narrador/director dice que se trata de una película imposible: es imposible reproducir el hecho teatral que es, por definición, único. (Pero en rigor, habría que decir que toda película es imposible, porque siempre es imposible reproducir un instante que huye irremediamente de la cámara.) Y sin embargo el film, algún film, se intenta. Porque a fin de cuentas –admitirá esa voz cuando la ceremonia haya terminado– “hemos escuchado y hemos visto”. ¿Cuál es la obra posible? Esa misma voz se lamenta porque las mejores imágenes no fueron filmadas, porque cuando encontraba una imagen justa, el equipo no estaba listo o ya se había retirado. “Solo sé hacer ficción”, concluye. Siempre se filma contra una materia que se resiste. Todos los *objetos audiovisuales* de Santiago (los *films de teatro*, los *films de música*, los *films de ópera*) hacen eso. No intentan reproducir lo irreproducible sino *re-crear* una emoción. “Así como vamos a buscar la materia prima –dice el director– en la llamada vida cotidiana, o literaria, podemos ir a buscar una, y no la peor, al teatro. Habría aquí una paradoja: lo que los medios audiovisuales pueden producir a partir de un acontecimiento teatral es precisamente aquello que el ritual único, renovado la noche siguiente, no puede, por definición, reproducir”. Hay algo que los instrumentos cinematográficos pueden agregar a ese acontecimiento único; o más bien, hay algo que descubren allí, algo que antes no era evidente simplemente porque no preexistía a esa mirada.

El observador perturba y modifica de manera inapelable la escena que pretende registrar. Lo saben –o deberían saberlo– la musicóloga y su amiga la cantante (en *La fábula de los continentes*, 1991), extraviadas en algún sitio entre Lévi-Strauss y Julio Verne. Capturar un instante es desnaturalizarlo. Es que no puede haber conocimiento de lo tautológico. Por eso, cuando a Santiago le encargan un documental, debe transformarlo en ficción. O en todo caso: procesa el evento a documentar de la misma manera en que lo hace cuando trabaja en un film de ficción. Y en este punto no hay diferencia. Siempre se trata de interrogar eso que se desarrolla adelante de la cámara para conocerlo mejor e inscribir y transmitir ese saber en la imagen. La ficción, entonces, no es lo opuesto a lo verdadero; más bien, es lo que permite producir la verdad. Y por qué no intentar hacer –dice Santiago– un verdadero film (o sea, un film verdadero). La ficción es, entonces, su modo de retratar y de conocer el mundo, de ir a su encuentro para devolverle su condición de extranjería.

Un cineasta del secreto, de lo oculto (también: un cineasta secreto y de culto). Por un lado, ingresan los arquetipos del *film noir* americano, de Von Sternberg a Lang y a Walsh; por otro lado, aparece la estirpe argentina de lo fantástico: Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo. ¿Cómo recuperar aquello que está (que estuvo) ahí, en la imagen, y que la visión se ha ejercitado en olvidar? Las películas de Santiago practican la suspicacia. La sospecha. Hay un film allí donde la cámara intuye que algo se oculta. Por eso toda historia es, en su base, una historia de detectives. Si Santiago puede cruzar la serie negra con el género fantástico es porque ambos parten de una inveterada desconfianza hacia las versiones simples y directas de las cosas. Un film es dos films: hay dos películas en *Invasión* (1968), dos películas en *El juego del poder* (1968), en *La gesta gibeli-*

na, en *Los otros*. (Aunque también, en otro sentido, hay dos películas en *Maria Bethânia del Brasil* (2001); en *Mosaïques y Beethoven* (1999); en *Las veredas de Saturno* (1985): la que fue concebida por el cineasta y la que debió ser abreviada por presiones de la exhibición.) Creíamos estar viendo un film pero era otro. Dos líneas que corren paralelas y que de pronto se superponen y colisionan. Esa es la estructura que comparten lo fantástico y el policial: nada es lo que parece. La superficie de la imagen tiene pliegues y la función de un cineasta es hacer ver más. ¿Cómo hacer un film sobre Blanchot si no hay imágenes de/para Blanchot? Se puede escribir sobre él, ¿pero qué mostrar? De nuevo: la película es imposible. Y lo mismo vale para los films de música, porque ¿qué puede hacer el cine con/por la música? ¿Cómo ver una partitura, cómo mostrar el proceso que permite elaborar una ejecución? “Nada reemplaza a la música.”

El cine, entonces, se convierte en un artefacto de captura. Y eso debería entenderse aquí como una estrategia de lo exhaustivo. Santiago pone sitio a sus materiales, los asedia, los somete a su mirada hasta que vence su resistencia y se rinden ante la cámara. Es un arte de la paciencia, como la caza. Esperar. Acechar. De pronto sucede y, entonces, lo invisible deja su huella sobre la película como las facciones de un rostro sobre un sudario: Christophe Coin, el hurraño, se vuelve elocuente a través de la música y las palabras materializan sobre la imagen al ausente Blanchot. Si es un mismo director el que filma *Invasión* o *El juego del poder* y el que filma *Enumeraciones* (1989) o *Electra* (1986), es porque siempre hay una materia que es procesada por la película. Los hechos –una trama de ficción o un espectáculo teatral o la ejecución de una pieza musical– son *tratados* (el término es de Santiago) por medios ópticos y acústicos en el mismo sentido en que una materia es procesa-

da por una sustancia que altera sus propiedades originales para obtener un objeto nuevo. Pero también, y como resultado de ese proceso, los planos devienen *tratados* audiovisuales: revelan su enciclopedia, despliegan sus múltiples entradas, sus estratificaciones polifónicas. Es decir que, al recortar, paradójicamente se muestra más. El plano no clausura sino que abre. Hace ver aquello que antes, antes del encuadre, no podía advertirse en la aparente amplitud de la escena.

Quizás eso sea, en última instancia, lo que Bresson le enseñó a Santiago: “Una imagen debe ser transformada por el contacto con otras imágenes como un color por el contacto con otros colores. Un azul no es el mismo azul junto a un verde, un amarillo, un rojo. No hay arte sin transformación”. Nada más alejado de una concepción del cine como mero registro. No obstante, Hugo Santiago puede reclamar fidelidad hacia lo real porque esa manipulación no tiene otro objetivo que restituirle su complejidad. Y si al concluir el film tiene invariablemente la sensación de que lo más importante queda aún por decir, es porque el cine no es otra cosa que una promesa de goce cuya resolución es infinitamente postergada. /

Texto publicado originalmente en David Oubiña (ed.),
El cine de Hugo Santiago, BAFICI, Buenos Aires, 2002.

David Oubiña

Buenos Aires, 1964

es docente y ensayista, doctorado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y profesor de esta Maestría. Investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA, es profesor adjunto de La literatura de las artes combinadas II. Fue colaborador regular de las revistas *Punto de vista*, *El amante* y *Babel*, entre otras, e integra los consejos de redacción de la revista *Las ranas* y la *Revista de cine*. Sus últimos libros son: *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes* (2011). Ha publicado, además, numerosos ensayos y artículos en diversas revistas especializadas argentinas y extranjeras.



Willow III,
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

Una palabra escondida, silencio y creación

por **Menchu Gutiérrez**

El 11 de abril de este año, la escritora española Menchu Gutiérrez se presentó en el ciclo de lecturas Frost con el trabajo que se publica a continuación. En él, la autora analiza el valor del silencio y de los distintos tiempos subjetivos en la configuración de una experiencia contemplativa de la que suele nutrirse la escritura.

