





# FRACTAL

REVISTA TRIMESTRAL

NÚMERO 51



¿Quién dijo que no se iba a vencer al “río largo”?  
He aquí a toda China

*Juan L. Ortiz*

Director Ilán Semo

Consejo Editorial

Elsa Cross, Claudio Lomnitz, Lorenzo Meyer, Julio  
Moguel, Carlos Monsiváis, Carlos Montemayor,  
Tomás Segovia, Enrique Semo

Consejo de Redacción

José Luis Barrios, Jorge Fernández Granados,  
Antonio García de León, Carlos López Beltrán,  
Benjamín Mayer Foulkes, Ricardo Pozas Horcasitas, Pedro  
Serrano, Mauricio Tenorio, Francisco Valdés Ugalde

Diseño

María José Farías Barba

# FRACTAL número 51

## Sumario

### EL ESPEJO EN EL TIEMPO

|                           |    |
|---------------------------|----|
| La bella molinera         | 11 |
| <i>Jorge Aguilar Mora</i> |    |
| Ella es mi hermana        | 29 |
| <i>Esther Seligson</i>    |    |

### DOSSIER

#### ALUNIZAJE INTERIOR: EL INDISCRETO

#### ENCANTO DE LAS DROGAS

|                                              |    |
|----------------------------------------------|----|
| El filósofo en éxtasis.                      |    |
| Lo que las drogas le enseñaron a W. Benjamin | 39 |
| <i>Adam Kirsch</i>                           |    |
| Trascendencia tornasol.                      |    |
| Los espejos sagrados de Alex Grey            | 59 |
| <i>Ximena Boburg</i>                         |    |
| El vuelo interior.                           |    |
| El encuentro de G. Wasson con Ma. Sabina     | 91 |
| <i>Julio Glockner Rossainz</i>               |    |

### LA X Y LA Y

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Rosalba                  | 107 |
| <i>Oswaldo Hernández</i> |     |

Cúmulos.  
La escritura de Juan Antonio  
Masoliver Ródenas

113

*Pedro Serrano*

Portada: Roberto Matta, *La forza del destino*, 1997, óleo sobre tela.

*Fractal* es una publicación trimestral editada por la Fundación Fractal. Número 51. Octubre-diciembre 2008. Año XIII. Volumen XIII. Asistente de la redacción: Lucy Arias. Distribuidora: Comercializadora Alieri. Municipio Libre 141-101, Col. Portales, México, D.F. ISSN: 1405-3436. Los artículos firmados son responsabilidad de los autores. La redacción no se hace responsable de los originales no solicitados con anterioridad. Dirección: Campeche 351-101, colonia Hipódromo-Condesa, delegación Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D.F. Teléfono y fax: 5286 9814.

© Los autores.

revistafractal@prodigy.net.mx

www.fractal.com.mx

# EL ESPEJO EN EL TIEMPO



## La bella molinera

### I

Estás ahí, donde cuelga el farol en medio de la calle;  
Estás ahí, donde el cielo se derrumba y la tarde cierra la puerta  
A los recuerdos ajenos;  
Estás ahí, donde yo soy el hijo de mí mismo  
Y mis pasos titubeantes hacen la pregunta de la Esfinge;  
Estás ahí, cuando voy a mirar por la ventana y mi madre no ha vuelto  
Ni de su viaje súbito, ni de la locura por los hijos que no tuvo;  
Estás ahí, cuando una mujer que combate entre guerreros  
Se vuelve a mí y me llama cobarde porque dejo que me ame;  
Estás ahí, olvido disfrazado de maleza  
Que ni una hoja mueve cuando el viento inventa pesadillas,  
Estás ahí, mirándome, vaciando tus ojos para que yo caiga  
En el mismo destierro de las piedras y los duelos,  
Estás ahí donde se agota el vuelo del pájaro,  
En el vórtice donde nuestros cuerpos se separan:  
Estás ahí, donde recojo la luz del sol como semillas derramadas  
Por un padre de huérfanos y huellas;

Estás ahí donde cada objeto descubre el secreto de tu forma,  
Lo dice, lo produce, te saca el corazón como un señuelo;  
Estás ahí, donde sólo se mira el revés de la mirada  
Y el adiós se queda en el insomnio de tu esquila.

Un farol cuelga en medio de la calle,  
El cielo se derrumba, la tarde cierra la puerta  
A los recuerdos ajenos: ¿Dónde estás? ¿Estarás cuando te busque?  
No hay nada en el horror sino su propia condición de ser,  
No hay nada que no sea el estar puro de cada acto  
En su momento exacto, en su condición de esclavo.  
Yo sé que no estarás, y no será tu gusto, será una piedra que cae,  
Será un día de lluvia que no quiere sino lluvia,  
Será un día de luto, o un día de asueto, y tú ya no estarás  
Cuando te busque.  
¿Por qué habría de buscarte? Ya te has ido. Nos hemos dicho todo,  
No nos hemos dicho nada, algo nos hemos dicho. Nos hemos dicho.  
Hemos hecho todo, no hemos hecho nada... sólo se nos olvidó  
Lo que no pudimos hacer, lo que tú haces ahora, lo que yo hago ahora,  
Escribirte, buscarte en las palabras, pero ¿qué tienen las palabras que  
no tienen  
Ni sombra, ni huecos, recovecos, vacíos, ni secretos? ¿Qué será lo  
que se puede  
Buscar en ellas? ¿Tus palabras? ¿Las que ya me dijiste y ya oí y nadie oyó?

¿Y dónde están las palabras? ¿Y cuáles escojo? ¿Y qué haré con ellas?  
“Tú sólo piensas en el absoluto”, me dijiste un día, sin recriminación,  
sin aprobación,  
Y ya puedes agregar que iré a buscarlas ahí donde todavía las seguimos  
diciendo.  
Ahí están, y no esperan, se dejan robar por el mundo,  
Así como tú de espaldas dejas que yo te cubra,  
Y el silencio no les pide nada, no les pide que sean algo:  
Basta que peregrinen sin una vía láctea que las guíe.  
Ahí las encontraré, creyéndose arraigadas, y a la deriva;  
Ahí las encontraré, conversando con las mentiras como si fueran  
hermanas,  
Con la misma sed resucitada.

Labios, dureza, espera, mañanas de frialdad, gatos de la santa trinidad,  
Siempre, ¿dónde estás?, siempre, ¿cómo llegaste a mí?, quizás, tú,  
Ábreme, ábreme hasta que se vea el fondo de este día, dudas, nudo,  
Esta mano, esta mano no es tuya, abeja celeste, llegó pero no la lluvia,  
Era un cardenal, temporada de voces inaudibles, amor, amor, me  
estoy muriendo,  
Y siempre dije que quería morir en tus brazos, no tienes brazos,  
sólo siento  
Que otro hijo se te muere, sólo escucho palabras indistintas,  
¿los cardenales cantan?  
Yo soy, dije, y ya nadie estaba ahí, y me abrazabas, y sin brazos,  
sólo con la brisa  
De la temporada que ha llegado de las cigarras y las lunas ignorantes  
del desierto.  
Sí, noche, no, sí, ¿estás sola? ¿qué harás con mi cuerpo? No, sí,  
¿qué harás  
Con mi cadáver? Sólo eso te dejaré para que cantes tus melodías de  
bella molinera.  
Me voy. Te dejo. Me dejas. Te vas. También son palabras que escojo:  
dejar, irse,  
Me voy para no dejarte mi cadáver. Me voy para morir donde nadie  
me vea morir.

¿Y qué harás con mis palabras?  
Quitarles su semilla, dejarlas solitarias, sin tentación de sentido,  
Labrar una sombra donde deslumbra una vocal, mondar su soberbia  
de verdades,  
Abandonar las ruinas de todas las promesas,  
Dejar intactas las frases del amor que nunca se tocó.  
No hablo de ti, no hablo de mí, hablo de nuestras palabras,  
Que ya se deshacen sin tocarlas.  
Hablo de la preñez preconcebida en lo más profundo de ti,  
Hablo también, para rimar, de la aridez singular de tus adioses,  
Hablo del lenguaje de tu andar desnuda  
Y tus confesiones de partir a oscuras.  
¿Desde dónde me miras cuando no estás conmigo?  
¿A dónde van tus senos cuando yo los toco?  
¿Con qué mundos se entienden tus piernas cuando te abres  
Y con quiénes te emparentas cuando gritas?  
Tus palabras son para mi cuerpo entero,  
Confesiones imperdonables del agua en el estero,  
Mariposas clavadas donde cae la tarde, y volando  
Como los huesos frágiles del ámbar;  
Tus palabras las traigo aquí, haciendo de mi puño  
Un párpado de esposas en otoño;  
Las escondo en el fondo de una pila de sangre desasida,  
Les hablo, me escuchan, me acompañan a donde no voy,  
Siempre están cuando yo llego, y todas preñadas  
Con el placer de tus vértigos estallan  
Como un cielo en otro cielo, como un recuerdo en el recuerdo.  
Y ya te fuiste tú con tus palabras, te las llevaste todas,

A mí me queda el secreto de su acento, a mí me queda la voz de tu  
secreto  
Y la fecha casual en que un cadáver se reclina en manos discípulas,  
piadosas,  
Mientras las palabras florecen en sus poros, se deslumbran en sus ojos.

Así se van, poco a poco, deshaciendo de su íntima ambición de ser  
un cuerpo,  
Un mundo, una pequeña eternidad sin órbita, preñada.  
Se deshacen de sí mismas, se niegan, se afirman, se desbandan,  
Y lejos de ellas queda una sola, ajena, poderosa, indestructible  
Mirando cómo todas siguen con fidelidad pasmosa  
El titubeo de mis pasos, el sendero de mis culpas.  
En cada cosa que tiene nombre veo la hechura de mi herida,  
En cada nombre se repite tu herida,  
En cada herida tuya veo los nombres de las cosas ya que no tienen  
nombre.

Vuélvete, vuélvete al lugar donde los Sí son líneas rectas  
Con sombras que las niegan y dispersan:  
Donde las piedras se cansan,  
Donde el cansancio se hace piedra,  
Donde cada transparencia es otro cielo  
Y cada cielo el aliento de un dios muerto.  
Donde el Sí llega al hogar del sol y dice no,  
Donde el No nunca niega su presencia de sumo sacerdote,  
Y piedra exacta en la orilla de tus uñas:  
Allí regresarás a tus cenizas, allí recogerás lo que no fuiste,  
Allí te encontraré cuando me muera  
Y no tengas que velar otro cadáver ajeno e inasible,  
El no nacido, el no parido, el no preñado, el nunca visto.

Yo regreso a la obviedad donde se esconde la orilla de mi piel,  
Regreso a preguntarme: ¿Vida? ¿Esta es la vida?  
Regreso al malabar de un circo abandonado y busco entonces  
En el ir y venir de un trapequista, en el ir único de la cuerda floja  
La raíz de la vida en la vid, la flor de la vid en la videncia,  
Y soy un pobre clown que nadie aplaude.  
Pero en ese instante, en ese justo instante en que mi pie falle,  
En que mis manos resbalen, en ese justo instante  
Seré la eternidad que nadie busca, seré el que nadie busca  
Y haré que todas las palabras alcancen su altitud de almas gemelas,  
Que todas las palabras reconozcan al Padre que no tuvieron,  
Y sepan que lo no tenido en su sentido era el Padre  
Con quien cada mañana amanecemos, con quien cada noche nos  
rendimos.

Ya no te veo, no sé ni cómo eres. He quemado tus fotos, puesto fuego  
A la memoria hasta volverla tortura de un hereje: ya no sé cómo eres,  
¿Y eso importa? ¿Importa eso? ¿Hay algo importante en mi memoria?  
Palabras, dicen las palabras. Hay palabras, dicen las palabras.  
¿He de volver al laberinto en que una palabra sigue a otra  
No para encontrarla sino para mejor perderla?  
Ah, sí, la tentación, la tentación de nombrar la poesía.  
Poesía de poesía de poetas poetastros con palabras poéticas,  
Decía un profeta que no se tomaba en serio y que yo no tomo en serio.  
Es mejor la locura. Prefiero la locura, prefiero perderme en esa selva,  
Cerrar el telón del circo, despedirme del trapecio con un salto mortal,  
Abandonar la cuerda floja a su engañosa lasitud,  
Dejar los pinos del malabar en el aire, que la risa del clown se vuelva risa,  
Que con la esposa del pan se haga mi tumba.

¿Estás ahí? Yo sé, yo sé que estás ahí, y yo aquí ciego;  
No estás ahí, yo sé, yo sé que no estás ahí, y yo aquí loco de locura  
Te toco, te pierdo, te despierto, te dejo atada al sol, al hijo mío.  
Sí, prefiero que todo se detenga, que tu nombre quede donde está,  
Suspendido entre el deseo y la fragilidad del nuevo amante.  
Amas los duros estallidos de la sangre,  
El pulso inmóvil de la marea enemiga de la luna.

Sí, prefiero la locura, recorrer el transcurrir de tus cenizas,  
Abrir la luz como un cuaderno de citas ya fallidas,  
Horadarme con el último grito del sereno,  
Atarme sin remedio al nudo invisible del silencio  
Y dejar que el sentido mendigue su sentido,  
Él, él siempre en el espejo, orándose a sí mismo,  
Orgullosa que las sumas sean exactas,  
Despiadada con cualquier pesadilla del insomnio.  
Sé y no sé que estás ahí, donde las puertas se cierran  
A los recuerdos ajenos: hoy es día de asueto,  
Hoy no se abren los ojos, ni las venas,  
Hoy de nuevo te vistes con tus falsos lutos,  
Hoy hay lutos para todos como pan repartido a los enfermos,  
Y el farol que cuelga en medio de la calle está alumbrado  
Y él, y sólo él, escucha el llamado herido del dudoso.

¿Quién vendrá? ¿Se llama a alguien para que venga?  
¿No puede ser que lo encuentre en la lengua del fuego?  
¿No puede ser que la encuentre pariendo a escondidas  
En una madriguera para ciegos? ¿No será la esperanza misma  
De encontrarlo y saber que no vendrá?  
Queda mucho por decirnos tú y yo en los umbrales  
Donde cada uno quiere ocupar el camino opuesto.  
Y miro las palabras que nunca serán dichas  
Y miro que se miran con voces que no soy tuyas,  
Que dirán otros, que serán de otros, que serán.

Viniste a mí amando a otro que no dejaste de amar,  
Viniste amando a todos los que seguías amando,  
Viniste a recoger, con mano sabia, lo único que yo tenía  
Y que en tus manos se volvería ceniza: ¿con qué hiciste la ceniza?  
¿De qué se hace la ceniza si no es con el pánico,  
La media verdad, la línea recta,  
Y con el rostro disperso en el espejo,  
Y el perfil perdido en el recuerdo de un hijo nunca habido,  
Y las jornadas nocturnas y sinuosas de tener almas diferentes?

¿A quién llamabas cuando me llamaste? ¿A quién llamé yo  
Cuando dije tu nombre y lo repetí y lo repetí  
Hasta que el mundo se volviera sordo?  
Y el eco repetía que fuéramos niños ambos otra vez,  
Que dejáramos de creer que el nombre tiene un alguien,  
Y así, sordo, también nos repetía que inventáramos  
Esa hoja que cae en el arroyo vestida siempre de pies y manos.

Cuando vuelvas y encuentres que el pan sigue esperando  
La huella transparente de la quemadura  
Y aquella multitud de dos que era un bautizo;  
Cuando vuelvas y detrás de las ventanas  
Haya espinas que parezcan compases infinitos  
De una canción que nunca te cantaron;  
Cuando vuelvas y no tengas ningún muerto que enterrar  
Verás la misma hoja caída, ya desnuda, ya escapada  
A la eterna razón que le da el agua.

No importa donde estés, no importa donde estoy,  
No importa si aquí es el huérfano mirando la muralla,  
No importa si aquí son tus fieles rodillas  
Sufriendo del abrazo de los días que me quedaban;  
No importa si allá es la misma rutina pedagoga,  
No importa si allá es la misma pericia maternal  
Que reduce los años a la espada mortal que ya no fue;  
No importa si allá son las mismas celebraciones del abrazo  
Y el espejo opaco donde sólo cabe el miedo;  
No importa si aquí es el absoluto de un sol agotado,  
De una hoja que tiembla y cae, inerme, de pies y manos,  
En el llanto que ya no la esperaba;  
No importa si allá es el cielo desnudo, el paso  
Que empieza en el buen día, ¿cómo estás? ¿cómo estabas?  
¿Estabas ayer aquí? Si somos dos y en multitud errante  
El azar nos ofrece caminos semejantes. Y opuestos.  
Como si tú siempre tuvieras dos sombras,  
Y yo una ceguedad donde sólo nadie ve;  
Como si tú tuvieras dos corazones y dos muertes,  
Y ni siquiera un entierro inmerecido;  
Como si tú fueras los frutos y el deseo,  
Y yo cantara baladas que nadie escucha  
Porque sólo la bella molinera sabe que existen.

¡Bella molinera! ¡Bella molinera! Ya se fue el que cantaba  
Y los pájaros celosos no te dejaron verme porque sólo mirabas  
Ahí donde se agota su vuelo y se suspende;  
Y el arroyo caudaloso no dejó que me escucharas porque sólo oías  
La caída de los ojos en otoño como esquirlas de un buque que nunca  
naufragó;  
Y en el bosque de sombras no supiste que ya me habías perdido  
Porque sólo encontraste sombras y tu cuerpo hecho pedazos;  
Y sólo sentiste que el cielo se abría en el azul como el cuerpo que  
nunca conocí,  
Y sentiste que, sin nada que lo turbara, llovía, llovía a cántaros,  
Y en tus manos no caían gotas de lluvia,  
Caían pedazos de silencio, barro, tierra que se había negado  
A ser tierra de otras tumbas y otras búsquedas.

¿Dónde estás, bella molinera? No te busco a ti, busco el dónde.  
El sitio donde estaba el farol colgando en medio de la calle,  
La puerta que se cierra,  
Busco a quien me busca, que me espera de espaldas,  
Porque mira a donde vamos, no de dónde vengo.  
¿Y tú, dónde estás? No te encuentro en el dónde,  
No te encuentro en el cuándo. Y el muro  
Que sólo tiene dos caras no se mueve, le falta el canto,  
El canto del caminante ciego, le falta el canto  
Donde la moneda gira y gira como un cielo desbocado  
Por el hijo que le ha dado la alegría.

## Ella es mi hermana

*“...también todos parecían  
construirse alrededor de  
algo olvidado...”  
Clarece Lispector.  
La ciudad sitiada.*

Como un fantasma, como un sueño, tu presencia se disolvió, rayo de sol que irrumpió por un momento —¿recuerdas el último atardecer frente al mar?— en el panorama de mi paisaje interno sin cobrar realmente peso, frágil huella de luz que, se diría, no tuvo linterna donde arder y cuya sola sombra era aprehensible: un sonreír —a veces, sí, también la carcajada que prometía vuelos; un abrazo cálido que se esfumó lejano; los recuerdos mutuos que a ratos se compartieron jubilosos mas terminaron por callar su recíproca historia; y el juego de acompañarse por las calles, de retratarse, de distraerse, que cayó en el silencio. ¿Qué viniste a buscar ahí donde ambas en vez de hallarnos habríamos de separar nuestros caminos de por sí distintos? ¿Qué no logró abrir franco el portal de los sueños hacia la tierra que imaginamos? ¿O es justo esta separación la que tornará a encontrarnos en un presente pleno?

Te veo sentada al piano, tu figura esbelta, las manos largas, los dedos finos en vilo sobre las teclas, y suspendo la imagen para adivinar en tu rostro intenso el mundo que tiembla bajo tus párpados y te agobia levemente los pómulos y la base rectangular de la barbilla. Desde niña espiaba tus gestos –y no creo haber sido tan minuciosa con mis propios hijos –, y he vivido la irrupción de tus pesadillas incluso en las noches en que ya nos habíamos separado y otros cuerpos dormían a nuestro lado (me pregunto si llegué a olvidar la tibieza de tu piel morena y la hipnótica fascinación que tus senos convocaban en mi igual nascente pubertad –tienes la piel de origami, de pétalos machacados, suaves y olorosos, el cabello sortijas de azabache te brilla más que los ojos o el milagro de una sonrisa) ignorantes de lo que levantaba al grito de sus profundas magmas infantiles en un súbito terror inexplicable y sin explorar aún– ¿o habrá un cuándo para que la palabra dé a esos miedos un nombre familiar y se conjuren?–, eco que se fue haciendo telón de fondo de otros desamparos que entonces poblábamos con el fantástico espejo de inventarnos un país más allá de las ventanas del dormitorio donde nos encerraban y tras de las cuales contábamos, en tardes de lluvia, las gotas de agua y los autos que cruzaban de uno y otro lado del ancho camellón de tierra y césped que acogía en desbandada a los niños de las calles aledañas y donde, domingo tras domingo, nuestro padre aguardaba la conclusión del ritual de ser peinadas y vestidas y que parecía un pretexto ideal de Ella para exasperarlo (hasta que, en efecto, se fastidió y una buena mañana se olvidó de nosotras). Sí, Ella, nuestra madre, más hermosa que tú o que yo, la mirada esmeril de sus ojos gatunos cortaba fulminante los cristales protectores de nuestras pequeñas mentiras, inocentes robos, dilaciones en estudiar y cumplir con las tareas escolares, con el aseo, con la ceremonia de

acostarse a dormir cuando todavía quedaban tantos juegos por jugarse, tantas minucias por compartirse y algún invariable pleito por saldar. Entonces apagábamos la luz –a menudo Ella lo hacía no sin antes tundiernos bien y bonito– y, si lográbamos olvidar la rencilla, a la claridad de la penumbra azul neón que proyectaba un enorme anuncio de aspirinas Bayer suspendido contra la pared del edificio sobre la marquesina de la farmacia en la planta baja, se iniciaba el vuelo hacia Graishland, “la tierra de la gran promesa” donde encarnaban la libertad, el amor, la alegría de vivir, de ser amado, deseadas con fervor (y se cree que los niños no entienden de enamoramientos y *esas cosas*), a orillas del mar entre palmeras y hamacas, a orillas de paseos amplios y frondosos árboles engalanados con farolas multicolor, coches abiertos tirados por caballos, a orillas de una música cuyos bailes no concluían nunca y cuyas notas, quizá, tamborilean entre tus dedos cuando te sientas al piano o cuando se concentran en la filigrana de las flores que acomodas como aprendiste a hacerlo en Japón, habilidades que nadie nos transmitió a pesar de que Ella era tan laboriosa en las combinaciones de colores, tan artista en el aprecio de una Belleza intangible por tan irreal en esa cotidianeidad conyugal que la había sumergido –y a nosotras de paso– en un chapoteadero de mezquindades sin fin que sólo era posible sobrellevar afuera, en otros mundos –Él, en sus doce horas de trabajo diario y sus partidos dominicales de tenis; Ella, en sus pasiones por la ópera, las tandas de naipes, las películas americanas y el escrupuloso atesoramiento de objetos que, me digo, algún día nos heredarán como una manera más de descargar sobre nosotras su vigilante preocupación por el futuro –; afuera, ahí donde se veía a sí misma libre, niña callejera y hambrienta vestida de sueños, de a lo mejor esos mismos sueños que tú y yo andamos aún buscando realizar en alguna ciudad tan lejana

y exótica como Kyoto ó Lhasa (¿o es acaso sólo trasladar de un lado a otro, fieles, la nostalgia?); afuera, en otros mundos donde Él sobrevive a los múltiples exilios de judío polaco expulsado de sus sueños que desconocemos pero cuyas voces pueblan con su misteriosa orfandad nuestros insomnios, esas mismas voces que incluso hoy, después de tantos años, nos impidieron escuchar, clara, la voz nuestra que nos unió de niñas (¿por qué pedir lo que sabemos no nos darán, e insistir en una espera ciega y tenaz que nos come el ahora?).

Me pierdo, enhebro, sin proponérmelo, en el laberinto del que queremos huir huyendo de Ellos, entre los respaldos de nuestra historia que, ya los ves, no es una historia “limpia”, tan precisa y delineada como las imágenes de esas dos niñas que en los cuadros de Paul Delvaux aguardan sin aguardar nada en la estación de tren de un lugar tan mágico y sugestivo como nuestra Graishland; o como las de las fotografías que hace unas semanas nos tomamos a lo largo de tu estancia aquí, en esta tierra “prometida” por Dios a los padres de nuestros padres y abuelos desde los orígenes de otra historia que tampoco nos pertenece pero a la cual pertenecemos aunque no la hayamos escogido y hasta intentásemos, más que olvidar, obliterar totalmente. Curioso: ahora me parece que en esa insistencia en retratarme junto a ti –yo a tu lado, yo contigo, yo cercando tu presencia como ansiosa ya de no terminar sintiéndote fantasmal–, en ese espiar tus gestos, ese inclinarme sobre tu terso rostro dormido en el intento por discernir tus pensamientos, por rastrear los rasgos de nuestra niñez, las líneas que hablan de mis propias líneas, de esas arrugas y expresiones faciales que algunas mañanas me hacen odiar en mi cara la cara de mi madre y los despojos de la indiferencia paterna, estaba queriendo desprendernos de nuestros mutuos pasados, de todos los inmensos años que nos separaron –desprenderte

de tus dolores, limpiarte la nostalgia de esa hermana que dejé de ser y sustituiste por una rivalidad ficticia; desprenderme de mis dolores, limpiarme la nostalgia de esa hermana que dejaste de ser y que ni mis hijos lograron sustituir; desprendernos, y tocarnos, presentes, ahí donde no nos conocemos, aquí donde podíamos, inéditas la una para la otra, abrir un nuevo capítulo—con tantas distancias de por medio, malentendidos, cartas extraviadas y silencios impuestos. Curioso: a fin de cuentas hablamos poco y callamos mucho, y por momento permitimos que la elocuencia del recelo tiñera con su sombra lo que se nos ofrecía luminoso, ligero, transparente, un recorrido paralelo tras las huellas ancestrales de nuestra raíz de origen, ya fuera diez metros bajo tierra en los pasadizos a lo largo del Muro Occidental herodiano, o en las antiguas rutas nabateas que fueron sucesivamente romanas, bizantinas, árabes, cruzadas y turcas, o en las solitarias playas mediterráneas recogiendo conchas, caracoles, pedruscos garigoleados por el embate del oleaje y el tiempo. El tiempo, la fugacidad, mi obsesión, el túnel donde se extravía la memoria, el armario donde se acumularon entre juguetes y ropas viejas las pesadillas y los miedos. Túneles, siempre túneles, aun a campo traviesa, aun a cielo abierto, túneles donde reencontrarnos y reencontrar esas raíces heridas que se desmoronan —migajas espinosas y cortantes— en la sangre generación tras generación, y en el desconsuelo común de lo que no se dice quizá para no herir más, quizá por que, al final, la arena dará cuenta de todas nuestras querellas y ningún arqueólogo vendrá a descubrir entre los escombros de nuestras exiguas biografías, y el subsuelo de nuestra Graishland prometida, una Jerusalem subterránea, una Avdat floreciente hundida en el desierto, un oasis de aguas curativas a orillas del Mar Muerto que se seca día a día o unas cuevas que esconden rollos manuscritos. Con tantas palabras como hay para

decir las cosas, ¿dónde van a parar las que se quedan calladas?, ¿cómo esgrimirlas sin violencia cuando agreden u ofenden?

Sí, lo sé: mis desplantes de Reina de Corazones, enfática, tajante, te sublevan; tu mudez de Majestad irreprochable es un dardo cuyo blanco esquivo. Ni somos dos caras de la misma moneda, ni es verdad que no cabemos en un mismo espacio. Nos preguntaban si éramos gemelas (mi madre tejiendo para ambas un modelo idéntico —¿qué es un año escaso de diferencia entre parto y parto igualmente difícil?, ¿qué son un siglo tras otro para los estratos que la tierra acumula en la corteza de un cráter, por ejemplo) pues nuestras lunas se ubican en la misma casa del horóscopo y el agrietamiento de nuestras almas viene de la misma abrasión milenaria. Pero no; la melancolía, si bien certera, tiene en cada una sus particulares precipitaciones y torrentes, tempestades y sequías, su propia verticalidad permeable y absorbente. Y sin embargo, pareciera que las peripecias entre Caín y Abel, Isaac e Ismael, Jacob y Esaú, Innana y Ereskigal, Antígona e Ismene, Lea y Raquel, se remedan y repiten infalibles (mis hijos, mis nietas, nuestro padre y sus hermanos que murieron, irreconciliados, nuestra madre y su hermano, distanciados)... ¿Infalibles?

Te imagino sentada al piano, sutil el tallo, brazos y hombros frágiles aspirados por un ritmo interior más poderoso que el de las notas en el pentagrama —¿alguna vez Ella te habló de cómo, con su extraordinaria capacidad auditiva, engañó a sus maestros analfabeta de la escritura musical?—, por una turbulencia sorda que los dedos largos traducen al teclado con parsimonia y orden, mansa lluvia de tardes grises que de pronto se resuelve en chubasco y deja un caudal de arroyuelos fluyendo raudos por las hendiduras de no sé qué sueños intransferibles que cruzan la orografía de tu corazón. ¿Rumbo desconocido? ...

