

RASTROS KÁRMICOS

ELIOT WEINBERGER

TRADUCCIÓN DE AURELIO MAJOR



1

Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremeci, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria...

(TRADUCCIÓN DE PEDRO SALINAS)

Su brevedad ilusoria:

"La memoria", dice Plotino, "es para los que han olvidado". Los dioses no tienen memoria porque no pueden olvidar. Los dioses no tienen memoria porque no saben del tiempo, no necesitan enfrentarse a él, no buscan recordar, re-acordar fragmentos perdidos. En la India, con sus vastos intervalos y las mismas vidas que aparecen una y otra vez, no hay distinción entre aprender y recordar. Lo supimos en nuestras vidas anteriores, siempre lo hemos sabido, aprender es volver a mentar, regresar a la mente del conocimiento universal. Dice el Upánishad Jaiminiya: "Lo que debes recordar es lo desconocido". Más aún: es lo desconocido lo que te lleva a recordar, y lo provoca el olfato, el *vásana*.

Vásana, que literalmente significa "aroma", es un residuo del karma, aquello —tan inefable como el olfato— que perdura de una vida anterior. Cada vida genera *vásanas* que permanecen latentes hasta que reencarnamos en la misma especie, es decir, los *vásanas* de una vida de gato sólo se desplegarán cuando, mil encarnaciones más tarde, seamos un gato de nuevo.

En su forma más patente, le debemos a los *vásanas* el *déjà-vu*. En la India, nos parece que antes hemos estado aquí porque ya estuvimos aquí. El *vásana* intangible es el puente entre esas existencias. En un plano más sutil, nos sentimos atraídos apasionadamente por alguien debido a los *vásanas* que de aquel surgen, lo que despliega los recuerdos de amores anteriores. Todo acto de amor, en la India, es una re-presentación.

• Texto leído en el Festival Internacional de Poesía de Jerusalén el 21 de marzo de 1995.

...siento estremecerse en mí algo que se agita, y quiere elevarse; algo que acaba de perder ancla a una gran profundidad, no sé qué, pero que va ascendiendo lentamente; percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando.

(TRADUCCIÓN DE PEDRO SALINAS)

Las distancias que va atravesando:

La poesía erótica india está saturada de fragancias. En cada página de la gran antología sánscrita, el *Tesoro* de Vidyákara, compilado hace mil años, los amantes moran en una atmósfera de azafrán, sándalo, sudor, lotos, floraciones de mango y nombres de flores para los que no hay traducción: guirnaldas de *bákulas*, botones rosados de *bandhuka*, pétalos de *ketaka* vencidos por el peso de las abejas. La boca de los amantes es tan perfumada como su cabello. En támil, una lengua del sur de la India, la misma palabra quiere decir "estar unidos, casados, abrazados" y "emitir fragancia". En cambio, en los poemas sánscritos, la pasión del amante solitario se compara con una flama que arde sin humo, sin olor alguno.

La ciencia occidental ha demostrado que algunos olores, como los del césped recién podado o el pan tibio del horno, inducen un humor de abrumadora nostalgia —incluso entre quienes crecieron en el asfalto ciudadano o relacionan el pan con envolturas de plástico. Como catalizador, el olfato es esencial y misterioso: su química nos lleva no sólo a recordar sino a querer recordar. No es una coincidencia que las más vívidas memorias recientes de la infancia hayan sido escritas por quienes crecieron en la pobreza extrema o en poblados rurales, con frecuencia en el Tercer Mundo —lugares suntuosos por sus olores. Proust mismo cree que su viaje comienza con el sabor y la sensación en la lengua de las migas de la magdalena en la cucharada de té. Al paso menciona, y apenas se percató, su concurrencia con el vapor fragante que se eleva de la taza.

Nosotros, los de la clase media de los Estados Unidos, crecimos en un mundo casi por entero desprovisto de olores, excepción hecha de los productos químicos de limpieza, y apenas recordamos nuestra infancia, excepción hecha de los programas de televisión. Peor aún, el protestantismo no nos ha dejado una palabra neutra

como "sabor" para el olfato. "Hedor" o "fragancia" son precisos pero "oler", que no debiera encerrar valor alguno, por lo general implica fetidez y además "oler" es equívocamente un verbo transitivo e intransitivo. Son de un mundo cuyo Satanás huele a algo, pero cuyo Dios a nada huele.

