

Javier Sologuren

HOJAS DE HERBOLARIO

201	ANTONIO GARCÍA	El agua y el viento sobre el mar
217	FRANCISCO JAVIER GARCÍA	El viento sobre el mar y el agua
227	JAVIER SOLOGUREN	El viento sobre el mar
240	OSCAR ROBERTO CARRERA	El viento sobre el mar
250	EL OLIVER	El viento sobre el mar
267	JAVIER SOLOGUREN	El viento sobre el mar
277	OSCAR ROBERTO CARRERA	El viento sobre el mar
287	JULIO DIAS FALCONI	El viento sobre el mar
297	ADRIANA MARTINEZ	El viento sobre el mar
307	OSCAR ROBERTO CARRERA	El viento sobre el mar

[Las páginas siguientes han sido extraídas de un libro en preparación que, con el mismo título, obedece a un afán de rescate de algunos escritos dispersos —y hasta a un regocijo de añadir otros nuevos— en un conjunto de naturaleza miscelánea.

Los textos que aquí presentamos son tan solo un hilo de la trama original de dicho libro con la que comparten tanto la pluralidad de asuntos como la brevedad de su formulación

Hojas de herbolario, es decir, escritos que pueden verse como pequeños compartimientos estancos (una suerte de microliteratura), pero que, en su aparente fraccionamiento, responden a una unidad de perspectiva. J.S.]

EPITOME SOBRE LA ESCRITURA DE LAS ARAÑAS DE MAR

Las arañas de mar (de seguro usted, lector, las conoce) son una suerte de frágiles y agilísimos carros de combate que a nadie atacan y que, por el contrario, solo se dedican a cavar afanosamente sus túneles en nuestras playas; siempre alertas, sus ojos semejan antenas o periscopios erguidos sobre su corpezuelo de cristal gris arenoso, concreciones del sílice como lo son las arenas por las cuales marchan sin cesar, cuando no se encuentran abriendo sus húmedas galerías.

Las arañas de mar corren desaladamente, pero esto es lo que, equivocándonos del todo, nosotros creemos que hacen. En verdad, ellas se dedican, casi a tiempo completo, a la sempiternamente renovada tarea de escribir, unas huesosas manos de dedos afilados trazan sus signos – sin pluma, bolígrafo o máquina alguna– en la vasta hoja de la playa.

Una escritura invasora que no descuida ni perdona un solo centímetro cuadrado de la espléndida extensión de la playa.

Una escritura que tiene más (desde el punto de vista gráfico) de cuneiforme que de jeroglífica (o de cualquier otra laya): delgadas incisiones entrecruzadas que tal vez no hagan sino redundar acerca de su febril actividad. Con esto, sin embargo, no quiero decir que no celen otros mensajes, quizá si hasta numerosos, pero lo cierto es que aún no han logrado contar con las luces de un Rawlinson o un Champollion.

La escritura de las arañas de mar está sujeta a la permanente y severa corrección del agua y el viento, también infatigables maestros. Estos, cada día, les borran la plana entera, y ellas las vuelven a redactar, a cubrirlas de sus prolijos signos... sin alcanzar jamás la perfección que ya ciertamente poseen.

Entre las sibilinas y reveladoras paradojas de Oscar Wilde, tal vez sea una de las más recurrentes, en la memoria literaria, aquella que dice que la naturaleza imita al arte. Me he preguntado en qué estriba ese cambio de sentido de la relación normal, pues evidentemente es el arte que imita (o si se prefiere, se inspira) a la naturaleza. Hasta el momento, la respuesta que resulta ser más satisfactoria reside en el hecho de que la naturaleza por obra de las diversas artes –la pintura, en especial– alcanza la categoría de paisaje. El paisaje sería entonces el rostro que los prestigios artísticos hacen surgir, con individualidad estética propia, de la inmensa, imponente e impersonal naturaleza. Cuanto más rico en resonancias es un paisaje, tanto más gravitan en él las sugerencias emanadas de la experiencia artística que, previamente, ha ido acumulándose en la memoria estética del contemplador. En la visión de un bosquecillo umbrío están virtualmente presentes y actuantes las imágenes pictóricas de Watteau, y bien podemos admitir que ese bosquecillo es el eco de ciertas obras del galano y galante pintor.

El Art Nouveau, como se sabe, recurrió básicamente a las manifestaciones del mundo vegetal. Su índole, en esencia decorativa, halla su fuente en las suaves y múltiples curvas de tallos, hojas y flores. Tan profusa fue la utilización estilizada de estos atributos (que se ofrecían desde la arquitectura hasta los componentes gráficos del libro, dejando sus huellas en las más variadas artes) que no es nada extraño llegue a la inversión del sentido de que se habla al inicio de esta nota.

Me sucede que al contemplar los delicados tallos y hojas –tersos parasoles– y los cálidos colores del mastuerzo, brotan en mi percepción las sutilezas ornamentales del Art Nouveau. Así, en cierto modo, siento que la naturaleza imita al arte.

Nacido en Lima, en 1874, su salud quebradiza lo llevó a pasar largas temporadas en las haciendas «Chuquitanta» y «Pro», cercanas a la capital. Así, sus años de niñez y de adolescencia, tan decisivos en la formación personal, se arraigaron, no se deslizaron, en el medio rural. En éste, Eguren tomaría hondo contacto con la naturaleza a cuya vida, siempre renovada y sorprendente, asistiría con fervorosa entrega. Amaneceres y crepúsculos, rumor del viento entre el follaje, canción furtiva del agua en las acequias, quietos espejos florales del agua en los estanques, caliente zumbido de insectos, trazos veloces de pájaros contra el limpio cielo, mariposas, libélulas y flores, dulces y misteriosas ruinas; todo esto y mucho más, le fue reclamando a su sensibilidad la existencia de un trasmundo simbólico con el que mantenían íntima y exacta correspondencia. Para todo esto tuvo ojos de ver Eguren el Encantado.

Tal trasmutación de los elementos naturales y concretos en imágenes emblemáticas, en representaciones analógicas de sucesos y estados de alma, se advierte ya desde sus primeros poemas «Retratos» y «Tardes de abril» (ambos publicados en 1899). Así, en el primero, las dos mariposas primaverales y en vuelo que el poeta ve reflejadas en las acequias anticipan visualmente la vivencia de la amistad o del amor: en el estanque, le dice en los versos finales a su sugerida compañera: «Juntos miramos / nuestras cabezas». Y en el otro poema, «En las tardes de abril, la siempreviva / sembraron para emblema del amor».

A la muerte de sus padres, Eguren vivió, más de treinta años, en la sazón pequeña ciudad balnearia de Barranco donde se prolongaba algo del encanto agreste de su anterior residencia y donde iba a encontrar la presencia, penetrada de alma y de secreto, del mar. El paisaje urbano, además, con sus sugestivas peculiaridades arquitectónicas, iría enriqueciendo la materia de sus poemas.

Como el corredor o el saltador que afirman fuertemente los pies en el suelo para darse impulso antes de iniciar la prueba, así parece ser la actitud de la bailarina india en ciertos momentos del curso de su baile: con enérgico golpe sonoro asienta la planta de sus pies en el piso que la sustenta.

Si la danza se produce por y para el goce de los dioses, los humanos que la interpretan se apoyan en la tierra como testimoniando, frente a los celestes, su condición terrenal. Bien se puede pensar que con esa pisada firme y sonora apelan a los dioses, reclaman su atención y su benevolencia. Tal como, así mismo, las palmadas que los fieles dan, con igual propósito, en los templos budistas.

Válida o no, esta interpretación nació al contemplar algunas danzas clásicas de la India en las magistrales versiones de la bailarina Rajika Puri. Espectáculo de inusual riqueza ya que a su perfecta actuación se añadían —tratándose de un arte milenario, complejo y variado— las explicaciones imprescindibles para un público no iniciado en sus fascinantes secretos. Y algo más, Rajika a modo de introducción, contaba, en ciertos casos, la historia que la danza evoca y mima.

Regalo inapreciable, que siempre agradeceremos, fue la coreografía que la artista, con reveladora sensibilidad, compuso para «La niña de la lámpara azul» de José María Eguren. Rajika, bailando y diciendo los versos, supo hacer que esta maravillosa criatura egureniana nos ofreciera, «a través de la noche», «un mágico y celeste camino».

