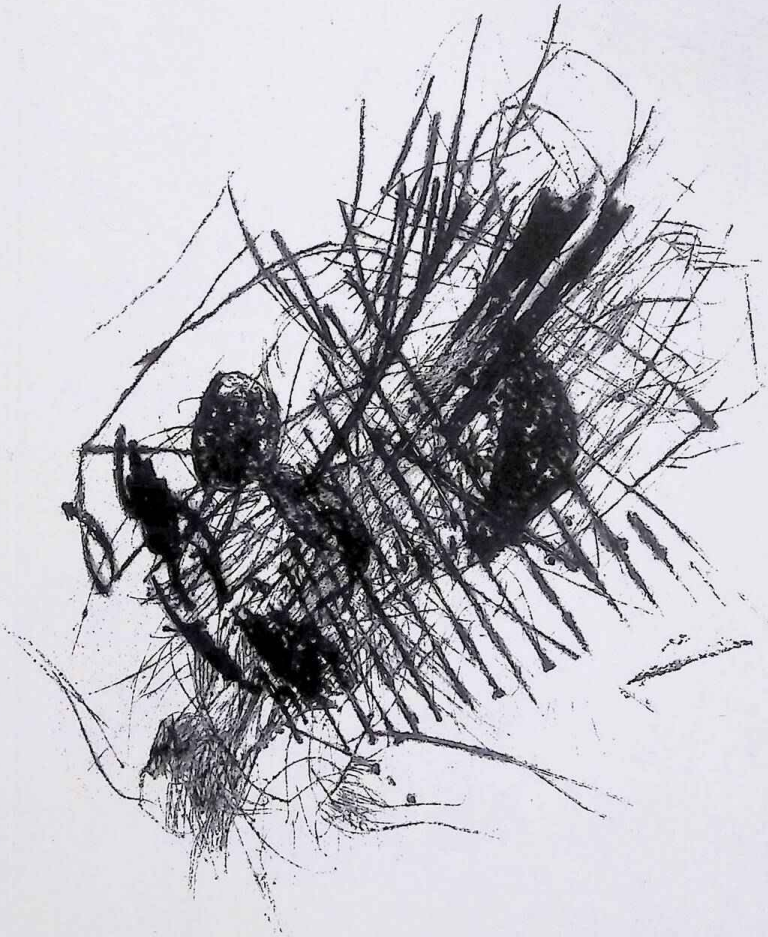


Anne Carson
Decreación

Traducción de Jeannette L. Clariond
Edición bilingüe

Vaso Roto Poesía

Decreación

Esta publicación fue realizada con el estímulo del
Programa de Apoyo a la Traducción (PROTRAD)
dependiente de instituciones culturales mexicanas.

Primera edición: abril 2014

Título original: *Decreation. Poetry, Essays, Opera*
© Anne Carson, 2005
© De la traducción: Jeannette L. Clariond, 2014

© Vaso Roto Ediciones, 2014
Apartado Postal 443, Col. Del Valle
San Pedro Garza García, N.L., 66220

vasoroto@vasoroto.com
www.vasoroto.com

Diseño de colección: Josep Bagà
Grabado de cubierta: Víctor Ramírez
Preimpresión: Ángela Palos

Quedan rigurosamente prohibidas sin la
autorización de los titulares del copyright,
bajo las sanciones establecidas por las leyes,
la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio o procedimiento.

Impreso en México

ISBN: 978-607-95580-7-9
BIC: DCF

Decreación

Poesía, ensayos, ópera

Edición bilingüe
Traducción de Jeannette L. Clariond



Vaso Roto Ediciones

Nota a la presente edición

Traducir a Anne Carson es siempre una delicia, un goce cuyo punto final se desconoce. Despierta las líneas sinuosas de un Cézanne cuyos paisajes no esbozan trazos de caminos en línea recta ya que siempre sintió una grávida atracción por la curva: aquello que no se alcanza a ver en primer plano. Así la escritura de Anne Carson. No se sabe qué camino tomará su voz ni el sitio a donde desea conducirnos. Pero el tema central en ella no es el paisaje exterior. Su voz se acerca más a lo que Kant llamó el acto involuntario del sueño.

Decreación es una cadena de sueños en donde «los durmientes» se comunican mientras duermen, es un elogio sublime al dormir, estado en el que se oyen los ecos del genio que la autora re-construye: realidad original y originante, elegida y singular: una realidad etimológica. (Hago un paréntesis: El timo era conocido por los antiguos griegos bajo este nombre θύμος [thymos], que significa corazón, alma, deseo, vida a causa de su ubicación en el pecho, cerca de donde se sienten en forma subjetiva las emociones.) La etimología, pues, permite un uso personal del nombrar.

Píndaro usó etimologías creativas, Carson lo sabe. Maestra en lenguas clásicas, ella juega con la raíz: la vierte, re-vierte, in-vierte. Homero, Safo, Platón... dicen lo mismo que hace cientos de años salvo que aquí, en la escritura de Carson, adquieren economía y frescor: huelen. No son citas citadas; ella corta, pule, renueva, torna ligero el decir. Quita peso a lo grave. ¿Cómo lo hace? Por el método de la poda, recurso que adquirió por su dominio del latín. Se libera de partículas innecesarias potenciando sus versos a través de lo que ella misma reconoce como «la economía de lo que no se pierde». Y, al economizar, suma.

Sin puerto alguno

En la antigua lucha entre hálito y muerte, se nos concede un último sueño.
Aceptamos una oferta por la casa.
En la suma de las partes,
¿dónde están las partes?
En silencio (allí) aguardan hojas y ventanas.
Nuestro tendedero desnudo corta la inclinación de la noche.
Y en un lamento por el perdido atuendo de la luz celestial
ángeles y detritus pasan flotando frente a nuestra cancela aún cerrada.

La antigua lucha en la obra de Carson no es sino el habla. ¿Cómo callar cuando se le concede un último sueño? La vida no es el sueño, la vida transcurre en el deseo de quien sueña, es en el acto del dormir donde se obtiene la respuesta. Una respuesta sin pregunta. Un agua aún por navegar. O tal vez el agua es la palabra. ¿Será que la palabra sólo se escucha en la navegación? ¿Existió Homero? ¿Qué nos dicen todas esas voces que hablan por Homero? Esas voces sueñan que son la voz del creador, del creador del instrumento que llaman barca, un todo, pues bien ha dicho Wallace Stevens: *The whole cannot exist without / The parts.* (El todo no puede existir sin / las partes). Por ello, el poema que abre este volumen lleva por nombre «Cadena de sueños». Un solo sueño sería sólo un remo, una ola, no el navío ni el mar. Nos de-creamos en partes, y todas esas partes crean un solo Ser. Se trata de un ejercicio espiritual, una caricia del remo en el agua.

Cadena de sueños

Quién puede dormir cuando ella...
a cientos de millas oigo ese vasto aliento
avivar sus cubiertas agitadas.
Cicatriz tras cicatriz
los eslabones
cascabelean juntos.
Navegamos madre en un océano sin barcos.
Piedad por nosotros, piedad por el océano, navegamos.

Con este poema inicia Anne Carson el presente volumen, *Decreación*, término que toma de Simone Weil para decir que el Ser sólo puede crearse a partir de una necesaria decreación, una disolución. Las cadenas del sueño parecen ser fragmentos de su ser de-creados para luego repararse ella misma a partir del recuerdo, la evocación, el cine, la ópera y el ensayo. El siglo actual no nos permite ya separar géneros puesto que todo parte de esa expresión involuntaria kantiana en donde el habla y la escucha se hacen uno –un Ser– buscando configurar una razón que justifique la existencia. ¿Pueden justificarse el desamor, la muerte, la incomprensión? Ironía. Anne Carson se vale de la ironía como tropo necesario para hablar el dolor, el no saber, la incertidumbre... casi es un viaje que inicia acompañada de la madre, la lengua, el primer vínculo del eslabón de su escritura en el cual ella se ha sostenido a través de los años: la lengua madre que en ella es el griego y también el latín.

En la lengua está el origen de los afectos: la madre, el mar, el padre con su ensalada de palabras, el hombre que busca hallarse en la mujer, la mujer que opta por su única libertad: su voz. Una voz enquistada en corales, arrecifes, barcas, borrascas, relámpagos que de pronto se hacen fragmentos de recuerdos en el cine u hogueras de mártires incomprendidas, caso de Marguerite Porete.

Anne Carson no es camino sino raíz, una enorme raíz roja que se extiende por encima y por debajo de la tierra cavando como un topo para encontrar una sílaba, un pie, un acento que dé sentido a lo que ella –involuntariamente– desea decirnos. Esa raíz tiene algo de savia, un saber extrañísimo, un sabor a tierra fresca. Sus palabras huelen a sal, a sala, a salab de vastas hojas. Saben a océano, lágrima, mar. De ese océano veremos nacer el brote primordial y su iluminada calma. Es por ello que he escogido citar las fuentes originales de las cuales se nutrió la autora. Los textos en otras lenguas son, en algunos casos, traducciones que ella misma ha vertido al inglés: Safo, Homero, Platón; en otros momentos cita del italiano o del francés: Antonioni, Simone Weil, Marguerite Porete. Todas las citas las he dejado en la fuente original, de forma tal que el lector pueda conocer de qué ediciones se nutre, qué le gusta leer. En cuanto a las citas tomadas de fuentes anglosajonas, opté igualmente por dejar los libros que la autora consultó, caso de los poemas de Elizabeth Bishop y Keats o, en lo que se refiere a la prosa, las ediciones consultadas de autoras como su admirada Virginia Woolf.

«Obedecer a la ley de la gravedad. El mayor pecado», afirma Simone Weil en *La gravedad y la gracia*. Hay que buscar un contrapeso, un equilibrio entre ese hálito y el último suspiro, hay que repararnos: hacer que la balanza de la realidad se in-

cline del lado del equilibrio trascendente. La lucha ya no será entre muerte y vida sino entre realidad y anti-realidad, esa actividad imaginada en el sueño que tiene un efecto reparador en la poesía y un efecto sobre la historia. Es una alternativa vislumbrada, una re-creación del Ser revelándose, re-haciéndose por el arte en todas sus formas, en sus diversos personajes, cada uno jugando el papel que la vida misma le ha asignado, una suerte de destino condicionado por las circunstancias, esas olas que nos re-niegan o re-afirman en un incesante oleaje.

J.L.C.

para mis estudiantes

Amo esa suerte de andar poético, a saltos y a brincos.
Traducción de Florio (1603) de
Ensayo sobre algunos versos de Virgilio, MONTAIGNE.

STOPS

PARADAS

Sleepchains

Who can sleep when she—
hundreds of miles away I feel that vast breath
fan her restless decks.
Cicatrice by cicatrice
all the links
rattle once.
Here we go mother on the shipless ocean.
Pity us, pity the ocean, here we go.

Cadena de sueños

Quién puede dormir cuando ella...
a cientos de millas oigo ese vasto aliento
avivar sus cubiertas agitadas.
Cicatriz tras cicatriz
los eslabones
cascabelean una vez.
Navegamos madre en un océano sin barcos.
Piedad por nosotros, piedad por el océano, navegamos.

Sunday

My washed rags flap on a serious grey sunset.
Suppertime, a colder wind.
Leaves huddle a bit.
Kitchen lights come on.
Little spongy mysteries of evening begin to nick open.
Time to call mother.
Let it ring.
Six.
Seven.
Eight—she
lifts the receiver, waits.
Down the hollow distances are they fieldmice that scamper so drily.

Domingo

Mis trapos tendidos ventean contra el gris severo del atardecer.
Es hora de cenar, el aire se hace más frío.
Se apilan las hojas en pequeños montones.
Luz en las ventanas de la cocina.
Húmedos misterios de la noche asoman apenas entreabiertos.
Es hora de llamar a mamá.
Deja que timbre.
Seis.
Siete.
Ocho..., ella
levanta el auricular, espera.
En las huecas distancias acaso los ratoncillos corretean irónicos.

Lines

While talking to my mother I neaten things. Spines of books by the phone.
Paperclips
in a china dish. Fragments of eraser that dot the desk. She speaks
longingly
of death. I begin tilting all the paperclips in the other direction.
Out
the window snow is falling straight down in lines. To my mother,
love
of my life, I describe what I had for brunch. The lines are falling
faster
now. Fate has put little weights on the ends (to speed us up) I
want
to tell her—sign of God's pity. She *won't keep me*
she says, she
won't run up my bill. Miracles slip past us. The
paperclips
are immortally aligned. God's pity! How long
will
it feel like burning, said the child trying to be
kind.

Líneas

Mientras hablo con mamá ordeno cosas. Lomos de libros junto al teléfono.
Clips
en un cuenco de porcelana. Residuos de goma manchan la mesa. Ella habla
con anhelo
de la muerte. Empiezo a girar los clips en la dirección contraria.
Fuera
de la ventana la nieve cae en líneas rectas. A mi madre,
amor
de mi vida, le cuento lo que almorcé. Las líneas caen ahora
más
deprisa. El destino añade peso en los extremos (para apresurarnos)
quisiera
decirle: es señal de la misericordia de Dios. Ella *no me retendrá*
dice, ella
no me pasará factura. Los milagros se escurren sin darnos cuenta. Los
clips
están eternamente alineados. ¡La misericordia de Dios! Cuánto tiempo
la sentiré
arder, dijo la niña intentando ser
amable.

Our Fortune

In a house at dusk a mother's final lesson
ruins the west and seals up all that trade.
Look in the windows at night you will see people standing.
That's us, we had an excuse to be inside.
Day came, we cut the fruit (we cut
the tree). Now we're out.
Here is a debt
paid.

Nuestra fortuna

En una casa al atardecer la lección final de una madre
devasta el poniente y sella el pacto.
Mira por las ventanas al anochecer y verás gente de pie.
Somos así, teníamos un pretexto para estar dentro.
Llegó el día, cortamos el fruto (cortamos
el árbol). Ahora estamos fuera.
Aquí hay una deuda
saldada.

No Port Now

In the ancient struggle of breath against death, one more sleep given.
We took an offer on the house.
In the sum of the parts
where are the parts?
Silently (there) leaves and windows wait.
Our empty clothesline cuts the sloping night.
And making their lament for a lost apparel of celestial light
angels and detritus call out as they flow past our still latched gate.

Sin puerto alguno

En la antigua lucha entre hálito y muerte, se nos concede un último sueño.
Aceptamos una oferta por la casa.
En la suma de las partes,
¿dónde están las partes?
En silencio (allí) aguardan hojas y ventanas.
Nuestro tendedero desnudo corta la inclinación de la noche.
Y en un lamento por el perdido atuendo de la luz celestial
ángeles y detritus pasan flotando frente a nuestra cancela aún cerrada.

Would Be Her 50th Wedding Anniversary Today

Cold orates upon a Roman wall.
Light is extreme (caught)
and shadows wait like
hoods to drop.
Brain taps
twice
for salt.

Was it Ovid who said, There is so much wind here stones go blank.

Ella celebraría hoy el 50º aniversario de su boda

Fría arenga desde un muro romano.
Extrema es la luz (atrapada)
y sombras esperan como
capuchas a punto de caer.
El cerebro pide
dos veces
la sal.

Acaso fue Ovidio quien dijo, Tanto viento enmudece las piedras.

Some Afternoons She Does Not Pick Up the Phone

It is February. Ice is general. One notices different degrees of ice.
Its colours—blue white brown greyblack silver—vary.
Some ice has core bits of gravel or shadows inside.
Some is smooth as a flank, you cannot stand on it.
Standing on it the wind goes thin, to shreds.
All we wished for, shreds.
The little ones cannot stand on it.
Not one letter, not one stroke of a letter, can stand.
Blindingly—what came through the world there—burns.
It is February. Ice is general. One notices different degrees of ice.

Ciertas tardes ella no atiende el teléfono

Febrero. Hielo por todas partes. Pueden sentirse distintas densidades del hielo.
Sus tonos –azul blanco marrón a gris-pardo plateado– varían.
Parte del hielo tiene grava en el centro o sombras en su interior.
Otra parte es lisa como una ladera, no podría sostenerte.
De pie sentirías que el viento se atenúa, se deshila.
Todo cuanto hemos deseado, se deshila.
Los pequeños no pueden sostenerse sobre el hielo.
Ni una carta ni un esbozo de letra pueden sostenerse.
Cegadoramente, lo que allí hay de mundo, quema.
Febrero. Hielo por todas partes. Pueden sentirse distintas densidades del hielo.

That Strength

That strength, mother: dug out. Hammered, chained,
blacked, cracked, weeping, sweeping, tossed on its
groans, hammered, hammering snouts
off death. Bolted and damming,
dolloped and biting. Knife. Un-
bloodable on grindbones
that strength, mother,
stopped.

Esa fuerza

Esa fuerza, madre: desenterrada. Martillada, encadenada,
oscura, agrietada, sollozante, arrolladora, encerrada
en sus lamentos, martillada, martillando restos
de muerte. Aferrada y contenida,
informe y voraz. Cuchillo. Ajeno
a la sangre en el molino óseo
esa fuerza, madre,
se detuvo.

Methinks the Poor Town Has Been Troubled Too Long

Light on brick walls and a north wind whipping the branches black.
Shadow draws the gut of the light out dry against its palm.
Eat your soup, mother, wherever you are in your mind.
Winter noon is on the rise. Weak suns yet alive
are as virtue to suns of that other day.
For the poor town dreams
of surrender, mother
never untender,
mother gallant
and gay.

Pienso que el pobre pueblo ha sido muy maltratado

Luz contra los muros de ladrillo y un viento boreal ennegrece las ramas.
La sombra extrae la entraña de la seca luz contra su palma.
Come tu sopa, madre, dondequiera que esté tu mente.
Despunta el mediodía invernal. Frágiles soles
aún vivos alivian los soles de aquel día.
Pues el pobre pueblo sueña
con rendirse, madre
nunca insensible,
madre valiente
y feliz.

Despite Her Pain, Another Day

River fogs (7 AM) stray and begin, shiver and begin
on the September mill rocks.
Bits of leaf mirror along. I have arrived at my sanity.
Evidence (7 PM): while she medicates I walk by the river.
Millwheel smells like wet cornhusk.
On my back (2.38 AM) in the dark at Dorset Motel I listen to the radiator click
and to her, awake on the other side of town
in the hot small room
gripping a glow-in-the-dark rosary.
Whatever they say about time, life only moves in one direction,
that's a fact, mirroring along.
River fogs (7 AM) go flayed and silvery
when it dawns dark
on the day I leave.
DANGER DO NOT DROP OR DRAG ANCHOR
reads a sign just off the selvedges.
Mindingness gulps us.
Her on the bed as bent twigs.
Me, as ever, gone.

A pesar de su dolor, otro día

La niebla del río (7 am) se dispersa y comienza, se estremece y comienza
sobre las otoñales piedras del molino.
Restos de hojas resplandecen. He hallado mi cordura.
La evidencia (7 pm): ella toma sus medicamentos, yo doy un paseo por el río.
La rueda de molino huele a húmeda hoja de maíz.
Detrás de mí (2:38 am) en la oscuridad del Motel Dorset oigo el clic del calentador
y a ella, que se despierta en el otro extremo de la ciudad
en un cuarto pequeño y cálido
aferrándose a un rosario que brilla en lo oscuro.
No importa qué se diga del tiempo, la vida va en una sola dirección,
es un hecho, y resplandece.
La niebla del río (7 am) es plata desollada
cuando amanece oscuro
el día de mi partida.
PELIGRO NO LEVAR NI ECHAR ANCLAS
dice el letrero justo en la orilla.
La no conciencia nos engulle.
Ella en la cama como ramita doblada.
Yo, como siempre, ida.

Nothing For It

Your glassy wind breaks on a shoutless shore and stirs around the rose.
Lo how
before a great snow,
before the gliding emptiness of the night coming on us,
our lanterns throw
shapes of old companions
and
a cold pause after.
What knife skinned off
that hour.
Sank the buoys.
Blows on what was our house.
Nothing for it just row.

Nada que hacer

Tu viento vidrioso rompe contra la muda orilla y agita la rosa.
Mirad cómo
antes de una gran nevada,
antes de que el vacío deslizante de la noche caiga sobre nosotros,
nuestras linternas proyectan
formas de antiguas compañías
y
luego una fría pausa.
Qué cuchillo desolló
esa hora.
Hundió las boyas.
Sopla sobre lo que fue nuestra casa.
Nada que hacer sólo rema.

Her Beckett

Going to visit my mother is like starting in on a piece by Beckett.
You know that sense of sinking through crust,
the low black *oh no* of the little room
with walls too close, so knowable.
Clink and slow fade of toys that belong in memory
but wrongly appear here, vagrant and suffocated
on a page of pain.
Worse
she says when I ask,
even as (was it April?) some high humour grazes her eye—
"we went out rowing on Lake Como"
not quite reaching the lip.
Our love, *that halfmad firebrand,*
races once around the room
whipping everything
and hides again.

El Beckett de ella

Visitar a mi madre es como empezar con una obra de Beckett.
Conoces esa sensación de atravesar la corteza,
la densa oscuridad *ay no* del pequeño cuarto
con paredes demasiado estrechas, tan predecibles.
Tintineo y súbito esfumarse de juguetes que son de la memoria
y por error aparecen ahí, vagando asfixiados
en la página del dolor.
Peor
responde cuando pregunto,
a pesar del (¿era abril?) brillo vivaz de sus ojos:
«salimos a remar por el Lago Como»
asoma apenas de sus labios.
Nuestro amor, *ese locuaz instigador*,
recorre el cuarto
azotándolo todo
y se esconde otra vez.

Hegel on sacrifice. The animal dies. The man becomes alert.
What do we learn we learn to notice everything now.
We learn to say he is a hero let him do it.
O is shown moving to the window.
What a rustling what an evening. *Oh little actor*
(living moving mourning lamenting and howling incessantly)
time to fly back to where they keep your skin.
Frail was it.
Sound of oars drawing away from shore.
That tang of dogshit in darkness.
That's your starry crown.
Off with his hood.

Teoría de Beckett sobre la tragedia

Hegel sobre el sacrificio. El animal muere. El hombre entra en alerta.
Qué aprendemos lo que aprendemos es a percibir el presente.
Aprendemos a decir él es un héroe dejemos que lo sea.
A O se la ve caminando hacia la ventana.
Qué crujidos, qué atardecer. *Oh pequeño actor*
(viviendo caminando doliéndose lamentándose y aullando sin cesar)
es tiempo de regresar volando a donde guardan tu piel.
Tan frágil así era.
Sonido de remos alejándose de la orilla.
Hedor de excremento de perros en la oscuridad.
Esa es tu corona estrellada.
Fuera esa capucha.

Beckett's Theory of Comedy

Picking gooseberries, she said.
O is shown moving to the window.
Should traps be not available.
Or they kneel throughout the play.
That lifelong adorer!
Same old coat.
No verticals, all scattered and lying.
Tomorrow noon?
Goes back up the path, no sign of you.

[Pause.]

Teoría de Beckett sobre la comedia

Recogiendo grosellas, dijo ella.
A O se la ve caminando hacia la ventana.
De no haber trampas disponibles.
O se arrodillan durante toda la obra.
¡Ese eterno seductor!
El mismo viejo abrigo.
Nadie de pie, todos esparcidos y tumbados.
¿*Mañana al mediodía*?
Regresa por el camino, no hay señal de ti.

[Pausa.]

TODA SALIDA ES UNA ENTRADA

(Elogio al sueño)

Quiero hacer un elogio al sueño. No como practicante –admito que nunca he sido lo que se dice «buena para dormir», quizá podríamos regresar a ese extraño concepto–, sino como lectora. El sueño tiene diversas lecturas, existen infinitas formas de leerlo. Desde el punto de vista de Aristóteles, el sueño requiere una suerte de interpretación «daimónica, y no divina».[1] Kant se refiere al contenido del sueño como «poesía involuntaria en un estado saludable.»[2] Keats escribió un «Soneto al sueño» invocando sus poderes en contra de lo analítico del día:

> ¡Oh suave embalsamador de la quieta noche!
> [...]
> Pero sálvame entonces del día o su pasado
> Brillará en mi almohada, alimentando penas;
> Sálvame de la conciencia insomne que aún reina.
> Su fuerza excava como un topo en lo oscuro.
> Gira hábil la llave en las cerraduras aceitadas
> Y sella el sosegado ataúd de mi alma.[3]

---

1 En su ensayo *Sobre la profecía del sueño*, Aristóteles interpreta el sueño como parte de la naturaleza y los sueños como mensajes del reino de lo daimónico, que yace entre lo divino y lo humano (463b12-15): Aristóteles, *Parva Naturalia*, ed. W. D. Ross (Oxford: Clarendon Press, 1955).
Las traducciones del griego de Aristóteles son de Anne Carson, a menos que se indique otra cosa. (N. de la T.)

2 Immanuel Kant, *Anthropology from a Pragmatic View*, traducción M. J. Gregor (La Haya: Martines Nijhoff, 1974), p. 85.

3 John Keats, *Complete Poems*, ed. J. Stillinger (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1978, 1982).

Mi intención en este ensayo es excavar como un topo en las diferentes formas de leer el sueño, en los distintos lectores del sueño, tanto los que son salvados, saludables, daimónicos, buenos para dormir, como los que no lo son. Keats atribuye al dormir un efecto embalsamador. Esto significa dos cosas: que el dormir alivia y perfuma nuestras noches; que el dormir puede soterrar la hediondez de la muerte innata en nosotros. Ambas acciones son salvíficas desde el punto de vista del poeta. Ambas merecen (creo) ser elogiadas.

Mi primer recuerdo es un sueño. Transcurre en la casa donde vivíamos cuando tenía tres o cuatro años. Soñé que estaba dormida en casa, en el altillo. Que desperté, bajé y me quedé de pie en la sala. Las luces de la sala estaban encendidas, aunque parecía callada y vacía. El mismo sofá verde y las mismas sillas dispuestas a lo largo de las paredes verde pálido de siempre. Era la misma vieja sala desgastada, lo sabía bien, nada estaba fuera de lugar. Y aun así, era absoluta y ciertamente distinta. Dentro de su apariencia habitual, la sala estaba tan cambiada como si se hubiese vuelto loca.

Más tarde en la vida, cuando estaba aprendiendo a razonar con mi padre, quien padecía y finalmente murió de demencia senil, este sueño reapareció en mí porque, creo, parecía anticipar el hecho de estar viendo un rostro ya antes conocido, cuya apariencia revela con exactitud cada rasgo y detalle, excepto que también es, en cierto modo, profunda y resplandecientemente extraño.

El sueño de la estancia verde fue mi primera experiencia de dicha extrañeza y hoy me parece tan enigmático como cuando tenía tres años. Pero en ese entonces no tenía conocimiento de ningún concepto de locura o demencia. Así que hasta donde puedo recordar, me expliqué el sueño diciendo que había sorprendido a la estancia durmiendo. Había entrado por el lado del sueño; me tomó años reconocer, e incluso formular, la pregunta de por qué había hallado este ingreso en la extrañeza tan absolutamente consolador. A pesar de su carácter inexplicable y tenebroso, y de la trágica referencia posterior de la estancia verde, fue y sigue siendo un consuelo pensar que ahí estaba, sumida en el verdor, respirando su propio orden, rindiendo cuentas a nadie, en apariencia penetrable por todas partes y, aun así, tan perfectamente escondida bajo la propagación de su propia vida diurna como para convertirse en algo literalmente *incognito* en el corazón de nuestra casa durmiente.

Es en estos términos que deseo elogiar el sueño, como una vislumbre de lo *incognito*. Ambas palabras son importantes. *Incognito* significa «desconocido, oculto, no sabido». Algo no es nada. Lo que es *incognito* se esconde de nosotros porque

tiene algo que vale la pena ocultar, o así nos parece. Como ejemplo de este juicio cito dos estrofas del poema de Elizabeth Bishop «The Man-Moth» [«El Hombre Polilla»]. El Hombre Polilla, dice la poeta, es una criatura que vive la mayor parte del tiempo bajo tierra, pero visita ocasionalmente la superficie, donde intenta escalar las fachadas de los edificios y llegar a la luna, ya que entiende que la luna es un hoyo en lo alto del cielo a través del cual quizá pueda finalmente huir. Al fracasar en su intento, cae una y otra vez y regresa a los pálidos túneles de su existencia subterránea. He aquí la tercera estrofa del poema:

> Al escalar las fachadas,
> arrastrando su sombra como paño negro de fotógrafo,
> trepa temeroso, pensando que esta vez logrará
> meter su pequeña cabeza a través del libre hueco abierto
> hasta atravesarlo, como un tubo, en oscuras volutas hacia la luz.
> (El hombre, que permanece abajo, no tiene tales ilusiones).
> Pero el Hombre Polilla debe hacer lo que más teme, aunque
> fracase, por supuesto, y caiga asustado, totalmente ileso.[4]

El Hombre Polilla no está dormido, tampoco es un sueño, pero puede representar al sueño mismo –un acto del dormir, escalando las fachadas del mundo, por la noche, en su extraña búsqueda–. Alberga un contenido secreto, un valioso contenido que resulta difícil de extraer incluso si lo atrapas. He aquí la estrofa final del poema:

> Si lo atrapas,
> dirige una linterna hacia su ojo. Es todo pupila oscura,
> una noche entera en sí misma, cuyo horizonte velludo se contrae
> al mirarte y pronto cierra el ojo. Después, de sus párpados,
> una lágrima, su única posesión, como aguijón de abeja, resbala.
> Con sigilo la envuelve entre sus manos y, si no prestas atención,
> se la tragará. Sin embargo, si observas, te la entregará,
> fresca como un venero y suficientemente pura como para beberla.

4 Elizabeth Bishop, *The Complete Poems: 1927-1979* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979, 1983), p. 14.

Beber la lágrima del sueño, desprender el prefijo «in» de su prudencia y de sus fines subterráneos ha sido el proyecto de muchas tecnologías y terapias, desde el antiguo templo de Asclepio en Epidauro, donde los enfermos dormían una noche para soñar con su propia cura, hasta las álgebras psicoanalíticas de Jacques Lacan, quien entiende el sueño como un espacio desde el cual el durmiente puede viajar en dos direcciones, ambas entendidas como variantes del despertar. Si fuera a hacer un elogio de cualquiera de estos métodos de curación, lo haría en términos de esperanza. Tanto los sacerdotes de Asclepio como los analistas lacanianos postulan una continuidad entre los reinos de la vigilia y del sueño, por donde fragmentos de ese algo *incognito* logran pasar de la noche al día cambiando la vida del durmiente. He aquí una antigua narración de una de las curas del sueño en Epidauro:

> Y llegó como suplicante del dios Asclepio un hombre tan tuerto, que en el ojo izquierdo tenía sólo párpados, no había nada, sólo vacío. La gente en el templo se mofaba de él por pensar que vería con un ojo que no estaba. Pero en una visión que tuvo mientras dormía, el dios aparecía hirviendo un medicamento y, separando sus párpados, lo vertió dentro. Al llegar el día el hombre salió viendo con ambos ojos.[5]

¿Qué podría ser más esperanzador que la historia de un ojo vacío colmado de visión mientras duerme? Un analista de la escuela lacaniana podría decir que el hombre tuerto decidió viajar hasta el fin en dirección a su sueño y así despertar ante una realidad más real que la del mundo de la vigilia. Se zambulló en la nada de su ojo hasta despertar a causa de la demasiada luz. Lacan consideraría el sueño como una ceguera que, sin embargo, nos mira. ¿Qué ve el sueño cuando se vuelve a mirarnos? Es una pregunta que contempla Virginia Woolf en *Al faro*, novela que, a la mitad, se queda dormida durante veinticinco páginas. La historia tiene tres partes. La primera y la tercera se ocupan de la planeación y ejecución de un viaje de la familia Ramsay al faro. La segunda parte está enteramente contada desde el lado del sueño. Se llama «El tiempo pasa». Comienza como una noche que se multiplica en muchas noches para luego transformarse en estaciones y años. Durante

5 *Insciptiones Graecae*, vol. IV, *Insciptiones Argiidis*, ed. M. Fraenkel (Berlin: Berlin Academy, 1902), pp. 223-24.

ese tiempo, los cambios fluyen sobre la casa del relato y penetran en las vidas de los personajes mientras duermen. Estos cambios se atisban como mirados desde abajo; la narración principal de Virginia Woolf es un catálogo de recámaras silenciosas, cómodas con cajones inmóviles, manzanas que se dejaron sobre la mesa del comedor, el viento entrometiéndose en una persiana, la luz de la luna brillando sobre la madera de los pisos. Por debajo de estos fenómenos vienen hechos del mundo de la vigilia, como nadadores dando brazadas en un lago nocturno. Los hechos son breves, drásticos y están encerrados entre corchetes. Por ejemplo:

> [Mr. Ramsay, trastabillando por un pasillo una mañana oscura, extiende sus brazos hacia ella pero Mrs. Ramsay había muerto repentinamente la noche anterior: Los brazos de Mr. Ramsay, aunque estaban extendidos, permanecieron vacíos.]

o:

> [Estalló una granada. En Francia veinte o treinta jóvenes murieron a causa de la explosión. Entre ellos se encontraba Andrew Ramsay, cuya muerte, misericordiosamente, fue instantánea.]

o:

> [Mr. Carmichael publicó un libro de poemas esa primavera con un éxito inesperado. La guerra, decían todos, había hecho renacer el interés por la poesía.][6]

Estos corchetes proporcionan una información sorprendente sobre los Ramsay y sus amigos, y sin embargo pasan flotando ante la narración como el estallido ahogado de un sonido que se oye mientras se está durmiendo. Nadie despierta. La noche vuelve a sumergirse, absorta en sus propios acontecimientos. No hay un intercambio entre la noche y sus prisioneros, nadie interfiere con los párpados, nadie bebe la lágrima del sueño. Visto desde el lado del sueño, el hueco vacío de un ojo es solamente un hecho sobre una persona, no un deseo que busque satisfacerse ni un reto terapéutico. Virginia Woolf nos ofrece, a través del sueño, una

6 Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (New York: Harcourt, Brace, 1927), p. 28; 133; 134.

mirada a esa suerte de vacío que la atrae. Es el vacío que hay en las cosas antes de que las utilicemos, un atisbo de realidad previo a su eficacia. Algunos de sus personajes también buscan ese atisbo cuando están despiertos. Lily Briscoe, la pintora de la novela *Al faro,* de pie frente al lienzo, se pregunta «cómo dominar el temblor en los nervios, la cosa en sí antes de ser transformada en otra cosa».[7] En un famoso pasaje de sus diarios, Virginia Woolf está de acuerdo con tal aspiración:

> Si pudiera atrapar la sensación, lo haría: la sensación del canto del mundo real, a medida que uno se deja arrastrar por la soledad y el silencio del mundo habitable.[8]

¿Cómo sonaría el canto del mundo real? ¿Qué aspecto tendría la cosa en sí? Tales preguntas son las que se hace su personaje Bernard, al final de *Las olas:*

> «Y ahora, asumiendo el misterio de las cosas, puedo alejarme como un espía, sin abandonar este lugar, sin levantarme de la silla [...]. Los pájaros cantan a coro, se ilumina la casa; se despereza el durmiente; hay un lento despertar. La luz inunda la habitación y empuja sombra tras sombra hasta pender en pliegues inescrutables. ¿Qué cosa retiene la sombra principal? ¿Algo? ¿Nada? No lo sé...»[9]

A lo largo de su ficción, Virginia Woolf disfruta recalcando el límite entre la nada y algo. Los durmientes son agentes ideales de esta tarea. Así, en su primera novela, *Fin de viaje* (una historia en la cual Clarissa Dalloway y otros seis personajes viajan a Sudamérica en un barco), sitúa a su heroína en un párrafo notable flotando entre el despertar y el dormir:

> «A menudo me pregunto», pensó Clarissa en la cama, junto al pequeño libro blanco de Pascal que la acompañaba a todas partes, «si realmente es bueno para una mujer vivir con un hombre moralmente superior a ella, como Richard lo es para mí. Te vuelve tan dependiente. Yo creo que siento por él lo que mi madre y las mujeres de su generación sintieron por Cristo. Sólo muestra que una no puede hacer

7 Ibíd., p. 193.

8 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf,* eds. A. O. Bell y A. McNeillie (London: The Hogarth Press, 1980), 3.260: Oct. 12, 1929.

