

El estado del espejo

BASILIO CASANOVA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

El espejo. Sobre la presencia y la consciencia
Chögyal Namkhai Norbu
Kairós, 2018

Dzogchen

El espejo es un texto escrito en tibetano por Chögyal Namkhai Norbu (1938-2018) a partir de un retiro realizado en Cerdeña sobre el tantra *Kunjed Gyalpo* (*El rey que todo lo crea*). Maestro de Dzogchen, una de las vías del Budismo, Namkhai Norbu comienza su breve escrito rindiendo homenaje a la figura del Maestro, imprescindible en la transmisión de todo saber. Podría decirse, citando a Matthieu Ricard, que maestro es aquel que enseña lo que es, o que es lo que enseña¹.

¿Qué enseña el Dzogchen? A salir, “sin más tardar”², de la jaula de la conciencia ordinaria, enredada en (la identificación con) los pensamientos, las emociones y las percepciones, manteniendo para ello la presencia de la consciencia en estado puro, sutil, libre de condicionamientos.

A diferencia de otras vías como son la de la renuncia o la de la transformación, la Dzogchen es la vía de la liberación espontánea o por sí misma. Su práctica, basada en el arte de la meditación, consiste en el desarrollo de la presencia y la consciencia.

La metáfora del espejo

En diálogo con su hijo, el filósofo Jean-François Revel reconocía la extraordinaria riqueza metafórica del lenguaje budista³. De hecho, son numerosas las metáforas de las que se sirve Namkhai Norbu para describir los principios del Dzogchen. Una de ellas, la del espejo.

La conciencia ordinaria se refleja en el espejo percibiendo de manera dual lo reflejado. Establecerse en cambio en la condición o estado del

1 REVEL, J-F. y RICARD, M. (2010): *El monje y el filósofo*, Ediciones Urano, Barcelona, 19.

2 “Un maestro verdadero dirá: ¡Sal fuera sin más tardar! Como un pájaro que sale de su jaula, mira lo que sucede al salir. Si no eres capaz, si sientes miedo, entra de nuevo en la jaula y luego, poco a poco, ¡preparate para salir!” NAMKHAÏ NORBU, CH. (2008) *Tantra de la fuente suprema (Kunjed Gyalpo)*, Ed. Kairós, Barcelona, 168.

3 REVEL, J-F. y RICARD, M. (2010): Op. Cit., 237. La respuesta de su hijo, Matthieu Ricard, es la siguiente: “la metáfora es «un dedo que apunta hacia la Luna». Lo que hay que mirar es la Luna, no el dedo”.

espejo –esta es la metáfora del estado de presencia de la consciencia–, supone observar lo reflejado siendo el espejo mismo. Los reflejos en nada alteran –ni dañan ni benefician– la esencia, vacía por naturaleza, del espejo, que permanece inmutable⁴. Reflejos son los pensamientos discursivos o sutiles, las sensaciones placenteras o dolorosas, las emociones conflictivas o no, las pasiones.

La esencia del espejo es la vacuidad; la misma, pues, que la de la consciencia. Esto no quiere decir que ésta no exista –que sea inexistente–, sino que la vacuidad es su auténtica condición, su verdadera naturaleza y la que dota a la consciencia en estado puro de una infinita potencialidad.

No distraerse

Otro de los principios básicos del Dzogchen es vivir sin distraerse. Para ello es necesario que la consciencia esté presente en todo lo que hacemos; una presencia continua y sin distracción;

sin aferrarse al pasado ni perseguir el futuro; sin dejarse atrapar por los pensamientos que surgen en el momento presente⁵. Simplemente, aconseja Namkhai Norbu, debemos observar. Observar los pensamientos que emergen, las emociones, las pasiones, reconociéndolos como lo que realmente son: reflejos en un espejo, nubes en el cielo. Sin buscar nada porque no hay nada que buscar, sin analizar

⁴ Nisargadatta Maharaj habla también de “una pantalla de cine -limpia y vacía-; las imágenes pasan sobre ella y desaparecen, dejándola tan limpia y vacía como antes. La pantalla no es afectada de ninguna manera por las imágenes, ni las imágenes son afectadas por la pantalla”. MAHARAJ. N. (2007): *Yo Soy Eso. Conversaciones con Sri Nisargadatta Maharaj*, Ed. Sirio, Málaga.

⁵ Dice Dilgo Khyentse Rimpoché en *La práctica del Dzogchen en la vida cotidiana*: “El pasado solo es un recuerdo poco fiable sostenido en el presente. El futuro solo es la proyección de nuestras concepciones presentes. El presente mismo se desvanece tan pronto como tratamos de asirlo”.



nada para, como señala Matthieu Ricard, no dispersarse sin fin en el detalle, no perderse en la inagotable complejidad de los fenómenos, ni en la dispersión horizontal del conocimiento, sino estando simplemente presentes.