Recientemente, en un libro de ensayos de John Gray, leía sobre la vida y la obra de un autor desconocido hasta ahora para mí, el británico Lewelyn Powys. Hombre enfermo desde su juventud, luchó durante muchos años contra la tuberculosis que acabaría con su vida. ¿A qué se dedicaba un hombre a quien le había sido anunciada la muerte a edad muy temprana? El escritor deambulaba en torno a un estanque natural, que almacenaba las aguas de gargantas subterráneas y que para él era una suerte de lugar encantado.

A menudo, al pasar frente a él –escribía– he pensado que algún día, como una dispensa especial, recibiría de esta charca, de este balde verde de agua resplandeciente, el secreto de la vida. Me sería revelado –pensaba– con la misma certeza y naturalidad con la que el rocío hace sentir su presencia en las arrugadas flores del crepúsculo que uno encuentra repentinamente húmedas al tacto tras el período de la mariposa seca en un día de verano.

Siempre a la espera de ese momento de gracia, he merodeado por la orilla del estanque en todas las estaciones... Fue durante un suave anochecer del pasado mes de septiembre cuando me llegó el aliento del conocimiento que buscaba... Todo estaba en silencio. Todo estaba expectante. El mensajero que tanto había esperado se manifestaba por fin.

Era una liebre. La vi a lo lejos y no me arriesgué a mover un solo dedo. Se acercaba con paso incierto, ahora avanzaba, ahora retrocedía, ahora juguetona, ahora seria. Cada vez estaba más cerca. ¿Se trataba simplemente de que quería beber agua? ¿Sería posible que pudiera verla agachar su suave barbilla hacia el agua marrón a menos de diez metros de donde yo me encontraba? Sin duda, si me era concedida la suerte de ser testigo de una operación tan delicada, por fin recibiría la revelación esperada. El sosiego del anochecer era tan profundo que hubiera podido oírse a un ratón de campo restregar su pelaje en la hierba: mientras, la luna colgaba tranquila sobre el fondo de un cielo infinitamente remoto.

Algo me despertó repentinamente de mi arrebató. Oí un ruido, un ruido tan sensible y fresco como el sonido de la lluvia sobre una hoja. Era la liebre que bebía.

¿Qué podrían decir las palabras de Lewelyn o las nuestras a partir de este sonido? ¿Qué revelación recibe este escritor? ¿Qué clase de trasvase de conocimiento se lleva a cabo en esta operación milagrosa, gracias a este intermediario en forma de liebre o de lengua de liebre, que nada tiene que ver con la articulación de palabras? ¿Qué mensaje estaba contenido en el estanque que podía comunicarse de este modo? ¿O qué mensaje el escritor imaginaba guardado y escuchó o no escuchó, antes, después o en el transcurso del acto de beber la liebre en el estanque?

Un gran silencio precede a esta experiencia, una clase de silencio asociada a una clase de sonido tan adelgazado en el oído, podríamos decir, que me hizo recordar algo que leí hace tiempo en un ensayo sobre el poder del silencio. El autor británico Colum Kenny dice que no es habitual encontrar en las distintas traducciones de la Biblia los términos “puro”, “absoluto”, “profundo” referidos al silencio.

El término *d-m-m*, en el hebreo del Antiguo testamento, parece provocar grandes problemas de traducción. El libro del que os hablo está escrito en inglés y las distintas expresiones referidas a esa clase de silencio, por tanto, estaban escritas también en esta lengua. Como me llamaron profundamente la atención, las traduje al castellano y os ofrezco aquí una serie de ellas: “silencio afilado”, “silbido suave”, “vocecita silenciosa”, “murmullo ligero”, “susurro como céfiro”, “sonido de fino silencio”, “sonido de máximo silencio”... todas estas expresiones aparecen en los momentos previos a la manifestación de la palabra de Dios.

Estos esfuerzos por traducir sonidos apenas audibles, entreverados de silencio, o ráfagas de silencio que apagan el sonido como si este fuera la llama de una vela, estas infinitas metáforas sobre un sonido que se aleja o un silencio que se acerca, me llevan a un versículo de Job (4,16), comentado por Juan de la Cruz, que hace referencia a esa clase de silencio que precede a la llegada de la palabra de Dios: “De verdad a mí se me dijo una palabra escondida, y como a hurtadillas recibió mi oreja las venas de su susurro”. Esta extraordinaria frase siempre me ha parecido una de las mejores formas de expresar metafóricamente la condensación de silencio que precede a la creación poética.

Y eso es lo que quiere explorar de manera sucinta esta charla: la creación como un esfuerzo por llenar de sonido una experiencia de silencio.

Existen muchas clases de silencio, como sabéis: hay un silencio que se busca y otro que se impone o que sobreviene, hay un silencio benéfico, sanador, y un silencio aterrador, que es sinónimo de muerte, hay un silencio cultural y un silencio individual, un silencio exterior y un silencio interior, hay un silencio soñado, un silencio sabio y un silencio ignorante...

Hay un silencio deseado para la creación y un silencio que la obstaculiza; quizá, como dice el filósofo Slavoj Žižek, “el primer acto creativo sea el de la creación de silencio”.

No se trata de que el silencio se rompa (sea roto por algo), sino de que el silencio mismo se abra, interrumpa el murmullo continuo de lo real, abriendo un espacio en el que las palabras puedan ser dichas.

Hace también unos meses, leí un libro de la poeta danesa Inger Christensen, que se titula *Azorno*. En él se describe la siguiente experiencia de una mujer:

Mi sangre, mis pensamientos, nervios y sentidos retrocedieron diez años en menos de un segundo, y creo que me sentí como un buceador que en un momento está en el fondo del mar y, en el siguiente, en la roca sólida desde la que no oye si los demás dicen que está vivo o muerto, encapsulado en un silencio así, como si hubiera sacado a la superficie todo el mar y ahora lo tuviera alrededor como una inmensa campana y nadie pudiera atravesarla sin ahogarse.

Inger Christensen no califica este silencio, que se produce como un asalto; no califica esta experiencia de feliz o de desgraciada, pero se trata de un silencio que separa, que vive separado, de todo un mar que deviene escafandra.

Asociado a esta lectura, me gustaría traer aquí un recuerdo personal ligado a la casa en la que pasé mi infancia.

En esta casa siempre incompleta de la memoria, adosada al comedor, había una pequeña habitación de planta trapezoidal. Tres grandes ventanales que daban a un frondoso jardín cubrían casi por completo sus paredes, y la parte superior de la puerta que conectaba este espacio al comedor era también de cristal. Sin ser un invernadero, el espacio participaba algo de esa clase de atmósfera. Esta habitación permanecía cerrada durante los meses más fríos del año; los cristales de la puerta estaban protegidos por contraventanas de madera; y la puerta entera quedaba oculta a su vez tras una pesada cortina que la cubría hasta el techo.

Abierto o cerrado, ese cuarto fue siempre para mí como un imán. No sé cuándo comenzaron mis peregrinaciones a esa frontera temporal de la casa. Me escondía detrás de la cortina y, cuando estaba segura de que nadie entraría en el comedor, retiraba una de las contraventanas de madera de la puerta para mirar en el interior de la habitación de cristal.

Lo que allí veía era el verano, el tiempo detenido del verano. De haber podido franquear la puerta –algo que nunca me atreví a hacer– el aire que se habría respirado en su interior habría sido el de otro tiempo, incontaminado de presente. La habitación era un reloj también, en el que se marcaba un tiempo distinto al del resto de la casa; porque allí, el tiempo dormía, los objetos respiraban con un ritmo distinto al marcado por los objetos del comedor.

Tiempo fuera del tiempo.