En el mundo exótico y visionario de Eguren, la India está presente en algunos poemas suyos, en particular las menciones a Bengala («que en las gopuras / trama locuras, / desde Bengala») y, como acabamos de leer, la palabra ajena a los diccionarios corrientes; no faltan esas enigmáticas «gopuras» que, luego, supimos que eran construcciones budistas del sur de la India. Bien podemos imaginarnos cuánto le hubiera agradado saber que uno de sus más bellos poemas iba a incorporarse al repertorio de una gran bailarina india, que lo suyo, íntimo, iba a su vez a lanzar su deslumbradora bengala en otros cielos lejanos.

En el poema inicial de *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo (que da título a su libro primigenio) se lee en el tercer cuarteto el verso siguiente:

de alguna fe adorable que el Destino blasfema

el cual, desde mi primera lectura, me llamó la atención por su tono realmente extraño dentro de la totalidad del poema. Algo, hasta cierto punto, «disonante» respecto de los demás versos directos y patéticos y de corte modernista como es el del libro entero.

Más tarde, al leer la poesía de Stéphane Mallarmé (1842-1898), percibí una cierta familiaridad de ese verso vallejiano con el tono predominante, y por tanto característico, del poeta francés. En efecto, ese verso, tan finamente labrado, incorpora palabras tales como adorable, destino, blasfemia que acuden en la obra mallarmeana. Y esa mayúscula de Destino evoca a las que, con claro sentido simbolista, vemos en ella.

Es interesante oír este eco, a modo de homenaje, que Vallejo destina —probablemente sin saberlo— a quien, como él mismo en *Trilce* (1922), creó un lenguaje de un hermetismo tan incitante como creador y arduo.

De su delgado tallo se desprenden, en parejas simétricas, otros brotes aún más delicados; describen una breve curva, cuyo cabo es una voluta de la que a su vez brotan otros tallos, ya casi unidos a sus propios rizos, todos los cuales se disponen en un corto desarrollo espiral: misterio de las fuerzas internas de la vida estructurante, posiciones fetales de las formas recogidas, y luego desplegadas, en las que, sin embargo, se percibe la dialéctica elemental de la protección y la expansión riesgosa, del encierro claustral (materno) y la gozosa apertura (paterna), de la sombra y la luz, del adentro y del afuera, del sueño que incuba y la vigilia que se yergue y marcha.

A la vista saltan sus figuraciones: candelabros severos, coronamientos de báculos pastorales, góticos rosetones. Toda la sacra utilería de un rito, al mismo tiempo que veleidades exactamente programadas de esta especie vegetal, tan abisalmente primitiva y tan próxima al cálido y espeso mar primordial en cuyo seno surgió.

Al tacto se imponen su afelpada textura y su gracia rítmica. Al tacto y a la vista. Y al oído, finalmente, otorgan su cántico perenne de vida y esperanza de vida.

FLORA DE MACHUPICCHU

Moradas de dioses, dioses ellas mismas, las montañas así se han revelado a los hombres de muy diversas y viejas culturas. Machupicchu es una de estas montañas.

Aguas descenden con su canto puro y frío desde las altas cumbres.

Pantallas líquidas iluminadas por el sol,

derramamientos vertiginosos,

impetuosas caídas,

venas hinchidas que trazan su curso por las laderas del cerro.

El agua, incontenible elemento de vida también incontenible.

La vida vegetal en Machupicchu se nos ofrece a partir de su misma base. En este nivel la flora es tropical, es la selva que ciñe —húmeda, tentacular, silenciosa— la falda del monte.

Una exploración que nos permite observar la diversidad de la flora y su ambiente propio.

Las plantas nos brindan el sonriente espectáculo de sus formas y colores. Podemos decir que ahora participamos en un viaje ecológico.

En esta varilla se despliegan las diversas fases de la floración que van desde la yema hasta el capullo. Toda una lección ilustrada de las metamorfosis vegetales.

Las epifitas, las ramificadas plantas parásitas que cubren los árboles con sus férreos ornamentos.

Profusos helechos evocadores de los remotos orígenes de la vida planetaria.

La fascinante quietud y profusión deslumbrante de la flora del trópico, pero también la numerosa, diminuta, atareada vida de los insectos.

Este campo sembrado con precisa regularidad es sólo y nada menos que una hoja de helecho mostrando sus motas de esporas.

En las rocosas paredes verticales, surgidas de vertiginosos abismos, crecen las tilansias.

La ciudad sagrada de Machupicchu:

gigantesca escultura de piedra viva,

flanqueada por el granítico Huaynapicchu. La montaña vieja muestra toda su compleja y nítida geometría.

Piedra sobre piedra, incorruptible, se levanta sobre un marco de rica vegetación.

Delicadas y tenaces, plantas que surgen en las grietas rocosas, desde los intersticios entre las grandes piedras arquitectónicas.

Los grandes bloques de piedra se quiebran y se arruinan, pero las frágiles plantas desafían al tiempo en tenaz proceso de renovación y florecimiento.

¿De qué se apoderan las malezas invasoras?

Muros, lomas, escalinatas, hornacinas, puertas, ventanas; lo de adentro y lo de afuera, todo tiende a cubrirlo la vida vegetal.

Musgos y líquenes, adheridos en amplias manchas a la superficie pétreo, al igual que este penacho desafiante en el borde del torreón.

De la naturaleza a su representación en las paredes del *kero* incaico, el artista, seducido por la belleza de las flores y los pájaros, aprisiona los rasgos esenciales de sus modelos —cantutas, picaflores— en artísticas estilizaciones que le sobreviven.

Orquídeas, joyas de natural artificio, cuya deslumbrante gama alcanza en Machupicchu algo más de noventa especies. Con el severo nombre de *Phragmipedium caudatum* se designa a esta especie de orquídea que parece darle la razón a aquello de que la naturaleza imita al arte.

¿Acaso no son las zapatillas de raso de ballet con sus largas cintas?

Las flores han otorgado al hombre, desde milenios, la delicada e intensa fascinación de su color, su aroma, su diseño. De ellas se ha servido para simbolizar la belleza humana y el íntimo y fugaz encantamiento de la vida,

paradójica y maravillosamente,
lado a lado de la piedra perenne.

(Texto para unas imágenes fílmicas de Jorge Suárez)

EL MAR es siempre una canción, un anhelo, un misterio. Es el espejo emblemático de la conciencia humana, pues la dobla reflejándola en la unidad y la multiplicidad, en la continuidad y el cambio incesantes. Pero el mar es también fuente de hondas emociones estéticas, medio de comunicación y reservorio generoso del alimento corporal.

El mar es un tenaz trabajador y un devorador jamás satisfecho de las tierras adyacentes. El diseño litoral por eso se halla en permanente cambio. Arcos, torreones, pedestales. Estructuras rocosas, obras de la siempre renovadora arquitectura natural en la que lo elemental y lo extraño se conjugan para cederle al paisaje una novedosa e intrigante faz.

PLAYA DEL SUR

El mar es siempre una canción, un anhelo, un misterio.

Playa de Lagunillas, al sur de Pisco.

Una playa, al parecer, como tantas otras y extrañamente singular sin embargo, pues está ligada a un pueblo y a una comarca con vestigios que hunden sus raíces en un lejano tiempo humano.

De las entrañas de un gran pez, con la destreza que da la cotidiana práctica, un pescador hace surgir las hueveras relucientes. Con ellas se perpetúa la vida en un medio que nos ofrece, como el cardumen que veo, el más rico testimonio de la fecundidad vital.

Otras criaturas –moles vivientes–, los lobos marinos, encuentran refugio en los agrestes islotes y peñascos, al abandonar las superficies de cálida luminosidad de las playas de arena, su habitat original. Criaturas retozonas y curiosas oponen sus cuerpos obesos y pulidos a las reverberaciones musitantes de la planicie oceánica.

De este jubiloso ballet, de esta exaltación vital, pasan a tiempos y prolongados juegos eróticos.

Playa luminosa, playa misteriosa. Playa al sur de Pisco.

Escenario primitivo, elemental y puro de la fiesta y el aniquilamiento de la existencia.

Dialéctica de vida y muerte.

Este lobo es ahora materia inerte –tal como una escultura o un relieve– en proceso de asimilarse –como polvo, como tierra– a la naturaleza de origen.

Desde las alturas andinas, los cóndores descienden a visitar la comarca sureña. Dejan sus huellas en la arena, así como la ignorada mano del artista precolombino trazó otras configurando objetos misteriosos. Este hombre remoto se ingenió así mismo para cultivar en plena costa desértica.

La tierra es afán, es morada, es sustento.

Las oquedades, con apariencia de oasis naturales, son sin embargo obra exclusiva de los agricultores que en épocas lejanas se asentaron

comunitariamente en las vecindades del mar al suelo del cual supieron adaptarse.