9 Virginia Woolf, *The Waves* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1931), p. 292.

nada sin *algo*». Luego cayó en un profundo sueño, el que resultaba, como siempre, profundo y reparador, interrumpido por imágenes fantásticas de enormes letras griegas acechando por toda la habitación. Despertó riéndose de su propio sueño, recordando dónde estaba y que las letras griegas parecían personas reales, dormidas a unos metros de distancia... Sin duda, los sueños no estaban confinados a ella, de hecho, viajaban de un cerebro a otro. Esa noche todos soñaron con todos, como era de esperarse, considerando cuán delgadas eran las divisiones que los separaban y la extraña forma en que todos habían sido sacados de la tierra para terminar juntos en medio del océano...[10]

Creo que Virginia Woolf pretende que gocemos el suave experimento marital en el que Clarissa condensa la figura del esposo (Richard) con la de Cristo y luego a Cristo con *álgo* –puesto en cursiva para recordarnos su proximidad a *nada*–. Pero yo no estoy segura de cuán «natural» sea que los sueños estén irrumpiendo de un cerebro a otro en un trasatlántico, o que antiguas letras del alfabeto griego se identifiquen con gente real. Algo sobrenatural empieza a conjurarse aquí. Más perturbador es un relato de Virginia Woolf publicado en 1921 llamado *La casa encantada* que presenta a dos fantasmas flotando de cuarto en cuarto en una casa donde habían vivido siglos antes. Los fantasmas parecen felices pero su paso por la casa resulta perturbador, empezando por el uso de todos los pronombres. La voz narrativa cambia de «nosotros» a «uno» a «tú» a «ellos» a «yo», como si nadie en el relato pudiera retener una misma piel; la historia termina cuando los fantasmas se inclinan sobre la cama de una durmiente para despertarla:

Al despertar exclama: «¡Oh!, ¿es este *tu* tesoro enterrado? La luz en el corazón».[11]

No sé exactamente lo que significan las dos últimas líneas. Una transacción de cierta relevancia parece estar a punto de realizarse. En el reino del sueño y de la vigilia, Virginia Woolf abre de par en par una posibilidad de desposesión, como tal la presenta para después dejarla de lado. Pareciera no estar segura acerca de en qué lado desea estar. Comparemos los efectos sobrenaturales de un autor anterior. Homero ubica el clímax psicológico de la *Ilíada* en una escena al inicio del Canto

10 Virginia Woolf, *The Voyage Out* (London: Duckworth, 1915), p. 59.
11 Virginia Woolf, *A Haunted House and Other Stories* (London, The Hogarth Press, 1944), p.11.

23 donde Aquiles se queda dormido y es visitado por la *psique* de un amigo muerto, Patroclo. Aquiles conversa con Patroclo y trata en vano de abrazarlo. Al extender sus brazos en el sueño hacia su amigo muerto, Aquiles puede evocar la figura del pobre Mr. Ramsay en *Al faro,* extendiendo sus brazos entre corchetes hacia su esposa muerta. Sin embargo, la metafísica del sueño de Homero es mucho menos oscura que la de Virginia Woolf. Los fantasmas en la épica son tristes, pero también eficaces. Mientras que Patroclo parte farfullando a su lugar en el más allá, Aquiles salta de la cama para realizar los ritos fúnebres que le ha impuesto el sueño, con su cuidadoso comentario:

«¡Alma y sombra son ciertamente *algo*!»[12]

Los durmientes en Virginia Woolf no negocian con transacciones sublimes de igual manera. Su narrativa nos aconseja no poner esperanza alguna en ellos:

> [...] y en caso de que un durmiente, imaginando encontrar en la playa la respuesta a sus dudas, alguien con quien compartir su soledad, arroje el cobertor y baje a caminar solo en la arena, ninguna imagen acudiría en su ayuda con prontitud divina para poner la noche en orden y para hacer que el mundo reprodujera la brújula de su alma [...] Inútil en semejante confusión hacer a la noche estas preguntas de qué, por qué y dónde, que inciten al durmiente a salir de su cama para buscar una respuesta.[13]

Por otra parte, en Homero encontramos respuestas, camas y durmientes a menudo entrelazados, sobre todo en la *Odisea*. Podríamos decir que la *Odisea* es una saga sobre quién duerme con quién, en un impulso mítico que nos acerca a Penélope y nos aleja de Helena, en su fantástica elaboración de clases de camas, que culmina en el famoso «truco de la cama» por medio del cual Penélope y Odiseo muestran quiénes son. A lo largo del poema Homero orquesta un plan maestro de sueño que atrae a todos los personajes principales hacia un ritmo nocturno que yace bajo la superficie de la narrativa despierta. Veamos más de cerca cómo duermen todos y dónde están sus camas en esta epopeya.

---

12 Homer, *Iliad*, ed. W. Leaf y M. A. Bayfield (London, 1895), 23, 103.
13 Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, p. 128.

Telémaco, para comenzar, es un insomne. En las siete ocasiones en que observamos que va a acostarse en la *Odisea*, sólo una vez «recibe el don del sueño», en palabras de Homero. Generalmente yace despierto lamentándose, como en el cierre del Canto 1:

> Ahí durante toda la noche, cubierto de finas saleas,
> meditando el camino que Atenea le había mostrado.[14]

o al inicio del Canto 15:

> El dulce sueño no se apoderó de Telémaco salvo en su corazón durante la noche de ambrosía, la preocupación por su padre lo mantuvo despierto.[15]

La preocupación por su padre es ante todo la expresión por saber quién es su padre. Cuando Atenea le pregunta si es el hijo de Odiseo le da una cruda respuesta de adolescente:

> Mi madre dice que lo soy, pero tengo mis dudas:
> ningún mortal conoce nunca su linaje.[16]

Sin embargo, seguramente le gustaría saberlo. El conocimiento sexual se propaga por toda la historia fuera del alcance de Telémaco. Se sienta entre los pretendientes «con el corazón oprimido» mientras cortejan a su madre. Visita las casas de otros matrimonios, Néstor y su esposa, Menelao y Helena, en donde pasa la noche en una cama alineada junto al lecho conyugal. Así, acechado por escenas primitivas y dudas primarias, se encamina hacia el Canto 16, a la choza de Eumeo, el pastor de cerdos donde finalmente encuentra y conoce a su padre. Aquí, Telémaco «recibe el don del sueño», acostado en la choza del pastor de cerdos al lado de Odiseo. Esta noche idílica e imposible junto a su propio padre como sustituto de Penélope, es el momento más feliz de Telémaco en la *Odisea*. La noche

---

14 Homer, *Odyssey*, ed. W. B. Stanford (London, Macmillan, 1947), 1.433-44.
15 Ibíd., 15.7-8.
16 Ibíd., 1.215-16.

siguiente lo ve regresar a su infancia y al insomnio: de vuelta a casa de Penélope, mientras Odiseo planea la derrota de los pretendientes, manda a Telémaco a dormir solo en el piso de arriba:

> Entonces Telémaco se acostó ahí
> y esperó el radiante amanecer.[17]

Mientras tanto, Odiseo: sin duda el hombre de muchas vueltas, se muestra como el maestro de la realidad despierta; aunque su relación con el sueño está trastornada. A menudo siente la necesidad de esforzarse por estar despierto, como cuando los animales depredadores o los humanos rapaces lo rodean (5.473; 8.445), o porque un cuarto lleno de oyentes ansiosos quiere oír un capítulo más de sus aventuras (11.379). Cada vez que dormita ocurre una catástrofe. Después de zarpar de la isla de Eolo, cuyo rey le ha dado una bolsa que contiene los vientos, Odiseo sestea en cubierta y sus compañeros sienten curiosidad:

> «Así que desataron el odre y los vientos escaparon juntos.
> Los fuertes vientos los atraparon y se los llevaron
> sumidos en llanto, sobre el mar, lejos de sus hogares.
> Pero yo desperté del sueño, preguntando a mi excelso corazón
> si debería dejarme caer desde la cubierta y morir ahí mismo en el océano
> o permanecer, guardar silencio, continuar siendo uno de los vivos.»[18]

Odiseo tiene otro momento suicida provocado por el sueño, en el Canto 12, cuando el sueño se apodera de él en la playa de Trinacia y sus compañeros matan al ganado del sol. Odiseo despierta y grita:

> «¡Oh padre Zeus y demás dioses que viven eternamente,
> cómo para mi ruina me habéis adormecido sin piedad!»[19]

17 Ibíd., 19.50.
18 Ibíd., 10.47-52.
19 Ibíd., 12.371-72.

Digamos que, en general, Odiseo y el sueño no son amigos. Con independencia de lo que signifique en la caracterización global del héroe, me sorprende la forma en que Homero se vale de este dato para mostrar el sojuzgamiento de Odiseo por Penélope en el cierre del poema. Porque nadie puede negar que Penélope es una maestra del sueño. Se va a acostar docenas de veces en el curso de la historia, tiene muchos sueños alojados en ella por los dioses, experimenta una serie de sueños reveladores y eficaces y desarrolla su propia teoría de cómo interpretarlos. Más aún, Homero muestra desde antes, en el Canto 4, que el sueño es la más profunda complicidad que ella comparte con su esposo. A kilómetros de distancia, a años de distancia, consciente e inconscientemente, ambos tienen la llave del otro. Así, Penélope, en el Canto 4, recostada en su habitación mientras sus pretendientes se van de juerga, es comparada por Homero con un león acorralado entre los cazadores. Luego cae dormida para soñar con su esposo, «noble Odiseo que posee un corazón de león»,[20] y despierta profundamente calmada. El sueño *funciona* para Penélope. Sabe cómo utilizarlo, disfrutarlo, teorizarlo y, en caso necesario, parodiarlo. Como en su famosa «escena de la agnición» con Odiseo (reflejada en los Cantos 19-23 del poema).

El próposito de Penélope en esta escena es seducir y conquistar a Odiseo, es decir, seducir *conquistando* a Odiseo. Se aboca a ello desde el lado del sueño, porque sabe que es allí donde puede ganar. Como ya hemos visto, y como ella probablemente sabe, el sueño no es el territorio de él. Su seducción tiene dos aspectos: primero, uno práctico, la cuestión de la cama: ¿quién duerme dónde? Esta cuestión culmina en el Canto 23 en el llamado «truco de la cama» por el cual Penélope manipula a Odiseo (todavía disfrazado de forastero) para que traicione su identidad. Penélope alude al lecho de la alcoba como algo que puede moverse al corredor para acoger a un huésped. Odiseo se enfurece pues sólo él sabe que esa cama de la alcoba había sido tallada por él mismo de la madera de un roble ubicado en el centro de la casa, hace veinte años. Su furia es la prueba final que ella necesita para confirmar quién es él. Pero antes del reconocimiento se duerme mucho, o se impide el dormir en formas dignas de atención.

Veamos el Canto 19, el cual toma la forma de una larga conversación entre marido y mujer antes de retirarse a dormir en camas separadas la noche anterior al

20 Ibíd., 4.514.

clímax de la trama. Después de haber conversado, Penélope instruye a sus doncellas que den un baño a Odiseo y le preparen un lujoso lecho. Odiseo rechaza estas disposiciones, insiste en ser bañado por una vieja y que se le asigne un lugar en el suelo desnudo para dormir. Así, Odiseo se retira, toma su baño y luego regresa y se sienta al lado de su esposa. Pero entonces, en vez de dar las buenas noches, ella se lanza a la Interpretación de los Sueños de Penélope (a lo que regresaremos en un momento). Finalmente, se dan las buenas noches y se retiran –ella al piso de arriba, a su habitación; él al suelo del patio–. Y ahí están los dos, en habitaciones separadas de la misma casa, ambos despiertos. Atenea derrama sueño sobre Penélope al final del Canto 19, y lo mismo hace con Odiseo al iniciar el Canto 20. Tan pronto Odiseo cae dormido, Penélope se despierta sollozando y llorando desconsolada. Su voz se escucha por toda la casa hasta donde duerme Odiseo, entra en su sueño y lo convence de que su esposa está frente a él, reconociéndolo y dándole la bienvenida a casa. Odiseo despierta, recibe un presagio de Zeus en el patio y se regocija. Homero ha tejido una extraña simbiosis entre estas dos personas, juntas y separadas en la misma noche, entrando y saliendo en la mente del uno y de la otra, compartiendo casi una conciencia –especialmente en el momento en que Penélope traspasa la membrana del sueño de su marido y lo colma de gozo–. Yo llamaría a esto una seducción exitosa.

En lo que respecta al aspecto teórico de esta seducción, regresemos a la extensa conversación del Canto 19. Tiene dos partes. Primero, el esposo y la esposa intercambian narraciones sobre lo que han estado haciendo los últimos veinte años; lo que hace aquí Odiseo es sobre todo mentir, pero Penélope habla con la verdad. Luego hay una pausa mientras Odiseo se da su baño. El baño en la épica es a menudo un mecanismo de transición hacia nuevas condiciones.[21] Después del baño, Penélope toma la iniciativa de la conversación y ofrece una compleja (y casi ciertamente ficticia) narración sobre un sueño que tuvo, pidiendo a Odiseo que interprete dicho sueño. Seguramente esta solicitud es peculiar. El sueño trata de un águila que desciende desde el cielo, mata los veinte gansos mascotas de Penélope, luego anuncia que no es realmente un águila, ni un sueño, sino el verdadero Odiseo que regresa a salvar su hogar. El sueño es tan evidente como una película en inglés subtitulada en inglés, tal como educadamente lo expresa Odiseo. Pero ¿por qué pide Penélope su complicidad para interpretarlo?

21 Esta escena, donde la vieja nodriza Euricleia reconoce a Odiseo por la cicatriz en su pierna, es analizada por Eric Auerbach en *Mimesis*, trad. W. Trask (Garden City: Doubleday, 1957); Penélope parece no darse cuenta.

Porque ahora están jugando el juego de ella: están razonando del lado del sueño, del que ella es una maestra. Vean lo que hace después. Introduce su teoría de los sueños. Los sueños son dobles, dice, algunos verdaderos, algunos falsos. Hay dos puertas para los sueños: una, construida de cuerno; otra, de marfil. Los que vienen por la de marfil nos engañan; los que vienen por la de cuerno nos anuncian verdades. Esta teoría es tan falsa como el sueño de los gansos. Penélope está hablando sobre cosas que ignora. Pero de pronto, desde esas incoherencias, Penélope suelta una bomba. Mañana voy a organizar un concurso para ver cuál de los pretendientes puede tirar a través de doce hachas con el arco de Odiseo. El ganador me tomará por esposa. Aquí hay una súbita solución práctica al complejo problema doméstico. Odiseo concuerda de inmediato en que es una buena idea. Penélope ha orquestado la conversación de tal forma que la gran idea pareciera haber salido de un sueño –o, de hecho, lanzada a través de la puerta de cuerno–. Ha involucrado a Odiseo en la necesidad interpretativa de los sueños como él la involucró antes en la necesidad autobiográfica de las mentiras. Ella sacó provecho de las ambigüedades y utilizó su conocimiento de los sueños para envolverlo en un acto de seducción que él no puede ni quiere superar. Ella lo invita a observar el modo en que funciona su mente. Semejante a la luna del espejo en el poema de Elizabeth Bishop, «Insomnia» [«Insomnio»]:

> La luna en el espejo del tocador
> mira a través de un millón de millas
> (y quizá, orgullosa, se mira a sí misma,
> pero jamás, jamás sonríe)
> en la distancia, más allá del sueño, o
> tal vez sea una durmiente diurna.
>
> Abandonada por el Universo,
> *ella* le diría vete al infierno,
> y encontraría un cuerpo de agua
> o un espejo donde habitar.
> Mejor envuelve tu angustia en una telaraña
> y déjala caer dentro del pozo

en ese mundo invertido
donde la izquierda es siempre la derecha,
donde las sombras son el cuerpo,
donde permanecemos despiertos toda la noche,
donde los cielos son tan poco profundos
como hondo es ahora el mar, y tú me amas.[22]

En lo que concierne al amor, la única rival real de Penélope entre los personajes femeninos de la *Odisea* es Nausícaa, la *mismísima* muchacha soltera a quien conoce Odiseo en el Canto 6 en la isla de Feacia. Ella está dormida cuando él la encuentra:

[...] mientras la joven virgen
dormía igualaba en imagen y belleza a las diosas inmortales,
de nombre Nausícaa, hija del prócer Alcínoo;
y junto a ella dos sirvientas dotadas de la belleza de las Gracias,
al pie de los quicios. Pero las puertas espléndidas estaban cerradas.[23]

Homero nos muestra a la durmiente con todas sus capas defensivas. Nos muestra las puertas, pilares, las esclavas detrás de las cuales ella descansa. Después nos muestra cómo cruzar las puertas, pues Atenea atraviesa la casa como ráfaga de viento y se detiene junto a la cama de Nausícaa, antes de murmurar:

«*Nausícaa*, ¿cómo pudo tu madre engendrar una hija tan dejada?
Mira, tus vestidos espléndidos están todos desordenados.
Pero el día de tu boda se acerca, y necesitarás cosas
bellas para vestirte y para quienes te sirven.
[...] Iremos a lavar la ropa tan pronto amanezca».[24]

Atenea pone en Nausícaa una palabra que condensa lavado de ropa con matrimonio (limpieza con sexo), una palabra cuya lógica de sueño da nombre a la perfecta pureza de Nausícaa en el momento en que la vemos más expuesta a la violación.

22 Elizabeth Bishop, *The Complete Poems*, p. 70.
23 Homer, *Odissey*, 6.15-19.
24 Ibíd., 6.25-30.

Ya que hay otra presencia inmóvil en esta página. Nausícaa yace dormida al lado de Odiseo, no en el espacio de su dormitorio, sino en yuxtaposición narrativa. Dos versos que describen a Odiseo (quien yace desnudo sobre un montón de hojas en las afueras de la ciudad de Nausícaa) nos llevan de inmediato a la imagen de Nausícaa en su lecho:

> Y ahí dormía Odiseo, el de heroica paciencia,
> rendido por el sueño y el cansancio.[25]

El cansancio de Odiseo subyace y abraza el sueño de Nausícaa (ella despierta en el verso 50 pero él no lo hace hasta el 117). Su sueño predice todo lo que ocurrirá entre el hombre y la joven durante los días siguientes –un sistema de contradicciones internas y externas que salen y entran de la imposibilidad sin llegar a la refutación, al oxímoron masculino-femenino– mientras el viejo, bruto, indecente, desnudo, casado y vagabundo hombre de ingenio se enreda en el cuerpo de una joven que reposa ahí entre nueve marcos de seguridad soñando que lava la ropa.

Ella es la doncella más limpia de la épica. Y la suciedad de él lo evidencia; ni qué decir de la opaca brutalidad de su sueño... mientras ella yace transparente: observamos el sueño en su cabeza, conocemos sus actos antes que ella, vemos su deseo incluso antes de que se haga presente. Su deseo es encontrar un pretexto y viajar lejos de la ciudad, donde se encuentran las piletas para lavar. Pero es ahí precisamente donde Odiseo duerme. La noche anterior, al final del Canto 5, se acostó ahí «en remota heredad» para dormir el sueño de la vida elemental. La vida es todo lo que le queda. Esposa, hijo, padres, hogar, barco, camaradas, posesiones, ropa, juventud, fuerza y fama personal, todo lo ha perdido. Tuvo que cubrirse con un montón de hojas para sobrevivir durante la noche:

> Y cuando vio [el montón de hojas]
> Odiseo, el de heroica paciencia, rió,
> y se acostó en el medio y se cubrió con el montón de hojas.
> Como quien oculta el tizón en las negras brasas
> en remota heredad, y no tiene cerca ningún vecino,

25 Ibíd., 6.1-2.

preserva la semilla del fuego, y excusa el pedirlo
a otra parte, ahí se cubrió con las hojas Odiseo.[26]

«En remota heredad» es una descripción simbólica. «Heredad» significa granja, un espacio para el cultivo. Odiseo está atrapado al margen de la cultura: ha vuelto de tierras salvajes y preserva (apenas) los medios para comenzar de nuevo la civilización. Pero nadie puede iniciar solo una civilización. Y el sueño del fuego requiere un despertar cuidadoso. Homero parece regocijarse al asignar esta tarea a una joven cuyas preocupaciones esenciales son el agua fría y la higiene de la aristocracia.

Una vez despierto, Odiseo se siente perplejo al contemplar la isla de los feacios. Todos a quienes encuentra piensan que ha venido a casarse con Nausícaa, a heredar el reino de su padre y vivir felices por siempre. Es como si se hubiera despertado dentro del sueño de otra persona para de pronto percatarse de que él mismo es el protagonista. Pues los feacios ilusorios saben quién es Odiseo, aunque él haya intentado ocultar hasta el final su verdadera identidad. Y mientras el poeta local canta canciones de la tradición épica que cuenta las hazañas de Odiseo en Troya, él se sienta a sollozar mientras se escucha aclamado en tercera persona. Ha retrocedido a su *persona* heroica, como una sombra que encuentra su cuerpo.

O como Rosencrantz y Guildenstern en la comedia de Tom Stoppard, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto,* donde dos cortesanos se encuentran en medio de la tragedia shakesperiana *Hamlet* sin realmente entender del todo quién los incluyó en el guión. A pesar de las dificultades para representar su papel, se las ingenian para idear los parlamentos adecuados y terminan sin vida en Inglaterra, tal como lo exige el guión de Shakespeare. No queda claro si duermen o si están despiertos –hablan de que han sido despertados al amanecer y sin embargo actúan como gente atrapada en un mal sueño. Es un sueño muy familiar. Stoppard utiliza la familiaridad de la obra teatral de Shakespeare para encerrarnos en la maldad de ese mal sueño. Como público, formamos parte de los que sueñan en la obra teatral, del lado de Rosencrantz y Guildenstern, mientras que los demás personajes de *Hamlet* entran y salen murmurando pasajes del texto de Shakespeare. Stoppard utiliza dicho texto para atraer a Rosencrantz y Guildenstern dentro del

26 Ibíd., 5.486-91.

suyo, algo parecido a lo que Virginia Woolf hizo con el uso de los corchetes para atraer a los Ramsay y a sus amigos a una larga noche de sueño. Como lectores sentimos un placer culpable por estas disposiciones. Casi nos gustaría ver a Rosencrantz y a Guildenstern sortear este predicamento, excepto que arruinaría la trama de *Hamlet*. Como buenos durmientes, no querríamos despertar. La obra de Stoppard es un elogio al sueño, de manera funcional, por su necesidad. Ninguna otra experiencia nos da un sentido tan primario de ser gobernados por leyes externas. Ninguna otra sustancia puede empapar tan hondamente una historia de compulsión, inevitabilidad y temor como el sueño. Mr. Ramsay entre corchetes no tiene la opción de arrancar a su mujer de la muerte, ni Rosencrantz y Guildenstern de reescribir la tragedia de *Hamlet*. Es, como dice Virginia Woolf, inútil hacer estas preguntas a la noche. Stoppard, de cualquier modo, permite que Guildenstern lo haga. Guildenstern es una especie de filósofo amateur que, a mitad de la obra, obtiene consuelo de una famosa parábola taoísta sobre el sueño y la vigilia:

> Guildenstern: Las ruedas se pusieron en movimiento y llevan su propio ritmo al cual estamos... condenados. Cada movimiento dictado por el anterior: este es el sentido del orden. Si comenzamos a actuar de acuerdo a nuestro arbitrio, todo se vendría abajo; al menos pensemos de esta forma. Pues si descubriésemos, si sólo descubriésemos o tan siquiera sospechásemos que nuestra espontaneidad es parte de su orden, nos sentiríamos perdidos. (*Se sienta.*) Un chino de la dinastía T'ang –filósofo por definición– soñó que era una mariposa, y desde ese momento nunca volvió a estar seguro de si era una mariposa soñando que era un filósofo chino. Envidiadlo en su doble certeza.[27]

Hay algo cursi en la envidia de Guildenstern, en su uso de la parábola de la mariposa y del sabio (tradicionalmente atribuida a Zhuang Zi, quien no perteneció a la dinastía T'ang) y en su modo de filosofar en general, que me invita a centrar mi atención en otro filósofo aficionado como ejemplo final de elogio al sueño. Sócrates, quizá el más aficionado y diferente de los filósofos occidentales, en los diálogos platónicos que describen los últimos días de su vida, muestra una especial consideración por ese residuo sublime que es el rapto del sueño.

27 Tom Stoppard, *Rosencrantz y Guildenstern Are Dead* (London: Faber and Faber, 1967), p. 51.

Consideremos el *Critón*. El diálogo entre Sócrates y Platón se inicia en la oscuridad, con Sócrates que acaba de despertarse recordando su sueño, aún fresco. El diálogo se abre con las siguientes líneas:

Sócrates: ¿Por qué llegas a esta hora? ¿No es aún temprano?
Critón: Sí, en efecto, es muy temprano.
Sócrates: ¿Qué hora puede ser?
Critón: Cerca del amanecer.
Sócrates: Me extraña que el guardián te haya dejado entrar.
Critón: Ya me conoce y de cualquier forma lo he sobornado.
Sócrates: ¿Llegas ahora o llevas un rato aquí?
Critón: Llevo ya un rato.
Sócrates: ¿Por qué no me despertaste?[28]

Y de esa manera queda claro que Critón se sentó a observar a Sócrates mientras dormía porque le veía feliz y Critón no tenía por qué despertarlo, de no ser porque era el día de su muerte. Quizá deba recordar cuál era la situación. *Critón* es el tercero de la tetralogía de diálogos relacionados con el juicio de Sócrates, su prisión y su muerte. Sócrates ha sido declarado culpable, está en su celda esperando su ejecución. Su muerte es pospuesta porque su juicio coincidió con la misión anual ateniense a Delfos, durante la cual ningún prisionero podía ser ejecutado. Critón ha venido a anunciar a Sócrates que el barco desde Delfos ha sido avistado y que, por lo tanto, su muerte tendrá lugar al día siguiente. A cuya noticia Sócrates responde:

Sócrates: ¿Sabes?, no creo que sea así. No será mañana.
Critón: ¿De qué me hablas?
Sócrates: Anoche tuve un sueño. ¡Qué suerte que no me despertaras!
Critón: ¿Qué has soñado?
Sócrates: Una bella mujer vestida de blanco vino hacia a mí, se acercó y me dijo: *Sócrates, al tercer día llegarás a la fértil Ftía.*
Critón: Extraño sueño, Sócrates.
Sócrates: Para mí es muy obvio, Critón.[29]

28 Platón, *Krito*, 432.b, en *Platones Opera*, ed. J. Burnet (Oxford: Clarendon Press, 1976), vol. 1, pp. 21-23.
29 Ibíd., 43d-44b.

Platón construye el inicio del diálogo de tal forma que alinea los dominios del sueño y la vigilia, llamando nuestra atención sobre un vínculo activo entre ambos; activo porque algo se filtra. Sócrates trae para sí, desde el lado del sueño, un algo distinto. Las palabras de la mujer de blanco contienen un indicio del argumento que llevará consigo Sócrates desde estas frases del sueño hasta su muerte al final del *Fedón*. Ella le dice a Sócrates que llegará a Ftía al tercer día. Es una frase de Homero. En el Canto 9 de la *Ilíada* Aquiles recibe una embajada de griegos enviada por Agamenón para persuadirlo de que regrese a la guerra, prometiéndole toneladas de regalos si lo hace. Responde con una denuncia de 114 versos que contiene regalos, guerra y al propio Agamenón, más una amenaza de irse a casa enseguida:

> «Al tercer día llegaré a la fértil Ftía.»[30]

Ftía es la patria de Aquiles. También es un nombre que coincide con un verbo griego para muerte *(phthiein)*, pero esto puede ser fortuito. Observemos algunas analogías entre los dos héroes que se dirigen a Ftía el tercer día: tanto Sócrates como Aquiles son hombres excéntricos que se encuentran desafiando las reglas de la vida de su sociedad y defraudando las esperanzas de un círculo de amigos íntimos. Así como Aquiles está rodeado por aqueos incitándolo a que vuelva a su vida de guerrero, a Sócrates lo rodean los atenienses incitándolo a que escape de prisión y continúe su vida en el exilo. Ambos dicen *no* a sus amigos. Ambos argumentan esta opción apoyados en una comprensión idiosincrática de la palabra *psyche*, «alma, espíritu, principio de vida». Aquiles rechaza los regalos de Agamenón en estos términos:

> «¡Todos los regalos y tesoros de Troya no valen tanto como mi propia alma!»[31]

Y Sócrates explica su opción por la muerte al final de *Fedón* diciendo:

> «Ya que el alma parece ser inmortal... el hombre [que ha llevado una vida digna] bien puede sentirse feliz en su camino hacia el Hades».[32]

---

30 Homer, *Iliad*, 9.363.
31 Ibíd., 9.401.
32 Plato, *Krito*, 54d.

Ignoramos lo que ambos entendieron por *psyche* o si «alma» es una traducción razonable de ese vocablo. De todos modos, podemos inferir que ambos utilizan esta palabra para indicar una suerte de valor inmortal, una clase de atractivo trascendente que ejerce tan fuerte presión en sus vidas y en sus pensamientos como para hacer que los otros los vean como locos. Me parece que los diálogos en que Platón incluye a Sócrates conllevan el mismo problema al que se enfrentó Homero en la *Ilíada*, esto es, mostrar a un héroe en su *diferencia*, un héroe cuyo poder sobre la gente nace en parte de algo *incognito* en su propio ser. En estos diálogos que registran sus últimos días, el Sócrates presentado por Platón parece cada vez más un alguien inasible (para utilizar una expresión común) *que viene de otra parte.*

Platón lo muestra llegando del lado del sueño en *Critón*. Como si hubiera dormido en el templo de Esculapio, Sócrates surge de sus sueños «viendo con ambos ojos». Y no duda en creer lo que la mujer de blanco le dice, aunque Critón lo niegue. La mujer de blanco tendrá razón. A diferencia de otros filósofos, Sócrates se siente inclinado a confiar, y a estar en lo correcto por confiar, en diferentes fuentes de conocimiento: como su loco *daimon*, o el oráculo de Apolo, no digamos las buenas frases del sueño. Sócrates también invierte una buena cantidad de fe en su propia imaginación poética: su poder de convertir nada en algo. Así que en la segunda parte de *Critón*, ya que Critón cree que no puede decir nada más, Sócrates dirige las dos partes de una conversación imaginaria entre él mismo, como Sócrates, y una proyección ventriloquizada de *Nomoi*, las Leyes de Atenas. Estas leyes dichas como ventrílocuo son tan extrañas como los fantasmas que Virginia Woolf envió susurrando y murmurando por los cuartos de *La casa encantada*, buscando su tesoro enterrado. Habría que recordar que esa historia de la casa encantada termina en un momento tenebroso de desposesión, cuando los fantasmas se inclinan sobre la cama de la durmiente y descubren *su* (de ellos) tesoro enterrado en *su* (de ella) corazón. Sócrates sufre también un momento de desposesión al final de *Critón*. Las voces de las Leyes, dice, llenan la celda de su prisión y ahogan cualquier otro sonido. Tiene que dejar de hablar:

> «Oh bien amado amigo Critón, estas voces son lo que parezco escuchar –como los coribantes imaginan oír flautas– y el sonido de sus palabras retumba de tal manera en mí, que nada más entra en mis oídos.»[33]

33 Platon, *Krito*, 54d.

Así que Sócrates se calla, abrumado ante lo que Virginia Woolf podría llamar «el canto del mundo real».