Navegamos alguna vez, sin duda, en las mismas aguas —la fuente de nuestras decepciones y expectativas es idéntica, pero cada cual se ha saciado de sus salobres y amargas dulzuras mediante vasos distintos y en distinta manera—, sobre la misma embarcación, la vela henchida, el sol radiante, hasta que una cualquiera tormenta súbita se abatió y nos separaron las balsas donde refugiamos nuestros naufragios, los sucesivos hundimientos que empezamos a atesorar como atesorábamos los abigarrados papeles laminados de envolver chocolates, o las estampas de estrellas cinematográficas que cada una coleccionaba en su álbum y obteníamos, a escondidas, con centavos hurtados al desorden de bolsos y monederos celosamente guardados en closets y cajones y de los que Ella olvidaba el contenido aunque, implacable, sospechara siempre la falta de “algo” —esa suspicacia que igual tambalea la confianza que ponemos en los demás, en nosotras mismas, entre tú y yo, entre mis hijos y su madre, esa lenta erosión que configuró la topografía de nuestro mundo infantil y cuyos valles, abismos o cumbres no cesarán de transitarnos el pensamiento y los sueños—, un “algo” preciso sin nombre exacto pero que, en caso de recuperarse, lo adquiriría de inmediato, un “algo” contundente que no era el dinero en sí, pobres monedas con las que pagábamos un deseo adelgazado ya ante el temor de ser descubierto y consecuentemente sancionado sin proporción a su culpa, ni era tampoco su poder adquisitivo, sino un como resentimiento muy fuerte de Ella misma hacia sus propias carencias de niña hambrienta y malvestida, exquisitamente hermosa y desamparada, huyendo se las lascivias callejeras y los injustificados castigos maternos, un como rencor que le carcome los huesos hasta el día de hoy y a nosotras nos reblandece el suelo que pisamos, tanto así que, ya lo ves, tu presencia se me desdibujó

al cabo del viaje que emprendiste para venir a encontrarme, en el otoño azul y oroviejo de una Jerusalem que nos ofrendó todos sus cielos cristalinos y un aire tibio excepcional. Sólo tus flores permanecen: lentas y plenas se van abriendo. Y las fotografías, claro, el itinerario visual de una irremplazable serie de momentos únicos, como los regalos que nos ofrecimos, *cada ható por separado* y con *un espacio entre ható y ható*. Sí, lleva tiempo humedecer a la roca, conmover la capa reseca de nuestros temores antiguos, las cortezas de abandono y rechazo que recubren nuestro anhelo de apertura.

“Mátame”, te pedí, “mata a la hermana que es tu Esfinge, como hizo Edipo con la suya. No quiero ser tu espejo. No soy tu madrastra ni soy el enemigo que te aguarda emboscado en el camino. Bastante tengo con mis propios acechos interiores” ... Después, no quise abrazarte más. Sí, es extraño que para comprender al prójimo tengamos que apartarnos de él; extraño reencontrar siempre el sendero de la infancia y huir de él; curioso –al decir del filósofo– cuán ajenos podemos ser para quienes más habríamos de conocer, para quienes nos habrían de conocer mejor y sin ninguna máscara. Pero así es. Ciertamente, incluso ante nosotros mismos resultamos extranjeros, fantasmales. Tal vez tendrás que perdonarme la manera como te he amado (a pesar de ti misma), enfática, tajante. Tal vez quieras, hermana, en alguna otra oportunidad, compartir la luz del último atardecer que vimos frente al mar y te hizo bajar los párpados para encerrarte, de nuevo, tan adentro, tan lejos, solitaria...

# DOSSIER

## ALUNIZAJE INTERIOR: EL INDISCRETO ENCANTO DE LAS DROGAS



# El filósofo en éxtasis

## Lo que las drogas le enseñaron a Walter Benjamin

El 18 de diciembre de 1927, a las tres y treinta de la mañana, Walter Benjamin comenzó un apunte intitulado “Principales particularidades de mis primeras impresiones sobre el hachís.” Es característico de Benjamin que el primer hecho que creyó necesario registrar no era el del momento durante el cual había consumido drogas, sino el de la hora en que empezó a escribir acerca de ello. Al igual que los libros que leyó o las calles por las que vagabundó —como la vida misma—, el hachís era importante para él menos por su propia esencia que como motivo para la interpretación.

Para un escritor con los intereses y las predilecciones de Benjamin, un encuentro con el hachís era inevitable. Lo sorprendente es que lo probó cuando había cumplido los 35 años. Ya en el año de 1919 se había sentido fascinado por los “Paraísos Artificiales” de Baudelaire, ante los cuales el poeta expresa advertencias contra la droga tan seductoras

que podrían parecer invitaciones. “Ustedes saben que el hachís siempre evoca magníficas estructuras de luz, gloriosas y resplandecientes visiones, cascadas de oro líquido.” Benjamin, quien consideraba a Baudelaire uno de los mayores escritores del siglo XIX, admiraba la “pueril inocencia y la pureza” del libro, pero se sintió defraudado por su falta de rigor filosófico, anotando: “Será necesario repetir este intento de manera independiente.” Las notas sobre su primer trance de hachís lo muestran deliberadamente reservado hacia cualquier clase de éxtasis. “Las puertas a un mundo de lo grotesco parecen estarse abriendo,” escribió. “Solamente, que yo no quiero entrar.” De acuerdo con Jean Selz, un amigo con el cual Benjamin fumó opio en diversas ocasiones, “Benjamin era un fumador que negaba los halagos iniciales del humo. No quería rendirse a él demasiado pronto por temor a disminuir sus poderes de observación.”

A través de los siguientes siete años, Benjamin participó en sesiones de drogas tanto como sujeto como en calidad de observador, por lo menos en nueve ocasiones, pero su actitud hacia las drogas permanecía vigilantemente experimental. Rara vez las tomaba cuando se encontraba a solas, y nunca tuvo su propio proveedor, confiando en amigos médicos para procurarse hachís, opio, y, en ocasiones, mescalina. Las sesiones se registraban en “protocolos”, proporcionando materia prima para lo que Benjamin pretendía que fuera un gran libro sobre las implicaciones filosóficas y psicológicas acerca del uso de drogas. En una carta a Gershom Scholem, su mejor amigo desde la edad de 23 años, Benjamin, entonces de 40, elaboró una lista de cuatro libros aún no escritos que él consideraba “derrotas-en-gran-escala”—evidencia de la “ruina o catástrofe” en que se había convertido su carrera—; el último era un “libro verdaderamente excepcional sobre el hachís.”

Casi tres cuartos de siglo después, un libro de Walter Benjamin llamado “Sobre el hachís” ha hecho finalmente su aparición en inglés, junto con otro de larga gestación, “Sobre la infancia en Berlín en 1900”. “Sobre el hachís” no es, sin embargo, el “libro verdaderamente excepcional” que él tenía en mente; es una recolección, reúne los protocolos de sus experimentos con drogas, dos recuentos publicados de sus experiencias, y un puñado de referencias sobre drogas entresacados de sus otros trabajos.

El libro solamente consigue empezar a sugerir la verdadera importancia de las experiencias con drogas para el desarrollo del pensamiento de Benjamin.

No obstante, por esta misma razón “Sobre el hachís” guarda la misma relación con un ensayo más convencional sobre drogas que los ensayos literarios de Benjamin guardan con la crítica convencional. “Apenas y tienes la sensación de haber estado leyendo crítica,” escribió Frank Kermode cuando “Iluminaciones”, la primera selección en lengua inglesa de los escritos de Benjamin, se publicó en 1968. “Exige la clase de respuesta que estamos acostumbrados a darle a las obras de arte.” “Iluminaciones” reveló apenas unos cuantos cumbres del continente hundido de los trabajos de Benjamin, pero éstas fueron suficientes para constituirlo en figura central en la historia del modernismo. Benjamín se acercó a todos los géneros como a una suerte de laboratorio para sus investigaciones de toda la vida, sobre el lenguaje, la filosofía, y el arte, y sus ideas sobre estos temas son tan originales, y tan radicales en sus implicaciones, que siguen siendo profundamente estimulantes hoy en día, más de 65 años después de su muerte.

La etapa de la edad adulta de Benjamin transcurrió entre los años de 1914 a 1940, los más oscuros en la historia moderna de Europa,

y, si nadie jamás había escrito crítica en la forma en que él lo hizo, es porque ningún otro crítico experimentó las rupturas del tiempo tan severamente como él. Benjamin nació en Berlín en 1892, en el seno de una próspera familia judía, y sus expectativas se formaron en los días de Alción, antes de 1914. En “Una Crónica de Berlín,” una serie de artículos periodísticos que conforman el núcleo de “Sobre la infancia en Berlín en 1900”, él recuerda la sensación burguesa de seguridad que bañaba hasta al mismo mobiliario del departamento familiar. Aquí reinaba una especie de cosas que era, sin importar cuán dócilmente se inclinara ante los menores caprichos de la moda, en su esencia tan completamente convencida de sí misma y de su permanencia que no tenía en cuenta el deterioro, herencia, o traslados, permaneciendo por siempre de la misma manera cercana y lejana de su final, el cual parecía el final de todas las cosas.

En semejante hogar, la pobreza era inimaginable: “Los pobres –para los niños ricos de su generación– vivían en sitios muy lejanos.”

Según la costumbre, Benjamin esperaba abandonar el entorno comercial de su padre, un exitoso negociante de antigüedades, por una más prestigiosa carrera como académico. En la época en que comenzó la Primera Guerra Mundial, estaba ya comprometido con una vida de erudición y, como opositor a la guerra, no sintió escrúpulos para llevar a cabo maniobras que lo liberaran del servicio militar. La mejor fuente sobre la vida de Benjamin en estos años, las conmovedoras y sin embargo nada sensibleras memorias, “Walter Benjamin: La Historia de una Amistad” de Gershom Scholem, consigna que ambos se mantuvieron en vela la noche anterior al examen médico de Benjamin ante la junta de reclutamiento, “mientras Benjamin consumía vastas cantidades de café negro, práctica ejercida a la época por muchos

hombres jóvenes en vísperas de su reconocimiento médico.” El truco, calculado para simular un corazón débil, funcionó y Benjamin pudo pasar el resto de la guerra en Suiza estudiando para su doctorado en la Universidad de Berna.

Scholem compartió las ambiciones académicas de Benjamin y sus convicciones antibélicas, y su amistad estudiantil sentó las bases para un debate intelectual que duraría toda la vida, la mayor parte del cual se llevaría a cabo por correspondencia. La cuestión más importante entre ellos, desde el principio, fué el judaísmo y la posibilidad de ser un intelectual judío en Alemania. Para Scholem, un ardiente sionista, quien fué expulsado de su familia asimilada debido a sus ideas, la historia del misticismo judío fué desplazando gradualmente a las matemáticas y la filosofía como foco de sus estudios. Sin embargo, para Benjamin, el judaísmo seguía siendo más una conjetura que una vida para vivirla. Nunca dominó las prácticas religiosas o textos sagrados, y, mientras le reconocía a Scholem, “He llegado a conocer el judaísmo vivo en ninguna otra forma distinta a ti.”

Las actitudes divergentes de los amigos respecto al judaísmo determinaron en gran medida sus subsecuentes carreras. Ninguno de ellos ingresó a la vida de la universidad alemana para la cual habían sido entrenados. En 1923, Scholem, cambiando su nombre de pila del alemán Gerhard al hebreo Gershom, emigró a Palestina en donde no había ninguna universidad; su plan era ganarse la vida como maestro de escuela. Quiso el destino que poco tiempo después cuando la Universidad Hebrea de Jerusalem fué fundada, lo nombraran uno de sus primeros profesores, y para el momento de su muerte, en 1982, se había convertido en el más grande sabio del misticismo judío. Benjamin, quien permaneció más cerca de casa, terminó desviándose

mucho más lejos de su camino académico inicial. Habiendo obtenido su doctorado en 1919, se inscribió en la Universidad de Frankfurt para escribir su *Habilitationsschrift*, su tesis de habilitación, la segunda disertación requerida para la enseñanza en una universidad germana. Pero aún desde el tiempo en que se encontraba investigando la tesis, la cual se convertiría en “El Origen del Drama Barroco Alemán”. Benjamin sospechaba que nunca sería aprobada por la tradicionalista facultad. La tesis era menos un tratado histórico que una meditación filosófica sobre la naturaleza de la alegoría, era, y así se jactó ante Scholem, una “audacia rematadamente insolente”, ... “unmitigated chutzpah” en el original en inglés palabra hebrea que en la lengua inglesa se usa para determinar a alguien que ha sobrepasado los límites de los comportamientos generalmente aceptados sin sentir vergüenza. Aún peor que la posibilidad de ser rechazado, sin embargo, era la posibilidad de ser aceptado. En febrero de 1925, mientras se preparaba para presentar su discurso, Benjamin admitió: “Temo casi todo lo que pueda resultar de una resolución positiva a todo esto: me horroriza Frankfurt sobre todas las cosas, y luego las conferencias, los estudiantes, etcétera.” No tenía necesidad de preocuparse. Aún cuando su disertación contiene algunas de sus ideas más radicales en relación al lenguaje y a la literatura, sus examinadores la rechazaron, admitiendo que no podían entender una sola página. Entonces, a mediados de los años veinte, su carrera dió un viraje inesperado. Con sus padres cada vez menos dispuestos o menos capaces de mantenerlo, empezó a ganarse la vida como periodista literario independiente, colaborando con las secciones culturales de periódicos y revistas.

La muerte de Benjamin, el filósofo académico significó el nacimiento de Benjamin el crítico cultural. La monumental edición en

cuatro volúmenes de sus “Escritos Escogidos” (de los cuales han sido tomados, en la mayor parte, los textos de los dos nuevos libros) permite al lector trazar el cambio de dirección de Benjamin, así como su creciente productividad, en cuanto empezó a abastecer la demanda del mercado literario. Toda su escritura desde 1913 a 1926 cabe en el primer volumen, en el cual predominan sus ensayos inéditos sobre temas abstractos. Su primera gran pieza de crítica literaria, un extenso ensayo sobre la novela de Goethe, “Las Afinidades Electivas”, no fué publicada sino hasta 1925. Pero a partir de mediados de los años veinte se volvió más y más prolífico. La edición de Harvard del segundo volumen cubre los siete años de 1927 a 1934, y se requieren dos volúmenes para abarcar sus últimos seis años.

Muchos de los primeros escritos de Benjamin, aun cuando siempre llevan el sello de su intrincada inteligencia, denotan el pequeño cambio del periodismo: artículos sobre viajes, reseñas de libros, un artículo sobre la Exhibición Gastronómica de Berlín de 1928. Además de proporcionar a Benjamin una existencia precaria, tales trabajos le ayudaron a adaptar su extremadamente denso estilo, formado en la severa escuela alemana de la filosofía idealista, en un instrumento literario más atrayente. No obstante, su prosa siguió siendo provocativa. Un amigo le dijo en alguna ocasión, “En la gran escritura, la proporción entre el número total de oraciones y aquellas cuya formulación era especialmente notable o fecunda era de una a treinta y en tu caso es más bien de una a dos.” (“Todo ésto es correcto,” admitió Benjamin.)

Los sinuosos métodos de Benjamin pueden ser apreciados en sus más conocidos ensayos literarios: las investigaciones de Proust, Baudelaire, y Kafka, publicados en “Iluminaciones”. Éstas contienen poco

de lo que en general esperamos de la crítica: antecedente biográfico, información acerca de la trama y personaje, comparaciones histórico-literarias. En cambio, Benjamin presenta sus sujetos de forma enigmática, usando sorprendentes metáforas y símbolos. Su ensayo sobre Proust (cuyos trabajos ayudó a traducir al alemán) se intitula “La Imagen de Proust” y dibuja un paralelismo implícito entre el método del novelista y el del crítico, presentando a Proust como un coleccionista de imágenes cargadas, atisbos momentaneos que abren pasajes a la vida enterrada. “La imagen se separa de la estructura de las oraciones de Proust como en aquel día en Balbe –viejo, inmemorial, momificado– surgido de las cortinas de encaje bajo las manos de Francisca,” escribe Benjamin. Y responde en caracter, concluyendo su ensayo con la imagen de Proust tendido en la cama, su postración asmática convertida en heroica labor: Por segunda ocasión se alza ahí un andamio como el de Miguel Angel, sobre el cual el artista, su cabeza echada hacia atras, pintó la Creación en el techo de la Capilla Sixtina: el lecho de enfermo sobre el cual Marcel Proust consagra las innumerables páginas que cubrió con su escritura, sosteniéndolas en el aire, hacia la creación de su microcosmos.

La crítica literaria de Benjamin era demasiado insólita y demasiado intransigente para captar una gran audiencia de lectores. Pero entre sus admiradores se incluían algunos de los mejores escritores alemanes vivos, entre los cuales estaban Hugo von Hofmannsthal y Bertold Brecht. Hacia el año de 1930, Benjamin se sentía lo suficientemente confiado para anunciar que la ambición de su vida era “ser considerado el primer crítico de la literatura alemana.”

Sin embargo, no es como crítico literario como Benjamin ha tenido mayor influencia; sí lo ha sido como pionero de la crítica cultural,

uno de los primeros escritores en ver todos los productos de la civilización como dignos de análisis. Éste es el principio que guía su más famoso ensayo, “La obra de arte en la era de su reproducción técnica”, ahora convertido en texto canónico en historia del arte, estudios de películas y campos relacionados. En ella Benjamin sostiene que, tradicionalmente, una pintura o una escultura estaba dotada de algo que él llama “aura,” derivada de un reconocimiento de su absoluta unicidad. Es por eso que miles de personas se ponen en hilera todos los días para obtener una rápida y oscura visión de la Mona Lisa: no solo para verla sino para estar en su quasi-sagrada presencia. En la era de la tecnología, Benjamin percibió que esta unicidad se diluye por la disponibilidad de reproducciones, lo cual hace posible observar una obra de arte sin haber visto nunca el original. Lo que es más, en las formas artísticas características del arte del siglo XX, la fotografía y la película, no existe tal cosa como un original.

Sorprendentemente, Benjamin dió la bienvenida a la idea del arte sin aura. Comprendió que el aura era una clase de misterio aristocrático, y que su desaparición debería anunciar un arte nuevo, más democrático. “La importancia social del cine, aún –y de forma especial– en su forma más positiva, es inconcebible sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.” Esta retórica, con su entusiasmo por la “destrucción” y la “liquidación,” suena singularmente extraña viniendo de Benjamin. ¿Como, se pregunta el lector, pudo el gran campeón de Proust y Kafka acabar censurando la unicidad y la originalidad? ¿Como pudo el hombre que comparó “En Busca del Tiempo Perdido” con el techo de la Capilla Sixtina creer al mismo tiempo que “la inmersión contemplativa” en una obra de arte era “un campo de cultivo para el comportamiento antisocial?”

La respuesta yace en el sumamente difícil abrazo de Benjamin al marxismo. Igual que otros intelectuales de la época, llegó a sentir que solo el comunismo podría salvar a Europa de la guerra, la depresión y el fascismo. Visitó la Unión Soviética en 1926, y se aferró a la esperanza de que el comunismo podría satisfacer más a los escritores de lo que el capitalismo había conseguido hacerlo. Las circunstancias personales de Benjamin sirvieron únicamente para fortalecer este juicio. El periodismo literario, de ninguna manera una carrera lucrativa, era un periodismo casi heroicamente fútil en la Alemania de Weimar. En 1931, Benjamin confesó que “circunstancias materiales...han hecho mi existencia –sin propiedades ni ingresos regulares– una paradoja, en vista de la cual hasta yo mismo caigo en algunas ocasiones en el estupor del asombro.” Y cuando Hitler tomó el poder, Benjamin perdió lo que le quedaba de su subsistencia. En marzo de 1933, huyó de Alemania hacia Francia, para nunca volver. Por el resto de su vida vivió al borde de la indigencia. Un subsidio otorgado por el Instituto de Investigaciones Sociales, igualmente en el exilio de su lugar original en Frankfurt, le ayudó a sobrevivir apretadamente. “Mi Comunismo” dijo Benjamin, “es una expresión drástica, no una expresión estéril del hecho que la actual industria intelectual encuentre imposible hacer espacio para mi pensamiento, así como el presente orden económico encuentra imposible resolver mi vida.”

El giro marxista de Benjamin fué bienvenido por amigos como Brecht, quien lamentaba solamente que no hubiera ido lo suficientemente lejos. Por otra parte, Scholem continuó con un torrente de reproches en sus cartas desde Palestina, considerándolo no más que un disfraz a la moda: “Existe una desconcertante alienación y separación entre tu verdad y tu pretendida forma de pensamiento.” Se

sintió furioso con el rechazo de Benjamin a reconocer lo lejos que su idiosincrática comprensión del comunismo se desviaba de la ortodoxia del partido. “La completa certeza que tengo acerca de lo que le pasaría a tu escritura si se te ocurriera presentarla en el Partido Comunista, es bastante deprimente,” escribió Scholem.

Benjamin nunca se unió al Partido, aunque sufría horribilmente por ello, de la misma manera, en que posponía continuamente sus planes, expresados a menudo, de aprender hebreo y mudarse a Palestina. Pero su limitada y personal adhesión a los principios marxistas tuvieron efectos importantes sobre sus trabajos –efectos que tendieron a corroborar el pesimismo de Scholem. “La Obra de Arte” no podría haber sido escrita sin el recientemente descubierto interés de Benjamin en las condiciones materiales de la producción cultural. No obstante, su insistencia masoquista en poner su trabajo al servicio de la lucha de clases también justifica la beligerancia y violencia de ese ensayo.

La víctima más importante del marxismo de Benjamin fué “El Libro de los Pasajes”, el cual goza hoy de la reputación de ser uno de los textos más famosos jamás escritos. Fué la ballena blanca de los últimos años de Benjamin, una obra magna de estupendo alcance y originalidad, que Benjamin se reconoció a sí mismo perpetuamente incapaz de terminar. El *Passagenwerk*, como Benjamin se refería a él, tomó su nombre de los pasajes o galerías, que adornaban París en la época de Baudelaire. Éstos eran unos paseos cubiertos de vidrio dispuestos para las compras y los paseos a pié, lo cual contribuía a darle a la ciudad su reputación de paraíso de los *flâneurs*. En las arcadas del París del siglo XIX, Benjamin creía haber encontrado el *omphalos* de la ciudad moderna, con su erótico anonimato, su fantasmagoría de modas, su mezcla de banalidad y encantamiento.

Las galerías lo atraían, sobre todo, porque sus días ya habían pasado; las tiendas departamentales las habían vuelto obsoletas. Ésto les confería el encanto que Benjamin encontraba en todo lo desechado y superado, todos los detritos sobre los cuales la civilización imprime sus más hondos secretos. “Para alguien que revisa montones de cartas viejas,” escribió, “una estampilla que ha estado fuera de circulación por mucho tiempo pegada a un sobre, muchas veces dice más que la lectura de docenas de páginas.” Justamente de esta manera soñaba Benjamin en usar las galerías para escribir la historia escondida de la ciudad que él llamaba, en un ensayo, “París, capital del siglo XIX”. Inicialmente quería que su ensayo de los pasajes fuera breve, alusivo, y literariamente “una obra del género fantástico,” como la llamó en 1928. “De todas formas,” le aseguró a Scholem, “es un proyecto que llevará solamente unas cuantas semanas.”

¿Que fué lo que transformó el ensayo de 1928 en un yacimiento de mil páginas de notas, fragmentos y citas que Benjamin dejó atrás al morir, y que fué publicado en 1999 con el título “El Libro de los Pasajes”? Cualquiera que fuera la respuesta debería incluir la constante tendencia de Benjamin a andar innecesariamente con dilaciones; a las circunstancias desordenadas de su vida en los años 30, mismas que dificultaban la investigación ininterrumpida, y a la naturaleza inherentemente evasiva de aquello que estaba tratando de realizar. Sobre todo, sin embargo, lo que le impidió completar el proyecto fué acaso su marxismo. Hacia el final de los años treinta, cuando lo retomó en serio, estaba decidido a rehacer su análisis del París del siglo XIX en el lenguaje del materialismo dialéctico. Fue en apoyo a este proyecto que el Instituto de Investigación Social le otorgó a Benjamin un subsidio, a la expectativa de un brillante ejemplo de crítica cultural marxista.

Pero cuando Benjamin empezó a transformar “El Libro de los Pasajes” en algo parecido a una forma publicable, al enviarle a Teodoro Adorno un ensayo intitulado “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, iba a recibir un *shock*. Aún cuando Benjamin estaba ansioso de adoptar la terminología marxista, el uso que hizo de ésta resultó demasiado descuidado para un teórico tan sutil como Adorno. En lugar de afinar su visión de París, el marxismo se había estacionado sobre ésta como una niebla, reduciendo a Benjamin a lugares comunes. (Por ejemplo, interpretó el gran poema de Baudelaire sobre la embriaguez, “El Vino de los Traperos,” como una respuesta al impuesto sobre el vino.) En una devastadora carta, Adorno expresó qué usando “categorías marxistas,” Benjamin se había “negado a sí mismo sus pensamientos más audaces y más productivos en una suerte de pre-censura.” El juicio de Adorno hizo eco al de Scholem: el vocabulario marxista de Benjamin había dado la espalda a sus verdaderas ideas.

Este rechazo, viniendo de un representante del último patrocinador que le quedaba a Benjamin, fué un golpe terrible. Su oportunidad lo hizo aún peor: había trabajado durante el otoño de 1938 para terminar este ensayo, creyendo que la guerra podría estallar en cualquier momento. “Fué una carrera contra la guerra,” le dijo a Adorno, quien a la sazón estaba viviendo en Nueva York, “y, a pesar de mi asfixiante temor, tuve una sensación de triunfo el día en que lo envolví en un paquete...antes del fin del mundo (ila fragilidad de un manuscrito!).” Ahora le decían que el triunfo era ilusorio, que el Libro de los Pasajes no podía ser escrito en los términos propuestos por él. Aún cuando Benjamin hubiera vivido lo suficiente, es dudoso que hubiera podido completarlo. La base intelectual e ideológica del trabajo estaba en zozobra.

De cualquier manera, la historia no le daría la oportunidad. A pesar de los intentos de sus amigos para persuadirlo de emigrar de Inglaterra hacia Estados Unidos, Benjamin permanecía en París en el verano de 1940, cuando el mal del que había escapado en Berlín lo alcanzó. La caída de Francia preparó el escenario para un martirio secular que forma una gran parte de su leyenda. Los detalles exactos están en discusión, pero parece que el 26 de septiembre de 1940, Benjamin formaba parte de un grupo de refugiados tratando de cruzar la frontera franco-española en Port Bou. Pero los guardias fronterizos españoles, tal vez en un acto de deferencia hacia la Gestapo, no aceptaron sus visas y los regresaron. En la desesperación y al borde del agotamiento, Benjamin tomó una sobredosis de morfina. La mañana siguiente, los guardias se ablandaron y el resto de la partida escapó a través de la frontera. Solo Benjamin, enterrado en el cementerio de Port Bou, quedó atrás como una víctima ejemplar, un reproche a un intento de Europa de asesinar a sus judíos, sus radicales, y sus mejores mentes.

¿Adonde encaja el hachís en esta parábola del genio perseguido? El lector que recurra a “Sobre el hachís” para encontrar una respuesta clara puede salir defraudado. Parecido a una versión a pequeña escala de “El Libro de los Pasajes,” es el marcador para guardar el lugar a un libro que nunca pudo terminar, una ruina ocupando el sitio en donde él planeaba erigir un monumento, y como tal debe de ser cuidadosamente interpretado. Esto es enteramente apropiado, ya que Benjamin mismo creía que “todo conocimiento humano, si puede ser justificado, no debe asumir ninguna otra forma que aquella de la interpretación.”

La forma más común de interpretación, desde luego, es la lectura. Tan arraigada está nuestra asociación de ambas que la lectura pone

a nuestra disposición una metáfora para muchas actividades que no tienen nada que ver con textos escritos: el adivino “lee” la palma de la mano, el astrólogo “lee” las estrellas. La búsqueda intelectual que definió el trabajo de Benjamin –en ocasiones se parece, al desafío que se impuso a sí mismo–, el de averiguar que tanto del mundo podía ser “leído” en esta forma. En “El Libro de los Pasajes”, hizo larguísimos catálogos de cosas efímeras –carteles publicitarios, vitrinas de tiendas, modas de vestir– comentando: “Quienquiera que entienda como leer estos signos conocerá de antemano no solamente acerca de nuevas corrientes en las artes sino también acerca de nuevos códigos legales, guerras y revoluciones.”

