

## CUATRO ENSAYOS DE OCTAVIO ARMAND

### EL DENARIO

Tomo un café con Septimio Severo en la Pastelería Danubio, acá en Santa Rosa de Lima.

Nacido en el 146 d.C. y emperador entre el 193 y el 211, fecha de su muerte, probablemente por envenenamiento; sucesor de Cómodo y Pertinax, ambos asesinados; padre de Caracalla y Geta, también asesinados –Geta por su propio hermano mayor–; Septimio Severo creó una nueva tesorería imperial y embelleció a Roma y muchas otras ciudades del vasto imperio. Lo tengo frente a mí en un denario que ayer mismo me trajeron de Hispania.

Perfectamente centrado en el metal, majestuoso, sereno, deja adivinar los reconocidos logros de su gestión, nada de la violencia que lo acercó al trono y al veneno. Me intriga su impavidez. Me desconcierta. Ha despertado una vez más mi pasión por los horizontes del pasado, que data de la infancia y que probablemente refleja un desapego –por decir lo poco– a la circunstancia inmediata y al presente.

Estoy en Santa Rosa de Lima pero por instantes –¿nanosegundos? ¿Acaso importa? ¿No será nuestra eternidad un nanosegundo para los dioses?– me desplazo en el espacio y el tiempo. Gran parte del hechizo que siempre he sentido en los objetos antiguos se debe precisamente a la capacidad que tienen para transformar lo inmediato, desfigurarlo, hasta producir una dislocación; remontándome así a épocas pluscuamperfectas, desconocidas, apenas intuidas, pero que me cuentan, como a Manrique, de un tiempo pasado que fue mejor: entiéndase más heroico, más abundante en sabiduría y belleza; o, por el contrario, más sangriento, más intolerante, brutal no solo por sus tiranos sino por las masas envilecidas que los vitorean en el circo entre mil despedazamientos y muertes.

Septimio Severo en el brillo de la plata me habla de todo eso. Veo su rostro de perfil; nítidos el bigote, la barba, las patillas; los crespos de la cabellera sobresalientes, escultóricos casi, palpables círculos alrededor de mínimas concavidades, que sugieren los ojos vaciados de la estatuaria. Increíble: hay pequeñas sombras en el interior de estos crespos, el único vestigio de interioridad en el rostro amurallado como una ciudad antigua entre las inscripciones y el margen de metal, pues la mirada, de perfil, no deja conocer del emperador más que su autoridad. Me fijo bien y noto en la mirada cierto asomo de interioridad: como en la estatuaria, el iris es un mínimo vacío y por lo tanto, aunque infinitesimal, una sombra. La pupila, así, está sorprendentemente viva: es negra.

La geometría encrespa a la cabellera del emperador, como si Euclides mismo hubiera sido su estilista o su barbero. Y en la perfección geométrica de esos bucles, en el área imposible de medir de esos círculos peinados por la matemática y el pi que se pierde en lo infinitesimal, como gotas en cuencos liliputienses, se acumulan exquisitas, casi palpables sombras. No todo es brillo en la moneda, no todo es ras y superficie. Hay estas como entradas a cavernas o laberintos que invitan más allá de la autoridad imperial hacia los pensamientos o pesadillas del hombre que ahora parece a punto de abandonar su perfil y mirarnos –quizá será aterradora su mirada– de frente.

La nitidez de estos poros proliferantes dentro de ese otro círculo que es el denario insinúa una cornucopia. Es difícil no intuir un símbolo de abundancia, pues dentro de la plata, en esta pormenorizada y replicada geometrización, la moneda muestra una cantidad de otras monedas –minúsculas, cóncavas– que otorgan a la superficie lustrosa un paradójico brillo con sombra. Lo cóncavo que se traduce en plétora provoca una extraña sensación de monumentalidad. Anfiteatro, foso, arena, el denario es un espectáculo de simultáneas y múltiples contiendas. Crece, se multiplica, como Roma.

Reflejado bucle tras bucle, Septimio Severo es un espejo del poderío romano. Cada bucle es una colonia que en pequeña escala repite a la metrópoli: sus dioses, su urbanismo, su ley; y cada denario, un escudo que la protege: un centurión. Las tres dimensiones le dan un aire imponente al emperador, quizá para que sea reconocido por todos sus súbditos y temido por cada uno de ellos. Los minuciosos detalles singularizan la imagen suspendida en el brillo de la plata:

este es Lucio Septimio Severo y no otro, dueño del dueño de esta moneda. Fíjate bien, reconócelo, respétalo.