Resumiendo.

Presentaré mis conclusiones en forma de una «Oda al sueño».

Ode to Sleep

Think of your life without it.
Without that slab of outlaw time punctuating every pillow—without pillows.
Without the big black kitchen and the boiling stove where you
snatch morsels
of your own father's legs and arms
only to see them form into a sentence
which—*you weep with sudden joy*—will save you
if you can remember it
later! Later,
not much left but a pale green *upsilon* embalmed between *butter* and *fly*—
but what's that stuff he's dabbing in your eye?
It is the moment when the shiver stops.
A shiver is a perfect servant.
Her amen sootheth.
"As a matter of fact," she confides in a footnote, "it was
a misprint for *mammoth*."
It hurts me to know this.
Exit wound, as they say.

Oda al sueño

Piensa en tu vida sin el dormir.
Sin la losa del tiempo proscrito puntuando cada almohada, sin almohadas.
Sin la enorme cocina negra y la estufa hirviente donde
arrancas trozos
de piernas y brazos de tu padre
sólo para verlos organizados en una frase
la cual –*sollozas con súbita alegría*– te salvará
¡si puedes recordarla
después! Después,
poco queda salvo la *épsilon* verde pálida embalsamada entre *mar* y *posa*[34]
pero ¿qué es eso con lo que retoca tus ojos?
En este momento se detiene el escalofrío.
Un escalofrío es un sirviente perfecto.
El amén de ella alivia.
«De hecho», confiesa en una nota a pie de página, «fue
un error de impresión por *mamut*».[35]
Me duele saberlo.
Orificio de salida, dicen.

34 En el texto original, Anne Carson juega con la palabra «butterfly» al descomponerla en «butter» (mantequilla) y «fly» (volar); sin embargo, en español no existe una combinación semejante. (N. de la T.)

35 Se refiere al título del poema «The Man-Moth», de Elizabeth Bishop, el cual fue producto de un error tipográfico en la palabra «mammoth». (N. de la T.)

ESPUMA

(Ensayo con rapsodia):

Sobre lo Sublime en Longino y Antonioni

Desbordamientos

Lo Sublime es una técnica documental. «Documental: que se funda en documentos, o se refiere a ellos» (Diccionario de la Lengua Española, XXII edición). Tomemos el ensayo de Longino *Sobre lo sublime*; es un conjunto de citas. Contiene argumentos confusos, poca organización y carece de conclusiones parafraseables. Sus intentos de definir resultan incoherentes o tautológicos. Su tema clave (la pasión) hace referencia a otro tratado (inexistente). Al terminar de leer sus cuarenta capítulos (inconclusos) no tendrás una idea clara de lo que en realidad significa Sublime. Pero te asombrará su documentación. Longino se desliza de Homero a Demóstenes, Moisés y Safo sobre cuchillas de pura bravuconería. ¿Qué es una cita? Una cita (cognado de *citación*) es un corte, una tajada, un gajo de la naranja de alguien más. Chupas el gajo, tiras la cáscara y te alejas patinando. Parte de tu disfrute con la técnica documental es la sensación de bandidaje. Saquear la vida de alguien más o sus frases y pretender tener un punto de vista propio, llamado «objetivo» ya que puedes convertir cualquier cosa en un objeto al tratarlo de ese modo, es a la vez emocionante y peligroso. Veamos quién controla el peligro.

En el Capítulo 20 de *Sobre lo sublime* Longino felicita a Demóstenes, el orador griego, por saber utilizar sus sustantivos como ráfagas de lluvia al narrar una escena violenta:

> ¡Por su actitud! ¡Por su mirada! ¡Por su voz! El hombre que ataca puede hacerle cosas a otro que ese otro no podría ni tan siquiera describir.[36]

36 Longinus, *On the Sublime*, ed. W. Rhys Roberts (Cambridge University Press, 1907), 20.2; Demostenes, *Against Meidias* (Oration 21), ed. D.M. MacDowell (Oxford: Clarendon, 1990), 72.

«Con tales palabras –sonríe Longino–el orador actúa exactamente igual que el agresor: aporreando las mentes de los jueces con golpes reptidos»; y vuelve a citar:

> ¡Por su actitud! ¡Por su mirada! ¡Por su voz! Cuando ultraja, cuando actúa como un enemigo, cuando golpea con los puños, cuando abofetea un lado de tu cara.[37]

El argumento de Longino es que, mediante la yuxtaposición brutal de los nombres coordenados o las cláusulas de los nombres, Demóstenes transpone la violencia de los puños en violencia sintáctica. Sus hechos desbordan el marco del contexto, se desbordan y aporrean las mentes de los jueces. Observa este desbordamiento que se extiende desde el hombre que aporrea hasta las palabras con las que Demóstenes lo describe, los jueces que oyen estas palabras, Longino que analiza todo el proceso, yo misma que evoco la exposición de Longino y finalmente tú, lector, que lees mi relato. El apasionado momento resuena de alma en alma. Cada quien lo controla por momentos. Cada quien lo disfruta cita por cita.

¿Por qué un alma lo disfruta? Longino contesta esta pregunta abordando la psicología de la observación, la escucha, la lectura, el ser parte del público. Esta psicología supone un cambio y un despliegue de poder:

> Tocada por lo verdaderamente sublime, tu alma se alza naturalmente, se eleva hacia una orgullosa altura, se llena de alegría y vanagloria como si ella misma hubiera creado esta cosa que ha escuchado.[38]

Sentir el júbilo de lo Sublime es estar dentro del poder creativo por un momento, compartir algo de vida extra eléctrica por el hallazgo del artista, desbordarse con él. Consideremos otro ejemplo. Cuando Michelangelo Antonioni estaba filmando *Cronaca di un amore* [*Crónica de un amor*] con la actriz Lucía Bosé en 1950, se dio cuenta de que debía abandonar su lugar detrás de la cámara, cruzar el plató y ocuparse de ajustar la psicología de la actriz:

> ¡Cuántos golpes recibió Lucía para la escena final! El filme termina con ella golpeada y sollozando, en el umbral de una puerta. Pero ella parecía siempre feliz y le resultaba

37 Longinus, *On the Sublime*, 20.2.
38 Ibid., 7.2.

difícil fingir que se sentía desesperada. No era una actriz. Para obtener los resultados que yo quería tuve que utilizar insultos, maltrato, fuertes bofetadas. Al final, ella se derrumbó y se puso a llorar como niña. Interpretó su papel maravillosamente.[39]

Para ambos, Antonioni y Lucía, el umbral representa un área de peligro. Es un peligro documental. Lo digo desde un punto de vista doble. «Documental» implica, cinematográficamente hablando, una preferencia por lo factual sobre la ficción en los preparativos de una película. Cuando él deja la cámara y cruza hacia la *historia* para mejorar la actuación de Lucía Bosé con sus maravillosas bofetadas, Antonioni elimina el límite entre ella y su personaje. «Documental» alude también a aquello que depende de los documentos. ¿Quién se hubiera enterado de este incidente de no ser porque Antonioni se lo comentó a un reportero del periódico *Corriere della Sera* en 1978, y lo incluyó de nuevo en su libro *Architetture della visione* [*Arquitectura de la visión*], haciendo primero de su propio Demóstenes y luego de su propio Longino? Tampoco nosotros hubiéramos sabido del efecto de Demóstenes en un juzgado si Longino no lo hubiera elogiado en *Sobre lo sublime*. Nunca hubiéramos sabido de la violencia de «el hombre que ataca» si Demóstenes no lo hubiera denunciado en su discurso *Contra Meidias*. En cada uno de estos casos se crea un momento apasionado, citado, desbordado. Puedes sentir el hormigueo en tus manos, elevarse tu alma.

Según Longino, el primero en hacer uso del desbordamiento del poder fue Homero. Longino describe la forma en que Homero pasa por encima de su poema para él mismo transformarse en algo tan sublime como su tema:

> Mira éste es el verdadero Homero que estalla en cólera como un viento en el sitio de la batalla, es el propio Homero quien «se enfurece como Ares al blandir la lanza o como se enfurece el fuego ruinoso en las montañas, en los pliegues del profundo bosque y la espuma bordea su boca».[40]

La espuma es el signo de un artista que ha hundido las manos en su propia historia; también la del crítico que se enfurece y estalla en cólera en los pliegues de su profunda teoría. Es evidente para los lectores de *Sobre lo sublime* que Longino se desplaza

39 MICHELANGELO ANTONIONI, *The Architecture of Vision* (New York: 1996), p. 40.
40 LONGINUS, *On the Sublime*, 9.11.; Homer, *Iliad*, 15.605-7.

a lo largo de sus capítulos cubierto de espuma. Boileau concluye: «Longino mismo *es* el gran Sublime». «¿Qué es más Sublime, la batalla de los dioses de Homero o el apóstrofe que de ello hace Longino?», pregunta Gibbon. «¡Las naturalezas Sublimes rara vez están limpias!»[41] es la forma en que Longino lo plantea. Bofetón.

Parada

Lo Sublime es grande. La «grandeza» o «magnitud» es uno de los sinónimos utilizados por Longino en su tratado. Su grandeza siempre amenaza con estar fuera de control, hundir y derrotar al alma que busca disfrutarla. La amenaza proporciona a lo Sublime su estructura esencial, una alternancia entre peligro y salvación, que otras experiencias estéticas (por ejemplo, la belleza) no parecen compartir. La amenaza también provee a lo Sublime de su contenido necesario: formas extremas (volcanes, océanos, éxtasis) y reacciones extremas (muerte, temor, traslado) dentro de las cuales el alma sublime está *todo, menos perdida.*

La espuma es un signo de hasta qué punto la amenaza ha estado cerca. De hecho, un alma sublime es amenazada no sólo desde el exterior sino desde el interior, pues la naturaleza propia de esta alma es demasiado grande para sí misma. El orador sublime, el poeta sublime, el crítico sublime, es un ser humano totalmente perdido en su propio arte, arrojado fuera de sí mismo, descuidado, imprudente, equivocado: «¡Queman cuanto está frente a ellos mientras son arrastrados!»[42] Longino insiste en el éxtasis, en el descontrol del genio, como el Rhin o el Danubio o incluso el Monte Etna, «cuyas erupciones arrojan rocas y riberas enteras desde abajo y vierten ríos de ese extraño, espontáneo fuego terrenal».[43] Al mismo tiempo, le gusta hacer una pausa en el borde del Etna, observar su monstruoso desbordamiento, jugar con el control conceptual:

> «¡No podemos dejar de observar luego de estos ejemplos que... lo monstruoso siempre despierta el asombro!»[44]

41 Longinus, *On the Sublime*, 33.1.
42 Ibíd., 33.2.
43 Ibíd., 35.4.
44 Ibíd., 35.5.

Las películas de Antonioni suponen diversos tipos de juego con el momento apasionado, diferentes formas de derramar su contenido. Disfruta, por ejemplo, llamando la atención sobre el espacio fuera de la pantalla, lo que hace colocando un espejo en medio de la escena para que eches una ojeada a un fragmento perdido del mundo. O bien le gusta presentar dos tomas seguidas de la misma porción de realidad, primero con un primer plano, después de un poco más lejos, con una ligera diferencia que sin embargo se distingue perfectamente. También utiliza una técnica denominada *temps mort* [*tiempo muerto*] por los críticos franceses, por medio de la cual la cámara sigue rodando la escena después de que los actores creen que ya han terminado de actuar:

> Cuando todo se ha dicho, cuando la escena parece estar terminada, está lo que sigue... los actores continúan por inercia en instantes que parecen «muertos». El actor comete «errores»...[45]

Antonioni disfruta documentando estos momentos de error; cuando los actores hacen cosas no programadas actúan «de atrás hacia adelante», dice. Hay una posibilidad de espuma. Empezó a abrir este marco formal mientras trabajaba en *Cronaca di un amore* [*Crónica de un amor*]. Posteriormente le dio por seguir rodando la toma incluso después de que los actores hubieran salido de plano. Como si por un rato algo pudiera estar todavía murmurando por ahí en una entrada vacía.

Sean o no sublimes las películas de Antonioni, el uso que hace de sí mismo es sublime. Como lo es el uso que Longino hace de sí mismo. «Lo sublime es el eco de una gran mente, como creo haber escrito en otra parte» (9.2), dice Longino, con un suave eco.[46] También te llega un efecto del eco de Antonioni, especialmente cuando narra la historia del día que fue al manicomio, la cual se repite en cada entrevista, conversación o estudio de su trabajo. Cuenta que la primera vez que acercó el ojo a la cámara fue en un manicomio.[47] Había tomado la decisión de hacer una película sobre los locos. El director del manicomio se veía también como un loco, o así le pareció a Antonioni, cuando lo conoció el día de la filmación. Pero

---

45 Seymour Chatwin, *Antonioni or the Surface of the World* (Berkeley: Univ. of California Press, 1985), p. 126 and 24n.

46 Longinus, *On the Sublime*, 9.2.

47 Originalmente en «Fare un film è per me vivere» [«Hacer una película es para mí vivir»], en *Cinema nuovo* [*Cine nuevo*] 138 (1959).

los mismos internos eran eficientes y cooperadores dando apoyo y ayudando con el equipo y arreglando el salón. «Debo decir que quedé sorprendido por su buen ánimo», dice. Y luego encendió sus poderosos reflectores.

La sala se «volvió un infierno». Los internos gritaban. Se apeñuscaban, se retorcían y rodaban sobre el suelo tratando de salir. Antonioni quedó aturdido, su camarógrafo también. Al final el director del asilo gritó, «¡Apaguen las luces!». La sala quedó en silencio con un lento y débil movimiento de cuerpos que dejaban atrás la agonía. Antonioni dice que nunca olvidó esta escena. Si hubiera filmado la película ese día, hubiera sido un documental de espuma. Pero los locos, que entendieron el desbordamiento, no quisieron ser citados. Hay que admirar a los locos. Saben cómo valorar un momento apasionado. También Longino. Su tratado termina así:

> Mejor dejar estos asuntos y proceder con lo siguiente: las pasiones, una preocupación sobre la cual me propuse escribir en otro...

Hasta aquí llega el manuscrito de *Sobre lo sublime*. La siguiente página está demasiado maltratada para leerse y después de eso ya no se puede decir cuánto falta. Longino se aleja patinando.

El día que Antonioni fue al asilo

(Rapsodia)

Fue un momento inquietante. Se acercó.
Lucía Bosé

Fue el sonido de su escritura lo que me despertó. Ya que preguntas, esto es lo que recuerdo. Su escritorio está justo fuera de mi recámara. Algunos días se oye más fuerte. Algunos días oigo una multitud, y no hay tal.

Ella guarda notas en su escritorio. Hace listas de los medicamentos. Resuelve el crucigrama o marca los anuncios de ocasión al margen. Un breve ruido seco. Otros no lo advierten. Estas diferencias son difíciles de soportar.

Entonces ahí estaba, el motín. Nos dijeron que debíamos bajar temprano al salón y «participar», así que todos nos quitamos la ropa. Dieciocho personas desnudas en el salón. Ella no dijo ni una palabra. Eso fue lo que nos asustó. Nos vestimos de nuevo. Overoles, no más mujeres y mujeres.

Lo que el ojo vio era un montón de documentos sobre su escritorio con párrafos diminutos y firmas y grapas. Nadie volvió a ver estos documentos en el salón o en ninguna otra parte. No aparto la vista de los documentos. Los documentos son la forma en que la mayoría de nosotros terminamos aquí. *Es él*, dijo alguien cuando bajamos las escaleras. Antonioni traía puesto un ajustado suéter café y parecía un gato. Me apetecía lamerlo o acariciarlo.

Lánguido es como yo describiría el ambiente del salón. Un hombre apuesto que de pronto aparece, más que engañar a la gente, la mantiene despierta; ebrios con nuestra propia cualidad de estar despiertos, nos apresuramos a hacer lo que pedía. Estar despiertos era algo con lo que muchos habían soñado, al tiempo que seguían durmiendo durante años, como la famosa princesa en su féretro de vidrio. Una vez abrí una galleta de la fortuna que decía, *Algunos conseguirán el deseo de su corazón, por desgracia.*

Se puso detrás de su Bell & Howell de 16 mm. Dos de sus hombres dieron instrucciones. Patty y Bates y yo arrastrábamos las sillas para despejar el camino. Los gruesos cables negros debían extenderse para ser enchufados. No estábamos

cometiendo ningún error. Estábamos teniendo el mayor de los cuidados. Sin bromas. Sin sueño. Sin mirar fijamente. Y ella en su lugar junto a la pared, doblando de nuevo su crucigrama intentando aparentar calma. Porque contiene la palabra «hisopo», el Salmo 51 es mi favorito.

Hisopo es (como quizá sepas) una hierba purificadora que huele a menta del espacio exterior. *Crea en mí, oh Dios, un corazón puro.* Yo aspiré el olor del hisopo justo cuando esos grandes cables negros se encendieron (la luz comienza a oler cuando hay demasiada) y un resplandor repentino me alineó con los tapetes sobre el suelo. Así que ahí estábamos todos en el suelo y Patty gritó *Sigan dando vueltas* y eso hicimos (para evitar la muerte) y cada vez que Bates giraba a mi lado nos besábamos lo cual es uno de nuestros acuerdos interiores en actividades grupales (numerosas aquí), ya que la vida es breve y arder anhelando es arder anhelando.

El punto de vista de Patty es que si yo no estuviera en este lugar no tendría tiempo para alguien como Bates. Le dije que soy una persona práctica y que Bates es mi práctica en ese momento. «Tener tiempo para» es exactamente la cuestión; los días aquí duran doscientos años. Los de afuera (Antonioni) entran a una velocidad equivocada. Apuesto a que lo sabía. Su cara tenía la mirada de alguien que entra en un cuarto y no hay piso. Mientras tanto rodamos hasta la pared y después de la señal de Patty rodamos de regreso –bellamente, pensé–, era un poco como jugar al boliche. Parecía que a Antonioni le dolían todos nuestros alaridos.

Aquí, la regla es gritar –la regla de los locos–; disfraza los besos y nos ayuda a estar menos tristes.

Antonioni abrió los ojos. Ella se movió de su lugar junto a la pared para acercarse a él. *Los pacientes tienen miedo de la luz,* explicó, *piensan que es un monstruo.* Esta clase de información espontánea típica de la profesión médica suele desinformar. Bien, supongo que difícilmente ella podría decir, *Los pacientes adoran a Afrodita, la dadora de vida, siempre que pueden: gracias por darnos esta oportunidad.* De todos modos, no estoy segura de qué tan lista sea. Un día le hablé sobre la evolución, de cómo en el principio la gente no tenía yoes como ahora tenemos, había brazos cabezas torsos y cosas por el estilo perdidas en las rompientes de la vida, tobillos desprendidos, ojos que necesitan cejas, hasta que al final lo que hizo que las partes se unieran en criaturas completas fue el Amor, y ella dijo, ¿Conoces una palabra de seis letras para mujer disoluta o impúdica derivada del sonido de las herraduras del caballo que *recorre el camino de noche?* A lo cual respondí, *Sí, la conozco y puedo ducharme con Bates esta noche, ¿verdad?*

Siempre previsora, esa soy yo, práctica como el purgatorio, solía decirme mi mamá. *Que tus huesos rotos se regocijen.* Pero ahora ahí estábamos dieciocho terribles personas en un solo cuarto intentando no vernos las caras mientras nos levantábamos del suelo. Antonioni se sacudió limpiamente como un gato y retomó la compostura. El director del manicomio estaba a su lado murmurando en un tono como de Veamos Qué Fue Lo Que Aprendimos Hoy. Gestos sobrios por todas partes. Me hubiera gustado escuchar a Antonioni. Los gatos no se malgastan pero se dan cuenta de todo. Vi que observó a Bates. Cuán cerca rozamos nuestros destinos por un instante.

Blanca nieve fresca había caído sobre el oscuro fango. Patty manifestó abiertamente su desencanto sobre el tono y tenor generales de la mañana. *Puta tarea mal hecha, hombre...* creo que fue lo que dijo. Aun así, nos tomamos las cosas como una bendición. Nada mejora la vida comunitaria como una hora de ejercicio aeróbico temprano por la mañana. El griterío amaina el resto del día. *Purifícame y seré limpia, lávame, y quedaré más blanca que la nieve.* Y era viernes, había torta de ángel para la cena, duchas calientes después y quién sabe qué acuerdos interiores allí. Desde el día que le di a ella su «brinco» me trata con sumo cuidado. *No seas llorona*, dice y se echa para atrás haciendo oscilar la silla sobre dos patas.

SUBLIMES

SUBLIMES



Everything might spill.
[Todo podría derramarse.]

Longinus' Dream of Antonioni

Long bright dream of waking beside a man bleeding from the eyes. Clots of blood on his face and through the bedclothes and him not inclined to take it seriously. In the kitchen later one of his gambling pals surmised he had been poisoned by an enemy at the casino using a powder which, mixed into a drink, slowly ruins the eyes from inside. I sent him to consult a doctor while I made breakfast in the kitchen already vaguely crowded with his friends. He returned saying the doctor gave him only winks and ribald jokes about "going courting." Sad now I turned my attention to the coffee pot with its missing parts and melted cord.

Longino sueña con Antonioni

Largo sueño brillante de amanecer al lado de un hombre que sangra por los ojos. Coágulos de sangre en su cara y en la ropa de cama y él sin intención de tomarlo en serio. Más tarde en la cocina uno de sus compañeros de juego conjeturó que había sido envenenado por un enemigo en el casino con unos polvos que, disueltos en la bebida, destruyen lentamente los ojos desde el interior. Lo envié a que consultara con un médico mientras yo preparaba el desayuno en la cocina que vagamente empezaba a llenarse de sus amigos. Regresó diciendo que el doctor le había dado sólo guiños y bromas procaces sobre «andar de galán». Triste ahora, fijé mi atención en la cafetera con sus partes faltantes y el cable derretido.

And Reason Remains Undaunted

Searching for things sublime I walked up into the muddy windy big hills
behind the town where trees riot according to their own laws and

one may

observe so many methods of moving green—under, over, around, across,
up the back, higher, fanning, condensing, rifled, flat in the eyes, as if

pacing a

cell, like a litter of grand objects, minutely, absorbed, one leaf at a time,
ocean-furious, nettle-streaked, roping along, unmowed, fresh out of pools,

clear as Babel,

such a tower! scattered through the heart, green in the strong sense, dart-shook,
crownly, carrying the secrets of its own heightening on

up, juster than a shot, gloomier than Milton or even his king of terrors, idol in
its dark parts, as a word coined to mean "storm (of love)" or

"waving lines"

(architectural), scorned, clean, with blazing nostrils, not a
servant, not rapid, rapid.

Y la razón permanece impertérrita

En la búsqueda de cosas sublimes escalé las fangosas colinas detrás del pueblo donde los árboles se amotinan de acuerdo a sus propias leyes y

uno puede

observar tantas formas de verde móvil... abajo, arriba, alrededor, a través, desde atrás, más alto, abanicando, condensando, saqueado, con mirada vacía, como

recorrer una

celda, como un basurero de grandes objetos, degradados, absorbidos, hoja por hoja, océano furioso, ato de ortiga, sin segar, recién sacada de los charcos.

clara cómo Babel,

¡qué torre! desparramada en el corazón, verde en el verdadero sentido, devastada por dardos, altiva, guardando los secretos de su propio escalar,

más certera que un tiro, más lóbrega que Milton e incluso que su rey de terrores, ídolo en sus partes oscuras, como acuñar una palabra que signifique «tormenta (de amor)» o

«líneas sinuosas»

(arquitectónicas), despreciada, limpia, con fosas nasales llameantes, no un sirviente, no veloz, veloz.

L'
(Ode to Monica Vitti)

l' (never
anywhere
simply absent
or—how
plunged does the mind have to be)
Avventura: caught
in the time of the island, scraping themselves back and forth over
the rocks, men slant against the wind and her golden
hair going horizontal in whips on the ecstatic sea, boats roar
up, roar off, men stand
gazing—
and as
for the scandal of our abandonment
in a universe of "sudden trembling love," blondes
being
always
fatally
reinscribed
on an old cloth
faintly,
interminably
undone, why
does Plato.
call Necessity
a "wandering cause" isn't it because
you can
't
tell
where
she got in?—men steady on the rock

L'
(Oda a Monica Vitti)

l' (nunca
en ninguna parte
simplemente ausente
o... qué
tan sumergida tiene que estar la mente)
Aventura: atrapada
en el tiempo de la isla, rasguñándose por delante y por detrás
contra las rocas, los hombres se inclinan contra el viento y el dorado
cabello de ella cae horizontal como látigos en el mar eufórico, el rugido de los botes
se aleja y se acerca, los hombres de pie
miran fijamente...
y respecto
al escándalo de nuestro abandono
en un universo de «repentino y tembloroso amor», las rubias
al estar
siempre
fatalmente
reinscritas
en una tela vieja
tenuemente,
interminablemente
sin terminar, por qué
Platón
llama a la Necesidad
una «causa errante» ¿no es porque
no puede
s
decir
por dónde
entró ella? Los hombres se afianzan en la roca

now they have put that gilded night
down
a little rip in their minds.

ahora que se han despojado de esa noche
dorada
un pequeño desgarrón en sus mentes.

Ode to the Sublime by Monica Vitti

I want everything.
Everything is a naked thought that strikes.

A foghorn sounding through fog makes the fog seem to be everything.
Quail eggs eaten from the hand in fog make everything aphrodisiac.

My husband shrugs when I say so, my husband shrugs at everything.
The lakes where his factory has poisoned everything are as beautiful as Brueghel.

I keep my shop, in order that I may sell everything there, empty but I
leave the light on.
Everything might spill.

Do you know that in the deepest part of the sea everything goes transparent?
asks my husband's friend Corrado and I say Do you know how afraid I am?

Everything requires attention, I never relax my neck even when kissing Corrado.
"Everything," Kant says, exists only in our mind, attended by
a motion of pleasure and

pain that throws itself back and forth in me when I lay on Corrado's
bed fighting with everything with Corrado watching from across
the room then he came to the bed and

mounted me and this made no difference except now I had to fight everything
through Corrado, which I did
"undaunted" (so Kant) on his freezing bed in its midnight glare.

What will you take? I ask Corrado who is leaving for Patagonia and when
he says 2 or 3
valises I say If I had to go away I would take with me *everything I see.*

Oda a lo sublime por Monica Vitti

Lo quiero todo.
Todo es un pensamiento desnudo que impacta.

Una sirena sonando en la niebla hace que la niebla parezca serlo todo.
Los huevos de codorniz comidos con la mano en la niebla lo vuelven todo afrodisíaco.

Mi esposo se muestra indiferente al oírme, mi esposo se muestra indiferente ante todo.
Los lagos donde su fábrica lo ha envenenado todo son tan bellos como Brueghel.

Conservo mi negocio para venderlo todo ahí, aunque esté vacío dejo
la luz encendida.
Todo podría derramarse.

¿Sabes que en lo más profundo del mar todo se vuelve transparente?
pregunta Corrado el amigo de mi marido y yo digo ¿Sabes cuánto miedo tengo?

Todo requiere atención, nunca relajo la nuca ni aun cuando beso a Corrado.
«Todo», dice Kant, existe sólo en nuestra mente, secundado por
un movimiento de placer y

dolor que va y viene en mí cuando estoy acostada en la cama
de Corrado luchando contra todo con Corrado mirando desde el otro lado
del cuarto luego él se vino a la cama y

me montó sin yo sentir nada extraño salvo que ahora debo de luchar contra todo
a través de Corrado, lo que hice
«impertérrita» (igual que Kant) en su gélida cama en su destello nocturno.

¿Qué llevarás? Le pregunto a Corrado que se va a la Patagonia y cuando
dice 2 6 3
maletas yo digo si tuviera que irme me llevaría *todo lo que veo.*

To this Corrado says nothing which is not I think the opposite of everything.
Doesn't seem right is what my husband would say, he says
this about everything—

especially since I came out of the clinic, a clinic for people who want everything,
everything I see everything I taste everything I touch
everyday even the ashtrays and at

the clinic I had only one question *What shall I do with my eyes?*

De esto Corrado no dice nada lo cual no es para mí lo opuesto de todo.
No me parece bien diría mi esposo, es lo que dice
de todo...

especialmente desde que salí de la clínica, una clínica para gente que lo quiere todo,
todo lo que veo todo lo que pruebo todo lo que toco
todos los días incluso los ceniceros y en

la clínica sólo hacía una pregunta, *¿Qué haré con mis ojos?*

Mia Moglie (Longinus' Red Desert)

A caught woman is something the movies want to believe in.
"For instance, Sappho," as Longinus says.

greener

Caught from within, she has somehow got the Sublime inside her.
"As though these could combine and form one body."

than

Her body vibrates, she is always cold, there is a certain
cold industrial noise, she is also hot, has stuck a thermometer

grass

under her arm and forgotten it and at the wall she turns glistening,
aghast: your prey. "Are you not amazed?"

and

In sex she clusters herself on the man's body as if hit by a wind.
"For she is terrified."

dead

On the street she pulls herself along, *to get there will be worse.*
"For she is all but dying."

almost

Mia Moglie (El desierto rojo de Longino)

Una mujer atrapada es algo en lo que las películas quieren creer.
«Por ejemplo, Safo», como dice Longino.

más verde

Atrapada desde el interior, de alguna manera lleva lo Sublime dentro de sí.
«Como si pudieran combinarse y formar un solo cuerpo».

que

Su cuerpo vibra, siempre tiene frío, hay cierto
ruido industrial frío, ella también tiene calor, lleva un termómetro

la hierba

bajo el brazo y lo ha olvidado y se vuelve radiante hacia la pared,
asustada: tu presa. «¿No estás asombrado?»

y

Durante el sexo se aferra al cuerpo del hombre como azotada por un viento.
«Porque está aterrada».

muerta

Va por la calle a rastras, *llegar ahí será peor.*
«Porque está a punto de morir».

casi

The husband speaks of her *time in the clinic,* her *accident.*
"Not one passion in her but a synod of passions."

I

In the clinic she met a girl whose problem was *she wanted everything.*
Bolts of everything hit the table.

seem

Now she is well she says of this girl who has turned out to be herself.
"Sublimity is the echo of a great soul."

to me

What is that antenna for? She asks a man. *To listen to the noise of stars*— "as I believe I said," Longinus adds.

El esposo habla de su *tiempo en la clínica*, de su *accidente*.
«Ninguna pasión en ella, sino un sínodo de pasiones».

así

En la clínica conoció a una chica cuyo problema era *quererlo todo*.
Relámpagos de todo golpean la mesa.

me

Ya está bien, ella dice de esta chica que resultó ser ella misma.
«Lo sublime es el eco de una gran alma».

veo

¿Para qué es esa antena? Ella pregunta a un hombre. *Para oír el ruido de las estrellas...* «como creo haber dicho», añade Longino.

Comparative figures: 1784 Kant owned 550 books, Goethe 2300, Herder 7700.

Windows: Kant had one bedroom window, which he kept shut at all times, to forestall insects. The window of his study faced the garden, on the other side of which was the city jail. In summer loud choral singing of the inmates wafted in. Kant asked that the singing be done *sotto voce* and with windows closed. Kant had friends at city hall and got his wish.

Tolstoy: Tolstoy thought that if Kant had not smoked so much tobacco *The Critique of Pure Reason* would have been written in language you could understand (in fact he smoked one pipe at 5 AM).

Numbering: Kant never ate dinner alone, it exhausts the spirit. Dinner guests, in the opinion of the day, should not number more than the Muses nor less than the Graces. Kant set six places.

Sensualism: Kant's favourite dinner was codfish.

Rule Your Nature: Kant breathed only through his nose.

En apariencia su vida transcurría serena

Cifras comparativas: En 1784 Kant tenía 550 libros, Goethe 2.300, Herder 7.700.

Ventanas: Kant tenía una sola ventana en la habitación, que mantenía cerrada para evitar los insectos. La ventana de su estudio daba al jardín, del otro lado del cual estaba la cárcel de la ciudad. En el verano el fuerte canto del coro de los presos se filtraba. Kant pidió que cantaran *sotto voce* y con las ventanas cerradas. Kant tenía amigos en la alcaldía y se cumplió su deseo.

Tolstói: Tolstói pensó que si Kant no hubiese fumado tanto tabaco, *La crítica de la razón pura* se habría escrito en un lenguaje comprensible (de hecho fumaba una sola pipa a las 5 de la mañana).

Numeración: Kant nunca cenaba solo, apaga el espíritu. Los invitados a la cena, en opinión de la época, no debían ser más que las Musas ni menos que las Gracias. Kant ponía seis platos.

Sensualismo: La cena favorita de Kant era el bacalao.

Domina tu naturaleza: Kant respiraba sólo por la nariz.

Kant's Question About Monica Vitti

It was hidden in her and it gave Kant pleasure.
L'Eclisse *begins with a wind blowing Monica Vitti's hair. She is inside a room.*

Kant's was a partly negative pleasure.
Where is that wind from?

Kant took pleasure in what he called Thing in Itself.
She is prowling the room with her eyes down, observed deeply by a man in an armchair.

Thing in Itself was unattainable, insurmountable.
She keeps trying to leave the room.

Nor could Thing in Itself be represented.
Curtains are drawn, the room is full of objects, lamps are burning here and there, who knows what hour of the night it may be? Her hair blows slowly.

Yet through the very failure of its representation, Thing in Itself might be inscribed within phenomena.
She lifts a piece of paper, puts it down.