La sospecha de que todo en el mundo lleva un mensaje escondido parece haber asaltado a Benjamin a una edad temprana. “Berlín. Niñez cerca de 1900” está organizada como una serie de viñetas, cada una dedicada a una cosa o un lugar de su niñez: “El Teléfono,” “El Caletín”, “En la Esquina de Steglitzer y Genthiner.” El resultado es una memoria extrañamente despoblada, en la cual los padres de Benjamin son presencias mudas, y los amigos están casi completamente ausentes. Benjamin le dijo a Scholem que el proyecto contenía “el retrato más exacto que jamás podré dar de mi mismo,” y no obstante es un retrato en el cual el modelo nunca aparece, su lugar lo toman los objetos que lo rodean. El efecto no es solamente hacer parecer a Benjamin como un niño cauteloso, solitario, aún cuando indudablemente lo fué. Más bien, si Benjamin se deleita en memorias de soledad, somnolencia y enfermedad, es porqué estos estados de indefensión le permitían comunicarse más íntimamente con los objetos a su alrededor. “Todo en el patio se convirtió en una señal o indicio para mi,” escribe en la sección intitulada “Logias”. “Muchos eran los

mensajes incrustados en la mampara de las persianas verdes recogidas en lo alto, y muchos mensajes ominosos que yo prudentemente dejé abiertos en la velocidad de los postigos enrollables que bajaban con un sonido atronador a la hora del crepúsculo.”

Benjamin siempre esperó dirigir sus poderes de lectura hacia clases de signos más tentadoras y más oscuras –la astrología lo fascinaba– y su deseo de ceder a esas ideas alude a lo metafísico, y hasta a la inspiración mística que está en el corazón de todos sus trabajos, especialmente a su comprensión del lenguaje. Esta afinidad con lo místico era evidente para Scholem, quien describió el trabajo de Benjamin como “una yuxtaposición, a menudo misteriosa, de los dos modelos de pensamiento, el metafísico –el teológico y el materialista”, pero no es fácil para los lectores modernos captarlo. El lado teológico del pensamiento de Benjamin permaneció escondido durante su vida y mucho tiempo después, en parte porque él decidió esconderlo. Nunca publicó el ensayo seminal de 1916 “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” el cual expone su visión mística de la lengua, o escritos posteriores que muestran el constante dominio sobre su imaginación. Solamente hasta la publicación de “Escritos Escogidos” ha sido posible para los lectores de habla inglesa aprehender el hecho crucial de que el elemento “metafísico-teológico” del pensamiento de Benjamin era más antiguo y más profundo que el elemento “materialista.”

El ensayo de Benjamin “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” afirma: “No existe evento o cosa de naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna manera del lenguaje, ya que es la naturaleza de cada una comunicar sus contenidos mentales.” Todo en el mundo–estrellas, rostros, animales, paisajes– tiene

un significado, y Benjamin acepta que ésto supone la existencia de un autor cósmico. “Dios”, declara, “hizo las cosas reconocibles en sus nombres.” Desde luego, la razón profana sostiene que los lenguajes humanos son puramente convencionales, pero Benjamin no apoyaría la idea de que las palabras son arbitrarias: “Ya no es concebible, tal como lo mantiene la visión burguesa del lenguaje, que el mundo tenga una relación accidental con su objeto”. En cambio, él sostiene que cada lengua humana es en realidad una traducción fallida y confusa del idioma divino que habla en las cosas: “Es la traducción del lenguaje de las cosas al del hombre.”

Esta visión de lenguaje que adelanta aquí Benjamin es conmovedora precisamente porqué está más allá de la prueba lógica, y porque expresa tan elocuentemente sus anhelos de significado en un mundo que normalmente se presenta a sí mismo como un caos. Este anhelo lo llevó, lenta y equivocadamente, al hachís. Durante un trance de hachís, esperaba que sería posible comprender el lenguaje de las cosas más directamente que en la vida ordinaria –para experimentar un univierso bañado de significado.

En la época en que Benjamin probó las drogas, ya había estado leyendo y haciéndose preguntas acerca de ellas por años, y cuando finalmente llegó el momento, resultó ser un chasco, por lo menos en el sentido filosófico. Ésto no quiere decir que Benjamin no experimentó y disfrutó todos los efectos habituales. Se sintió a gusto. “Benevolencia hacia todos. Desprendiéndome de complejos de ansiedad neurótico-obsesivos,” anotó durante este primer intento. Tuvo extrañas visiones, tales como “una larga galería de armaduras con nadie dentro. Ninguna cabeza, solamente flamas jugando alrededor de las aberturas del cuello. Hasta tuvo antojos: “me sentí incapaz de

calmar las punzadas del hambre que me agobiaron una noche en mi habitación. Me pareció conveniente comprar una barra de chocolate.”

Pero lo que Benjamin llamó “la gran esperanza, deseo, ansia de alcanzar –en un estado de intoxicación– lo nuevo, lo intocado” permaneció evasivo. Cuando pasaba el efecto de las drogas, pasaba también la sensación de “haber penetrado de repente, con su ayuda, el más recóndito, generalmente el más inaccesible mundo de las superficies.” Todo lo que quedaba eran los comentarios ocultos y los gestos registrados en los protocolos, los grotescos cadáveres de lo que habían parecido ideas vitales. En una sesión en abril 18 de 1931, Fritz Fränkel, un médico que administraba la droga a Benjamin, registró, “El brazo y el dedo índice están levantados muy alto en el aire, sin apoyo. La elevación del brazo es ‘el nacimiento del reino de Armenia’”. “Durante otro trance, Benjamin estaba muy excitado por haber dado con la frase “Wellen schwappen–Wappen schwellen” (“Las olas chocan –los blasones se hinchan) arguyendo que la rima de las palabras encerraba la clave entre las olas y los diseños usados en heráldica. “El sujeto platica de una manera culta”, anotó Fränkel. “*“Quod in imaginibus, es in lingua.”*” Fränkel pudo haber sabido el significado de la frase en latín–”tal como lo es en las imágenes, lo es en la lengua”, pero no pudo haber reconocido qué tan crucial era la noción para el pensamiento de Benjamin, o cuán tremendamente importante la frase sin sentido le debió parecer a él. Bajo la influencia del hachís, Benjamin sentía que los nombres y las cosas debían estar unidos, que una rima había revelado una realidad.

La tragedia o tal vez la comedia consistió en que esta idea, la coronación de la labor filosófica de Benjamin, no pudo sobrevivir al trance que lo engendró. A la fría luz de la mañana siguiente, *Wellen schwappen Wappen schwellen* es un tintineo sin significado, y la elevación de un

brazo no tiene conexión perceptible con el reino de Armenia. “Sobre lo que estamos a punto de hablar parece infinitamente seductor,” escribió Benjamin con resignación. “Abrimos nuestros brazos llenos de amor, hambrientos de abrazar lo que tenemos en la mente. Sin embargo, apenas y lo hemos tocado nos desilusiona completamente. El objeto de nuestra atención se desvanece de repente al toque del lenguaje.” El hachís como un genio maligno en un cuento de hadas, concedía el deseo de Benjamin, pero garantizaba el que no pudiera gozarlo. Lo que hace de “Sobre el hachís” un libro importante es que los experimentos de Benjamin con drogas no solamente fueron un fracaso en sí mismos si no que también cambiaron las opiniones de su otro trabajo en una forma que él nunca admitió por completo. Lo seductor de su pensamiento descansa en su fantasía de un mundo perfecto, en el cual los objetos serían redimidos –para usar una de sus palabras favoritas– de su prisión de silencio. Tomándola prestada de la tradición judía, algunas veces Benjamin imaginaba su redención como mesiánica; más tarde en su carrera, a menudo la lanza en términos marxistas, viendo la redención como revolución. Se aferraba a estas esperanzas más y más apasionadamente mientras más aterrador se volvía el mundo a su alrededor. La última frase de su último gran ensayo, “Tesis sobre la Filosofía de la Historia –escrito en 1940, cuando el nazismo parecía imparable– insiste en que aún en la hora más oscura, la redención sigue siendo posible, que cada segundo es “la pequeña puerta en el tiempo a través del cual el Mesías puede entrar.”

El hachís, al ofrecerle una visión de su redención de una forma tan comprometida y transitoria, nos obliga a confrontar la posibilidad de que nunca fue nada más que una fantasía. Si Benjamin descubrió un lenguaje místico en su trance de hachís, fue porque el deseaba

fervientemente descubrirlo. Y algo similar sigue siendo verdad para todas sus especulaciones mesiánicas. La oscura complejidad de su trabajo, construido de profundas agudezas en el lenguaje, pensamiento, arte, y sociedad, nos tienta a ignorar la dificultad de realmente detenernos en ella.

Después de todo, si el mundo no es un texto porque no tiene un autor, entonces Benjamin no es un interprete sino un poeta, creando significados en lugar de percibirlos. Finalmente, sus extraños, hermosos trabajos se leen mejor como fragmentos de un gran poema —el poema de un anhelo que ningún mundo, y el de Benjamin menos que ninguno, podría quizás satisfacer—

Adam Kirch, “El filósofo en éxtasis”,  
The New Yorker, agosto 21, 2006.

*Traducido al español por  
María R. Pimentel*

# Trascendencia tornasol

## Los espejos sagrados de Alex Grey

En el cuarto piso de un edificio que está en medio de bodegas industriales en Chelsea, hay una estancia con puertas negras que dan a la Capilla de los Espejos Sagrados. Ver con ojos caleidoscópicos hizo a la psiquedelia amante de la geometría (el *Op art* sólo es un residuo de la visión fractal del psiconauta). Sobre el fondo negro en esas puertas hay pintada una red de patrones geométricos amarillos que marcan unos puntos de colores, como constelaciones de estrellas, que abren otro plano en la imagen. Allí, dos dibujos rojos de escala humana: un hombre y una mujer desnudos en posición anatómica. Son *Adán* y *Eva* en la entrada del “santuario para la contemplación del arte”.

Adán y Eva pusieron nombre a todo lo que había en el Edén, y a través del lenguaje formaron el mundo, pues el signo señala lo real y lo reviste de la realidad. *Adán* y *Eva* en la Capilla guardan el “Edén”

de Grey: Pieza por pieza y sala por sala, el artista funda el mundo a través de su obra, la cual funciona con signos que permiten el reflejo de la colectividad psiquedélica, pues es allí donde comienza a nombrarse el cuerpo del País de las Maravillas.

A través de las cinco salas y los signos que hay en cada una de ellas, el público es sumergido en un bombardeo sensorial (pintura, escultura, música y palabras) que lo introduce a la lógica “edénica” y lo confronta con su propio sistema “edénico” existencial.

La Capilla de los Espejos Sagrados es un espacio cultural donde se hace yoga, danza trance –en un evento llamado *entheocentric salon* donde se combina el trabajo de *DJ's*, luces y *live painting act* de Alex y Allyson Grey–, simposios sobre enteógenos, ceremonias de luna llena y luna nueva, entre otras actividades dirigidas a provocar una experiencia creativa que permita la construcción de una espiritualidad personal y transcultural.

Alex Grey (Ohio, 1953) es un artista que inició su trabajo profesional a inicios de la década de los años 70, poco tiempo después del esplendor de la época del movimiento *hippie*. En su obra se reconoce su evolución existencial y destacan dos etapas: la primera es de carácter nihilista y trabaja el tema de la muerte y la polaridad, mientras que la segunda estudia la trascendencia y la transfiguración del hombre, desde la cotidianidad hacia el plano espiritual, a través de la emancipación de la subjetividad como directriz que articula el sentido existencial. La instalación *Espejos Sagrados* y el lugar donde se exhibe permanentemente, la *Capilla de los Espejos Sagrados* son el centro de su obra en la segunda etapa, la cual otorga al arte el estatuto sacro y refleja la espiritualidad de la contracultura de la década de los 60 en Estados Unidos, basada en la experiencia mística del movimiento psiquedélico.

Estas páginas exploran el concepto de cuerpo, experiencia mística y espacio en los *Espejos Sagrados* y la *Capilla de los Espejos Sagrados*, proponiendo una reflexión sobre algunas de sus implicaciones en la cultura moderna tardía y la subcultura psiquedélica. Por tanto, se plantea el encuentro con la obra desde dos lógicas que proponen diferentes construcciones de lo sagrado. Lo sagrado es una construcción cultural que se origina en la red semántica de la cosmovisión. Para Walter Benjamin la modernidad desarrolló un paradigma epistemológico científico que vació de significado a la red semántica judeocristiana, lo cual originó la alegoría como estructura que produce a lo sagrado como fantasma<sup>1</sup>. En la tardomodernidad surgen el *New Age* y el Neopaganismo que replican esta configuración alegórica de lo sagrado a través del *bricolage*.

La instalación *Espejos Sagrados* está formada por “veintiún figuras enmarcadas, [...] diecinueve pinturas y dos espejos grabados al agua fuerte”<sup>2</sup> que presentan la figura humana en posición anatómica, según el modelo de representación médica.

## LOS ESPEJOS SAGRADOS: LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO UMBRAL DE LA MADRIGUERA DEL CONEJO

El mecanismo mimético de los *Espejos Sagrados* se activa a la manera como sucede en el teatro. En la escena teatral la trama, como acontecer mimético, se realiza cuando el carácter del actor se relaciona con el espacio y los objetos escénicos. La encarnación del personaje

<sup>1</sup> Este planteamiento se desarrolla a profundidad en Walter Benjamin; “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, *Obras*; Madrid, Abada Editores, 2006; t. I, Vol. 1.

<sup>2</sup> Alex Grey; “Capilla de los Espejos Sagrados”; en Alex Grey (ed.), *Transfiguraciones*; 2001; p.135.

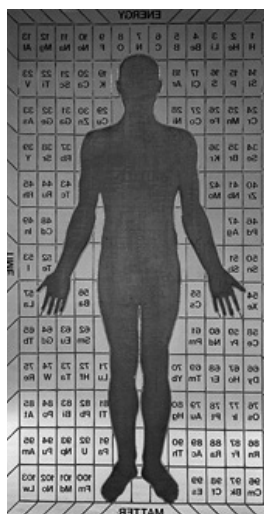
implica en el actor un proceso emotivo subjetivo que se manifiesta en el movimiento escénico. El accesorio es el objeto que inviste al actor y esta relación sujeto-objeto activa la mimesis. El pacto de ficción que el espectador hace con los *Espejos Sagrados* es muy parecido al del actor en personaje, pues la mimesis de la instalación no es lo grabado (*Mundo Material* y *Mundo Espiritual*) o lo pintado (resto de la serie), sino aquello que aparece en la relación sujeto-objeto a través del juego del espejo. El proceso del espectador sigue la misma lógica que la del actor y el objeto, en calidad de accesorio, se inviste con la intencionalidad del personaje; en este caso se interpreta a alguien que se observa en un espejo.

El *Mundo Material*, más que un espejo, es una puerta que abre a un camino de espejos que devuelven al espectador la sinestesia de lo mirado hasta llevarlo al *Mundo Espiritual*. El acto de andar entre los primeros quince espejos del camino implica diseccionar, en el juego perceptivo del espejo, a cada uno de los sistemas (físicos y transfigurativos) que a su paso muestran la materia y su transfiguración. Entonces sigue reflejarse en el que presenta la fusión del espacio y el cuerpo, la muerte del límite que divide al sujeto/cuerpo del objeto/mundo, el *Enrejado de la Mente Universal*, que mimetiza la experiencia mística. Esta pintura presenta una especie de fuente de luz que se recicla a sí misma y la perspectiva del encuadre la retrata suspendida en un cuarto de espejos que, desvanecidos en su transparencia, la hacen surgir multiplicada al infinito. Pareciera que se mirara desde uno de esos espejos que articulan la composición y al espectador le da la sensación de ser él mismo un espejo de aquél circuito que conecta al infinito.

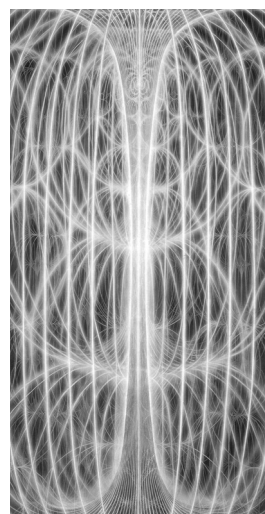
Para el artista esto es “[...] El entramado unificado de cuerpos energéticos representado en la pintura podría ser llamado el Cuerpo de Dios, el *Atman* en el *Brahman*, o la fábrica del Ser, más allá del



*Mundo Material.*



*Mundo Espiritual*



*Enrejado de la  
Mente Universal.*

tiempo y el espacio”<sup>3</sup> y es la representación pictórica de la experiencia mística que dio origen a esta instalación y que compartió con su esposa, Allyson, en 1976:

Tomamos LSD como sacramento [...] ya no estaba conciente de mi realidad física, ni de mi cuerpo en un sentido convencional. Sentí mi interconexión con todos los seres y las cosas en un gran Enrejado de la Mente Universal [...]

La dualidad de mí mismo y lo otro trascendió en esta dimensión infinita de luz espiritual [...] Este era el estado más allá del nacimiento y la muerte, más allá del tiempo, nuestra verdadera naturaleza, la cual parecía más real que cualquier entorno físico y más

<sup>3</sup> Traducción mía para fines de este texto; Alex Grey; “The Sacred Mirrors ”; en Alex Grey (ed.), *Sacred Mirrors: The Visionary Art of Alex Grey*, 1990; p. 36.

real que mi cuerpo físico. [Cuando] encendimos la luz [...] estaba asombrado al saber que [Allyson] había experimentado la misma dimensión transpersonal al mismo tiempo, lo cual determinamos por los dibujos descriptivos y nuestra discusión [...].<sup>4</sup>

Fue así como Allyson dibujó el primer modelo del *Enrejado de la Mente Universal* que pintó Alex Grey en 1981 como parte de la serie *Espejos Sagrados*. Sin embargo, ¿qué premisas culturales permitieron a los Grey refigurar esta experiencia como mística y cuál es la relación que guardan con la configuración de los diferentes sistemas presentados en la instalación? ¿Cuál es la intencionalidad de la *Capilla de los Espejos Sagrados*? Para responder estas preguntas es necesario explicar qué es la experiencia psíquedélica, hacer una revisión de cómo fue el descubrimiento científico de las sustancias indólicas que la producen y su repercusión en la cultura estadounidense durante la década de los años 60.

Para entrar a esta madriguera de conejo hay que lanzarse en una caída libre que se convierte en vuelo y lleva, como en *Alicia...*, al *País de las Maravillas*, allí donde rige otra lógica de la newtoniana que desprende al cuerpo de las dimensiones conocidas. Los sentidos que fueron receptores distinguibles (olfato, vista, oído, gusto y tacto) se fusionan en sinestesia y el sistema perceptual sujeto/objeto se trasmuta en Uno solo, el aconte-ser.

---

<sup>4</sup> Traducción mía para fines de este texto; Alex Grey; *The Mission of Art*; Massachusetts, Shambhala Publications, 2001; pp. 21-23.

## LABERINTO: ESTÉTICA PSIQUEDÉLICA Y LA ENTEOGENIA TARDOMODERNA

Durante la década de los 60 hubo un *boom* masivo de personas que experimentaron en carne propia la experiencia psiquedélica, a la cual nombraron mística y se convirtió en la fuente de la revolución *Peace and Love*. La naturaleza física del LSD posibilitó esto, ya que la dosis necesaria para producir efectos se mide en microgramos, y por tanto se necesita producir unos pocos gramos para que miles de personas lo consuman. Según McKenna “el LSD fue la droga de elección en los años 60 por esta razón [...]: que podías producir suficiente para hacer un cambio social rápido”<sup>5</sup>. Sin embargo, la utopía de un cambio político y social radical fue desmentida por la historia. Hoy en día sin Vietnam, ni el muro de Berlín, más la institucionalización de la contracultura en la tardomodernidad, ¿qué excusa podía mantener la utopía del *País de las Maravillas*? y, no obstante ¿por qué se fortaleció un movimiento al punto de ser hoy una subcultura?

La estética psiquedélica como contenido hecha raíces en el *País de las Maravillas* y su forma es aquello visible y articulado que paradójicamente es mercancía de un nuevo nicho de mercado de la cultura tardomoderna; se trata de una especie de anfibio que permite el encuentro de la alienación y la iluminación en tanto que pertenece a dos mundos.

La zona lumínica de esta estética se abre en un camino rizomático<sup>6</sup> que permite acceder al lenguaje de la subcultura, desde su

<sup>5</sup> Entrevista a Terence MacKenna publicada en Robert Forte y Nina Graboi; “The archaic revival: An interview with Terence McKenna”; Robert Forte (ed.), *In Timothy Leary: outside looking in*; Rochester, Park Street Press, 1999; p. 146.

<sup>6</sup> “[...] un método tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras

propia configuración como sistema lógico y de significación. Desde el rizoma se explora la desterritorialización y esto es adentrarse a la madriguera del conejo donde la caída se hace vuelo. Sin embargo, el auge del interés por la “espiritualidad” en la cultura tardomoderna, a partir de la década de los 80, también es un horizonte que refigura a la estética psiquedélica. El *New Age* y el neopaganismo se apropian de esta estética e hilvanan con ella un *bricolage* alegórico de simulación mística que sirve para la alienación de neonarcisos<sup>7</sup> y maniacos<sup>8</sup>.

La experiencia mística, en tanto fenómeno subjetivo, es científicamente improbable. Sin embargo, mediante el estudio antropológico se ha demostrado que su elaboración depende del sistema simbólico cultural que a través de la ritualidad y la mitología intencionalizan la experiencia, la significan y la contienen en el ámbito de lo sagrado.

El término enteógeno se problematiza al insertarse en el sistema simbólico de la cultura moderna pues su epistemología científica no puede objetivar la existencia del espíritu y, por ende, la trascendencia y lo sagrado. En esta condición cultural la intencionalidad de la *Capilla de los Espejos Sagrados* también es problemática y plantea la pregunta por la alegoría y el *bricolage*.

---

dimensiones y demás registros” (Deleuze y Guattari, *Rizoma*, p. 14), de modo que replica la gramática del modelo que lo originó y sin embargo, producen nuevos significados.

<sup>7</sup> Lipovetsky explica que “cuando el significado deja paso a los juegos del significante, y el propio discurso a la emoción directa, cuando las referencias exteriores caen, el narcisismo ya no encuentra obstáculos y puede realizarse en toda su radicalidad” (Gilles Lipovetsky; “Narciso la estrategia del vacío”, en *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*; Barcelona, Editorial Anagrama, 2002; p.55)

<sup>8</sup> Según se plantea este término en: Sigmund Freud; “Duelo y melancolía”, en *Obras Completas*; Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1985.

## CRÓNICA A VELOCIDAD LUZ SOBRE LA ECLOSIÓN DEL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

Aldous Huxley, bajo la supervisión del psiquiatra Humphrey Osmond, probó la mezcalina cuya experiencia lo llevó a escribir el ensayo *Las Puertas de la Percepción* (1954) donde da testimonio de la “visión sacramental de la realidad”<sup>9</sup>, a la vez que indaga sobre el concepto de cuerpo y experiencia visionaria/mística. Fue así que las experiencias con sustancias indólicas comenzaron a nombrarse con el registro de lo sagrado, que hasta entonces había estado relegado al plano de la fantasía religiosa. Huxley concibe al cuerpo como una máquina bioquímica dirigida por el cerebro, el cual “cuenta con una serie de sistemas de enzimas que sirven para coordinar sus operaciones”<sup>10</sup>. Estas enzimas pueden ser dirigidas a voluntad, según el suministro de agentes químicos, en este caso del grupo indólico. El peso de Aldous Huxley para la contracultura va más allá de su aportación teórica sobre el cuerpo y la experiencia mística, pues fue el primero en formular el primer plan “de usar drogas alucinógenas para lograr una transformación individual (y posiblemente social)”<sup>11</sup>, y además convenció a Albert Hofmann y a Humphrey Osmond de que “tomar LSD brindaba una experiencia trascendental”<sup>12</sup> lo que significó una declaración de guerra contra la academia psiquiátrica y su visión positivista.

<sup>9</sup> Aldous Huxley; *Las puertas de la percepción*; México, Edixtlan Ediciones, 1988; p.21.

<sup>10</sup> Huxley, *Las puertas de la percepción*, p. 24.

<sup>11</sup> Joe Austin; “Rome is Burning (Psychedelic): Traces of the Social and Historical Contexts of Psychedelia”; en Christoph Grunenberg (ed.), *Summer of Love: The Art of Psychedelic Era*; p. 190. (T. del A.)

<sup>12</sup> Traducción mía para fines de este texto; Steven J. Novak; “LSD before Leary: Sydney Cohen’s Critique of 1950’s Psychedelic Drug Research”; *The History of Science Society*, núm. (1997); p. 95; en <http://search.global.epnet.com>.

Huxley fue el primero en señalar el potencial de cambio social en el consumo de estas sustancias:

...el corolario de descubrimientos bioquímicos que permitirán a grandes contingentes de hombres y mujeres alcanzar una comprensión más profunda de la naturaleza de las cosas. Y este renacimiento será al mismo tiempo una revolución [...] La religión se convertirá en un misticismo cotidiano, que estará subyacente en la racionalidad cotidiana, en las faenas y deberes cotidianos, en las relaciones humanas cotidianas, y que les impartirá sentido”.<sup>13</sup>

y Leary coincidió con esto a partir de su propia experiencia con “hongos mágicos” en Cuernavaca.

El Dr. Timothy Leary gozaba de gran prestigio en Harvard y su proyecto proponía:

“[tratar] a los sujetos como si fueran astronautas: se les prepararía cuidadosamente, se les suministrarían todos los datos disponibles y después se le pediría que tripulasen sus propias naves, que hicieran sus propias observaciones, y que las retransmitieran al control tierra. [Los] sujetos no iban a ser pacientes sino héroes exploradores”<sup>14</sup> y así dio inicio al proyecto que provocaría su expulsión de la prestigiosa universidad en 1963. En 1961 Leary probó LSD y tras descubrir su fuerte efecto “místico”, decidió ingresarlo a la investigación. Esto fue decisivo para el desarrollo del movimiento psiquedélico y la contracultura, ya que personas de diferentes sectores intelectuales,

<sup>13</sup> Aldous Huxley citado en Escotado; *Historia General de las Drogas*; Madrid, Alianza Editorial, 1989; t.1., vol. 3, p.35.

<sup>14</sup> Leary citado en Escotado, *op. cit.*, p. 42.

entre ellos el escritor *beat* Allen Ginsberg, se iniciaron en el consumo de esta sustancia bajo el encuadre dictado por el psicólogo.

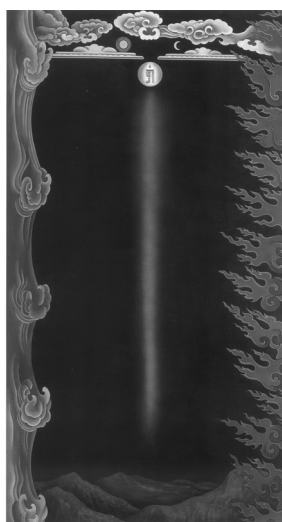
En 1966 esta fundación conformó una petición basada en sus convicciones religiosas, con la que pretendían legalizar “sus prácticas farmacológicas igual que la *Native American Peyote Church*”<sup>15</sup>; sin embargo, Leary fue encarcelado por posesión de marihuana y el LSD se declaró ilegal diez días más tarde. Esto hizo que en la historia de la contracultura el psicólogo “se convirtiera en un mártir [de] crueles inquisidores, para sus adeptos incondicionales, y en un símbolo de la barbarie del Sistema para los demás contestatarios”.<sup>16</sup> De haber sido ratificada por el congreso la petición de Leary y su grupo, se hubiera institucionalizado el primer grupo religioso de tipo *New Age*: un *bricolage* de conceptos, artefactos y prácticas religiosas de diferentes culturas entramando un sistema semántico que reflejara la búsqueda religiosa propia de la sociedad de consumo y que, en este caso particular, buscaba contener y dar sentido de experiencia mística al consumo de alucinógenos-psiquedélicos-enteógenos.

#### LA EXPERIENCIA MÍSTICA BUDISTA TIBETANA EN LOS ESPEJOS SAGRADOS

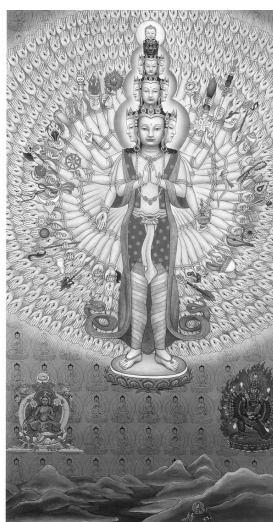
La escenografía/decorado de la *Capilla* utiliza motivos de la emblemática de los nuevos movimientos religiosos surgidos después de los años 60, símbolos religiosos de diferentes culturas y movimientos *New Age* y neopaganos, que en colaboración a la experiencia estética de los *Espejos Sagrados* despliegan la condición simbólica

<sup>15</sup> Leary citado en *ibídem*, p. 42.

<sup>16</sup> *Ibídem*, p. 81.