Y los científicos de hoy señalan que "el cerebro opera con dos sistemas de memoria, uno para la información ordinaria y otro para la información intensamente emocional". Es decir, la información que acontece en alguna suerte de tensión, inducida por la reacción primitiva de "luchar o huir", es creada por las hormonas adrenérgicas, la adrenalina y la noradrenalina, y almacenada en la amígdala, "dos estructuras con forma de almendra que regulan la emoción". Los vāsanas, apuntan algunos comentaristas, son en concreto rastros específicos en la memoria de deseos muy poderosos: entre otros, el deseo de fama y respetabilidad, el deseo erótico, el deseo del conocimiento proveniente de los libros, el anhelo espiritual. Y es el deseo, siempre la necesidad insatisfecha, lo que lleva de un nacimiento a otro en este mundo que ansiamos.

Pero el deseo, tal como se distingue en la India, es asimismo una suerte de olvido. Una palabra sánscrita, *durdhara*, significa tanto "irresistible" como "difícil de recordar", la palabra casi es un poema en sí misma, pero se vuelve palpable en unos versos de Vidya, del siglo VIII, la primera poeta sánscrita que conocemos:

Qué abundancia,
poder charlar
sobre la noche pasada
con tu amante:
los juegos,
las sonrisas, los susurros,
y hasta su fragancia peculiar.
Pues les juro, amigas mías,
que desde el instante
en que la mano de mi amante tocó
mi falda, no recuerdo
nada más.

(TRADUCCIÓN DE LA VERSIÓN INGLESA DE A. SCHELLING)

El amante, irresistible y difícil de recordar. Las amigas de Vidya recuerdan la fragancia que las llevó a sus propios amantes. Pero la pasión de ella, según nos dice, fue aún mayor al borrar los rastros del vāsana que la había engendrado. Si al leerla nos parece mundana, en la India sería metafísica también: una pasión de la que no hay recuerdo, que no proviene de recuerdo alguno, es un acto trágico: la liberación, la extinción, del mundo ilusorio.

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos,

más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todos, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.

(TRADUCCIÓN DE PEDRO SALINAS)

El edificio del recuerdo:

2

Iba en un taxi por la calle Diez. Los autos estacionados de los dos lados, la mitad ilegalmente, dejaban sólo un carril libre. En medio de esta obstrucción se detuvo el auto frente a nosotros, un compacto rojo lavado y encebado. No avanzaba. Nada le impedía el paso; sin rastros de descompostura, la repetición del encendido; no había modo de rodearlo. Aguardamos. El chofer, de Bangladesh, me miró por el retrovisor, alzó las cejas y se encogió de hombros. No hablaba; quizá por el calor. Los autos estaban formados en fila detrás de nosotros, pero nadie hacía sonar la bocina. Era el mes de agosto de un largo verano; nadie podía tolerarlo más; yo tenía que tomar el tren.

Salté del taxi a mirar. Los vidrios del auto rojo estaban cerrados. Al volante un hombre indefinido de la especie que tenemos por programador de computadoras, de unos treinta años, regordete, cabello corto, camisa blanca inmaculada, anteojos. Gesticulé, como lo hacemos por acá, óigame, ¿qué pasa? No alzó la vista. Grité más recio, agité los brazos. Se volvió. Una sonrisa. Continua. Y lentamente se talló un lado de la nariz con el dedo, sin cesar. Lo miré fijamente; seguía sonriente; se talló la nariz; volví al taxi; aguardamos, nadie hacía sonar la bocina. Todo indicaba que el tránsito había parado en seco.

Te miras en el espejo retrovisor, te oyes respirar, escuchas tu voz, una voz que habla, hace calor, estás vivo. Y estar vivo en las postrimerías de este siglo, un hombre de clase media en una capital de Occidente, es estar a la deriva. Vas con demora, todos siempre van con demora, impulsados por el remordimiento. Dicen: cómo pasó el tiempo. Quieren decir: no sé qué le pasó al tiempo.

El tiempo fue más aprisa y danzó hasta quedar exhausto. La velocidad fue la novedad del siglo y su fascinación: automóviles, aviones, cohetes, cálculos por computadora y comunicación instantánea. La narración filmada y escrita iba de un punto a otro sin transiciones, transcurriendo como transcurre la memoria y al final de todo olvidó que había algo que contar. Después del umbral de "Zona" de Apollinaire, cada poema escrito fue un ejercicio (o un rechazo deliberado) de la simultaneidad. Los poemas largos — *Tierra baldía* de Eliot o *Altazor* de Huidobro — no dejaron de recordarle

al lector que se diera prisa. Cada lengua occidental pudo la enramada de su retórica florida. ¿Quién tenta tiempo? La atención se hizo más breve, estabas tan ocupado; todo se llevaba demasiado tiempo y era difícil recordarlo más tarde.