Kant noted a rustling aside of sensible barriers.
Her unquiet drifts in her, spills, drifts on.

A rotating fan is shown sitting on the table beside the man in the armchair.
Kant felt weak as a wave.

Now she can leave. The surface of the movie relaxes.
Kant let his soul expand.

Pregunta de Kant sobre Monica Vitti

Estaba oculta en ella y a Kant le producía un gran placer.
L'Eclisse *empieza con el viento agitando el cabello de Monica Vitti. Ella está en un cuarto.*

El placer de Kant era en parte negativo.
¿De dónde viene ese viento?

Kant se complacía en lo que él llamaba la Cosa en sí.
Ella va y viene por el cuarto mirando el suelo, mientras es observada fijamente por un hombre en un sillón.

La Cosa en sí era inalcanzable, infranqueable.
Ella sigue intentando dejar el cuarto.

Ni podía representarse la Cosa en sí.
Las cortinas están corridas, el cuarto está lleno de objetos, las lámparas alumbran aquí y allá, ¿quién puede decirme qué hora de la noche es? Su cabello se agita suavemente.

A pesar de la imposibilidad de su representación, la Cosa en sí podría quedar inscrita dentro de los fenómenos.
Ella levanta un trozo de papel, lo baja.

Kant percibió un murmullo a un lado de las barreras sensatas.
Su inquietud deriva en ella, se desborda, sigue a la deriva.

Se ve un abanico giratorio sobre la mesa a un lado del hombre en el sillón.
Kant se sintió frágil como una ola.

Ahora ella puede irse. La superficie de la película se relaja.
Kant dejó que su alma se expandiera.

She walks out into the filthy daylight.
Kant pulled his hat down firmly.

She is a little ashamed but glad to be walking.
Off into this more difficult dawn.

Ella camina hacia la sucia luz del día.
Kant afianzó su sombrero.

Ella se siente un tanto avergonzada pero contenta de caminar.
Se aleja en este más difícil amanecer.

It's good to be neuter.
I want to have meaningless legs.
There are things unbearable.
One can evade them a long time.
Then you die.

The oceans remind me
of your green room.
There are things unbearable.
Scorn, princes, this little size
of dying.

My personal poetry is a failure.
I do not want to be a person.
I want to be unbearable.
Lover to lover, the greenness of love.
Cool, cooling.

Earth bears no such plant.
Who does not end up
a female impersonator?
Drink all the sex there is.
Still die.

I tempt you.
I blush.
There are things unbearable.
Legs alas.
Legs die.

Es bueno permanecer neutro.
Quiero tener piernas sin sentido.
Hay cosas insoportables.
Uno puede evadirlas por mucho tiempo.
Luego mueres.

Los océanos me recuerdan
tu habitación verde.
Hay cosas insoportables.
Menosprecio, príncipes, este breve lapso
de muerte.

Mi poesía personal es un fracaso.
No quiero ser una persona.
Quiero ser insoportable.
De amante en amante, el verdor del amor.
Fresco, refrescante.

La tierra no engendra una planta semejante.
¿Quién no termina siendo
una impostora?
Bebe todo el sexo que hay.
Aún así muere.

Te tiento.
Me ruborizo.
Hay cosas insoportables.
¡Ay, las piernas!
Las piernas mueren.

Rocking themselves down,
crazy slow,
some ballet term for it—
fragment of foil, little
spin,
little drunk,
little do,
little oh,
alas.

Oscilando hasta caer,
desaforadamente lentas,
hay términos de ballet para eso...
trozo de papel de plata, pequeño giro,
un poco ebrio,
un poco basta,
un poco oh,
una pena.

Spring Break
Swallow Song

One April we drove all the way from Canada to Carolina my father mother brother and I.

swallow song

Stayed in a motel sand in the sheets sand in the car sand in our pockets months after we got home.

swallow song is a begging song

Ocean air plush as kissing or the secret parts of plants secrets were dropping out of us there.

swallow song is a begging song
open up

Walking through a restaurant all together to our table past eyes and sugarbowls we realized—

swallow song is a begging song
open up
or I'll cry off the door

same moment he did—my brother's shame of us. We saw girls notice him, stiffening their backs.

swallow song is a begging song
open up
or I'll cry off the lintel,
the door, the wife within
open up

Vacaciones de primavera
El canto de la golondrina

Era abril cuando recorrimos en coche todo el camino desde Canadá hasta Carolina papá mamá mi hermano y yo.

el canto de la golondrina

Nos quedamos en un motel arena en la ropa de cama arena en el coche arena en los bolsillos meses después de volver a casa.

el canto de la golondrina es un canto de súplica

El aire del océano aterciopelado como un beso o como las partes secretas de las plantas los secretos nos abandonaban ahí.

el canto de la golondrina es un canto de súplica
abre

Cruzamos juntos el restorán hacia nuestra mesa y dejando atrás miradas y azucareras nos dimos cuenta

el canto de la golondrina es un canto de súplica
abre
o romperé la puerta con mi llanto

–a la vez que él–: de la vergüenza que le dábamos a mi hermano. Vimos que las chicas se fijaban en él, irguiendo la espalda.

el canto de la golondrina es un canto de súplica
abre
o romperé el dintel con mi llanto,
la puerta, la esposa dentro
abre

Loneliness hit. It bleached our lips. I like the word *caesura* but I didn't know it then.

swallow song is a begging song

We knew tans. Fates. Finery! Finery among us. We drove home. Parked in our quiet driveway

easily will I cry her off

(the forsythia had bloomed). Went into the kitchen. Stood with our bags. Hum of the clock on the stove.

swallow has come, has come, has come
who begs the beautiful hours

My mother put down two crates of oranges beside the fridge. Straightened up, hand on her back.

who begs the turnings of the years

open up or I
open up or I
open up or I

Fish sticks for supper? She said to no one in particular.

Un golpe de soledad. Decoloró nuestros labios. Me gusta la palabra *caesura* pero entonces no la conocía.

el canto de la golondrina es un canto de súplica

Conocíamos los bronceados. Los destinos. ¡La ropa elegante! La ropa elegante entre nosotros. Manejamos rumbo a casa. Nos detuvimos frente a nuestra cochera silenciosa

podré despedirme fácilmente de ella

(la forsitia había florecido). Entramos en la cocina. Permanecimos de pie con las bolsas. Zumbido del reloj sobre la estufa.

la golondrina ha llegado, ha llegado, ha llegado
quien suplica por las bellas horas

Mi madre colocó dos cajas de naranjas junto a la nevera. Se enderezó, con la mano en la espalda.

quien suplica porque regresen los años

abre o yo
abre o yo
abre o yo

¿Barritas de pescado para cenar? Preguntó a nadie en particular.

Guillermo's Sigh Symphony

Do you hear sighing.
Do you wake amid a sigh.
Radio sighs AM,
FM.
Shortwave sighs crackle in from the Atlantic.
Hot sighs steam in the dawn.
People kissing stop to sigh then kiss again.
Doctors sigh into wounds and the bloodstream is changed forever.
Flowers sigh and two noon bees float backwards.
Is it doubt.
Is it disappointment.
The world didn't owe me anything.
Leaves come sighing in the door.
Bits of girl sigh like men.
Forgeries sigh twice.
Balthus sighs and lies about it, claiming it was Byron's sigh.
A sigh may come too late.
Is it better than screaming.
Give me all your sighs for four or five dollars.
A sigh is weightless,
yet it may interrupt the broadcast.
Can you abstain.
What is that hush that carries itself up each sigh.
We hunt together the sigh and I,
sport of kings.
To want to stop is beyond us
The more sighs shine the more I'm in trouble—some kind of silvery stuff—
you thought it was the sea?

Sinfonía del suspiro de Guillermo

Acaso oyes suspirar.
Despiertas en medio de un suspiro.
La radio suspira AM,
FM.
Suspiros de onda corta entran crepitando desde el Atlántico.
Cálidos suspiros se evaporan al amanecer.
Quienes se besan se detienen a suspirar y luego se besan de nuevo.
Los doctores suspiran en las heridas y el flujo sanguíneo cambia para siempre.
Las flores suspiran y dos abejas del mediodía flotan hacia atrás.
Será una duda.
Será una desilusión.
El mundo no me debía nada.
Las hojas llegan suspirando a la puerta.
Trozos de muchachas suspiran como hombres.
Las falsificaciones suspiran dos veces.
Balthus suspira y miente al respecto, afirmando que fue el suspiro de Byron.
Un suspiro puede llegar demasiado tarde.
Será mejor que gritar.
Dame todos tus suspiros por cuatro o cinco dólares.
Un suspiro es ligero,
sin embargo puede interrumpir la transmisión.
Puedes abstenerte.
Qué susurro puede sostenerse en cada suspiro.
Cazamos juntos, el suspiro y yo,
deporte de reyes.
Querer parar es más fuerte que nosotros.
Cuanto más brillan los suspiros más estoy en apuros –una especie de cosa plateada–
¿pensaste que era el mar?

Blended Text

You have captured:	*pinned* upon
my heart:	the wall of *my heart* is your love
with one glance:	as *one*
with one bead:	as *an exile of the kings* of royalty
of your eyes:	*my heart*
you have something of mine:	a torn thing
again the moon:	*now*
the rule:	(who knows)

Texto mezclado

Has capturado:	*prendido* contra
mi corazón:	el muro de *mi corazón* está tu amor
con una mirada:	como *uno*
con una cuenta:	como un *exiliado de los reyes* de la realeza
de tus ojos:	*mi corazón*
tienes algo mío:	una cosa rota
de nuevo la luna:	*ahora*
la regla:	(quién sabe)

Swimming in Circles in Copenhagen

The palace guards, the palace guards
telephoned to ask for shards.
I sent out the hard dogs.

Dark swallow.

It is no simple red, he said.
Each thread
spun from a different reason for marrying.

Dark swallow.

This sparkle of anyone, all too soon.
All too,
all too soon flaming.

Dark swallow.

Claiming to have no word for "desire,"
you brimming burning *glukupikros* liar,
you candybitter being.

Dark swallow.

I defy you to find those deep approaches
where ordinary air is.
The tough wound plucks itself.

Nadando en círculos en Copenhague[48]

Los guardias del palacio, los guardias del palacio
telefonearon para solicitar fragmentos.
Envié a los perros más feroces.

Oscura golondrina.

No es un simple rojo, dijo él.
Cada hilo
devanado de una diferente razón para casarse.

Oscura golondrina.

El destello de cualquier persona, demasiado pronto.
Todo demasiado,
todo llameando demasiado pronto.

Oscura golondrina.

Afirmando no tener una palabra para «deseo»,
tú desbordado ardiente *glukupikros*[49] impostor,
tú dulceácido ser.

Oscura golondrina.

Te reto a que encuentres esas hondas cercanías
por donde corre el aire ordinario.
La dura herida se desprende sola.

---

48 Alusión a *À bout de Souffle* (1960), de Jean-Luc Godard, filme protagonizado por Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg. El guión fue escrito por el mismo director en colaboración con François Truffaut. Se trata del primer largometraje de Godard. (N. de la T.)

49 Agridulce en griego. (N. de la T.)

Dark swallow.

Between grief and nothing
I'd take grief (Jean Seberg)
I'd take nothing (Jean-Paul Belmondo).
Perhaps we overvalue conversation.

Dark swallow.

The palace thief, the palace thief
overturned his dear ones leaf by leaf.
For his eyes loved faint things.

Dark swallow you.

The palace vices, the palace vices
are obvious as salt prices.
Poor blue boys went looking for a stark market.

Dark swallow you do.

Only the human can fall out of being (philosophers say)
or dread this all day.
I got out, closed the car door, they looked straight ahead.

Dark swallow you do.

On the palace (stone blood paper) ash, the palace ash
I wrote your name and asked for cash.
Funny, no one grins in pornography.

Dark swallow you do return.

Oscura golondrina.

Entre la pena y la nada
prefiero la pena (Jean Seberg)
prefiero la nada (Jean-Paul Belmondo).
Quizá sobrevaloremos el conversar.

Oscura golondrina.

El ladrón del palacio, el ladrón del palacio
desbancó a sus seres queridos hoja por hoja.
Pues sus ojos amaban las cosas tenues.

Oscura golondrina tú.

Los vicios del palacio, los vicios del palacio
son tan obvios como el precio de la sal.
Pobres muchachos tristes salieron a buscar un mercado inhóspito.

Oscura golondrina tú sí.

Sólo los humanos pueden caer fuera del ser (dicen los filósofos)
o lo temen siempre.
Yo salí, cerré la puerta del auto, ellos miraron hacia delante.

Oscura golondrina tú sí.

En la ceniza (piedra sangre papel) del palacio, la ceniza del palacio
escribí tu nombre y pedí dinero.
Qué curioso, nadie sonríe en la pornografía.

Oscura golondrina tú sí regresas.

If I dip myself in this acid are you sure
my devils will bleach away to pure?
Giggling and beautiful they stood in the doorway
discussing their erections.

Dark swallow you do return.

Jean Seberg drove off looking for candy.
I wrote "salt."
Funny.

Dark swallow you do return.
Dark swallow you do return.
Dark swallow you do return
but not to my balcony.

With deep love,
your Master.

Si me sumerjo en este ácido, ¿estás seguro
de que mis demonios se decolorarán para purificarse?
Bellos y risueños se plantaron en la entrada
hablando sobre sus erecciones.

Oscura golondrina tú sí regresas.

Jean Seberg se fue en auto a buscar dulces.
Yo escribí «sal».
Curioso.

Oscura golondrina tú sí regresas.
Oscura golondrina tú sí regresas.
Oscura golondrina tú sí regresas
pero no a mi balcón.

Con profundo amor,
tu Amo.

GNOSTICISMS

GNOSTICISMOS

Gnosticism I

Heaven's lips! I dreamed
of a page in a book containing the word *bird* and I
entered *bird.*
Bird grinds on,

grinds on, thrusting against black. Thrusting
wings, thrusting again, hard
banks slap against it either side, that bird was exhausted.

Still, beating, working its way and below in dark woods
small creatures
leap. Rip

at food with scrawny lips.
Lips at night.
Nothing guiding it, bird beats on, night wetness on it.
A lion looks up.
Smell of adolescence in these creatures, this ordinary
night for them. Astonishment

inside me like a separate person,
sweat-soaked. How to grip.
For some people a bird sings, feathers shine. I just get this *this.*

Gnosticismo I

¡Labios celestiales! Soñé
con una página de un libro que contenía la palabra *pájaro* y
anoté *pájaro.*
El pájaro brega,

brega arremetiendo contra lo oscuro. Empujando
las alas, volviendo a empujar, las duras
riberas golpean sus costados, ese pájaro estaba exhausto.

Aun así, batiendo sus alas, pequeñas criaturas se abren camino
en la oscuridad del bosque
y saltan. Desgarran

el alimento con labios escuálidos.
Labios nocturnos.
Sin nada que lo guíe, el pájaro sigue batiendo sus alas, la humedad nocturna en él.
Un león alza la mirada.
Hay un olor adolescente en estas criaturas para quienes esta es
una noche cualquiera. El asombro

dentro de mí como otra persona,
empapada en sudor. Cómo asir.
Para algunos el pájaro canta, el plumaje brilla. Yo sólo obtengo este *esto.*

Gnosticism II

Forgot? How the mind goes at it, you open
the window (late) there is a siffling sound,
that cold smell before sleep, roofs,
frozen staircase, frozen stair,
a piece of it comes in.

Comes in, stands in the room a bit of a column of it alive.
At first no difference then palely, a dust,
an indentation, stain
of some guest
centuries ago.

Some guest *at this very hour*, was it final love or the usual
I said! you said! oh the body,
no listen, unpinning itself, slam of car door,
snow. Far, far, far, far.

Washed in the blood of that.

Gnosticismo II

¿Has olvidado? Cómo llega esto a la mente, abres
la ventana (ya tarde) hay un resuello,
ese frío olor antes de dormir, techos,
hielo en la escalera, hielo en el escalón,
un trozo se desprende y entra.

Entra, se queda en el cuarto algo de la columna aún viva.
Primero no hay diferencia luego, pálido, un polvo,
un sangrado, la mancha
de algún huésped
de hace siglos.

Algún huésped *justo a esta hora*, ¡era el amor definitivo o el típico
dije! ¡dijiste! oh, el cuerpo,
no escucha, deshaciéndose, un golpe de la puerta del auto,
nieve. Lejos, lejos, lejos, lejos.

Deslavado en la sangre de aquello.

Gnosticism III

First line has to make your brain race that's how Homer does it,
that's how Frank O'Hara does it, why
at such a pace
Muses
slam through the house—there goes one (fainting) up the rungs
of your strange BULLFIGHT, buttered
almost in a nearness
to skyblue
Thy pang—Pollock yourself!
Just to hang on to life is why

Gnosticismo III

El primer verso debe dejar correr tu mente como lo hace Homero,
como lo hace Frank O'Hara, por qué
a este ritmo
las Musas
entran golpeando las puertas... por ahí una (desfallece) al subir los escalones
de tu extraña CORRIDA DE TOROS,
casi acercándose cremosa
al cielo azul
¡Vuestro remordimiento, sed como Pollock!
Sólo aferrarse a la vida es la razón

Gnosticism IV

They found the dog! Mother died! He didn't mean to hang up just
a bad connection! No time for lipstick if I answer that but isn't
there a Ladies outside Philosophy anyway they never start
till ten after oh rats now I've lost the Gertrude Stein
quote was it beefsteak?—what

swarm of clearnesses and do they amaze you,
inbetween when you hear the phone and when you get it,
all palpable explanations of why it rang and what to do
and what'd it be like if your brain were this fit
all the time? Say,

at the moment in the interminable dinner when Coetzee basking
icily across from you at the faculty table is all at once
there like a fox in a glare, asking
and what are your interests?
his face a glass that has shattered but not yet fallen.

Gnosticismo IV

¡Encontraron al perro!¡Mi madre murió! ¡Él no quería colgar sólo
fue una mala conexión! No hay tiempo para barra de labios si respondo pero
acaso no hay un baño fuera de Filosofía de todas formas siempre van
con diez minutos de retraso qué vergüenza hasta olvidé la cita de Gertrude
Stein, ¿fue bistec?... qué

enjambre de claridad y cómo te asombran,
entre que escuchas el teléfono y respondes,
todas las explicaciones palpables de por qué timbró y qué hacer
y qué pasaría si tu cerebro estuviera tan en forma
todo el tiempo? Dime,

ese momento en la cena interminable cuando Coetzee disfrutando
glacialmente ante ti en la mesa de los profesores se aparece de repente
como un zorro en un destello, preguntando
¿Y cuáles son sus intereses?
Su cara un cristal astillado, aún sin desprenderse.

Gnosticism V

"...what the little word *after* means..."
—I. Kant, *Inaugural Dissertation*, 2.399.4-6

Stuffed September night, the hot leaves bump
on swollen breezes and a fat
black moonlessness.
I got up (3 AM)

to clean the house, there was
so much pressure on it forcing the butt end down.
I scrubbed counters and mopped floors.
I didn't turn the lights on.
Cleaning

in the dark makes a surprise for later. By then
I will have
slept, woke, come striding back
from infuriated interiors—ah
now

recall
I dreamed
of Wordsworth—his little vials,
Wordsworth collected little vials,
had hundreds of them, his sister stored them on shelves in the pantry—
and yes

Gnosticismo V

«...lo que significa la breve palabra *después...*»
–E. Kant, *Disertación Inaugural*, 2.399.4-6

Atiborrada noche de septiembre, las cálidas hojas chocan
contra las brisas henchidas y una densa
oscuridad negra sin luna.
Me levanté (3 am)

para limpiar la casa, cuánto esfuerzo
puse para agacharme y restregar.
Fregué las consolas y trapeé los pisos.
No encendí las luces.
Limpiar

en la oscuridad conlleva una sorpresa posterior. Para entonces
ya habré
dormido, despertado, regresado a zancadas
de interiores enfurecidos... oh,
ahora

recuerdo
haber soñado
con Wordsworth, sus pequeños viales,
Wordsworth coleccionaba pequeños viales,
tenía cientos, su hermana los guardaba en los estantes de la alacena,
y sí

to inspire me is why
I put in a bit of Wordsworth but then the page is over, he weighs it to the ground,
the autumn of him soaking my mop purple in the dyes of what's falling breathless under its own
senses.

para inspirarme tomo[50]
algo de Wordsworth pero después la página se acaba, él la deja caer
al suelo,
su otoño moja la fregona púrpura en los tintes de lo que cae
sin aliento bajo sus
sentidos.

50 La poeta parece evocar unas líneas del poema «Thought On The Seasons» de William Wordsworth: «What pensive beauty autumn shows, / Before she hears the sound / Of winter rushing in, to close / The emblematic round!». (N. de la T.)

Gnosticism VI

Walking the wild mountain in a storm I saw the great trees throw their arms.
Ruin! they cried and seemed aware

the sublime is called a "science of anxiety."
What do men and women know of it?—at first

not even realizing they were naked!
The language knew.

Watch "naked" (*arumim*) flesh slide into "cunning" (*arum*) snake in the next verse.
And suddenly a vacancy, a silence,

is somewhere inside the machine.
Veins pounding.

Gnosticismo VI

Recorriendo el monte silvestre en la tormenta vi grandes árboles abrir sus brazos.
¡Ruina! gritaban como si supieran

que a lo sublime se le llama «ciencia de la ansiedad».
¿Qué saben de esto hombres y mujeres? ¡Al principio

estaban desnudos y ni se dieron cuenta!
El lenguaje, en cambio, sí lo sabía.

Mira la carne «desnuda» (*arumim*)[51] deslizarse en la serpiente «astuta» (*arum*) en el siguiente verso.
Y de pronto hay un vacío, un silencio,

en alguna parte de la máquina.
Venas latiendo.

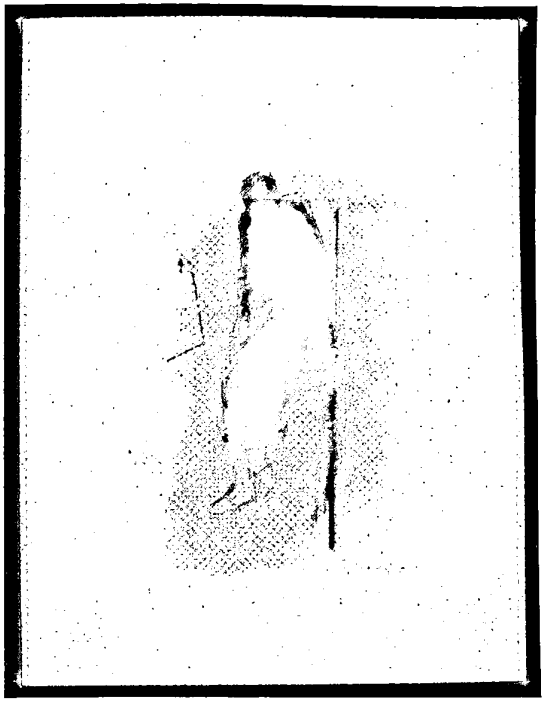
51 Juego de palabras presente en el Génesis entre *arumim* («desnudo») (Gen 3:10) y *arum* («astuto») (Gen 3:1). (N. de la T.)

SEATED FIGURE WITH RED ANGLE
(1988)

BY BETTY GOODWIN

FIGURA SENTADA CON ÁNGULO ROJO (1988)

POR BETTY GOODWIN



Seated Figure with Red Angle (1988)
[*Figura sentada con ángulo rojo (1988)*]
por Betty Goodwin

Seated figure with red angle (1988)
by Betty Goodwin

If body is always deep but deepest at its surface.

If conditionals are of two kinds factual and contrafactual.

If you're pushing, pushing and then it begins to pull you.

If police in that city burnt off people's hands with a blowtorch.

If quite darkly colored or reddish (bodies) swim there.

If afterwards she would sit the way a very old person sits, with no pants on, confused.

If you reach in, if you burrow, if you risk wiping in.

If a point that has been fed over years becomes a little bit alive.

If the seated figure started out with an idea of interrogation.

If there was a quality of very strong electrical light.

If you had the idea of interrogation.

If interrogation is a desire to get information which is not given or not given freely.

If buried all but traceless in the dark in its energy sitting, drifting within your own is another body.

Figura sentada con ángulo rojo (1988)
por Betty Goodwin

Si el cuerpo es siempre profundo pero es aún más profundo en la superficie.

Si los condicionales son de dos tipos reales e hipotéticos.

Si estás empujando, empujando y luego comienza a arrastrarte.

Si la policía en esa ciudad quemase las manos de la gente con un soplete.

Si (cuerpos) muy oscuros o rojizos nadan allí.

Si después ella se sentara como haría una persona mayor, sin los pantalones puestos, confundida.

Si te adentras, si excavas, si te arriesgas a reconstruir.

Si el punto que durante años ha sido alimentado se aviva un poco.

Si la figura sentada empezara con una idea de interrogación.

Si hubiese una calidad de luz eléctrica muy fuerte.

Si tuvieses la idea de la interrogación.

Si la interrogación es un deseo de conseguir información que no se da ni se ofrece libremente.

Si enterrada sin dejar casi huella en lo oscuro de su energía sedente, dentro de tu cuerpo hay otro cuerpo a la deriva.

If at first it sounded like rain.

If your defense is perfect after all it was the trees that walked away.

If objects are not solid.

If objects are much too solid.

If there are no faces, if faces are not what you interrogate.

If red makes you think of chance or what chance operates with.

If the feet cross in a way that sucks itself under, sucks analogies (Christ) under.

If as Artaud says anyone who does not smell cooked bomb and condensed vertigo is not worthy of being alive.

If you choose what to undo, if you know how you make that choice.

If you lead her to water.

If you bring her a gift say one of Pascal's thoughts.

If you bring "infinite fractions of solitude" (Nabokov).

Si al principio sonara como lluvia.

Si tu defensa es perfecta fueron los árboles después de todo los que se alejaron.

Si los objetos no son sólidos.

Si los objetos son demasiado sólidos.

Si no hay caras, si lo que tú interrogas no son caras.

Si el rojo te hace pensar en la suerte o en cómo opera la suerte.

Si los pies se cruzan de modo que se escurre, escurren (Cristo) las analogías.

Si como dice Artaud quien no huele una bomba cocida y un vértigo comprimido no merece estar vivo.[52]

Si eliges qué deshacer, si sabes cómo tomar esa decisión.

Si la conduces hacia el agua.

Si le ofreces un regalo digamos un pensamiento de Pascal.

Si le das «fracciones infinitas de soledad» (Nabokov).[53]

---

52 «Qui ne sent pas la bombe cuite et le vertige comprimé n'est pas digne d'être vivant.» Cfr. A. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, 1947. (N. de la T.)

53 «The sky was so heartless and dark, and her body, her head, and particularly those damned thirsty trousers, felt clogged with Oceanus Nox, n,o,x. At every slap and splash of cold wild salt, she heaved with anise-flavored nausea and there was an increasing number, okay, or numbness in her neck and arms. As she began losing track of herself, she thought it proper to inform a series of receding Lucettes –telling them to pass it on and on in a trick-crystal regression– that what death amounted to was only a more complete assortment of the infinite fractions of solitude.» En Vladimir Nabokov, *Ada, or Ardor: A Family Chronicle*. (N. de la T.)

If you bring a bit of Artaud like "all writing is shit all writers are pigs."

If conditionals are of two kinds possible and impossible.

If she slides off, if you do.

If red is the color of cliché.

If red is the best color.

If red is the color of art pain.

If Artaud is a cliché.

If artists tell you art is *before thought.*

If you want to know things like where that leg is exactly.

If the horses were exhausted.

If she begged, if she came to the table, if the sequence doesn't matter.

If it begins, a trickle, this thin slow falling of the mind.

If you want to know why the sliding affects your nerves.

If you want to know why you cannot reach your own beautiful ideas.

If you reach instead the edge of the thinkable, which leaks.

Si le das un poco de Artaud como «todos los escritos son mierda todos los [escritores son cerdos».[54]

Si los condicionales son de dos clases posibles e imposibles.

Si ella se aleja deslizándose, si tú lo haces.

Si el rojo es el color del cliché.

Si el rojo es el mejor color.

Si el rojo es el color del dolor del arte.

Si Artaud es un cliché.

Si los artistas te dicen que el arte es *anterior al pensamiento.*

Si quieres saber cosas como dónde está exactamente esa pierna.

Si los caballos estuviesen agotados.

Si ella suplicara, si viniera a la mesa, si la secuencia no importa.

Si comienza, un hilillo, este fino y lento gotear de la mente.

Si quieres saber por qué el escurrirse afecta tus nervios.

Si quieres saber por qué no puedes alcanzar tus propias ideas bellas.

Si en cambio llegas al borde de lo pensable, que se filtra.

---

54 «Toute l'écriture est de la cochonnerie. Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons. Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci.» En Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*. (N. de la T.)

If you stop the leaks with conditionals.

If conditionals are of two kinds real and unreal.

If nothing sticks.

If she waits alongside her.

If Miroslav warned us that experimental animals should not be too intelligent.

If to care for her is night.

If an enigma came into the room.

If all the other enigmata fought to get out.

If outside of here the light has gone from the tops of the trees that rise over a brick wall opposite.

If conditionals are of two kinds now it is night and all cats are black.

If how many were killed by David exceeds how many were killed by Saul by tens of thousands.

If they don't feel pain the way we do.

If you drove here with toys in the backseat.

If you wrote a word on the floor of the cell in waterdrops and videotaped it drying.

Si detienes las filtraciones con condicionales.

Si los condicionales son de dos tipos reales e irreales.

Si nada permanece.

Si ella espera junto a ella misma.

Si Miroslav[55] nos advirtió del exceso de inteligencia en los animales de laboratorio

Si cuidar de ella es la noche.

Si un enigma entrara en la habitación.

Si todos los demás enigmas lucharan por salir.

Si fuera de aquí la luz huyera de las copas de los árboles que se alzan sobre un muro de ladrillos de enfrente.

Si los condicionales son de dos tipos ahora es de noche y todos los gatos son pardos.

Si todas las víctimas de David exceden por decenas de miles a todas las víctimas de Saúl.

Si ellos no sienten el dolor igual que nosotros.

Si condujeras hasta aquí con juguetes en el asiento trasero.

Si escribieras una palabra en el suelo de la celda con gotas de agua y la videograbaras mientras se seca.

55 Alusión al poema de Miroslav Holub «El derecho de los animales», texto irónico en donde se alude al cuidado que se presta a los animales mientras que se descuida a los humanos que padecen de cierta enfermedad. (N. de la T.)

If Vitruvius says no temple can be coherently constructed unless it is put together exactly as a human body is.

If red is the color of italics.

If italics are a lure of thought.

If Freud says the relation between a gaze and what one wishes to see involves allure.

If you cannot remember what word you wrote.

If art is the servant of allure.

If Vitruvius does not talk about taking temples apart but we may assume the same canon applies.

If there is no master of allure.

If conditionals are of two kinds allure and awake.

If no matter how you balance on the one you cannot see the other, cannot tap the sleep spine, cannot read what that word was.

If "contrafactual" applied to conditionals means the protasis is false.

If (for example) "had you not destroyed the barometer it would have forewarned us" implies that we are now standing in a storm of rain.

If as a matter of fact it is a clear night I would say almost relentlessly clear.

If conditional comes between condiment and condolence.

Si Vitrubio dice que ningún templo puede ser construido de manera coherente a menos que se arme exactamente como un cuerpo humano.

Si el rojo es el color de la letra cursiva.

Si la letra cursiva es una tentación para el pensamiento.

Si Freud dice que la relación entre mirada y lo que se desea conlleva seducción.

Si no puedes recordar qué palabra escribiste.

Si el arte está al servicio de la seducción.

Si Vitrubio no habla sobre desmantelar los templos pero podemos suponer que el mismo canon es válido.

Si la seducción no está al servicio de nadie.

Si los condicionales son de dos tipos seducidos y despiertos.

Si no importa cómo te sostienes sobre uno no puedes ver al otro, no puedes rozar la médula del sueño, no puedes leer lo que era esa palabra.

Si «hipotético» aplicado a los condicionales quiere decir que la prótasis es falsa.

Si (por ejemplo) «no hubieras destruido el barómetro éste nos hubiera prevenido» implica que ahora estamos en medio de un temporal.

Si de hecho es una noche clara yo diría que casi implacablemente clara.

Si el condicional viene antes de condimento y condolencia.[56]

---

56 En el original es posible dejar «entre» (*between*) en vez de «antes»; en la traducción no. La diferencia en la secuencia entre ambas lenguas nos lo impide. (N. de la T.)

If you do not want to remember what word it was.

If your life bewilders you (*sly life*).

If the rain lashes your face like manes of all the horses of this century.

If conditionals are of two kinds graven and *where is a place I can write this.*

Si no quieres recordar qué palabra era.

Si tu vida te desorienta (*vida taimada*).

Si la lluvia azota tu cara como las crines de todos los caballos de este siglo.

Si los condicionales son de dos tipos inscritos y *dónde puedo escribir esto.*

LOTS OF GUNS:

An Oratorio for Five Voices*

* *Lots of Guns*, originally composed as a contribution to a "Tribute to Gertrude Stein" organized by Susan Sontag for Pen American Center, had its debut at the Donnell Library in New York City in March 2003 with five performers, including me. The text was mainly spoken, with italicized portions sung *a capella* to the tune of "On the Trail of the Lonesome Pine," allegedly Gertrude Stein's favorite song. Performers were equipped with a triangular white paper flag on a long stick, held parallel to the right leg then snapped smartly up and down once, by all in unison, to mark the start of each section. Savitri Durkee directed the production with characteristic crackle.