Vacío/Luz clara



Vacío/Luz clara

fenomenológica del santuario. También los sistemas simbólicos de la instalación, que siguen después de los sistemas transfigurativos, muestran cosmovisiones religiosas de diferentes culturas que afianzan en el espectador la importancia de lo sagrado sobre sus rostros.

*Vacío/Luz clara* y *Avalokitesvara* son pinturas que refieren al budismo tibetano, filosofía que permea la vida y obra de Alex Grey. La primera pintura presenta un estadio, el *Nirvâna*, mientras que la segunda muestra una deidad “un arquetipo mayor del budismo Tibetano, y representa el Gran Bodhisattva como una manifestación tántrica de compasión activa”.<sup>17</sup>

*Vacío/Luz clara* es una pintura que propone al espectador la experiencia del bardo,<sup>18</sup> y muestra una trama referente a la red semántica budista que condensa el *Nirvâna*<sup>19</sup> como signo pictórico. El dominio

<sup>17</sup> Grey, *Sacred Mirrors*, 1990, p. 37. (T. del A.)

<sup>18</sup> El budismo tibetano dice que en la muerte se “entra [...] en el estado de existencia intermedia (Bardo) donde se madura la salvación o el renacimiento. Se llama precisamente existencia intermedia porque es un sobrevivir temporario a la muerte, unaproyección kármica que tiene una doble salida: el *nirvana* o el *samsara*, la paz eterna o las tribulaciones del nacer y morir continuos.” (Giuseppe Tucci; *El libro tibetano de los muertos: el libro de la salvación de la existencia intermedia*; Buenos Aires, Leviatán, 1981; p.10).

<sup>19</sup> “El *Nirvâna* es lo absoluto por excelencia, el *asamsktra*, es decir lo que no es nacido ni compuesto, lo que es irreductible, trascendente, que está más allá de cualquier

maestro de la iconografía tibetana, vinculado con la intencionalidad, hacen a la pintura mostrar el estadio vacío o nada/absoluto, que significa el *Nirvâna*, y a través del juego ficticio el espectador es arrojado a su propio bardo donde la conciencia, aún poseída de identidad en la muerte, es capaz de contemplar el estado supremo y fundirse con él, según la cosmovisión budista.

Es importante no olvidar que este tipo de relación con la obra se establece gracias al juego del *espejo* que es la esencia de la instalación, sin ser necesario que el receptor posea conocimiento sobre budismo en su horizonte de comprensión. De este modo aunque el espectador no pueda reconocer su experiencia con los significantes tibetanos, lo que le ocurre es parecido a *Enrejado de la Mente Universal*, ya que se enfrenta a un tipo de reflejo abstracto que trasciende la forma del ego.

El modelo iconográfico de representación de deidades en el budismo tibetano, resultó tras un largo período de influencias de los países vecinos de Tíbet (Nepal, India, Persia y China). Este modelo iconográfico se caracteriza por: una representación del espacio que “sugiere una completa apertura hacia lo que puede aparecer y en dónde”<sup>20</sup>, la luz proviene siempre de la figura central e implica su esencia informe luminosa, y presentan otras deidades que surgen “de un no lugar o de cualquier lugar. Aparecen sin fundamento ni origen”.<sup>21</sup>

El arte budista tibetano tiene una relación entre los dispositivos de representación y la filosofía budista, en la cual la polaridad del

experiencia humana [...] No se puede ‘ver’ [...] sino con el ‘ojo de los santos’ (*ariya cakku*), es decir, con un ‘órgano’ trascendente, que no participa del mundo perecedero” (Eliade, *Patánjali y el yoga.*, 1978, p. 126).

<sup>20</sup> Tarthang Tulku; Sacred Art of Tibet; Berkeley, Dharma Publishing, 1988; p. 9.(T. del A.)

<sup>21</sup> Tulku; Sacred Art of Tibet; p. 9.(T. del A.)

*Sambhogakaya* y el *Suntaya*<sup>22</sup> significa la condición transfigurativa de la forma que se presenta, pues no importa la deidad precisa que se muestre, siempre es una apariencia de la “Budidad”. La función de este tipo de arte es ayudar al espectador a realizar una meditación mientras observa el objeto para alcanzar su propia iluminación: “[Este] arte [...] nos brinda 'objetos' que curan esta separación [sujeto-objeto]. Al principio, necesariamente las vemos como objetos, pero en la medida que progresa nuestra meditación se revierten las posiciones hacia el estatus de 'sujeto'”<sup>23</sup>. Esta instalación impone en la lógica del juego del *espejo* la identificación de la pintura con el sujeto, en este sentido el objeto artístico sirve de mediación para que el sujeto se relacione consigo mismo, de modo similar a lo que ocurre en el arte tibetano.

*Avalokitesvara* de Grey es una pintura que recurre al modelo iconográfico tibetano.

En el espacio, el cielo es inmenso y está cubierto por pequeños Budas sentados en flor de loto y realizando mudras, en contraste con el paisaje terrestre lleno de montañas dividido por un gran río, cerca del cual ocurre una pequeña escena en la que yace un cadáver, junto a un enfermo y un anciano que se acercan a unos discípulos budistas que están con su maestro aprendiendo el camino de la iluminación. Sobre ellos la realidad celeste muestra la aparición de tres deidades sobre flores de loto: Tara Verde, a la izquierda, y Yamantaka, a la

<sup>22</sup> Tulku explica: *Sambhogakaya*, del cual el arte es un aspecto, es lo que relaciona las contradicciones de los diferentes niveles de conciencia y formas de existencia, y de lo último y lo convencional. Es una forma particular de relacionar, que *vincula* y no *separa*. Manifiesta una conexión esencial sin individuar las cosas o señalar la diferencia que necesita reconciliación [...] es las *entidades mismas* abiertas y revelándose a una conciencia que percibe esto y también su “*sunya*”. *Suntaya* es el reto impío del deseo del hombre de conceptualizar, clasificar y discriminar

Tulku, op. cit., pp.6-7). (T. del A.)

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 13.

derecha, en una copulación tántrica; Avalokitesvara resplandece sobre ellos. Ésta es la figura más grande, la central en el cuadro, de la cual emana la luz de la composición. Sus múltiples brazos sostienen artefactos de meditación y forman un mandala, a la vez que un par mantiene la postura de oración y su rostro policéfalo muestra sus diferentes formas en una misma esencia. Ante esta pintura el espectador se enfrenta, según la lógica del juego, a su propio reflejo que revela a la iluminación no sólo bajo la forma de Avalokitesvara, sino como la articulación entera de un cosmos, pues el espacio pictórico ordena diferentes niveles de realidad que a su vez representan otros tiempos y espacios específicos. Todo el cosmos que aquí se presenta, incluso las apariciones celestes, son todas formas ilusorias de un mismo Todo, informe e ilimitado, que ahora es la *imago* del espectador.

Es interesante la forma en que esta pieza de la instalación transmite al público la cosmovisión budista, para la cual dios está en uno mismo, lo que implica que el mundo se torna cosmos cuando el hombre se ilumina. Este concepto de experiencia mística es el que mimetiza el espectador cuando se refleja en el paisaje cósmico de *Avalokitesvara*.

## EL CUERPO: MAPA BIOQUÍMICO AL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

El concepto del cerebro como válvula reductora sugiere un precepto darwiniano pues se trata de una matriz de percepción dirigida a la supervivencia y he aquí el *axis mundi* que enmarca a los *Espejos* de Grey: al dirigir la mirada en ascenso por el arco gótico que encuadra cada uno de los *Espejos*, las columnas que lo sostienen presentan una cadena evolutiva. La izquierda teje la evolución biológica en eslabones de ADN y se sostiene en los brazos de una mujer en flor de loto, imagen meta-

fórica de la evolución de la Naturaleza. La columna derecha presenta la concatenación de *ouroboros* que enlaza la evolución tecnológica que es sostenida por los brazos de un hombre en flor de loto, por lo que se muestra el desarrollo de la Razón; así, el último motivo en esta cadena muestra un cerebro con el que Grey representa a la neuroquímica, la ciencia que ha llevado al hombre a la conquista de su propia evolución dirigida más allá de su condición material, ya que permite articular una nueva percepción de la realidad. La sinergia de la manipulación neuroquímica por sustancias indólicas es resultado de la información genética, que dotó al hombre de racionalidad y da a la conciencia la posibilidad de descubrir la relatividad de los límites que la contienen, según el psicólogo Timothy Leary “el lugar donde uno decide dibujar la línea que separa el dentro y el afuera, el sí mismo y lo otro, es formalmente arbitrario, asunto de pura conveniencia operativa. En ciertos estados místicos, el sí mismo se expande hasta llenar el universo”.<sup>24</sup>

El cuerpo como maquinaria fenomenológica de transgresión de los límites que separan al sujeto y al objeto se configura visualmente en los sistemas transfigurativos de la instalación de Grey, pues en esta secuencia pictórica vemos cómo los engranes fisiológicos –materiales y sutiles– se encienden y expanden la conciencia humana hasta llegar al punto de la dilusión del cuerpo humano.

Esta máquina fenomenológica ha sido experimentada en *happenings* psiquedélicos desde la década de los años 60 a la fecha: pasando por eventos clásicos como fueron “La reunión de las tribus” (San Francisco, 1967) o el “Festival de Woodstock” (Nueva York, 1969), hasta los muchos *raves* que se celebran en el globo hoy en día, entre los cuales destacan los de Goa, India e Ibiza, España. Hoy podemos

---

<sup>24</sup> Leary, *El Trip de la Muerte*, p. 41.*Op.cit.*

hablar de que, en general, todas estas celebraciones han tenido el mismo fin: franquear el umbral donde se expande la conciencia y comienza el *País de las Maravillas*.

Este *País de las maravillas* es lo innombrable, el estado en que nada tiene que ser dicho, pues todos los que allí se reúnen están *allí*, en lo mismo y parecen ser las neuronas de *un mismo* cerebro. La sincronidad junguiana y la psique colectiva son incuestionables en este estado; sin embargo, los *hippies* no estaban interesados en experimentos psicológicos o místicos serios. A lo largo de cinco décadas el movimiento psiquedélico se emancipó como subcultura y las circunstancias históricas que hoy en día enfrenta la cultura tardomoderna implican un horizonte distinto al del inicio de la utopía contracultural. La asimilación de esta alternativa ideológica y vital en el mercado, demanda una visión crítica que articule las posibilidades del conocimiento del *País de las Maravillas* ante la condición actual de la decadencia de la cultura tardomoderna.

#### OASIS ESTÉTICO MARAVILLOSO EN EL DESIERTO TARDOMODERNO

El lapsus en la historia del arte moderno sobre el arte psiquedélico debe ser resuelto bajo la mirada antropológica, pues se trata de una estética que en su desarrollo ha logrado que un movimiento contracultural de los años 60 se convierta en subcultura. En la experiencia psiquedélica el lenguaje verbal se relega, pues el devenir suprime la necesidad de vincular al mundo con el sujeto a través de la palabra. De esta suerte que parte del código de comunicación subcultural es no verbal y sus signos son estéticos, tal es el caso del concepto de cuerpo y experiencia mística de los *Espejos* de Grey.

La estética psiquedélica participa de diferentes medios: pintura, escultura, ambientes, instalaciones, música, literatura, danza, espectáculos de luces, *performance* y *happening*, entre otros. Implica también un estilo visual que se caracteriza por juegos perceptuales de construcciones geométricas como el OpArt. Sin embargo, su esencia reside en que la intencionalidad siempre está vinculada al trance, según lo cual se distinguen dos tipos: una crea registros de visiones durante experiencias psiquedélicas, lo que la incluye en el arte visionario; y la otra, catalizadores que ayudan a producir estados más profundos de trance. Una de las primeras producciones para catalizar fue el modelo de *happening* masivo en donde se experimentaba la fusión de rock psiquedélico, proyecciones, espectáculo de luces, LSD, y todas las ocurrencias performativas de los espectadores/participantes como danza, poesía, parafernalia, artefactos o *lo que surgiera*. La configuración del *happening* es una maquinaria que bombardea los sentidos para catalizar estados no ordinarios de conciencia y producir la abrupta espontaneidad en el umbral del *País de las Maravillas*.

La danza se distingue por interactuar con ese tejido etéreo sinestésico que deviene en profundas odiseas subjetivas entrelazadas con el aconte-ser de la colectividad. La parafernalia y los artefactos, más que un vestuario, juegan un papel ontológico que permite a los espectadores/participantes transfigurarse en cualquier tipo de ser del vasto imaginario de la cultura moderna –mitológico o ficticio de cualquier tradición conocida–. De esta forma el *País de las Maravillas* se hace colectivo y se llena de aconte-ser revestido de fantasía encarnada ante los ojos cómplices de la subcultura. El significado del *happening* es inmanente sólo para ellos; cada vez es única, no sólo la trama en la improvisación colectiva, sino que en cada uno de los participantes ocurre un matiz particular. No obstante, la incursión siempre lleva

al mismo lugar que llaman *mundo ácido/País de las Maravillas*. Este modelo de *happening* conforma el tipo de encuadre donde se ha realizado la mayor parte de la experimentación con la que se ha creado el lenguaje de la subcultura.

Las pinturas psiquedélicas, como signo, hacen referencia a un mundo que despliega su propia lógica y estado de ser. Son un intento de traer a la luz de la visibilidad material esos relieves y esas texturas que entrelazan lo microscópico con lo cósmico, y evocar ese estado de devenir donde se unifican el mundo y el sujeto en un mismo movimiento caleidoscópico. Los *Espejos Sagrados* de Alex Grey son un registro de la mirada que refleja este estado de ser, donde se conforma un concepto anatómico del cuerpo humano y su movimiento transfigurativo. Este signo visual puede ser aprehendido más allá de los límites del *País de las Maravillas*, gracias al juego estético que activa la mimesis de la instalación.

La estética psiquedélica es el estilo del objeto y el modo de percibirlo, pues nace de la experiencia perceptiva de las sustancias indólicas y tiene la intencionalidad de traer *aquí* el *País de las Maravillas*, ya sea en forma o contenido. La obra de Alex Grey es parte de esta estética, pues su estilo en cuanto al uso del color, así como la superposición de planos hiperrealistas generan texturas y movimientos propios de la experiencia visual de estas sustancias. Además su contenido da cuenta de la ideología de la subcultura psiquedélica debido al tratamiento que da a los temas y el tipo de juego perceptivo en el que articula la representación de la experiencia mística en los *Espejos Sagrados*. La experiencia estética de los *Espejos* parte de una experiencia cotidiana muy familiar, y es que a diario nos miramos en un espejo, mejor dicho *nos vemos a nosotros mismos a través de un espejo*. En la *Capilla* hay un cuarto destinado para los *Espejos*, al

entrar allí, uno mira cada una de las piezas no para observarlas a ellas, sino para *observarse a través de ellas*. En este juego del espejo la forma del sujeto está dada en la imagen y su movimiento, mientras que el contenido depende del fluir psíquico y fenomenológico del sujeto. Se trata de una experiencia estética que surge en el encuentro de lo ficticio –enunciado como silogismo anatómico científico– con lo existencial; su exégesis, entonces, requiere el análisis de la forma como configuración de la pieza, sin olvidar que el contenido depende de la dimensión existencial propia de cada receptor y su relación fenomenológica con la instalación.

Este silogismo replica la lógica racional y, al incorporar referentes exóticos de medicinas tradicionales que involucran una anatomía sutil, lo único que hace es agregar un engrane más, otra premisa que desemboca en un movimiento lógico que deviene en experiencia mística. Esta particular presentación anatómica deja ver la aporía científica, el umbral de la pseudociencia, que significó el descubrimiento de las sustancias psicoactivas, luego denominadas como enteógenos.

La anatomía es la base de la medicina moderna; su emancipación se logró en un largo proceso, del siglo XV al XVIII, periodo que coincide con el esbozo y el triunfo del proyecto de la modernidad como cosmovisión de la cultura. Durante esos tres siglos el paradigma cristiano se abolió y se instauró uno nuevo que articuló otro orden ontológico del mundo, basado en el racionalismo empírico y la ciencia. La lógica de este nuevo paradigma implicó la muerte de Dios y la instauración del cadáver en el lugar de la condición sacra del cuerpo y la creación<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> El concepto de “naturaleza” despojó la condición de creación y criatura divina, lo que implicó el luto por lo sagrado y el devenir de un *pathos* melancólico que sólo

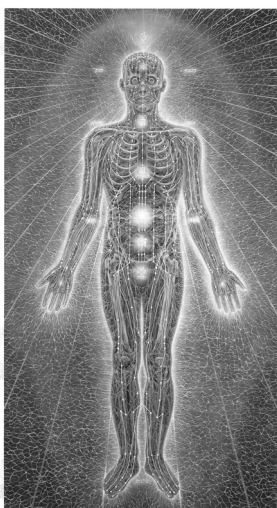
## LA TRANSFIGURACIÓN DEL CUERPO DEL ESPECTADOR

Para acceder al significado de este campo semántico es necesario trabajar con la lógica rizomática de la psiquedelia, ya que si se aborda desde la lógica de la modernidad, el significado se encripta en la melancolía por la pérdida de lo sagrado y en el simulacro maníaco de la experiencia mística. Además, el juego estético establece a las piezas como accesorios que dirigen el movimiento mimético del espectador hacia el aconte-ser místico. Las piezas transfigurativas adhieren al estilo naturalista una visión de rayos-X que hace visible la multiplicidad de sistemas anatómicos e instaura nuevos planos a la composición que incorporan otros sistemas al cuerpo, los cuales provienen de la cultura hindú (chakras), china (meridianos) y judía (*sephirot* de la cábala). Estos esquemas del cuerpo son utilizados como modelos médicos en estas culturas y coinciden con la idea de que el hombre tiene un cuerpo físico y otro sutil. Se trata de una representación anatómica transcultural del cuerpo, cuya conjunción visual articula de modo objetivo al espíritu, la psique y el cuerpo.

En *Sistema de energía psíquica*, la presentación del espacio como trama energética se logra gracias al uso de los colores amarillo, blanco, en conjunto con la gama de azul, que forman la luz a través de trazos delgados, largos y firmes que hacen un patrón de rayos que une las venas y el aura de la figura humana con el espacio. El efecto multicromo de estas pinturas se logra por la técnica del acrílico sobre lienzo que marca un matiz. Las piezas de la instalación cumplen el

---

podía ver la nueva condición como muerte. Esto se refleja en las creaciones poéticas de la época donde “la naturaleza [aparece] como una eterna caducidad, sólo en la cual la mirada saturnina que es la propia de aquellas generaciones reconocía como tal a la historia” (Benjamin, *op. cit.*, p. 398).



*Sistema de energía psíquica*

rol de accesorio, el *espejo*, que es un objeto intermediario que vincula al sujeto consigo mismo. Los sistemas físicos van dirigiendo la atención del espectador hacia sí mismo y la repetición de la serie le produce una concentración de su propia energía psíquica, a través de la cual se hace consciente su dimensión corporal y subjetiva. Por esto, cuando se refleja en *Sistema de energía psíquica* acepta con naturalidad los nuevos órganos, pues se trata de un engrane lógico del silogismo que por fin muestra al cuerpo vinculado con la forma de la subjetividad. Este es el umbral de la pseu-

dociencia, se trata de un paso consecuente que acumula, por medio de la ficción, la aprehensión fenomenológica de un sistema sutil de la anatomía humana.

El concepto de cuerpo de los *Espejos* se articula como anatomía y resuelve la existencia de Dios –“Conciencia Cósmica”– por una lógica sistémica del cuerpo que conlleva a la inmanencia del espíritu a través de la experiencia mística. Esta anatomía/silogismo replica el sistema de enunciación de la maquinaria de sentido de la modernidad, pero como es rizoma produce su propia lógica de sentido, la cual parte del empirismo fenomenológico que revela al *País de las Maravillas* y la experiencia mística como realidad.

Los *Espejos Sagrados* y la *Capilla* son las creaciones emblemáticas de la obra de Alex Grey. A través de ellas el artista produce un concepto de cuerpo que organiza de un modo específico al espacio, el cual se trabaja también en lo pictórico y lo real; es decir que esta obra configura un modelo en el que el concepto del cuerpo organiza a la cultura,

que se construye como el entramado psíquico en el espacio pictórico realista y se reproduce como efecto sinestésico del espectador sobre el espacio real, que como resultado del juego de la instalación se percibe como “santuario”. El estilo de Grey es este efecto estético y también la técnica formal figurativa que ha ido desarrollando a la par de su obra que en la *Capilla* (construcción escenográfica en Chelsea) incluye pintura, escultura, *performance*, instalación y el proyecto arquitectónico de la *Capilla*.

Este tipo de fenómeno estético está relacionado al arte meditativo. David Freedberg en su estudio sobre arte meditativo católico medieval explica que la imagen brinda “una cuidadosa construcción de la escena en episodios, y [permite] una deliberada intensificación, también en episodios, de la experiencia emocional de lo que depende el éxito de la concentración y la meditación”.<sup>26</sup> Esto mismo sucede en la obra de Grey, pues la imagen, entendida como el *propio reflejo*, dirige el fluir psíquico existencial del espectador sobre esta precisa forma/concepto de cuerpo. Por lo que la *ekphrasis* resulta siempre privada e individual –pues es meditación–, pero al mismo tiempo sirve como punto de encuentro de la colectividad, pues todos los receptores comparten la misma imagen –instalación– directiva.

La diferencia entre el arte católico medieval y Grey radica en el carácter cultural que sirve de contexto. Mientras en la Edad Media la colectividad estaba unificada a través de la religión católica, en la tardomodernidad rige el individualismo que funda las aristas de la existencia, lo cual hace que surjan múltiples interpretaciones y significados al encuentro con esta obra que nos enfrenta con el tema de

---

<sup>26</sup> David Freedberg; *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*; Chicago, The University of Chicago Press, 1989; p. 169.

lo “sagrado”. El arte meditativo católico medieval tenía una función ritual clara que demanda de hablar de artefactos más que arte; sin embargo, la obra que aquí concierne está al filo de la mimesis/ritual y el arte/artefacto, pues depende del individuo y su propia condición existencial el asumir cierta función en la experiencia que le propone la obra de Alex Grey.

#### PLATAFORMA DE DESPEGUE: LOS SISTEMAS FÍSICOS

“*Space/Time/Energy/Matter*” son las coordenadas en el plano cartesiano que articulan la realidad y que permiten conocer lo real en la aplicación irrefutable del método científico, también son las inscripciones grabadas en el espejo de *Mundo Material*. Esta pintura muestra el mundo conocido, lo certero en la realidad consensuada del paradigma moderno: el tiempo y el espacio son las formas *a priori* de la sensibilidad, según Kant (1724-1804), y funcionan como coordenadas en las que el sujeto ordena las cosas para poderlas conocer; se trata de la condición que posibilita el conocimiento empírico. En el siglo XVII, la física newtoniana postuló la ley de la conservación de la energía, “La energía, al igual que la materia, no se crea ni se destruye, sólo se transforma”, lo que estableció la explicación racional sobre el movimiento perpetuo del universo. Estas cuatro palabras están escritas al margen de la cuadrícula de plomo que contiene la tabla de los elementos, que hace de espacio contenedor de la silueta humana pintada en plomo.

Esta silueta de plomo forma un cuerpo humano en posición anatómica, el cual tiene grabado, a la altura del corazón, la inscripción

“*Human Body*” que está rodeada por fórmulas de compuestos bioquímicos, las cuales determinan las funciones de los organismos vivos.

*Mundo Material* es un espejo hecho de mosaicos de espejo unidos como un vitral y es así que se articula la trama cuadrículada que muestra el modelo científico de representación de la realidad. El resultado perceptual para el espectador es observar el reflejo real del espacio fragmentado y distorsionado, mientras que su *imago* es la materialidad opaca del acero, grabado con fórmulas bioquímicas. Esta silueta oscura, lapidada en su forma de acero y grabada en fórmulas, es el concepto de hombre visto bajo la luz del paradigma moderno: materialidad que desplaza la subjetividad intangible.

El juego de la instalación libera una sinergia donde se conjugan las imágenes con el movimiento vital del espectador. Es así que la ficción permea la realidad cuando la imagen del cuadro se asume como el reflejo del espectador quien, a través de las pinturas, experimenta una suerte de visión de rayos-X que le permiten observar, capa por capa, el interior del cuerpo y contemplar el funcionamiento de la máquina biológica.

Los órganos internos ceden a la piel y las últimas pinturas de la dimensión física muestran tres razas diferentes: la blanca, la africana y la asiática. Según Grey “se reta al espectador para que se vea reflejado en otros, como miembro de otra raza o género, y que sienta los prejuicios y simpatías que surgen”,<sup>27</sup> y es así como se interpela al espectador para entrar en los otros. En la experiencia del espectador es curioso darse cuenta de la diferencia profunda que marca la piel, pues las pinturas anteriores formulan una suerte de universalidad en la lógica del cuerpo. De este modo se hace evidente

---

<sup>27</sup> Grey, *Sacred Mirrors*, p. 35. (T. del A.)

la conciencia de lo social y cómo la diferencia funda el orden del mundo, las estructuras de trabajo y las relaciones interpersonales; a la vez descubre el discurso del valor multicultural que promueve el paradigma global. Paradójicamente, la piel también revela al espectador la contradicción subyacente en el discurso contemporáneo global, pues el valor de la diferencia se promueve con los rostros forjados en un mismo molde. Este campo semántico construye, en la composición, las aristas del mundo moderno y las deconstruye en el juego del espectador: la composición plástica fija las coordenadas epistemológicas que fundan la conciencia anatómica del cuerpo, la ontología positivista y el orden social del mundo al que se interpela con la contradicción entre el discurso y la realidad de la diferencia; y, en paralelo, el juego del espejo provoca un profundo proceso subjetivo en el espectador, que le permite objetivar y deconstruir su propia visión newtoniana del mundo y la realidad para adentrarse aún más en los rincones de la subjetividad, de los cuales surge la espiritualidad como resultado de la experiencia mística que reflejan los siguientes *espejos*.

Esta parte de la instalación es una coyuntura entre la lógica moderna y la psiquedélica. Funciona como una plataforma que permite desplegar el silogismo visual que replica el sistema de enunciación materialista-científico, pero que formula lo “pseudocientífico” a partir del proceso lógico de la representación pictórica y el movimiento mimético del espectador que derivan en la emancipación de la subjetividad como vector que da sentido al mundo.

## LA SOMBRA DE LA SUBCULTURA PSIQUEDÉLICA

El arte psiquedélico, como registro y catalizador, refiere a estados no ordinarios de conciencia que se relacionan con la experiencia mística y sus diferentes matices, como se pudo observar en el análisis de los sistemas simbólicos de los *Espejos*. Esto determina la instauración del campo de lo sagrado, búsqueda muy común en todas las etapas de desarrollo de la cultura moderna. En este primer momento del movimiento psiquedélico y la contracultura, la intención utópica era congruente con el momento histórico y sus dimensiones masivas comenzaron a generar estéticas vinculadas a lo revolucionario, no por una naturaleza reaccionaria, sino mística: una vez transfigurado el cuerpo en las luces caleidoscópicas de dios, no era posible regresar a las dimensiones humanas para continuar la lógica de la maquinaria bélica y de desigualdad. Esto demostró la importancia de la función social que desempeña la espiritualidad e impulsó la formación de los nuevos movimientos religiosos como el *New Age* y el Neopaganismo.

Sin embargo, hoy en día no hay cabida real para el ideal revolucionario, y no obstante subsiste la subcultura psiquedélica en diásporas tecnológicas expandidas por el globo, no sólo en recintos específicos de las urbes, sino en grandes colonias de viajeros en países exóticos como India, Tailandia, México, entre quién sabe cuántos más. Y es que esta subcultura se expande por los rincones más remotos de cada continente, a la velocidad del Internet y sus miembros son siempre los autoexiliados de la cultura tardomoderna global. La experiencia mística continúa vigente como paradigma de la psiquedelia, pero paradójicamente en lugar de crear santos y transfiguraciones en la cultura dominante, parece producir un ejército de *junkies new age* y neopaganos, clientes asiduos a mercados ilícitos y otros simplemente

restringidos, etiquetados por el sistema como “transgresores” y que circulan en el nuevo mercado de Internet (música, ropa, arte, *pill parties*, etcétera). En este sentido el arte psiquedélico se entiende como un entramado alegórico que se estructura por el *bricolage* y que sirve de plataforma para un simulacro de la experiencia mística, lo cual refleja el malestar maníaco en la cultura que goza de un misticismo simulacral que invariablemente deviene en depresión una vez de vuelta del *mundo ácido*.

La uniformidad del sistema hoy en día es la unicidad del individuo. Este eje de control es laxo y permite la multiplicidad e instaura la transgresión como un deber: todos los moldes debes ser rotos y todos son iguales, en tanto que cada uno es único y debe desplegar en su propia lógica de búsqueda psicológica que de sentido a la propia identidad.