Para obtener la humedad, que se encuentra por debajo de la arena, excavaron hoyos de contornos irregulares y allí sembraron maíz, frijoles, pallares, maní, a las semillas de los cuales acompañaban con cabezas de sardinas que les servían de fertilizantes.

Con la tierra arenosa que sacaron, formaron los bordes que iban a servirles a las plantas de muros protectores contra la agresión del viento y la arena.

Arte e ingenio ejemplares de los agricultores precolombinos.

En nuestros días quedan las hoyas como vestigios, pues ya nada se cultiva en ellas. Los viejos surcos permanecen sin trabajar. Quedan, en cambio, las palmeras datileras, surtidores de cálidas hojas y frutos, que crecen y fructifican silvestres y cuya presencia hermana nuestro desierto al desierto africano.

Así como las palmeras, también las higueras siguen ofreciendo sus frutos a lo largo de los siglos.

Como hacinados después de una batalla, vemos fardos que encerraron cadáveres de guanacos. Conforman un enigmático cementerio que avanza hacia la playa. Solitarios, inquietantes, los huesos se han dispersado y yacen mondados por el viento, la arena y el sol.

En esta comarca del sur, el misterio brota de la tierra y de la mano del hombre. Sobreviven las hoyas, escapan de su entierro los huesos, se despliegan los trazos gigantescos del enigmático candelabro. Todo ello, una escritura por descifrar. Los signos del hombre, de la vida, de la cultura, en el viejo rostro de la tierra.

(Texto para unas imágenes filmicas de Jorge Suárez)

He visto singulares casos de mimetismo. En la Ciudad de México, por ejemplo, diariamente me daba con una mujer, ya entrada en años, que paseaba a su perro por el barrio donde ambos vivíamos. Nada de peregrino, por cierto, pues los seres humanos pueden escapar a su soledad o simplemente mitigarla con la fiel compañía de un animal doméstico.

Mas era el caso de que entre el falderillo —un perro de aguas— y su ama se multiplicaban las semejanzas: castaño oscuro el pelaje y la cabellera, ambos con cerquillo y moño, atusados y rizados.

Uno era el espejo de la otra y viceversa.

Metamorfosis de la convivencia y la soledad compartida.

DIóGENES, con su tenaz linterna, buscaba un hombre. El poeta y el artista buscan a su vez los signos de una verdad elusiva, valiéndose del mito que les sirve como espejo entre tinieblas. Tal vez ellos se encuentran en el campo luminoso de esa linterna y en sus espejos se reflejan las furtivas huellas de esa verdad.

LA MENTE ABSTRAE y al hacerlo corta las amarras que cualquier objeto mantiene con su marco contextual inmediato, que cada cosa presenta con su entorno. Amarras vivas, es decir, mutables, en permanente cambio. De ahí que siempre exista un desfase entre el esquema (producto de la razón) y la realidad de afuera y de adentro. Quizá no sea excesivamente aventurado afirmar que toda la historia intelectual se reduzca a ese esquivo encuentro, a esas nupcias diferidas entre lo que plantea la razón y lo que la vida (entiéndase: sangre, instinto, azar, deseo, sentimiento) va surtiendo originalmente por sí misma. La radical heterogeneidad de la existencia es la fuente de todo aquello que se va produciendo, concretándose. No hay igualdad sino en los números, jamás en lo concreto. La razón se ingenia para libramos del terror del caos ofreciéndonos el consuelo de la igualdad, de la reducción de las diversidades infinitas y alucinantes. En medio de esas dos fuerzas, necesarias pero de signo contrario, se sitúa –nos parece– la creación poética y la artística. El flujo vivencial que nutre ambas manifestaciones encuentra su cauce en la forma. La forma es así rescate y redención de las oscuras peripecias vitales. Paradójico: Magia eterna del poema: ser el cristal que, sin quebrarse, se resuelve en el agua viva de la emoción y el sentido.

TODOS LOS HOMBRES –con mayor o menor conciencia– poseen una imagen que se han forjado de sí mismos y es de acuerdo con ésta que ordenan los actos de su vida y las palabras que los refrendan.

Imagen que los acompaña día a día como un dechado que bien puede ser fuente de estimulantes dictados tanto como convertirse en tiránica y aniquiladora exigencia.

Imagen, por lo demás, no sólo ética sino también corporal.

EL CONSENTIDO JUEGO DEL SINSENTIDO

Según el surrealista Roberto Benayoun, el *nonsense* es «el arte de permanecer voluntariamente de cabeza y —así colocado— observar el mundo al revés». Esta imagen sería la más sencilla y completa del «sinsentido» (es decir, del disparate, el absurdo, la sinrazón).

Veamos un par de estas deliciosas creaciones:

«Dados dos puntos A y B situados a igual distancia uno de otro. ¿Cómo hacer para desplazar B sin que lo note A?». Su autor es el escritor francés Jean Tardieu. Sólo dos líneas le bastan para desestabilizar la aparente verdad de un enunciado matemático que luego se convertirá en un hecho humano también aparentemente abierto a múltiples posibilidades. Se vulnera la naturaleza abstracta e impersonal de tal enunciado al reducirlo a una circunstancia concreta y subjetiva. Lo obvio y lo absurdo se dan la mano en este regocijante planteamiento.

Dejo al lector el placer de comentar este otro de Pierre Dac:

«Al subir una escalera siempre se está más cansado al final que al comienzo. En estas condiciones, ¿por qué no comenzar la subida por los últimos escalones y terminarla por los primeros?».

El disparate literario (poético, en verdad) agiliza la mente; permite escaparse —aunque sea por unos momentos— a la lógica concatenadora y aletargadora de los hechos cotidianos; toca los linderos del acertijo o el chiste y, como éstos, provoca un conato liberador de las leyes del sentido común. En su juego gratuito y libre se halla la *razón* de su ejercicio.

«ALGO ANALOGO A UN VIEJO SILLON»

Este título reproduce las palabras que expresara Matisse dando a entrever ese estado de calma, de serenidad que buscaba plasmar en su pintura: una blanda almohada donde reposar la cabeza. En conjunción con ese ideal, Erik Satie, con el propósito de lograrlo en el mundo de los sonidos, creó por su parte la «música de mobiliario», según lo advierte el escritor y cineasta Robert Benayoun.

Más tarde, Jorge Guillén, dentro de *Cántico*, incluiría una décima, impecable formalmente como todas las que escribió. Se titula «Beato sillón»:

¡Beato sillón! La casa
Corrobora su presencia
Con la vaga intermitencia
De su invocación en masa
A la memoria. No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Sabén. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta
A marea, de tan alta,
De tan alta, sin vaivén.

El lector seguramente es sensible a la gozosa placidez —una especie de éxtasis— que el poema trasunta. Es, en cierto modo, una feliz concreción de ese estado de reposo que desearon provocar con su arte Matisse y Satie. Calma, sí; no necesariamente lujo, pero sí cierta dosis de voluptuosidad, como sucede en ese exótico «allá» de la «Invitación al viaje» de Charles Baudelaire.

La décima guilleniana fue repudiada por ciertos lectores que sólo vieron en ella conformismo intolerable, más aún si el bienestar ofrecido por el sillón lo llevó a sentir que el mundo está bien hecho. ¡Qué herejía —argumentaron—, qué ceguera ante los problemas de la «dolorosa y desnuda realidad»!

Pero tal reacción condenatoria del poema fue, ella sí, ciega e hiperbólica. Tomó como aserción general —un juicio apodáctico— lo que sólo fue la sensación de un bienestar inevitablemente momentáneo,

pasajero. Guillén no pretendió sentar las bases de una estética de la indolente satisfacción ni menos proponerla como norma de conducta.

En el tráfigo de la vida diaria; en las tensiones, la fatiga y el nerviosismo que engendra, no será nunca desaconsejable descansar, por unos minutos siquiera, en el beato sillón hogareño.

Las melodiosas, brillantes, apasionadas voces italianas sembraron, en las entrañas de la noche, sus simientes amorosas y festivas. La calle era su reino. Yo me hallaba en mi cuarto de albergue, ligado a mi trabajo. Y pese a su intenso reclamo, me limité a escucharlas como en un sueño radioso, mientras mis frases avanzaban silenciosamente en la página que la embriagadora luna de lleno iluminaba.