Se trata de observar el movimiento como quien observa el continuo saltar de un pez fuera del agua, siendo la consciencia el lago donde ese pez salta, o el océano donde las olas se forman y se desvanecen. “Conciencia oceánica” (Romain Rolland), “la fonte que mana y corre” (San Juan de la Cruz), “nirvana”: conocimiento de la verdadera naturaleza de todas las cosas.

Sin aferramiento

Soltar es, según Namkhai Norbu, otra de las enseñanzas básicas del Dzogchen. Soltar significa no aferrarse a nada, dejar la condición –de la consciencia– tal cual es, en su estado primordial, observando,

reconociendo. Reconociendo, por ejemplo, cualquier pensamiento que surja, sea bueno o malo, relevante o insignificante, sin dejarse llevar por él, sin juzgarlo ni bloquearlo.

Se trata de relajar la mente, permanecer en la presencia, sin buscar nada. Porque, como escribe Patrul Rimpoché: “No hay necesidad de buscar. La mente es aquello mismo que está buscando”⁶.

La raíz de la compasión

La raíz verdadera y única de la compasión, sostiene Namkhai Norbu, es la pre-

sencia de la consciencia, haciéndose así eco del axioma mayor del Mahayana que es “la unión de vacuidad y compasión”.

Solo una genuina presencia de la consciencia permite ponerse en el lugar de los demás; la energía de la compasión. La clave, una vez más, está en la observación de nuestros defectos, en la consciencia responsable de los mismos. La práctica de la observación, en tanto que práctica de presencia de la consciencia, es la que puede movernos hacia el amor incondicional.

⁶ PATRUL, R. (2018): *La meditación que auto-libera: Un método profundo para lograr la Iluminación de acuerdo con la Gran Perfección Absoluta*, <https://www.lotsawahouse.org/es/tibetan-masters/patrul-rinpoche/self-liberating-meditation> Escribe, además, Patrul Rimpoché: “Sin importar el tipo de pensamientos que surjan, ya sean buenos o malos, positivos o negativos, felices o tristes, no te entregues a ellos ni los rechaces, sino asíentate, sin alterar, en la mente misma que piensa”.

Ruedas de prensa y películas en el 66º Festival de cine de San Sebastián

VICTORIA SÁNCHEZ MARTÍNEZ

TRAMA Y FONDO

El Festival de Cine de San Sebastián está organizado alrededor del visionado de las películas que, en las numerosas secciones: Oficial, Nuevos Directores, Zabaltegui, Perlas ..., son proyectadas en él, y el encuentro con los directores, actores, guionistas, productores que crearon y construyeron esta película. Después de la proyección en pantalla grande, donde el actor se muestra en un universo de ficción y su imagen está moldeada por la fotografía para resaltar su fotogenia, podemos conversar con él en un entorno real, y se le cede la palabra, algunos creemos que para que nos transmita algo de la magia cinematográfica.

Es difícil este tránsito entre la ficción y la realidad y es difícil evitar interponer un discurso lleno de lugares comunes. Se huye de la herida e interrogación del sujeto en el texto artístico. Hay periodistas que abiertamente dirigen la conferencia de prensa sobre temas que a su entender son mucho más importantes que el film, y por ello requieren su atención. Así interrogan a los creadores, por ejemplo, sobre el movimiento “Me Too”. Juliette Binoche y Judi Dench, estrellas muy célebres y reconocidas fueron preguntadas sobre este tema por periodistas que buscaban su “posicionamiento” y formular la pregunta más mediática del momento. Intentan

controlar la situación. Reducen y banalizan la figura del actor e ignoran la experiencia artística cinematográfica. Este es el discurso ideológico que nos permite huir de lo que se juega en el texto artístico.

El discurso ideológico, por ejemplo el político, ofrece la certeza y el yo se reconoce y reafirma en él y en una imagen sin fisuras de sí mismo donde el otro, el adversario político, siempre es el malo y ajeno.

Pero ¿qué ocurre con el texto artístico?, con el relato en imágenes y la palabra poética o simbólica en el cine, donde el encadenamiento de escenas narra una historia de ficción en la cual un personaje atraviesa una serie de acontecimientos y los enfrenta con sus propias contradicciones. En él el sujeto frente a la certeza se interroga, se escribe, ¿qué ocurre cuando el inconsciente, como dijera Lacan, se reconoce como lo que no se es?

Esta lección del psicoanálisis que las ciencias humanas a partir del siglo pasado han incorporado a su metodología parece ser desconocida por la crítica y el periodismo más mediático.