Lipovetsky opina que “se agota la contra-cultura”<sup>28</sup> y que la “sensibilidad política de los años sesenta ha dado paso a una ‘sensibilidad terapéutica’ [en la que] el consumo de conciencia se convierte en una nueva bulimia”.<sup>29</sup> Esta inflación de lo *psi* significa la reconfiguración de la identidad a través del cuerpo, y bajo esta lógica el concepto de cuerpo de los *Espejos*, refleja el neonarcisismo contemporáneo que coquetea con la trascendencia, en tanto que es emancipación de la subjetividad, y sin embargo, es indiferente de los problemas reales del mundo contemporáneo difundidos por la *mass media*.

Las sustancias psicoactivas hicieron evidentes otros estados de conciencia más allá del inconsciente y el consciente. Si el surrealismo se preocupó por investigar la lógica del inconsciente, la estética psiquedélica es una búsqueda del supraconsciente que es transpersonal

<sup>28</sup> Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 50.

<sup>29</sup> Lipovetsky, *Op. cit.*, pp. 53-54.

y tiene su propia lógica. El auge de los psiquedélicos se dio durante una época de desencanto de la civilización moderna y satisfizo la búsqueda por lo sagrado a través de la inmanencia que localiza el paraíso perdido en el presente y en el cuerpo. La apropiación de filosofías, religiones y prácticas exóticas —como las que refiere la iconografía de los *Espejos*— sirve para nombrar esta experiencia de la cultura occidental y dan cuenta del intento por establecer nuevos sistemas semánticos que posibiliten la aprehensión de éstas nuevas dimensiones de la conciencia a las que se enfrenta la cultura.

La *Capilla de los Espejos Sagrados* también es un espacio contextual del arte psiquedélico, que conforma una función del arte que intenta cumplir una función social y ética, a través de la elaboración de lo sagrado donde se plantea la emancipación de la subjetividad.

El arte psiquedélico refiere al *mundo ácido* y elabora su propia lógica de significación que se hace accesible a todo el mundo a partir de estas producciones. Se trata de un rizoma que permite abrir otros planos de significación que aprehenden otra forma de realidad a la newtoniana. Sin embargo, la experiencia psiquedélica es temporal, y esta estética cumple una función clara al elaborar los signos que incorporan *esa* realidad en *ésta*.

Estos signos son la génesis de una red semántica que intenta contener estas experiencias en la esfera de lo sagrado, pues sólo así es posible engendrar una práctica enteogénica genuina en la cultura tardomoderna y de este modo trascender el nivel subcultural. El concepto de cuerpo y experiencia mística que articula Grey deviene en emancipación de la subjetividad porque sólo en la dimensión simbólica del sujeto es posible condensar lo trascendente inmaterial. Si la subcultura psiquedélica intenta producir un cambio en la realidad newtoniana, en principio, sólo es posible trazarlo en el orden de lo

simbólico y después, por la acumulación de signos, en la trama del imaginario colectivo.

Concluir la reflexión de una estética anfibia, sólo puede hacerse a partir de una doble vista. El encuentro del arte del *País de las Maravillas* con la topografía newtoniana de la tardomodernidad resulta en la tarea imposible de encontrar una forma real en una casa de los espejos, donde cada receptor está alienado en su forma y refleja la realidad según su propia fantasmagoría. La tardomodernidad es una cárcel perfecta donde la fantasmagoría y la alineación son una rueda de ratonera donde corren los neonarcisos y los maniacodepreseivos condenados a reciclar la pregunta por el sentido. A la tardomodernidad, la estética psiquedélica sirve de simulación de misticismo y señala un fantasma, el vacío de lo sagrado, el absurdo y la pregunta por el sentido.

## Bibliografía:

- Benjamin, Walter. "El origen del 'Trauerspiel' alemán", en Rolf Tiedemann y Hermann  
Schweppenhäuser, eds., *Obras*. T I. Vol. I. Madrid, Abada Editores, 2006. pp.  
217- 459.
- Eliade, Mircea. *Patánjali y el yoga*. Buenos Aires, Paidós, 1978.
- Escohotado, Antonio. *Historia General de las Drogas*. Madrid, Alianza Editorial,  
1989.
- Forte, Robert y Nina Graboi. "The archaic revival: An interview with Terence  
McKenna", en Robert Forte, ed., *In Timothy Leary: Outside Looking in*.  
Rochester, Park Street Press, 1999. pp. 142-154.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*.  
Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía", en James Strachey, ed., *Obras Completas*.  
Vol. 16. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1985. pp. 236-255.
- Grey, Alex. *The Mission of Art*. Massachusetts, Shambhala Publications, 1998.
- Grey, Alex y Allyson Grey. *Chapel of Sacred Mirrors*. Nueva York, CoSM Press, 2007.
- Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción*. México, Edixtlan Ediciones, 1988.
- Leary, Timothy. *El trip de la muerte*. Barcelona, Kairós, 1988.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- Tucci, Giuseppe. *El libro tibetano de los muertos: el libro de la salvación de la existencia  
intermedia*. Buenos Aires, Leviatán, 1981.
- Tulku, Tarchang. *Sacred Art of Tibet*. Berkeley, Dharma Publishing, 1988.
- Varios autores. *Sacred Mirrors: The Visionary Art of Alex Grey*. Alex Grey, ed. Ro-  
chester, InnerTraditions International, 1990.
- Varios autores. *Summer of Love: The Art of Psychedelic Era*. Cristoph Grunenber,  
ed. Londres, Tate Publishing, 2005.

## Fuentes electrónicas:

- Novak, Steven J.; "LSD before Leary: Sydney Cohen´s Critique of 1950´s Psyche-  
delic Drug Research", *The History of Scienci Society*, núm. (1997); en [http://search.  
global.epnet.com](http://search.global.epnet.com) (Consultar 20/05/2007).

## Lista de imágenes

Alex Grey. *Mundo Material*. (1985-1986). Espejo emplomado con silueta de plomo, 213.3 x 116.8 cm.

Alex Grey. *Mundo Espiritual*. (1985-1986). Espejo grabado con iluminación, 213.3 x 116.8 cm.

Alex Grey. *Enrejado de la Mente Universal*. (1981). Acrílico sobre lienzo, 213.3 x 116.8 cm.

Alex Grey. *Vacío/ Luz clara*. (1982). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm..

Alex Grey. *Avalokitesvara*. (1982-1983). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm.

Alex Grey. *Sistema de energía psíquica*. (1980). Acrílico sobre lino, 213.3 x 116.8 cm.

# El vuelo interior

## El encuentro de G. Wasson

### con Ma. Sabina

El encuentro de Gordon Wasson con María Sabina a mediados del siglo veinte es tan importante como las experiencias de Aldous Huxley con la mezcalina o el descubrimiento del Albert Hofmann de la Dietilamida de Ácido Lisérgico, mejor conocida como LSD. Sin embargo el mundo intelectual y académico en México, con algunas excepciones, ha ignorado persistentemente tanto la obra de Wasson como la experiencia chamánica de la sabia mazateca. Quisiera referirme a algunas consecuencias de este encuentro distinguiendo dos planos, uno de carácter social y otro interpersonal y subjetivo.

El primero se desencadena a raíz de la publicación en la revista *Life* y *Life en español*, en junio de 1957, de un texto de Gordon Wasson titulado: “En busca del hongo mágico” en la serie “Grandes Aventuras” de una de las revistas con mayor circulación en el mundo en esos momentos. Fue así como el milenario ritual de los hongos sagrados se dio a conocer al mundo, entre publicidad de la General Motors, per-

fumes Myrurgia, llantas Firestone, y al lado de artículos sobre política internacional y lo atrevido de los escotes en la última moda.

Veinte años después, al escribir la presentación del libro de Álvaro Estrada, *La vida de María Sabina*, Wasson recordaba que al terminar la velada en la que comió hongos ofrecidos por la sabia mazateca, en la que se había sentido, según sus palabras, “sacudido en el meollo de su ser”, pensó que estaba ante un oficio religioso que tenía que ser presentado al mundo “de una manera digna, sin sensacionalismos, sin abaratarlo ni volverlo burdo, sino con sobriedad y veracidad”. Dijo que sólo su esposa Valentina Pavlovna y él podían hacerlo en el libro que estaban preparando. “Pero —escribió Wasson eludiendo su propia responsabilidad— la vulgaridad del periodismo hizo inevitable que cundieran por el mundo entero toda suerte de narraciones envilecidas.” En efecto, el boom periodístico propició la llegada masiva de jóvenes de todo el mundo a Huautla hasta que la policía federal deportó, a finales de los sesenta, a quienes Wasson llamó “turba de balas perdidas que andaban por ahí haciendo de las suyas”. Esta dura opinión no fue compartida por otros estudiosos de la época, como Mircea Eliade, quien veía en el movimiento *hippie* un genuino interés por la religiosidad de otros pueblos, como el budismo, el hinduismo, el chamanismo y las religiones arcaicas, y un redescubrimiento para Occidente de la experiencia de lo sagrado.<sup>30</sup>

El año en que apareció el artículo de Wasson, 1957, es el mismo en que se publicó la novela *En el camino* de Jack Kerouac, que estimuló a miles de jóvenes a viajar en busca de una vida simple, en contacto con la naturaleza y teniendo experiencias con sustancias psicoactivas. Aunque Wasson cambió el nombre de la sierra y el de los personajes

---

<sup>30</sup> Eliade, Mircea, *La prueba del laberinto*, conversaciones con Claude-Henri Rocquet, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1980.

que figuraban en su reportaje, con el surgimiento del movimiento *hippie* Huautla se convirtió un uno de los destinos de los jóvenes de la época.

“Antes de Wasson –le dijo Ma. Sabina a Álvaro Estrada- yo sentía que los *niños santos* (Los hongos) me elevaban. Ya no lo siento así... Desde el momento en que llegaron los extranjeros los *niños santos* perdieron su pureza... los descompusieron. De ahora en adelante ya no servirán. No tiene remedio.” (pp. 119-120).

¿A qué se refería Ma. Sabina cuando hablaba de la pérdida de pureza de los hongos? Ella recuerda que cuando era niña los hongos que crecían alrededor de su casa no se usaban en las ceremonias porque ya habían caído sobre ellos las miradas humanas que les restaban fuerza y los volvían impuros: “Había que ir a lugares lejanos a buscarlos –decía– donde la vista humana no los alcanzara. La persona indicada para recogerlos debía guardar cuatro días de abstinencia sexual y en ese lapso tenía prohibido asistir a velorios para evitar el aire contaminado de los difuntos. El aire que rodea a los muertos es impuro. Lo descompuesto es impuro”.

La “descomposición” de los hongos que lamentaba Ma. Sabina se debe a las infracciones rituales que se han cometido tanto en su colecta como en su consumo. “Antes de Wasson –dice Ma. Sabina- nadie tomaba los honguitos simplemente para encontrar a Dios. Siempre se tomaron para que los enfermos sanaran... No faltaron paisanos mazatecos que con el fin de obtener algunos centavos vendieron los *niños santos* a los jóvenes. Los jóvenes han sido los más irrespetuosos, ellos toman niños a cualquier hora y en cualquier lugar. No lo hacen durante la noche ni bajo las indicaciones de los sabios y tampoco los utilizan para curarse la enfermedad.”

Desde luego que la “pérdida de fuerza” de los hongos de la que habla Ma. Sabina no se refiere a la merma de sus facultades adivinatorias

o curativas en sí mismas y los mazatecos los continúan empleando para resolver problemas de ambos tipos, sino más bien a que a partir del momento en que se utilizan fuera del contexto terapéutico mazateco, con el propósito de obtener un beneficio económico, se inicia una degradación del ritual y en consecuencia un debilitamiento, una descomposición de sus efectos.

La modernidad occidental le planteó a Ma. Sabina un problema socio-cultural que no estaba en condiciones de comprender. Para los jóvenes que iban en busca de dios el asunto consistía, básicamente, en modificar su estado de conciencia, es decir, en vencer la sensación de enajenamiento entre el ego y el resto del mundo, hasta sentirse unido al resto de la naturaleza, la humanidad y el universo entero, en lugar de vivir el vacío que la modernidad provoca. La misma puerta que ella veía cerrarse quitándole fuerza a los hongos, se abría en posibilidades psíquicas y espirituales para otra cultura, pues mirando más allá de las “balas perdidas” de las que habla Wasson, estaba él mismo y gente como Robert Graves, Albert Hofmann y Ernst Jünger, entre los grandes pensadores del siglo XX que experimentaron con psilocibina. La obra de Alan Watts y más tarde la de Carlos Castaneda y Alejandro Jodorowski habrían de propiciar el surgimiento de un neo-chamanismo, al menos como género literario, en la moderna cultura urbana. En México quienes pusieron atención al descubrimiento fueron Fernando Benítez, Álvaro Estrada, Salvador Roquet y Jaime García Terrés principalmente. El trabajo de Wasson es de una calidad tal que Claude Levi-Strauss le envió esta nota al recibir el libro sobre *El hongo maravilloso*: “Como sus libros anteriores, encontré este sorprendente en dos aspectos: primero, su conocimiento cabal de todos los aspectos del tema y la forma en que agota por completo cada uno; después, la exactitud

del razonamiento y el rigor de la demostración. Los casos sobre Xochipilli, la poesía náhuatl, las piedras de hongos, etcétera, suenan absolutamente convincentes. ¿Puedo añadir que la Primera Parte titulada “El presente” está bellamente escrita y es al mismo tiempo profundamente conmovedora? Aunque no soy un mexicanista y por tanto no estoy calificado para alabar todos los detalles de su discusión, me sentí tan arrobado con mi lectura que no pude dejar el libro hasta que lo terminé.”<sup>31</sup>

Cuando Gordon Wasson come los hongos se explora por primera vez la posibilidad de asomarse a la espiritualidad indígena mediante una suerte de efecto de refracción, desde el cual se puede comprender más apropiadamente la cosmovisión de una cultura, experimentando sus procedimientos en sí misma.

Debieron ocurrir largas series de acontecimientos, ajenos y distantes tanto geográfica como culturalmente, en las vidas de María Sabina y Gordon Wasson, para que el destino, bajo el rostro de la casualidad, los colocara frente a frente. Por un lado un banquero neoyorquino, tan apasionado desde hacía treinta años en el estudio de los hongos y su relación con las culturas que fue el creador, con su esposa Valentina Pavlovna, de la etnomicología; por otro lado una chamana mazateca, poseedora de un profundo conocimiento curativo y adivinatorio proporcionado por una larga experiencia en el consumo ritual de hongos sagrados.

María Sabina quedó huérfana a muy temprana edad, su padre murió a consecuencia de un largo padecimiento que le envió como castigo El Señor de los Truenos por haber quemado un campo sembrado de maíz. Creció en una familia humilde, criando gusanos de

---

<sup>31</sup> Wasson, Gordon, “De camino a México. Cartas a Jaime García Terrés”, en Biblioteca de México, N° 19, enero-febrero de 1994.

seda y cuidando pollos y chivos en el cerro, siempre acompañada de su hermana menor, María Ana. La voluntad de vivir –le dijo a Álvaro Estrada cuando le relató su vida– las mantenía luchando día con día para conseguir algún bocado que aliviara su hambre. Cuando tenía unos seis o siete años presencié la curación de un pariente enfermo. Toda la noche permaneció sentada en un petate, fascinada por el canto del chamán que logró curar a su tío.<sup>32</sup> En medio de la oscuridad logró reconocer los hongos ingeridos por el oficiante, el paciente y sus familiares, eran los mismos que había visto en el monte cuando cuidaba a los animales. Escuchó cómo el *co-ta-ci-ne* “el que sabe” se dirigía a los dueños del cerro y de los manantiales pidiendo la salud del enfermo en un lenguaje que conectaba al paciente y a su familia con el cosmos entero. Esta experiencia la marcó para el resto de su vida. A los pocos días identificó los hongos de la ceremonia en el monte y los comió con su hermana. Al principio sintieron mareos, se asustaron y comenzaron a llorar. Poco a poco el malestar se disipó convirtiéndose en un estado de plenitud y felicidad: “Fue como un nuevo aliento en nuestra vida. Los hongos hacían que pidiéramos a Dios que no nos hiciera sufrir tanto, le decíamos que siempre teníamos hambre, que sentíamos frío... Después de comerlos oía voces. Voces que venían de otro mundo... Tiempo después supe que los hongos eran como Dios.

---

<sup>32</sup> Como el término chamanismo causa alguna inquietud en sectores de la comunidad académica que no están dispuestos a aceptarlo porque lo consideran ambiguo y externo al mundo mesoamericano, me permito precisar aquí cómo lo entiendo: chamán es toda persona que ha experimentado una muerte y una resurrección simbólicas como signo de una apertura al mundo de lo sagrado. Una persona que ha recibido un mensaje iniciático de las deidades y el don correspondiente, sea a través de los sueños, mediante visiones enteogénicas, disciplinas físicas o el padecimiento de alguna enfermedad. Una persona capaz de mantener un vínculo permanente con la dimensión espiritual que gobierna el mundo y a los seres vivos, incluyendo los humanos, con una finalidad terapéutica, propiciatoria, adivinatoria y sacramental, es decir, es un mediador entre su comunidad y esa dimensión.

Que daban sabiduría, que curaban las enfermedades y que nuestra gente hacía muchísimos años que los tomaban. Que tenían poder, que eran la sangre de Cristo”.

La primera experiencia de Wasson con los hongos fue radicalmente distinta. En su luna de miel con Valentina Pavlovna, caminando por un bosque, descubrió que les tenía horror mientras ella, fascinada, los recogió para incluirlos en todo tipo de guisos. Esa diferencia la encontraron después entre sus amigos, a los que clasificaron como micóforos anglosajones y micófilos rusos. Con el paso de los años y la profundización de sus estudios, sobre todo al reparar en las creencias y prácticas religiosas, aplicarían esta distinción a la gran variedad de culturas humanas. Fue así como nació la etnomicología. Los Wasson no tenían un título académico que los avalara como especialistas en los campos en que se introducían; Ella era pediatra y él un banquero que había hecho periodismo, sin embargo, tenían los elementos indispensables para llevar a cabo una investigación: una gran pasión por el tema, una curiosidad insaciable, un conjunto de preguntas bien formuladas y la persistente voluntad de responderlas. A la amplísima consulta bibliográfica que realizaron la acompañó siempre un método poco ortodoxo en el quehacer científico: la amistad. Fue así como la inteligencia, de la mano con la sencillez y la simpatía, hicieron posible que Gordon Wasson pusiera en contacto dos mundos que vivían de espaldas ignorándose mutuamente: el de una comunidad científica altamente especializada y el de los chamanes mexicanos, poseedores de un profundo conocimiento de las propiedades curativas y adivinatorias de los hongos.

En una carta enviada a Wasson en septiembre de 1952, Robert Graves lo puso sobre la pista del consumo ritual de hongos sagrados

en México. En la misiva le mencionaba a un profesor de botánica en Harvard, Richard Evans Schultes, quien había investigado algunas fuentes coloniales que mencionaban el empleo ceremonial de hongos en el México antiguo y además había viajado a Huautla de Jiménez para coleccionar algunos ejemplares. Ese mismo día Wasson habló por teléfono con Schultes y dio inicio una fructífera relación que llevaría, entre otras cosas, al descubrimiento de los enteógenos y otras plantas psicoactivas que están labradas en el cuerpo del Xochipilli que se exhibe en la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología. La noche del 29 de junio de 1955 fue la culminación de largos años de estudio y anhelante espera de una oportunidad que finalmente se concretaba. Esa noche María Sabina puso en manos de Wasson seis pares de hongos que le permitieron abrirse a una experiencia extática que los mazatecos experimentaban desde muchos siglos atrás.

Durante esa velada la atención de Wasson estuvo concentrada, hasta donde le fue posible, en documentar la experiencia que vivía internamente, al tiempo que daba cuenta en una libreta de lo que ocurría en la ceremonia. Algunos años después escribió lo siguiente: “He tomado con frecuencia los hongos pero nunca para un “viaje” ni con propósitos recreativos. Sabiendo, como yo lo sabía desde un principio, la alta estimación en que los tienen quienes creen en ellos, no debía, no podía profanarlos así.”

Considerando el desprecio con el que Wasson se refiere a los jóvenes de la época que invadieron el pueblo de Huautla en busca de una experiencia mística, se entiende que rechaza el término “viaje” para calificar su propia experiencia, sin embargo, de acuerdo al relato de lo que vivió esa y otras noches, y a la valoración que hace de esas experiencias, lo que tuvo fue, despojándolo de todo sentido peyorativo,

un viaje, una excursión psíquica, como suele decirse ahora. Además, no podía ser de otra manera, pues como él mismo reconoce, estaba situado en otro ángulo cultural, ya que no pertenecía a los que “creen” en los hongos. Como cualquier hombre de ciencia Wasson no concebía a los hongos como entidades espirituales, y lo dice claramente:

En la actualidad sabemos, a diferencia del hombre primitivo, que los agentes activos (de estas plantas) son ciertas sustancias químicas con una estructura molecular precisa. El hombre primitivo creyó que eran plantas milagrosas que le hablaban con la voz de Dios. En estos tiempos no podemos aceptar eso, aunque existe la posibilidad de que dichas sustancias químicas de alguna manera abran la puerta a la percepción extra sensorial en ciertas personas.

Para Wasson el asunto es muy claro: Dios es una reacción bioquímica y el hombre moderno, dada la información de que dispone, no se puede permitir creer que lo que esta ocurriendo durante un ritual de este tipo sea una revelación de carácter divino. Pero ¿qué es lo que le ocurría a Wasson, qué es lo que estaba sintiendo y viendo durante aquellas noches del 29 de junio y el 2 de julio del '55, según pudo recordar después?

Al principio vimos formas geométricas: angulares, no circulares, de los mas vivos colores, como las que ornarían telas o tapices. Después aquellas formas se convirtieron en estructuras arquitectónicas... que parecían pertenecer a la arquitectura imaginaria descrita por los visionarios de la Biblia... Teníamos la impresión de que los muros de nuestra humilde morada se habían desvanecido, de que nuestros espíritus, libres de toda traba, flotaban en el empíreo, al

impulso de rachas divinas, poseídos por una movilidad sobrenatural que nos transportaba a cualquier sitio con la velocidad del pensamiento. Ahora estaba claro por que en 1953 don Aurelio y otros nos dijeron que los hongos “llevan ahí donde esta Dios”... Las visiones parecían preñadas de sentido... Nos sentíamos en presencia de las Ideas a que se refirió Platón. Al decir esto no queremos que el lector crea que estamos cayendo en una expresión meramente retórica, que queramos atraer su atención por medio de una metáfora extravagante. Para el mundo, nuestras visiones eran y deben quedar como “alucinaciones”. Mas para nosotros en ese momento no eran figuraciones mentirosas o nebulosas de objetos reales, ficciones de una imaginación desquiciada. Lo que estábamos viendo era, lo sabíamos, la realidad única, de la cual las manifestaciones cotidianas son simples bosquejos imperfectos. (Wasson: 1983, p.40)

En su testimonio, Wasson se balancea entre una racionalidad que niega la autenticidad de las visiones y se decreta a sí misma que deben ser consideradas como “alucinaciones”, es decir, autoengaños y desvíos de la razón, y, por otro lado, una sensibilidad fascinada por lo que está presenciando con todos los sentidos y que intuye que esa es también la realidad, una realidad única, primordial. Hay en él un conflicto entre razón y sensación que termina resolviéndose a favor de la primera.

Esta oposición excluyente no se da entre los chamanes mazatecos. Ellos lo experimentan y lo comprenden como los polos de un mismo proceso, como elementos complementarios, aunque de distinto orden, de una misma realidad. Entre las sociedades tradicionales y las

modernas existe un modo muy distinto de concebir y distinguir lo que es real, objetivo e imaginario. La sociedad moderna generalmente identifica lo real con lo objetivo y deja lo imaginario en el terreno de la mera fantasía, de lo inexistente. Es real todo lo que percibimos, sentimos y actuamos conscientemente durante la vigilia, lo demás son sólo sueños, ideas o creencias. La sociedad tradicional, en cambio, tiene una noción más amplia de lo real que comprende tanto lo objetivo como lo imaginario. El mundo de los sueños o las visiones enteogénicas no es menos real que el mundo de la vigilia, y lo que ahí ocurre es tan decisivo, o más, que lo que sucede estando despierto a plena luz del día. Cuando Aurelio Carreras le dijo a Wasson que los hongos llevan *ahí donde esta Dios*, no estaba utilizando una figura retórica, sino describiendo una circunstancia real para cualquier mazateco, una experiencia de la cual se sale convencido de que se estuvo *Ahí*.

Muchos años después de sus experiencias infantiles con los hongos María Sabina, ya viuda de su primer matrimonio, los comió para curar a su hermana María Ana. Esa noche comió treinta pares de “derumbe” (*psilocybe caerulescens*) y su hermana tres. Mientras trabajaba en el cuerpo de la enferma dándole un masaje en el vientre, hablaba y cantaba lo que los *niños santos* la obligaban a decir. Cuando su hermana dejó de quejarse y se durmió aparecieron ante ella unos personajes que le inspiraron respeto. De inmediato supo que se trataba de los Seres Principales de los que hablaban sus ancestros. Los Seres Principales son la personificación de los hongos o *santitos* y se presentaron agrupados en una mesa revisando papeles importantes. Ellos le entregaron el Libro de la Sabiduría, el Libro del Lenguaje:

“El libro estaba ante mí –relata Ma. Sabina- podía verlo pero no tocarlo. Me limité a contemplarlo y al mismo tiempo comencé a hablar. Entonces me di cuenta que estaba leyendo el Libro Sagrado del Lenguaje. Mi Libro. El libro de los Seres Principales. Yo había alcanzado la perfección... Desde que recibí el libro pasé a formar parte de los Seres Principales. Si aparecen, me siento junto a ellos y tomamos cerveza o aguardiente, ellos me entregaron la palabra perfecta, el Lenguaje de Dios. Ese lenguaje hace que los moribundos vuelvan a la vida. Los enfermos recuperan la salud cuando escuchan las palabras enseñadas por los *niños santos*. No hay mortal que pueda enseñar ese lenguaje... Yo soy quien habla con Dios y con Benito Juárez, soy sabia desde el vientre mismo de mi madre, que soy mujer de los vientos, del agua, de los caminos, porque soy conocida en el cielo, porque soy mujer doctora. Tomo *pequeño que brota* y veo a Dios. Lo veo brotar de la tierra. Crece y crece grande como un árbol, como un monte. Su rostro es plácido, hermoso, sereno como en los templos. Otras veces Dios es un libro que nace de la tierra y al estar siendo parido el mundo tiembla. Es el libro de Dios que me habla para que yo hable. Me aconseja, me enseña, me dice lo que tengo que decir a los hombres, a los enfermos, a la vida. El libro aparece y yo aprendo nuevas palabras.... Sé que Dios está formado por todos los santos. Así como nosotros, juntos, formamos la humanidad, así Dios está formado por todos los santos. Por eso no tengo un preferido, todos son iguales y tienen la misma fuerza y poder... En el altar que tengo en mi casa, están las imágenes de la Guadalupana, la tengo en un nicho. También tengo a san Martín Caballero y a Santa Magdalena. Ellos me ayudan a curar y a hablar. En las veladas palmeo y chiflo, en ese tiempo me transformo en Dios...” (Estrada 1986: pp. 55-78)

Para expresar de una manera más adecuada estas resonancias culturales en el trance extático fue que Gordon Wasson, con Carl A. P. Ruck, creó el neologismo enteógeno, que significa “lo sagrado dentro de nosotros”, para sustituir al cada vez más inadecuado de alucinógeno, que desde el etnocentrismo occidental remite a una visión meramente fantástica e irreal de la espiritualidad.

Mientras que a Wasson la experiencia enteogénica le dejó la sensación de haber estado “ahí donde está Dios”, pero sabiendo que se debió a un efecto bioquímico pasajero, terminó, en consecuencia, por decidir que se trató de una alucinación; para María Sabina, en cambio, la experiencia enteogénica fue la constatación permanente de que dios está ahí y de que ella forma parte de esa realidad, durante el trance y después de él.

La experiencia de Wasson es interesante como ejemplo de lo que ocurre cuando un hombre moderno, con una visión desacralizada del mundo, se acerca a intentar comprender qué es lo que ocurre en la espiritualidad de un chamán indígena, cuyos conocimientos se sustentan en una cosmovisión sagrada. Y lo que ocurre, me parece, es que estas dos perspectivas pueden aproximarse una a la otra, observarse detenidamente, interrogarse con detalle, pero cada cual encierra una certidumbre que las hace mutuamente incomprensibles. Si esto es así, debemos reconocer que el conocimiento antropológico se enfrenta a una paradoja, que consiste en la pretensión de conocer las creencias de otras culturas, sin que se hayan comprendido los conocimientos que sustentan esas creencias.

Si *ahí donde está Dios* significa la integración plena del individuo en su entorno, que comprende desde la sombra de un árbol hasta el cosmos entero, entonces, habría que preguntarnos si Gordon Wasson,

como la mariposa de Chuang Tsu, tiene una alucinación cuando está en un trance enteogénico y lo asalta esa sensación de unidad con el todo, o la alucinación viene después, cuando piensa que en realidad somos entes separados del mundo que nos rodea.