El tiempo fue más lento y quedó petrificado. Muybridge, en sus estudios sobre la locomoción humana y animal, puso el freno; la cámara de cine detuvo el movimiento. Cada fracción de segundo en el fluir del tiempo quedó helada. O el tiempo mismo, como la flecha de Zenón, resultó cuadros sucesivos que reemplazan un cuadro inmóvil. Lo que vio la cámara, la bala que entraba en la manzana, era real. Lo que vio el ojo, la manzana al estallar, no lo fue. La fotografía del siglo XIX de un sujeto aislado se convirtió en la fotografía del siglo XX de una fracción aislada del tiempo, un "momento decisivo" en una atmósfera de indecisión generalizada. Cuadros llenos de vida que vieron la vida que nunca acabábamos de aprehender.

El tiempo extendió las distancias inimaginables de la luz viajera hasta los confines especulados del universo, si es que el universo tiene confines, si es que el universo tiene un principio. El tiempo, en el agujero negro, se desvaneció. El tiempo, a la velocidad de la luz, iba en reversa. El tiempo, en las partículas subatómicas, no avanzaba. Se dijo: piensa en la mosca de la fruta que vive y muere en un día. Si nace una mañana de invierno sólo sabrá de un mundo helado; cien generaciones más tarde, sólo de uno caluroso; deberán transcurrir otras cien para que vuelva al mundo de los ancestros. El tiempo de Occidente se convirtió en tiempo hindú: un millón de años humanos son el parpadeo de un dios que vive una vida de un millón de años divinos en una sucesión de un millón de nacimientos y renacimientos.

El tiempo seguía saliéndose de cauce. Personas conocidas y olvidadas volvían a mentes y de pronto aparecían en la esquina. Vi el ojo amoratado de un amigo unas cuantas horas antes de que sobreviniera el accidente; soñé con los obituarios del periódico matutino la noche antes de su publicación. Durante algunos años y sin razón aparente pude predecir infaliblemente el sexo de los niños antes de nacer; luego, sin razón aparente, perdí esa capacidad. Todos hemos oído el teléfono antes de que suene, todos hemos sabido a veces quién llamaba.

[En *Un experimento con el tiempo*, un libro de los años veinte que a Borges le fascinaba, el autor concibe un ingenioso método para demostrar que el tiempo es un infinito de líneas perpendiculares. La narración central de los sueños es irrelevante; debemos fijarnos en los detalles mínimos. Por ejemplo, podrás soñar que haces el amor con tu hermana. No importa. Pero recuerda aquella nimiedad peculiar que yacía en la mesa de noche junto a ti en el sueño. Mañana verás el mismo objeto en el mercado de pulgas.]

Parecía que el tiempo hubiese perdido su forma. Bergson, al despuntar el siglo, había dicho que era un error confundir el tiempo con el espacio. ¿Pero en qué cabeza no se concebía el tiempo como un río que fluye, como un camino que lleva a su propio fin? Si el tiempo ya no era el círculo de los antiguos, la evolución de las eras que surgían y desaparecían para volver de nuevo, entonces al menos era la recta vía del progreso, en marcha hacia adelante en nombre del perfeccionamiento de la humanidad. Los trastornos lo botaban, los sueños sentaban el curso pero la injusticia lo impulsaba hasta que naufragaba debido a otro trastorno. El tiempo no se dirigía a sitio alguno. Las cosas estaban un poco mejor y mucho peor. Sobre las ciudades arrasadas se construía otra ciudad, y luego otra, y otra más, ninguna más dorada que las restantes.

¿Qué le había sucedido al tiempo? Teníamos prisa y pasábamos el tiempo esperando. Cuando niño, se me pedía que me acomodara bajo la banca en la escuela, encorvado con las manos entrelazadas en la nuca, que practicara a esperar la bomba atómica. Crecí a la espera, siempre al filo de lo inminente, en el presente perpetuo de estar vivo en el penúltimo instante del fin de los tiempos.

Nos miramos el uno al otro sorprendidos de cuánto habíamos envejecido.

3

El tiempo entonces, o nuestra manera de habitarlo, ha adoptado la condición de la poesía. El poema es parte de su momento histórico, fijo en el tiempo y el espacio sobre todo en el lenguaje que emplea pero también en el rango de sus intereses y de su forma —su indumentaria a la moda— con los que se arropa. Pero a la vez existe fuera del continuo histórico. Los poemas antiguos, los grandes, son tan inmediatos, si no más, que los escritos ayer. Una substancia viva e indefinible —quizá sus rastros kármicos— le confiere al poema una vitalidad que subsiste a lo largo de las edades, aun si la lengua en la que se escribió desaparece, aun si se traslada de una lengua a otra mediante la traducción.