Recuerdo también, muchos años más tarde, en medio de un caluroso verano, haber abierto la puerta de un refugio de alta montaña que había permanecido cerrado mucho tiempo: el aire caliente que entró entonces por la puerta creó en su interior una pequeña desbandada de fantasmas. También en aquella ocasión volví a sentirme como una especie de usurpadora del tiempo que había quedado allí encerrado. Como si el invierno fuera el dueño legítimo de esa casa y, en cierta forma, yo no debiera encontrarme allí.

Quizá muchos hayáis sentido cómo, de alguna manera, el tiempo se detiene en el umbral de un invernadero. En su interior se ha creado un clima favorable a una clase de vida que no podría prosperar en las coordenadas geográficas y temporales en las que ha sido construido: en el invernadero se perpetúa una estación que nos remite al Paraíso, a un tiempo que no se preocupa de ser tiempo.

Lugares incorruptos de la memoria, incorruptibles... que se guardan en los libros porque se han habitado antes...

Lugares creados por los cuentos de hadas que Julien Gracq encuentra a la orilla de un camino, o entrevé desde una barca que se desliza lentamente por un paisaje silencioso:

La idea de un cantón, incluso exiguo, del planeta, para el cual un golpe de varita mágica ha suspendido el curso del tiempo, paralizado la vida, marchitado la vegetación, detenido los gestos en el aire, ejerce un gran poder sobre la imaginación, más allá del dominio de los cuentos de hadas; en realidad, esa fuerza consiste en este caso en que la ficción se apoya en la experiencia, y en que, si interrogamos nuestra memoria más profunda, sabemos que esos castillos del bosque durmiente y esas tierras desoladas las hemos encontrado al menos una vez en alguna de las vueltas que da nuestra vida.

Al hilo de lo que acabo de decir: ¿qué es lo que crece en este castillo, cuántos son los sonidos incubados por este gran silencio? ¿qué sonidos no guarda una caja, cualquier caja cerrada? La habitación cerrada es un desafío poético y la poesía traslada la voluntad de ser del misterio al exterior. Cerrada, es un gran interrogante en el umbral de las representaciones, abierta va en busca de sus metáforas.

Podríamos decir que la imaginación poética es creadora de espacios en los que puede fructificar otra clase de tiempo: esos espacios sería algo así como invernaderos para el sueño.

“Hay claustros en esta hora”, decía el poeta Fernando Pessoa. Es decir, dentro del tiempo se encuentran espacios cerrados, aparte, como los claros que se abren en el bosque. Claustros en los que la vida cotidiana queda suspendida y se interroga con sentidos nuevos.

Escribe Bruno Schulz: “Todos saben que tras una hilera de años corrientes y normales nacen a veces en el vientre del tiempo años diferentes, años degenerados en los cuales, como un sexto dedo en la mano, crece falsamente el décimo tercer mes.”

Y continúa: “¿Qué hacer con los acontecimientos que no tienen su propio lugar en el tiempo, los acontecimientos que

llegaron demasiado tarde, cuando el tiempo ya había sido distribuido, compartido, descompuesto, y ahora se hallan suspendidos, no clasificados, flotando en el aire desamparados y errantes?”

Diríamos que hay lapsos de tiempo que se añaden al tiempo, como excrecencias, como apéndices, y otros que se restan, lapsos negativos de los que nos desprendemos como si fueran ofrendas: tiempo quemado que arde en la pira del sacrificio, para que el tiempo complete su giro en una rueda.

Tiempo fuera del tiempo o tiempo en el interior del tiempo, formas también de andar y desandar los caminos del sonido y el silencio.

“La hora es la de ayer, pero la señala una tercera aguja incandescente que nunca vi en los jardines del tiempo...”, escribía Paul Celan.

¿De qué está hecha esa tercera aguja incandescente?

Cierta día, de paseo por el bosque, el poeta sueco Thomas Tranströmer descubre un inesperado reloj: sobre una roca cubierta de líquenes, el sol arroja la sombra del tronco de un pino, y la convierte en la aguja que marca las horas; por su parte, las hormigas que avanzan afanosas por la superficie de la roca, pasan a representar la aguja del segundero: “Dentro de mí –escribe– el tiempo está inmóvil, tiempo ilimitado, ese tiempo necesario para olvidar todas las lenguas e inventar el *perpetuum mobile*”.

Vemos la sombra recta del pino, la hora, los segundos nerviosos de las hormigas y el tiempo concentrado en el interior del poeta como si fuera una bola de calor, un nuevo órgano –como el hígado o el corazón–, un órgano para detener el tiempo y hacer digestión de él.

Pessoa deja de existir cuando no escribe, dice que se olvida

de quién es. En su *Libro del desasosiego*, tras días sin poder registrar una sola entrada, anota esta impresionante reflexión: “Me he desmayado durante un trozo de mi vida... Si he vivido, me he olvidado de saberlo...”. El poeta dice haber perdido la conciencia “a la orilla de no sé qué”.

“A la orilla de no sé qué”... ¿Y dónde estaba el tiempo, qué clase de silencio preside el ataque de epilepsia narrado en *El idiota* de Dostoievski?

Pensó, entre otras cosas, en que en su estado epiléptico había un grado en que, casi a punto de darle el ataque (si esto le sucedía estando despierto), de pronto, entre la tristeza, la bruma espiritual y la opresión, había momentos en que su cerebro parecía inflamarse y todas sus energías vitales se tensaban de una vez en un extraordinario impulso. La sensación de la vida, de la conciencia de sí mismo, se duplicaba casi en estos instantes que no duraban más que un relámpago... Pero esos momentos, esos resplandores no eran más que el anuncio del definitivo segundo (nunca era más de un segundo) en que empezaba el ataque propiamente dicho.

Lo que sigue es terrible, sí, pero, por aquel segundo, Dostoievski cree que merece la pena sufrirlo, que ese instante vale por toda una vida.

“En ese momento –escribe– es como si se me hiciera comprensible la insólita comprensión de que ya no existirá el tiempo”. Suenan las horas en el reloj de Méségliise, en *En busca del tiempo perdido*, pero el narrador, Marcel Proust, ya no las oye:

Algo que había ocurrido no había ocurrido para mí; el interés de la lectura, mágica como un sueño profundo, había engañado a mis oídos alucinados y borrado el reloj de oro en la superficie azulada del silencio.

Y este silencio es sinónimo de tiempo borrado, o tiempo suspendido, tiempo que cada cual representará en sus propias coordenadas espaciales o al que concederá un valor personal, como el viaje temporal que llevamos a cabo en tantos rituales en los que un tiempo pasado se actualiza, es traído al presente, o quemamos en la pira de nuestras propias convicciones.

Son experiencias parecidas a estas, vividas en mi infancia también, las que me llevan a escribir un libro titulado *araña, cisne, caballo*, en las que el silencio se concentra en el interior de una carpa de circo, y el recuerdo de verla acampada en las afueras de la ciudad, como contenedor también de un tiempo diferente: tiempo crecido en el interior del tiempo, en realidad un claro abierto en el tiempo: el contenido del reloj de arena ha sido vaciado en la pista de circo, y el tiempo es el que marcan las patas y las manos del caballo al trotar en círculo sobre una hora eterna; para nuestros ojos, el domador es el eje sobre el que giran las manecillas del reloj, mientras, en nuestra pulsera, el reloj permanece parado, como si hubiera sido substituido por este.

Son estos silencios fructíferos: silencios nutricios que se traducen en palabras que tienen la capacidad de devolver la experiencia, de renovarla.

Pero el silencio tiene o puede tener también un sesgo terrorífico, incluso para aquellos que se ejercitan en él. En mi libro *Detrás de la boca*, retrato el padecimiento de una persona encarcelada que vive sometida a un terrible silencio, un silencio en el que, de nuevo, se opera una metamorfosis. Cito del libro:

Durante los primeros días hablaba sin parar, pedía noticias que nunca me daban. Ahora, he decidido guardar silencio.