### Referencias Bibliográficas:

- Álvaro Estrada, *La vida de María Sabia, la sabia de los hongos*, Siglo XXI, México, 1986.
- Gordon Wasson, *El hongo maravilloso, Teonanácatl. Micolatría en Mesoamérica*, FCE, Sección de Obras de Antropología, México, 1983.
- Gordon Wasson y Roger Heim, *Les Champignons hallucinogènes du Mexique*, editado por el Museo Nacional de Historia Natural de París en 1958. Publicado en español en *Enteógenos y cultura, Espacios*, Año XIV, N°20, 1996, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla, Julio Glockner y Jorge Olmos coordinadores, traducción de Ricardo Téllez Girón.

LA X Y LA Y



## Rosalba

1

¿Te acuerdas, Rosalba, cómo tronaban los rojos y azules cohetones del 16?

Entonces fue que bailaba y bailaba la plaza tras la elotera de milagros.

No comíamos juntos porque eras otra,

lejana,

baldía silbatina para los ojos de tu rechulo,

de tu querido Arturo.

Yo de celos,

de rabia de celos y de tanto verte entre los dientes  
atorados los granos del aire en la espina gris del cotidiano.

*Algún día nos casaremos.*

Tú no lo sabías aún, porque hoy nadie cree en eso

y las morales son otras.

pero a mí me interesa poco que me escuchen

si no es desde la prensa de tu pecho donde

tras el maizal,

nos casaremos.

Decidimos, Rosalba, que sería mejor el mundo  
que aquí no hay futuro  
solo  
esperanza de llegarte  
me hice al camino de los tueros  
con horarios fijos, con caminos pavimentados.  
*Todos usan sombrero,*  
te escribía,  
castañean los azules más bonitos acá  
pero no importa porque la gente no mira,  
pegados los ciegos al suelo  
no levantan las cejas ni para desdeñarse.  
Aquí no hacen falta rostros porque da igual,  
los míos,  
d'indio, negado, anegado.  
Me quedan tus manos apenas  
para la inquietud de esta negrura,  
pero tú,  
poco escribes.

Recibimos quietos de abrazo, Rosalba, el año.  
Hoy, desde hace ocho,  
como hace cien me veo desde la luna aquella,  
y tu traje blanco porque éramos antiguos,  
que esperaba para cargar tus piernas  
blancas y rojas porque somos indios.

Hoy, la podre que me acecha en mesas,  
limpiando la boca de la sociedad mundana  
que ni se entera del vidrio que cae de las puertas  
del humo del progreso y palabras,  
baba de oficina de los que ofician misas.

Me dicen que parezco a nadie.  
Pero me importa más lo que tú dices,  
y me traen poco tus letras.  
De ti nada, que por lo que sientes  
hay cambios, que ya no sabes...  
de mi parte, te sigo  
recuerdo nos prometimos,  
acuérdate:  
el mundo.

Tu carta ahogada, Rosalba, en blanco  
no se parece a esta mía, ablandada  
por el agua que evito pero  
que salpica porque no sé nada sobre el juego  
porque  
que me digas que te cambié el mundo  
que la soledad es dura  
más allá que los ocios son largos  
que no puede uno andarse peinando todo el día  
que los espejos y los dedos no bastan  
que hacen falta ojos prietos  
que te andan nomás tanteando  
subiendo y bajando lomas  
que me dan por muerto y pagarían  
pero sobre todo que firmes, por madre,  
prometida a Arturo.

Aquí hay tantas bondades, Rosalba,  
abajo,  
el corazón se me pliega en sales que seco.

El aire de tu nuca,  
unas piernas enanas que ilusas que somos  
dos.

Yo no quería ya escribirte  
pero ya no puedo tampoco a nadie,  
con la perra rabia que tinta que guardo  
que tinta que desperdicio  
el alcohol a cucharadas,  
cuatro por las mañanas  
dientes de ajo por las tardes  
triste dulzón en los espejos  
—esos que sobran tendidos allá—  
crezco un bigote afectando raíces  
negras como el lomerío cuando abrías tu casa  
y saltábamos locos.

Tu padre,  
que nunca nos quiso.

¿Te acuerdas, Rosalba?  
cuando tejías mi muerte,  
mi mortaja nomás  
para ahuyentarte los galanes  
y recordarnos retoños lloricones.  
El sol se escondía  
y no sale, y resiste.

Pero da igual, yo ya no me acuerdo  
porque acá las horas también son largas  
y los “bebe” y los “toma”  
y todas esas hembras que canturrean de amores,  
por dineros,  
que nunca pasan nada,  
ni pasó porque tú no te llamas Rosalba,  
ni luna, ni mundo,  
y yo,  
yo nunca me canso de hablarte

# Cúmulos

## La escritura de Juan Antonio

### Masoliver Ródenas

A Juan Antonio Masoliver Ródenas he tenido la suerte extraña de irlo leyendo a medida que han ido apareciendo sus libros, sin percibir el paso del tiempo ni su acumulación, como si siempre fueran en un presente y cada libro el primero. De golpe, me doy cuenta ahora, su obra está conformada por muchísimas páginas y varios volúmenes de muy diverso tipo, y pareciera que eso hubiese sucedido súbitamente, por encantamiento, o al revés, que desde siempre hubiese estado allí. La experiencia es extraña. Nunca hasta ahora había tenido la sensación de que esos libros se acumularan, de que tuvieran, digamos, un empaque tan literalmente voluminoso. Para mí la obra de Masoliver era, y sigue siendo pero ahora por razones distintas, una acumulación, en donde un libro anterior podía perfectamente situarse después del recién publicado, o éste último leerse

antes, o aquél regresar a su sitio desde otra perspectiva, como las conversaciones recurrentes. Supongo que por esta razón desde hace tiempo quería leer su obra como un conjunto. Tenía ganas de verla desplegarse de manera simultánea, de trazar las líneas que forman su dibujo, de buscar las significaciones, potencias, desarrollo y cordaje de lo que a estas alturas es ya una producción cuantiosa, repartida en varios tomos de poemas, crítica y narrativa, reunida en dos editoriales catalanas y una mexicana. Ahora reflexiono, esa experiencia secuencial es imposible. Porque, como dice en *La memoria sin tregua*, un libro de 2002: “No hay itinerario. Estamos en el centro de la memoria. Inmóviles. Vibra la luz. Ilumina los recuerdos. Los recorre. Islas. Nubes como veleros. Sombras en el espejo.” Pienso que esta declaración podría haber estado firmada desde su primer libro, y me doy cuenta entonces de que en realidad estamos en otro tipo de terreno, más fangoso y difícil, más envolvente y asfixiante y que no es otro que el territorio de lo siniestro, un espacio poroso en el que más que leer lo externo tocamos nuestros propios sedimentos y nos instalamos en un ambiente pegajoso del que ya no es posible escapar. Como en *Gerontion* de T. S. Eliot hemos quedado emplastados, listos “para ser comidos, divididos, bebidos, entre murmullos”. Y entonces, como si nos envolviera una nube revolviente, ese espejismo de una lectura a la vez acumulativa y simultánea se convierte en la realidad, ya no de su obra sino de nuestra propia experiencia, a la que esa escritura nos ha encaminado indefectiblemente.

La lectura de su obra es así una experiencia misteriosa, un hollar en lo que esta palabra, lo siniestro, tiene de inquietante y oscuro y necesario, por mundos al mismo tiempo destruidos y vivos que persisten simultáneos, como una desnutrición perenne, en donde lo

que pasó sigue rodando. La escritura de Masoliver, en ese sentido, no tiene continuidad, pues no recorre un trayecto ni despliega un orden, sino que va formando volutas y volutas alrededor de un mismo vapor original inasible, a la vez indispensable y fatal: “La anciana de ojos resquebrajados que en la puerta podrida busca el hielo en el sol de la acera, la niña que en el poste de madera lame el orín de los perros, la lascivia desnuda subiendo la escalera”, dice Masoliver en los primeros versos del primer libro que publicó, *El jardín aciago*, hace un cuarto de siglo y lo sigue repitiendo hace un cuarto de hora. La relectura de su obra ha significado entrar en el latigazo del verano en un jardín espeso de una casa abandonada hace muchos años de un pueblo del Mediterráneo, y descubrir que en realidad es un espacio habitado en el que ya habíamos estado y al que en un abrir y cerrar de ojos apenas llegamos, testigos inaugurales de una casa ya conocida que es un corredero de voces infantiles y un jardín cuidado antes incluso de que la primavera asome. Al mismo tiempo, aparece ahí todo lo que el brevísimo abandono de unos cuantos meses de distracción nuestra ha podido acumular: la vegetación exuberante, las maderas carcomidas, los senderos sin razonamiento, las heces tiernas en alguna esquina: “Ahora la casa es una mancha de aire”, escribe en *La memoria sin tregua*, ya metido en el siglo veintiuno, en una imagen a la vez sólida y etérea, física en dos realidades, y remata en *En las rejas del tiempo*, en la primera mitad de los años noventa: “Y el jardín se quiebra y bebo barro”. ¿En dónde es que estamos?

Leer a un autor con quien se ha convivido a lo largo de muchos años es hacer un recorrido por su vida que es la vez un recorrido por la nuestra. Uno de sus resultados es ir descubriendo cosas cuya significación resulta clara solamente en perspectiva y, a la vez, reencontrar

segmentos que han seguido ahí desde la primera lectura. En el caso de Masoliver, cuya carga de significación sigue estando activa, lo que leemos ahora mantiene el mismo poder de fascinación que entonces tuvo y el resultado es fascinante en un sentido literal, es decir caer en un hechizo. Los tiempos se conjuntan, lo que se leyó hace tiempo despierta de nuevo y la experiencia vital paralela a la lectura de ese momento se reactiva con lo que ahora experimentamos. No sé por qué, pienso en el verso distante y diletante de Vicente Aleixandre: “Cobra pasa despacio mirando hacia otro cielo”, que trabajé precisamente en la época en que conocí a Tono, y pienso ahora que el rastro de la escritura de Masoliver sigue un encantamiento y un cobro parecido. Vivo entonces el hecho de leer como si recorriera mi propia vida, y lo que ésta ha sido o ha dejado de ser queda expuesto de manera inescapable, como refulgencias derivadas, producidas por su obra. “Anclada en el sol está madre cerrándonos la puerta”, dice en *El jardín aciago*, y no estoy seguro de saber a quién le está sucediendo. La imagen engancha con el inicio de un hermoso poema de Maurice Riordan “La llamada a merendar”, que incluimos Carlos López Beltrán y yo en *La generación del cordero*, y resuena en imágenes íntimamente mías: “Mi madre se acerca a la puerta y emite su llamada a merendar: tres notas altas. Y la voz lleva y sostiene” dice Riordan. Todo pasa aquí y en otra parte, en un lugar que nos persigue, que ha sido dejado atrás, pero que a la vez continúa ahí, palpable y palpitante, algo que desde fuera llega para abrir espacio precisamente a la escritura en nosotros, es decir a lo siniestro, a la inscripción de una experiencia ajena que se nos añade y se apropia de lo que somos: “Y ahora hablamos de algo que no es ahora, que fue y no será nunca”, explica Masoliver desde *Los espejos del mar* de 1998, y todo gira alrededor de una puerta ante la que se está a ambos lados,

adentro y afuera, desde donde se inicia el movimiento pero también desde donde se oye en la estática cómo se aleja lo que se va y se queda atrás lo que se deja:

¿Dónde duermen los niños?

Duermen en su cama.

¿Dónde duermen las camas de los niños?

Duermen en su casa.

¿Dónde duermen las casas de los niños?

Duermen en su calle.

¿Dónde duermen las calles de los niños?

Duermen en su pueblo.

¿Dónde duerme el pueblo de los niños?

El pueblo de los niños no duerme: está muerto.

Lo que se cierra y lo que se abre participan de una misma iniciación y a la vez de un mismo resultado, como una serie de transparencias o diapositivas sobremontadas en las que todo se ve simultáneamente, como cuando dice en *Los espejos del mar*: “Las ancianas de la verja que se orinan en las zapatillas amaron, fueron musas, modelos. Sus nalgas nos cegaban”, y yo veo a esas mujeres en otro lado y en donde estuvieron. En una obra como la de Masoliver, que desde el principio presenta una y otra vez los mismos elementos, reacomodados de manera diferente y reconducidos a significaciones distintas, ese proceso de apertura y cierre abre siempre a nuevas vías de iniciación, no desde el exilio sino desde la avidez de la orfandad, desde el conocimiento que despierta y que se vuelve rastra y escritura, en un interminable

caracoleo que siempre regresa a un punto distinto de lo mismo. En *En el bosque de Celia*, un doloroso libro de amor publicado pocos años antes de *Los espejos del mar*, en 1995, Masoliver dice: “Y al abrir la puerta del jardín, me encuentro en el jardín de los espejos abrazado a mí mismo, oigo las voces de los juegos, las niñas de las combas y los aros y mi madre en un rincón, sola, llorando la vejez. Y las puertas se borran en el sueño.” En sus poemas, las puertas, los confines, lo cerrado, son elaboraciones de un conjuro de necesario abandono que hace que hasta la escritura cruja. Hay que remontar a su primer libro, *Vertedero de Otaca*, escrito hacia finales de la década de los setenta, para entender desde donde se escribe siempre hacia ese mismo punto: “el descampado, el lugar del poema”. Y hay que llegar desde ahí a sus últimos escritos para entender que el descampado es habitable.

Conocí a Juan Antonio Masoliver Ródenas en el otoño de 1982. A esas alturas del año ya la oscuridad, la humedad y el frío se han apoderado de Londres. Lo que viene es una “profunda aspiración” en la oscuridad que dura varios meses, hasta que los días empiezan a clarear, hacia fines de febrero y uno empieza a respirar pausadamente, aunque el frío continúe. Un poco antes, durante las lluvias de septiembre en México, David Huerta me había dado dos cartas para unos amigos suyos. Una era para Nissa Torrents, “La hispanista” de un hermoso cuadro de R. B. Kitaj, que en ese entonces era un poco novia de David, y otra para un señor llamado Masoliver. A Nissa yo ya la conocía. Habíamos coincidido alguna vez en el *Defe*. De ese primer encuentro me quedó una frase suya, casi un estandarte, de esas que se te imponen por la contundencia de su afirmación y lo disparatado de sus premisas, soltada con displicencia bajo las hojas verdes de un trueno en las calles de la San Miguel Chapultepec. Dijo en esa ocasión

que en México la gente no camina casi, pues siempre busca aparcar lo más cerca del sitio a donde va. Punto. Un comentario así, aparte de que pueda ser descabellado o acertado, tiene un trazo calificativo sorprendente, que engancha con algo profundamente real, a la vez absurdo e incómodo. Y casi siempre, si se vuelve a pensar, además de su perspicacia, termina por darnos un retrato hablado de quien lo ha dicho. Por esa razón quizás, en ese pequeño detalle creo asir un gesto recurrente de Nissa, a la vez absurdo y aplastante, y se me ocurre que quizás fueran comentarios como esos los que sacaban una y otra vez de quicio a Tono en cada encuentro que tenían, esto pasaba varias veces a la semana, en un pub de Tottenham Court Road en que se veían, en las inmediaciones del barrio universitario, el Mortimer Arms, un *pub* en donde, dice Masoliver en *La puerta del inglés*, “Nissa se inventaba la vida y ocultaba su otra vida verdadera”. El recuerdo de Nissa produce en mí el mismo efecto que su aparición en los libros de Masoliver, como si el acarreo de la escritura rescatara para la vida lo que ya no está, y diera su lugar de nuevo aquí a quien ya no está. Y eso es invaluable. También, por conexión, me hace entender un posible significado en las constantes menciones o recuperaciones que Masoliver hace de mucha gente, tan características de su obra, en donde junto a las grotescas e inmisericordes caricaturas salidas de las Spitting Images británicas de personajes como Clara Janés, Luis García Montero, Miguel García Posada o Francisco Rico, aparecen figuras enternecidas bajo los nombres reales de Luis Maristany o Nissa Torrents. “El viento se lleva la ceniza de Barral y de Nissa y de tantos otros que pueblan los desiertos marítimos”, escribió al final de *La puerta del inglés*, y yo pienso en ella y veo su pelo corto y blanco (esas cabecitas redondas y plateadas de los catalanes, que diría Margo Glantz en un disparo

equivalente al que hizo Nissa sobre los defeños), su sonrisa militante y abierta, diminuta, su calidez resplandeciente y a punto de ser infantil, una modulación de la voz suave y meridiana, pausada y tintineante a la vez. Descubro así que la larga serie de apariciones de personajes de la vida real que se suceden en los libros de Masoliver, con nombre cambiado o con el propio pero a veces en situaciones distintas a las reales, no tienen otra intención que la de acarrear de nuevo a la vida del libro segmentos afectivos de la suya propia. El poeta David Huerta es David Guerta, por ejemplo, e Ignacio Maldonado, psicoanalista argentino radicado en México, es en otro relato un personaje plantado en la Rambla de Catalunya en Barcelona que conserva sin embargo los dones y dotes de la persona real. “Lo recuerdo todo”, dice Masoliver en uno de sus poemas. Y entonces aparece Tono en casa de Juan Carlos Mena y María Tello en Barcelona, la noche de año nuevo de 1992, furioso porque le acaban de robar la cartera en el aeropuerto de su propia ciudad, aunque casi nunca haya vivido en ella, desesperado por una conjuntivitis que lo hace llevar unas gafas oscuras que no se quita ni de noche, y tristísimo aunque no lo dijera, porque acababa de morir Nissa unas pocas semanas antes, casi súbitamente, y a Tono, en ese momento, el piso vital se le resquebrajaba tanto en Londres como en Barcelona o en Buenos Aires y México, ciudades compartidas con ella. “Malditos los diciembres de mi vida”, dice premonitoriamente en su primer libro, *Vertedero de Otaca*. Esa noche vieja bajamos él y yo a comprar un postre para la cena y nos metimos en el primer bar que encontramos abierto. Tardamos horas con una cerveza, sin hablar mucho de Nissa y siempre alrededor de ella, y allí mismo compramos el único brazo de gitano que quedaba en la nevera. Al regresar, para justificar el retraso, inventamos que

lo habíamos ido a buscar a una pastelería especial que sólo él conocía, la del poeta Foix en el *carrer* Major de Sarriá, que por supuesto quedaba muy lejos de la manzana de Mallorca, entre Aribau y Enric Granados, donde nos estaban esperando para cenar. Tono se encargó finalmente, muy en su carácter, de echar pestes de todas las fiestas de año nuevo, diciendo que era el colmo que se pretendiera celebrar algo, en una infructuosa lucha por echar a perder lo que él también estaba disfrutando, sin que nadie le hiciera mayor caso, mientras los demás, y hasta él, comíamos uvas, resignado a divertirse. Lo que retrata esta escena de Barcelona no es distinto de la que él recoge en una reminiscencia londinense: “A Nissa la había colgado más de una vez de un árbol, pero al salir del Mortimer Arms la descolgaba y nos íbamos a pasear. O se había descolgado ella por su cuenta, era tan diminuta que podía escapar de cualquier nudo. Como me costaba distinguir sus invenciones de sus verdades, al final optaba por no creerle nada o por mantenerme indiferente. A veces me voy al Mortimer, donde solíamos encontrarnos. Me tomo una cerveza y su recuerdo me hace compañía”, dice acompasadamente, y Nissa y Tono siguen juntos allí, deliberando, *delivering*. Lo veo sentado, a medio día, con la pierna cruzada, bebiendo su pinta de *bitter*, esperando o leyendo, hasta que te ve y se levanta a saludarte. O leo sus páginas dedicadas a Barcelona y pienso que también suceden en otro departamento del Ensanche en el que también estuvimos alguna vez, cuyo dueño es un muralista dedicado a hacer miniaturas, y en el que están Enrique Vila-Matas, Helena Uzandizaga y Cristina Fernandez Cubas, apuntalando otro diciembre de los años noventa.

A Nissa fue una de las primeras personas que busqué al llegar a Londres, más por fuerza de voluntad que por otra cosa. Yo vivía entre

bailarines y bambalinas, con Concha Icaza, recién dejada la universidad, así que cuando ella me invitó a un seminario que organizaba en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Londres, en Tavistock Square, le dije y me prometí inmediatamente que por supuesto que iría. Iba a ser el inicio verdadero de mi internamiento en los rojos laberintos de esa ciudad, que diría Borges de Swedenborg, pensaba y temblaba. A partir de ahí y desde entonces, por aquel discreto atrevimiento, no he parado de descubrir pequeñas esquinas y mimos, mínimos y humildes secretos de esa ciudad. Soy bastante amedrentado, así que si por mí fuera (o por una parte de mí, muy poderosa pero a la vez impotente para lograr su voluntad), no me movería de ningún sitio ni iría a ningún lado. Para contrarrestarlo, siempre estoy cambiando de casa, de curso, de vida. No por naturaleza, sino por reacción. Me cuesta muchísimo trabajo entrar a sitios nuevos y más si no conozco a nadie. Precisamente por eso ando siempre metiéndome donde en principio no me toca, descubriendo incongruencias a las que luego termino por pertenecer. Así que me decidí, hice un esfuerzo y fui a la reunión, que no sé porque supongo que era los martes, quizás porque los martes es día de seminarios. Cogí el autobús 16 en Kilburn, que es donde yo vivía, y me fui hacia el barrio de Bloomsbury, del que en cierto sentido apenas me he movido desde entonces, y donde en esa ocasión conocería a muchos londinenses a los que luego me iría encontrando, para bien y para mal, a lo largo de los años. Propiciado en primer lugar por Nissa Torrents, a ella, después de esa ocasión, no fueron muchas más las veces que la vi. Siempre era cálida y siempre me dio gusto verla, pero nunca llegamos a una cercanía mayor. Me la encontraba en alguno de los parques del barrio universitario y caminábamos un rato juntos, desviándonos un poco

cada uno de su camino, pero no mucho más. Me preguntaba cómo iba yo, nos contábamos alguna anécdota y nos despedíamos. En alguna ocasión comimos juntos, años después, en el comedor de profesores del University College. Pero ni ella me buscaba ni yo a ella. La vida es así, a veces hace grumos, como dice Tomás Segovia, y entonces crea cercanías y necesidades, y otras veces los lazos son más sueltos, como si siempre hubiera oportunidad de retomarlos.

El seminario se hallaba en el segundo piso de una casa victoriana enfrente de un parque. Esa vez habían reunidas unas quince personas. “Académicos”, pensé, y me dio un escalofrío premonitorio, pero ya no había ninguna posible marcha atrás. Nissa me había visto, e inmediatamente se acercó a presentarme a algunos de los seminaristas. Entré a un salón amplio, azul pálido supongo, en un edificio austero, a la vez intimidante y acogedor. Ahí estaba sentado Tono Masoliver, apretado entre muchas sillas, largo y con un desgarmo estilizado, una pierna sobre la otra moviéndose sin parar, feroz y nervioso, con algo de águila risueña. Ahí estaban también sus colegas de entonces, Evelyn Fishburn, que aparece textual en uno de sus relatos, los profesores William Rowe y Jason Wilson, con quienes él había realizado una revista en los años sesenta junto con Anthony Edkins, que también se encontraba ahí y quien ha traducido a Masoliver al inglés con exactitud y maestría. Tuve el gusto de volver a ver Anthony hace poco, leyendo con voz ronca y flexible sus versiones de los poemas de Tono, con el mismo espíritu irreverente que había sido común y que en ellos dos sigue vivo. Nunca supe el contenido de la carta a Nissa, pero lo que le escribió David Huerta a Tono resultó bastante sucinto, casi únicamente una introducción para que él y yo nos conociéramos. Natalia Guinzburg habla de esos gestos discretos como

parte de “las pequeñas virtudes” que en un primer momento parecen actos de simple transacción rutinaria y luego marcan la vida, y que le agradezco a David. Quedamos en tomar una cerveza a los pocos días, como quien no le da importancia al hecho, pero por mi parte con la urgente necesidad de que sucediera, y por la suya, creo, con la empatía de quien sabe lo que es llegar a tierra extraña. En uno de esos encuentros me contó que cuando llegó a Londres por primera vez, siguiendo a Chandra, la que sería su primera mujer y madre de sus dos hijos mayores, Yashin e Ilya, como al principio casi no hablaba inglés y entendía menos, en las reuniones su recurso era siempre reírse cuando le decían algo. Hasta que un día su esposa le hizo una seña perentoria pues lo que le estaban contando era la muerte reciente de un marido y él como respuesta soltaba una carcajada tras otra. Supongo que lo contó precisamente porque mi inglés era escaso, muy escaso, y fuera o no cierta, su narración ayudaba, por supuesto. De esa época que yo no conocí son los versos con los que abre *Vertedero de Otaca*: “en la bombilla encendida, la vecina portuguesa me da tapioca, corren los pezones por el pasillo, flota el abandono, llueve en las cerraduras de los espejos y lloro que son mi casa, mi esposa, mis hijos”. En *La puerta del inglés*, escrita décadas después, Masoliver declara, al final creo yo casi gozosa y cariñosamente: “yo vivía realmente en el infierno con un ángel feminista que antes había sido un ángel femenino (de fémina, mujer) y antes un ángel sin atributos. La casa se empezó a llenar de polvo, basura, ropa por los suelos, agua en el suelo del cuarto de baño, y yo buscaba un rincón limpio para mí y para mis hijos, que entonces eran dos niños”. Esto, deduzco que sucedía en Crystal Palace, al otro lado del río. Cuando lo conocí, Tono vivía en Fordwych Road, unas veinte calles arriba de mi casa, en el noroeste de Londres.

En noviembre, se puede seguir el trazo lento de los plátanos que van tirando sus hojas, y los enormes *pubs* irlandeses y raídos recorren de una punta a la otra Kilburn High Road. En alguna ocasión nos invitaron a su casa él y Celia Szusterman a Concha y a mí y cenamos una deliciosa sopa con una nube de caviar en el centro. Tono vivía en una casa como casi todas las de Londres, subdividida para alojar varios departamentos, con una lavadora de ropa en la entrada compartida por todos los vecinos. Alguna vez dejó la ropa olvidada adentro al irse de vacaciones y durante varias semanas nadie la utilizó. Quizás lo recuerdo porque en Londres siempre he tenido que ir a visitar a mi *beautiful launderette*. En la cocina tenían pegada una portada del *Standard*, el periódico mítico de la tarde que se vende en cada entrada del metro, con la foto del día en que murió John Lennon. Esa imagen en un periódico ajado pegado con chinchetas a una puerta es una especie de símbolo sesgado de su actitud vital. Fuera de esa vez, y alguna otra muchos años después, ya yo con Alejandra de la Paz, nuestros encuentros en Londres siguieron siendo en *pubs*, casi siempre él y yo solos. A pesar de ser ambos amigos de Margo Glantz, por ejemplo, no recuerdo habernos reunido con ella mientras vivió en Londres. Algunas veces coincidía con él en otros espacios, pero es en realidad en otras ciudades donde nuestro círculo se fue ampliando cada vez más, y volviéndose cada vez más incluyente.

Supongo que para quitarle un poco de importancia, la primera vez que nos vimos me dijo que él de todos modos iba al *pub* todos los días, a leer, así que no le costaba nada si ese día en lugar de leer, nos veíamos y charlábamos. Como las frases de Nissa Torrents, este tipo de argumentos a la vez gentiles y displicentes, definen el carácter de Tono, frágil e infinitamente susceptible, hosco y delicado a la

vez. No se dislocó una costilla en una pelea al salir del *pub*, sino el hombro en lucha a muerte con el ángel en una piscina, mientras la cruzaba. A partir de esa vez nos reunimos casi una vez por semana, y en cada oportunidad que se presenta y en todos lados del mundo, esa conversación inagotable, a la vez sabia y divertida, ha continuado. Tono pasaba por mí a la esquina de Brondesbury Villas y Kilburn High Road. En lugar de estarlo ya esperando, como era lo que por mínima cortesía debería haber estado haciendo, siempre era él quien llegaba primero. Yo lo veía desde lejos, alto y con un rompevientos azul contra la lluvia, mientras avanzaba los cuarenta y tres metros que separaban la puerta de mi casa de la escalera, y luego la calle, hasta llegar a la esquina. Él no lo sabía, pero atreverme a salir implicaba un enorme trabajo y para decidirme daba vueltas absurdas por la casa. En un fragmento de *La puerta del inglés* en el que Masoliver traza su “Historia del miedo”, cuando él tenía seis años, describe mi experiencia en esos días nuevos de Londres: “Dos minutos. Un espacio de cincuenta metros lleno de un miedo oscuro y espeso que la luz y la escasa distancia no consiguen borrar.” La edad no importa. Ese mismo miedo me hacía dilatar la salida y por eso llegaba siempre unos minutos tarde. Hasta que nos saludábamos y el engranaje del mundo comenzaba de nuevo a funcionar. En esas palabras estaba ya fraguado el sentido de mi primer libro, que terminé de conformar en esos meses y que precisamente se titula *El miedo*. Antes de que se publicara, él fue el primero en ayudar a afinarlo. Cuando llegaba, Tono me saludaba con una sonrisa aplastante y benéfica y luego íbamos en coche por calles “con casas de ladrillos rojos, en la ciudad de las calles circulares”, como dice en *La memoria sin tregua*, hacia la colina de Hampstead, donde vivió Keats más de un siglo atrás, cuando

todos estos eran pueblos separados por brezos. De Keats, Masoliver entendió muy bien que las cosas quedan para siempre como se van dibujando al desdibujarse, como si persiguieran su acabamiento. En el poema con que abre *En las rejas del tiempo* dice:

Llegar al final del poema  
antes de empezar el poema.  
Borrar las imágenes  
de la narración. Como  
el principio y el final  
del amor. Como  
todo lo que es real  
aquí, en la vida  
antes y después  
de ser escrita.

