

Fragmentos de la Ausencia

Mohsen Emadi

A Juan Gelman

Fragmento I: Misterios

Orfeo:

Un álamo temblón, amor mío. ¡Tu favorito!

Eurídice:

Desgraciadamente sólo veo raíces

1

En un informe elaborado por John G. Neihardt, Alce Negro, el santo hombre indio, habla de un hechicero que viene de ver a sus convalecientes y descubre un imprevisto en sus ojos y carnes. Éste habla con su padre sobre el cambio. Alce Negro cierra los ojos para que el hechicero no pueda mirarlos, para que no pueda capturar en ellos su misterio e intuición, para que no pueda nombrarlo ni destruirlo por el habla.

En esta fábula el hechicero es extraño a Alce Negro. Lo que conforma esta extrañeza son formas rituales de entrada a la esfera de misterios, no al lenguaje o al clan.

Cuando tenía dieciséis años, y experimentaba mi primer amor, todos los muros de mis creencias se rompieron. Siempre que hablaba con algún amigo de esta experiencia, aunque me cuidara de mantenerla oculta, veía que perdía algunos misterios por el habla. Sin embargo, nunca he tenido ese sentimiento de pérdida cada vez que he escrito un poema.

En *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, Kublai pregunta: "Has hablado de tantas ciudades que, ¿por qué no hablar de Venecia?". Entonces, Marco Polo responde: "Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia, tal vez tengo miedo de perderla por el habla, o tal vez la haya perdido ahora y por eso hablo de otras ciudades".

No es la intuición de Alce Negro ni el amor, ni tampoco las de Venecia fueron experiencias fáciles de entender. Sería necesario, para todas ellas, ser vividas por años y tal vez, algún día, se podría hablar de ellas. Sin embargo, el poema no las traicionaría: los misterios fueron las esencias de Alce Negro, Marco Polo y yo.

2

Rumi, un poeta iraní del siglo XIII, en un poema, habla de sí mismo como sin color y sin rastro. Cree que es imposible para el otro verle tal cual es.

Es evidente que este enfoque categoriza su identidad en dos: una identidad, social y exterior; y otra identidad, individual e interior.

Cree que la embriaguez de la gente común llega a través del exterior y que para el hombre sabio se origina desde el interior. La relación entre el individuo y la sociedad ha construido la identidad social; sin embargo, la esencia de la identidad personal es el misterio.

En las relaciones sociales la validez se relaciona con los juicios así como con las causas y efectos. En la esfera de misterios, todas las cosas vienen sin distinciones, y Rumi cree que la sinrazón ha devorado todas las razones.

El misterio está lejos de todas las geografías políticas, por eso no cree en la nacionalidad. En una fábula maravillosa, trata de separar dos enfoques fenoménicos diferentes: el rey ideal hace una competición entre pintores orientales y occidentales; construye dos galerías, una en frente de la otra, para que puedan mostrar su arte en las paredes. Con el paso de los días, los pintores occidentales trabajaban en sus colores y figuras, y los pintores orientales sólo limpiaban y pulían las paredes.

El último día, cuando el rey abrió las puertas de la galería occidental, contempló la maravillosa belleza, y cuando abrió las puertas de la galería oriental, contempló las paredes transformadas en espejos, pero su belleza de luces, sombras y reflejos, reflejando dentro la pintura occidental, parecía mejor que la propia occidental.

En esta leyenda, el poeta trata de mostrar dos formas diferentes de creación. La primera utiliza la intención, el miedo y el deseo de crear, y la otra, vacía su corazón de intención, miedo y deseo, para ser un espejo de cara al mundo. El enfoque occidental se basa en la dualidad entre el ser humano y el mundo. El oriental, trata de disolver interpretaciones y se convierte en el propio mundo.

Rumi cree que Occidente camina con dificultad y dureza, y que Oriente vuela con calma y flexibilidad. Bajo su punto de vista, Oriente y Occidente no se asocian a la geografía, sino que son diferentes esferas de existencia, diferentes aspectos de nuestro ego y de nuestras identidades. La geografía de Oriente y Occidente son las esferas del ser humano.