CREAR Y FORMAR

En el *Popol Vuh*, las antiguas historias del Quiché (en la traducción de Adrián Recinos), al tratar del mito de la creación del mundo y del hombre, la palabra formación acude a menudo al lado del término creación:

¡Que aclare, que amanezca en el cielo y en la tierra! No habrá gloria ni grandeza en nuestra creación y formación hasta que exista la criatura humana, el hombre formado. Así dijeron.

Luego la tierra fue creada por ellos. Así fue en verdad como se hizo la creación de la tierra:

-¡Tierra, dijeron, y al instante fue hecha!

(Capítulo I)

Obsérvese de paso que el verbo fue -tal como en el Génesis bíblico- la instancia creadora. Ciertamente es que el *Popol Vuh* fue escrito (como se dice en el preámbulo) «ya dentro de la ley de Dios, en el Cristianismo».

Pero lo que deseamos señalar es tanto la recurrencia como la convergencia de los términos con los que, apareados, se habla de estos hechos:

Entonces fue la creación y la formación.

(Capítulo II)

(...)El Creador y el Formador.

(Capítulo III)

Parece, pues, desprenderse de tales textos, una necesaria distinción entre el acto creador (hacer que empiece a existir una cosa, según el Diccionario de María Moliner) y el acto formador (que, según el mismo, es hacer cierta cosa con un material o unos elementos). Y es así como suponemos que el traductor tiene bien en cuenta la diversa índole de ambos, expresados en el viejo libro, para el cual la creación era seguida, o tal vez se producía simultáneamente, por la acción conformadora: dos facetas de un mismo supremo impulso hacedor.

CONSIDERACIONES

A veces, uno se complace –íntima, modestamente– en recorrer con la mirada del recuerdo ciertos imprevisibles circuitos que, sabe Dios por qué, han aflorado en nuestra ajetreada vigilia.

Oigo una música; algo distraído, mis ojos se posan en unas fotografías que asoman dócilmente en mi escritorio, se alzan luego y se deslizan sobre unos cuadros alineados en la pared, y de nuevo la música me envuelve, se apodera de mí, de mi ánimo, y de pronto salto al pasado, o más bien es el pasado que me alancea súbitamente haciendo brotar en mi mente todo un vértigo de imágenes queridas, que me sacuden con dulzura, con una cierta tristeza que sólo puede deberse al impacto que la muerte obra siempre en nuestras vidas. Un fantasma anheloso se desprende de mi propio cuerpo sedente y siéntome, con él, transportado a lejanías borrosas, titubeantes, casi desconocidas, pero siempre anidadas en mi cotidiana, solícita, implacable compañera, la memoria.

ALGUIEN ESCRIBIO (Amiel, me parece) que el paisaje es un estado de alma. Tan cierto es esto como que los soles cenitales, los campos labrados, las noches de plenilunio —que Van Gogh hizo vibrar en sus mejores telas hasta alcanzar la sublimidad de un himno— nos entregaron para siempre el rostro visible de su psiquis trepidante, enajenada por la ardiente gravitación de la vida natural (un girasol es un sol resonante) y pronta a estallar si una chispa de esas hogueras fuera a desprenderse de improviso.

En su estado embrionario, la escritura fue representación analógica. El pictograma obraba visualmente evocando cosas y actos. De esa fase sintética se pasó, luego de un largo proceso, a la analítica, o sea a la de los signos con los que se realizó la notación de las palabras. Con la notación de los sonidos del habla, se alcanzó la escritura fonética, la que supone un inmenso esfuerzo de abstracción por el cual borró todo indicio, toda semejanza identificatoria. Parece ser que el poeta y el artista resintieron una gran nostalgia de este origen de la escritura y, llevados por ese sentimiento, intentaron devolverla a su condición de imagen, restableciendo el vínculo de la semejanza y la sugerencia visual. Retorno al camino de las figuraciones arcaicas, empeño votivo de iconización.

Es así como las letras manuscritas o impresas devienen elementos de composiciones ópticas: se concentran, se abren o estallan; discurren en trayectorias insólitas o colman nítidamente la silueta de un objeto. Es así como los alfabetos se convierten en los más variados e ingeniosos repertorios de imágenes. Son humor, lirismo, magia, arcano, plegaria. (De todo lo cual Massin nos ofrece espléndida documentación y comentarios tan precisos como sápidos en su *La lettre et l'image*). El espíritu de la letra se ha transmutado en la imaginación de la letra, en una aventura de metamorfosis y hallazgos dichosamente inexhaustos.

Los dibujos –los trazos a tinta negra– que acompañan y complementan el texto en prosa de *Saisir* (Asir) del poeta francés Henri Michaux ofrecen, formal y cronológicamente, dos aspectos bien definidos: Primero, son signos elementales y directos que mantienen un mínimo, pero esencial y suficiente, rol representativo (aves en vuelo, insectos, hombres que caminan, ascienden, bailan, luchan, cabalgan); todos estos signos trazados con gruesa línea que va de la imprenta dejada en el papel con pulso firme hasta que, segundo, pierden su relativa firmeza para convertirse en trazos vibrátiles, de una unitaria secuencia, en la que las figuraciones de antes adoptan una suerte de efectos de muaré, de trémulos reflejos de la luz en el agua de la página. Michaux dibuja pues desdibujando. Son signos todos sujetos a un dinamismo engendrador de consecuente vida. He ahí su principio, su inmanente motivación.

En el corto texto de *Asir*, Michaux da cuenta, con golpes de brillantes y profundas intuiciones (paralelas a su taquigrafía dibujística) de su propósito:

Asir
o no del todo, con loca intensidad
(...)
Hacerme insecto para asir mejor
con patas de ganchos para asir mejor
insecto, arácnido, miriápodo, acárido
sí es necesario para asir mejor.

(Traducción de Hugo Cola. *Poesía y poética*, Nº 5, 1991)

Basta echar un vistazo a sus signos y designios para sentir su vivo entronque con los *Manga* (Bocetos) de Hokusai, el infatigable surtidor japonés de dibujos y grabados; el inmenso artista que, precisa y justamente, se automotejó «el viejo chiflado por la pintura». Y si seguimos en pos de otros vínculos, bien podríamos dar con hitos de milenaria estirpe: pinturas rupestres, ideogramas... Asideros del hombre en su encarnizado combate con el tiempo, combate por la expresión y contra el tiempo. «Para asir mejor», como manifestó Michaux.

El hombre antiguo inventó dioses para explicarse el mundo; el hombre de hoy inventa máquinas para explorar el mundo. Primero configuró imágenes (Júpiter, Atlas, Centauro) con los que procuró, al proyectarlas sobre la pantalla celeste, comprender y percibir la acción de lo invisible; luego, construyó artefactos («Júpiter», «Atlas», «Centauro») para trasladarse a ese espacio y capturar físicamente una realidad material inaccesible sólo hasta hace poco.

La imaginación es la loca que reordena sin cesar la casa humana. *Deus ex machina*. La imaginación, diosa infatigable, sigue mostrándose por mediación de esa máquina a la que siempre soñó.

El agua es el líquido por excelencia y, sin duda, el más abundante. Es uno de los grandes elementos naturales cuya característica es carecer de forma propia y adoptar cualquiera, siempre conforme con el recipiente donde se halle. Su esencia es la fluidez.

Pero puede también poseer una forma muy suya aunque pasajera. La del chorro o de la gota, por ejemplo.

Por otra parte, ¿quién no ha visto un caño que gotea?, ¿quién no ha visto cómo se va formando una gota? Una pequeña porción de agua que, cuando el goteo es lento, toma la forma de una minúscula pera, que luego pasa a ser una esferita, y se mantiene un instante en esa forma para finalmente desprenderse y caer.

La gota de agua es un desafío a la irrefragable fluidez del líquido: no se «abre», no se deshace, no se pierde en imprevisibles estancos como acontece con el agua que corre.

Si no tergiversamos las nociones de física, este fenómeno se debe a la existencia de la tensión superficial que opera como una fuerza de cohesión interna.

La forma —la forma en el arte— al cohesionar la materia fluida (verbal, sonora, plástica), al organizarla, es decir, al darle vida y rostro, es, desde esta perspectiva, un principio ordenador como la tensión superficial que obra el aparente milagro de la gota de agua.

CONSIDERACIONES

Todos lo sabemos, pero quizá sea bueno recordarlo:

El arte no sustituye, no imita, no duplica nada.

Cuando el artista pinta un par de zapatos o un crepúsculo,
nosotros –los que luego vemos su pintura–
no contemplamos ese par de zapatos ni ese crepúsculo
(que no hemos vivido, es decir, sentido directamente)
sino
sus ausencias
presentes
únicamente
en la emoción
que en el artista suscitaron.