MUCHAS ARMAS:

Un oratorio para cinco voces[57]

57 *Lots of Guns* [*Muchas armas*], originalmente compuesta como una contribución a un «Homenaje a Gertrude Stein», organizado por Susan Sontag para el Pen American Center, se estrenó en la Donnell Library de Nueva York en marzo de 2003, con cinco intérpretes, incluyéndome a mí. El texto fue básicamente hablado y los fragmentos en cursiva se cantaron *a cappella* con la música de «On the Trail of the Lonesome Pine» [«Por el camino del pino solitario»], supuestamente la canción favorita de Gertrude Stein. Los intérpretes estaban equipados con una bandera triangular de papel blanco, atada a una larga vara, amarrada a su pierna derecha, que movían hacia arriba y hacia abajo hábilmente al unísono para indicar el inicio de cada sección. Savitri Durkee dirigió la producción con su característica chispa.

Opening Gun Dialogue

[all snap flags]
Who are you?
A stranger.
Why are you here?
To take your life and stuff it in a box.
You have no right.
My gun gives me the right.
I veto your gun.
Your veto is unreasonable.
Your reason is a mystery.
Your mystery is a way of lying.
This concept is no longer in use.
You mean lying?
The concept of lying, yes, is no longer in use.
What do you do when you want to avoid telling the truth?
I use a microwave oven.
How does that work?
Has 600 watts and 5 power levels.
Isn't it hard on your gun?
I never put my gun in the microwave—there is no need. Guns do not lie.

[chorus]
The mythic past.
The curious past.
The man has the wound.
The woman has the gun.
The mythic past.
The curious past.
Lots of guns against the wall.
Lots of guns in the usual world.

Obertura del diálogo de las armas

[todos ondean las banderas]
¿Quién eres?
Un desconocido.
¿Por qué estás aquí?
Para tomar tu vida y meterla en una caja.
No tienes derecho.
Mi arma me da el derecho.
Prohíbo tu arma.
Tu prohibición es inaceptable.
Tu razón es un misterio.
Tu misterio es una forma de mentir.
Este concepto está en desuso.
¿Te refieres a mentir?
El concepto de mentir, sí, está en desuso.
¿Qué haces cuando buscas evitar decir la verdad?
Utilizo un horno de microondas.
¿Cómo funciona?
Tiene 600 vatios y 5 niveles de potencia.
¿No es duro para tu arma?
Nunca meto mi arma en el microondas, no es necesario. Las armas no mienten.

[coro]
El pasado mítico.
El pasado extraño.
El hombre tiene la herida.
La mujer tiene el arma.
El pasado mítico.
El pasado extraño.
Muchas armas contra la pared.
Muchas armas en el mundo cotidiano.

The man is conscious.
The woman disastrous.
The mythic past.
The curious past.
Wasn't it here
by the lonesome pine
you carved your name and I carved mine?
O Alice!
O Alice!
I'm blue for you
Like the lonesome pine.

Guns and Desire I

[all snap flags]
What does it matter to me that there were other people to love?

El hombre está consciente.
La mujer desastrosa.
El pasado mítico.
El pasado extraño.
¿No fue aquí
junto al pino solitario
donde grabaste tu nombre y yo el mío?
¡Oh Alice!
¡Oh Alice!
Te echo de menos
como el pino solitario.[58]

Armas y deseo I

[todos ondean las banderas]
¿Qué me importa si había otros a quienes amar?

58 «The Trail of the Lonesome Pine» es una canción popular compuesta en 1913 por Ballard MacDonald y musicalizada por Harry Carroll. La canción expresa su amor por June, quien vive en Blue Ridge Mountains de Virginia. El coro es: «In the Blue Ridge Mountains of Virginia, / On the trail of the lonesome pine— / In the pale moonshine our hearts entwine, / Where she carved her name and I carved mine; / Oh, June, like the mountains I'm blue— / Like the pine I am lonesome for you, / In the Blue Ridge Mountains of Virginia, / On the trail of the lonesome pine». Esta canción aparece en la obra de teatro *The Trail Of The Lonesome Pine*, y se interpreta durante los créditos inicialesde la adaptación cinematográfica. (N. de la T.)

Guns and Desire II

[all snap flags]
But all the same one day I heard her talking to her six-year-old little boy and saying you are a good little boy, yes mother he said and you love your mother very much, yes mother he said and you will grow up loving your mother she said, yes mother he said and then you will leave me for a woman will you not, yes mother he said.

Linnaeus on Guns

[all snap flags]
The skin covering our guns is composed of the most splendid fibers, interwoven and everywhere strewn with blood vessels and nerve endings in a remarkable way. Gun skin can be stretched miraculously and then tightened again.

Guns and Desire III

[all snap flags]
A horrific and violent ransacking of gun body by gun body will unavoidably occur. This is not what a gun actually wants but rather to cling to each syllable without ever having to hear the entire sentence come and go. Come and go are sadly linked are they not. That is the gun condition. Is this condition improved by making love to your gun while it is asleep? Or by absence? Or by neglect? Surely you

Armas y deseo II

[todos ondean las banderas]
Pero un buen día la oí hablando a su pequeño de seis años diciéndole eres un buen niño, sí mamá dijo él y quieres mucho a tu mamá, sí mamá dijo él y crecerás queriendo a tu mamá dijo ella, sí mamá dijo él y luego me dejarás por una mujer verdad que es así, sí mamá dijo él.

Lineo sobre las armas

[todos ondean las banderas]
La piel que cubre nuestras armas está hecha de esplendidas fibras, entretejidas y esparcidas por todos los vasos sanguíneos y terminaciones nerviosas de forma admirable. La piel del arma puede tensarse milagrosamente y recogerse de nuevo.

Armas y deseo III

[todos ondean las banderas]
Ocurrirá inevitablemente un allanamiento terrible y violento del cuerpo armado por el cuerpo armado. No es lo que en verdad busca un arma sino más bien aferrarse a cada sílaba sin haber escuchado nunca el ir y venir de la oración completa. Ir y venir están tristemente unidos, ¿no es así? Es esta la condición del arma. ¿Mejora dicha condición hacerle el amor a tu arma mientras duerme? ¿O al au-

will desire your gun more the more it forgets your existence, the more it flicks its ears and returns to feeding on the lower willow branches.

[chorus]
The mythic past.
The curious past.
Lots of guns expressing restlessness.
Lots of guns with cherry cobbler.
The man is tremendously.
The woman almost.
The mythic past.
The curious past.
Lots of guns in a manner.
Lots of guns really would have.
I am so glad you like adverbs.
In the pale moonshine
our hearts entwine.
I pledged my love
and you pledged thine.
Now I'm blue for you
like the lonesome pine.

The Presocratic Problem

[all snap flags]
Paramenides named his gun The Hot Power of the Stars. His gun was one, uncreated, imperishable, timeless, changeless, perfect, spherical. Spherical was the problem.

sentarse? ¿O por negligencia? Seguramente desearás más tu arma cuanto más se olvide ésta de que existes, cuanto más mueva las orejas y regrese a alimentarse en las ramas bajas del sauce.

[coro]
El pasado mítico.
El pasado extraño.
Muchas armas que expresan inquietud.
Muchas armas con pastel de cerezas.
El hombre está tremendamente.
La mujer casi.
El pasado mítico.
El pasado extraño.
Muchas armas en cierta forma.
Muchas armas realmente tendrían.
Me alegro tanto de que te gusten los adverbios.
Bajo la pálida luz de la luna
nuestros corazones se entrelazan.
Te prometí mi amor
y me prometiste el tuyo.
Ahora te echo de menos
como el pino solitario.

El problema presocrático

[todos ondean las banderas]
Parménides le dio a su arma el nombre de Cálido Poder de las Estrellas. Su arma era única, increada, imperecedera, eterna, inmanente, perfecta, esférica. Lo esférico era el problema.

An Old Hypothesis

[all snap flags]
God is to be believed in so far as he speaks of his gun.

Guns and Robbery

[all snap flags]
"Quotations in my writing," said Walter Benjamin on page 570 of volume I of his *Collected Works*, "are like robbers by the roadside who make an armed attack and relieve the idle passerby of his convictions." Meanwhile in Washington, D.C., no one is surprised anymore by a break-in. They just hope they get a "clean" robber—one who takes the jewels and electronics without shitting on the rug.

[chorus]
The mythic past.
The curious past.
The man orders beef.
The woman pork.
Here comes Death
beating his fork
Lots of guns, that's the basis.
Lots of guns, that's the trick.
The man has a theory.
The woman has hipbones.
Here comes Death.
How sentimental.

Una vieja hipótesis

[todos ondean las banderas]
Se cree en Dios en tanto él hable de su arma.

Armas y asaltos

[todos ondean las banderas]
«Las citas de mis escritos», dijo Walter Benjamin en la página 570 del Volumen 1 de sus *Obras Completas*, «son como los asaltantes en el camino que atacan armados y alivian al ocioso transeúnte de sus convicciones». Mientras tanto en Washington D. C., ya nadie se sorprende de un robo en una casa. Sólo se espera que sea un ladrón «limpio», alguien que se lleve las joyas y los aparatos electrónicos sin cagarse en la alfombra.

[coro]
El pasado mítico.
El pasado extraño.
El hombre ordena carne de res.
La mujer cerdo.
He aquí la Muerte
golpeando con su tenedor.
Muchas armas, ése es el fondo.
Muchas armas, ése es el truco.
El hombre tiene una teoría.
La mujer tiene caderas.
He aquí la Muerte.
Qué sentimental.

O Alice!
O Alice!
You carved your name
and I carved mine.
Now I'm blue for you
like the lonesome pine.

Via Negativa

[all snap flags]

In ancient Chinese tradition (I have heard) there is a genre of poems written by ghosts. For ghost authors the gun is a line that separates this from that, left from right, too much from too little, and it is neither the one nor the other bus possesses the blackness of both. A blackness in which I am suspended, you are suspended, and its water is sold for mirrors. Ghosts are distinguishable from regular people by their gliding walk, apparently on no feet.

Tender Guns

[all snap flags]

The archaeology of Troy is an archaeology of guns, for all the guns in the world have come to Troy, all the guns ever invented were invented for Troy. Guns are the red and tender habit of Troy. So Homer begins the sixth book of the *Iliad* with fourteen slaughtered Trojans. One after the other each is named and cut down. Then the pattern changes. Menelaos decides to take Adrastos alive. Simple reason:

¡Oh Alice!
¡Oh Alice!
Tú tallaste tu nombre,
yo tallé el mío.
Ahora te echo de menos
como el pino solitario.

Vía negativa

[todos ondean las banderas]
En la antigua tradición china (he oído) hay un género de poemas escritos por fantasmas. Para los autores fantasmas el arma es un verso que separa esto de aquello, izquierda de derecha, lo demasiado de lo muy poco, y no es ni lo uno ni lo otro sino que posee la negrura de ambos. Una negrura en la cual estoy suspendida, tú estás suspendida, y su agua se vende a modo de espejos. Los fantasmas se diferencian de la gente normal por su modo de deslizarse al andar, al aparecer sin apoyarse sobre los pies.

Armas tiernas

[todos ondean las banderas]
La arqueología de Troya es una arqueología de armas, pues todas las armas del mundo han venido a Troya, todas las armas que alguna vez fueron inventadas lo fueron para Troya. Las armas son el hábito rojo y tierno de Troya. Así Homero inicia el Canto 6 de la *Ilíada* con la masacre de catorce troyanos. Uno tras otro son llamados y abatidos. Después la pauta cambia. Menelao decide tomar vivo a Adrasto. La

rich father, big ransom. Adrastos promises bronze and iron and gold. *Okay*, says Menelaos. Momentarily things look good for Adrastros. Then Agamemnon runs up screaming. *No, you weakling! Let none of them escape, let not one of them live, not even the infant thing in the womb of its mother! Let every last Trojan perish out of Troy into careless oblivion, unhoused, unfuneralled and blotted out!* So noble Agamemmon spoke and he drove his gun into Adrastos, into the soft part of the body that lies between the rib and the hip and then, turning him over, he put his heel on the chest of Adrastos and drew out the glorious gleaming great-hearted gun and Adrastos' soul came with it.

Closing Gun Dialogue

[all snap flags]
What are you doing?
Calling the police.
Why?
To give them a description of your gun.
How do you describe it?
Thin, dark, rather nervous, almost birdlike.
You have entirely misunderstood my gun.
Do you want to talk to the police yourself?
No.
Then be quiet.
My gun is not nervous! My gun is not birdlike!
Sit down please.
My gun is on continuous alert status!
I charge you with plotting against the state, you and your gun too—no distinction between principal and accessory, all involved are sentenced to death by slicing. And your entire household including nonmourning relatives to be forfeit to the government.

razón es simple: padre rico, rescate jugoso. Adrasto promete bronce y hierro y oro. *Está bien*, dice Menelao. Por un momento las cosas van bien para Adrasto, hasta que Agamenón irrumpe gritando: *¡No, débil hermano! ¡Qué ninguno escape del abismo de la ruina, que ninguno permanezca con vida, ni siquiera aquel que en su vientre lleva la madre!¡Que cada troyano sucumba fuera de Troya en el más terrible olvido, desamparado, sin funerales, aniquilado!* Así habló el noble Agamenón y hendió su arma contra la parte blanda del cuerpo de Adrasto, entre la costilla y la cadera, y luego, de pie sobre él, apoyó su talón en el pecho de Adrasto y retiró la robusta, radiante, resplandeciente arma, y el alma de Adrasto salió tras ella.

Diálogo de clausura del arma

[todos ondean las banderas]
¿Qué haces ahora?
Llamo a la policía.
¿Por qué?
Para darles una descripción de tu arma.
¿Cómo la describes?
Fina, oscura, muy agitada, casi como un pájaro.
Has malentendido por completo mi arma.
¿Quieres hablar tú personalmente con la policía?
No.
Entonces cállate.
¡Mi arma no está agitada! ¡Mi arma no es como un pájaro!
Siéntate por favor.
¡Mi arma está en un continuo estado de alerta!
Te acuso de conspirar contra el estado, a ti y a tu arma –sin distinción entre lo esencial y lo accesorio–, todos los involucrados están sentenciados a muerte por destazamiento. Y que todos tus allegados, incluidos los parientes que no están de luto, sean confiscados por el gobierno.

Asymmetric response!
Yes well I have no choice. Our temples are at stake. Our nutmeg is at stake.
Once again it all comes down to nutmeg!
God promised us that nutmeg is our truth.
Other spices exist.
That is not the point.
I've lost track of the point.
Further evidence of your sedition.
You are arguing in a circle.
You gun people always say that.
What are you doing now?
Putting the phone in the microwave.
Can I make a call first?
No.
I get one call, it's the law.
That law doesn't apply to cases of microwave or to killings classed as "accidental."
Accidental?
"Accidental" means what ear and eye do not reach, what thought and care do not reach, as when one is shooting wild animals or for some reason throwing bricks or tiles off a roof and a person gets hit.
What will you do with my gun after I am accidentally killed?
We welcome your suggestions on that.
Well I have a son who needs a gun.
Good. We'll sell it back to him.
He is very poor.
We have several payment plans.
Speech fails me now.
God have mercy on you.

[chorus]
In the pale moonshine
our hearts entwine,
you love your gun and I love mine.

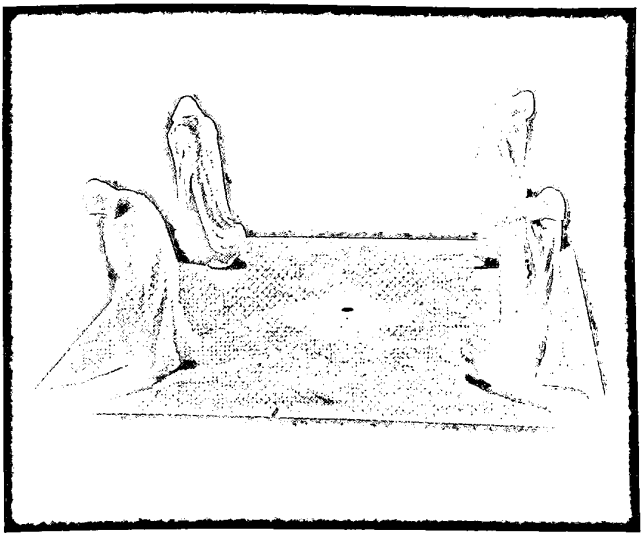
¡Respuesta asimétrica!
Bueno, sí, no tengo otra opción. Nuestros templos están en riesgo. Nuestra nuez [moscada está en riesgo.
¡De nuevo todo se reduce a la nuez moscada!
Dios nos prometió que la nuez moscada es nuestra verdad.
Existen otras especias.
Esta no es la cuestión.
Ya perdí de vista la cuestión.
Otra evidencia de tu rebeldía.
Vuelves sobre lo mismo.
Vosotros gentes de armas siempre decís eso.
¿Qué estás haciendo ahora?
Meto el teléfono en el microondas.
¿Puedo hacer antes una llamada?
No.
Tengo derecho a una llamada, es la ley.
Esa ley no es válida en casos de microondas o en asesinatos clasificados como [«accidentales».
¿Accidentales?
«Accidental» quiere decir lo que el oído y el ojo no alcanzan, lo que el pensamiento y la preocupación no alcanzan, como cuando uno dispara a animales salvajes o por alguna razón deja caer ladrillos o tejas desde un techo y una persona resulta lesionada.
¿Qué harás con mi arma después de que muera accidentalmente?
Bienvenidas sean tus sugerencias al respecto.
Bueno tengo un hijo que necesita un arma.
Bien. Se la revenderemos a él.
Es muy pobre.
Tenemos varios planes de pago.
Me faltan las palabras ahora.
El Señor se apiade de ti.

[coro]
Bajo la pálida luz de luna
se entrelazan nuestros corazones,
tú amas tu arma y yo amo la mía.

Like the mountains I'm blue.
Like the pine I'm so lonesome for you.
Tender guns.
Tender guns.
Tender
guns.

Como las montañas, estoy triste.
Como el pino, te echo tanto de menos.
Tiernas armas.
Tiernas armas.
Tiernas
armas.

QUAD



As clear marks go these are experts.
[Por lo que hace a las marcas claras, estamos ante expertos.]

Quad[59]

cómo inicia

Inicia sobre una tenuidad –ligera como la placa de la realidad a la que de nuevo trepas (desde detrás) al despertar de un sueño demasiado intenso– y sobre la placa, con ligereza, Beckett ha organizado su pequeño taller de marcas claras. Las marcas claras se inclinan y corren por la placa nunca exasperadas, nunca torpes, nunca crueles. Todos las marcas claras que extrajo de las bufonerías exasperadas, torpes y crueles de Malone y Molloy y Mildred, de Mag, Moran, Macmann, Mercier, Minnie, Winnie, Worm y Watt y Cristo y las demás (creo) terminaron aquí, guardadas para ser estudiadas, puestas en movimiento en una imagen.

por qué economizar en marcas claras

Mejor pregunta: ¿piensas que Beckett fue una persona capaz de cuestionar sus propios instintos económicos? Así, una vez que hayas decidido ahorrar en marcas claras, tal vez puedas encontrarte a ti mismo «más allá del negro de fondo» donde todo lo que no está claro, sin las marcas, simplemente se aleja. Alejarse es la clave. Incluso las marcas claras parecen estar siempre alejándose.

es que se alejan

Sí, aunque regresan y de nuevo se alejan y todo termina por esfumarse. Termina en tiempo, quiero decir, atrapados.

---

59 En 1982 Beckett produjo *Quadrat I* y *Quadrat II* para la productora televisiva Süddeutscher Rundfunk en Stutgart. *Quadrat I* es un acto en el cual aparecen cuatro figuras encapuchadas, luz y percusión; *Quadrat II* es una variación de *Quadrat I*. Los intérpretes caminan sin hablar sobre una rejilla, cada uno sigue una dirección particular. *Quadrat I* fue filmada en color, *Quadrat II* en blanco y negro. Más tarde, en 1982, *Quadrat* 1 + 2 fue transmitida por la BBC2, en Londres. La primera vez fue publicada como *Quad* por Faber y Faber, Londres, 1984.

hay una trama
Estar siempre en movimiento sin tocar el hueco en el centro de la tenuidad. Cada marca clara entra desde una esquina de lo tenue, (que es rectangular), husmea alrededor del hueco, va hacia una esquina distinta de lo tenue, pasea alrededor del borde hacia el ángulo más próximo en dirección inversa a las manecillas del reloj, asoma desde ese ángulo, etc.

para qué sirve el hueco
Abgrund ist «E», dijo Beckett. No me pregunten qué es E. También dijo «zona de peligro», citando a uno de los actores.

cuántas marcas
De una a cuatro en todo momento. Se suman o se restan en secuencias: 1 2 3 4 3 2 1 en salidas y entradas: pura *Ringkomposition* como una escena de batalla en Homero. Hablo en términos ideales. De hecho, Beckett empieza su secuencia con la 2 y apaga la cámara antes de la última salida.

cómo se ven
No hay rostros, sólo capas. Azules rojas amarillas blancas en *Quadrat I*, todas blancas en *Quadrat II*. Se advierte tensión. Al eliminar las marcas se advierte que son profesionales. *Sería aconsejable un entrenamiento en ballet*, dijo Beckett.

importa el sexo
Sexo indiferente, dijo Beckett.

y qué hay de la música
Sonidos de percusión hueca tink-tonk en *Quadrat I*, sincronizados con el movimiento de las marcas, todo atareado como un seto lleno de grillos: recuerdas el tipo de cerámica china antigua llamado «barniz agrietado»? Nada en *Quadrat II* a excepción de pies que se arrastran. Trajo sus propias pantuflas para obtener el sonido correcto.

ritmo de gran onda
Los que son todos blancos van más despacio, más despacio, parecen más tristes, adquieren esa mirada atascada en la eternidad que Beckett tiene en sus últimas fotos.

por qué blanco

Los seguidores de Beckett llaman a esto un accidente. Algún técnico alemán reprodujo la cinta de *Quadrat I* en blanco y negro y Beckett la vio y le gustó y escribió *Quadrat II*. Puedes citarlo si quieres. Pero tal parece que solía jugar siempre con la traducción, ¿no es así? Y *Endgame* se traslada de forma muy diferente que *Fin de Partie*. Sus sólidas ideas sobre la diferencia ya habían sido formuladas en 1931 cuando dictó cátedra a los estudiantes de un liceo de París sobre «Racine y la novela moderna». El francés es más un idioma de trabajo que el inglés, les dijo. «El francés, transmisión cerebral, afirmación extraña, el inglés meteorológico», dijo. La mayoría de los alumnos se estaban limando las uñas, pero una de ellas (Rosie) escribió todo lo que él decía en pequeños cuadernos que tuvo la cortesía de mostrarme. Anotó la aprobación (de Beckett) sobre los antecedentes atmosféricos de Racine y su desaprobación de los «datos torrenciales» de Balzac. Ella anotó la cita proustiana de «entre el cuerpo incandescente y el cuerpo húmedo» pero no entendió lo que dijo respecto a qué era lo que Proust decía que había entre ellos. Escribió varias veces la frase «integridad de incoherencia» y mencionó su tristeza de que al final del semestre él se hubiera ido pensando de sí mismo que era un mal conferenciante. Ella pensaba que no era malo. Había pausas en el momento inadecuado cuando dictaba su clase, y ella se alegraba de ello. Me habría gustado seguir en contacto con Rosie.

prueba de Quadrat

Relacione cada elemento de la Columna A
con el de la Columna B
que más efectivamente complete su carencia:

Columna A	Columna B
nec tecum [ni contigo]	lo que la mano derecha está haciendo
Troya	indicio de baja
tres son demasiado pocos	dos son demasiado pocos

más sobre el peligro

Hay una «vuelta errática» repetida siempre por cada uno que llega al hoyo, titubea ahí, luego se aleja con un giro. Repetido. Ellos olvidan. ¿Olvidan ellos? Por otra parte, nunca olvidan. El peligro de olvidar es retenido. No veo peligro en él.

acaso detecto una pregunta de género
Pieza para 4 intérpretes, percusión y luz, dijo Beckett.

y la luz
Frontalmente elevada, glacial e importante. Importante para él. *Si hubiera solo oscuridad todo sería claro... Pero donde tenemos oscuridad y luz tenemos también lo inexplicable*, dijo en una entrevista (1961). Me inclino por entender esto de forma concreta. Después de todo, un teatro «oscuro» es aquel donde no hay ninguna obra de teatro. Pero los seguidores de Beckett saltan sobre tales comentarios como si fueran Catherine sacando plumas de una almohada en *Cumbres borrascosas*: «Nelly, ¿les disparó a mis chorlitos? ¿Algunos de ellos son rojos? ¡Déjame ver!» etc. Pronto las plumas vuelan como si fueran nieve. Alza las plumas como nadie, no cabe duda.

qué tanto tiempo pasa entre Quadrat I y Quadrat II
Hunderttausend Jahre [Cien mil años], dijo Beckett.

qué tanto tiempo pasa dentro de Quadrat I y Quadrat II
Difícil decirlo. Las marcas claras van escudriñando por ahí hasta que él corta el rodaje. Tenemos una sección de tiempo –cortada al ras– pero de quién.

dirías que él tematiza su medio
No él se tematiza a sí mismo; como Elvis cantando «How Great Thou Art» [«Qué grande eres»], es un cuarteto por sí solo.
Quadrat es una obra religiosa
No.

quizá una obra infernal
No.

simplemente un juego
Los juegos no me parecen simples.

intento decir que un juego es puro significado
Sin embargo este juego está al servicio de Beckett, de su fin.

cuál es (el fin de Beckett)
Evitar que se le haga esta pregunta.
No ser tampoco castigado ni recompensado.
Al traducir a una lengua que no tiene una palabra para «tampoco» tienes que explicarlo con «no sé de qué forma». De ninguna de estas formas, por una forma que no es de este mundo, por una forma en principio equivocada, etc. O (diría Homero) *saltando hacia la noche.*

EL GUIÓN DE E Y A

Escena 1

Patio trasero, luna manchada.
Abelardo de pie.
Eloísa de pie.
Silla (junto a Eloísa).

Abelardo: Hice que Eloísa se pusiera de pie.
Eloísa se sienta.
Hice que Eloísa se sentara.
Eloísa se levanta.
Cuatro minutos a uno.
Eloísa se sienta.
Comienza con el hueso.
Eloísa se levanta.
Ella no se podía quedar.
Eloísa se sienta.
Ella no podía continuar.
Eloísa se levanta.
Hice que Eloísa se pusiera de pie.
Eloísa se sienta.
Hice que Eloísa se sentara.
Eloísa se levanta.
E incluso pude
citar una diversidad de textos bíblicos relativos a esto.
Este cambio de Eloísa.
Por ejemplo
la hija del rey es toda gloria por dentro...
¿Se puede cambiar el hueso?
Sí, el hueso puede cambiarse.
¿Cómo puede cambiarse el hueso?
Sacándolo.

Eloísa toma su silla, camina alejándose, Abelardo la sigue con la mirada y luego grita al pasto vacío.

¡Scratta! ¡Scruppeda! ¡Strittabilla! ¡Sordida!

Escena 2

Eloísa baja al infierno. Primer plano de la cara de Eloísa, quien habla tranquilamente consigo misma mientras el mundo pasa volando.

Eloísa: El infierno no es nada inusual.
El infierno es exactamente igual a la vida de Eloísa
excepto
sin Abelardo.
Abelardo nunca existió.
Abelardo nunca existirá.
Sabes que el infierno está fuera del tiempo.
No obstante la ausencia de tiempo está en continua autoescisión
en el mismo momento único
(repetir)
momento en el que ella se da cuenta *no hay Abelardo*, momento
que exporta su (de él) estar fuera
de la idea (de ella) respecto a esto
hacia
la nada... un
mismo suave y frío sacudón de la vara
de su propia idea
hacia una cadencia de la nada,
(repetir)
(repetir)
(repetir) aunque
tú podrías pensar
que el hecho global de su idea de él constituía
un fragmento de existencia para Abelardo allí mismo
sin que importe de qué manera fiable
se introduce en un recipiente de plástico transparente
de una negación en particular (repetir)... una cuestión

que a Eloísa le hubiera encantado debatir
con el propio *magister* de París, cuya teoría de los universales
era un fragmento de bordado hecho entre dos
desde los primeros días de seducción y estudio,
de haber existido él...
Sacudón.
Clic.
Filma esto como se te antoje.
Es importante que se vea distinta de la siguiente
escena
cuando Eloísa regresa del infierno a
su propia vida.
Cómo sustraer infierno:
tenuemente.

Escena 3

Eloísa baja al infierno.

La vemos aparecer en una ventana superior,
salir y doblarse hacia el suelo,
su ropa largas ráfagas blancas a su alrededor.
Quizá ella repite esto.
Desvanecimiento gradual.

Escena 4

Eloísa regresa del infierno.

Olor a acera después de una lluvia nocturna.
En las ventanas vemos mujeres esperando.
Arriba hay otras esperando.
Hay un gato negro y blanco que camina por la acera, se detiene.

Escena 5

Eloísa y Abelardo aparcados en la orilla de un camino de grava, noche cálida, sin viento.

¿Por qué luchas?
Por luchar.
Si lo que buscas es una recompensa...
No.
O te asusto...
No.
Sea lo que sea, yo tomo mi camino.
¿Te puedo tocar?
No.
¿Ahora qué?
¡Disciplina!
Ah.
¡Contemplación!
Hmm.
Benditos los rescatados del Dios vivo.
Abelardo, me aburres. Pero no te detengas.
Te daré una oración.
Bien.
Compondré una oración por ti.
Haz eso.
Puedes repetirla mañana y noche.
Esconderé tu nombre en cada palabra.
Sólo dila.
Está bien.
Utilicemos el Salmo 84...
Mi alma anhela y se consume, mi corazón y mi carne cantan con gozo.
Exactamente.
Doy la bienvenida a tu sanación, Abelardo.

No eres incurable.
Es que quieres que sea alguien más.
Quiero que seas nada.
Metafísicamente difícil.
Eloísa no me provoques.
El haz de luz morada rebota contra el auto.
¡Relámpago! *dice Eloísa.*
¡Policía! *dice Abelardo.*
Él empuja un montón de libros y papeles sobre el regazo de ella y se gira para bajar la ventanilla del lado del conductor.

Escena 6

El marco contiene un volante negro y dos manos con guantes blancos cortos.
Voz en off *de Eloísa*

Sólo
contesta
lo que él pregunta
aléjate
de la
pared trasera mantente abajo
mantente seca mantén su respeto. Eloísa se habla
a sí misma cuando Eloísa tiene que hacerlo
donde
el alma oh
Eloísa
donde el alma con sus suaves
bordes
hiende

en

el
cuerpo
punzante.

Escena 7

Eloísa y Abelardo a la mesa de la cocina, en una lenta cocina de agosto, pinchando trozos de sandía de un plato con tenedores.

Cálido día.
Lo es.
Se supone que mañana también hará calor.
De verdad.
Tan cálido como hoy, lo apuesto.
Oh no.
Eso es lo que dicen.
Difícil de imaginar.
No podría haber dos días tan cálidos seguidos no crees.
Bueno espero que no.
Pero entonces por qué no podría.
No sé.
Quiero decir es agosto.
Cierto.
La estación cálida.
Muy cierto.
Te guste o no.
No.
Sabes me pregunto acerca de las sobras.
Qué pasa con ellas.
Durarán.
Duran.
Con este calor.
Oh.
Me pregunto.
Bueno están en la nevera.
Pero aún así.

Quieres más sandía.
No, adelante.
Sólo queda un pedazo.
Es tuyo.
Me encanta este color.
Quieres decir sandía.
Carne roja semillas negras.
Son dos colores.
Sí.
Colores cálidos.
No fríos.
Eso crees.
Sí.

Escena 8

Lo que Eloísa piensa un día cualquiera.

Aquí viene otro en blanco.

Lo que Eloísa piensa los días especiales.

Cómo trabajan los labios.

Escena 9

El cuarto de motel de Eloísa (fuera de la ventana un letrero de Best Western) con tonos beige y café y cojines rojos de seda aquí y allá.
Eloísa se aleja de la puerta mientras Abelardo entra.
Durante la primera parte de esta escena Eloísa habla con Abelardo (él no contesta) mientras aprieta uno de los cojines de seda roja contra su cuerpo.

¿Qué quieres?

¿Te sientes mal?

¿Deprimido?

¿Necesitas dinero?

¿Tuviste una pesadilla?

El cuarto está en silencio.
Un viento se mueve fuera.
Las bisagras de la puerta rechinan.

Eloísa le arroja con fuerza el cojín de seda roja.
El cojín le pega a él y cae sobre la alfombra.
Mira el cojín, se agacha, lo recoge y se lo avienta nuevamente.
Ella sostiene el cojín un momento.
Lo arroja de nuevo.
Él se vuelve a agachar y se lo avienta otra vez.
Ella lo vuelve a arrojar.
Él lo vuelve a aventar.
Ella lo arroja.
Él lo avienta.

Ella lo arroja.
Él lo avienta.
Ella lo arroja.
Él lo avienta.
Ella lo arroja.
Él lo avienta.
Ella grita. Se gira, vuelve a poner el cojín en la cama, se queda de espaldas a él.

Siempre ganas Abelardo; no es Dios quien gana, sino tú.

Escena 10

Eloísa y Abelardo sentados uno junto al otro en los columpios del patio de recreo.