En la acuñación romana, donde quizá esté su origen, el retrato ni seduce ni atrae: impone una distancia. El dinero manoseado nos recuerda en qué manos estamos y nos coloca fuera de su impenetrable círculo. En las monedas griegas el rostro es una idealización y, como tal –como idea–, nace en el diseño que lo preconice. Es de metal y mental. Alejandro es Apolo: es un dios. Su perfil nos dice que es divino pero no nos dibuja su humanidad: no estamos frente a un hombre sino de cara al mismo sol. El brillo de la moneda es solar. Trátese de una estátera o una tetradracma, ese brillo que lo nimba, y que luego en el arte bizantino veremos tras el Cristo y los emperadores en los mosaicos, frescos y por supuesto en los sólidos, es la luz, el rayo de luz, un trozo de sol que el estado coloca en nuestras manos para que podamos comprar las necesidades del día y los placeres de la noche. Ese sol es vino como es sol la viña y la uva y luego el tinto que compramos y bebemos. Eso que para los cristianos será sangre del Cristo fue primero, en el espléndido mundo pagano, rayos de sol, luz, fuego.

En la moneda romana se enaltece la autoridad pero se muestra con rigurosa exactitud su rostro. A pesar de la deificación de algunos emperadores, sus rasgos no son sacrificados al ideal: la cara no es máscara ni idea. No es posible confundir a Nerón o Julio César con Septimio Severo. Cada uno está fielmente retratado. Para que se logre a cabalidad el retrato solo falta la mirada como imagen de lo invisible, o sea el carácter, la personalidad.

Aquí se destaca fundamentalmente –y es eso lo que interesa– la autoridad, la radiante personificación del estado, que se muestra pero no se expone. En el perfil se evita la mirada frontal, acaso reveladora o al menos insinuante de un mundo interior susceptible a dudas, deseos, y otras mil debilidades. El metal, su brillo, contribuye a que nos quedemos en la superficie, como excluidos y lejos, muy lejos de la impenetrable intimidad de ese señor que vemos pero que nunca se rebajará tanto como para enfocarnos y mirarnos de frente: podemos estar a solas con el denario, no tutearlo.

Es muy probable también que se acuñaran exclusivamente perfiles en previsión del desgaste ocasionado por la circulación de la moneda. Un rostro de frente, al perder pómulo, cejas, boca, nariz, sería

absolutamente irreconocible. Pero el desgaste nunca borra enteramente al perfil: la célebre nariz de los Habsburgo, en un real o un escudo, será siempre tan elocuente –o casi– como aquella que en el poema de Quevedo tiene un hombre pegado.

Los emperadores bizantinos, sin embargo, aparecen retratados de frente en sus sólidos. ¿Por qué? ¿Por qué el Imperio, al desplazarse hacia el este, se volteó hacia nosotros? ¿Qué no se insinuará ahí, así, de la conversión romana al cristianismo, de su debilidad y eventual decadencia? Los emperadores del este, tras la conversión de Constantino, nos dan la cara en sus sólidos, ¿se trata, acaso, de poner la otra mejilla? Se pasa del perfil de Apolo, a quien no es posible sostenerle la mirada, pues no se puede mirar al sol de frente, a la frontalidad del Cristo en la cruz: no solo vemos cara a cara a este pobre dios sino que debemos apiadarnos de él.

Toco el denario: la monumentalidad romana, para su mayor gloria, se contradice en esta miniatura. Espectacular profusión de detalles en diecisiete milímetros: un perfil con sus bucles, ceja, pómulo, párpados, pupila, y aureolado por la inscripción. El retrato en sí ocupa apenas nueve de esos diecisiete milímetros pero me da la sensación de un mapa en relieve: el vasto imperio, desde el muro de Adriano en el norte hasta el afilado tridente del último gladiador en la arena ensangrentada, cabe en milímetros.

No es necesario ser Proust para sentir, como él sintió, la magia de los objetos. Sobre todo objetos que tras siglos o milenios de abundar en la sombra ponen como una copa rebosante su peso en nuestras manos. La punta afilada del tridente centellea en el denario y de repente entreveo en Septimio Severo al radiante señor de Sipán, como si siguiera entre los siglos II y III pero en otro paisaje.

En las vasijas mochicas los retratos poseen una tridimensionalidad absolutamente naturalista: la dimensión y el detalle nos colocan ante un rostro único, casi vivo, que tiene mirada y hasta piel. Tocamos la frente o la mejilla de un guerrero, o un prisionero, o un ciego. ¿Quién resulta más ajeno, o mejor quién resulta menos ajeno, el romano o el mochica? El mochica sin duda: siento que me habla, aunque no entienda nada de su lengua ni su cultura. Del romano solo entiendo su lengua muerta y su cultura: él ni me mira ni me habla. En ambos casos estoy solo pero mi soledad es enorme, tan grande que no me aterra. Por un instante –lo pienso, no sé si me lo creo– he sido romano y mochica y he estado tan solo como ellos en su señorío.

Me dan ganas de pagar el café con el denario de Septimio Severo, como si estuviéramos en Roma y la moneda todavía fuera intensamente romana, y no mía ni tuya sino del propio emperador que conocía al Danubio como río y antigua frontera y nunca en este Danubio ni en ningún otro sitio probó café.