El arte transpone vida y emoción.

El arte crea en tanto que ajusta a los objetos esa emoción y la suscita
en el contemplador.

Lo que vemos, entonces, es la forma de esa emoción.

ARTE ES CONFIGURACION, ES IMAGEN. Cuando el hombre remoto, acosado por el hambre, alanceó bisontes o renos, inició una relación práctica con la presa indispensable. No quedó allí su acción, sin embargo. Por algún motivo, que se considera verosímil, este hombre proyectó en las paredes de una cueva, con trazos perdurables, los cuerpos de estas bestias que lo obsedían y perturbaban. Accedió así a la imagen, apoderándose libre y formalmente de la realidad a la que conjuró haciéndola suya. Y esa configuración es la expresión artística que el hombre ha proseguido sin tregua a través del tiempo, movido siempre por la urgencia de liberarse de tantas otras servidumbres, externas o interiores.

La pintura, como las demás artes visuales (y como la poesía, la creación en general), constituye pues una actividad libre en su esencia y esencialmente liberadora. Por eso, trascendiendo su propio carácter estético, es también órgano de conocimiento de la realidad y hondo y eficazísimo agente revelador del orden y de la unidad de lo humano. La pintura nos lleva a lo humano del hombre, como las demás artes, a la par que solicita nuestra participación total en ello al afinar nuestra sensibilidad y estimularnos lúcidamente para la tarea, cada vez más perentoria, de humanización de la especie.

Para partir de un punto, tal como la génesis de la línea lo exige: la luz (mental) en la línea no se refleja del mismo modo que en la superficie y el volumen, solo hila a lo largo y, si se insiste, rehfla. Entonces, la línea se hace una con el rayo luminoso, imposible ya de discernirse como tal.

Pero hay líneas rectas, curvas y quebradas. Empecemos por la primera. El punto originario avanza, avanza sin cambiar un ápice de rumbo. Se dio el primer paso, pues ya sabemos por dónde irán los siguientes. No hay sorpresas. Es monótona, pero franca y segura.

La curva, en cambio, no bien comienza a andar que ya no sabemos qué rumbos tomará. El punto juega como quiere, va adonde le venga en gana. Es todo sorpresas y, punto tras punto, alcanza solapadamente su figura: una circunferencia, un arco; cualquier cosa, salvo trazada en la misma dirección. Las curvas, como bien sabemos, entrañan –siempre– peligros.

¿Qué sucede con la quebrada? Aquí el punto del origen avanza igualmente y se desplaza derecho. Vamos bien, confiados. De pronto (este es el chiste), se va por otro rumbo, prosigue en él y, luego –otro sorpresivo cambio–, se lanza en una dirección distinta en la que se mantiene hasta cuando, sin romperse, decide irse por otros rumbos. La línea quebrada implica siempre violencia inopinada y zigzagueante.

Las líneas tienen –como se echa de ver– destinos propios, característicos, aunque pueden –si así lo desean– desarrollarse en un único trazado. El punto engendrador habrá cumplido así con todos sus movimientos y funciones.

Tal como sucede con los hombres y sus vidas.

En uno de los fascinantes mantos de Paracas –tal como Francisco Stastny nos lo da a conocer– el artista precolombino representó una figura humana, de pie, y cuya cabeza está conformada por la simétrica disposición de dos delfines cuyos ojos, a su vez, son del hombre así representado. Si se invierte la imagen, los delfines componentes de la cabeza humana dejan de serlo para convertirse en la figuración de una cabeza felínica de abultados colmillos los que están dados por las aletas dorsales de dicho mamífero cuyos ojos, ahora, son los del felino. En suma, lo que el bordador logró, con esa combinación de elementos heterogéneos, fue producir una doble imagen (anatópica es el término técnico): ambas mutuamente reversibles por el hecho de que sus componentes no pierden su identidad propia. El artista paraquense construyó esta imagen valiéndose del principio, generador, de la semejanza.

Siglos más tarde, el pintor milanés Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) alcanzó celebridad por sus retratos y alegorías compuestos según el mismo principio de que se valió su congénere peruano. Sus «capricci» –sus extrañas y sugestivas travesuras– fueron consecuencia del ensamblado de diversos elementos y fragmentos de la realidad para configurar una nueva imagen. Flores, frutas y legumbres, por ejemplo, se asociaron para esto. Así, el retrato de Rodolfo II es un bodegón trasmutado en figura humana. Los surrealistas vieron en Arcimboldo a un predecesor; bien pudieron así mismo considerarlo tal al artista del Perú precolombino.

Nacido aproximadamente medio siglo después de Arcimboldo, don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) trazó los rasgos agudamente caricaturescos de una vieja: «Con una cara de orejón, los ojos en dos cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin dientes ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio», etcétera. Imagen anatópica, doble imagen, en este caso verbal, en la que orejón, cuévanos, planta de pie, garra, grifo, lamprea, jimio (simio) le hubieran servido a Arcimboldo para componer, ya en el plano visual, el esperpéntico rostro de la vieja mujer.

QUIERASE O NO, el lenguaje poético está sujeto a procedimientos artísticos más o menos rigurosos. Procedimientos que la tradición mantiene o que el poeta adopta, o inventa, por cuenta propia.

Esto se hace patente al traducir. Sentimos hasta qué punto se nos muestran insalvables esos sutiles o preciosos hallazgos que el texto nos ofrece. ¿Cómo dar con el equivalente 'exacto' de un verso sabiamente aliterado y cuyo poder de evocación linda ya con la onomatopeya?

Este, por ejemplo, de «El cementerio marino» de Paul Valéry:

L'insecte net gratte la sécheresse

literalmente (lo que significa, por lo general, de espaldas a la poesía):

El insecto nítido rasca la sequedad

Aunque mantiene las aliteraciones, los ásperos sonidos, es prosódicamente prosaico, pues carece de la tonicidad propia del endecasílabo, metro en el que suele trasladarse el decasílabo francés. Pero si lo reordenamos así:

Rasca la sequedad nítido insecto

bien podemos pensar que se ha logrado una aceptable equivalencia.

No se cuenta éste, sin embargo, entre los versos más arduos del gran poema.

Las fascinantes complacencias de una erudición llevada hasta los límites extremos del desvarío conjetural e inventivo.

Borges nos plantea la existencia de una insospechada relación original entre la letra y la vida. El trasfondo (remoto, el más remoto, no sabemos) de sus cuentos reposa en la creencia en una palabra recóndita, de un verbo cuya revelación es la fatalidad insoslayable del escritor quien se realiza sólo en tanto es capaz de proponer lecturas de ese único texto surgido del misterio de la letra, de la representación. La vida se ordena de acuerdo con una escritura previa; cada acto, cada peripecia no sería sino una manifestación de la letra; de esa piedra en cuyas aguas, en un arcano, involucró ya entonces el futuro de todo acontecer. Dios o el texto supremo, la Suprema Letra.

EMILIO SALGARI

Como el sabor del pan en los primeros años, como las primeras palpitations y rubores del amor, así de inolvidables (y difíciles, si no imposible de revivirlos por la palabra) son los recuerdos de nuestras lecturas incipientes. Aquellas que nos llevaban de la mano –con sonriente hospitalidad– por mundos desconocidos y fascinantes; que nos transportaban en la alfombra mágica de las aventuras a un espacio y un tiempo ya pronto y definitivamente nuestro; que nos cedían la secreta llave del reino de las sorpresas y de las exaltadas identificaciones.

Esas lejanas lecturas se cifraron para mí, no exclusiva pero sí prevalectivamente, en las novelas de Emilio Salgari. Citadas al azar, *Sandokán*, *El tigre de la Malasia*, *Las devastaciones de los piratas*, *El corsario negro*, *Los naufragos del Liguria*, y cuántas más, me hicieron surcar apartados mares, me lanzaron incruentamente en los combates, me ofrecieron el gozo del bien, del denuedo, de la justicia, de las mil peripecias en las que el indomable amor sumía a su héroe igualmente indomable.

Esas fueron las páginas con las que Salgari gratificó generosamente mi adolescencia y que me familiarizaron con una exótica geografía y los nombres, exóticos así mismo, de las armas, y por sobre todo con el hermoso y sugestivo léxico del mar.

Emilio Salgari será siempre uno de mis clásicos más presentes y queridos. Presente en la emoción que supo suscitarme.