Fragmento II: Metáforas

Aunque no existiera Dios, aunque no existiera el alma humana,

aunque existiera el alma pero fuera mortal,

[...] mi parte en la comedia, como la tuya,

sería una vez más sólo compasión, compasión por la vida

3

Una leyenda japonesa describe una noche en que un abuelo y su nieto están sentados en su casa y el nieto le pregunta por criaturas temibles. El abuelo responde que en esa noche oscura un ladrón es la criatura más temible. Por casualidad, hay un ladrón en el establo esperando una oportunidad para robar el precioso caballo del abuelo. Este tipo de descripción es demasiado dulce para el ladrón porque potencialmente le hace sentirse observado. El niño pregunta por otra criatura temible y el abuelo responde que un lobo es una criatura horrible. También por casualidad, hay un lobo en el establo esperando el momento oportuno para comerse al caballo. Y el lobo se alegra por esa descripción. Por tercera vez, el nieto le

pregunta sobre la criatura más temible del mundo y el abuelo señala las gotas del techo y dice que “fuga-fuga” es la criatura más horrible del mundo. El ladrón y el lobo se asustan. Y se preguntan: “¿Y si esta horrible y desconocida criatura tiene la intención de robar o comerse al caballo?” En este momento una pequeña voz conduce a estos dos a sentir que “fuga-fuga” se acerca y les hace tratar de escapar. El lobo corre y el ladrón salta accidentalmente sobre su espalda. El ladrón piensa que está en la espalda de “fuga-fuga” y el lobo imagina que “fuga-fuga” está sentada en su espalda. Ambos tienen miedo. La leyenda continúa describiendo la distribución del miedo y su ubicación en todo el exterior. Está claro que aquí los animales alegorizan a los hombres. Esta leyenda explica maravillosamente los pasos de creación de las metáforas sociales. “Fuga-fuga”, en el interior de la casa, se refiere a lo conocido y tangible, pero fuera, es desconocida y no se refiere a nada. Fuera, esta palabra se convierte en una metáfora que reúne en sí misma todos los temores de los habitantes exteriores de lo desconocido. Vladimír Holan, el poeta checo (a quien, por cierto, pertenecen las citas que encabezan cada fragmento), considera que el “ser” está más allá de las palabras para los animales y los objetos. Piensa que “eso” no pronunciado, la existencia sin lenguaje, es suficiente para todos ellos. Describe así la situación humana: “Pero nosotros, / nosotros sentimos miedo y no sólo en la oscuridad, / sino que incluso en la fecunda luz / no vemos a nuestro prójimo / y aterrados hasta un conjuro violento / gritamos: ¿Estás ahí? ¡Habla!”.

El desconocido que lleva todo el peso de nuestros miedos puede ser cualquier cosa: totalitarismo, YuFus o globalización. Holan comienza su poema con este verso: “La piedra y la estrella no nos imponen su música, / las flores callan”, esta frase me recuerda a un hermoso haiku de Buson: “La mariposa / se posa en la gran campana de la iglesia / está dormida.” En este poema, la gran campana se refiere a todas las cosas cuyas voces provienen de la intención humana. Creo que la mariposa de este poema es un poeta. Es el acto natural de un poeta sin los comunes orígenes del miedo, la intención y el deseo. El poeta-mariposa duerme en la campana y la mariposa no teme al desconocido que toca la campana. Si alguien la toca, la mariposa, acurrucada, se dormirá de nuevo en una flor, una piedra o una pared.

Hace ocho siglos, Shahab al-Din Suhrawardi, un escritor y filósofo iraní, tuvo la idea de cambiar la mente del rey para eliminar el dinero de la sociedad. Creía que el dinero era el pecado original, y el concepto de dinero necesitaba ser eliminado antes de que una reforma social pudiera llevarse a cabo. Cuando explicaba esta idea, tanto los empresarios como los hombres religiosos conspiraron para matarlo.

Muchos años más tarde, en Norteamérica, los conquistadores pidieron a los indios que les vendieran sus tierras. Seattle, el jefe indio, escribió una poética carta al presidente norteamericano: “¿Has preguntado a toros, árboles y pájaros, cuánto pedirían por venderte la tierra? ¿Es posible comprar la velocidad de las gacelas?”.

La lucha entre los sistemas de poder y la poesía es una guerra antigua. La complicada red sin centro del poder reduce a seres humanos, objetos y animales, a signos y funciones. Por el contrario, la poesía, no reduce sino que suma, resta, divide o multiplica.