Daremos unas pinceladas de lo que fueron algunas ruedas de prensa en el 66º Festival de Cine de San Sebastián.

El Reino de Rodrigo Sorogoyen es una de las películas españolas del año que acapara premios. Se trata en sí misma de un discurso ideológico, una película sobre política y corrupción, y es, al mismo tiempo, uno más de la serie de *thrillers* naturalistas producidos en España en los últi-

mos años y protagonizados por Antonio de la Torre.

La primera pregunta, pues, que se le dirige a su director es inevitable. Pregunta sobre el motivo de que no se mencione al PP cuando las relaciones con la actualidad son evidentes. El director contesta que hubiera sido deshonesto hablar de un solo partido y señala cómo quería hablar sobre la corrupción humana.



Antonio de la Torre se plantea la labor del actor como un proceso experimental más que de certeza. “La labor del actor es entender no juzgar”.

Sin embargo, esta película no pudo sino provocar reacciones con intención moralizante. Pese a la autocrítica “todos tenemos mucha capacidad de corrompernos” se escucharon las esperadas frases de condena donde el enunciador se coloca siempre fuera del acto moralmente reprochable (“no sólo está podrida la política todo está podrido”) y desconfía de los que no condenamos tan vehemente el mal. Si bien la película muestra las contradicciones del ser humano político, más allá de ilustrar una fantasía sobre las mafias de los partidos me dejó una sensación de *deja vú* donde se repiten los lugares comunes y

no se evitan las obviedades del que pretende dar una lección moral mediante un texto que, aunque con sorpresas o efectos dramáticos, se presenta como discurso que adoctrina, sin hendiduras ni implicación emocional del sujeto enunciador.

El premio Donostia de este año fue triple: Hirokazu Koreeda, Danny de Vito, Judi Dench.



Danny de Vito presentaba una película de animación, *Smallfoot*, al mismo tiempo que recibía el premio y nos ofreció una divertida rueda de prensa en buena sintonía con el espíritu del cine americano, recordando, desde la comedia, su pasión por este arte, y a quienes admiraba desde niño, Jerry Lewis y los Hermanos Marx. Actor, pero también director y productor de fantásticas películas entre las que mencionó *La Guerra de los Rose* y *Reservoir Dogs* de Tarantino, nos ofreció lo mejor del ambiente cinéfilo que se vive en el Zinemaldia. Lo mejor del cine americano, tan popular, lo recibimos de él.

La última película de Koreeda se titula en español *Un Asunto de Familia*.

Y en esta rueda de prensa vimos otra manifestación de la huida psicológica

ante lo que se juega en la experiencia dramática, la broma nerviosa que interpone una distancia: "¿Se ha planteado dirigir un largometraje del género de terror?" La respuesta del director fue enigmática e interesante. Primero con leve ironía: "Tengo imagen de un director de dramas familiares" para luego sorprendernos con su respuesta, "...me gustaría hacer una película con un personaje que no fuera humano pero sí tuviera sentimientos". Las películas de este cineasta son sencillas historias de personajes al límite, a menudo niños, que atraviesan vivencias de abandono y soledad, de dolor, y que nos hacen plantearnos nuestras propias convicciones. Evitar las emociones dolorosas frivolisando es uno de los objetivos del humor de mala calidad. Pero con educación y respeto, el cineasta japonés contestó a la absurda pregunta que le formulaban.

Interesante, sobre el tema de la relación entre cultura, lenguaje e imagen, fue la respuesta a otra pregunta con intención reivindicativa sobre si le suponía un problema en la industria del cine ser japonés. Mientras otra periodista afirmaba por el contrario que su cine tendía puentes entre Oriente y Occidente y era universal. Para Koreeda, buscando en lo más íntimo se consigue esta universalidad. Señaló, no obstante, los límites del lenguaje, de la cultura, cuando comentó la difícil com-



presión fuera del Japón de una escena en la cual los personajes duermen componiendo el ideograma japonés “río”.

Subrayar el sentimentalismo de Koreeda no deja de ser otra forma de huida ante unos textos que pueden ser dolorosos y que, sobre todo, como hemos señalado, desubican al espectador. Porque, en mi opinión, no es el idealismo, aunque sí la ternura, algo propio del cine de Koreeda en donde lo único puro es el niño. En este sentido Lily Franky, protagonista de la película señaló como Koreeda había contado con él para este film porque considera que es muy buen actor interpretando a personajes que realizan pequeñas mezquindades.



Judi Dench, la tercera premiada con el Donostia, concluyó su rueda de prensa con la firma de autógrafos.