¿Cómo reaccionaría la cajera? El denario, para ella, no es dinero. Para mí tampoco. Ironía: el dinero deja de ser dinero cuando tiene tanto valor que no tiene precio. Las monedas y los huacos, me dice el amigo que es mi anverso o mi reverso, cuestan más pero valen menos en las galerías que en el tesoro o la tumba. Porque mientras más gente tenga en su poder el objeto cargado de magia menos va quedando de ésta, contaminada, digámoslo así, por el dominio de sucesivos y como eslabonados dueños. Evitar esta cadena es acercarse al origen, trasladarse en espacio y tiempo, casi como para recibir de las propias manos de un señor romano o mochica algo exclusivamente suyo, personal de perfil y de frente y como imantado por su presencia.

El sentido mágico del objeto se me confunde con el sentido mágico de la palabra que tuvieron los cátaros y heredaron los simbolistas y está como oblicua poética en *La lámpara maravillosa* tanto como en los manifiestos surrealistas y vivo en cada poema que en cada sílaba resume al lenguaje. Tan vivo como el emperador cuyos bucles de plata la brisa acaba de deshacer.

Pago con bolívares y regreso a casa con el imperio.

Caracas, 8 de diciembre 2006.

## ESTÉTICA INVERTEBRADA

Del carrusel a la carroña.  
De *L'aur'a* a las tiñosas.  
Un trobarric venido a menos.

Compuesta y descompuesta, justo bajo el cielo de la boca, la lengua remueve el basural y recoge sus tesoros; los saca al tiempo ajeno y al espacio de todos, fuera, lejos, en el papiro vuelto página revuelta para ser leído.

Cautivado, por un instante, el lector sueña los extraños sueños del poeta. O sus pesadillas. Que no cierre el libro de inmediato, que no lo domine el asco, prueba que él también está lleno de porquería.

Porque al final también fue el Verbo. El airecillo nada apacible agitado por tiñosas. Así, amontonada la poesía, revertido el papel, catarsis, despojo, contagio, hasta en los márgenes de la página aparecen las moscas; y zumban, revolotean, advirtiendo al hipócrita lector que está a punto de zambullirse, nariz por delante, en un vertedero.

*Lleno de mí*, reza el primer verso de *Muerte sin fin* (1959). Lo escribió Gorostiza pero lo pudo haber escrito Wittgenstein. *Lleno de mí –ahíto–*, según lo subrayara el poeta, Wittgenstein desesperadamente quiso desmaterializarse, renunciando a sus abundantísimos táleros; y luego al lenguaje, siempre traicionero, ineficaz, materia burda, artera, con la cual los filósofos dicen tonterías o tergiversan lo que quieren decir al decirlo. Nada difícil de imaginar que también quiso desprenderse, tras pocos venturosos amoríos, del cuerpo y sus oscuras fuerzas instintivas, estorbos adicionales de la mente.

Añorar en verborreas un silencio definitivo, dicente. Vacirse, purgarse, soñar en palabras incontrovertibles con una botella de desinfectante. Y bebérsela.

A buen entendedor, pocas palabras.

En boca cerrada no entran moscas.

Villon las sabía reconocer. Por lo menos en un vaso de leche.

En subrayado blanco y negro, retrata una.

Con ese acento espasmódico la imagen resulta tan elocuente como una danza de la muerte.

El macabro bailoteo no se pierde en la indiferencia como la caída de Ícaro en el cuadro de Brueghel.

Leche vestida de negro. Luto lácteo, melancolía.

Descorchado, el surtidor que hace gala de rotundas pero obvias afirmaciones desencadena al escarnio pormenorizado y recuerda las pestes que periódicamente azotan a Europa.

Las tautologías subrayan la paradoja del yo, excepcional pero catalogado entre las cosas sin importancia.

Burla con algo de bula, sarcasmo con sarcófago, balada con balazo, el alado punto ortográfico parece dibujado en la sien.

Es uno y también innumerable.

Los libros están llenos de moscas.

Pasan de poemas a novelas y de novelas a las tablas y de las tablas a ensayos.

Zumban desde Homero.

Arqueológicas como las nueve Troyas, en el cobrizo verdinegro de los ojos compuestos y los cuerpos segmentados no es difícil entrever la pátina de un escudo aqueo.

Plaga, no plagio, y literalmente bíblicas, figuran en el Segundo Libro de Moisés.

¿Por qué no hay moscas en los evangelios? ¿No las hubo en el Gólgota? ¿Solo el par de ladrones estuvieron a la altura del Cristo durante su agonía? Hematomas, llagas, sangre, coágulos, pus, baba, orines, ¿no atrajeron un mosquero? ¿Día y noche se lo espantaron al *rex ivdaeorum*? ¿Acaso un milagro explica este misterio?

A boca cerrada no entran moscas. Y al caricaturizado rey de los judíos tampoco.

Nuestros dioses mueren. Nuestras verdades también.

«Las moscas que van a morir acaban con el aceite de la suavidad.»