Cuanto mayor es el silencio, más oigo. Nunca había oído tanto. Oigo la boca vacía. Puedo sentir incluso los pasillos interiores

que unen boca y oídos, las corrientes de aire que les dan vida y que hacen crujir esa madera de pronto enfriada.

De tan vivos esos pasillos antes fantasmales, he sentido la presencia de un hombrecillo que caminaba por ellos: un diminuto mensajero que iba de un pabellón a otro –del gran pabellón auditivo al gran salón de baile de la boca– con una voz a cuestras.

A veces, en el colmo de la atención, en un ejercicio de máxima reducción, como en un juego perverso de muñecas rusas, he llegado a sentir los pasillos interiores que unen el oído y la boca del hombrecillo ambulante, cuya cabeza tiene el tamaño de una punta de alfiler: así he llegado a presentir el silencio, ese fenomenal estruendo que nunca acaba de llegar.

Cuando digo que guardo silencio, quiero decir que no hablo, que he sometido la lengua al tribunal del paladar. Yo persigo el silencio que quizá guardo en mi interior, aunque, ahora me doy cuenta, no sé lo que es el silencio, nunca lo he escuchado, y lo único que conozco es su posibilidad.

Creo que esa posibilidad de silencio, ese gran silencio, es al que se refiere Clarice Lispector en su cuento “Silencio”, en el que deja claro que nosotros no estamos hechos sino para lo que llama el pequeño silencio:

Es tan vasto el silencio de la noche en la montaña. (...) En vano uno intenta trabajar para no oírlo. (...) Los oídos se afilan, la cabeza se inclina, el cuerpo todo escucha: ningún rumor. Ningún gallo. Cómo estar al alcance de esa profunda meditación del silencio. De este silencio sin memoria de palabras. Si es muerte, cómo alcanzarla.

Es un silencio que no duerme. (...) Es terrible. (...) Inútil querer probarlo con la posibilidad de una puerta que se abra crujiendo, de una cortina que se abra y diga algo. Está vacío y carece de promesas. Si por lo menos se escuchara al viento. El viento es ira, la ira es vida. O nieve. La nieve es muda pero deja rastro. (...) Pero este silencio no deja señales.

“Pero es que este primer silencio”, dice Clarice Lispector, “todavía no es *el silencio*.”

Hay un momento en que del cuerpo descansado se eleva el espíritu atento, y de la tierra, la luna alta. Entonces él, el silencio, aparece.

Al principio el silencio parece aguardar una respuesta; pronto se descubre que no exige nada de nosotros, quizá tan solo nuestro silencio.

Puede uno intentar engañar a este silencio. Escribe Clarice Lispector:

Se deja caer como por casualidad el libro de cabecera en el suelo. Pero, horror, el libro cae dentro del silencio y se pierde en la muda y quieta vorágine de este. ¿Y si un pájaro enloquecido cantara? Esperanza inútil. El canto apenas atravesaría como una leve flauta el silencio.

Entonces, si se tiene valor, no se lucha más. Se entra en él, se va con él.

Como decía antes, según la escritora, nosotros no fuimos hechos sino para el pequeño silencio:

Si no se tiene valor, que no se entre. Que se espere el resto de la oscuridad frente al silencio, sólo los pies mojados por la espuma de algo que se expande dentro de nosotros.

Gracias a un pequeño ensayo del filósofo francés Simon Leys, conocí hace algún tiempo una fascinante anécdota sobre el pianista canadiense Glenn Gould:

Parece ser que cierto día en el que se ejercitaba al piano, Gould, que contaba a la sazón 14 años, hizo un descubrimiento memorable. La mujer que estaba limpiando la habitación puso de repente el aspirador en marcha, muy cerca del piano. El ensordecedor ruido mecánico apagó de inmediato el sonido de la música, pero, para gran asombro del pianista, esta situación no

le resultó en absoluto desagradable: aunque dejó de oír lo que interpretaba, gracias a una conciencia más aguda de sus gestos pudo seguir su música desde el propio interior de su cuerpo, y toda su experiencia de la ejecución adquirió otra dimensión, a la vez más física y más abstracta: la fuga que estaba interpretando se veía transmitida directamente de sus dedos al cerebro. Recordaría después que esta nueva forma de música le pareció de repente “superior a todo cuanto había precedido a la intervención del aspirador, y los pasajes en los que no podía ya oír el menor sonido le parecían los mejores”.

El pianista experimentó un aspecto desconocido de la música, una verdadera epifanía.

El repentino descubrimiento que hizo Gould de la distancia que separa la música percibida abstractamente por el cerebro de la música sensible al oído, aunque constituyera para él una experiencia feliz, no fue esencialmente distinta de lo que Beethoven vivió como una prueba trágica, cuando la sordera le obligó a explorar esa dimensión muda de la música.

Esa música silenciosa cuya revelación tuvieron Beethoven y Gould en unas circunstancias muy diferentes era desde hace tiempo muy conocida para los chinos. Sin duda habían sido llevados de forma más natural a hacer su descubrimiento; en la música clásica china, las divisiones son cifras: no se indican las notas musicales, solamente la sucesión de los movimientos de los dedos sobre las cuerdas. Todavía hoy, los maestros de la cítara, en sus ejercicios cotidianos, tocan a veces la “cítara muda”; ejecutan un fragmento entero sin emitir un solo sonido, dejando planear sus manos por encima del instrumento sin tocar las cuerdas con sus dedos.

A principios del siglo V, el poeta chino Tao Yuanming iba más lejos aún: se llevaba a todas partes con él una cítara sin cuerdas. Cuando le preguntaban para qué podía servirle un

instrumento semejante, respondía: “Únicamente busco la inspiración que duerme en el corazón de la cítara. ¿Para qué extenuarme haciendo ruido con las cuerdas?”

Un silencio buscado, el de Tao Yuanming, un silencio encontrado, el de Glenn Gould, y un silencio sobrevenido, el de Beethoven, para una experiencia que parece hablar de las mismas cosas.

Yo creo que la creación se encuentra en los espacios de tensión que se crean a partir de muchos de los silencios de los que he hablado aquí, de un silencio que puede equivaler a una detención del tiempo, a una desaparición, a los paréntesis que se abren en la existencia, a la conciencia de una suerte de abono o de incubación; y también, en el rastro que el sueño deja en la vigilia y en la conciencia de la muerte.

Entre la creación y la contemplación, me gustaría terminar con algo que escribí en mi libro *La tabla de las mareas* y que de alguna manera crea una máxima tensión entre un silencio yermo y un silencio nutricio:

Como cada mañana, una mujer se dirige al espejo, y abre la boca. De ésta salen enseguida dos lenguas: no una lengua bífida, sino dos lenguas perfectamente diferenciadas: la lengua izquierda y la lengua derecha. La lengua derecha habla como un mercader, ordena su discurso, inspira confianza... por el contrario, la lengua izquierda apenas es capaz de hilvanar dos o tres palabras, y es, en apariencia, una lengua torpe, atrofiada. Sin embargo, cada palabra que pronuncia esta lengua izquierda tiene un poder paralizante. Antes de salir de su casa, cada día, la mujer cose con sumo cuidado la lengua derecha y la izquierda: una labor sumamente dolorosa. Y cada día, también, al llegar a casa, vuelve a descoserlas y a observar lo que hacen ante el espejo. La mujer piensa que sólo una de las lenguas es importante, que una de las dos le sobra, pero tiene miedo a arrancarse la otra. /

**Menchu
Gutiérrez**
Madrid, 1957

es narradora, ensayista, poeta y traductora de extensa y reconocida trayectoria. Ha publicado, entre otros títulos, los volúmenes de narrativa *Viaje de estudios* (1995), *La tabla de las mareas* (1998), *La mujer ensimismada* (2001), *Disección de una tormenta* (2005), *El faro por dentro* (2011) y *araña, cisne, caballo* (2014); la biografía literaria *San Juan de la Cruz* (2003), el ensayo *Decir la nieve* (2011); y los libros de poesía *De barro la memoria* (1987), *El ojo de Newton* (2005) y *Lo extraño, la raíz* (2015); además de numerosos trabajos multidisciplinarios con cineastas y artistas visuales y traducciones de Poe, Faulkner, Brodsky, Auden y otros. Su obra integra numerosas antologías y ha sido traducida a varias lenguas.