La poesía no conoce la necesidad de reducir las diferencias. No necesita comprar o vender experiencias poéticas en un mercado. Ni el comprador, ni el vendedor de libros de poesía tienen la propiedad de la experiencia poética. Sólo un verdadero lector puede tocar la presencia de los misterios dentro de un poema: un lector que tal vez vivía hace tres siglos o que tal vez nació dos siglos más tarde. La poesía no vive en un tiempo lineal.

Fragmento III: Historia

¡Infinito!

7 de octubre de 1951,

era una noche oscura, fría y desierta

éramos treinta personas, ni un cuchillo separaría nuestros labios

entonces te vimos desde la carreta

fluyendo lánguidamente

todos sacamos nuestros cigarrillos, los encendimos

y cantamos la canción popular.

Ilhan Berk (Poeta turco)

5

En una leyenda, un gorrión emprende un viaje para hacerle esta pregunta a todas las criaturas: “¿Qué es lo más grande?” La montaña dice “hierba”, la hierba dice “cabra”, la cabra dice “lobo”, el lobo dice “perro”, el perro señala a un pastor y el pastor señala a su flauta. Esta leyenda espera por un momento que los lobos lleguen al rebaño; el pastor está solo y siente que los lobos se acercan. Coge su flauta y empieza a tocarla. La voz de la flauta llega a otro pastor y éste empieza a tocar la suya también. Poco a poco, el país entero está tocando y todos los pastores se reúnen para luchar contra los lobos. Aquí la flauta no ejerce su función poética, ni tampoco el pastor es poeta. Aquí la voz de la flauta señala la función del lenguaje. La flauta envía una señal o mensaje para expresar algo. Esta leyenda dice que el lenguaje es lo más grande. Además, sabe que la flauta, en esta función, sólo puede reunir pastores porque todos obtienen el mismo beneficio. Así, con la descripción de este rol de lenguaje, muestra los modos de formar la dualidad entre el ser humano y el mundo. *El 7 de octubre de 1951 fue una noche oscura, fría y desierta. Nadie podía hablar. El lenguaje se hizo mudo en esa absoluta frialdad. Todos los actos humanos eran imposibles. No había posibilidad alguna de interpretación para llevar el significado conceptual hacia el interior del episodio. El peso de la realidad abandonó el poder del lenguaje, el poder que ha abierto grietas entre el ser humano y el mundo con el fin de ampliarse a sí mismo. Había una ausencia real de sentido —no un sentido conceptual originado en la interpretación—*

. Nuestro mundo es un mundo interpretado, y “en este mundo interpretado no nos sentimos protegidos y como en casa”. Este mundo no es un lugar seguro para nosotros, y Rilke piensa que la interpretación ha creado este peligro. El principal papel de un poeta es devolverle al mundo esta seguridad perdida. La seguridad no es hija de tal o cual interpretación conceptual,

sino que es hija de experimentar un misterio que suspende las interpretaciones, y como dice Ryokan, allí puedes ver que “la ilusión y la iluminación son dos caras de una misma moneda, lo universal y lo particular son lo mismo, búsqedas del corazón para una verdadera compañía”. La seguridad de esa noche de Bashô, el poeta, y de las putas, cuando vivían y se tocaban en este haiku inacabado: “Bajo el mismo techo / las putas dormían / las flores y la luna”.

6

Los poetas están sin palabras porque la poesía es sin palabras; tenemos que ser capaces de vivir mucho tiempo en la frialdad del mundo, en una simplicidad absoluta, tal como Baba Taher-e Oryan, cuyo nombre significa: ¡El claro y desnudo!

Una vez estuvo en una escuela y le preguntó a un alumno: “¿Cómo pudiste llegar a este grado de sabiduría?” Y el alumno respondió: “Una vez, en el frío, rompí el hielo de este lago y me quedé toda la noche desnudo sobre él”. El alumno bromeaba, insinuaba un procedimiento imposible para él.

Sin embargo, como cuenta esta leyenda, Baba lo hizo. Desnudo, en el frío del invierno más frío, rompió el hielo de un lago imposible, y se quedó desnudo sobre él con la absoluta sencillez de una creencia loca. No es un camino que la filosofía pueda soportar. Es un camino de poetas. *Sí, era una noche oscura, fría y desierta. Treinta personas en una absoluta frialdad, sin un verdadero compañero, sin significado. Era*

una noche fría en un momento diferente de la historia. El poema no dice nada acerca de la existencia de cualquier intención o deseo de compañía. Todos los deseos callaban en ese frío imposible.