Lo asegura San Agustín en su «Tratado I sobre el Evangelio de

San Juan» para alertar acerca de los engaños y burlas del diablo. La aristocracia del infierno se identifica con lo abyecto y paladea en seis patas torácicas la corrupción de la carne. A Belcebú, recuerda el santo, se le llama príncipe de las moscas.

No hay forma de espantarlas.

¿Acaso no pasa a la página en blanco la mosca que derrama el vaso de leche? La suponemos como un hueco negro en la Vía Láctea de Mallarmé, concurrente con el corriente cálamo, tenaz como las letras y la tinta, inquieta en las erratas y los dados que jamás abolirán el azar.

Últimamente el mosquero asoma hasta en la nieve. Leche derramada, esa nieve. Copos retintos, el mosquero. Subrayado blanco y negro.

Villon es la mosca en el vaso de leche y Rimbaud la mosca ebria en el meadero de la posada.

¿A qué se debe la fascinación que ejercen sobre nosotros?

Hace milenios los insectos solían ser vinculados a lo solar. El escarabajo pelotero de las orillas del Nilo representa a Amón-Ra, nada menos. Así, divino en la gloriosa amistad de patas traseras, empuja al sol por el firmamento como si fuera una bola de excremento. En otra imagen, de la opuesta orilla del Mediterráneo, el Ícaro extendido por pájaros y abejas se acerca al fuego hasta que, derretidas las alas de cera, cae y muere como las mariposas nocturnas achicharradas por una potente fuente de luz.

En sus orígenes larvarios, la astronomía se apoya en la entomofilia para poner al firmamento y a los dioses a ras de tierra. El mito los contamina, los entierra. Se contempla el cielo como por un telescopio a través de las patas quitinosas para arrastrarlo hasta el inframundo y allí protegerlo con amuletos del bicho petrificado. Para momificarlo durante su repetida muerte en la pirámide invertida de la noche.

La paradoja del dios viviente que muere a diario se celebra en el paisaje. Las lecciones del horizonte rinden frutos aparentemente imperecederos. La noche se hace menos temible. El hombre entierra al cielo.

El doble cuerpo de los emperadores romanos divinizados –uno



incinerado, otro, la imago, conservado en cera-, que facilita la ascensión al cielo, fase final del ritual funerario; y el dogma de la Trinidad, sagrada oferta 3x1, entrañan en su revelada apoteosis una velada metamorfosis. Larva, pupa, imago, Dios como escarabajo o mariposa.

Pupilos de las pupas, los sacerdotes intuyen en la aparente muerte un renacer. Inventan la eternidad y la momificación, rebobinan el fin del tiempo como un tiempo sin fin para que los dioses asistan al alma, sucia, culpable, lo más humano de la anatomía, y por supuesto lo primero que se pudre, pues se pudre en vida.

Cuando la seducción de la incredulidad desgasta los mitos, el insecto y sus metamorfosis azogan otros cristales. La escala de las imágenes se reduce entonces a lo humano, aunque los rituales de transformación resulten repulsivos y provoquen una repentina parálisis.

Olvidadas las lecciones de las ninfas y las crisálidas, el culto reverencial del insecto invierte su signo. Apocalíptica, la entomofobia anuncia un calendario sin redención. Un tiempo irreversible que no se puede envolver en tiras de lino. Caducidad. Intemperie.

Kafka soñó un destino capaz de devolvernos a los fueros de la audacia. Un destino como para desaparecer. Para reanudar la raza en el instinto compartido entre el animal y el hombre.

*El deseo de ser piel roja* hace revivir exactamente ese deseo, que fue tuyo y mío mucho antes de leer a K., tuyo y mío a los seis, siete, ocho años, tuyo y mío ahora y siempre en la nostalgia despertada por ese puñado de líneas.

En una forma de vida salvaje, primitiva, ay, sentir la suerte envidiable del humo como fuego apagado todavía. Como serpiente que muda la piel para dejar de ser nube o pájaro renacido en espirales de las cenizas. O nube una y otra vez.

Pero K. también soñó el reverso de ese sueño, la simetría inversa de la pesadilla, al presentir rasgos o destinos no menos humanos que el del legendario piel roja en formas de vida tan primitivas que resultan pavorosas o despreciables.

Tal es el caso de Gregorio Samsa, esa posdata de Ovidio. Samsa es samsara, la reencarnación como condena. El destino como delito.

Que el extraño personaje no se haya transformado en cucaracha sino en escarabajo pelotero, como sostenía Nabokov, da a su metamorfosis una gravitación de amplio alcance alusivo. La condición humana, si acaso es eso lo que ahí se insinúa, vuelve a tener algo piramidal y sobrecogedor. Algo que titubea, como en el balancín de Osiris, entre lo divino y lo horroroso.

Samsa es un Cristo que no asciende.

A buen entendedor, pocas moscas.

Hasta en boca cerrada entran.

Caracas, 22 de marzo 2012.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

San Agustín (1950). *Obras de San Agustín. Tomo XIII. Tratados sobre el evangelio de San Juan (1-35)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Kafka, F. (2011). *La metamorfosis*. Madrid: Alianza.