Nosotros también, a fines de un siglo que ha desmantelado los antiguos modelos del tiempo, en la vida diaria tendemos cada vez más a explicar el presente, nuestras emociones y actividades ordinarias, por medio de un factor intemporal y lejano. Cuántas veces hemos oído que somos como somos debido al ordenamiento de las estrellas y de los planetas según la cosmología babilónica, debido a las características programadas en los genes que garantizan la supervivencia de los homínidos, debido a los traumas de la infancia o a los traumas históricos ancestrales. Por más ridículas que resulten estas regresiones a un principio determinante original, reflejan el deseo universal y humano de un origen y de

una narración coherente de lo sucedido desde entonces, una continuidad entre lo antiguo y lo nuevo.

Todos los mitos en el mundo del origen postulan que el universo se reúne otra vez. Nuestra versión presuntamente científica, si bien no verificable, quizá sea la primera que una cultura haya concebido como relato de la creación sustentado en la disgregación perpetua: luego del estallido primero los trozos del universo se precipitan apartándose para siempre: es una sensación que la mayoría de nosotros podría padecer en la vida diaria pero no ha resultado un terreno muy firme, si bien muchos lo han intentado, para erigir una parroquia. La religión o la ideología prometen respuestas, aunque no multiplican las preguntas que las llevaron a su fundación.

En tanto los científicos inventan instrumentos cada vez más precisos para medir el universo, el universo mismo se ha vuelto aún más misterioso. Nunca antes una cultura había sabido tanto y entendido tan poco. Hace unos días unos físicos divulgaron que, de acuerdo con sus cálculos, falta el 90% de toda la materia del universo. Este problema no se hubiera suscitado en la Florencia de Dante o entre los yekuanas del Orinoco, en cambio nosotros, lectores de los fragmentos vanguardistas y de las composiciones de "campo" desde Mallarmé hasta Olson, nos hemos acostumbrado a él: las cosas flotan —como la Tierra vista desde la Luna por vez primera— aisladas y rodeadas por la nada. Para nosotros en Occidente los modelos de lo antiguo y de lo cósmico son hoy tan variados, discontinuos y contradictorios como las ideas y las cosas a las que nos enfrentamos en el presente localizado. Es un estado de interminable dialéctica sin síntesis, sin noción del futuro y en el cual —como nunca antes— los únicos creyentes fervorosos son los que nada saben.

4

Me senté bajo la banca, con las manos entrelazadas en la nuca, a la espera de la fatalidad. Crecí como un niño en alguna secta, al borde del abismo, con la mirada fija hacia abajo, paralizado y luego un experto, incluso un perito, en apocalipsis, en las bombas de tiempo que la humanidad había puesto para sí misma.

Los aviones del Mando Estratégico de las Fuerzas Aéreas, armados, siempre en vuelo, cada minuto del año en algún sitio en lo alto y a la espera. Los submarinos nucleares, armados, sumergidos durante seis meses continuos en algún sitio en lo profundo y a la espera. Los misiles de los silos, tantos que fue preciso inventar nuevos blancos, pequeñas capitales de provincia; tantos como para arrasar el planeta siete veces sucesivas. Bastantes. Y los indelebles filmes de los sobrevivientes misceláneos y enloquecidos, incluido Fred Astaire, sin bailar, bajo el cartel: "Aún estamos a tiempo, hermano."

En aquel entonces las ensoñaciones adolescentes no localizaban el sexo en un lugar sino en el tiempo: varado con la inamorata no en una isla desierta sino en la última media hora del planeta.

No sucedió nunca y el tiempo se amplió ante un destino moroso. Ya había tiempo para que las cajas de plutonio se pudrieran en el fondo marino, los desiertos avanzaran, los bosques fueran talados, la lluvia ácida cayera incesante, las especies disminuyeran una tras otra, se fundiera el núcleo del reactor; el ozono se disipara en la atmósfera superior: perforado escudo contra los rayos malévolos, y el ozono aumentara en la atmósfera inferior: colcha para derretir los polos. La población se ha duplicado desde mi nacimiento, se duplicará de nuevo cuando sobrevenga mi muerte predecida por los actuarios, cuatro yos donde estaba yo; más yos que todos los yos que han vivido nunca, yos, supongo, con almas transmigradas de hormiga.