Hay una diferencia entre los sufíes y los poetas. En el sufismo matan a los actores con el fin de

sobrevivir al acto. Tanto el amante como el amado mueren en el acto de amar, y la unidad final es la unidad de los actores con el acto. Su camino pasa por aniquilar la individualidad. La "voluntad" existe en la mendicidad, "la voluntad de unir". Los actores deben concentrarse en la unidad con una forma distinta de concentración. Es como saltar al interior de un agujero negro. El sufismo crea la leyenda y su individualidad transmutará la identidad de ésta; serán personajes muertos y la leyenda narrará un final impronunciable.

En el 7 octubre de 1951, treinta personas se sentaban en la leyenda unificadora de una frialdad absoluta. El poema destruye la forma sufí con el fin de sugerir una forma poética.

7

La historia es un cuento. El "7 de octubre de 1951" no existe. La poesía es presente infinito. Incluso si nos preguntamos allí sobre la muerte, nos rescata en el instante en que la pronunciamos. Es una experiencia. De hecho, cuando hablamos sobre ella la traicionamos. Todo es presente, nada se hace con recuerdos. Es más, la poesía viene de lo desconocido. Ni siquiera de la inconsciencia.

La memoria es silencio en el 7 octubre de 1951. El significado y la seguridad no podrían venir del pasado. Sin embargo, el presente infinito que ofrecía fluye lánguidamente desde la carreta. Hay treinta personas y un "tú", un "tú" no pronunciado fluyendo lánguidamente. Es más, tu consciencia lánguidamente suspendida.

Tú, como corporeidad de poesía, no pronunciaste el misterio que vivías. Pronunciar es traducción. Es un lenguaje de vida para experiencias poéticas. El lenguaje es semi-lógica desconocida de misterios, y los poetas pueden traducirlo en un texto conocido formalmente

como poesía. Se trata de otro “yo” nuestro, dentro de un cosmos de misterio. Ese “yo” impronunciable nos atrapa, respiramos otro aire, y vemos los objetos como otro observador. Estas observaciones, experiencias, concentraciones y participaciones, proceden de nuestros cambios milagrosos en el mundo ordinario.

8

El cambio rompió la frialdad. Encendieron cigarrillos, “se enfrentaron con todo el pasado de la humanidad, nuestra lengua materna, en el fondo de un coro inacabado”, las canciones populares. La poesía venció a la historia el 7 de octubre de 1951.

Fragmento IV: Ausencia

Orfeo:

¿Estás contenta?

Eurídice:

No sé, todavía no logro recordar... Tendré que aprender otra vez el dolor. ¿Cuánto tiempo estuve muerta?

9

Don Giovanni es una vieja fábula. Más antigua que la de Mozart o la de Molière. Un hombre pasa por un viejo cementerio. Encuentra una calavera y golpeándola le dice: “Como estás muerta no puedes venir a mi fiesta; estás invitada si eres capaz de venir”. A continuación abandona el cementerio. La muerta participa en su fiesta como un fantasma. Finalmente, le dice que, si se atreve, está invitado a una fiesta de difuntos. Para cumplir la promesa, Don Giovanni irá al cementerio, y participará en una fiesta sin retorno. La importancia de Don Giovanni viene de su pasión por la vida. El poderoso deseo de la vida contra la muerte, cuando

se ríe simbólicamente de la calavera, no puede ser sólo sexual. Sin embargo, en las revisiones posteriores de la fábula se convierte en sexual.

Don Giovanni no puede consumir su vida como si encendiera un cigarrillo. Pasa por un cementerio con el fin de participar en una fiesta. El período moderno intensifica este episodio y poco a poco se olvida del resto de la historia. Pero creo que cuando, decepcionado, perdona a Fausto-Don Giovanni en lugar de al cielo, también resucitará de la fiesta de difuntos. Pero, ¿cómo es posible que un muerto regrese de la fiesta de difuntos? ¿Cómo la poesía moderna hace posible este imposible?