Gorostiza, J. (1959). *Muerte sin fin*. México: Loera y Chávez.

#### GALERÍAS DEL SONETO

El incumplimiento de un sacrificio desata una cadena de sacrificios. Al engañar a Minos, Pasifae engaña al toro. Pero todo lo que rima tiene laberinto: ese animal seducido es instrumento de un dios que la atrae para castigar al rey. Los dioses pueden caldear la nieve del Olimpo en la piel de un cornúpeta o las plumas de un cisne. Del doble o triple engaño, espejos astados que embusten y embisten en los equívocos de la semejanza, surge lo impar: el Minotauro, imagen visible pero oculta del azogue retorcido por el deseo que salta los límites. El monstruo que nace para ser enterrado. Una genética dual, caótica, borrosa, pues la reina invierte el ritual acrobático de la isla y en vez de saltar sobre el toro se forra de ternera y cuadrúpeda

acoge la embestida; y el toro manso sale del mar como caracol y encaje de espuma para sumar un tornillo violento y decisivo al aparato inventado por Dédalo. Las espirales de la pasión fracasan en la superficie, donde rige la forma como infinita variante del uno. Pero se estrena como arquitectura en las profundidades para albergar lo informe. Un templo oblicuo de Poseidón, postergado agitador de la tierra, dios de los terremotos. El laberinto es un lugar sin vuelta: *topos átropos*. Un volcán y un intestino sin salida: catabolismo del espacio y de la especie. Engañoso mapa del caos. Tablero donde se sacrifican todas las piezas.

Seth engaña a Osiris con un cofre de maderas preciosas hecho exactamente a la medida del hermano. Sospechamos la astucia y la destreza de Dédalo, acaso egipcio entonces, y capaz de perder al hijo en las aguas del Nilo. El admirable cofre será de quien tenga su talla. Y solo Osiris encaja perfectamente en él, como Pasifae en la ternera. La alegría de merecerlo le dura poco al dios de las tierras fértiles. Seth, dios del desierto, lo convierte de inmediato en ataúd, abusando de clavos y plomo fundido. Arrojado al Nilo, se incrusta en el tronco de un tamarisco y acompaña el crecimiento de los anillos. Vivo y piramidal, el ataúd ha vuelto a ser cofre: contiene a Osiris, fruto de infinitas resurrecciones. En su peregrinaje de esbozada Antígona, a Isis le frustran la inmortalidad del niño débil y enfermo que noche a noche ella lanza a la hoguera para quemar sobre los grandes troncos en llamas sus partes mortales. Pero logra rescatar al tamarisco; y en él al cofre; y en el cofre a Osiris. Seth encuentra el tesoro y lo despedaza en catorce trozos, regándolos por el Nilo para los afilados cocodrilos, que no se los comen. Isis se propone reunir los trozos dispersos de su hermano y esposo para ensamblarlos y recrear el cuerpo. Y los encuentra todos menos uno: el falo comido por peces malditos, el lepidoto, el pagro y el oxirrinco. El falo desaparecido que no le faltará a las otras trece partes de la primera momia de Egipto, pues la excepción fue modelada en sicomoro, dura y resistente madera, vestigio del cofre, del ataúd y el tamarisco.

La excepción del sicomoro repunta como culebra en la vara de Aarón. Pero antes asoma en una ternera y pare al Minotauro. Y también en una yegua y pare a los héroes que destruyen a Troya. Simulacros de cofre, de yegua y de ternera: tablas del teatro donde la naturaleza y la historia juegan al orden y al caos. En las profundidades retorcidas de la tierra el Minotauro espera una rima.

El laberinto de las formas es un rumbo invaginado pero ocluido, negado, que será la tumba de muchos inocentes. Y particularmente la suya, acaso el más inocente de todos. Cada nueve años entran catorce jóvenes, pareados siete a siete en varones y hembras. Pares para lo impar, nupcias simuladas para la muerte. Átropos corta el hilo a todas esas parejas sepultadas en vida. El Minotauro despedaza y se come a cada hembra y cada varón sin destino.

Excepto a uno: Teseo, el extraño  
acompañado por el hilo de Ariadna.  
El hilo del retorno seguro:  
tropo, tornillo, espiral.

Lo que entra y sale;  
baba y caracol, falo  
y seminal hilo de vuelta.  
Catorce líneas bailan

sobre el mosaico de Cnosos.  
Osiris se escribe con trece tintas  
de carne y una de sicomoro.

Catorce son los pasos del *Via Crucis*.  
Separados por una cuerda,  
siete parejas riman el soneto.

Caracas, 22 de agosto 2007.

## LA SALA DE KAFKA<sup>1</sup>

### 1

Durante varios días me he preguntado cuál de dos opciones sería peor para una ocasión como ésta: decir mucho en poquísimas palabras o no decir nada. Haré lo posible por no decir nada.

<sup>1</sup> Leído en inglés como parte del festival *Kafka Unorthodox* celebrado en el Cooper Union de Nueva York en 1983.