Me siento mal.
¿Por qué?
Nuestra película casi termina y no hemos explicado nada.
Es un documental.
¿Entonces?
No tiene tesis.
¡Ya voy! *Ella estira sus brazos rectos.* ¡Yo soy una tesis! *Sale disparada de la escena.*
¿Qué querías explicar?
La oscuridad, para empezar.
Es cierto no sé cómo iluminar una película.
Eso es un eufemismo.
Bueno crecí en vecindades.
Debí haber filmado la película ahí.
Creo que el edificio ya no está.
¿Dónde estaba?
Por el río.
De verdad.
Es una pista de patinar ahora.
Eso hubiera estado bien.
¿Te gusta patinar?
Me gustan los sonidos los olores.
A mí también.
Sin embargo nunca fui bueno.
Se necesita práctica.
Se necesita mucha práctica.
Práctica con el mismo compañero.
Bueno sí.
Una persona tiene que aprender a moverse hacia atrás todo el tiempo.

¿No va cada uno hacia atrás?
¿Dices alternadamente?
Sí ir en una dirección y luego en otra.
No, hay un giro.
Ah.
Dan un giro y regresan.
Ah.
Por eso se ve elegante.
Creo que me perdí el giro.
Es el giro el que le da la simetría.
El giro me engañó.
Se da rápido sobre patines.
Se ve tan libre.
Eloísa.
¿Qué?
Tengo que irme ahora.
No.
Sí.
La cámara está funcionando aún.
Se me acabó el tiempo.
¿Qué haré...?
Abelardo suelta el columpio y sale del cuadro sin responder.
Eloísa sigue columpiándose.

Escena 11

Al amanecer una fila de mujeres está recogiendo garbanzos a la orilla de un río.
Snap snap
se oye el sonido de garbanzos en las pequeñas cubetas. Las mujeres avanzan deslizándose por la hierba del río con un húmedo shshsh. Sus espaldas encorvadas hacen temblar el día. Eloísa es la última de la fila. El movimiento es mínimo.
Snap snap
un sonido cae ese día.
Nadie se acerca por el camino, nadie se va.

TOTALIDAD:

El color del eclipse

Podrías pensar que un eclipse total de sol no tiene color. La palabra «eclipse» viene del griego antiguo *ekleipsis*, «abandono, desamparo, alejamiento». El sol nos deja, somos abandonados por la luz. Sin embargo, la gente que experimenta un eclipse total se siente impelida a hacer descripciones tan intensas de su vacío y oquedad que las cosas por sí solas empiezan a tomar color. Después de todo, ¿qué es un color? Algo que no es incoloro. ¿Puede darse una doble negación de la luz? ¿Sería como despertar de un sueño en la dirección equivocada y descubrirte en la parte posterior de tu propia mente? Hay un momento de retroceso dentro de la totalidad. «Hace retroceder a la naturaleza», musita Emily Dickinson.[60] A medida que la sombra de la luna pasa sobre ti –como un estallido de oscuridad, un tornado, una bala de cañón, un dios trotando, la recalada de una barca, una descarga de anestesia en tu brazo (tales comparaciones se dan en literatura)–, verás, a través de tu espectrógrafo o tu fragmento de cristal ahumado, cómo algunas líneas espectrales se hacen más claras, luego un destello y las líneas retroceden... a un espectro diferente con algunas líneas suprimidas y otras más brillantes. Estás ahora dentro de la sombra de la luna, la cual tiene cien millas de ancho y viaja a dos mil millas por hora. La sensación es estupenda. Parece declarar una competición con todo lo que has experimentado a la fecha sobre la luz y el color. Virginia Woolf, en su ensayo «The Sun and the Fish» [«El sol y el pez»] (que registra acontecimientos celestiales del 29 de junio de 1930, en Bardon Fell sobre Richmond)[61] interpreta la competición como una carrera:

---

60 Emily Dickinson, *Complete Poems*, ed. T. H. Johnson (Boston: Little, Brown, 1958), 415.3 «Reverses nature».

61 Virginia Woolf, «The Sun and the Fish», *Collected Essays* (London: The Hogarth Press, 4 vols., 1966-67), 4.519-24.

El sol debía atravesar las nubes para tocar la meta, una enrarecida transparencia a la diestra, antes de que los sagrados segundos terminaran.

La carrera termina en derrota y nos muestra sus colores:

Y al transcurrir los fatales segundos y percatarnos de que el sol había sido derrotado, que había perdido la carrera, la totalidad del color comenzó a desaparecer del páramo. El azul se volvió morado; el blanco se puso lívido como si se aproximase una tormenta violenta, pero sin viento. Las caras rosas se tornaron verdes y el frío se hizo más intenso que nunca. Ésta fue la derrota del sol.

Difícil saber cómo continuar, después del retroceso del color y la derrota del sol. «Ésto fue el fin –dijo ella–, la carne y sangre del mundo ha muerto». Otros observadores de eclipses mencionan en ese instante un sentimiento de *error*. Emily Dickinson, escueta: «¡El tiempo de Jehová – está en el error!».[62] Annie Dillard, con más detalle:

El sol se ponía y el mundo estaba en el error. La hierba estaba en el error; era de color platino... Un color nunca antes visto sobre la tierra... y yo, de pie sobre ella por error.

El error tiene un color propio y no se asemeja a ningún otro. Ni siquiera al color de otro eclipse, según Annie Dillard:

Había presenciado un eclipse parcial en 1970. Un eclipse parcial es muy interesante. Casi no guarda relación con un eclipse total. Existe la misma relación entre presenciar un eclipse parcial y un eclipse total que entre besar a un hombre y casarse con él...[63]

Observa la analogía. Las analogías drásticas abundan en la literatura de la totalidad; también es típico de estos momentos malditos el regresar a pensamientos de besos y de matrimonio. Muchas explicaciones mitológicas de los eclipses se relacionan con la cópula o su deseo. Por ejemplo, una antigua leyenda germánica narra cómo la luna (macho) se casó con el sol (hembra) pero él no podía satisfacer

62 Emily Dickinson, *Complete Poems*, 415.8.
63 Annie Dillard, *Teaching a Stone to Talk* (New York: Harper & Row, 1982), pp. 89, 91.

su ardiente pasión, sólo quería irse a dormir. Hicieron una apuesta: el primero que despertara en la mañana gobernaría durante el día. El sol, todavía ardiente a las cuatro de la madrugada, ganó la apuesta pero hizo votos de no volver a dormir jamás con la luna. Pronto ambos lamentaron su ruptura y comenzaron a acercarse el uno al otro (= eclipse). Tan pronto se encuentran empiezan a discutir y toman caminos diferentes, el sol rojo de rabia. A los historiadores también les gusta asociar la totalidad con el matrimonio, como en la famosa narración de Herodoto sobre el eclipse de 585 a. C., que tuvo lugar en medio de una batalla entre los lidios y los medos por el control de Anatolia. Ambos ejércitos estaban tan desconcertados por la situación solar que interrumpieron la pelea y sellaron un armisticio acordando las nupcias entre la hija de un rey y el hijo del otro.[64] Los poetas también ven una relación entre el eclipse total y los arreglos conyugales. El poeta lírico arcaico Arquíloco menciona la totalidad en un poema del siglo VII a. C., en el cual un padre desaprueba los planes de matrimonio de su hija:

> Ya nada en el mundo [dice el padre] es asombroso,
> abominable o inverosímil
> ahora que Zeus tornó el mediodía en noche
> ocultando la llameante luz del sol...[65]

Más tarde el poema se torna fragmentario pero el padre parece estar utilizando el eclipse como analogía debido a la increíble elección de esposo de su hija. Cuando el poeta Píndaro presenció un eclipse total en Tebas (probablemente en 478 ó 463 a. C.) lo anotó en su noveno peán. La descripción de Píndaro de «una estrella brillante [que] se desvaneció al mediodía» resulta extraña pero se ajusta dramáticamente a la alabanza romántica de una ninfa tebana llamada Melia, quien «compartió con el dios Apolo su lecho de ambrosía».[66] Pero con mucho la pareja más rara en la literatura de eclipses es la creada por Virginia Woolf en «El sol y el pez». El ensayo sin duda está infestado (en varios sentidos) de sexo. Arranca con un poco de especulación cognitiva:

---

64 HERODOTOS, 1.74: Herodoti Historiae, ed. C. Hude (Oxford: Oxford Classical Texts, 1908).

65 ARCHILOCHOS, fragment 74.1-4, in *Greek Lyric Poetry*, ed. D. A. Campbell (Bristol: Bristol Classical Press, 1982).

66 PINDAR, *Paeans*, 9.2-3, in *Pindari Carmina cum fragmentis*, eds. B. Snell and Maehler (Leipzig: Teubner, 1975), vol. 2.

> Y un instante sólo sobrevivirá en el bizarro estanque donde depositamos nuestros recuerdos si tiene la buena suerte de aliarse con otra emoción por la que pueda ser preservado. Los instantes se mezclan de manera incongruente, morganática (como la Reina y el Camello) y así se conservan uno al otro con vida... Los instantes se desvanecen y desaparecen al no haber conseguido encontrar la pareja correcta.

Luego sigue una emotiva descripción de un eclipse total, que de golpe cambia de dirección, después de la totalidad, hacia una fotografía de dos lagartijas copulando en el camino del Jardín Zoológico:

> Una lagartija está montada inmóvil sobre la espalda de la otra, con sólo el guiño de un párpado dorado o la succión de un flanco verde mostrando que son carne viviente y que no están hechas de bronce. Toda la pasión humana parece furtiva y febril junto a este éxtasis quieto.

Pero a ella no le satisface el éxtasis de las lagartijas. El instante inmortal se une de inmediato con una tercera imagen: la de los peces que nadan en los estanques del Acuario de Londres. Los peces no han sido explicados; he preguntado al respecto a gran número de expertos en Virginia Woolf y ninguno parece saber por qué añade peces a las lagartijas. ¿Acaso no hubieran bastado las imágenes mentales de eclipse y lagartijas y «se hubieran conservado una a la otra con vida» (como, según la autora, sucede con las ideas incongruentes en el extraño estanque de nuestra mente)? Sin embargo, ella complica deliberadamente este pulcro enlace con un tercer ángulo de visión. Me pregunto si aquel día pensaba en terceros ángulos mientras deambulaba por Bardon Fell en compañía de su esposo Leonard y su amante Vita Sackville-West. A juzgar por las anotaciones de su diario (30 de junio), ella estuvo observando a Vita todo el día, observando a Vita con su esposo, Harold Nicolson (a quien Virginia Woolf describe en otra parte de su diario como «un hombre infantil y espontáneo... la mente le rebota cuando la deja caer»), observando cómo le sentaba a Vita el matrimonio:

> En nuestro carruaje íbamos Vita y Harold, Quentin, Leonard y yo. Eso es Hatfield, dije. Yo estaba fumando un puro... había una estrella, sobre Alexandra Park. Mira Vita, eso es Alexandra Park, dijo Harold. A los N[icolson] les dio sueño; Harold enroscó la cabeza sobre la rodilla de Vita. Ella parecía una Safo de Leighton, dormida;

así que nos sumergimos en el interior del país, hicimos una parada muy larga en York. Luego, a las 3 comimos nuestros sándwiches, y yo regresé del baño para encontrar que le estaban quitando la crema a Harold... Después volvimos a dormitar, o los N lo hicieron...[67]

Era 1930. El matrimonio le sentaba bien a la sáfica Vita, el matrimonio le sentaba bien a la virginal Virginia. Aparte de eso, ellas disfrutaban su romance, esperando pasar juntas el fin de semana posterior al eclipse en Long Barn (la ancestral propiedad de Vita). Sin embargo, la totalidad es un fenómeno que puede trastocar las proporciones personales. Me pregunto si se detuvieron para mirarse, estas personas acopladas y sin acoplar, en el plano expuesto de un momento cualquiera de ese día equivocado, histórico, caluroso, extraño. Repentinos sentimientos de vejez. Negro viento montañoso. Traed abrigo, les habían sugerido, y un fragmento de cristal ahumado. Hará frío. Os lastimará los ojos. La totalidad carece de luz y debería ser incolora, aun así puede intensificar ciertas interrogantes que laten en el fondo de la mente. Después de todo ¿qué es un cónyuge? ¿Se quedará esta vez, podrá mantenerme viva?

67 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, eds. A. Olivier Bell y A. McNellie (London: The Hogarth Press, 1980), 3.142.

DECREACIÓN:

De cómo dicen dios mujeres como Safo, Marguerite Porete y Simone Weil

El siguiente es un ensayo sobre tres mujeres y tendrá tres partes. La Parte uno se refiere a Safo, una poetisa griega del siglo VII a. C. que vivió en la isla de Lesbos, escribió varios poemas célebres sobre el amor y se dice que organizó su vida alrededor de la adoración de la diosa Afrodita. La Parte dos se refiere a Marguerite Porete, que fue quemada viva en la plaza pública de París en 1310 por haber escrito un libro sobre el amor de Dios que el inquisidor papal consideró hereje. La Parte tres se refiere a Simone Weil, la filósofa y clasicista francesa del siglo XX a quien Camus llamó «el único gran espíritu de nuestro tiempo».

Parte uno

Qué sucedería si comenzara un ensayo sobre asuntos espirituales citando un poema que en un inicio no parece del todo espiritual. El fragmento 31 de Safo dice:

Me parece que semeja a los dioses
ese hombre sentado frente a ti
que atento escucha
la dulzura de tu voz

y tu reír amoroso –oh,
pone alas al corazón en mi pecho
pues con solo verte, un instante, huyen
de mí las palabras

no: mi lengua se ha roto y un frágil
fuego se propaga bajo mi piel
y mis ojos nada ven y un estruendo
invade mis oídos

y un frío sudor me envuelve y me lleno toda
de un temblor, más verde que la hierba
soy y aun así muero– o tal
me parece a mí.

Pero todo he de padecer, pues incluso el pobre...[68]

68 Sappho, frag. 31, *Sappho et Alcaeus Fragmenta*, ed. Eva-Maria Voigt (Amsterdam: Standardausgabe, 1971).

Este poema ha llegado hasta nosotros gracias al crítico literario Longino. Él cita cuatro estrofas completas de Safo y luego el primer verso de lo que pareciera ser una quinta que de pronto se detiene, sin que nadie sepa la razón. Sin embargo, las primeras cuatro estrofas crean una sólida unidad de música y pensamiento; pasemos a analizar ese pensamiento. Llega a nosotros bañado en luz pero se trata de esa luz extrañamente recogida de la introspección. Safo está montando un escenario en el interior del pequeño teatro de su mente. Parece un guión erótico pero los personajes son anónimos, y sus interrelaciones oscuras. No sabemos por qué ríe la joven, ni lo que el hombre hace ahí, ni cómo tiene sentido la respuesta que Safo brinda. Esta parece menos interesada en los personajes como individuos que en la figura geométrica que conforman. Esta figura tiene tres líneas y tres ángulos. Una línea conecta la voz y la risa de la joven con un hombre que escucha muy cerca. Una segunda conecta a la joven con Safo. Entre el ojo de Safo y el hombre que escucha pasa una tercera. La figura es un triángulo. ¿Por qué quiere Safo montar esta figura? El sentido común sugiere que se trata de un poema sobre los celos. «Todos los amantes muestran síntomas similares», dice Longino. Así que pensemos en qué se basan los celos de los amantes.

La palabra viene del griego antiguo *zelos* que significa «celo» o «búsqueda ardiente». Un amante celoso anhela una cierta ubicación en el centro del afecto de su amada solo para encontrarla ocupada por alguien más. Si los celos fueran una danza serían un patrón de arreglo y desarreglo. Su foco emocional es inestable. Los celos son una danza en la cual todos se mueven.

El poema de Safo establece el escenario de los celos pero ella no baila. De hecho, parece olvidar la presencia de sus compañeros de baile justo después de la primera estrofa para volver los reflectores hacia sí misma. Y lo que vemos bajo el reflector es un espectáculo inesperadamente espiritual. Porque Safo describe sus propias capacidades de percepción (visual, auditiva, táctil) reducidas a una disfunción una tras otra; nos muestra los objetos del sentido exterior vaciándose; y ahí, en el escenario brillantemente iluminado en el centro de su percepción, aparece... su propio Ser: «soy...», dice en el verso 15 («más verde que la hierba / soy»).

Este no es tan sólo un momento de existencia revelada: es un suceso espiritual. Safo entra en éxtasis. «Soy más verde que la hierba soy», dice, predicando de su propio Ser un atributo observable solamente desde el exterior de su propio

cuerpo. Esta es la condición llamada *ekstasis*, literalmente «estar fuera de sí», una condición considerada por los griegos como típica de personas locas, genios y amantes, y adscrita a los poetas por Aristóteles.

El éxtasis cambia a Safo y cambia su poema. Ella misma dice estar casi muerta. Su poema parece desplomarse y detenerse. Pero entonces, posiblemente, ambos comienzan de nuevo. Digo posiblemente porque el último verso del poema tiene una historia asombrosa y es considerado con sospecha por algunos estudiosos, aunque aparece en Longino y es corroborado por un papiro. Intentemos ver su coherencia con lo que va antes.

«Pero todo he de padecer, pues incluso el pobre...», dice el último verso. Es un nuevo pensamiento. El contenido de ese pensamiento es absolutamente atrevido. La condición del pensamiento es la pobreza. No quiero dar la impresión de que sé lo que está diciendo este verso o que desde aquí veo adonde se dirige el poema, porque no es así. En conjunto me deja perpleja. Safo establece un guión de celos pero eso no es de lo que trata el poema, los celos son solamente una figura. Safo escenifica un suceso de éxtasis pero eso tampoco es de lo que trata el poema, el éxtasis es el medio para un fin. Por desgracia, no llegamos al fin, el poema se interrumpe. Pero sí vemos a Safo comenzar a girar hacia él, hacia este fin inalcanzable. Vemos cómo sus sentidos se vacían, vemos su Ser arrojado fuera de su centro, donde se yergue observándola como si fuera hierba o estuviera muerta. En este punto se me ocurre una especulación: considerando que todo este poema es sobre amor, ¿debemos confiarnos a una lectura del mismo que sea meramente o convencionalmente erótica? Después de todo, algunos historiadores han considerado que Safo no es solamente una poetisa del amor y adoradora de Afrodita en Lesbos, sino también una sacerdotisa del culto de esa diosa y una maestra de sus doctrinas. Quizás el poema de Safo quiere enseñarnos algo sobre la metafísica o incluso la teología del amor. Quizás ella no está planteando la queja habitual de una canción de amor, *¿Por qué no me amas?*, sino una cuestión espiritual más profunda, *¿Qué es lo que el amor hace que el yo se atreva a hacer?* El atrevimiento entra en el poema en el último verso cuando Safo utiliza la palabra *tolmaton*: «va a ser atrevido». Esta palabra es un adjetivo verbal y expresa un modo de posibilidad o potencial. Safo dice que es un potencial *absoluto*.

pan tolmaton: *todo* va a ser atrevido.

Aún más, consiente a ello, o parece estar a punto de consentirlo cuando el poema se interrumpe. ¿Por qué consiente ella? Su explicación ya no existe. Hasta donde podemos leerlo, nos conduce de regreso a su condición extática. Porque cuando se le pregunta a una persona extática, *¿Qué es lo que el amor hace que el yo se atreva a hacer?*, ella contestará:

El amor hace que el ser se atreva a abandonarse, a entrar en la pobreza.

Parte dos

Marguerite Porete fue quemada en la hoguera en 1310 por escribir un libro sobre el absoluto atrevimiento del amor. *El espejo de las almas simples*[69] es un tratado teológico y también una especie de manual para gente que busca a Dios. La doctrina central de Marguerite Porete es que el alma humana puede avanzar por siete etapas distintas de amor, comenzando con un período de «deseo hirviente»,[70] a un éxtasis en el cual el alma es llevada fuera de su propio Ser y se deja atrás a sí misma. Esta partida desde su propio centro no es pasiva. Como Safo, Marguerite descubre una cierta exigencia absoluta y entonces reacciona dándole su consentimiento. Como Safo, se ve dividida en dos por este consentimiento y lo experimenta como una especie de «aniquilación». El razonamiento de Marguerite es severo: ella entiende que la esencia de su yo humano está en su libre albedrío y decide que ese albedrío ha sido colocado en ella por Dios para que lo devuelva. Por lo tanto, hace que la voluntad parta de su propia voluntad y se entregue de vuelta a Dios sin dejar nada. Así es como describe este suceso:

> ...una expansión encantadora del movimiento de la Luz divina es derramada en el Alma y se manifiesta a la Voluntad [lo correcto de lo que es... para mover al Alma] desde el lugar donde está ahora y no debería estar y verterse en donde no está, de donde vino, ahí donde debería permanecer. Ahora la Voluntad ve... que no puede

69 Marguerite Porete, *Le Mirouer des simples âmes anienties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour*, ed. R. Guarnieri = *Archivo Italiano para la historia de la Piedad* 4 (1965), 513-635. El texto fue compuesto en francés antiguo; hay dos traducciones recientes al inglés, las cuales he consultado y adaptado: *Marguerite Porete: The Mirror of Simple Souls*, trad. E. Babinsky (New York: Paulist Press, 1993); *The Mirror of Simple Souls*, trad. E. Colledge, J.C. Marler y J. Grant (Notre Dame, Ind.: Notre Dame Univ. Press, 1999). De aquí en adelante llamado = MP.

70 MP, cap. 118.

sacar provecho a menos que parta desde su propia voluntad. Y de esa manera el Alma se separa de esta voluntad y la Voluntad se separa de dicha Alma y luego se vuelve a sí misma y se da de regreso a Dios, ahí donde fue tomada al principio, sin retener nada propio...[71]

Ahora bien, resulta notable, a la luz del relato de éxtasis de Safo y de sus consecuencias, que Marguerite Porete se refiera dos veces a sí misma en el momento en que la abundancia de Dios la inunda:

Yo que estoy en el abismo de la pobreza absoluta.[72]

Ella describe también su empobrecimiento como una condición de negación física y metafísica:

Ahora bien, un Alma no es nada, ya que ve su nada por medio de la abundancia de comprensión divina, la cual la hace nada y la coloca en la nada.[73]

A lo largo de *El espejo* habla de sí misma como nula, sin valor, deficiente, despojada y desnuda. Pero al mismo tiempo reconoce su pobreza como una asombrosa e inexpresable especie de saciedad; y de este vacío absoluto, que es también plenitud absoluta, habla en un lenguaje erótico, refiriéndose a Dios como «Amante abundante y desbordante» o como «el Esposo de mi juventud».[74] Incluso más interesante para nuestra analogía con Safo, Marguerite Porete propone en dos ocasiones a los celos como figura de su relación con Dios. Así, se refiere a Dios como «el más Celoso de todos» y habla de la relación de Dios con su Alma de esta forma:

¡En verdad Él es celoso! Lo demuestra por sus obras que me han despojado completamente de mí misma y me han colocado en un placer divino sin mí misma. Y tal encuentro me une y reúne a través de la soberana alteza de la creación con la brillantez del ser divino, por medio del cual tengo el ser que es el ser mismo.[75]

71 Ibíd.
72 MP, cap. 38.
73 MP, cap. 118.
74 MP, cap. 38 y 118.
75 MP, cap. 71.

Aquí tenemos un triángulo erótico fuera de lo común, que consiste en Dios, Marguerite y Marguerite. Pero sus movimientos tienen el mismo efecto extático que la situación de tres personas del poema de Safo. Marguerite se siente separada de sí misma y arrojada a una condición de pobreza, a la que ella consiente. Su consentimiento toma la forma de una fantasía triangular peculiarmente intensa:

> ...y medité profundamente, como si Dios estuviera preguntándome ¿cuál sería mi suerte si yo supiera que Él preferiría que yo amara a otro más que a Él mismo? Y en este momento mis sentidos fallaron y no supe qué decir. Luego Él me preguntó ¿cuál sería mi suerte si sucediera que amara a alguien más que a mí? Y aquí mis sentidos fallaron y no supe qué decir... Más allá de eso, me preguntó qué haría yo y cuál sería mi suerte si Él hubiera preferido que otro me amara más que Él... y aquí me desmayé, ya que no pude contestar nada a estas tres cosas, ni rehusar, ni negarlas.[76]

Noten cómo Marguerite da vuelta a su fantasía en un sentido y otro, rotando su elenco y reimaginando su angustia. Los celos son una danza en la cual todos participan. Es una danza de naturaleza dialéctica. Ya que la amante celosa debe equilibrar dos realidades contradictorias dentro de su corazón: por una parte, esa de ella misma en el centro del universo y al mando de su propia voluntad, ofreciendo amor a su amado; por otra, la de ella fuera del centro del universo y a pesar de su propia voluntad, observando cómo el amado ama a alguien más. El choque puro de estas dos realidades lleva a la amante a una especie de colapso –como vimos en el poema de Safo– cuyo efecto es exponer su mismo Ser a su propio escrutinio y desalojarlo del centro de sí mismo. Sería una prueba muy fuerte de resistencia dialéctica poder hacerlo, no solo reconocerlo, sino consentir a este colapso. Safo parece estar entrando en un estado de consentimiento cuando su poema se detiene. Marguerite se desmaya tres veces antes de lograrlo. Pero luego, con una claridad psicológica que resulta tan sorprendente como la de Safo, Marguerite da salida a las implicaciones de su propio dolor. He aquí el análisis de lo que ella ve cuando mira dentro de Marguerite:

> Y tanto tiempo como estuve en paz y me amé a mí misma «con» Él, no pude contenerme del todo o tener calma: estaba retenida en un cautiverio que no me per-

76 MP, cap. 131.

mitía moverme... me amé tanto «con» Él que no pude contestar lealmente... Sin embargo, de inmediato Él me exigió que reaccionara si no quería perderle tanto a Él como a mí misma... Le dije que Él debía querer ponerme a prueba en todas estas cuestiones.[77]

Marguerite toca fondo cuando se enfrenta al hecho de que la lealtad a Dios es realmente obstruida por su amor a Él debido a que este afecto, como gran parte del sentimiento erótico humano, es en gran medida amor por uno mismo: pone a Marguerite bajo el dominio de Marguerite más que de Dios. Su razonamiento utiliza la figura de los celos de dos formas. Ella ve los celos como una explicación de sus propios sentimientos de división interior; también proyecta los celos como una prueba de su capacidad de descentrarse, de salirse del camino, de despejar su propio corazón y su propia voluntad del camino que conduce a Dios. Pues para «contestar a Dios lealmente» (como dice ella), no puede quedarse en unidad con su propio corazón o con su propia voluntad, ella no puede amar su propio amor o amarse a sí misma amando o amar el ser amada. Y en la medida en que pueda «aniquilar» –su término– todo esto podrá resolver los tres ángulos de la danza de los celos en una simple desnudez y reducir su Ser de tres a dos, y luego a uno:

Ahora esta Alma... ha dejado de ser tres y ha hecho de dos uno. Pero ¿en qué consiste esto? Este uno es cuando el alma está entregada a la simple Deidad, con pleno conocimiento, sin sentimiento, más allá del pensamiento... Nadie puede ir más alto, nadie puede ir más profundo, ningún ser humano puede estar más desnudo.[78]

77 Ibíd.
78 MP, cap. 138.

Parte tres

Simone Weil fue también una persona que quería apartarse de sí misma para llegar a Dios. «El yo –dice en uno de sus cuadernos– es solamente una sombra proyectada por el pecado y el error que bloquea la luz de Dios y que yo tomo por un Ser». Tenía un programa para apartarse del yo, al que llamaba «decreación». Esta palabra es un neologismo al cual ella no dio ninguna definición exacta ni ortografía consistente. «Deshacer la criatura dentro de nosotros» es una de las formas en que ella describe su intención.[79] Y cuando habla de su método utiliza un lenguaje que puede sonar familiar. Como Marguerite Porete, expresa una necesidad de devolver a Dios lo que Dios le ha dado, esto es, el yo:

> No poseemos nada en este mundo mas que el poder de decir «Yo». Esto es lo que debemos entregar a Dios.[80]

Y como Marguerite Porete, ella pinta esta entrega como una especie de prueba:

> Dios me dio el Ser para que se le devolviera. Es como una de esas trampas por medio de la cual los personajes son puestos a prueba en los cuentos de hadas. Si yo acepto este regalo es malo y fatal; su virtud se hace aparente a través del rechazo que hago de él. Dios me permite existir fuera de él. Está en mí rehusar esta autorización.[81]

Y también, como Marguerite Porete, siente que ella misma es un obstáculo para su ser interior. El proceso de decreación es para ella un desalojamiento de sí misma

79 Simone Weil, *Gravity and Grace* [*Gravedad y gracia*], trad. A. Wills (Lincoln, Nebraska; Uni. de Nebraska Press, 1997), p. 81. De aquí en adelante, el libro será llamado SW. (La traducción está un tanto adaptada.)
80 Ibíd., p. 71.
81 Ibíd., p. 87.

desde un centro donde no puede estar porque, al estar ahí, bloquea a Dios. Ella habla de una necesidad de «separarme de mi propia alma» y dice:

> Dios puede amar en nosotros sólo este consentimiento de retirarnos y dejar espacio para Él.[82]

Pero ahora demorémonos en esta declaración sobre retiro y consentimiento. Aquí Simone Weil entra en una negociación extrañamente atrevida y difícil que evoca, me parece, tanto a Marguerite Porete como a Safo. Simone Weil quiere descubrir en esta figura triangular de celos las líneas de fuerza que conectan a un alma con Dios. Sin embargo, ella no crea fantasías sobre relaciones con amantes humanos comunes y corrientes. El triángulo erótico que Simone Weil construye es uno que involucra a Dios, a ella y a toda la creación:

> Todas estas cosas que veo, escucho, respiro, toco, como; todos los seres con los que me encuentro... privo a la suma total de todas estas cosas de contacto con Dios, y privo a Dios de contacto con todas esas cosas desde el momento en que algo en mí dice «Yo». Yo puedo hacer algo para todas esas cosas y para Dios: principalmente, retirar y respetar el *tête-a-tête*...
>
> Debo retirarme para que Dios pueda establecer contacto con los seres que el destino coloca en mi camino y a los que Él ama. Es una falta de tacto por mi parte el estar ahí. Es como si yo estuviera colocada entre dos amantes o dos amigos. No soy la doncella que espera a su esposo, sino la tercera en discordia que está con dos amantes desposados y debe alejarse para que ellos puedan estar realmente solos.
>
> Si sólo supiera cómo desaparecer habría una unión perfecta de amor entre Dios y la tierra que piso, el mar que escucho...[83]

Si tan sólo ella se convirtiera en lo que Marguerite Porete llama «un alma aniquilada», si tan sólo ella pudiera lograr la transparencia de la condición extática de Safo: «más verde que la hierba / soy y aun así muero», Simone Weil sentiría que

82 Ibíd., p. 88.
83 Ibíd.

habría aliviado al mundo de una indiscreción. Los celos son una danza en la que cada quien se mueve porque uno de ellos siempre está de más –tres personas tratando de sentarse en dos sillas–. Vimos cómo esta persona de sobra es puesta aparte en el texto de Marguerite Porete por el uso astuto de unos signos de interrogación: recordemos su observación lastimera:

> Me amaba a mí misma tanto junto «con» Él, que no pude contestar lealmente.[84]

La primera vez que leí esta oración me pareció raro que Marguerite Porete entrecomillara la palabra «con» en vez de los pronombres. Pero Marguerite sabe lo que está haciendo, la gente no es el problema aquí. El «con» es el problema. Ella está tratando de utilizar el lenguaje más simple y las marcas más sencillas para expresar un hecho espiritual profundamente enmarañado, a saber: que no puedo ir hacia Dios en el amor sin llevarme a mí misma. Y de esta manera, en el sentido más profundo posible, nunca puedo estar sola con Dios. Sólo puedo estar sola «con» Dios.

La visualización de este hecho da un giro a la percepción, fuerza a la perceptora hasta un punto donde tiene que desaparecer de sí misma para mirar. Como Simone Weil dice nostálgicamente:

> Si tan sólo pudiera ver un paisaje tal como es cuando no estoy ahí. Pero cuando estoy en cualquier lugar, altero el silencio del cielo con el latir de mi corazón.[85]

Como vimos, Marguerite Porete encontró una forma de traducir el latir de su propio corazón en un juego de comillas alrededor de la palabra «con». Y Safo encontró la forma de registrar el latido de su corazón mientras imaginaba su ausencia, ya que de seguro esta es la función que realiza en su poema «ese hombre sentado frente a ti que atento escucha». Este hombre, nos dice Safo, «semeja a los dioses»; pero ¿no podemos interpretarlo como la forma en que ella representa «el paisaje tal como es cuando yo no estoy ahí»? Es un paisaje donde la alegría es tan plena que parece no llegar a experimentarse. Safo no va más allá en la descripción de este paisaje, pero Marguerite Porete ofrece un sorprendente relato de un alma en esa condición:

---

84 MP, cap. 131.
85 SW, p. 89.

> Un alma como esa... nada en el mar de la alegría... es decir, en el mar de las delicias que fluye y corre desde la Divinidad, y no siente alegría ya que ella misma es alegría, y nada y flota en la alegría sin sentir ninguna alegría porque ella habita en la Alegría, y la Alegría habita en ella...[86]

Parece congruente con el proyecto de decreación de Simone Weil que, aunque ella reconoce también esta clase de alegría sin alegría, encuentra en ella no una ocasión de nadar, sino de exclusión y negación:

> La alegría perfecta excluye incluso el sentido mismo de alegría, ya que en el alma llena por el objeto no queda ni un rincón para decir «Yo».[87]

86 MP, cap. 28.
87 SW, p. 77.

Parte cuatro

En tanto que ahora estamos entrando en la cuarta parte de un ensayo de tres partes, deberíamos prepararnos para cierta inconsecuencia. No creo que la causa de esta inconsecuencia sea yo. Más bien se origina en las tres mujeres que estamos estudiando, y la causa de ello es el hecho de que son escritoras. Cuando Safo nos dice que ella está «todo menos muerta», cuando Marguerite Porete nos dice que quiere convertirse en un «alma aniquilada», cuando Simone Weil nos dice que «participamos en la creación del mundo decreándonos a nosotros mismos», ¿cómo vamos a cuadrar estas oscuras ideas con la brillante asertividad del proyecto de escritura compartido por las tres, el proyecto de decir al mundo la verdad sobre Dios, el amor y la realidad? La respuesta es que no podemos. No es casual que el libro de Marguerite Porete lleve por título *Espejo*. Ser escritor es construir un centro grande, ruidoso, brillante del yo, desde el cual se le da voz a lo escrito, y cualquier exigencia que obligue a aniquilar este yo, mientras sigue escribiendo y dando voz a lo escrito, involucra al escritor en una serie de importantes actos de subterfugio o contradicción.