— **Willow IV,**
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

Paisaje .



— Willow VIII,
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016



Testimonio

La libertad de la jaula

por **Guillermo Saavedra**



— **Willow III (detalle),**
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

Hace poco más de veinte años, la revista *SyC* dirigida por Noé Jitrik solicitó al actual director de *Aquilea* y profesor invitado de esta maestría que compartiera con sus lectores el proceso de escritura de su libro de poemas *Tentativas sobre Cage*, un homenaje al gran compositor estadounidense y su universo creativo, publicado en 1995. El resultado es el texto que reproducimos a continuación.

¿Acaso no comienza todo con un nombre?

Cage. La concisión explosiva de esas cuatro letras, un sonido de espátula levantando la capa más superficial de la superficie demasiado cargada del lenguaje, me llegó hace más de diez años en el azar de una conversación con Federico Monjeau, mi amable Virgilio en el bello infierno de la música contemporánea.

Cage. Una única sílaba barriendo de golpe unas cuantas certezas en torno al sonido organizado, la convención cultural que llamamos música. Tardé bastante en ir más allá de la predisposición y agregar –a esa sílaba que, prolongada, parece una exhortación al silencio– los sonidos que supo firmar y, sobre todo, los que él hizo posibles renunciando a su nombre, disolviendo el afán de la primera persona en un territorio neutral donde las cosas no parecen hechas por alguien sino suceder.

Cuando la espátula del nombre dejó al descubierto la materia completa de la música, de *su* música, accedí a sus obras. Aprendí a escuchar el valor del silencio como un material más de la música, descubrí que la distinción entre sonido y ruido era una entre muchas arbitrariedades y comprobé que el azar compone. Entendí, gracias a Mariano Etkin, compositor argentino, que hablar de resultados respecto de esa música carece de sentido.

Cage. Vi su fotografía: un rostro surcado de arrugas como una *tavolattura* antigua y una sonrisa que convertía en cómplice inmediato al destinatario.

Cage. Vi su caligrafía: redonda y perpendicular, dibujando un temperamento absorto, un ideograma occidental para el asombro. Leí sus escritos, sus conferencias, las conversaciones con Daniel Charles. Comprendí que el pensamiento zen no era el nuevo dogmatismo de un snob sino el paisaje, la atmósfera donde el artesano y su obra respiraban mejor, crecían contentos.

Madura como un hongo, abierta como el azar, la atención me puso, en el momento justo o en la ilusión de esa justeza, frente a los mesósticos que el propio Cage había dibujado en homenaje a unos pocos, admirados amigos: Erik Satie, Conlon Nancarrow, Marcel Duchamp, Merce Cunningham, David Tudor, Paul Bowles. Y James Joyce, con cuyo nombre Cage escribió los mesósticos que luego incluyó en su obra *Roaratorio*, declamados por él mismo como la letanía de un laico.

Basada en el *Finnegan's Wake*, el *Roaratorio* de Cage es un hojaldre continuo de dos planos sonoros. Una cinta registra unos cuantos sonidos mencionados en la obra de Joyce: el gotear de una canilla, el llanto de un niño, los pasos de alguien que se aleja; dos músicos de taberna irlandesa, cuatro flautistas, una cantante y el propio Cage escandiendo sus mesósticos cabalgan ligeros sobre esa cinta. La imagino corriendo por debajo de ellos como la tira de hule negro de un juego de turf para niños que se llamaba *Costa Azul*. Escuchar la grabación en vivo de esta obra hace pensar en dos grupos de sonámbulos –uno de objetos y personas incidentales, otro de músicos cautelosos– desfilando sin rumbo fijo, como quien ha alcanzado en la condición de ese sueño que no obliga al reposo no una verdad sino la falta de interés en las respuestas definitivas.

El mesóstico es una forma particular del acróstico. Las letras de cada verso que irán cantando el nombre propio de la persona o de la cosa hacia quien va dirigido el canto no son las primeras sino las del centro. No sé cómo compuso Cage sus mesósticos en homenaje a Duchamp, a Cunningham o a Bowles. Conozco, en cambio, el procedimiento relativamente aleatorio que empleó para cantar sus breves himnos neutros a James Joyce: cada cierta cantidad de palabras del *Finnegan's* tomaba una, siempre y cuando contuviera la letra que le correspondía a cada verso.

No pude resistir dos tentaciones opuestas: sumarme inmodestamente a la cadena de homenajes que Cage había iniciado y alejarme de la sombra del epigonismo abandonando parcialmente el azar. Escribí entonces mesósticos deletreando el nombre completo de quien los había provocado: *John Cage*.

Era una coartada a dos puntas: la ilusión de ser músico sin saber, en rigor, nada de música; la alegría de escribir preocupado por la construcción y olvidándome en lo posible de la compulsión de crear sentidos deliberados.

Sin embargo mi plan fue, si se quiere, menos noble que el de Cage, más expuesto a los riesgos de mi propia subjetividad. Cage escribió constreñido por un *diccionario*, el *Finnegan's*, que lo condujo como un río de montaña empuja una canoa. Yo trabajaba en el mar demasiado abierto de toda la lengua española presente en mi cabeza y con las reminiscencias que el inglés dibujaba como manchas de aceite sobre el agua.

Sin embargo, los límites existían. En el primer verso *tenía que haber* una jota, en el segundo una o y así siguiendo. Y ningún poema *podía tener* ni más ni menos de ocho versos. Yo había experimentado antes la paradójica sensación de libertad que ofrecen los márgenes estrechos de un conjunto de reglas fijas: durante dos años me dediqué a estudiar el soneto en diferentes metros, con diversos esquemas rítmicos y de rimas y escribí, cada vez con menos pudores y prejuicios, más de cien poemas dentro de esa *jaula*. Descubrí con cierto asombro que, en medio de esa proliferación, diez o quince sonetos habían sabido contener la música exacta de un instante que, en el llamado verso libre, quizá se habría disuelto en la multiplicación de desbordes de un entusiasmo sin dirección.

Desde luego, no me interesaba pasar a la historia de la literatura argentina como un sonetista del siglo veinte. En algún momento, parafraseando a Marguerite Duras, abandoné el soneto pero no su causa. El resultado fue un conjunto de poemas donde el soneto aparecía como una suerte de doble astral o un antepasado del cual la criatura presente había tomado los rasgos esenciales. Esos poemas escritos inmediatamente después de los sonetos ortodoxos se dividían en dos grupos de animales salidos de la jaula: algunos jugaban en libertad, con la alegría de saber que podían volver a ella; otros la abandonaban para siempre pero conservaban algunos gestos de nobleza que el cautiverio les había conferido.