¿Soy demasiado ambicioso, verdad?

Sabía que se iban a reír. Gracias. Contaba con la risa para aludir a un dilema de la literatura contemporánea. Un dilema que la obra de Franz Kafka, quizá más que cualquier otra, se atrevió a encarar.

2

Un hombre corre y otro lo persigue. Un tercero –testigo, lector– observa sin saber qué hacer. El perseguido, ¿huye culpable de algún crimen o como víctima de un criminal? No lo sabemos. Mejor no intervenir. La carrera, como la de Aquiles y la tortuga, paraliza. Insuficiente, ofuscada en un caso y exacerbada en otro, la lógica siempre nos inclina al fracaso. Lo que de veras sabemos es fracasar.

3

Subo unas escaleras y llego al sótano. Bajo otras escaleras y llego a la azotea. He entrado en un castillo de Escher, en un laberinto de Borges, en una parábola de Kafka. Estoy atrapado fuera de todo pensamiento posible. Estoy atrapado en una cinta de Moebio. Sé fracasar.

4

Leemos en *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora: «Demos en esta cumbre un solo instante / paz a la vista y treguas al trabajo./ Esa montaña que, precipitante,/ ha tantos siglos que se viene abajo» (1610). En un solo instante la mirada es capaz de recoger todo un paisaje –y aquí la rima de Góngora subraya lo vertiginoso de la sensación– que «precipitante,/ ha tantos siglos que se viene abajo.» Curiosamente, paradoja dentro de la paradoja, lo que Galeazo y Emilio se proponían era dar «paz a la vista». La mirada barroca, como lo testimonia la obra de Velázquez, nunca descansa. Esa mirada, aquí, sostiene al paisaje de Toledo en la tensión de una doble dinámica: hacia abajo, por gravitación; y hacia arriba, levitante, ascensional.

La ciudad parece hecha para Zenón. Recuerda a la flecha asombrosamente fija aun en su precipitada trayectoria. En este caso no se trata de una caprichosa negación del movimiento. Sofisma,

diría Sócrates. Falacia, diría Aristóteles. Más bien se refleja la tremenda tensión espiritual de una época. La mirada barroca traduce paradojas de su propio trasfondo religioso: «muerte que das vida», «que muero porque no muero». Esas paradojas eran perspectivas que la poesía renacentista y la poesía mística de España aportaban al surgimiento de una mirada infinitamente más comprometida en su grado de distorsión con una exclamación de San Juan de la Cruz que con un punto de fuga de Tintoretto.

5

*Cascada, Ascendiendo y descendiendo, Relatividad, Galería de grabados:* en muchas litografías de Escher es posible entrever traducciones visuales para las parábolas y paradojas de Kafka. No facilitan la comprensión pero sí llevan el desconcierto provocado por la lectura a un alto más atroz y revelador.

No sorprende que Escher y Kafka compartan un obsesivo interés por ciertos temas: la Torre de Babel, las metamorfosis, el estancamiento absoluto en medio de un cambio aparentemente incesante. Al señalar la inexistencia o la futilidad del movimiento, ambos insinúan como ascendiente al pensamiento eleático. Ante la flecha de Zenón, Escher propone sus variantes: personajes que ni suben ni bajan al subir y bajar escaleras; pájaros que ocupan exactamente ese escaso marco que a pesar de un perpetuo aleteo nunca desocupan; vuelos fijos en un espacio también fijo que son otros – esos mismos– pájaros.

Kafka paraliza a sus personajes –y a sus lectores– con procesos meticulosamente razonados pero carentes de sentido, empeñados en nunca alcanzar otro destino que su propia sinrazón de ser: acercarse a la mitad de la mitad de la mitad de una meta infinitamente elástica. Infinitamente eleática. De ahí esas curiosas escaleras colocadas entre dos pisos sin llegar a ninguno; o ese mensajero imperial que en vano se esfuerza durante miles de años por salir de cámaras infinitamente concéntricas dentro de palacios infinitamente concéntricos dentro de vastas multitudes, para entregarnos personalmente el mensaje de un emperador muerto y seguramente olvidado. Ni su esfuerzo tiene sentido ni su mensaje tampoco. Solo tiene algún sentido, tal vez, la pesadilla de imaginarlo. Imaginarlo es casi tan desastroso como esperarlo. ¿Acaso podríamos, de acá a

unos miles de años, descifrar el mensaje de un muerto? Y soñar así nuestra propia inmortalidad, ¿no sería esto aún más difícil que la interminable aventura del obstinado mensajero?

En *El proceso* (Kafka, 2004), donde tropezamos con porteros cada vez más imponentes que vedan el paso de una sala a otra, el cura le advierte a K. que no debe precipitarse en llegar a ninguna conclusión: antes hay que ponerla a prueba. Pero las posibles interpretaciones de la Ley, las pruebas necesarias para arribar a cada posible conclusión, paralizan el pensamiento. Como el hombre que quiso ser admitido ante la Ley, como K., el lector casi llega, está a punto de llegar a una melancólica conclusión: aceptar la mentira como principio universal.