Era una catástrofe de hormiguero, la catástrofe de una proliferación de cosas ordinarias y malévolas. Las latas de aerosol destruyen la capa superior de la atmósfera. Las terminales de video, frente a las cuales las nuevas masas se sientan día tras día, provocan tumores y abortos. Los innumerables artefactos del capitalismo tardío —los tostadores, los secadores de cabello, las secadoras de ropa, las afeitadoras eléctricas, las licuadoras— emiten pulsos electromagnéticos que mutan las células. Y la noticia que apareció en primera plana y nunca más volvimos a ver: el papel, todo el papel —la revista que descansa en las piernas, el pañuelo desechable en el bolsillo— ha sido remojado en dioxina, el más potente carcinógeno.

De la era de la reproducción mecánica de Benjamin en la que los objetos artísticos han perdido el aura de su singularidad, a la era de la televisión en la cual las representaciones de la realidad reproducidas mecánicamente lograrán que la realidad pierda su aura, uniformadas en una sucesión de imágenes como destellos frente al espectador con el mando a distancia: a una era en la que el aura, si bien malévolamente, ha vuelto a iluminar de hecho los objetos cotidianos de la reproducción mecánica. Lo mundano está saturado de malevolencia; "los productos puros de América se han vuelto locos" (W. C. Williams). Sin advertirlo, el surrealismo se volvió profético: el "asesinado por el cielo" de Lorca es tan literal como la plancha con púas de Man Ray. Incluso existe una nueva teoría de la Edad de Hielo. No se debió al lento desplazamiento de los glaciares hacia el sur: un día, dicen, comenzó a nevar, y simplemente no paró nunca.

5

En la China clásica cada acto de escritura comenzó como un acto de lectura. El *Wen Fu* de Li Chi, una ex-

traordinaria ars poética escrita en el siglo III, comienza con el poeta "de pie en el centro de las cosas, observando en la oscuridad, nutriendo su sensibilidad y su intelecto con las grandes obras del pasado", luego de meditar sobre el paso de las estaciones, sobre el tiempo mismo, sobre todas las cosas del mundo, "canta el esplendor luminoso del vigor moral de sus predecesores, deambula por el bosque de las letras y por las moradas que atesoran las obras literarias, admirando el perfecto equilibrio de su oficio intrincado y exquisito". Y después "conmovido, echa a un lado sus libros y toma el pincel para escribir" con el fin, nos dice Li Chi, de "hacerlo patente en la literatura".

Mil cuatrocientos años después, el crítico chino del siglo XVII, Yeh Hsieh, en su tratado *El origen de la poesía*, comenta: "Cuando lo que escribo es igual a lo que escribió un maestro de antaño, quiere decir que fuimos uno en nuestras reflexiones. Y cuando escribo algo distinto de los maestros de antaño, puedo estar añadiendo algo que faltaba en su obra. O es posible que los maestros de antaño estén añadiendo algo que falta en la mía".

Este sentido del pasado poco tiene que ver con la idea occidental de "tradición", tal como ha sido empleada en los últimos dos mil años y que se fundamenta siempre en una regresión a modelos más antiguos —con frecuencia olvidados o desconocidos. (En su encarnación más reciente en los Estados Unidos, es la insistencia del llamado Nuevo Formalismo por volver a la prosodia del siglo XIX.) Tiene menos que ver todavía con la leyenda corriente de una "angustia de las influencias", en la que el acto de escribir se reduce a los hábitos de apareamiento de los alces: de los machos adultos y jóvenes que entrechocan sus cornamentas. En los dos mil quinientos años de poesía china la tradición quiere decir transmisión: un cambio continuo en un pasado que avanza continuamente. A los que regresan, a los imitadores serviles del pasado, siempre se les ridiculiza en la crítica china. Por otro lado, su poesía nada sabía hasta este siglo de las dramáticas rupturas de estilo y contenido que han sido comunes en occidente. El poema chino, escrito en un idioma que cambiaba con lentitud y estaba siglos detrás de su equivalente hablado, lleno de perspicaces alusiones a otros poemas, era visto como un eslabón más en el diálogo sin fin de los vivos con los muertos. En occidente, la tradición entraña que los vivos modifiquen a los muertos. En China, se puede decir que los muertos revisan sus propios poemas por medio de los vivos.