Esta digresión endecasílabo no está desligada de Cage ni de la experiencia de escribir mesósticos con su nombre. La novedosa hospitalidad del pensamiento de Cage ha provocado, entre otros, el desafortunado malentendido de que en la música todo vale y ningún rigor –técnico, estético o ideológico–

co- es necesario para crear un tiempo autónomo cargado de inminencias. Nadie más alejado que Cage de esa especie de tómbola artística. Quienes han trabajado con él atestiguan las amables pero irreductibles exigencias que el músico planteaba para llevar a cabo la tarea de producir un conjunto de fenómenos donde el azar debía intervenir pero sin eximir ni al compositor ni a los intérpretes de sus respectivas responsabilidades. La experiencia con los sonetos me había entrenado impensadamente en una responsabilidad que, de algún modo, era extrínseca a mí mismo y por eso podía percibirla como el ejercicio de una libertad controlada.

Mesósticos. Pequeños epitafios verticales que organizaron durante meses mi imaginación respecto de un artista, de su obra y de su pensamiento, al mismo tiempo que me permitieron estar mucho más atento a los ruidos de mi propia lengua. No quería mimar fonéticamente la música de Cage. Tampoco escribir su evangelio. El nombre de John Cage y la reverberación sorda de sus ideas y sus obras atraparon la atención de los primeros poemas. Pero comprendí bastante pronto que el verdadero homenaje sólo era posible disolviendo las huellas del artista en el agua de una felicidad impersonal, donde *yo* no existía y *él* era *alguien* o *algo* indeterminado.

Mesósticos. Preparar la jaula: el nombre completo de John Cage escrito verticalmente sobre un papel en blanco. Y esperar a que las letras fueran proponiendo ideas, sensaciones, memorias de una lengua que se volvía cada vez más neutra y sonora. La jota en el primer verso me producía siempre una sensación de aspereza, como si los poemas tuvieran que comenzar con un frotar de lija o un jaspeado o el crujido de unas hojas aplastadas por el paso de un jinete demasiado ruidoso. La hache del tercer

verso me proponía invariablemente el doble juego de su mu-
dez o su incómodo checheo. Con la ce y la ge de Cage volvían
las ambivalencias: ¿cacarear o cenar?, ¿gemir o gatear?, ¿rocas
o roces?, ¿sonidos guturales o registros de soprano mozartia-
na? Estas particularidades de la fonética española se convertían
en protagonistas de los versos y así me ofrecieron el atajo para
alcanzar la libertad de olvidarme de Cage para recuperarlo del
mejor modo posible: la experiencia de la lengua simplemente
sonando me ponía frente a la evidencia del lenguaje como caja
de música y de las cosas y personas que el lenguaje evoca como
instrumentos de percusión que la casualidad sabe percutir me-
jor que nosotros.

Mesósticos. John Cage como columna vertebral de un animal
prehistórico que mi arqueología portátil debía reconstruir en-
tero a riesgo de convertirlo en otra cosa. Para hacerlo presen-
te, no tenía otro camino que enmascararlo tras sucesivas capas
de ausencia, de palabras que adelgazarán la obscenidad de una
biografía y convocarán el gesto mínimo de la melancolía, no la
ampulosidad de la nostalgia.

Mesósticos. Mis poemas no podían tener, insisto, ni más ni me-
nos de ocho versos. De modo que, aun cuando la capacidad
magnética de la lengua se volviera preñante en un poema,
éste sólo podía crecer a lo ancho, abriendo sus bracitos has-
ta convertirse en una larga carretera pampeana. Poemas ena-
nos que sólo pueden engordar, nunca volverse más altos. Qui-
zá por piedad, para que su negada esbeltez no se convirtiera en
una horizontalidad desgraciada, en muy pocos casos cedí a la
verborragia.

Mesótricos. A veces, al escribirlos, tenía claramente la sensación de estar ante la jaula de un canario, de un ser vivo al que cualquier descuido podía herir de muerte y que se alimentaba de las delgadas palabras que, como rodajas de manzana o frescas lechugitas, yo intentaba alcanzarle por entre los barrotes de la jaula. /

Guillermo Saavedra

Buenos Aires, 1960

es poeta, editor, crítico cultural y performer. Fue editor de suplementos culturales, uno de los directores de la revista *Babel* y director de la revista *La Ballena Azul* publicada por el CCK. Trabajó como editor en Alfaguara-Taurus, Tusquets y Losada. Ha publicado, entre otros libros de poesía, *Caracol* (1989), *El velador* (1998), *La voz inútil* (2003), *Del tomate* (2009, con dibujos de Eduardo Stupía) y *Diario de viaje de Pretty Jane* (2016, en colaboración con Liliana Heer), tres libros de poesía para niños, prólogos y antologías. Dirige la revista de cultura *Las ranas*. Su poesía ha sido traducida a varios idiomas. Integra el trío Son Errantes dedicado a la experimentación de las relaciones entre música y palabra.



Fidel Sclavo

Tacuarembó, Uruguay, 1960

cursó estudios de dibujo, pintura, grabado, arquitectura y ciencias de la comunicación; y en 1990, con Milton Glaser en la School of Visual Arts de Nueva York. Sus obras se han exhibido en las ferias internacionales más importantes del mundo. De sus libros publicados, se destacan *Los amigos imaginarios* (Premio Bartolomé Hidalgo, Montevideo), *El elefante y la hormiga* (Premio Nacional de Literatura, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay) y *La mujer que hablaba con los peces*, además de varios libros en colaboración con escritores como María Negroni, Mario Delgado Aparain, Daniel Grandbois, Henry Trujillo, Ildefonso Pereda Valdés y Cecilia Bonino. Recibió, entre otros, el Premio Paul Cézanne, el Gran Premio del Salón Municipal de Montevideo y el Primer Premio del Salón Nacional de Uruguay.

— **Willow V (detalle),**
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016

— **Willow III (detalle),**
acuarela y lápiz azul sobre papel, 76 x 56 cm, 2016



— **Sin título,**
100 x 70 cm, acrílico y grafito sobre papel, 2015



Ficción

DOS RELATOS DE PELÍCULA

El seminario *El relato cinematográfico* que dicta David Oubiña en el marco de esta Maestría tiene por objeto enriquecer las aptitudes literarias de los alumnos. Los dos cuentos que aquí se publican son consecuencia de sendas consignas propuestas por el profesor en los dos últimos cursos.

Contexto necesario

El seminario *El relato cinematográfico* propone herramientas audiovisuales que sirvan para expandir la sensibilidad literaria. No es un curso sobre crítica o teoría del cine ni es un curso de guion (aunque incorpore elementos de esas disciplinas); más bien es un entrenamiento audiovisual para escritores. ¿Qué puede hacer el cine por la literatura? ¿Cómo contribuye el pensamiento por imágenes a la composición de textos? ¿En qué medida el desarrollo de una experiencia audiovisual puede servir en el trabajo narrativo o poético?

En 2017, la consigna para el trabajo final fue construir un relato a partir de la observación. Se trataba de describir (en imágenes y sonidos) una escena cotidiana y luego interrogar de manera insidiosa o desconfiada aquellos aspectos donde pudiera esconderse alguna incongruencia que inspirase un relato. El texto de Jorge Abel Muñoz surgió de ese ejercicio.

En 2018, la propuesta consistió en desarrollar una forma literaria para la escena de un film: traducir en palabras, libremente, el impacto de una sensación audiovisual. De manera que la escena original resonara todavía en el texto que, a la vez, debía poder leerse como una composición autónoma. Uno de esos trabajos de fin de curso fue el de Carla Santángelo.

David Oubiña

Palmeras

por Jorge Abel Muñoz

Estamos en casa viendo la tele. Siempre hacemos eso después de cenar. Comemos temprano, dejamos los platos en la mesa y nos sentamos en el sillón a hacer zapping. No vemos nada en especial. Simplemente pasamos los canales y dejamos unos segundos si algo nos interesa. Mi mujer tiene el control remoto, se frena en todos los canales donde haya animales. No importa de qué tipo. Durante unos segundos deja un documental de cocodrilos.