Se trata de la carrera entre Aquiles y la tortuga, por supuesto. Solo que ahora el propio Aquiles está convencido de la inutilidad de su esfuerzo. Gracias a Zenón sabe que jamás llegará a la mitad de la mitad de la distancia que lo separará siempre de la lentísima tortuga. Quizá la única manera de alcanzarla –lo digo pensando en los constructores de la Torre de Babel soñados por Kafka, que tenían la certeza de que no era posible construirla demasiado despacio– sería correr lo más lento posible, de tal forma que fueran cada vez menos y mayores las mitades que a él, Aquiles quelonio, le toca recorrer, hasta que, quién sabe, la tortuga tuviese que recorrer el doble de una distancia infinita e inútil. Así ambos, dentro de otra posible paradoja, que es la también soñada imposibilidad de ocupar exactamente un mismo espacio, llegarían siempre primero a la verdadera meta: su definitiva separación.

Vista por Góngora o el Greco, Toledo es una montaña mágica. Aludo a la novela de Thomas Mann para recordar a los pacientes sumidos en pequeños rituales y actividades estrictamente normadas cuyo desenlace, previsible, repetido, era una absoluta parálisis. La tuberculosis como privilegio, como casta: con tal de integrarse a un cenáculo donde el aburrimiento podía ser soñado como actividad, el sanatorio, la enfermedad y la muerte resultaban aceptables.

La extraña relación entre cuerpo, arquitectura y paisaje que hallamos en Mann, se hace evidente de forma más descarnada en los dibujos de Vesalio. A mediados del siglo XVI unos antecesores de

los tuberculosos de *La montaña mágica* (Mann, 2009) posan elegantemente para la mirada indiscreta y desorbitada de los curiosos. Se trata de esqueletos y cadáveres en proceso de disección, invitados de gala de la muerte y de la ciencia que acaso despertaron inconfesables envidias.

La España de los siglos XVI y XVII, obsesionada por temas teológicos, discute como nunca la Caída y la Ascensión. Pareciera allanar así el camino para Isaac Newton. La sesuda cuestión llega hasta los diálogos de don Quijote y Sancho, improbables teólogos. Parodiada, deformada, con guiño y sonrisa, asoma en aventuras simétricamente inversas: la cueva de Montesinos y el Clavileño. Asoma también en la imagen de Toledo. La ciudad pintada por el Greco y rimada por Góngora reposa no en perfecto sino en tenso equilibrio. El sentido común es una paradoja y el lugar común un milagro. Naturaleza, arquitectura, humanidad, todo está sometido a fuertes sacudidas; todo está en vilo y como a punto de hundirse. De no ser por la gracia de Dios, colegimos, Toledo se desplomaría.

## 7

Alejamos un poco la mirada al releer unos versos de Góngora. Estamos en 1588, 1596, 1621. Los ingleses han derrotado la Gran Armada de Felipe II, han tomado y quemado Cádiz, Felipe IV se pasea a caballo por un parque. Se desmorona un imperio y nadie se da cuenta. O quienes se dan cuenta no pueden contarlo. Es la época del gran engaño. Es también, y no extraña, época de una fe obstinada, ciega. Quizá la ciudad rimada por Góngora en 1610 y pintada por el Greco probablemente ese mismo año represente la tensión del momento: Toledo es una cumbre precipitante mas no se desmoronará, en su cima se vendrá abajo eternamente. Si el imperio parece estar en su cenit cuando ya anda por los suelos, la ciudad que parece venirse abajo permanece empotrada en un monte. Las apariencias engañan: lo único que cuenta –lo insinúa el conde de Villamediana– es la pasión, o el ímpetu, desencadenados precisamente por la creciente escisión entre apariencia y realidad.

La negación o la futilidad del movimiento reseñada por Escher y Kafka, dos eleáticos modernos, permiten disfrutar con mayor asombro una anécdota del siglo XVII donde se cifra todo el barroco español. Felipe IV, el nuevo rey, entra por el parque a las tres de la tarde



seguido de treinta y seis caballeros. Entre estos, «Villamediana lució mucho –leemos en el epistolario de Góngora–, tan a su costa como suele, y fue de manera, que aun corriendo se le cayó una venera de diamantes, valor de seiscientos escudos, y por no parecer menudo ni perder el galope, quiso más perder la joya.» Hay más quilates en la cabalgata que en la joya; la talla se da en el galope, no en los diamantes. Lo único que cuenta es el movimiento.