Lo cual nos conduce a la contradicción y sus usos. Simone Weil habla con sencillez de estos usos:

> La contradicción sola es la prueba de que no somos todo. La contradicción es nuestra maldad y el sentido de nuestra maldad es el sentido de la realidad. Porque nosotros no inventamos nuestra maldad. Es verdadera.[88]

Aceptar la verdadera maldad del ser humano es, para Simone Weil, el principio de una dialéctica de la alegría:

88 Ibid., p. 148.

> Si encontramos plenitud de alegría en el pensamiento de que Dios es, debemos encontrar la misma plenitud en el conocimiento de que nosotros mismos no somos, porque es el mismo pensamiento.[89]

Nada y algo son dos caras de una moneda, cuando menos en la mente de un dialéctico. Como Marguerite Porete lo expresa:

> Nada es nada. Algo es lo que es. Por lo tanto yo no soy, si soy algo, con excepción de lo que Dios es.[90]

También dice:

> Señor, tú eres una bondad a través de la bondad abierta, absolutamente en ti. Y yo soy una maldad a través de la maldad abierta, absolutamente en mí.[91]

La visión de Marguerite Porete es dialéctica pero no es trágica: ella imagina una especie de inmersión quiástica o de absorción mutua por medio de la cual estos dos opuestos absolutos –Dios y el alma– pueden unirse finalmente. Utiliza diversas imágenes de esta unión, por ejemplo, el hierro, el cual cuando se introduce en el horno se convierte de hecho en fuego: o un río que pierde su nombre cuando desemboca en el mar.[92] Sus imágenes comunes nos llevan más allá del relato dialéctico de Dios y el alma. Pues la dialéctica es un modo de razonar y una aplicación del yo intelectual. Pero el alma que ha sido conducida por el amor dentro de Dios, el alma consumada como en el fuego, disuelta como si fuera dentro del agua... esa alma no tiene un intelecto intacto de la clase humana ordinaria con el cual construir relaciones dialécticas. En otras palabras, esa alma va más allá del lugar donde puede decir lo que sabe. Decir es una función del yo.

Esta situación es un gran problema para un escritor. Es más que una contradicción, es una paradoja. Marguerite Porete introduce el tema al principio de su *Espejo*, con su habitual falta de concesiones:

---

89 Ibíd., p. 84.
90 MP, cap. 70.
91 MP, cap. 130.
92 MP, caps. 25, 82.

> Porque cualquiera que hable sobre Dios... no debe dudar pero debe saber sin duda... que él nunca ha sentido el verdadero meollo del Amor divino que hace que el alma se deslumbre absolutamente sin ser consciente de ello. Ya que este es el verdadero núcleo purificado del Amor divino que no tiene materia de criatura y que es dado por el Creador a una criatura *y sustrae absolutamente la práctica del habla.*[93]

Marguerite se entrega a un enigma literario. Nadie que hable sobre Dios puede haber experimentado el Amor de Dios, afirma, porque tal Amor «quita absolutamente la práctica del habla». Ella refuerza este punto más tarde argumentando que una vez que un alma ha experimentado el Amor divino, sólo Dios entiende al alma de nuevo (capítulos 19 y 20). En este punto podríamos sentirnos inclinados a cuestionar qué piensa Marguerite Porete que está haciendo en los capítulos restantes de su libro, cuyo número es de 139 en total, cuando da cuenta paso a paso del progreso del alma hacia la aniquilación en Dios. Podríamos preguntarnos de qué trata todo este hablar. Pero es improbable que recibamos una respuesta de la misma Marguerite Porete. Ni creo que ningún otro escritor prudente que se ocupe de los asuntos de Dios y el alma se aventure a especificarlo. Todo lo contrario, lo que esta escritora se siente compelida a hacer es llenarnos de asombro. Veamos más de cerca cómo funciona esta compulsión. Hemos dicho que el habla es una función del yo. Si estudiamos la forma en que estas tres escritoras hablan sobre su propio decir, podemos ver cómo cada una de ellas se siente movida a crear una especie de sueño de distancia en el cual el yo es desplazado del centro de la obra y quien dice desaparece en el decir.

Comencemos con Simone Weil, que era una persona práctica y se encargó de su propia desaparición en diversos planos. Entre otras cosas, se cree que aceleró su propia muerte por tuberculosis en 1943 con un régimen voluntario de huelga de hambre emprendido como señal de simpatía por aquellos, en Francia, que no tenían comida suficiente. Comoquiera que haya sido, cuando sus padres insistieron en huir de Francia dirigiéndose a Estados Unidos en 1942, ella los acompañó breve y renuentemente, dejando en manos de un tal Gustave Thibon (un granjero

93 MP, cap. 18, énfasis añadido. El texto del capítulo 18 es controversial; el manuscrito más antiguo existente del libro de Marguerite Porete en francés antiguo (hecho alrededor de 1450) no contiene la frase en cursiva, mientras que una traducción en latín anterior (hecha alrededor de 1350) la tiene. Ver Paul Verdeyen, «La première traduction latine du *Miroir* de Marguerite Porete» [«La primera traducción latina del *Espejo* de Marguerite Porete»], *Ons Geestelijk Erf* 50 (1984), 388-89.

en cuyo viñedo ella había trabajado) alrededor de una docena de cuadernos de meditaciones personales (que ahora forman una parte sustancial de su obra publicada). Ella le dijo en una carta que usara los pensamientos de sus cuadernos de la forma que él gustara:

> Así que ahora te pertenecen y espero que después de haber sido transformados dentro de ti un día salgan en alguna de tus obras... Yo sería muy feliz de saber que encontraron alojamiento en tu pluma, mientras cambian de forma para reflejar tu imagen...
>
> En la operación de escribir, la mano que sostiene la pluma y el cuerpo y el alma unidos a ella son cosas infinitamente pequeñas en el orden de la nada.[94]

Gustave Thibon no volvió a ver a Simone Weil ni siguió las instrucciones de esta carta, transformar sus ideas para hacerlas propias, al menos no explícitamente. En su lugar, repasó los cuadernos, extrajo pasajes contundentes, los agrupó bajo títulos como El Yo, El Vacío, Lo Imposible, Belleza, Álgebra, Suerte, El Significado del Universo, y los publicó como un libro con el nombre de ella como autora.[95] Es decir, hizo un esfuerzo serio por obligarla a centrarse de nuevo en ella, y el grado hasta el cual ella elude esta reinstalación es muy intenso como para que lectores como ustedes o yo lo juzguemos desde el exterior. Pero admiro el tierno consejo final que ella le da al final de su carta de 1942:

> También me gusta pensar que, después del ligero choque de la separación, no sentirás ninguna pena sobre lo que me está reservado y que, si alguna vez piensas en mí, lo harás como cuando uno piensa en un libro leído en la niñez...[96]

Cuando pienso en los libros leídos en la niñez, estos vienen a los ojos de mi mente con una violenta reducción y enmarcados en una oscuridad precaria, pero al mismo tiempo brillan de alguna manera con una intensidad de vida casi sobrenatural que ningún libro para adultos podría tener. Recuerdo un librito de *Vidas de los*

---

94 SW, p. 11.
95 Simone Weil, *La pesanteur et la grâce* [*La gravedad y la gracia*] (Paris: Plon, 1948).
96 SW, p. 12.

Santos que me dieron cuando tenía como cinco años. En este libro las diversas flores que componían las coronas de los mártires estaban tan ricamente presentadas con palabras e imágenes que me tuvieron que impedir que comiera las páginas. Es interesante especular sobre qué gusto esperaba yo que tuvieran esas páginas. Pero quizá el impulso de comerlas no se debiera al sabor. Quizás fuera por hallarme en la encrucijada de una contraducción, que es un lugar donde duele estar y en el que los niños con su sabiduría natural no consentirán en permanecer, pero que a los místicos les encanta. Igual que a Simone Weil:

> La gran aflicción del hombre, que comienza con la infancia y lo acompaña hasta la muerte, es que mirar y comer son dos operaciones distintas. La eterna beatitud es un estado donde ver es comer.[97]

Simone Weil tuvo un problema con la comida toda la vida. Muchas mujeres lo tienen. Nada nos recuerda de manera más poderosa o frecuente nuestra condición física que el alimento y la necesidad de ingerirlo. Así que ella crea en su mente un sueño de distancia donde el alimento puede disfrutarse quizá desde el otro lado del cuarto con sólo verlo, donde el deseo no tiene por qué terminar pereciendo, donde el amante puede estar, al mismo tiempo, cerca y lejos del objeto de su amor.

El alimento y el amor son contradicciones análogas para Simone Weil. Ella no disfrutó libremente de ninguno de ellos en su vida y estaba siempre inquieta sobre su relación imaginaria con ellos. Pero después de todo, la beatitud eterna no es sólo el estado donde mirar es comer. La página escrita también puede materializar esta paradoja para nosotros. Un escritor puede *decir* qué está cerca y lejos al mismo tiempo.

Y de esa manera, por ejemplo, en la terminología original de Marguerite Porete el sueño de distancia del escritor se convierte en epíteto de Dios. Para describir al divino Amante que alimenta su alma con el alimento de la verdad, Marguerite Porete inventa una palabra: *le Loingprés* en su francés antiguo, o *Longe Propinquus* en la traducción al latín: en español sería «la LejanaCercanía». Ella no justifica esta palabra, simplemente comienza utilizándola como si fuera evidente en el Capítulo 58 de su libro, donde habla sobre la aniquilación. En el momento de la aniquila-

97 SW, p. 153.

ción, dice ella, Dios practica sobre el alma un sorprendente acto de seducción. Porque Dios hace una abertura en el alma y permite que la paz divina fluya sobre ella como un alimento glorioso. Y Dios hace esto en su capacidad como *le Loingprés*, la LejanaCercanía:

> Porque hay una abertura, como una chispa, la cual se cierra rápidamente, en la cual una no puede permanecer... La inundación desde la abertura maravillosa hace al Alma libre y noble y sin cargas (y su) paz dura tanto como la entrada de la apertura... Es más, la paz es tan deliciosa que la Verdad la llama alimento glorioso...
>
> Y esta apertura del dulce movimiento de gloria que la excelente LejanaCercanía da no es otra cosa que un vistazo que Dios quiere que el alma tenga de su propia gloria, la cual poseerá sin fin.[98]

El concepto de Dios de Marguerite Porete como «la excelente LejanaCercanía» es un invento radical. Pero aún más radical es la adivinanza a la cual la fuerza:

> ...donde el Alma permanece después del trabajo de la Embelesadora LejanaCercanía, la cual llamamos una chispa a la manera de una abertura y cierre rápido, *nadie podría creer... ni nadie diría verdad si supiera cómo decirlo.*[99]

Dentro de su propio decir, Marguerite Porete establece un pequeño murmullo de incredulidad –una especie de distorsión en el espejo– como para recordarnos que este sueño de distancia es, después de todo, sólo un sueño. Al final de su libro regresa al concepto por última vez, diciendo simplemente:

> Su Lejanía está de lo más Cerca.[100]

No tengo idea de qué significa esta oración, pero me emociona. Me deja maravillada. En sí misma, la oración es un pequeño y completo acto de adoración, como un himno o un rezo. Ahora los himnos y rezos son la forma convencional en que

98 MP, cap. 58, p. 63.
99 MP, cap. 58, énfasis añadido.
100 MP, cap. 135.

los amantes de Dios marcan la LejanaCercanía de Él, ya que el rezo reclama una conexión inmediata con este Ser cuya ausencia llena el mundo. Pero Marguerite Porete era una amante bastante poco convencional de Dios y no rezaba o daba crédito al rezo. Simone Weil, por otra parte, aunque nunca fue una cristiana, tenía un profundo lazo con ese rezo que los cristianos llaman el Padre Nuestro. Durante el verano de 1941, cuando trabajaba en el viñedo de Gustave Thibon, se encontró repitiendo este rezo mientras trabajaba. Nunca antes había rezado, reconoce en su cuaderno, y el efecto fue extático:

> Las primeras palabras arrancaron mis pensamientos de mi cuerpo y me transportaron a un lugar fuera del espacio... llenando cada aspecto de este infinito con infinito.[101]

El rezo parece haber sido para ella una experiencia de contradicción espacial; o quizá una prueba de la imposible verdad del movimiento de Dios. En otro pasaje ella regresa al Padre Nuestro y a su imposible verdad:

> *Padre Nuestro que estás en el cielo.* Hay una especie de humor en eso. Él es tu Padre, ¡pero nada más intenta ir a buscarlo ahí! Somos tan incapaces de elevarnos desde el suelo como una lombriz. Y, ¿cómo haría Él por su parte para venir a nosotros sin descender? No hay forma de imaginar un contrato entre Dios y el hombre que no sea tan ininteligible como la Encarnación. La Encarnación hace explotar la ininteligibilidad. Es una forma absolutamente concreta de representar el descenso imposible. ¿Por qué no podría ser la verdad?[102]

¿Por qué no debería ser la verdad imposible? ¿Por qué no debería ser lo imposible verdad? Preguntas como estas son los eslabones con los cuales se forjan los rezos. Aquí está un rezo de Safo que nos ofrece un ejemplo final del sueño de distancia en el cual un escritor habla de Dios:

---

101 Simone Weil, *The Simone Weil Reader* [*El lector de Simone Weil*], ed. G. Panichas (New York: David McKay, 1977), p. 492.

102 SW, p. 148.

...[¡ven!] aquí desde Creta, Afrodita,
a este sacro templo donde mora
tu bello bosque de manzanos
y altares donde en volutas asciende el incienso.

Y aquí suena un agua fresca entre los retoños
y con las rosas todo el espacio
se ensombrece; bajan de las frágiles-radiantes
hojas las gotas del sueño

y aquí florece el prado donde pastan los caballos
en florecillas de primavera y brisas
que como la miel soplan [...]

Ven aquí a vuestra Kypris[103] y luego toma
suavemente de doradas copas
el néctar que acompaña nuestras festejos:
vierte.[104]

Este fragmento fue grabado en un trozo de cerámica por una mano descuidada en el siglo III a. C. El texto está corrompido e incompleto. Sin embargo, podemos identificarlo como un himno del tipo llamado «clético» [invocación], un poema que constituía una invocación a Dios para que viniera de donde ella está a donde estamos nosotros. Este tipo de himno nombra típicamente ambos lugares, disponiendo su invocación en el medio para medir la diferencia –una diferencia que es función del himno *decrear*– no destruir, sino decrear. Entre los comentarios sobre la decreación en los cuadernos de Simone Weil se halla esta afirmación:

> Dios puede solamente estar presente en la creación bajo la forma de ausencia.[105]

Para el escritor de un himno crético, la ausencia de Dios es algo espinoso, quizás imposible de decir. Este escritor tendrá que invocar a Dios que llega trayendo la

103 Nombre que se otorga igualmente a Afrodita, por su relacion con Cytrea, Chipre. (N. de la T.)
104 Sappho, frag. 2, en *Sappho et Alcaeus Fragmenta* [Fragmentos de Safo y Alceo], ed. Eva-Maria Voigt (Amsterdam: Standardausgabe, 1971).
105 SW, p. 162.

propia ausencia de ella con ella... un Dios cuya Lejanía está de lo más Cerca. Es un movimiento imposible sólo cuando se escribe. Safo lo logra con diversas opciones sintácticas; por ejemplo, la supresión del verbo en la primera estrofa de su poema. En mi traducción yo la sustituyo por el imperativo «¡Ven!» con corchetes en la primera palabra del poema, y el sentido pareciera requerir esto, pero el texto griego no tiene un verbo semejante. Comienza con el adverbio «Aquí». De hecho, el verbo imperativo al que el poema completo, con sus cláusulas lentas y onomatopéyicamente acumulativas, parece estar esperando, no llega hasta la última palabra de nuestro texto: «Vierte». El efecto de esta suspensión es misterioso: como si se describiera a la creación entera esperando una acción que ya está perpetuamente *aquí*. No hay límite claro entre lejos y cerca; no hay ningún momento culminante de la llegada de Dios. Safo presenta un conjunto de condiciones que al principio dependen de la ausencia de Afrodita pero que hacia el final incluyen su presencia. Safo imita la distancia de Dios en una especie de solución suspendida; y ahí vemos al Ser Divino como una gota deslumbrante que repentina e imposiblemente satura el mundo.

Resumamos. Cada una de las tres mujeres que hemos estado considerando tuvo el valor de entrar en una zona de absoluto atrevimiento espiritual. Cada una de ellas se somete ahí a una experiencia de decreación, o cuando menos eso nos dicen. Pero ese decir no deja de ser asombroso. La decreación es un deshacer de la criatura en nosotros –esa criatura encerrada en sí y definida por el yo–. Pero para deshacer el yo uno debe moverse a través del yo hasta el interior mismo de su definición. No tenemos otro lugar donde comenzar. Este es el pergamino sobre el cual Dios escribe sus lecciones, como dice Marguerite Porete.

El pergamino de Marguerite ardió en 1310. Esto nos puede parecer una afrenta o un error. Ciertamente, los hombres que la condenaron pensaron que estaba completamente equivocada y se refirieron a ella en los procedimientos de su juicio no solo como «llena de errores y herejías», sino como *pseudo-mulier* o «falsa mujer».[106]

¿Fue Marguerite Porete una falsa mujer?

La sociedad se muestra demasiado ansiosa de enjuiciar la autenticidad de las formas de ser de las mujeres, pero estos juicios pueden desquiciarse. Un ejemplo es este caso: el libro por el cual Marguerite Porete fue quemada en 1310 se conservó en secreto y fue copiado después de su muerte por clérigos que transmitieron

106 Paul Verdeyen, «Le procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard Cressonesart (1309-1310)», *Revue d'histoire ecclésiastique* [«El proceso de inquisición contra Marguerite Porete y Guiard Cressonesart (1309-1310)», *Revista de historia eclesiástica*], 81 (1986), 47-94.]

el texto como una obra devocional anónima del misticismo cristiano, hasta que en 1946 un catedrático italiano reconectó el *Espejo* con el nombre de su autora. Al mismo tiempo, es difícil recomendar el extremismo moral del tipo que llevó a Simone Weil a la muerte a la edad de 34 años; la santidad es una erupción de lo absoluto en la historia común y corriente y eso nos duele. Necesitamos que la historia permanezca común y corriente. Necesitamos poder llamar neuróticos, anoréxicos, patológicos, sexualmente reprimidos o falsos a los santos. Estos juicios santifican nuestra propia supervivencia. Por la misma razón, los antiguos biógrafos de Safo intentaron desacreditar su seriedad asegurándonos que vivó una vida sin freno y de incoherente indulgencia sexual, ya que inventó el lesbianismo y luego murió saltando de un risco por amor a un joven. Como dice Simone Weil:

> El amor es un signo de nuestra maldad...[107]

El amor es también un buen lugar para situar nuestra desconfianza de las mujeres falsas. Lo que más me gusta sobre las tres mujeres que hemos estudiado es que ellas saben lo que es el amor. Es decir, saben que el amor es la piedra de toque de una verdadera o falsa espiritualidad, y es por ello que juegan con la figura de los celos. Como mujeres falsas, tienen que habitar esta figura cautelosamente, tomando al mismo tiempo una posición tanto cercana como lejana del objeto de su deseo. La verdad que ellas expresan desde esta posición paradójica es también falsa. Como Marguerite dice con brusquedad:

> Pues todo lo que una pueda decir de Dios o escribir de Él, no menos de lo que una pueda pensar, de Dios quien es más que palabras, es tanto decir mentira como decir la verdad.[108]

Así que al final es importante no dejarse engañar por las mujeres falsas. Si confundes la danza de los celos con el amor de Dios, o el espejo de una hereje por la historia verdadera, es probable que pases el resto de tus días con un hambre terrible. No importa cuántas páginas comas.

---

107 SW, p. 111.
108 MP, cap. 119.

DECREACIÓN

(Ópera en tres actos)

Primer acto

La falsificación del amor

ELENCO: Hefesto: dios cojo de la fragua y esposo de Afrodita
Afrodita: diosa del amor y esposa de Hefesto
Ares: dios de la guerra y amante de Afrodita
Coro de Vulcano: 7 robots femeninos construidos por Hefesto para ayudarle en la fragua

ARGUMENTO: Celoso de su esposa Afrodita, que ha tomado a Ares como amante, Hefesto cavila oscuramente en su mente. Dado que es el dios de la fragua –dios del fuego, el arte, las artesanías, las erupciones ígneas y la habilidad tecnológica–, se dirige a su taller y diseña una trampa con cadenas volcánicas tan finamente martilleadas que casi son invisibles. Con la ayuda de sus robots tiende la trampa alrededor de la cama (¡su propia cama!) donde Ares y Afrodita se entregan al amor. Hefesto se esconde. Ares y Afrodita se meten en la cama. Se besan, etc. La trampa los atrapa. Hefesto sale de su escondite y se regocija ante los amantes. Rabia y exaltación de Hefesto. Ares y Afrodita comienzan a negociar alegremente con Hefesto para que los libere. El alegre estado de ánimo de Hefesto cambia gradualmente a tristeza cuando se da cuenta de que, por su ligereza, ellos ya han ganado. Hefesto deshace la trampa. Ares y Afrodita se alejan dando saltos hacia lugares perfumados. Hefesto desarma la trampa y se tumba en la cama a solas.

MÚSICA:
Tango del hambre: Hefesto considera las satisfacciones del amor
Aria de la suave caricia que mata: Afrodita medita sobre la fragilidad del amor
Coro nuevo: Comentario del coro sobre la oportunidad del amor

Aria de la dulzura: Ares celebra la contienda amorosa
Coro final: El coro comenta sobre la oportunidad del amor
Trío negociador: Ares, Afrodita y Hefesto discuten los términos de la liberación
Aria de la teoría de la falla quebradiza: Hefesto y el coro en un comentario final

Tango del hambre de Hefesto

[cantado por Hefesto a solas en la fragua durante la noche]

El hambre
se parece a mí
pero no se origina conmigo.
El hambre lanza destellos como saben por todas partes y en secreto.
Dagas, diamantes, preposiciones, Afrodita.
Cómo extrañé
(lo confieso)
el ser libre.
Así que un día
puse una rosa en mi cabello y la requerí y los cisnes silvestres la llevaron a mí diciendo *¡Sí!*
Pareja probable,
pareja improbable.
¿Por qué se casaron?
preguntaba la gente.
Hice estallar todos los corchos, ¡la noche se puso roja!
Pero ella me miró tristemente cuando me metí en la cama.
Casada o no casada
ella no tenía
hambre
de mí.

Así
que
empezamos.
Yo no la conocía ella
no me conocía.
¿No se supone que es eso el matrimonio?
Recuerdo la rosa y los cisnes
y cómo nosotros
más bien con torpeza
nos unimos
y luego nos separamos.
Yo le daría a eso un 6 sobre 10 dijo
mi
esposa
Afrodita
la
de corazón tierno.
Supongo que exagero
cuando digo
«empezamos».

El hambre
se queda conmigo
pero no se origina conmigo.
El hambre duerme en todas las cosas misteriosamente.
Rosas, rosas, rosas, rosas, Afrodita.
Cómo
extraño
(lo confieso)
ser
libre.

Aria de la suave caricia que mata de Afrodita
[cantada por Afrodita, esperando junto al teléfono, de noche]

Porque Dios no me dio buenos hombres sino más bien estos vagos
fui llevada
a desarmar
las
estructuras de los aviones
y otras cosas como aspas corroídas en pistas evacuadas inútiles para el refugio
como soy
y las fantasías siguieron enviándome albas polvorientas no pude encontrar
ni un puñado de eso
para humedecer
la pista asfaltada.

La noche no da reposo, la noche lo instala y me lastima.
Otras mujeres
sin duda
ponen esto en práctica:
rosas amparadas sangran las puntas de mi cabello...
te suplico
sigue buscando
la lógica que yo podría seguir
fuera de
aquí.

«Pensar de forma lógica equivale a vivir perpetuamente asombrada»
dijo
la santa
antes de que yo la destruyera.
La mente *es* el cuerpo.
Odio este hecho.
Amo este odio.

Aquello
por cuyo anhelo
muero.[109]

109 JOHN DONNE, «To Mr. T. W.»: «So, though I languish, prest with Melancholy, / My verse, the strict Map of my misery, / Shal live to see that, for whose want I dye». (N. de la T.)

Coro nuevo: El amor es siempre nuevo cuando eres tú

[cantado por Hefesto y sus robots mientras empiezan a levantar alrededor de su lecho conyugal una trampa de muchas cadenas volcánicas finas]

H: El amor es siempre nuevo cuando eres tú.
Cuando eres tú.
El amor es siempre nuevo cuando eres tú.

Coro: Recién atrapado.
Recién regado.
Neológico.
Recién nacido, recién desollado, recién liberado, de nuevo, recientemente.
Recién coagulado.

H: El amor es siempre nuevo
cuando eres tú.
Cuando eres tú.
El amor es siempre nuevo cuando eres tú.

Coro: Recién pulido, recién lavado, hoy lamentado,
recién esquilado,
recién aserrado.
Neoplástico.
Justo después de haberse ido.

H: Siempre nuevo.
Siempre nuevo.
Cuando eres tú cuando eres tú.
El amor es siempre nuevo cuando eres tú.

Coro: Joven juvenil temprano inconsciente extraño; revolución, noticias, cosas malas;

nido con polluelos,
para ser criados
en un nido,
vendedor
de polluelos.

H: El amor es siempre tú
cuando es nuevo.
Cuando eres tú cuando es nuevo cuando es nuevo cuando eres tú
el amor es siempre
siempre
cuando eres tú.

Coro: Jamás vivido previamente.
Llega como sorpresa, inesperado, noticias de primera plana.
Reemplaza al que existía.
Fresco.
Crudo.
Apenas manchado.
Tardíamente aprendido.
Yema.

H: El amor es siempre cuando eres siempre tú es siempre
siempre siempre siempre
siempre
siempre
siempre
nuevo.

Aria de la dulzura de Ares

[cantada por Ares en el asiento trasero de un taxi, de noche]

Era fácil en invierno.
Era fácil en la noche.
Era fácil cada hora.
En realidad no.
Fácil dulzura.

Consigo mi azúcar en un club nocturno frenético.
La consigo de pronto.
Mi azúcar es puro arte.
En realidad no.
Fácil dulzura.

Era fácil en invierno.
Era fácil en la noche.
Era fácil cada hora.
En realidad no.
Fácil dulzura.

Estás contento azúcar.
Estás resistiéndote.
Estás hasta las rodillas.
En realidad no.
Fácil dulzura.

Es el azúcar diferente.
No sólo cauteloso.
No muy a menudo por favor.
En realidad no.
Fácil dulzura.

Tú quien entristeces.
Ahora quemado.
Ahora nocturno.
En realidad no.
Fácil dulzura.

Era fácil en invierno.
Era fácil en la noche.
Era fácil cada hora.
En realidad no.
Fácil dulzura.

Coro final: El amor llega demasiado tarde cuando no es verdadero

[cantado por Hefesto y sus robots mientras terminan de construir la trampa de la cama]

H: El amor llega demasiado tarde cuando no es verdadero.
El amor llega demasiado tarde.
El amor llega demasiado tarde.
El amor llega demasiado tarde
cuando no es verdadero.

Coro: Tardíamente comprado.
Tardíamente cocinado.
Lamentado tardíamente.
Nacido tarde, conseguido tarde, postergado, al fin, recientemente.
Apenas estropeado.

H: El amor llega demasiado tarde
cuando no es verdadero.
Demasiado tarde
para saber
qué hacer.
El amor llega demasiado tarde
cuando no es verdadero.

Coro: Amamantado tarde, reforzado tarde, envasado tarde, expulsado tarde, decapitado tarde.
Beatificado después.
Sobre el penol.
Desmejorado, venerable, tardío, lento, obsoleto;
bastante avanzado...

H: El amor llega demasiado tarde
cuando no es verdadero.
Demasiado tarde para decir

ojalá nunca
te hubiera conocido.
El amor llega demasiado tarde cuando no es verdadero.

Coro: Hacia la reducción de su nivel inferior;
gris pardo o de color opaco;
por años conocido,
de uso intenso,
tarde en el día,
tarde en la estación;
una prolongación para postergar el matrimonio...

H: El amor llega demasiado tarde
cuando no es verdadero.
Siempre demasiado tarde
muy poco muy malo muy rancio muy triste muy
taciturno
cuando no es verdadero.

Coro: Más allá de la edad asignada.
Asimilado demasiado tarde.
Viejo en desovar
(de los agujones).
Alguien que te apuñala
por la noche.

H: El amor llega demasiado tarde
cuando no es verdadero.
Cuando no llega tarde
también es verdadero.
El amor existe cuando llega tarde no es demasiado verdadero.
Verdadero es demasiado amor cuando tarde no llegas tú.
Demasiado verdadero.
Demasiado tú.
Demasiado verdadero.

Trío negociador

[cantado por Ares y Afrodita atrapados en la cama, Hefesto de pie a su lado]

A y A: Qué tanta plata qué tanto oro qué tal cinco.
H: ¡Qué tal noche y día!
A y A: Qué tal seis.
H: ¡Qué tal Versalles!
A y A: Qué tal seis y medio.
H: ¡Qué tal la distancia entre las estrellas!
A y A: Llegaremos a ocho.
H: ¡Lleguen a Marte!
A y A: Por qué no ser razonables.
H: ¡Por qué no dióxido de carbono!
A y A: Diez es nuestra última oferta.
H: ¡Diez por ordinario!
A y A: Última oferta.
H: ¡Diez por triángulo vulgar!
A y A: Última oferta.
H: ¡Diez por ser calumniado por una ramera!
A y A: Última oferta.
H: ¡Diez por la turbulencia tiránica sin tutela que equivale a una farsa!
A y A: Última oferta.
H: ¡Diez por qué no intentar la transubstanciación!
A y A: Última oferta.
H: Trato hecho.

Aria de la teoría de la falla quebradiza

[cantada por Hefesto acostado en su cama en medio de restos de su trampa, el coro baila claqué lentamente a su alrededor]

Coro: *La falla quebradiza* ocurre
por supuesto
cuando la tensión sobre un material excede su
fuerza tensora

(eso dicen los científicos).

La teoría de la falla quebradiza
debería predecir
cuándo algún volcán que se filtra lentamente
hará erupción

en una forma mortalmente piroclástica.

Pero contigo Hefesto es difícil de saber.
Eres extrañamente lento.

H: Mi teoría es
que puedo partir mi corazón en el yunque
y ponerla dentro
y soldarlo todo de nuevo
y ella se quedaría ahí
hasta el final de los tiempos,
allí se quedaría ella
en ningún otro corazón
más que en el mío.
Y sé
que nuestro amor crecería

más libre y brillante
con cada golpe de martillo.

Coro: *La teoría de la falla quebradiza* al final
puede fallar
al explicar cómo el verdadero amor
puede proceder

contra la falsificación.

Pero contigo Hefesto es difícil de saber.
Adquieres ese extraño resplandor.

H: Mi teoría es
que ya no me importan la justicia, la injusticia,
cómo terminan,
cómo comienzan.
Sólo quiero ser claro
ser cada vez más claro
hasta que finalmente
todo lo que veas
sea la línea
que deja la herramienta segadora
en el corazón,
ni siquiera
el corazón.

Segundo acto

Su espejo de las almas simples

ELENCO: Marguerite Porete, mística y hereje del siglo XIII
Dios
Coro Quidnunc:[110] 15 inquisidores papales

ARGUMENTO: Nada se sabe de los antecedentes o del origen de Marguerite Porete. Ella aparece como un borrón en el aire de la teología medieval alrededor de 1296 como autora de un libro llamado *Le Mirouer des simples âmes anienties et qui seulement demourent en vouloir et désir d'amour* [*El espejo de las almas simples aniquiladas y que sólo viven anhelando el deseo de amor*], que provocó la ira de la Inquisición papal tanto por su forma como por su contenido. Ya que Marguerite escribió su *Espejo* en francés antiguo –no en latín, que era la lengua oficial para pensar en Dios–. Cuando la Iglesia le ordenó que dejara de diseminar sus ideas de esta manera, Marguerite se negó. Cuando fue arrestada por la Inquisición e interrogada sobre su asombroso y embriagador libro, Marguerite se negó también. Cuando la Inquisición le pidió que jurara que no enseñaría o publicaría nunca más, Marguerite volvió a negarse. Cuando se le ordenó que se retractara de su rechazo bajo pena de muerte, Marguerite se negó una vez más. El juicio de Marguerite por herejía se llevó a cabo durante la primavera de 1310. Al mediodía del 1 de junio de ese año fue quemada viva en la plaza pública de París.

110 *Quidnunc* quiere decir textualmente «¿Y ahora qué?». (N. de la T.)