La poética sánscrita aplica la teoría de los rastros kármicos al acto de la lectura. Respondemos ante el poema porque toca directamente nuestra experiencia propia, aunque esa experiencia no haya sucedido en esta vida. Un estudiante inexperto se conmueve con un poema erótico debido a los rastros kármicos de sus amores

pretéritos. De igual modo, se dice que si un estudiante queda inalterado frente a un poema, se debe —y esto resulta desusadamente compasivo con los pedagogos— a las insuficiencias y al demérito acumulado en sus vidas previas. (Por suerte se elaboran pocas distinciones entre la experiencia y la poesía. Si, por ejemplo, nada supimos del amor en nuestras vidas anteriores, algo podemos aprender —y así creamos los rastros kármicos del amor para las vidas futuras— por medio del profundo estudio emocional de la poesía, un estudio descrito específicamente como no pedante, gramatical o técnico.) La poesía entonces, en la India, no sólo es el lugar donde oímos hablar a los muertos, es el lugar donde oímos hablar a nuestras identidades muertas. No es de extrañarse que las palabras antiguas aún nos conmuevan, y no podemos recurrir, como ha sido el caso, a la explicación, en parte falsa, de que la experiencia humana es universal y ahistórica. Pero aunque la poética sánscrita tiene mucho que decir de los vãsanas de la lectura, nada menciona de los vãsanas de la escritura. Pues resulta claro que en el cosmos indio el acto de la escritura, como cualquier otro, debe implicar versiones más antiguas de quien en este instante está cogiendo la pluma.

6

Luego de la caída del imperio azteca en 1519 y luego de las plagas que los diezmaron en 1520, 1531 y sobre todo en la peor de 1545 a 1548, en los años que transcurrieron aproximadamente de 1550 a 1570 y luego de la larga noche de la conquista y en la inminencia del nacimiento del imperio español institucionalizado, los sobrevivientes fueron arrastrados por el culto de un espectáculo llamado el Netotilizti. A Artaud le hubiera encantado: un escenario, nebuloso de incienso, decorado con flores y árboles artificiales; danzantes adornados con plumas, pintura y flores; guerreros que representan batallas con pendones y una suerte de cayados; muchachos vestidos de ave y mariposa, libando el rocío de las flores, cantantes y músicos que tocan toda la noche guajes, güiros, conchas, flautas de carrizo, platillos, campanillas y cimbales, silbato de barro, teponaztlis, tambores y caparazones de tortuga.

Los cantos que se entonaban en el Netotilizti fueron transcripción de los religiosos, a través de informantes nativos. Los recopilaron fascinados para recoger pruebas de la depravación local. (Del mismo modo en el que la derecha religiosa de hoy compila archivos pornográficos). Después de 1585, luego de que el culto desapareció, los cantos fueron copiados nuevamente y reunidos con el título de *Cantares mexicanos*. Conformen un texto extraño y en última instancia inexplicable: las 91 canciones o cantos escritos en un lenguaje metafórico que probablemente resultaba incompre-

ble para el auditorio. La primera traducción completa se publicó hace apenas diez años. El traductor, John Bierhorst, tuvo éxito después de que dos eruditos en náhuatl habían muerto mientras escribían sus propias versiones.

La teoría de Bierhorst nos señala —aunque ha sido puesta en duda— que el espectáculo del Netotiliztli formaba parte de un culto a la danza de los espíritus, muy parecido al que arrasó las planicies indias en Norteamérica en la década de 1870 y terminó veinte años más tarde con la masacre en Wounded Knee. Pero en tanto los cantos para las danzas de los espíritus de las planicies, en las versiones de los sioux de Lakota, estaban destinadas a invocar en la tierra a los guerreros para derrotar al hombre blanco, los *Cantares* eran algo muy distinto: éstos no fueron invención de sus intérpretes dirigidos a los muertos. Estos cantos se tenían por los propios guerreros muertos; es decir, los guerreros muertos, inducidos a volver a la tierra mediante ofrendas de comida, flores, música y sexo, aparecían ahora transformados en cantos para enmendar el mundo. Más aún, traían consigo un regusto del paraíso, pues estos cantos—espíritu al llegar aquí transportaban simultáneamente a los cantantes al otro mundo.

En la lectura de poesía tenemos la oportunidad de escuchar a los muertos. Al escribirla, en Occidente, podemos responderles. En China, los muertos hablan a través de nosotros. En la India nuestras identidades muertas pueden hablar. En las planicies de Norteamérica y en muchas otras culturas era un modo de invocar a los muertos. En el espectáculo azteca, el poema mismo era un espíritu vengador.

George Oppen, en una carta, decía de un poeta mediocre que no le tenía suficiente miedo a la poesía.