Es la época del gran engaño. Hipérbaton, oxímoron, elipsis, en la poesía. En la pintura, imágenes que se salen del cuadro y quedan sugeridas, borrosamente suspendidas, en algún espejo. Mimesis ambigua, contradictoria, ese espejo es la pintura misma, la poesía, la economía, la política: un mundo de ilusiones. En *Las Meninas* el espejo donde casualmente aparece retratada la pareja real ocupa el centro de la tela. Pero de esa tela donde son retratados el rey y la reina solo vemos el envés y el bastidor. El espejo secuestra un centro posible, una imagen posible, una mirada posible. El centro descentra: no vemos nada. La mirada, desorbitada, se despilfarra alrededor de un blanco borroso, borrado. La mirada imperial, que aparece en el espejo y que es también la nuestra, se ciega en lejanías.

Paradoja: la mirada de Velázquez nos incluye en la pintura y nuestra mirada nos excluye. Colocados detrás de la pareja real, nosotros también debiéramos aparecer reflejados en el espejo. Nos buscamos en vano. Desconcierto: no estamos ni en el fondo ni en la superficie del cuadro. No hay fondo: lo reflejado allá en el espejo está cerca de nosotros. Ni hay superficie: solo vemos el envés de la tela donde Velázquez todavía está pintándola. El desconcierto y la paradoja como multiplicación: negándonos una imagen real, el pintor nos entrega imágenes verdaderas. Estamos ante su mirada y él ante la nuestra: la pintura en sí, el acto de pintar, es la imagen.

Volvemos a los versos de Góngora con el asombro provocado por el cuadro de Velázquez. ¿Dónde estamos? «En este occidental, en este...» El comienzo de un soneto parece colocarnos en un caprichoso punto cardinal. Como en *Las Meninas*, donde la mirada nos sitúa detrás de la pareja real, estamos aquí pero aquí es allá. Vértigo, suspensión, caída: un este occidental.

¿Pero dónde está éste este repetido, éste este occidental? Es una ilusión, no existe: es una apariencia subrayada para engañar mejor. Espejismo sintáctico: el sustantivo carece de substancia: es un adjetivo. No hay este, punto. En el soneto Góngora medita acerca de los sesenta y tres años que acaba de cumplir. Se trata, pues, de un ocaso, el final de una vida. «En este occidental, en este, oh Licio,/ climatérico lustro de tu vida.» En el tiempo de Góngora, como en el espacio de Velázquez, se adivina una arquitectura espectacularmente demoledora. Por eso la lectura, como la mirada ante el cuadro, se convierte en una trampa: «todo mal afirmado pie es caída», dentro de otra trampa: «toda fácil caída es precipicio».

«Desatándose va la tierra unida», dice el poeta, comentando no solo la caducidad de la existencia sino la hesitación de su lector ante un sentido dúplice, quizá traicionero: un sentido sin sentido. El poema como trampa: si dice, seduce, y si seduce es para engañarnos, o porque nos engaña. No hay necesariamente sentido en esto que lees, en esto que ves, parecen decirnos el poeta y el pintor. Ni siquiera tus propios sentidos lo tienen: mientras más te empecines en un orden posible, más caídas para tu pie siempre mal afirmado y más precipicio para tu fácil caída.

A la perspectiva renacentista la pintura y la poesía del barroco oponen una simetría desconcertante: lo central queda al margen. En el cuadro la imagen salta, rebota, se disimula entre miradas que la buscan; en el poema la sintaxis se contorsiona, crece en la elasticidad de distantes relaciones, des/enfoca con el hipérbaton la nada lineal acumulación de sentido. El este occidental, como el espejo de *Las Meninas*, es un falso punto de convergencia. Ahí se escinde el simulacro de un orden y entre palabra y palabra, entre la mirada y lo mirado, crece nuestro desconcierto.

## 9

Prometí hacer lo posible por no decir nada. He cumplido. Ese sería, pensé, mi homenaje a Kafka. Muy oblicuamente, y ojalá para la creciente confusión de todos ustedes, me he referido en estas páginas a una arquitectura demoledora, inhabitable: los laberintos de Borges, los castillos de Escher, la Torre de Babel de Kafka, el espejo de Velázquez, el este occidental de Góngora. En todas estas construcciones, como en la cabalgata de Villamediana, asoma ese

espacio interior, disimulado, oculto, siempre contradictorio y a veces contrafuncional, que se da dentro de cada palabra y entre una palabra y otra. Súbito intersticio del sentido que algunos –como el propio Kafka– han pensado estáticamente. En ese intersticio, entre muros simbólicamente concéntricos pero ahora cada vez más concentracionarios, alguien espera nuestro mensaje. Al recibirlo –pero eso jamás, jamás podrá ocurrir– ya nosotros estaremos muertos y olvidados. No importa. Siempre y cuando al caer la tarde él pueda soñar, acodado en la ventana de su casa, que de un momento a otro nuestro incansable mensajero llegará.

Nueva York, 4 de marzo 1983.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Góngora, L. de (1610). *Las firmezas de Isabela*. En: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-firmezas-de-isabela—0/html/fedcb20c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-firmezas-de-isabela—0/html/fedcb20c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html)

Kafka, F. (2004). *El proceso*. Madrid: Alianza editorial.

Mann, T. (2009). *La montaña mágica*. Buenos Aires: Edhasa.