10

Yehuda Amijai escribió: "Hace unos meses me alojé por algún tiempo en el Greenwich Village de Manhattan. Pocos días después de Navidad, aparecieron anuncios colgados en pequeños árboles y supermercados. Todo el Village hablaba de un joven que desapareció después de una fiesta. El anuncio tenía algunas fechas y una fotografía reciente. Una semana después, junto a la anterior, se colgó una nueva edición de los anuncios con detalles adicionales, dos o tres fotografías y más datos personales. Cuando dejé Nueva York, unos meses más tarde, había seis o siete anuncios adicionales, cada uno más detallado que el anterior. Conocimos las lenguas que hablaba, sus marcas de nacimiento, sus formas particulares de expresarse, los lugares donde le gustaba caminar y los bares donde le gustaba colocarse. Todos estos anuncios se volvieron como una serie de poemas cada vez más emocionales, casi una celebración de la vida de un joven perdido".

Esta historia acontece en el interior de casi todos los poemas: una ausencia después de una fiesta. No conocemos al ausente, pero poco a poco nos vamos acercando incluso si él/ella no está allí, si él/ella está ausente. Estamos perdidos. Nos buscamos a nosotros mismos en los árboles, en las paradas de autobús. Se trata de investigar a un Don Giovanni y éste no es otro que nosotros, los poetas: apareciendo perdido en la alegría y la risa. Ha de volver a la fiesta, que es la corriente de la vida cotidiana en los árboles, las paradas de autobús, las cafeterías y

los discursos cotidianos. El hombre perdido de Amijai vive en nosotros: así como también Don Giovanni, la calavera y el fantasma. La poesía es Eros.

11

El uso de la metáfora de la araña de Nietzsche es muy diferente del mío: creo que los poetas modernos son como arañas. Viven en las esquinas. Se alimentan de pequeñas cosas. Sus casas son débiles pero no puede derribarlas cualquier viento. Son transparentes y cristalinas. Pero los pasajeros pueden derribarlas.

En las escrituras islámicas, la telaraña era la casa de los demonios. La estética del mundo clásico prefirió palacios duros a casas blandas. A la poesía moderna no le gustan los palacios elevados y firmes. Leopold Staff, justo después de la Segunda Guerra Mundial, escribió: “He construido sobre la arena / y se vino abajo, / he construido sobre una roca / y se vino abajo. / Ahora, cuando construyo, debo empezar / por el humo de la chimenea”.

La tela de araña es secreción de su cuerpo, no invención de herramientas externas. Todo debe ser absorbido y digerido antes; pueden ser sólo detalles que pasan por las esquinas. El desapego de la estabilidad es posible en todas partes y en ninguna, y tantos otros temas modernos pueden derivarse de esta metáfora: “Luz, preciosa, rápida, cristalina, diversa y adaptable” como dice Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*.

Prefiero convertirme en araña que ser una araña: un estado de conversión como el metamorfismo de Kafka, sin ningún tipo de juicios éticos, a pesar de Kafka. Bajo mi punto de vista, los poetas modernos no tienen otra opción existencial que convertirse en arañas. Todo otro estilo de vida acarrea desesperación.

12

Hace muchos años, descubrí un agujero debajo de la primera planta de una casa en la calle Neauphle-le-Château de Teherán. El agujero me guió a un horrible pasadizo colmado de telarañas, vasijas antiguas, sillas y vajillas de plata. Era el pasadizo típico por el que los liberales escapaban con el fin de llegar a la embajada inglesa en el periodo Mashrute. En esa calle, todos los subsuelos tenían un pasadizo oculto que conducía a la embajada inglesa.

La revolución islámica ha enterrado este subsuelo y los pasadizos dejados por él. Los clásicos son como aquellas casas abandonadas. La corriente de la vida se vuelve lenta. El poeta moderno no la destruye para construir un nuevo clásico ni una nueva gran historia. Él/Ella elige otro estilo de vida: descubre la belleza de la inestabilidad. Fuera, la eternidad se construirá usando dinero, emperadores económicos, y fundamentalismos políticos y religiosos. Se

construirá una casa de envejecimiento. También nosotros vivimos allí: en esas esquinas de paradas de autobús, cafeterías, cocinas y tiendas informáticas. Ser araña es un estilo de vida, el camino inevitable para la poesía. La araña crea vida en la ausencia de ese joven. La ausencia del hombre es como un pasadizo en la calle Neauphle-le-Château de Teherán. La telaraña es allí el único signo de vida. Una red dentro de cada horrible ausencia. Un regalo que hace la vida posible: dentro de cada poema-red que teje, en el corazón de todas las ausencias y terrores.

(Traducción de Mohsen Emadi y Manuel Baigorri)