7

Hay una sustancia en el cerebro llamada N,N-dimetiltriptamina (DMT) cuya función se desconoce. Albert Hoffmann, padre del LSD, la sintetizó y luego trabajó con ella en los treinta. El DMT era conocido como uno de los ingredientes de los rapés psicoactivos y de la mezcla llamada ayahuasca empleada por los chamanes del Amazonas. Sin embargo, en la era psicodélica el DMT tenía la reputación, en buena medida promovida por William Burroughs, de ser la droga más aterradora de la farmacopea y pocos se atrevían a probarla. Últimamente ha sido redescubierta y sus investigadores clandestinos han estado redactando extrañas notas de laboratorio.

Casi todos describen experiencias semejantes. Fumada o inyectada, la droga tiene efectos casi inmediatos y todo el "viaje" dura sólo quince minutos. Lo primero que se escucha es un intenso sonido de desgarramiento, como si la propia cabeza fuera a partirse.

Luego se ven una serie de patrones geométricos muy vívidos, seguidos de la sensación de ser lanzado a través de un túnel, un muro o una membrana. Finalmente se llega a un sitio determinado en el que nada es reconocible pero que parece estar bajo tierra y posiblemente sea abovedado. En este lugar hay seres que no son ni antropomórficos ni zoomórficos y sin embargo están evidentemente vivos. Ejecutan actos incomprensibles y hablan o cantan en una lengua que se percibe pero no se entiende —es decir, aquellos que creen haber entendido algo resultan incapaces de articularlo.

La universalidad de la experiencia de un encuentro con estos seres bajo los efectos del DMT ha desatado —este es, después de todo, el mundo de las drogas— ráfagas de especulaciones extrañas. Que el DMT se encuentra en el cerebro para fungir como un eslabón en la comunicación. Que los seres habitan una realidad paralela. Que de algún modo uno ha viajado a las células, los átomos o las partículas subatómicas. Que los seres son extraterrestres, habitan o exploran nuestro mundo pero resultan invisibles para nosotros de otra manera. Que representan alguna suerte de "programa" que, cuando estemos lo suficientemente "avanzados" para comprenderlo, nos permitirá entrar en contacto con los extraterrestres (quienes, algunos afirman, resultan nuestros creadores en primer término). O que, idea menos esmerada, estas entidades son simplemente las almas de los muertos. Las explicaciones son caprichosas, si acaso ridículas, pero no necesariamente invalidan las pruebas. Los seres humanos, como es bien sabido, tienen poderes de percepción sensorial limitados frente a la mayor parte de los animales y los insectos. Las drogas psicotrópicas se han utilizado tradicionalmente para ampliar el rango de lo perceptible. Entonces, ¿por qué no aceptamos por un instante que estos reportes son precisos, que hay en verdad algo, alguien, allí?

Entre los poetas es casi una creencia universal que alguien más escribe lo que escriben. Los poetas griegos y romanos, por supuesto, le atribuían sus palabras a las musas; los poetas de muchas otras sociedades le daban crédito a sus divinidades locales. (Un campesino ignorante, Vyasa, se convirtió en el autor del poema más largo del mundo, el *Mahabharata*, sólo por su devoción a Krishna.) Los románticos se tenían a sí mismos por arpas eolias que tocaba el viento. En este siglo, la metáfora se ha transformado en la de la radio: el poeta es una antena y recibe las palabras como si vinieran del aire. Asimismo, el chamán más documentado del Nuevo Mundo, María Sabina, una iletrada mazateca de Oaxaca, aseguraba que, bajo la influencia de los hongos alucinógenos, le era entregado un libro en el que leía sus cantos.

[En inglés al menos, sólo hasta el ascenso del protestantismo la imagen pasa de la inspiración divina, al

poeta como "hacedor", un artífice de las palabras. Visión rechazada por el muy consciente paganismo de los Románticos y que vuelve con los Modernos, inspirados en la tecnología: la imagen de que el poema es una "máquina hecha de palabras", de William Carlos Williams y la famosa sentencia de Pound de que "la poesía debe estar tan bien escrita como la prosa". Es una suerte de ética calvinista de la labor poética que pocas culturas han compartido y que persiste hasta hoy en la creencia de que la poesía es un "oficio" que puede ser aprendido en un "taller".]

Octavio Paz en un poema ve a un anciano en una banca hablando consigo mismo y se pregunta ("¿Con quién hablamos al hablar a solas?). La pregunta no es tan inútil. Si la poesía, como Paz ha escrito, es la "otra voz" de la sociedad, la voz otra frente a las normas y las modas, la voz que dice con frecuencia lo que la sociedad no quiere oír, también es verdad que, según los poetas, una voz que es "otra" frente a la del poeta escribe o articula el poema. ¿Pero quién, entonces, está hablando?