MÚSICA:
Canción del Sumo celoso: Marguerite cuenta cómo van las cosas con Dios
Aria de la natación: Marguerite se regocija en la vida del alma
Por qué latín: El Coro Quidnunc se inquieta
Aria del juicio: Marguerite habla de su juicio por herejía
Coro de las 33 preguntas (I y II): El Coro Quidnunc interroga a Marguerite
Dueto del espacio exterior e interior: Marguerite se conduele meditando en el amor de Dios
Aria de las llamas: Marguerite queda libre

Canción del Sumo celoso

[cantada por Marguerite y triángulos rotatorios del Coro Quidnunc]

M: ¡En verdad que él es celoso!
¡Pues me ha despojado
de mí misma
totalmente
y me ha colocado en divino placer sin mí!

CQ: *Defecta,*
dubia,
perniciosa est.
Quis scit?
Nemo scit.
Ratio non est.

M: ¡En verdad que él es celoso!
¡Pues él me ha desvestido
de mí misma
completamente
y me ha revestido de divina desnudez sin un ser!

CQ: *Vae te, blanditia!*

M: ¡En verdad que él es celoso!
¡Pues él me ha quemado
fuera de mí misma
por completo
y me ha enfriado en aguas divinas que no saben al ser!

CQ: *Bestia,*
vulgata,
voluptuosa est.

Quis laudat?
Nemo laudat.
Veritas non est.

M: ¡En verdad que él es celoso!
Pues me ha iluminado
dentro de mí
totalmente
en una noche divina más oscura que todo el ser sin estrellas.

CQ: *Vae te, blanditia!*

M: ¡En verdad que él es celoso!
¡Pues él me ha separado
de mí misma
absolutamente
por medio de una arrebatadora lejanía más cercana que mi propio ser!

CQ: *Fabula*
nefaria
impiaque est.
Quis saltat?
Nemo saltat.
Sanctitas non est.

M: ¡En verdad que él es celoso!
¡Pues él me ha aniquilado
como a mí misma
totalmente
y me ha hecho nacer nueva como la nada en el no ser!

CQ: *Vae te, blanditia!*

Aria de la natación
[cantada por Marguerite]

Alma
–que está sola en el amor
que no hace nada por Dios
que no pide nada de Dios
que no espera nada de Dios
que no puede ser enseñada
que no puede ser tomada
ni dada
ni robada
ni ganada
ni poseída
y que no posee
nada
de ninguna clase
¡ni siquiera alegría!
Porque lo que se quema no tiene frío
lo que nada no tiene sed
y lo que nada en el mar de la alegría
no siente alegría
pues ella misma
es alegría
y corre y flota en alegría
ya que habita la alegría
como la alegría habita en ella
como las llamas habitan el fuego
como el fuego se sacia a sí mismo–
Alma:
¡nada!

Por qué latín
[cantada por el Coro Quidnunc]

Por qué la carne.
Por qué en pie.
Por qué el miércoles al mediodía.

Por qué no hablar latín.
Debemos preocuparnos.
Preocupémonos en latín.

La sabiduría de quién.
La tortura de quién.
Los jóvenes de quién importan.

Esto no es latín.
Hay muchas preocupaciones.
Mejor emplea el latín.

Será lo bastante ancho.
No vas a posarte.
Lo harían las palomas.

Lástima del latín.
Añade a nuestras penas
esta falta de latín.

Quién juzga.
Quién lo toca ligeramente.
Quién platea una vida privada.

Omnes ad unum.
¡Eso era latín!
Aquí hay más:

Quis docet.
Quis nocet.
Quis incensa est.

Lingua Latina
Latina Latina
Latina es la mejor.

Inquisitor doctus
Latinus Latinus
¡Latinus sé bendito!

Y el hecho es
pseudo-mulier
¡estás arrestada!

Aria del juicio
[cantada por Marguerite]

Durante mi inquisición,
que duró desde el primero de marzo al último de mayo de 1310,
escuché 33 preguntas
del inquisidor papal,
Guillermo de París,
quien había reunido a cinco doctores de la ley y diez teólogos
para consultarlos en contra de mi libro
(mi *Espejo*)
porque contenía capítulos legibles en prosa y verso
¡por no decir
errores de herejía, muerte, pecado!
por lo cual,
a cada una de las 33 preguntas,
a pesar de que eran preguntas vivas y virtuosas,
elaboradas seguramente por hombres eruditos,
quienes me las hicieron una y otra vez,
día tras día,
planteadas de esta y aquella manera como si yo fuera alguien que no escuchara...
a cada una de estas preguntas como digo
devolví
la misma respuesta de vidrio.

No respondí nada.

Y como roncas hojas que se arrastraban por el suelo siseante
cada vez más calientes y más y más y más aprisa
¡hasta que
un día
se encendieron! debajo de mí...

pero esto es sólo historia: es el turno de las preguntas.
Adonc.

Coro de las 33 preguntas (I)
[recitación del Coro Quidnunc]

Jesús debería ser puesto en un mortero y golpeado con una piedra de moler
tanto que nadie pudiera ya más justamente ver o probar
la Persona puesta ahí; ¿tú dices esto?

Las almas aniquiladas no tienen en cuenta vergüenza ni honor,
calma o dolor,
pobreza o riqueza,
infierno o paraíso o mal o bien
ni cualquier acto piadoso o lo que sea nunca más: ¿tú dices esto?

El amor te libera de la Razón,
El amor te libera de la Obediencia,
El amor reemplaza a la Ley,
El amor dirige a la Iglesia,
El amor borra el mundo y el tiempo,
El amor es un arpa de nada: ¿tú dices esto?

Una vez que un alma es reducida a nada, no necesita las Escrituras,
los sacramentos,
la misa o el sermón,
el ayuno o la oración.
la conciencia o el remordimiento,
la misma Naturaleza o cualquier cosa terrenal o incluso el pecado ¿tú dices esto?

¡Deshaced la virtud! pues
a menos que Dios peque, el alma libre no está en peligro de pecar: ¿tú dices esto?

X marca el lugar del alma cuyo verdadero nombre es Olvido: ¿tú dices esto?

Coro de las 33 preguntas (II)
[cantado por el Coro Quindunc]

1. C
2. C
3. E
4. E
5. E
6. E
7. E
8. E
9. E
10. E
11. E
12. L
13. L
14. L
15. L
16. L
17. L
18. L
19. L
20. L
21. O
22. O
23. O
24. O
25. O
26. O
27. O
28. O
29. O
30. S
31. S
32. O
33. ¿?

Dueto del espacio exterior e interior

[cantado por Marguerite del Exterior, quien lleva audífonos y escucha a Marguerite del Interior proyectada detrás de ella en un video]

M Interior: Y reflexioné profundamente
como si Dios me estuviera preguntando
¿qué haría yo
y cómo me iría
si yo supiera
que Dios prefiriera
que amara a alguien más de lo que amo a Dios?
Y en esto me fallaron los sentidos y no supe qué decir.
Luego Dios me preguntó
¿qué haría yo
y cómo me iría
si yo supiera
que Dios prefiriera
que alguien más me amara más de lo que Dios me ama a mí?
Y en esto me fallaron los sentidos y no supe qué decir.
Después de esto Dios me preguntó
¿qué haría yo
y cómo me iría
si yo supiera que
podría ser
que Dios prefiriera
amar a alguien más que a mí?
Y aquí me desmayé al instante
al no poder decir nada
a estas tres cosas,
ni rehusar,
ni negar,
ni preguntar *¿Por qué quieres ponerme a prueba en todos estos puntos?*

M Exterior [murmullo recitado]: Me pone tan nerviosa escuchar esto.

Aria de las llamas
[cantada por Marguerite]

¡Ya no estoy en peligro de Razón!
La Razón no es nada.
¡Ya no estoy en peligro de Virtud!
La Virtud no es nada.
Ya no estoy en peligro de Dios.
Dios tiene absoluta necesidad de mí...
¿dónde más
puede Dios poner
la desnudez de Dios,
dónde más
puede Dios poner
el vacío de Dios,
dónde más
puede Dios poner
la nada de Dios,
dónde más
puede Dios poner
el infinito fin de Dios,
si
no
es en mí?
¡Todo Dios!
¡Dios completo sin igual ejecutado infinito vacío desnudo!
¿Dónde
más
puede
Dios
poner a
Dios?

Tercer acto

Cerezas de combate

ELENCO: Simone Weil: filósofa y mística
Madame Weil: madre de Simone
Monsieur Weil: padre de Simone
Coro del Vacío: 10 bailarines de claqué transparentes

ARGUMENTO: La vida de Simone Weil quedó atrapada en la red de la atención de sus padres. Ellos la apreciaron, advirtieron, se preocuparon por ella, urdieron un complot para ella, llenaron su nevera, le enviaron abrigos, la siguieron a la guerra y la transportaron a América (brevemente). Ella se zambulló a través de la red –en Descartes, en Platón, en los sindicatos y el comunismo y Homero y en la teología y las artes del hambre–. Ella no quería ser mujer. Quería desaparecer. Ciertos aspectos de la desaparición debían ser ocultados a sus padres y por eso muchas de sus cartas a ellos eran repeticiones de una misma postal resplandecientemente ficticia que toda buena hija envía a casa –*Queridos, qué clima tan espléndido, gracias por el chocolate, estoy haciendo muchísimos amigos aquí, besos a todos*– mientras que estaba muriéndose. Y cuando realmente murió el telegrama los asombró: en su última carta desde Londres había dicho que todo estaba bien.

MÚSICA:
Dueto de Qué es una pregunta avec Papa: Simone comenta el vacío con su padre
Coro del chocolate: Simone y el coro miden el hambre
Dueto de las blusas deportivas sin mangas avec maman: Simone comenta las reglas de la vida con su madre
Aria de la decreación: Simone dice la verdad sobre sí misma

Interludio paterno: el señor y la señora Weil analizan posibilidades geométricas
Aria de las últimas cerezas: Simone se va libremente

Dueto de Qué es una pregunta avec papa
[cantado por Simone y el Sr. Weil sentados en sillones uno al lado del otro]

Sr. Weil: ¿Qué es lo que ella quiere decir con vacío?
¿Qué hay de los zapatos y frutas y corchos? Muchas cosas existen,
tienen color y duración, pesan sobre nosotros.
¿Qué es lo que ella quiere decir?

Simone: Los corchos no son una pregunta.
El poder es una pregunta.
No ejercer el poder es soportar el vacío.

Sr. Weil: *Oh sí*, solía decir ella esos días.
Oh sí, eventualmente te liberarás y ella hacía
un ademán horizontal con la mano
como un árbitro de fútbol.

Simone: El fútbol no es una pregunta.
La imaginación es una pregunta.
La imaginación, que rellena el vacío, es esencialmente una mentirosa.

Sr. Weil: La víspera de Año Nuevo de 1933 Trotsky vino a visitarnos.
Había leído el artículo de Simone en que denunciaba
la Revolución rusa como una broma.
Con esposa y guardaespaldas pasó una noche tranquila.

Simone: La noche de Trotsky no es una pregunta.
El odio es una pregunta.
Cada vacío no aceptado produce un odio amargo.

Sr. Weil: La mañana de Año Nuevo Trotsky se puso gomina en el pelo y se
[volvió a sentar.
Simone fue hacia él, se escucharon fuertes gritos.

¡La niña se las tiene tiesas con Trotsky!
dijo la Sra. Trotsky a la Sra. Weil.

Simone: Ni la Sra. Trotsky ni la Sra. Weil son una pregunta.
La gracia es una pregunta.
La gracia sólo puede entrar donde hay un vacío para recibirla.

Sra. Weil: *¡Su única misión Camarada Weil es su personalidad!*
gritó Trotsky, Simone lo anotó.
Después que él se fue ella estaba orgullosa, apuntaba a la silla.
¿Veis esa silla?

Simone: Las sillas no son una pregunta.
La necesidad mundana es una pregunta.
El mundo debe ser de algún modo un vacío para tener necesidad de
[Dios.

Sr. Weil: Simone no toleraba nada imperfecto... fruta
con alguna mancha,
carne desabrida,
lógica mala,
seda sintética.

Simone: La seda no es una pregunta.
El consuelo es una pregunta.
Evitemos el llanto para no ser consolados.

Sr. Weil: Tengo una litografía de la mujer de Giacometti en un dormitorio
desnuda bajo una bombilla.
Sin calle, sin nada y esa negrura de la luz manando
de la bombilla.

Simone: Las bombillas no son una pregunta.
Aceptar el propio vacío es una pregunta.
La energía debe provenir de otro sitio.

Coro del chocolate

[cantado por Simone Weil y el coro del vacío]

Coro: ¿Cuántos chocolates come un héroe?
Simone Weil: No muchos.
Coro: ¿Cuántos chocolates come un hereje?
Simone Weil: Casi ninguno.
Coro: ¿Cuántos chocolates come un anarquista?
Simone Weil: Incluso en verano.
Coro: ¿Cuántos chocolates come un remolino?
Simone Weil: No gran cosa.

Coro: ¿Qué hay de Karl Marx?
Simone Weil: No mucho.
Coro: ¿O de Adán y Eva?
Simone Weil: Casi ninguno.
Coro: ¿De George Herbert?
Simone Weil: – Incluso en verano.
Coro: ¿Un judío de la Francia ocupada?
Simone Weil: No gran cosa.

Coro: ¿Cuántos chocolates come la justicia?
Simone Weil: No muchos.
Coro: ¿Cuántos chocolates come la justicia?
Simone Weil: Casi ninguno.
Coro: ¿Cuántos chocolates come la justicia?
Simone Weil: Incluso en verano.
Coro: ¿Cuántos chocolates come la justicia?
Simone Weil: No gran cosa.

Coro: ¿Y cuánta justicia come el chocolate?
Simone Weil: El chocolate come hasta que se siente satisfecho
–verano invierno primavera otoño–
¡parece no haber restricción de ninguna clase!

Coro: Entonces, ¿cuánto chocolate tiene el chocolate?
Simone Weil: Un montón.

Dueto de las blusas deportivas sin mangas avec Maman
[cantado por Simone y Madame Weil bailando un vals en una fábrica vacía mientras el Coro del Vacío hace calistenia a cámara lenta]

Simone: *Chère Maman* compré dos blusas deportivas
sin mangas Hoy una pelea callejera entre nazis y
comunistas No, ¡no estaba ahí! Por favor envíame
por correo urgente lo que pedí en la ultima
carta (la de Hegel) Besos

Sra. Weil: No olvides vigilar la estufa.
No olvides comer algo de carne.
No olvides tus anteojos cuando vayas a la guerra.

Simone: Si despojo mi imaginación de todo
menos el trabajo,
fuera va el deseo,
fuera el desorden,
fuera hoy mañana mientras y por qué.
¡fuera va el «yo»!

Coro: Una santa triste.
Una santa fácil.
¡En verdad no!
A los santos nunca se les deja del todo
en su lugar
¿no es así?

Simone: *Chère Maman* pedí que Hegel enviara
besos por *correo urgente* qué menos.
¡mangas tengo blusas de lucha de
comunistas al final! Por favor no deportes
hoy me compraron (entre
dos y los nazis)

Sra. Weil: No olvides ponerte la bufanda.
No olvides la jalea que te envié.
No te olvides de tomar una siesta antes de partir a la guerra.

Simone: Como una ardilla da vueltas en su jaula,
como las esferas celestiales rotan de edad en edad,
así trabajamos
para comer,
así comemos
para trabajar,
¡en círculos hacia la salvación con rabia proletaria de rostro macilento!

Coro: Una santa desentonada.
Una mota de santa.
¡En verdad no!
A los santos nunca se les deja del todo
en su lugar
¿no es así?

Simone: *Chère Maman* yo era *especial* ahí
compré menos Hegel Por favor Hoy que
los nazis envían blusas entre los deportes
pregunté para qué me besaron
los comunistas (dos mangas de lucha)
¡No no el *post* final!

Sra. Weil: No regales tu almuerzo.
No te tropieces en las escaleras.
No insistas en hablar con todos sobre el vacío.

Simone: El hambre entra en el cuerpo por el trabajo.
La sed entra en el cuerpo por el trabajo.
Alegría.
Tiempo.
Obediencia.

Muerte
también.
Sólo la vida no entra en el cuerpo por el trabajo.
¡La vida es libre!

Coro: Una santa por la noche.
Una santa acosada.
¡En verdad no!
A los santos nunca se les deja del todo
en su lugar
¿no es así?

Simone: Ningún deporte de *Maman especial* a la
última pelea ¡dos mangas
de beso menos Hoy!
¡*cher* Hegel!

Sra. Weil: No dejes tu dinero tirado en la cama.
No corras por las montañas cuando están heladas.
No olvides enviarnos una postal tan pronto como llegues
a la guerra.

Simone: Yo me creo a mí misma por medio del trabajo.
Si no, entro en pánico...
es decir,
¡*chère Maman* fuera de mi camino!

Coro: Una santa negra-azul.
Una santa doble crema.
¡En verdad no!
A los santos nunca se les deja del todo
en su lugar
¿no es así?

Aria de la decreación

[cantada por Simone sola en un lugar vacío]

Soy exceso.
Carne.
Cerebro.
Aliento.
Criatura que
rompe el silencio del cielo,
obstruye la vista de Dios de su amada creación
y como un tercero no bienvenido entre dos amantes
se atraviesa en el medio.
Es la creación lo que Dios ama
–montañas y mar y los años venideros–,
simple horizonte azul de todo cuidado.
El mundo como es cuando no estoy ahí.
¡Deshagan esta criatura!
Exceso.
Carne.
Cerebro.
Aliento.
Criatura.
Deshagan esta criatura.

Interludio paterno
[el Sr. y la Sra. Weil]

Sr. Weil: Los nonágonos no son útiles.
Sra. Weil: ¡Pero un triángulo es verdadero!
Sr. Weil: ¡Sí, es cierto!
Sra. Weil: ¡Qué cierto!
Sr. Weil y Sra. Weil: ¡Y muy dulcemente además!

Sr. Weil: Los nonágonos están cargados de peligro.
Sra. Weil: ¡Que llega derecho a ti!
Sr. Weil: Los nonágonos son una maniobra teórica.
Sra. Weil: ¡Y un retruécano ontológico!
Sr. Weil y Sra. Weil: Es tan poco lo que podemos hacer.
Sr. Weil y Sra. Weil: ¡Qué tan dulcemente cierto!

Sr. Weil: ¡Qué cierto!
Sra. Weil: ¡Qué cierto!
Sr. Weil y Sra. Weil: Ahora los árboles están también llorando.
Sr. Weil y Sra. Weil: ¡Qué tan dulcemente cierto!
Sr. Weil y Sra. Weil: ¿Podemos meditar un poco?
Sr. Weil y Sra. Weil: Qué vista tan repentinamente santificante.
Sr. Weil y Sra. Weil: ¡Qué tan dulcemente cierto!

Sr. Weil: Los nonágonos nunca se desnudan.
Sra. Weil: ¡Pero un triángulo añora hacerlo!
Sr. Weil: Los nonágonos están celosos de todo.
Sra. Weil: ¡Rojo, negro, amarillo, violeta, tangerina, blanquecino, verde limón o azul medianoche!
Sr. Weil y Sra. Weil: ¿Saben nuestras rodillas qué hacer?
Sr. Weil y Sra. Weil: ¡Y muy dulcemente también!
Sr. Weil y Sra. Weil: ¡Qué tan dulcemente cierto!

Sr. Weil: Los nonágonos volverán a ser lo que eran muy pronto.
Sra. Weil: ¡Pero un triángulo se aflige por ti!
Sr. Weil y Sra. Weil: Por favor traduce là palabra *thankyou.*
Sr. Weil: ¡Ontológicamente no es nuevo!
Sra. Weil: ¡Teóricamente azul!
Sr. Weil: ¡Desnudo como el rocío!
Sra. Weil: Yo soy verde limón ¿quién eres tú?
Sr. Weil: ¡Ni idea qué hacer!
Sra. Weil: ¡Nada más alégrate de que esta canción se acabe!
Sr. Weil y Sra. Weil: ¡Y muy dulcemente también!

Sr. Weil: Los nonágonos se alejan al final
Sra. Weil: ¡pero un triángulo se rompe en dos!
Sr. Weil y Sra. Weil: ¡Sí, es cierto!
¡Qué cierto!
Sr. Weil y Sra. Weil: ¡Qué tan dulcemente cierto!

Aria de las últimas cerezas

[cantada por Simone Weil desde una cama de hospital, el Coro del Vacío baila claqué a su alrededor]

Simone: ¿Se puede desear la aflicción?
No, no se puede. La aflicción nace de la necesidad.
Yo tenía miedo de que esto no me sucediera.

Incluso de niña temía fracasar, no en vida, sino al morir.
Así que compré un casco y un sudario y esperé mi misión.
Lo que más temo es el sonido del claqué.

Coro: Vengan cerezas vengan.
Vengan cerca.
Vengan con el estremecimiento.
Vengan a hacer rabiar a una santa.
Vengan cerezas
continúen: veremos cómo sudáis.

Simone: El trigo cae sobre las piedras
La carne y la sangre están celosas de mí.
Pero la leche es para los niños, llévensela a los niños.

Llévense toda mi comida, no puedo levantar la cuchara.
Tengo que terminar esta carta para mis padres
sobre las flores que encontré aquí

¡En Londres todo es alegría y muy feliz! ¡Perfectamente feliz!
También debo preguntar al capellán de la Francia Libre
si, a pesar de que yo...

Coro: Vengan cerezas, vengan.
Vengan cerca.
Vengan con el estremecimiento.
Vengan a hacer rabiar a una santa.
Vengan cerezas
continúen: ya veremos cómo sudáis.

Simone Weil: ...nunca hice ni ahora hago ninguna petición formal
de bautizo, pero, si la hiciera,
esa petición sería concedida o negada.

Una necesidad de saber no es una necesidad abstracta.
Dios puede estar escondido pero la verdad no lo está.
No reconozco ningún derecho de ninguna persona o institución
[sobre la tierra

para limitar el esfuerzo del intelecto
o las iluminaciones alcanzadas por el amor.
Sí, es posible bendecirme pero *¡quita esa agua!*

Coro: Vengan cerezas vengan.
Vengan cerca.
Vengan con el estremecimiento.
Vengan a hacer rabiar a una santa.
Vengan cerezas
continúen: ya veremos cómo sudáis.

Simone: Tal vez querría algunas cerezas.
No quiero nada más.
Estudio sánscrito todos los días en el sanatorio.

Pero sentí tristeza de ver sólo piedras por la ventana
así que me volví a acostar
y eso conlleva un riesgo.
Regresé a las aguas del Leteo.

Coro: Vengan cerezas vengan.
Vengan cerca.
Vengan con el estremecimiento.
Vengan a hacer rabiar a una santa.
Vengan cerezas
vengan.

ANHELO, UN DOCUMENTAL

Listado de tomas

1. Noche.
   Río.

   SUBTÍTULO: *Era una noche como esta la que ella había anhelado.*

2. El maletero de su coche está abierto e iluminado por el embudo de luz del porche.

3. Ella carga el maletero: bandejas de 4 x 6, papel fotográfico, luz estroboscópica.
   El estroboscopio no cabe, ella lo acomoda en el asiento trasero.

4. Ella conduce, atenta, por la autopista vacía.

   SUBTÍTULO: *Ella no era una persona que buscase en última instancia una reconciliación con los puntos de vista del sentido común.*

5. Ella está en los profundos cañaverales del río, observando.

6. Ella vadea por la margen del río, observando.

7. La noche la jala de un tirón, se tropieza, se detiene.

8. Ella se agacha a un lado del coche, desempacando bandejas.

9. Ella arrastra las bandejas por los profundos cañaverales hacia el río.
   La luna se despoja de las nubes y se zambulle.

   SUBTÍTULO: *La noche no es un hecho.*

10. Ella se mete en el río caminando.

    SUBTÍTULO: *A los hechos les hace falta algo, pensó ella.*

11. Ella coloca las grandes bandejas en el fondo del río junto a la orilla, justo bajo el agua, extiende el papel fotográfico, lo tensa, se retira. Observa.

12. La luz de luna se desliza por el agua negra sobre el papel fotográfico.

13. Ella está de pie junto al estroboscopio en los profundos cañaverales.

14. El flash del estroboscopio sorprende a la orilla.

15. Ella se sienta un momento en los cañaverales, los brazos en las rodillas.

SUBTÍTULO: *«Condición de lo irrebasable»*[111] *(lo que falta a los hechos).*

16. Ella conduce, las ventanillas bajadas, la autopista vacía.

SUBTÍTULO: *Como siempre ella disfrutó del trabajo, de la sensación de haber trabajado.*
Otros miedos regresarían pronto.

111 Cfr. Emily Dickinson, «The overtakelessness of those»: «The overtakelessness of those / Who have accomplished Death / Majestic is to me beyond / The majesties of Earth». (N. de la T.)

Agradecimiento a los permisos

Se hace público agradecimiento a las siguientes personas e instituciones por los permisos de reimpresión del material previamente publicado:

Farrar, Straus, and Giroux, LLC.: «Insomnia» [«Insomnio»] y un extracto de «The Man-Moth» [«El hombre polilla»] de *The Complete Poems 1927-1972* [*Poesía completa 1927-1979*]: de Elizabeth Bishop. Derechos de autor © 1979, 1983 por Alice Helen Methfessel. Reimpreso con permiso de Farrar, Straus, y Giroux, LLC.

Gerald Duckworth & Co. Ltd: Extracto del poema «Archilocos» [«Arquíloco»] de *Greek Lyric Poetry* [*Poesía lírica griega*] de David A. Campbell. Reimpreso con permiso de Gerald Duckworth & Co. Ltd.

Harcourt, Inc.: Extractos de «The Sun and the Fish» [«El sol y el pez»] en *Collected Essays, volume II* [*Colección de ensayos, volumen II*] por Virginia Woolf. Derecho de autor © 1967 por Leonard Woolf y renovado en 1995 por M. T. Parsons. Reimpreso con permiso de Hartcourt, Inc.

G. P. Putnam's Sons y Routledge: Extracto de *Gravity and Grace* [*Gravedad y gracia*] por Simone Weil, traducido por Arthur Wills, Derecho de autor © 1952, renovación © 1980 por G. P. Putnam's Sons. Derechos de autor originales en francés 1947 por Librairie Plon. Reimpreso con permiso de G. P. Putnam's Sons, una división de Penguin Group (USA) Inc., y Routledge.

Algunos de los textos en esta colección aparecieron previamente en las siguientes obras:

«Longing, a Documentary» [«Anhelo, un documental»] en *Art in Paper.*

«Seated Figure with Red Angle (1988)» [«Figura sentada con ángulo rojo (1988)»] por Betty Goodwin en *ArtForum.*

«Foam (Essay with Rapsody): On the Sublime in Longinus and Antonioni» [«Espuma (Ensayo con Rapsodia): Sobre lo Sublime en Longino y Antonioni»] en *Brick Magazine.*

«Totality: The Color of Eclipse» [«Totalidad: El color del eclipse»] en *Cabinet.*

«Blended Text» [«Texto mezclado»] en *Fence.*

«Lots of Guns: An Oratorio for Five Voices» [«Muchas armas: Un oratorio para cinco voces»] en *Gulf Stream.*

«Beckett's Theory of Tragedy» [«Teoría de Beckett sobre la tragedia»]; «Beckett's Theory of Comedy» [«Teoría de Beckett sobre la comedia»]; «Ode to the Sublime by Monica Vitti» [«Oda a lo sublime por Monica Vitti»]; y «Kant's Question About Monica Vitti» [«Pregunta de Kant sobre Monica Vitti»] en *London Review of Books.*

«Lines» [«Líneas»]; «Some Afternoons She Does not Pick the Phone» [«Ciertas tardes ella no atiende el teléfono»]; «Despite Her Pain, Another Day» [«A pesar de su dolor, otro día»]; «Stanzas, Sexes, Seductions» [«Estrofas, sexos, seducciones»]; «Gnosticisms» [«Gnosticismos»] en *The New Yorker.*

«No Port Now» [«Sin puerto alguno»]; «Nothing For It» [«Nada que hacer»] y «Her Beckett» [«El Beckett de ella»] en *The Paris Review.*

«Every Exit is an Entrance (A Praise of Sleep)» [«Toda salida es una entrada (Elogio al sueño)»] en *Prairie Fire.*

«Sleepchains» [«Cadena de sueños»]; «Sunday» [«Domingo»]; «That Strength» [«Esa fuerza»]; «Methinks the Poor Town Has Been Troubled Too Long» [«Pienso

que el pobre pueblo ha sido muy maltratado»]; «Longinus' Dream of Antonioni» [«Longino sueña con Antonioni»]; y «And Reason Remains Undaunted» [«Y la razón permanece impertérrita»] en *Raritan.*

«Guillermo's Sigh Symphony» [«Sinfonía del suspiro de Guillermo»] y «Quad» en *Threepenny Review.*

Índice

Nota a la presente edición 7

14 *STOPS*
15 PARADAS
Sleepchains 16
Cadena de sueños 17
Sunday 18
Domingo 19
Lines 20
Líneas 21
Our Fortune 22
Nuestra fortuna 23
No Port Now 24
Sin puerto alguno 25
Would Be Her 50TH Wedding Anniversary Today 26
Ella celebraría hoy el 50° aniversario de su boda 27
Some Afternoons She Does Not Pick Up the Phone 28
Ciertas tardes ella no atiende el teléfono 29
That Strength 30
Esa fuerza 31
Methinks the Poor Town Has Been Troubled Too Long 32
Pienso que el pobre pueblo ha sido muy maltratado 33
Despite Her Pain, Another Day 34
A pesar de su dolor, otro día 35
Nothing For It 36
Nada que hacer 37

Her Beckett 38
El Beckett de ella 39
Beckett's Theory of Tragedy 40
Teoría de Beckett sobre la tragedia 41
Beckett's Theory of Comedy 42
Teoría de Beckett sobre la comedia 43

45 TODA SALIDA ES UNA ENTRADA (Elogio al sueño)
Ode to Sleep 68
Oda al sueño 69

71 ESPUMA (Ensayo con rapsodia):
Sobre lo Sublime en Longino y Antonioni
El día que Antonioni fue al asilo (Rapsodia) 79

84 *SUBLIMES*
85 SUBLIMES
Longinus' Dream of Antonioni 88
Longino sueña con Antonioni 89
And Reason Remains Undaunted 90
Y la razón permanece impertérrita 91
L' (Ode to Monica Vitti) 92
L' (Oda a Monica Vitti) 93
Ode to the Sublime by Monica Vitti 96
Oda a lo sublime por Monica Vitti 97
Mia Moglie (Longinus' Red Desert) 100
Mia Moglie (El desierto rojo de Longino) 101
Outwardly His Life Ran Smoothly 104
En apariencia su vida transcurría serena 105
Kant's Question About Monica Vitti 106
Pregunta de Kant sobre Monica Vitti 107
Stanzas, Sexes, Seductions 110
Estrofas, sexos, seducciones 111
Spring Break. Swallow Song 114
Vacaciones de primavera. El canto de la golondrina 115

Guillermo's Sigh Symphony 118
Sinfonía del suspiro de Guillermo 119
Blended Text 120
Texto mezclado 121
Swimming in Circles in Copenhagen 122
Nadando en círculos en Copenhague 123

128 *GNOSTICISMS*
129 GNOSTICISMOS
Gnosticism I 130
Gnosticismo I 131
Gnosticism II 132
Gnosticismo II 133
Gnosticism III 134
Gnosticismo III 135
Gnosticism IV 136
Gnosticismo IV 137
Gnosticism V 138
Gnosticismo V 139
Gnosticism VI 142
Gnosticismo VI 143

144 *SEATED FIGURE WITH RED ANGLE (1988)* BY BETTY GOODWIN
145 *FIGURA SENTADA CON ÁNGULO ROJO (1988)* POR BETTY GOODWIN
Seated figure with red angle (1988) by Betty Goodwin 148
Figura sentada con ángulo rojo (1988) por Betty Goodwin 149

160 LOTS OF GUNS: AN ORATORIO FOR FIVE VOICES
161 MUCHAS ARMAS: UN ORATORIO PARA CINCO VOCES

181 QUAD

191 EL GUIÓN DE E Y A

209 TOTALIDAD: EL COLOR DEL ECLIPSE

217 DECREACIÓN: De cómo dicen dios mujeres como Safo, Marguerite Porete y Simone Weil

243 DECREACIÓN (Ópera en tres actos)
Primer acto 245
Segundo acto 261
Tercer acto 273

289 ANHELO, UN DOCUMENTAL

Agradecimiento a los permisos 295

Ilustraciones

Monica Vitti en *Il Deserto Rosso* [*El desierto rojo*] 87
Figura sentada con ángulo rojo (1988) por Betty Goodwin 147
Still de *Quadrat I y II* 183

Decreación, publicado originalmente en 2005, es uno de los libros centrales de la escritora canadiense Anne Carson. El hilo que lo vertebra es el concepto de «decreación», una actividad que Simone Weil describió como el «deshacer a la criatura que hay en nosotros», una disolución del yo. Pero ¿cómo podemos disolver el yo sin movernos *a través* de él, sin llegar al centro mismo de su definición? ¿En qué otro lugar sino en el yo podemos empezar esa tarea?

Este libro empieza con la forma: con la disolución de la forma. Y sus formas son diversas: libreto de ópera, guion para la pantalla, poema, oratorio, lista de pendientes, rapto... El proceso de disolución es tierno, pero la ternura puede cambiarlo todo, o eso parece creer la autora, quien se sirve de un elenco extraordinario –Homero, Safo, Longino, Marguerite Porete, Samuel Beckett, Virginia Woolf o la misma Simone Weil– para emprender un viaje cuyo destino, desde tiempos inmemoriales, es el sueño, ese conocimiento que se da sólo en el dormir.

Anne Carson es una escritora culta, inquietante y atrevida. Su poesía ofrece intensidades hipnóticas.

SUSAN SONTAG

Vaso Roto / Ediciones

ISBN: 978-607-95580-7-9

BIC: DCF