–Podríamos tener uno de mascota –digo.

–Podríamos –contesta sin desviar los ojos de la pantalla. Cambia.

Después deja el control sobre mis piernas. Se levanta y me pregunta si quiero café. Le digo que sí, liviano. Se cruza frente al televisor y camina hasta la cocina. Me quedo cambiando los canales. Aprieto el botón de *channel* a un ritmo parejo. Escucho que mi mujer abre las alacenas, revuelve vajilla y frascos hasta que encuentra lo que busca: el frasco de café instantáneo. Enciende la hornalla. Pone la pava y apoya las tazas vacías sobre el mármol de la mesada. Las escucho. Primero una, después la otra, que suena más fuerte.

Deja el agua en el fuego. Vuelve al living. Se queda apoyada en el marco de la puerta de la cocina y mira el televisor desde ahí. Cambio los canales más despacio para que ella llegue a ver. Freno en un canal donde hay unos pandas. Están sentados en el suelo, entre hojas y ramas, y se mueven despacio, parecen de juguete. Quiero concentrarme en lo que dice el locutor pero no termina de interesarme. Vuelvo a mirar a

mi mujer. Tiene puesto un short rojo y una musculosa blanca sin corpiño, es lo que usa para dormir en esta época del año. Empieza el calor. Oscurece más tarde. Ella está con el hombre recostado en el marco, cruza los brazos agarrándose de los codos. Con el peso apoyado sobre una pierna y un pie subido al otro se le marca la cadera. Tiene tobillos finos, muslos marcados y pies suaves, claros. “*Una chica linda de largas piernas*”, pienso. Me gustan, incluso cuando ella dice que no está depilada. Es algo que yo no noto. La miro durante unos segundos. Le busco los ojos. Ella mira los pandas y pestañea. Me doy cuenta de que sabe que la estoy mirando. Hierve el agua. Vuelve a la cocina. Escucho que abre el cajón de los cubiertos. Un remolino corto de cubiertos entrechocando. Tira un chorro de agua en las tazas y se queda batiendo el café. Se oye la cuchara chocando contra el fondo de la taza. Puedo imaginarme a mi mujer con el codo en alto, moviendo la muñeca en círculos a toda velocidad.

Me quedo pasando canales, dos minutos después ella vuelve con una bandeja con dos tazas humeantes. Me la pasa. Se sienta, el almohadón del sillón suelta un bufido. Ella se ata el pelo con un rodete a la altura de la nuca. Le veo el cuello fino, delicado. Podría casi rodeárselo con una sola mano. Ella agarra su taza y me dice que deje la bandeja sobre la mesa.

El olor a comida fría, a restos de cena se me mezcla con el café. Me pongo de pie para levantar los platos. Me llevo todo en dos viajes, cada vez que paso mi mujer se inclina para no perderse algo de la pantalla. Cuando vuelvo la veo soplar el café con los labios casi tocando el borde la taza. Me cruzo por última vez y me siento, el sillón suelta un bufido más largo. Ella pasa los canales. Entonces suena el teléfono. Estiro el brazo. Digo hola. Una voz desconocida, de una mujer joven, me dice: –Sí, yo quería saber si venden palmeras.

Hacía mucho que no pasaba, pero cada tanto alguien llama equivocado creyendo que es una florería. La diferencia es de un número en el prefijo. Cuatro por cinco. Lo averiguamos con mi mujer, hartos de que nos llamaran preguntando por el precio de la docena de gladiolos. Así que alcanza con que alguien marque rápido o lea mal, para que llame acá y pregunte por flores, coronas y horarios de entrega a domicilio. Al comienzo, cuando alquilamos esta casa, decíamos “equivocado” de mal humor y cortábamos sin esperar las disculpas del otro lado. Con el tiempo, la confusión nos empezó a parecer graciosa y empezamos a tomar los pedidos y a dar consejos sobre flores, ubicaciones de plantas de interior y tipos de macetas. Con mi mujer nos reíamos de las preguntas de la gente o de nuestra capacidad para improvisar y sostener una charla sobre algo que no teníamos ni idea.

Ahora hace mucho que nadie se equivocaba. Además nunca habían llamado por palmeras. Así que contesto:

–Sí, palmeras de qué tipo.

–Son para poner en un country, estaba averiguando por precios y stock.

–Tengo, pero las palmeras que yo trabajo solo llegan a los seis metros de altura –la interrumpo. Mi mujer me mira, le guiño un ojo.

–Ah, –dice la mujer del otro lado– yo necesitaba de ocho metros aproximadamente.

–Se pueden pedir. ¿Las va a usar para colgar algún tipo de hamaca paraguaya?

–No... En realidad no sé.

–Le pregunto porque nosotros no tenemos servicio de instalación, y si les va a colgar algo tiene que hacerlo con algún jardinero de confianza –digo y miro sonriendo a mi mujer que está mirando en la tele unos koalas.

–Ah, ustedes no las plantan.

–No –le digo conteniendo la risa–. Además quiero aclararle que las palmeras que nosotros vendemos no vienen con cocos verdaderos.

–¿No? –dice extrañada.

–No. Vienen con unos cocos de utilería que tienen unos filamentos de silicona, simulan los pelos y les dan mucho realismo. Pero a la distancia, por la altura de la palmera, pasan tranquilamente por cocos naturales. Tienen unos pelos muy realistas. Tendría que verlos. Son cocos de utilería hechos en Nueva Zelanda.

La miro a mi mujer. Contengo la risa. Ella sigue mirando la tele y dando sorbos a su café.

–¿Y cuánto estarían costando dos palmeras? –dice la chica.

–Entre quinientos y seiscientos cincuenta dólares por palmera, –le digo– palmeras de seis metros, recuerde, y treinta dólares por coco.

–Ah, los cocos no están incluidos.

–No, se cobran aparte.

–Y con cocos verdaderos no tiene, me dice usted.

Aprieto los labios, contengo la respiración y le toco el hombro a mi mujer que está concentrada en la pantalla. Se contrae del susto, me mira un segundo, levanto las cejas, le señalo el tubo y sigo:

–No, sólo cocos de utilería. Al no tener cámara frigorífica, no podemos almacenar muchos cocos porque, imagínese, se van pudriendo si no los refrigeramos.

–Claro, claro –dice la chica.

–Además –sigo– piense que estos cocos de utilería al ser de plástico son inofensivos. Mucho más seguros en caso de caerle

a alguien uno en la cabeza. Imagínese que a esa altura un coco verdadero puede matar a un adulto, y ni hablar de los chicos.

–Sí, eso es cierto, no lo había pensado.

–Son cocos de seguridad –digo orgulloso.

Del otro lado se hace un silencio. La mujer parece estar pensando. Me pregunto si se habrá dado cuenta de todo.

–Bueno, lo voy a consultar con la gente del country y cualquier cosa lo llamo.

–Perfecto. Le comento que tanto las palmeras como los cocos tienen garantía de un año y que por el momento tenemos suspendido el servicio de entrega a domicilio. Además recuerde, son palmeras de seis metros, si usted quiere de ocho hay que mandarlas a pedir y sería otro precio.

–Buenísimo –dice la chica por ser amable, aunque se la escucha determinada a cortar y seguir averiguando.

–Visite nuestra página en internet: colgado de la palmera punto com. Ahí va a poder ver bien los cocos que le digo.

–Bueno, bueno... cualquier cosa llamo. ¿Cómo es su nombre? Estoy por decir Palmiro, pero es un chiste obvio.

–Alfredo –miento secamente.

–Perfecto, gracias, Alfredo.