Íbamos siempre a un pub independiente, que al no pertenecer a ninguna marca tenía una selección de cervezas más interesante que otros. En esa “free house” servían Abott, la cerveza que a él le gustaba, y a la que desde entonces me he aficionado. Para llegar ahí aparcábamos junto a un pequeño cementerio que Tono me señaló al pasar la primera vez que fuimos, como señalaría luego muchas cosas sin decir, y a veces sin saber todavía, que irían a aparecer en su escritura. En las últimas páginas de *La puerta del inglés*, Masoliver escribe: “Paseo por el cementerio. Me consuela mucho que no esté mi nombre. Y me ofende. Me preocupa. Es un sitio apacible. Paseo entre zarzas, flores y mirlos y lápidas. No veo mi nombre. ¿Estará en otro cementerio? Pero éste es mi cementerio.” Al fondo de ese *pub* de Hampstead que

se llama The Nag's Head, sobre una pequeña tarima, tomábamos rigurosamente dos pintas y media de cerveza. Desde entonces con él, esa ha sido la medida y ese el ritual. Fue él quien me explicó que “nag” quería decir caballo. A la entrada había un cartel con la cabeza de un caballo de la que cuelga un saco de avena, y el caballo está comiendo de ella plácidamente. Como el cementerio, sólo después descubrí que los caballos son muy importantes en la escritura de Masoliver. En *La memoria sin tregua* escribe: “Llevo tres días entre caballos viviendo comején y recuerdos, deseando mal y con dolor, arañando la luz y las orillas con ojos que se abren en el barro, entre caballos que me acosan con sus chorros de orín”. Dos pintas de una cerveza amarga y maltosa, rebosadas con un poco de espuma, siempre en el mismo vaso, para que el jabón de la lavadora de platos se fuera en la primera tanda y en las siguientes la cerveza estuviera limpia. Los *pubs* suelen tener el recogimiento cálido de las caballerizas, y en ellos los hombres orinan con el entusiasmo de los caballos en orinales catedralicios. Así se ha repetido desde entonces, como si no pasara el tiempo, como si siempre fuéramos los mismos personajes, porque el tiempo no pasa sino que se acumula, como sucede en sus libros. “El tiempo de los escritores es materia de alfarero y alquimista. Buscamos en un agua de hiriente claridad el tiempo de las sirenas gimiendo un amor imposible”, escribe Masoliver Ródenas en *Sònia*, ya no en Londres sino desde El Masnou. En ese *pub* conocí adolescentes a sus dos hijos mayores, cuando aún no podían beber, a quienes años después he visto en Barcelona, en un bar de Concell de Cent, precisamente después de una lectura de Sònia Hernández, de quien ese libro toma nombre, título e inspiración. Hace poco he conocido a su nieta Caitlin, una niña vivísima que escuchaba atentamente las palabras de Tono en el Instituto Cervantes de Londres,

en un homenaje en el que participaron Paul Preston, Anthony Edkins, Evelyn Fishburn y Nigel Glendinning, viejos amigos y colegas suyos. Después de la lectura cenamos en un café en Sloane Square, porque los *pubs* a esas horas no sirven de comer, Tono, Sònia y Daniel, su hijo menor, a quien a mi regreso a Londres vi varias veces, cuando por las tardes se hacía cargo de él, y al que a finales de la década de los ochenta Tono llevaba al pub, ya no al de Hampstead sino a uno más cerca de su casa, The Red Lion, al cual se acercaba andando, cuando ya las leyes hacían peligroso conducir después de salir del pub.

Me encamino, después de alguno de nuestros encuentros, a la estación de Hampstead Heath. Al entrar al vestíbulo veo, contra el sol, una escena en la que están, ante la ventanilla, un grupo de amigos. Es 1982 y yo vivo en un paraíso crispado. En esa época yo me movía en un medio totalmente británico y casi exclusivamente dancístico. Las conversaciones semanales con Tono Masoliver eran no sólo un respiro, sino abreviación entusiasmada. Por entonces leí *Crónica de la Intervención*, la gran novela de Juan García Ponce y *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa. Recuerdo que alguna otra vez Tono llevaba *De la gramatología*, de Jacques Derrida, libro que yo me había esforzado en leer pocas semanas antes. Los tres planean sobre algunas de estas reflexiones. Estas lecturas pudieron ser simultáneas o estar separadas por varios años. Las menciono porque dan idea de una conversación dilatada que para mí ha sido siempre estimulante y divertida, y de la cual en esa época yo regresaba a mi casa con la dosis exacta de literatura y cerveza necesarias para volver a sumergirme en mis propias enrancias y aventuras. Invariablemente, Tono estaba teniendo que terminar un artículo, como sigue sucediendo en este mismo instante, pues cada una de esas lecturas suyas es hecha con minuciosa

ansiedad y cuidado. No pocas veces me dijo que sólo podíamos vernos un rato, precisamente porque estaba metido en la escritura de un texto. De él aprendí que no se puede hablar de un libro que no se ha leído por lo menos tres veces. El día que se haga la recopilación de tantos años y tan vasta crítica vamos a saber con claridad lo que significa su labor en este campo, desperdigada semanalmente, y de la cual los narradores, especialmente, abrevan como si fuera una fuente natural y subsidiaria y no obra de otro escritor, no pocas veces mejor que ellos. De esta labor, por ahora contamos con dos iluminadoras muestras: *Las libertades enlazadas*, sobre escritores mexicanos, y *Voces contemporáneas*, dedicado a autores españoles, pero hay mucho más. Cuando lo conocí, Masoliver llevaba años haciendo crítica. Ha pasado tiempo y él sigue haciéndola, en esa tradición anglosajona en que la reseña es consustancial a la escritura propia, y de la que tanto se aprende, tanto a leer como a escribir. Esas conversaciones se dieron durante tres años primero, y luego, a mi regreso en 1987, se volvieron a repetir, como si el tiempo no hubiera pasado. Porque en realidad, nunca ha pasado en las charlas que yo pueda haber tenido con Juan Antonio Masoliver Ródenas. Y desde entonces siguen. Me sigue dando un enorme gusto verlo, y cada conversación es nueva, alegre y puntiaguda. Como señalaba, en otras circunstancias y con la misma razón Jorge Aguilar Mora, los románticos tenían razón y la amistad es un campo de flores azules, al mismo tiempo escaso e interminable.

Uno no se da cuenta en el momento, pero los recorridos con Tono Masoliver, ya sea en el Masnou, en Barcelona o en Londres, o en cualquiera de los sitios en que hemos coincidido, son incisiones en su vida y en su obra. Como ese cementerio del que hablé, o como los

caballos, o como el bar Doria del *carrer Còrsega* en Barcelona: “en esta esquina singular de la Rambla de Catalunya, mirador privilegiado de la ciudad para quien sabe ver y mirar al mismo tiempo”, como lo describe Masoliver en *La noche de la conspiración de la pólvora*. Como él en varias narraciones, yo también frecuentaba ese bar, y aunque ahora ha cambiado de nombre y decoración, mantiene en sus muros dos acuarelas del bar de aquella otra época, y la esquina sigue siendo fuente de ríos humanos que van de la Diagonal a la Plaça de Catalunya. Tono me lo señaló un día de pasada como parte de su vida, sin hacer mención a su obra, donde es un punto focal. Con respecto a las distintas ciudades que recorren la obra de Masoliver quiero hacer un comentario marginal, de carácter editorial, que tiene que ver con esos *pubs* londinenses que yo identifico con él, y como contraste con este bar de Barcelona. En sus libros, por lo menos los publicados por Anagrama, los personajes de Masoliver siempre beben “una jarra” de cerveza, tanto en Madrid como en Londres. La palabra me suena rara, no tanto porque no forme parte de mi vocabulario (yo diría “un tarro”), sino porque en Londres nunca oí que Tono la utilizara. Siempre hablábamos de una pinta de cerveza, si acaso de una “pint”. No sé si la decisión de llamarla así haya sido de Masoliver o de su editor de entonces, Jordi Herralde, pero en cualquier caso es una decisión equivocada, pues produce un efecto de descontextualización del espacio en el que se despliega la narración. Masoliver es muy cuidadoso para no mezclar los muchos espacios que visita, sea Genova, Perugia o París, sitios visitados en su obra porque están en su vida. Leo “jarra”, e inmediatamente siento que estoy en el bar Doria con mi amiga Marita, a principios del siglo veintiuno, o en uno de sus relatos barceloninos, como el que narra cómo lo deja una chica merecidísimamente solo, pero nunca en el

Mortimer Arms de Londres, acompañado por sus colaboradores en la Universidad de Westminster, Chepo Valdés o Diego de Jesús, dos amigos suyos del norte de México que recalaron en ese Strand del Támesis y a quienes invitó a dar clases ahí. En fin, sólo quería decir que en Londres no se beben jarras sino pintas, y los bares no se llaman tabernas sino pubs. Cuando aparecen los localismos españoles, cuesta trabajo remontar esas palabras y regresar a un espacio que es a la vez literario y vivencial. Lo opuesto sucede, por ejemplo, en el delicioso y tristísimo relato “La noche de la conspiración de la pólvora”, reunido en el libro del mismo título, en el que Masoliver aprovecha, sin mezclarlas, la coincidencia de las hogueras que se hacen en Cataluña la Nit de Sant Joan, y las que se hacen en la Gran Bretaña en conmemoración del intento fallido de un católico llamado Guy Fawkes por prenderle fuego al Parlamento, para elaborar una historia mágica, de un fellinismo catalán, llena de personajes entrañables, entre ellos y muy principalmente sus padres, que pelean, seducen, juegan y lloran, como lo hacen él y su familia muchos años después, espejo por espejo:

Me acordaba de cómo empezaba a trepar el fuego por las paredes de la hoguera, de cómo las llamas iban envolviendo el muñeco y devorándolo, de cómo se iba desmoronando hasta deshacerse y convertirse en brasas. De nuestros gritos de placer, nuestros cohetes que se confundían en el cielo con otros cohetes, el ruido de las botellas al descorcharse, las exclamaciones al ver cómo se derramaba la espuma del champán, los labios de Elvira, su boca en la mía, la cara de mi padre junto a la oreja de la señora Rosa y él apretándose a sus tetas, mi madre bailando con Ventejo, con su cutis de porcelana y sus labios de un rosa delicado como el de los pétalos de las rosas del mes de María.

He escogido este relato porque es ejemplar en la obra de Masoliver, en el sentido en que en él aparecen los elementos clave de su prosa, como son el fuerte aliento rítmico y la densa carga narrativa que al conjuntarse producen una escritura espesa, llena siempre de elementos nostálgicos, líricos, fantásticos y memoriosos. Esto sucede tanto en los fragmentos de diarios desdibujados con los que se construyen *Retiro lo escrito* y *La puerta del inglés*, que van de pequeños anagramas ensayísticos a elaborados relatos, muchos de ellos redondas manzanas narrativas que no siempre se pueden comer de un solo bocado, como en los más definidos “cuentos”, acaso simplemente porque llevan título, como los asfixiantes “Historia de un retrete” o “Juegos prohibidos”, o el irónico homenaje a la amistad que muestra su parábola en “Las lanzas”, en *la sombra del triángulo*, o en los polvorientos y terribles años de la posguerra española descritos en toda su crueldad en el “El paseo del indiano”, que abre *la noche de la conspiración de la pólvora*, con personajes como “los hermanos Chinchilla”, unos maleantes que ya habían aparecido en relatos anteriores. Se nos olvida, viéndolo desde las gafas redondas del submarino amarillo londinense, que Masoliver vivió y sufrió y aborreció y abandonó esa España y esa Cataluña: “¿Por qué los chicos de la posguerra parecéis seminaristas o salidos del orfanato del padre Triste?”, dice un personaje en “El maestro viudo”, un cuento desolador de ese mismo libro. En otros relatos lo que se recorre no es el espacio miniaturizado de El Masnou sino la Barcelona escolar de los años cincuenta y principios de los sesenta, emblemáticos de un despertar a la vez juvenil y crítico, que Masoliver comparte con las *Ultimas tardes con Teresa* de su contemporáneo Juan Marsé. Ejemplos de ello son “La desgracia de María Acacia”, de *La noche de la conspiración de la pólvora*, que baja de la zona alta

de Barcelona hasta la Plaça de Catalunya, acompañada siempre de una mucama pizpireta. La diferencia, sin que esto implique un juicio, es que el universo de Marsé es siempre ese horno de Gracia, y el de Masoliver avanza por diversos derroteros. Como dice en “Persianas cerradas”, del mismo libro, “Sé muy bien lo que me ha traído a esta ciudad. Busco a los amigos que me ofendieron y a los que yo ofendí, quisiera pedir una explicación por última vez y luego darla yo y volver a Londres con la conciencia limpia, qué iluso.” Yo creo que por eso en Barcelona le robaban la cartera. Como la “colla d’innocents” de la canción de Jaume Sisa, también él podría cantar: “Ens foten la cartera, ens enreden i ens diuen que el blanc és negre i el negre és blanc, i tots contents i enganyats”. Pero al final se sobrepone y regresa con gracia. En el relato “La noche de la conspiración”, además del ritmo de la narración que nos lleva como en un baile de verano, Masoliver une dos tiempos históricos y dos geografías a través de un mismo fuego, una doble infancia que incorpora la suya y la de su hijo en un solo desgarramiento y un sentimiento de orfandad en varias generaciones de unos Masoliveres que mezclan todo para no confundir espacios:

Vuelve a sonar el timbre. Son los niños del jardín vecino. Pienso que tal vez se podría recuperar esta noche de Guy Fawkes antes de que termine. Voy al cuarto de Daniel. Abro con cuidado. Me acerco. está durmiendo. Celia me hace un gesto con la mano como pidiéndome que me aleje, que los deje en paz. Y me pregunto qué imágenes han quedado de este día en los ojos del niño, en qué calles nunca recorridas y en qué bailes nunca bailados encontrará la razón de esta tristeza, de esta lluvia de bruma en Fordwich Road, en la casa del padre.

Masoliver ha regresado ahora a vivir al Masnou, con Sònia Hernández, y esta experiencia la explica en el prólogo a su último libro de

poemas. “En tornar al Masnou despres de cuarenta anys de ausència, amb excepció d’espòràniques visites, sembla inevitable que la memòria i la mort siguin els temes recurrents d’aquest llibre concebut com el desenvolupament d’un cicle vital”, dice en el prólogo de *El laberint del cos* (es decir “del cuerpo”). Si antes nuestros encuentros eran siempre solos, a partir de su regreso, sea en Barcelona, en el Masnou o en Londres, muchas veces está Sònia con él, y su presencia se añade a la diversidad de la charla. Sin su aliento, por ejemplo, difícilmente Tono hubiera regresado a México, ni los reconocimientos que ha tenido, tanto en esa ciudad como en Londres, hubiesen tenido lugar. Hace unos tres años comí con él y con Sònia en el casino del Masnou, espacio privilegiado del padre en sus relatos, un delicioso arroz caldoso, largo, rodante y recordado. Esa desembocadura de un ciclo vital lo comparte ahora con ella, como se ve en el ritmo que mece el libro a ella dedicado: “¿Qué belleza devuelves a las palabras que apenas oigo, al mar que ya no añoro y al que regresaré tal vez contigo?” Aunque Masoliver ha escrito poemas en inglés, italiano y francés, y regularmente los incluye en sus libros, es en *El laberint del cos* cuando por primera vez escribe un volumen casi totalmente en catalán, a excepción de un poema en italiano, con el cual casi cierra el libro. Después de la afirmación sanísima de sus rodalies en catalán, Masoliver termina, como siempre en su escritura, desdoblado en italiano una persistente ambivalencia originaria: “torno al mio mare e alla mia lingua”. ¿Cuáles son estos entonces?

La memoria y la muerte señaladas en el prólogo de ese libro son temas recurrentes de toda su obra, y El Masnou el inicio de su largo recorrido, donde sucedieron y siguen sucediendo muchas de las historias que aparecen repetidamente en su obra. Alguna vez, parado en las

vías del tren cerca de la estación de Génova, viendo los tendedores con ropa multicolor en las casas amarillas que trepan por sus cuevas, tuve la sensación de que él había visto esa misma escena, antes de bajar e instalarse en esa ciudad, para luego escribirla. Esa misma experiencia de vida de pasada e incrustación en obra que mencioné con respecto al cementerio de Hampstead, la tuve también en la carretera de Teià que sube del Masnou al pueblo del mismo nombre, tierra adentro, eje en la obra de Masoliver y que recorrí con Tono, quien me señalaba su casa, la del indiano, el recorrido a la escuela a través las plazas del pueblo. Aquella vez, seguramente en 2002, él todavía vivía en Londres. Habíamos cogido el tren de *rodalies*, o de cercanías, como al entrar a la estación él me recordó que se había dicho toda su vida, a presentar un libro suyo en una librería del Masnou, sobre la antigua carretera que paralela a las vías del tren lleva hasta Mataró. Masoliver acababa de publicar *La memoria sin tregua* y a la lectura asistieron también dos de sus hermanas, Pilar la menor, guapa y ágil como la describe en sus libros y Tuta, que opinaba todavía más que Tono sobre todo lo que allí estaba pasando, había pasado y pasaría. Tengo una imagen reciente de él en El Masnou, hace exactamente un año, en el verano de 2008, en un chiringuito o palapa frente a la playa, en la que mientras yo desarticuladamente me ponía el bañador en una playa pública e intentaba al mismo tiempo jugar con mis hijos Nicolás y Mateo en el mar, él estaba tomando una cerveza tranquilamente con Alejandra, un día entre semana, mientras hacíamos tiempo a que llegara Sónia de trabajar y nos fuéramos todos a comer, esta vez no al casino. “Yo también he visto la materia como un sentimiento. Fósiles que son vida”, dice en un poema del libro que presentó en El Masnou unos años atrás, y yo me identifico con esas palabras unos años más tarde.

Cuando a mediados de los años ochenta me reincorporé en México al grupo que hacía *Cartapacios*, Tono ya llevaba varios años de ser en el *Defe* una presencia exacta, todos los veranos, en las reuniones de la redacción, que tenían lugar, dependiendo de la época, en casa de Javier Sicilia, o de Alicia García Bergua, o de Ena Lastra, y discutía con Pablo Mora, Ana Castaño y Fabio Morábito antes de ir con todos, al terminar, a comer unos tacos. Regresaba año con año, como ave migratoria, se hospedaba siempre en el hotel Diplomático y bebía Bohemia, a falta de *bitter*. Antes de que lo conociera yo, ya era él un contertulio acostumbrado en casa de Augusto Monterroso, quien aprovechaba los momentos en que no estaba su esposa, Barbara Jacobs que todo lo que decía Tito lo registraba en su diario, para contar historias que allí no aparecen. Como él mismo señala, “Monterroso fue una amistad fundamental en mis visitas al *Defe*. Le conocí antes en Londres, y le veía en México prácticamente desde mi primera visita, cuando todavía “flirteaba” con Bárbara Jacobs”. Todos los años, Tono citaba a sus alumnos del Polytechnic of Central London que estaban haciendo una estancia en México, pasaba unos días en Jalapa viendo más alumnos, y regresaba siempre. En *Cartapacios* Masoliver publicó varias cosas, y su contribución a las reuniones de la redacción eran a la vez festivas y críticas. De nuevo, no era una figura de autoridad sino una compañía animosa y alentadora. En uno de esos viajes lo acompañó su hermano Nito, que vivía en Estocolmo, y que también aparece en sus libros. Su hermano el Notario es una figura más vaga o menos señalada en el cuerpo de su obra. En su última visita del siglo veinte, ya desaparecida *Cartapacios*, comimos en el mítico restaurante de Salvador Novo en Coyoacán, con un grupo amplio de escritores, y terminamos todos recalando en casa de Margo Glantz, magnífica

anfitriona siempre, aunque en esa ocasión ni nos esperaba ni estaba. De todos modos pasamos y nos sentamos todos, muy serios y un poco enloquecidos, en su sala, hasta que Margo llegó, al final, y fue encantadora con ese grupo inhóspito. En aquella ocasión Tono perdió las gafas que lo habían protegido en Barcelona unos años antes, y entonces dejó de visitar la ciudad de México. En “El pueblo de la ciénaga”, un relato incluido en *La noche de la conspiración de la pólvora*, Masoliver recorre la calle de tres Cruces de Coyoacán, precisamente donde vive y recibe Margo Glantz, y hace un recuento desolado de sus visitas a México, de sus amigos ahí, entre los que están Chema Espinasa, Juan Villoro, Chepo Valdés y Myriam Moscona. En el cuento, todos ellos han escrito sus nombres como cruces en las puertas de sus casas, y el personaje recorre la calle como si fuera Macario Páramo subiendo trabajosa e inversamente la cuesta de una Comala clausurada a la que nunca habría de regresar. “Los posibles testigos no regresan. El pueblo de la ciénaga se ha ido alejando hasta desaparecer. El aire se ha llenado de un hedor espeso que ha cubierto el cielo como si fuera ceniza o barro. Muy de tarde en tarde se oye, lejanísimo, un disparo, como si disparasen desde la memoria o desde el olvido.” No sé qué habrá visto Tono en aquella última visita antes de la publicación de este libro, al perder sus gafas y tener que atravesar el sol picante de la ciudad de México, enamorado del cielo, o qué lo habrá asustado tanto, pero es un hecho que durante años y años Masoliver no volvió a pisar el *Defe*. Pero la constancia de su presencia se había quedado ahí, no sólo en los textos que se desarrollan en un país parecido, ni sólo en *Cartapacios*, sino también en *Vuelta*, en *La Jornada Semanal* y posteriormente en *Letras Libres*. Por fin, en los últimos años, Tono Masoliver ha vuelto a regresar al Defe, esta vez para no perderse, y

suele vérselo recorrer interminablemente el círculo infinito del Parque México de la Condesa, llueva o truene, como Dante convenciendo a Sònia de que el número que buscan, un número par en una calle que sólo tiene nones existe, o de que en el último de los casos José María Espinasa va a llegar a rescatarlos.

En Londres, cuando lo conocí, Tono me acogió sin conocerme apenas. Nunca sentí que fuera displicente sino siempre respetuoso e interesado. Una de sus principales características es precisamente esa curiosidad. Si en sus libros Masoliver recorre todos los planos de su pasado, es porque este pasado ha sido la experiencia de alguien siempre interesado por lo que sucede enfrente y por la gente con quien se encuentra. En nuestras citas semanales él hablaba y yo también. Yo lo oía y yo creo que él también me oía. Ha sido el primer lector de mis libros y mi escritura se ha beneficiado de su rigor y de la simpatía de su atención. Y yo, además de haber disfrutado de la lectura de sus libros, el recorrido de lo que él ha ido escribiendo me ha ido mostrando no un camino, que eso es irrepetible, sino una actitud, una manera de atravesar con la escritura la propia vida y la experiencia. Cuando alguna vez hace muchos años alguien sugirió que Masoliver había sido mi maestro, el comentario me extrañó. Nunca lo había visto así, en el aspecto de jerarquía que esta palabra conlleva, sino como un amigo de quien se aprende mucho. Creo que en ese sentido me cuidaba, y eso, tengo la sensación, lo ha seguido haciendo siempre. Si en Londres me invitó al *pub* cuando me conoció, en Barcelona, casi veinte años después, me acompañó en una lectura de *comiat* o despedida, y leyó un hermoso texto que ahora abre *Desplazamientos*. Una de las razones de eso, quizás, se debe a que en nuestras conversaciones no había demasiada confesionalidad. Yo no le contaba mis problemas ni

él me utilizaba como escucha de sus recorridos vitales, aunque eso no quiere decir que no se diera perfecta cuenta de por dónde iban mis cuitas. Todas estas cosas yo las he sabido, como literatura y vida, más que de viva voz, en su obra. Como si lo personal fuera algo que no vale la pena poner sobre la mesa sino por escrito. Sí hablábamos en cambio, y todo el tiempo, de literatura, en el sentido amplio de la palabra. Es decir, no sólo de libros sino también de chismes, de personas, de historias alrededor de lo escrito. Los encuentros con él me permitieron respirar Londres y, a medida que me iba internando en esa ciudad, me fueron ayudando a disfrutar y a gozar de otros aspectos de mi vida allá y ahora.

Cuando nos conocimos, Tono tenía 43 años y yo 25. Por esas fechas él publicó unos poemas en *Papeles de Son Armadans*, que yo no conocería sino muchos años más tarde. Hay un fragmento de ese libro que quiero citar por la asombrosa coincidencia con un poema de Matthew Sweeney que Carlos López Beltrán y yo incluimos en *La generación del cordero*. Sweeney dice en “Un olor a pescado”: “Un olor a pescado inundaba el valle y todas las gaviotas vinieron tierra adentro. Los gatos corrían por todos lados, olisqueando. Los hombres reconocían el nivel del mar. Se podía oír a algunos martillando. Las iglesias se llenaron para rezar por viento”. Varios años antes, Masoliver había escrito: “Otaca sigue la invisible curva de la playa, todas las calles dan al mar y al viento, los habitantes huyen, no hay iglesia, no es de nadie este pueblo”. Me gusta ver la síntesis y la efectividad poética compartidas por dos poetas que difícilmente habrán oído uno del otro, aunque ambos, uno catalán y el otro irlandés, vivieran casi toda su vida a poca distancia, en Londres, para regresar, ambos, a tocar las campanas de su pueblo. El primer libro que leí de Maso-

liver fue *El jardín aciago*, publicado en 1985. Si la amistad con Tono ha sido central en mi vida, la lectura de ese libro significó uno de los aprendizajes más importantes que he tenido en poesía. Como ya señalé, a mí en realidad nunca me ha gustado moverme. De la misma manera, me cuesta mucho trabajo adentrarme en escrituras extrañas, insólitas o no acostumbradas. Pero esa dificultad algo me ha enseñado. Lo que pasó con la poesía de Masoliver me había sucedido ya con la de Luis Cernuda, con las *Hojas de hierba* de Walt Witman en la versión de Borges, y con algunos otros. Recuerdo que cuando lo leí le comenté que me había gustado mucho el mundo que allí aparecía pero que me costaba trabajo su versificación. Si menciono a Cernuda y a Withman, se entenderá de qué pie cojeaba yo. Mis lecturas habían sido principalmente en español y en francés, con todo lo que tienen ambas de rigor métrico y de adocenamiento rítmico. Masoliver presenta, desde su primer libro, otras experiencias literarias. En las líneas que cierran *La puerta del inglés*, describe este aprendizaje y esa enseñanza fascinantes que dan forma a su escritura: “Alguien ha escrito en mi lápida: ‘La puerta del inglés.’ No sé si es Celia, o mis hijos, o mi padre. Quienquiera que sea tiene razón. Esta lápida es la puerta del inglés. El inglés se la abrió a un masnouense al que se le había negado sepultura en su pueblo, sepultura y nombre.” La puerta del inglés, para quien no lo sepa, no es otra cosa que el juego infantil de “uno dos tres por mí”, que en catalán dice mejor: “un dos tres, la porta del inglés”. Cuando le comenté a Tono que me costaba trabajo el orden de sus versos, él me observó con unos ojos que se le hacen a la vez pequeños y fulgurantes, inquisitivos y avispados, y con una nariz que cuando parece que se enoja uno no sabe si le tiembla o se le empieza a enderezar. Si se puede decir que alguien ve con la nariz, en su caso es verdad. Se pasó

la mano por la barba, supongo que dio un trago a su pinta de *bitter*, y no dijo nada. Simplemente se levantó para ir al meódromo, como él llama a los servicios, palabra que he adoptado también. Y aunque la reflexión sobre cuántas veces va uno a mear cuando bebe cerveza aparece mucho en sus libros, la palabra meódromo me parece que no está. El gesto de esa tarde al levantarse también era repetido. Se ponía de pie con un movimiento rápido, a punto de echarse a correr, luego se pausaba, como si todo entrara en calma, ponía una mano en el cinturón, movía un brazo con celeridad y prontitud y se alejaba hacia el meódromo con una agilidad elegante y desparpajada. Unos minutos después regresaba, con una media sonrisa, y con dos pintas de *bitter*, una en cada mano. Como en cualquier cosa que valga la pena, tuve que pasar por un proceso de acostumbramiento para entrar en el ritmo de sus poemas, de tan inusitados que me resultaban. Como cuando uno se cambia de ciudad, y pasan semanas, y a veces meses, antes de que se estabilicen las calles y sepamos dónde nos hallamos. Pero precisamente por eso, la lectura de su poesía ha sido para mí fundamental, como las ciudades en que he vivido y varias que he visitado. Nadie me enseñó a leerla, sino ella misma. Si en el trato personal, como dije, nunca hemos tenido una relación de maestro y alumno, sino el desarrollo elaborado y desequilibrado de la amistad. Su obra sí tuvo una importancia fundamental en mi comprensión de cómo trabaja un poema. Quien lea los míos quizás no encontrará nada explícitamente derivado de Masoliver, pero sin la lectura de su primer libro yo no habría podido entrar como entré en ciertos aspectos de la poesía en inglés, cuya libertad rítmica es fundamental también para mi escritura. Es esta una de las razones por qué no hay nada parecido en España. Pero si su poesía tiene una influencia rítmica originada en el inglés, tiene también, por otro lado,

una enorme resonancia temática con la literatura italiana. La mezcla es por supuesto rara, a la vez deliciosa y efectiva, como un *savaglione* alternado con una sopa inglesa y con el olor tosco de un Priorat. En *En las rejas del tiempo*, un libro no publicado de manera individual pero incluido en su *Poesía reunida*, escribe:

Y entonces  
al oír las voces catalanas  
y al escuchar sus voces  
en las casas de calles de ladrillo  
y en los tenderetes de las catedrales tembló  
mi corazón, regresó  
el sol a la arena del veintitrés  
de junio en el Neptuno,  
los tabloneros azules de azulete,  
la cal ocre, el mar  
inmóvil en la luz  
de las doce, y las sombras  
de casas y de carros  
y caballos, y el silencio  
en las calles de arena,  
hasta que oí las voces  
rodeado de hogueras apagadas,  
de cohetes mojados por la lluvia,  
y al huir me encontré con una casa,  
llamé a la puerta  
y llamo  
y no me abren

y oigo en los toldos  
voces  
y una mano sin llave  
que no veo  
y unos ojos llorando  
y estoy solo  
la noche de San Juan,  
aquí, en la alfombra,  
esta noche vacía de verano.