ITALO CALVINO (nunca será tarde para leerlo) en *Los amores difíciles* se revela como un prolijo analista de los avances y contactos corporales. Prolijo y sutil. Léase, o recuérdese, entre los estupendos cuentos que integran ese libro, «La aventura del soldado». De qué modo insuperable nos cuenta las encubiertas y accidentadas exploraciones digitales de éste por sobre el opulento cuerpo, vestido de luto riguroso, de la desconocida compañera de viaje, en un solitario compartimiento del tren. Y con qué gracia y humor nos hace asistir a las vicisitudes de un empedernido lector quien, aun en la playa y junto a la recién conocida bañista a punto de entregársele, es incapaz de soltar el libro:

Cayó el libro justo al lado de la colchoneta, abierto, pero habían pasado algunas páginas y Amedeo, aunque siempre en el arrebato de sus abrazos, trató de liberar una mano para poner la señal en la página justa; no hay nada más fastidioso, cuando uno quiere reanudar rápidamente la lectura, que tener que estar allí pasando hojas sin volver a encontrar el hilo.

Fernando Botero es un pintor que ha llenado de globos el espacio de sus telas. Pero éstos no son los feéricos de la infancia, siempre dispuestos a evadirse en los aires ligeros. Sus globos son personajes pantorrilludos situados en el suelo firme de la oronda burguesía. Personajes que componen la «comedia del arte inflacionario», tan redondos todos ellos como las frutas que suelen acompañarlos; tan muelles y rotundos que, de caerse, rodarían plácidamente, sin prisa y sin ruido...

¿Será Botero consciente de la semejanza de sus gordinflones con las muñecas japonesas tradicionales? ¿Lo ignorará? A nosotros nos sorprende el parecido de esos rostros, llenos y saturados de blancura como lunas de otoño, con las criaturas del pintor colombiano. Hacemos la salvedad, sin embargo, de que un cierto impulso perverso se satisface en la contemplación de éstas, en tanto que las muñecas despiertan simpatía y regocijo.

LA MIRADA MEDUSINA

Una conocida fotografía de Picasso: la cabeza enteramente rapada, desnudo de medio cuerpo arriba, y mirando fijamente, tanto que los surcos verticales del ceño se profundizan como heridas.

Las negras esferas de sus pupilas en medio del amplio blanco de sus ojos.

Ahora lo sé. Este detalle (que me rondaba sin definirse) era el que «decidía» su notable parecido con la vieja estatua del escriba egipcio en cuclillas.

En el rostro de Picasso hubo siempre la irradiación de una fuerza arcana, capaz de petrificar, para luego apoderarse y reinventar todo aquello en que posara sus ojos medusinos.

La intromisión del Ideal (de la idea absoluta) en el discurso poético verbal tenía que provocar *necesariamente* una implosión, un silencioso y demoledor estallido interno, una instantánea propagación ígnea cuyo rastro último fue la más pura ceniza. De esta intensidad de sueño y escritura, de fantasía y dicción, surge —*última ratio* o testimonio final— de la joya cineraria el enigmático Fénix.

ES FACIL reconocer a Giacometti en sus figuras humanas filiformes. Pero en la textura de éstas nos parece advertir un vínculo, quizá inadvertido, con las estatuas en que se convirtieron hombres y animales bajo la lluvia de ardientes cenizas del Vesubio. Estas se pegaron a sus carnes y las petrificaron, dándole esa apariencia de áspera y moteada superficie tal como la que muestra la estatuaria del gran artista suizo.

LOS TÍTULOS DE LA PINTURA

La pintura es un arte autónomo, dotado de medios específicos y de fines propios. Sus imágenes están a la vista para que la mirada las capte. Sin embargo, a éstas las acompañan las palabras formuladas en los títulos. El lenguaje verbal se hace presente, pues, en cada cuadro no como un registro marginal y paralelo, sino como una manifestación correlativa que puede ir desde la simple mención redundante (la representación de un paisaje recibe el nombre de «Paisaje»; de unas frutas o legumbres: «Bodegón», «Naturaleza muerta», etcétera) hasta la medularmente poética, creadora de un espacio expresivo propio, capaz de revertir activamente en la entraña misma de la imagen plástica. Estos vínculos icono-verbales pueden ser considerados de modo abstracto, en tanto que relaciones al margen del cambio de los gustos y los recursos estéticos y del movimiento de oposición dialéctica de las escuelas o tendencias artísticas. Pueden igualmente estudiarse en el concreto producirse de éstas. Si nos atenemos, en rápida ojeada, a esta última opción, veremos que es a partir preponderantemente del surrealismo que los títulos de los cuadros adquieren una notable densidad poética, al punto de tomarse en factores condicionantes de la percepción de éstos sobre los que gravitan a veces con inusitada intensidad. Nada extraño por lo demás, ya que el surrealismo fue un hilo de fuego prendido desde la cola a la cabeza de toda la realidad. En contraste, el impresionismo y el cubismo se limitan a una simple actitud señalativa en sus títulos: «La catedral de Rouan», «Estanque de los nenúfares» de Claude Monet; «Las señoritas de Avignon», «Paisaje de la Estaque», «Guernica» de Picasso, por citar algunas obras archiconocidas. Por su lado, el neoplasticismo formuló aún más abstractamente sus títulos: «Composición» de Piet Mondrian o «Contraposición de disonancias XVI» de Theo Van Doesburg, por ejemplo.

Con el surrealismo (y tal vez, con mayor justicia, con esa nueva sensibilidad detectada por Apollinaire dentro de la que esta nueva tendencia iba a señorear), los títulos se fueron convirtiendo en deslumbrantes halos poéticos de las configuraciones plásticas. ¿Quién no recuerda ese «Misterio y melancolía de una calle», esa «Nostalgia de

infinito» de Giorgio de Chirico? Y de Joan Miró: «El oro azul del cielo», «Constelación. El bello pájaro descifra lo desconocido a una pareja de enamorados.» Precisamente, Miró ha dicho: (...) «voy hallando los títulos a medida que trabajo, y cuando yo coloco el título, el conjunto se hace todavía más vivo». Al respecto, René Magritte ha sido bien explícito en este asunto: «Creo que el mejor título de un cuadro es un título poético. Dicho de otro modo, un título compatible con la emoción más o menos viva que experimentamos al mirar un cuadro».

RIMBAUD Y VAN GOGH: HALLAR UNA LENGUA

Vas a recibir un gran bodegón que representa papas, en el cual he intentado dar *cuerpo*; quiero decir expresar la materia de tal suerte que se transforme en masas con peso y solidez, lo que se sentiría si tuviese que arrojarlas, por ejemplo.

(V. Van Gogh. *Cartas a Théo*)

El poeta es ciertamente ladrón de fuego.

Está colmado de humanidad, aun de los animales mismos; deberá hacer sentir, palpar, escuchar sus invenciones. Si lo que trae de allá tiene forma, dará forma; si es informe, dará lo informe. Hallar una lengua.

(A. Rimbaud. *Carta del vidente*)

Ambos textos inciden en un punto clave: la concreción y la intensidad de la representación —en un caso plástica, verbal en otro—. Sus autores (visionarios) buscaron, con mística entrega, ese lenguaje que fuera más allá de su normal capacidad de sugerir, de evocar el objeto, hasta el punto de identificarlo con éste, es decir, de *ser* el objeto mismo. El poeta y el pintor aspiran a la posesión del poder divino de creación original, al *fiat lux* supremo. No fue esto posible (¡cómo iba a serlo!), pero la marcha hacia tan extremada meta fue dejando como huellas imágenes de incontrastable densidad, riqueza y brillantez. Un lenguaje nuevo, en definitiva, cuyo precio fue la vida de ambos genios.

Algo más nos dirán, si reflexionamos en ello, estas fechas: Van Gogh (1853-1890) y Rimbaud (1854-1891).

LAS PUERTAS de la muerte se abren al polvo, el producto absolutamente último de la vida corporal; el polvo, un solo gris y una desagregación unánime; el polvo, materia prima renovándose para siempre, y por siempre entrando a conformar nuevos rostros y nuevas máscaras. ¡Qué ciclo! ¡Qué hidra inmortal mordiéndose la cola inmortal! ¡Qué espiral por dentro de la que se asciende y desciende, en el doble sentido del punto y lo infinito! ¡Oh vía! ¡Oh extravío!