Los verbos reflexivos de la búsqueda espiritual y psicológica y de la vida ordinaria más común —me perdí, me encontré, me vi, me dije, estaba perdiendo el contacto conmigo mismo— suponen un diálogo entre hablantes: quizá la mente humana sea la única entre los animales que puede observarse y describirse a sí misma. En la era científica esto se ha vuelto inexplicable. A la mayor parte de las otras culturas, sin embargo, no les pareció misterioso en absoluto.

La gente casi siempre ha creído que cada uno de nosotros está habitado al menos por dos seres, una identidad que vive y muere y un algo más eterno: un alma, un espíritu, un inconsciente que incluso puede ser colectivo. [Cuanto más "primitiva" es la sociedad, más complejas y numerosas son estas esencias. Un khond de las selvas de Orissa al este de la India —por citar un ejemplo— tiene cuatro almas. Un alma le pertenece a los dioses y se funde con ellos al morir; otra le pertenece a la tribu y renace en un miembro de ésta; una pertenece al individuo y muere con su dueño; otra le pertenece a la selva y renace en un tigre.] La conciencia es la conjunción de un observador por lo regular eterno e inmaterial y un observado que está fijo en un cuerpo temporal. Al contrario de la famosa afirmación de Rimbaud, "yo es otro", yo somos nosotros. En los momentos de tensión más extrema se separan dramáticamente: aquellos que casi han muerto afirman haberse visto desde el techo mientras yacían en la cama, una experiencia rutinaria para los chamanes y frecuente para cualquiera que se someta a los alucinógenos. Incluso en un momento ordinario, si nos molestamos en pensarlo un poco, sabemos exactamente cómo nos vemos mientras hacemos lo que hacemos, sentados en una silla le-

yendo, sentados en una silla escribiendo. ¿Pero quién observa a quién?

El Buda enseñó que la vía para alcanzar la iluminación consistía en borrar todos los vāsanas, todos los recuerdos y rastros de los antiguos deseos. Pitágoras, al contrario, enseñaba que la vía de escape del ciclo de renacimientos era recordar sistemáticamente todo lo que había ocurrido en nuestras vidas previas. Cualquiera de los dos estados —saberlo todo u olvidarlo todo— es divino y no humano.

Los dioses, por supuesto, no escriben poemas. El poema se produce cuando se encuentran los dos mundos, o las dos mitades del mundo: en el tiempo y fuera del tiempo, en el cuerpo y fuera del cuerpo, en el individuo y en la colectividad de la historia, la cultura particular y la humanidad misma. Y el propio poema es a la vez una metáfora y la encarnación del proceso de su creación: el poeta muere, los hechos biográficos se pierden y el poema queda. La lengua cambia, las definiciones caen en desuso y el poema queda. La lengua ha dejado de hablarse, la ciudad en la que fue escrito es una ruina sepultada y el poema queda. Y más insólito todavía: la esencia o ser o cualidad última e indescriptible que perdura en el poema es precisamente lo que da cuerpo, lo que encarna en el siguiente poema. Y hay un karma de la poesía: los mejores poemas encabezan miles de vidas subsecuentes en otros poemas, lo que Robert Duncan ha llamado el Gran Collage. Y tal vez los poemas malos renazcan en lo que fueron como malos poemas: apuntes en un diario, cartas de amor vergonzosas, memorias publicadas por el autor, noticias anecdóticas de "relleno" al final de las columnas de periódicos provinciales, pasajes descriptivos en tediosos relatos de viaje, notas de suicido que no fueron seguidas por la muerte, letras de canciones a las que nadie le pondrá música.

Estaba atrapado en un taxi en la calle Diez. El conductor, de Bangladesh, cabeceaba o quizás él también había dejado que su mente vagara sin rumbo fijo. El tiempo no transcurría, se había detenido. Las aceras estaban desiertas; los autos detrás de nosotros permanecían en silencio. De pronto, sin razón aparente, el compacto rojo comenzó a avanzar por la calle. La vida empezó de nuevo. Lo alcanzamos en la esquina, mostrándole nuestro dedo medio y gritándole obscenidades. El pulcro y regordete conductor nos saludó con una sonrisa. Artaud dijo que el escritor debía ser como la víctima atada en la hoguera, gesticulando a través de las llamas. Pero tal vez el escritor sea un hombre anónimo que hace gestos incomprensibles, silencioso detrás de vidrios inastillables, y es capaz de detener el tiempo. Nos dimos prisa a la estación pero —me resulta imposible explicarlo— no había perdido el tren. *✶*