–No tiene por qué.

Corta. Con una sonrisa cómplice miro a mi mujer mientras dejo el teléfono para describirle la charla.

–Equivocado por la florería –dice antes, mientras mira la pantalla y cambia los canales.

–Sí, pero esta quería unas palmeras –digo entusiasmado– ¿pods creerlo? Me preguntó de todo, me escuchaba seria. Era una chica joven.

–Ajá, –dice mi mujer y termina el café– escuché más o menos.

Después se levanta del sillón, hace equilibrio para mantener la taza derecha. Arrastra los pies hasta la cocina. Escucho que abre la canilla para enjuagar la taza. El chorro de agua cambia de sonido a medida que la taza se llena y rebalsa. Después la deja en el secaplatos con otras cosas. Entre los platos sucios, la canilla gotea, una gota hace un ritmo parejo contra el aluminio de la bacha. En la mesa quedó solo mi café. Estiro el brazo y le doy un sorbo. Está tibio. Se puede tomar.

Ahora ella sale de la cocina bostezando. Tapándose la boca y haciendo un saludo corto con la mano, se despide hasta mañana. Después de cerrar la puerta de la habitación, va a acostarse mirando hacia su lado. Casi tapándose la cabeza. Yo me voy a quedar terminando el café, cambiando canales, dejando en alguno porno donde se vea la imagen distorsionada. Para que ella no escuche, voy a poner el televisor en *mute*, a tratar de adivinar qué están haciendo esas mujeres, qué parte de su cuerpo estoy viendo entre rayas y lluvia de distorsión. Cuando me levante y entre al cuarto, ella va a estar dormida. Acurrucada, apretando un bollo de acolchado contra su pecho, dejando apenas un retazo para que me tape. Mi mano sobre su hombro la va a hacer murmurar que tiene sueño, que la deje dormir porque tiene que levantarse temprano. Voy a darme vuelta y a quedarme así, boca arriba, con los ojos abiertos en la oscuridad, con un pie asomado al aire y ella cerca, acurrucada, hecha casi una bola que rueda lejos de mí, rápido, hacia donde no sé. /

Carta desde la lejanía

por Carla Santángelo

- Escena *In The Mood For Love, Corridor Glance*
- Música Shigeru Umebayashi
- Propuesta Leer la carta escuchando la música de fondo:
<https://bit.ly/2B9J6sx>
y después ver la escena de la película:
<https://bit.ly/1WJxfrmB>

Querido:

No sé si te enviaré esta carta, pero es quizá la forma en la que puedo hablarme a mí misma. Te escribo porque los días se hacen débiles. He perdido toda fuerza. Si algún día estuve cerca de vivir, no me acuerdo.

Anoche volví al mercado. Fui a buscar leche al puesto del señor Huang. Esperaba verte, pero de nuevo una ausencia. Me puse el vestido que te gusta, el de rayas. Sé que nunca me dijiste que te gusta, pero también sé cómo me miras cuando lo llevo puesto. Quizá nos cruzamos. Tú con el periódico bajo el brazo, yo sosteniendo el cántaro. Quizá no nos cruzamos porque estabas comiendo solo en el restaurante de la esqui-

na. Fue tedioso porque vi a otras personas que no quería ver. ¿Tú también extrañas el mar? Todavía puedo escuchar el sonido furioso contra el acantilado. Allí fuimos felices. Al menos el sentido de las cosas nos sacudía de vez en cuando. En los pequeños destellos. En la ventana. Paseábamos por el muelle y eso era suficiente. No sé si lo invento, pero me parece que ocurrió algo así hace un tiempo.

Hoy vino a verme Tian. Quería que revise algunos de sus últimos poemas. Debo reconocer que para ser tan joven, tiene grandes hallazgos. Sus poemas son pequeñas piezas de coleccionista; miniaturas. Trato de decírselo con cuidado, halagando su potencia pero también dejando entrever el error, para que no sufra cuando crezca. No hay nada peor que un poeta con pretensiones. Ya sabes cómo me afecta eso, cómo escape de los círculos literarios de Pekín. Me parece insoportable acudir a esas reuniones en el café en las que nadie se escucha verdaderamente. Prefiero quedarme en casa, leyendo o acariciando a Satoshi.

Nada ha cambiado en el barrio. La misma floristería enfrente. Cada mañana me asomo y veo cómo la señora Wang coloca las peonías al lado de la puerta, formando ramilletes en perfecta geometría, como reclamo para posibles clientes. Ya nadie le compra a la pobre señora Wang. Ya nadie compra flores, supongo. Yo también dejé de comprar flores porque me parecía cruel.

Mientras te escribo, suena esa canción de la que siempre te hablé. Parece un vals. En mi cabeza, esta canción es como la banda sonora del delirio. Quiero decir, de ese momento en el que estoy tan al borde, tan al límite, que la propia tristeza me parece alegría. El vals para la demencia, querido, eso es. ¡El vals para la demencia! Quizá esto te provoque risa pero si es así, es que todavía nos une algo.

Confieso que me he cansado de evocarte. Te has sumido en un mundo casi onírico. Entre el sueño y la vigilia es donde te encuentro y allí no hay lenguaje. Allí me asfixio, no llego hasta tu imagen, no te veo, solo te percibo: tu huella, el olor de tu pelo cuando te lo peinas con ese producto anti caída. Es desesperante este vacío. Pero no creas que exagero, en realidad asisto a mi propia teatralización. Construyo un drama para mi dolor y así paso las semanas. No me juzgues, querido. La ciudad me ha hecho esto, me ha convertido en este animal sigiloso.

Lo nuestro transcurrió en el silencio. Eso no puedes negármelo. Tú y yo vivimos más allá del tiempo. En otro ritmo de las cosas. Casi callados por completo era como mejor podíamos amarnos. Siempre escurridizos como peces, evitándonos en las esquinas, coincidiendo en una escalera y respirándonos. Pero así sabíamos el valor del instante. Lo esperado. El deseo era eso, puramente deseo porque no ejecutábamos más que lo necesario para no enloquecer.

Cuando fuimos al mar me pareció un siglo. Fueron dos meses, querido. O eso creo. Llegamos en marzo y antes de que empezase junio ya nos estábamos yendo. Aquello fue todo lo que realmente tuvimos entre las manos. Dos meses de observarnos como insectos a punto de devorarse. Tú decías que el tiempo no existe y tenías razón. Por eso envejezco y al mismo tiempo soy cada vez más joven para la muerte.

Por cierto, se me olvidaba contarte que mamá está muy enferma. Me siento culpable de haber olvidado eso. Ella lo niega todo, actúa como si estuviese más sana que nunca. Me enfurece su actitud y también me parece lo más tierno que he vivido. Es tan vieja y, cuando se levanta de la cama, lo primero que hace es colocarse el broche de plata en el pelo, vestirse como puede (no me deja ayudarla) y salir a la calle. Se cansa rápido pero no lo reconoce, dice que le gusta sentarse en el banco de la plaza

que queda a dos cuadras de casa y desde allí mirar la arboleda. Siempre le gustaron los pájaros. Se sabe cada nombre, las épocas de migración, reconoce los silbidos.

Ya aprendí a vivir sin mamá. Hice el duelo de su muerte antes de que se vaya. Siempre me pareció lo mejor adelantarse a los acontecimientos. Quizá por eso dejé que lo nuestro terminase pronto. Por qué esperar a que las cosas duelan tarde. A medida que termino esta carta estoy más segura de que nunca te la enviaré. Quizá la quemé, aunque podría guardarla en la caja de madera que me regalaste. Qué estupidez esta necesidad de escribir. Qué absurdo y necesario. Qué alivio, querido. /