Acaban de visitarme las señoritas Afora Meta y Omimia Meta, como se echa de ver, hermanas –por lo menos– de padre. ¡Qué fiesta! Entre otras cosas, me contaron, con singular brío, cómo suelen ver ciertos hechos. Afora decía: «No puedo contemplar las hojas caídas de los castaños sin presentir la presencia de una edad que ya ha perdido los encantos de la juventud... El otoño de la vida, hélas!». Y Omimia añadió de inmediato: «La edad, los días, los años, el tiempo, un haz de inevitables lujurias, ¿verdad?». Les dije que tenían ciertamente razón. Y acto seguido las hice pasar a tomar té. Más tarde, las acompañé hasta la puerta de su ordenada casa. Entraron las añosas hermanitas –no sin antes despedirse efusivamente– en las páginas del manual que reposaba en mi escritorio siempre silencioso.

EL CIELO VISTO A TRAVES DE UN SOMBRERO

Requisitos para la magia: el cielo de verano y de paja el sombrero. Con éste, me cubro la cara, mientras, echado de espaldas en la arena, miro hacia arriba. Entrecierro los ojos. La luz penetra por entre las juntas de la paja y se multiplica en inúmeros farolillos de resplandores minúsculos. Destellos que componen rosetas y vitrales de texturas ardientes.

Contemplar este pequeño universo en que se ha convertido el interior del sombrero es todo un deleite y mi ocio de veraneante se ve gratificado. Nada he dicho del color. Va del trigüeño al café, con densidades de miel y cálidas irisaciones. Y, con certeza, queda aún mucho por descubrir, en tanto que este *dolce far niente* me lo siga permitiendo.

ENTRE EL búho y el gato se tienden los hilos de una transmisión hipnótica. Ambos parecen raptar para siempre los sortilegios de la noche. Para expresarse, el búho no usa sus plumas (la sabiduría al parecer no requiere escritura: le basta inducir imágenes concéntricas, abisales). Si pasas la mano por sobre el lomo del gato, un techo eléctrico comienza a desprenderse. Como ves, ambas bestezuelas están paradójicamente erizadas de mensajes. Infunden la acción dentro de quien las contempla, pero ellas mismas son los ojos inmóviles de una rotación translúcida como el sueño.

(Dios me libre de mencionar arcano o misterio cuando de búho o de gato se trate. Ya lo dijo el poeta japonés: la fugacidad de la vida no debería ser convocada por la luz trópica del relámpago).

Por lo demás, tal vez el búho sólo se ensimisme en la apetencia de su ratón, y en la de éste y el peje, el gato. Módico destino de la esfinge.

EL ESCARBADOR desafiante, el de los ojos sanguinosos e irritables, de pronto dio un salto y se posó, con soberbia, en el palo más alto del gallinero.

¿Acaso no sigue siendo el Nuncio del Día?

El sabe ciertamente que el hombre nunca fue el Rey de la Creación. Pero éste se lo creyó. Por eso, su desdén —que lo recorre desde los espolones hasta la cresta— se toma en grito victorioso. Jamás dejará de ejercer su poderío matutino. El es siempre el Clarín Solar.

CONSIDERACIONES

En el curso del diálogo que entablamos con el autor, en el acto de la lectura, se produce un vivo y silencioso cotejo entre nuestros privativos puntos de vista, opiniones, tendencias, actitudes, simpatías y diferencias, y las propias del escritor. Todo un incitante juego de aproximaciones placenteras y distancias inevitables. Una operación mental de aprehensiones de sentidos a la vez que una exposición afectiva a los influjos del texto hallándose aquélla condicionada, desde su misma base, por esta última. Ir al encuentro de un libro deviene siempre en un salir y un volver (de y hacia nosotros) a los términos de una aventura cuyos riesgos felizmente pueden evitarse con sólo cerrarlo.

Anida en el seno de toda posible identidad un principio de evasión, de disolución en los inquietantes términos de lo ambiguo. Nada es siempre lo mismo ni deja de ser aquello que es siempre. Son los innúmeros rostros de la realidad y de la ilusión los que se suceden sin tregua en el devenir, corriente donde todo se fragua, se aniquila y resucita.

Este orden de conceptos (que es ante todo un sentimiento) a menudo ha gravitado en mí durante el corto lapso de mi estadía en la India. No sé, a carta cabal, qué parte de ella se deba a mi frecuentación de textos que versan sobre el Oriente y qué parte proceda directamente de esa fugaz, aunque intensa, toma de contacto. Tal vez sea lo cierto que ambas experiencias se hayan solicitado mutuamente, reforzándose y dilatándose ante la presencia real de ese suelo y de esa gente en su cotidiano desenvolvimiento, tal y cual es su vida, inmersos en esa casi inabordable cultura que es la suya.

La India, entre sus hechos de mayor alcance, cuenta con la gestación de dos grandes religiones (el budismo y el hinduismo), con muchas lenguas y numerosos dialectos, con una literatura y un arte de excepcional riqueza, y con una poesía que se eleva a intangibles regiones en las estremeedoras estrofas de sus milenarios himnos, entre los que sobresalen los del *Rig Veda*.

Es de advertir, sin embargo, que todo este ingente legado cultural no se ha detenido en las quietas aguas de una tradición por más valiosa que sea. Esas aguas fluyen, cubren y nutren un incesante proceso creador cuyos frutos constituyen los dones que entrega generosamente al acervo de la cultura universal.

Antes que descripciones y relatos de lo que he visto, me parece más significativo tratar de darle alguna forma inteligible a la sintonía del flujo humano dentro del cual conviví y me sentí encandilado. La contemplación, la vivencia de ese maremágnum que bulle en calles y caminos, desplegándose en las más variadas y contrapuestas apariencias. Un mundo que se siente provenir desde los más remotos tiempos y en el que participan, codo a codo, belleza y miseria, esplendor y tinieblas, pero todo traspasado por una indoblegable energía espiritual.

No conozco país que pueda parecersele ni menos igualársele. La India es impar, absolutamente ella misma, así, antes y siempre.

Por algún profundo motivo, es indio el símbolo de la flor del loto, símbolo surgido de las entrañas del budismo y cuya extensión es, sin duda alguna, notable. La planta hunde sus raíces en el lodo pútrido de las aguas estancadas, su tallo hiende la superficie de éstas y eleva la pureza y la hermosura luminosa de su flor bajo el cielo terrestre. He aquí, me digo, el exacto símbolo de la India, la impar.

«UNA BELLEZA INMUNE A LAS MUDANZAS DEL GUSTO»

La frase del epígrafe se debe al gran japonólogo estadounidense Donald Keene quien, en su ensayo «La estética japonesa», estudia con penetrante visión los conceptos fundamentales a los que se ajustan las manifestaciones artísticas tradicionales del Japón. No viene al caso, en esta breve consideración, tratar de resumir dicho estudio, pues sólo deseamos comentar, devolviéndola previamente a su contexto, la frase mencionada: «Al elegir la sugerencia y la simplicidad –afirma–, los japoneses perdieron una parte de los posibles efectos artísticos, pero cuando acertaron, crearon obras de arte de una belleza inmune a las mudanzas del gusto».

No creemos que pase inadvertido el enorme alcance de este juicio, ya que, si bien lo miramos, Keene le está atribuyendo a esa belleza (lograda, por cierto, sólo en algunas obras) un valor absoluto, desde el momento en que la pone al margen del permanente devenir del gusto. Tal belleza es entonces trascendente, como hurtada a las modificaciones que en sí mismo y a lo largo de las épocas se operan en aquél. Al menos, nosotros deseamos vivamente que tales creaciones, identificadas con sus propios arquetipos, gocen de ese maravilloso privilegio. Quizá, nos decimos, en ciertos casos, el gusto –en tanto que concreción sensual del deleite– no pueda más que permanecer invariable, como seducido para siempre por fuerza de la magia –o la mística– de esa trascendente plenitud estética.

Esto sucede, según lo dice Keene, cuando los artistas nipones aciertan. Recordemos, de paso, algunos de estos logros inmarcesibles. Desafían al tiempo y a las veleidades del gusto, las creaciones poéticas tales como la tanka y el haiku, desde luego en ciertos textos; la arquitectura del Pabellón de Oro; la estatua en arcilla de Gakko Besatsu; el retrato del shogun Minamoto-no-Yoritomo; el jardín del templo de Ryoanji, solo rocas y arena; algunas estampas de Utamaro, Hokusai y Hiroshigue; algunas piezas del teatro clásico Noh, por no citar sino unas cuantas obras señeras.

Volviendo a las palabras de Keene, los principios de sugerencia y de simplicidad serían, de consuno, los generadores supremos de tal

belleza, aunque su exclusividad iría en detrimento de «una parte de los posibles efectos artísticos». Algo así, nos imaginamos, como el poliedro regular de muchas facetas que, al perder sus aristas, se convierte en esfera: forma plena y perfecta.