Quizás esto explica, junto con la voluntad de escritura, que el trazo que va a de sus poemas a sus narraciones sea inexistente, salvo porque el corte del verso abre hacia otros acantilados, a la vez incommensurables y continuos. No es que sean intercambiables, o que los poemas se puedan poner en prosa y las ficciones en verso, sino que el tejido sustancial es el mismo. Dependiendo de la temperatura, su escritura adquiere una condición sólida en los ensayos, líquida en la prosa y gaseosa en los poemas. Pero ¿qué decir de los estados burbujeantes, o de deshielo, o de congelamiento, cuando lo que se le ocurre por ejemplo es echar un trozo de pensamiento helado en el agua hirviendo de un poema, o como cuando hace que se quiebre la capa congelada del tono ensayístico con un súbito chorro de orina caliente entre las piernas de las niñas? En “Con palabras de Paz”, un hermoso poema que escribió a la muerte de Octavio Paz, escribe: “brillan las palabras como días estériles en la escalera del tiempo”. En su obra se puede pasar sin transición de una reflexión teórica a un fragmento altamente lírico, y muchas veces la narración se despedaza de repente en una quebrada escritura emocional, o deriva hacia una serie de poemas de

clara referencia epigramática, con una sonrisa casi sacada del santoral: “Tulio, en tus inmundos ojos lascivos veo el cuerpo desnudo de mi amada Sònia. ¿Pretendes así atormentarme con mi feroz destino? Te equivocas. Veo su cuerpo y me solazo en él, y si cierras los ojos la fiesta se prolonga hasta que empieza el nuevo día, hasta la hora en que regresa de tu casa a seguir traicionándote.” Y aunque, como él mismo dice, comenzó a publicar tarde, según ciertos parámetros del deber, es claro que todo en él ha girado alrededor de esa cristalización de la vida que es la escritura. Antes de publicar narrativa, ya se había presentado con por lo menos dos libros de poemas, y años antes con varias traducciones, como *La playa y otros relatos* de Cesare Pavese, o *El vertedero* de Djuna Barnes, ambas publicadas por Seix Barral. Desde ahí, la obra de Masoliver se despliega en una red de aristas narrativas, críticas, poéticas y traductivas que se involucran unas en las otras para dejar sobre la mesa una obra masiva hecha de proliferación de mendrugos.

Quiero hacer mención de algunos hechos biográficos que nos pueden ayudar a entender lo característico e independiente de su escritura, tanto la ensayística como la narrativa y la poética. El haber vivido en Londres durante varias décadas, de haberse casado allí por primera vez en los míticos años sesenta, de haber tenido hijos pequeños en la década siguiente, de volverse a casar en la segunda mitad de los setenta, de escribir, dar clases y hacer crítica durante todos los años de la Señora Thatcher y todos los de Mr. Blair entre varios ministros británicos, y todo lo que esto acarrea, le ha dado a su desarrollo como escritor unas características especiales, tanto por la distancia en que le situó siempre con respecto al mundo cultural en español como por su incisión en otras realidades. Masoliver coincidió en su llegada con la presencia allá de

escritores que luego serían reconocidos en sus respectivos lugares de origen y utilizarían esos años como señuelo e influjo, entre ellos el peruano Antonio Cisneros, el mexicano Héctor Manjarréz, el español Vicente Molina Foix y muchos otros que por supuesto no ubico, todos ellos marcados por su estancia en Londres. Pero a diferencia de ellos, en su caso, esta primera estancia juvenil en el mito derivó en una mucho más arraigada, elaborada y rica experiencia continua, lo que creo una distancia estable y una realidad diferente, y que le permitió permanecer moviéndose simultáneamente en un mundo de escritura en español, de crítica en España y México y de vida y trabajo en Inglaterra. Quienes hayan leído sus libros de poemas y sus narraciones, podrán darse cuenta cómo estamos ante un autor no demasiado distante en sensibilidad de un Julian Barnes, por ejemplo. Lo veo en la entrada de la Universidad de Westminster, en Upper Regent Street, flanqueado por Rafael Cadenas y Andrés Sánchez Robayna, a unos pasos de Oxford Circus, después de una lectura de poetas en español que él ayudó a organizar, o lo recuerdo presentando en una sala retacada de gente del Instituto Cervantes de Sloane Square a Octavio Paz y a Charles Tomlinson, en una lectura inolvidable, o en el jardín de otro pub emblemático de Hampstead, The Spaniards, con el escritor Robert Coover. En todos esos ambientes o espacios Masoliver ha sabido moverse, y lo ha hecho con asiduidad y certeza. La particular situación que buscó o encontró le permitió construir una obra desde el principio inusitada y al mismo tiempo inmensamente segura de sí misma. Además, esa estancia extendida le otorgó el trato cotidiano y familiar con muchos escritores, entre ellos dos un poco mayores que él, Mario Vargas Llosa y Guillermo Cabrera Infante, en un ambiente menos astringente que el que se hubiera dado en otros espacios. Ambos

también radicados en Londres durante todos esos años, sobre los dos Masoliver ha escrito. El que su propia obra comenzara a aparecer publicada veinte años más tarde que la de ellos produjo, me imagino, una perspectiva asimétrica. Uno más entre esos extranjeros que habían aprendido a hacer de Londres su ciudad, Masoliver convivía con ellos en una natural relación de iguales. Esto le permitía por un lado leer con atención y discernir con cuidado sus aficiones, así como la de muchos otros, y por el otro mantener con ellos una relación cotidiana. De ahí su gusto, por ejemplo, por los escritos breves de García Márquez y su poco aprecio por *Cien años de soledad*, de la cual tenía que hablar además año con año en la Universidad, y de ahí su atención a escritores menos atendidos en su momento, como Augusto Monterroso y Sergio Pitol, sobre quien también fue el primero en escribir en España. O su inobjetable ojo crítico sobre la realidad literaria de España, de la que ha hecho reseñas durante casi toda su vida, o su conocimiento de muchos escritores mexicanos, de quienes pocos como él han hablado. La particularidad de su propia voz, afirmada en ese jardín arisco, a la vez natural y artificial que es Londres, pudo por eso afincarse en muchos lados. Hay que pensar en todas estas cosas, o en la relación más o menos cotidiana que Masoliver tenía con el ya mencionado Coover, o la que se dio en las veces que coincidió con Octavio Paz, a quien por contraste nunca buscó en México, y con muchos otros escritores que visitaban su Londres, de quienes de uno u otro modo fue anfitrión, para entender lo que significó esa geografía íntima en la construcción de su obra. Y es por eso también que su escritura inaugura espacios que no habían sido visitados. Cuando, en *Los espejos del mar* dice, casi como si de pasada, “estamos como en la luz está la miel”, descubrimos que a nadie se le había ocurrido

antes esa imagen que vuelca del revés la mosca en el ámbar, y que se convierte en su reflejo líquido y goteante, como tampoco nadie había descrito los pueblos del mediterráneo diciendo simplemente, como lo hace él en *Sònia*, “olas que crujen en la cal”. En ese mismo libro, la descripción de “La virgen de la hornacina”, con unas velas en los senos de cal polícroma acariciando su rostro, termina con la siguiente imagen, casi sacada de *Macbeth*: “La madera resquebrajada es un rumor de árboles”. Si su escritura es una de las más vivas que hay es porque Masoliver es en realidad un autor londinense.

El orden que propone el aparente desorden de su escritura, que siempre y en cada caso reúne y repite escenas, nombres, personajes, ficciones y desdoblamientos, es el de los cúmulos, nubes que crecen hacia arriba en una aglomeración violenta y continua, formando y deformando situaciones y formas. Hay una pieza de la artista plástica Louise Bourgeois que he tenido en mente durante todo este tiempo dedicado a pensar la obra de Masoliver. Se trata de una escultura en mármol de Carrara llamada “Cúmulo 1”. Me da gusto además la referencia por la cercanía que sé de Masoliver a esa zona de Italia, cercana a Lucca, como se llama otra de sus nietas. Es una pieza delicada y poderosa, de poco más de un metro cuadrado de superficie y medio de alto, formada por protuberancias de forma cilíndrica a las que cubre a medias un manto. El título se refiere a las nubes del mismo nombre que se levantan en el cielo en volutas irrepetibles y continuas, siempre hacia lo alto. Sin embargo, lo que en realidad parecen esas formas que surgen del manto blanco es una alucinada proliferación fálica, ninguno monumental, todos incipientes. Al mismo tiempo, efectivamente, rememoran las formas de ese tipo de nubes, esos cúmulos que se van aglomerando hacia arriba y haciendo figuras que llamaré irracionales,

en un segundo desdoblamiento de significación. Quien las observa y se deja llevar por su profusión se mete en un universo imaginativo que, aunado a lo que físicamente está ahí, se va creando en nosotros mismos, como las figuras que vemos por la noche en las sombras, o como lo que inventamos con lo que vemos. Bourgeois ha dicho que esa pieza no tiene ninguna connotación sexual, y aunque es difícil aceptar esto viniendo de alguien cuya obra está constituida siempre de elementos cargados emocionalmente de referencias sexuales, tiene una vena de razón. Es como si Masoliver dijera que su obra no trata de penes y de culos, palabras que aparecen en cualquier página que abramos de sus libros. Pues bien, efectivamente, ninguna de las dos, ni la de Bourgeois ni la de Masoliver trata de eso. Lo que en realidad pasa es que su presencia constante en ambos constituye una señal, la cual a su vez lleva hacia otra capa emocional, convocada por esas referencias. Louise Bourgeois es una artista muy cercana a Masoliver en el juego de recuerdos y formas a la vez infantiles y sexuales. Uno ve las piezas de una o lee los textos del otro, y se da cuenta de que no hay nada más intensamente infantil que el sexo, y nada más intensamente sexual que la infancia. Quizás aquí radique parte del éxito, también, se me ocurre ahora de pasada, de un cocinero como Ferran Adrià, con sus esferificaciones, como lo supo ver Jordi Soler en un texto sobre su restaurante. En 1983 Masoliver escribía: “Al empezar la primavera caen los primeros copos de mierda que amarilla es la vida qué repetición en cambio saltan los niños por los acantilados enseñando el culo”. Más de un cuarto de siglo después, y ahora en catalán dice: “Espurnes als ulls de la memòria. Sònia escoltant les petxines a les platges del cel. Cul de nena dolenta.” Todo esto va mucho más allá del deseo simple de querer asustar al lector, al espectador o al comensal.

Es interesante pensar, en un nivel distinto, que tanto Louise Bourgeois como Masoliver son artistas que abandonaron sus referencias iniciales, es decir su mundo infantil, para irse una a Nueva York y el otro a Londres, y desde ahí regresar obsesivamente a ellas. En ambos la realidad no forma una secuencia sino una acumulación, como en los cúmulos. Ambos construyen una obra catastrófica, en el sentido en el que todo se va acumulando aparentemente sin ton ni son hacia arriba, para desde ahí provocar y disfrutar su propia caída. Esto hace que la experiencia infantil se viva de manera simultánea a todas las demás experiencias de la vida, no ocultando lo real sino afirmándose en todas ellas. Por eso, aunque luego regrese tan orondo al universo exaltado, Masoliver es capaz, en uno de sus mejores poemas individuales, de hacer la siguiente descripción inmisericorde:

Despacio me ha llegado  
la taimada vejez.  
Despacio y la he encontrado  
de repente en mi vida. Miro  
su sombra en las paredes sucias  
que fueron las paredes  
de la infancia. En los suelos  
de arcilla de los sueños.  
En los espejos casi sin azogue.  
Sus ojos agrietados.  
Sus manos como piedras.  
El blanco vello como una maleza  
quemada por la luz del tiempo  
ya apagado. Y el corazón,

sus telarañas, su mesa  
sin servir, sin sillas,  
sin manteles. Hojas  
muertas en el fango  
del cielo. Ha llegado  
en el alba gris. Me ha besado  
en la boca de madera.  
Y sabe susurrar. Pero no oigo.  
Sólo oigo el silencio.  
Sólo veo las manos  
de mi madre muerta,  
desgreñada, con sus ojos  
de vidrio agrietados  
y mi cuerpo en la alfombra  
de ladrillos. Y no era  
la vejez lo que llegaba.  
Era la turbia agonía  
de la muerte.

No puedo de dejar de pensar de nuevo en Bourgeois, quien tiene unas esculturas primorosas en Chicago cuyo molde son sus manos de vieja envolviendo las de su nieto en continuidad y resguardo, y que ella describe como un objeto frágil, a la intemperie, protegido por su propia exposición.

En ese sentido, es interesante regresar, desde este poema más o menos reciente, al ritmo que tenía su escritura en sus primeros poemas. Allí, el universo es el mismo que en los últimos, pero la conformación es más holgada y predecible, como si las evoluciones fueran las que se

esperaran. Dicho de otra manera, como si en las circunvoluciones del cerebro ya estuvieran formadas las deformadas formas que caracterizan a su obra, pero en el laberinto del oído todavía resistiera el eco de lo escuchado, en donde persiste el aliento del endecasílabo, una forma de difícil desarraigo una vez que se ha insertado o incrustado en la estructura poética de un escritor. Y sin embargo, desde entonces, los poemas de Masoliver buscan cómo escapar de esa forma preestablecida, principalmente gracias al uso de encabalgamientos, o mejor desencabalgamientos, en donde el sentido de los versos tiene una continuidad narrativa o gramatical y otra, muy diferente, versal. En casi todas las citas que he hecho he prescindido de citar los poemas tal y como son, por un afán técnico y expositivo, pero como se puede ver en los momentos en que he copiado textualmente, la atmósfera cargada de los éstos depende muchísimo de los cortes de verso que Masoliver realiza con perturbadora maestría. Acantilados, los describía un poco más arriba. Y esto está ahí desde el principio. Por dar un ejemplo de sus primeros poemas, el verso “húmedos nos enseñábamos las nalgas” tiene un sentido que, dada la continua presencia de orines y nalgas unos al lado de las otras, es congruente en la obra de Masoliver. Sin embargo tiene otra significación, digamos más ortodoxa, si vemos la línea que le antecede y nos damos cuenta de que también está hablando de los “viñedos húmedos”, una imagen tan real como la otra, sólo que pertenece a otro mundo, también presente ahí. Este mínimo ejemplo puede servir para mostrar como en sus poemas todo es simultáneamente continuidad y desacomodamiento. Otra de las constantes estrategias de Masoliver es el uso de las interrogaciones, que abren siempre a un espacio incontestable, como cuando se pregunta en donde duermen los niños en un poema que cité al principio, o como este poema temprano, en el que vuelven a aparecer los caballos:

“¿o no es acaso el hielo del estanque  
el agua en la que te miraba  
la piel los ojos de agua  
desde donde mirabas?  
¿acaso no pasó el caballo sólo  
porque no oímos el galope? ¿acaso  
no hubo voz en este silencio  
palabras que abandonabas en el aire  
tibio espejos tintineante donde  
me miraba para entenderte?

Si en el plano formal pasa de esa manera, en el de los temas sucede también lo mismo. Por ejemplo, un lugar como “Otaca” aparece en el primer poema suyo publicado y vuelve a aparecer en su último libro. Y no es que todos sean uno o ninguno. Es que la escena infantil regresa y regresa y lo que pasará en un futuro ha sucedido ya, acumulándose y revolviéndose siempre. No por nada las arañas son figuras que comparte también con Louise Bourgeois. En un poema de *En las rejas del tiempo*, Masoliver escribe: “Madre me araña, me rompe los juguetes, padre se va. Yo estoy llorando en el rincón de las arañas. Estoy solo con todos mis hermanos, duermo en el excremento del torrente de los masturbadores, llamo a mi casa abandonada, llamo a la muerte, roto, detrás, sin agua, aullando.” Como se puede ver, el desgarramiento emocional aflora en una concavidad parecida a la que encierran las patas de las enormes arañas de Bourgeois, a la vez protectoras y monstruosas, cóncavas y simétricas agujas, las patas, “Ánforas suspendidas de una bolsa protectora en lo alto. Y adentro, la joya. La estructura del siguiente poema es idéntica a las arañas de Bourgeois:

Ánfora  
en el espejo de mis ojos,  
perfume desbordado,  
cuerpo abandonándose.  
Tréboles o hilos  
de araña que crecen  
en la boca que susurra.  
En la lengua que escribe  
grafitti obscenos.

En el caso de Masoliver, la continua circunvolución de imágenes doloridas hace que los cuerpos y los espacios sean intercambiables y a la vez insustituibles. En ese sentido, su logro es que ha recorrido muchos universos para estar siempre en todos ellos.

Por eso, se puede decir que todo Masoliver está en cada página que ha escrito. Y ahora se puede entender también por qué digo que su escritura no es repetición. El núcleo poderoso de ella, cuya imagería es desbordada, está en la relación protección-desolación, descampado-resguardo que la imagen de la araña propone. Bourgeois dice, por ejemplo, que las arañas son para ella símbolos cálidos. Quiero hacer énfasis en esto para regresar a algo ya dicho antes, y poder ver ahora sí con claridad que en Masoliver no es el erotismo el centro de su poesía, como aparece a primera vista, a pesar de tanta profusión de esfínteres, culos, nalgas, orines, ombligos y pechos, todos tan particulares como intercambiables. Saltan, eso sí, literalmente, a la vista, pero en realidad no son más importantes que las escaleras de madera, las copitas de anís, el bastón del padre, la ropa lavándose de la madre, Diego, el amigo y hermano muerto de niño, las fogatas de Sant Joan en Cataluña y las de Guy Fawkes en Gran Bretaña, los hijos que son padres y los padres que

son hijos, en una continua red de protección y amor que es al mismo tiempo un itinerario de desgarramientos y abandonos:

Y fue así como fue construyendo su vida: la casa amarilla de las paredes curvas de Otaca; el oscuro piso de la Rambla de Cataluña agobiado por el polvoriento pasado; la casa de las Glicinas de Génova; el palacete de Vía Bartolo, en Perugia; la casa rosada de las colinas de Garda y la casa de las esculturas de mármol verde como los ojos de un lago en Camiglino; la casa del Tigre en la bruma de los mosquitos; la casa de Altea quemada por la luz y el salitre; el cottage de Piddinghoe frente al jardín de las cruces; la de Sandymount en el estrépito de las gaviotas y a merced de la marea; la de Crystal Palace, bailando con los basureros; la de Pembridge Crescent flotando en la marihuana de Steve; la de Avenue House, invadida por las ardillas; la de la Fordwych Road, en la sombra de los plátanos; la casa de los muertos en West Hampstead.

Así también, Masoliver pasa de la narración al poema, del aforismo al romance octosilábico, de la sentencia a la burla grotesca y de la ternura a la mueca. Como en la artista francesa, el paso de lo infantil a la vejez o la muerte es siempre infinitesimal. Y por eso el trayecto vital y el itinerario geográfico de Masoliver son tan significativos. No por un proyecto, sino por continuada cosecha. La escritora galesa Gillien Clarke escribió en un poema titulado “Cofiant” (Confiante), publicado en 1989: “Las casas en las que hemos vivido nos habitan, y la historia se agita en los cuartos de la mente.” Esos versos, aparecidos primero en un libro titulado *Letting in the Rumour*, son utilizados de nuevo por su autora para abrir un libro reciente, *At the Source* (*En la fuente*), en el que describe su vida en una casa de doscientos años de antigüedad a la que ha regresado, con todo su pasado y presente, suyos de nuevo y que, en reflejo, explica quizás por qué Masoliver ha ido hasta El Masnou a realizar un descubrimiento tanto geográfico como amoroso. Por eso

en los últimos poemas de *Sònia*, un libro reposado y centrado, a cada paso nos vamos encontrando joyas. A Clarke, a quien posiblemente no conoce, Masoliver le contesta en este libro: “Entonces hemos llegado al final del cielo y estamos de nuevo en la casa de siempre. Besamos el cielo de tierra y polillas.”

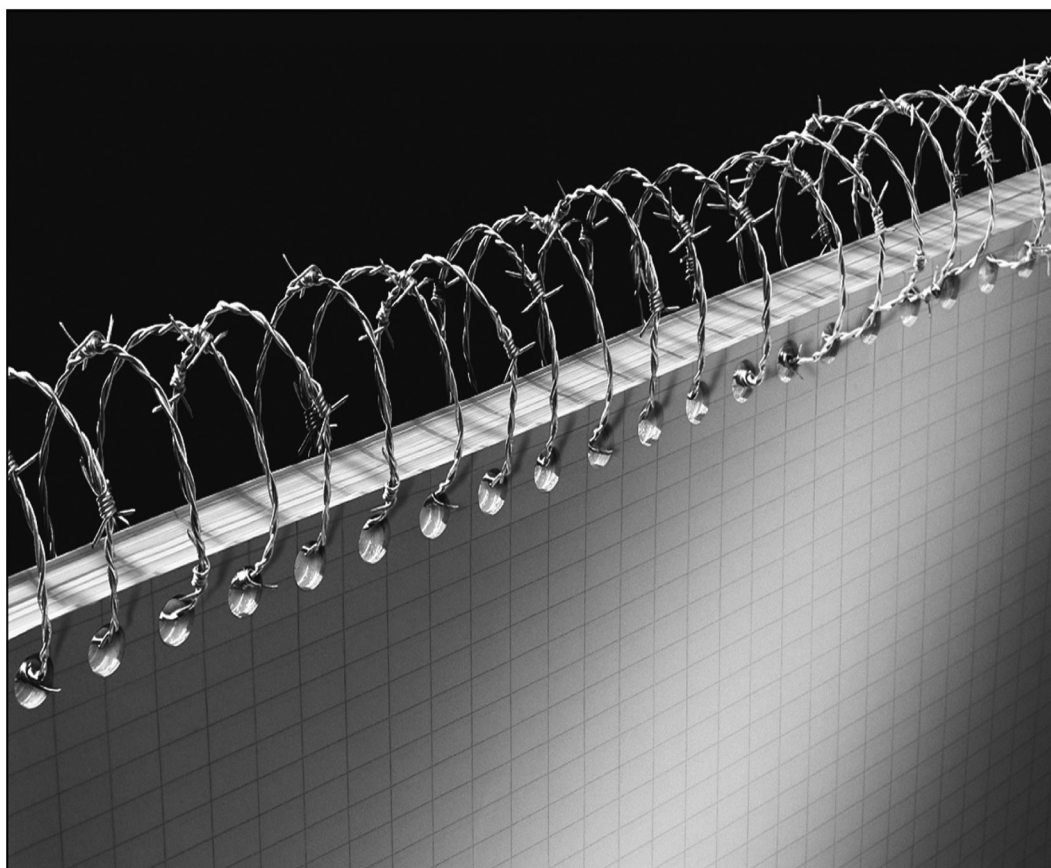
Desde ahí vuelve a desplegarse su vida y su escritura, regresando a los orígenes y simultáneamente volviendo a partir de ellos. “El temps que hem conegut s’oblida, és aire i cendra. El temps desconegut és llum”, dice Masoliver en *El laberint del cos*, su último libro, y responde desde el primero: “¿Quién llora en el vacío, qué recuerdos crujen, qué paisajes se desperezan?” En medio de esta pregunta y esa afirmación se despliega su obra. Yo no sé si él sabía lo que iba a escribir desde el principio, si cuando escribió los poemas que aparecieron en *Papeles de Son Armadans* ya tenía planeada toda su obra, desde entonces hasta ahora, pero su despliegue tiene una consistencia atroz, en el sentido de lo ineluctable, indispensable, en el sentido de lo siniestro. Creo que lo que va a ir pasando de ahora en adelante es una imparable afirmación. Esto lo vio con suficiente antelación Jaume Valcorba, uno de los editores con más colmillo, quien ha apostado por él desde los tiempos de Sirmio y quien ahora en El Acantilado ya no lo suelta. La repercusión de su escritura ha tenido que pasar por varios obstáculos, casi todos banales y sin embargo estorbosos, como el hecho de que durante un tiempo muchos sólo lo vieran como crítico y olvidaran, aunque estaban a la vista, sus libros de creación. También influye el hecho de que su obra sea inclasificable, cosa que obviamente es un poco molesta para los críticos perezosos, que sin conjetura alguna ya han cartografiado todo lo que creían que existía. El hecho de que empezara a publicar tarde, de que no formara parte clara de los sucesivos y estériles compendios que se hacen de la poesía en español, y de que su obra sea un todo en que se

incluyen tanto cuentos como ensayos y poemas, hace que su asimilación sea incómoda. Su escritura inaugura espacios del español que no habían sido vislumbrados y tiene el vigor de quien se juega su propio decir en lo que escribe, con un bregar por caminos no intransitables sino intransitados. Por eso es difícil hablar de ella cuando se está acostumbrado a partir siempre de antecedentes y equivalencias. Toca experiencias de la niñez, de la sexualidad, de la ternura y del dolor de una manera a la que nadie está acostumbrado a ver por escrito. Y ha tenido que irse acumulando en una obra ya vasta que, ella misma y sólo ella, da las claves de su interpretación. Dentro de algunos años llamaremos natural a este mundo, y ya nadie se dará cuenta de todo lo que costó insertar esa realidad en nosotros, insertar esa voz en una tradición. “Aquellos crucifijos en la nieve y el incesante ruido de los trenes en el mar, los hormigueros, las luces de la muerte en aquel patio grande del colegio vacío: aquellos niños que jugaban tanto” escribe llenando todo el espacio figurativo posible. Por eso tardó, antes de empezar a publicar lo que desde el principio iba a ser su vida. “Me despido de esta ciudad con los testículos encogidos” decía en su primer *Vertedero*. Hubo de esperar a que esa caldera propia se aclimatara, estuviera a punto. Desde entonces no ha habido quien lo detenga. La experiencia de leer a un autor simultáneamente, en el ahora y en el tiempo, en el suyo y en el mío, en el de los dos y en el del lector es fascinante. Verlo moverse a lo largo de estos años ha sido un privilegio y ha permitido la felicidad de situarlo, sin la menor duda, como lo que es: uno de los mejores y más vivos escritores en español. Como él mismo escribió: “¡Ah!, Ahora resulta que estamos escribiendo para los dos. ¿Los dos quién? Yo, ¿y quién?”



CONACULTA

la CULTURA en tus manos



En defensa del derecho constitucional a la libre expresión, y  
contra el abuso del poder,  
la CNDH defiende y protege tus derechos humanos

**PROGRAMA DE ATENCIÓN DE AGRAVIOS A  
PERIODISTAS Y DEFENSORES CIVILES**

**Lada gratuita y confidencial 01800.715.2000**



COMISIÓN NACIONAL DE LOS  
**DERECHOS HUMANOS**  
M É X I C O

**CNDH, Organismo Público Autónomo [www.cndh.org.mx](http://www.cndh.org.mx)**