Pero, ¿en qué consisten esos principios? Ambos constituyen técnicas estéticas. La sugerencia se origina en el hecho de que el contenido patente de un texto o de un objeto no es sino parte del contenido latente, es decir, de lo no dicho, de lo no explicado; zona expresiva que está más allá o más acá del texto o del objeto, pero que mantiene con éstos una ligadura viva, un cordón umbilical que asegura su existencia. La sugerencia se produce en tanto que hay algo no expresado, una suerte de margen blanco que, al hacerse de algún modo tangible, nos entrega la verdad de esa belleza.

La simplicidad es el principio por el que se obtiene con naturales y mínimos recursos un texto o un objeto estéticamente válidos. Nada de lo esencial (la madera o la piedra, pongamos por caso, en su desnudez primaria) falta ni sobra. Por él se rechaza todo lo artificioso, decorativo y profuso.

La conjunción de estos principios anima secretamente a poemas como el célebre haiku de Basho:

En una rama seca
se encuentra un cuervo.
Anochecer de otoño.

donde el sentimiento del lector es llevado hacia un horizonte de sentidos que, precisamente por ser tácitos, obran en aquél con honda y enriquecedora eficacia.

HOKUSAI

Hokusai es para mí el más grande calígrafo figurativo, el genio que con la sola línea eterniza una actitud o anima para siempre lo que esa línea sorprende. Un inagotable dinamismo creador que hace precisamente del movimiento la entraña de su arte. El maestro sin par de «La ola» que hizo de *una* ola un dechado imperecedero. El humanísimo humorista a quien se le debe el catálogo de gestos y actitudes más rico y curioso de cuantos pueden existir. El pueblo japonés está presente y vivo en el trabajo y en la diversión; en sus ritos, creencias y costumbres. Hokusai fue el mago de la manga (*Manga*, por lo demás, significa apunte, boceto, y es el título de sus dibujos): por arte de birlibirloque, hizo que brotara para perenne memoria esa rebullente muchedumbre.

En este punto
y aquella línea
sopla la vida.

(«Así es, Hokusai»)

LA BREVEDAD DEL HAIKU

Hablar de la poesía tradicional y clásica del Japón es referirse a la tanka y al haiku, y por consiguiente a una de sus características comunes, aquella que se impone de inmediato: la brevedad. Treinta y una sílabas en un caso y diecisiete en el otro, con arreglo a una estructura de cinco versos (5, 7, 5, 7, 7) y de tres (5, 7, 5), respectivamente. Una sustancia verbal, pues, de una notable parquedad. Pero ésta es solo una de sus notas peculiares que por sí misma no lo distinguiría, por ejemplo, de un viejo cantarillo español que dice de la derrota y muerte de un célebre capitán moro:

En Cañatañazor
perdió Almanzor
el atambor.

Exactamente, tres versos distribuidos en 7, 5 y 5 sílabas. La misma extensión silábica de un haiku, pero qué distante de éste. No es la brevedad lo que hace que un haiku sea lo que es, inclusive hay poemas de menos sílabas (que, por otra parte, no constituyen una especie poética) como el asombrado y asombroso «M'illumino/ d'immenso» del gran poeta italiano Giuseppe Ungaretti, por citar una sola muestra. Este grande y minúsculo poema sí participa de una de las mayores características del haiku: la intensa fuerza emocional, en el umbral de la exclamación misma, del «¡oh!» indecible y súbito:

Hay alguien, me pregunto,
sin el pincel en la mano,
¡la luna esta noche!

(Onitsura)

MOMOTARO, según el viejo cuento japonés, nació del corazón de un durazno donde se gestó, al igual que la criatura humana se gesta en el vientre de la mujer.

¿Por qué en un durazno y no en cualquier otro fruto?

¿Qué llevaría a escogerlo al imaginador de este relato?

¿Habría algún vínculo secreto entre el durazno y el niño?

¿Cuál podría ser éste?

La clave bien puede hallarse en el vínculo de la semejanza: el durazno evoca –por su forma, su color, su textura– el bajo vientre femenino. Como éste, posee una suave hendidura, puerta que sugiere la entrada a una profunda y oscura zona germinal.

Entrada que es, luego, la salida de la criatura que allí, dentro, se gestó.

SIN PRETENDER sumarme al tan frondoso como superficial erotismo actualmente en boga; con el propósito de alcanzar una mayor y más auténtica comprensión de los hechos y de las fuerzas eróticas y sexuales, creo que sería de gran provecho indagar por éstos en aquellos nexos basados en la semejanza de las formas, que la literatura y el arte proporcionan; nexos muchas veces inadvertidos, los cuales, sin embargo, se hallan cargados de significación.

En el campo abundantemente erotizado de la literatura japonesa, aquí y allá es posible aislar algunas muestras singulares.

Ya lo hemos apuntado al referirnos a *Momotaro*. Veamos algo de esto en el *Libro de cabecera* (comienzos del siglo XII) de Sei Shonagon. Entre las cosas que considera horrorosas se hallan la corteza de la bellota y la corteza de la castaña. Recordemos que a la bellota se la conoce también por glande, es decir, el bálano, la cabeza del miembro viril. Y por lo que respecta a la castaña («erizo es el zurrón de la castaña», escribió Góngora), su forma y pilosidad recuerdan el sexo de la mujer.

La repugnancia que Sei manifestaba es muy probable que se deba a tales parecidos. Aunque esas evocaciones bien pudieron servirle (a ella, tan sutil, tan aguda) para burlarse —muy sesgadamente— de pudorosos remilgos.

DESPERTAMIENTO

El gran escritor japonés Yasunari Kawabata (1899-1972), con ocasión de recibir el Premio Nobel (1968), leyó un espléndido ensayo («El Japón, su belleza y yo») en el que revela a la atención occidental las múltiples y armoniosas facetas de una cultura singularmente enriquecedora. Destacamos aquí un pasaje concerniente a las artes visuales. En primer lugar, cita Kawabata este poema religioso del bonzo Ikkyu (1394-1481):

¿Y qué es el corazón?
Es el sonido de la brisa del pino
allí en la pintura.

Luego acota: «Aquí tenemos el espíritu de la pintura oriental. El corazón de la pintura a la tinta está en el espacio, la brevedad y lo que no se ha representado. Con palabras del pintor chino Chin Nung: 'Pintad bien la rama, y oiréis el sonido del viento'. Y el bonzo Dogen (1200-1253): '¿No existen estos casos? ¿La iluminación en la voz del bambú. El resplandor del corazón en la flor del duraznero?'».

Más allá de las vislumbres, éstas son certezas del corazón que existe vivo en las cosas naturales y en las creadas por el hombre. Pero este descubrimiento de la proyección cordial es posible porque tales cosas ya estaban en el corazón. Así lo vio y lo dijo el poeta chino Chao-Pu-che (siglo XII) en su «Escrito a pedido del sobrino de Wen-T'sien, Yan K'oyi que imitaba las pinturas de bambúes de Won Yu-k'o»:

Cuando Yu-k'o pinta bambúes,
los bambúes hechos están ya en su corazón;
su trabajo se parece a la lluvia primaveral,
que hace brotar la yerba del suelo.

Cuando la inspiración le llega, el trueno
parece surgir de la tierra;
diez mil brotes de bambúes apuntan
en las laderas y los valles.

Hoy sois como Yu-k'o:
hace tiempo que vuestro espíritu
le ha dado alcance al suyo.

Ante estos textos, cómo no entender que nada le es ajeno al espíritu humano porque todo ya está dado en él, e invento y creación no son sino recuerdos.

EL EMBALAJE en el Japón es todo un arte —refinado y tradicional— que ofrece, aparte de su función protectora, un halago sensorial previo al descubrimiento del objeto que preserva. Una suerte, pues, de valor estético añadido a los que, por su parte, puede encarnar dicho objeto. Un arte que, en su más pura expresión, constituye un regalo, un deleite. Guardamos el contenido que recibimos a la vez que (y esto no es raro) no nos atrevemos a desechiar la vistosa, la elegante envoltura donde se hallaba oculto.

Calidoscópicas son sus formas, colores, texturas, que la fantasía y el buen gusto aunados disponen para nuestro placer.

Por todo ello, creo ver en la indumentaria típica de la mujer japonesa (así como en la de los actores del teatro Kabuki, de los muñecos del Yoruri y las muñecas de la infancia) una rama singularmente florida del arte de la envoltura.

Opulenta, holgada, numerosa; resplandeciente de sedas y brocados y pinturas, esa gran corola del kimono es —qué duda cabe— una fascinante envoltura floral.