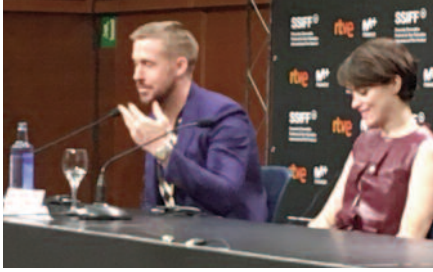
Antes de ellos vimos *Red Joan*, donde el tema de la ideología y el compromiso político se plantea como un relato vital. Una película académica en el buen sentido, con la calidad propia del buen cine británico, nos narra la sorprendente historia de la espía roja juzgada cuando ya era anciana. Aquí se narra una interesante historia con la distancia dramática de un puesta en escena equilibrada en un relato clásico.



Judi Dench, que mencionó su amistad con el defenestrado actor Kevin Spacey dirigió casi inconscientemente a los periodistas ávidos de polémica a la consiguiente pregunta sobre el mencionado actor y sobre el movimiento “Mee Too”, a lo que contestó sin querer articular condenas con un lacónico: “no sé”.

Otra de las clásicas preguntas para huir de la experiencia fílmica es menospreciarla tal vez como propia de un público infantil, y así vimos en varias ruedas de prensa la obsesión por la carrera de la estrella célebre en el teatro, sin consciencia de la osadía de manifestar esta preferencia en un templo del cine. Obviando, en el caso de la actriz premiada con el premio Donostia, sus numerosos y destacables papeles cinematográficos fue varias veces preguntada Judi Dench por sus papeles en el teatro de Shakespeare.

Fuera de concurso, pero con gran intensidad y con la presencia de sus protagonistas se presentó en el festival la película *First Man*. Algún periodista no encontró suficientemente dramática la película y no le bastó con que su protagonista fuera enviado a la luna y sometido a la más intensa de las aceleraciones en un cohete, y consideró que la película no llevaba al límite al personaje.



Pero, personalmente, para mí la estrella destacada fue Juliette Binoche. Difícil no rememorar con melancolía tan bellos y románticos personajes interpretados



por la que se me parece tan frágil actriz. Presentaba la bien misteriosa película *Visión* de la sensible directora japonesa Naomi Kawase autora de la hermosa película *Una pastelería en Tokio* (2015). La película y la obra de la autora japonesa fue, desde el otro polo de la "lucha entre sexos", también víctima. En esta ocasión de la suficiencia del periodista masculino de tirada nacional que la menospreciaba en un artículo por su excesivo sentimentalismo o sensiblería. Es una actitud también de huida, del que juzga el film como si tuviera la potestad de aprobar o suspender, con una idea del arte en la cual éste siempre actuaría como placebo y el autor debe ofrecernos siempre algo com-

placiente, que no manifieste ninguna herida sentimental ni opacidad, algo que sirva para confortarnos en el sillón de la sala de cine reafirmando nuestras propias convicciones, aunque sean en este caso estéticas. Esta crítica a la excesiva sensibilidad femenina es, también, un lugar común. Simplemente la suficiencia es una hábil defensa del ego que quiere afirmar una supuesta autoridad. Porque también duele reconocer las limitaciones. A la película y al actor que contemplamos irán a verle millones de espectadores pese a nuestra opinión sobre su pelí-



cula, y los periodistas y escritores nunca llegaremos a ser como él o ella, director o directora, actor o actriz, pese a que en el momento de la foto nos encontrásemos en la misma sala. Al fin y al cabo, están también al otro lado de la pantalla, en un universo de ficción, ese que tanto nos fascina, y a menudo nos deja sin palabras.





Viaje a lugares inaccesibles

ANA PAULA RUIZ JIMÉNEZ

TRAMA Y FONDO

Viaje a lugares inaccesibles
José Miguel Gómez Acosta
Abada ed., 2019

*lugar de los dormidos, Viaje a lugares inaccesibles. Y una especie de adenda o epílogo: Reescritura*¹.

No nos es extraña la querencia del autor por geografías remotas. Ya en su anterior obra *El Gran Norte* nos dio a ver cómo éstas componían un paisaje propio de épica intimista. Si en aquella las geografías hilvanaban distintas épocas para la aprehensión de la experiencia de un tiempo propio, en este viene a servirse del viaje como tiempo para componer paisajes en los que bucear una genealogía propia, una letra propia.

Nada más abrir el libro e inmediatamente después de leer su título: *Viaje a lugares inaccesibles*, observamos en la entradilla que éste es semejante a otro que intitula una pieza musical de G. I. Gurdjéff. Esta pieza es parte de otras muchas que este aventurero, filósofo y gurú, recogió de oído a través de sus viajes por el lejano Oriente a modo de recopilación etnomusical. La que aquí se destaca es una pieza al piano anotada al lenguaje musical occidental por su discípulo T. de Hartmann.

Son nueve capítulos que nombran nueve viajes: *Viaje al gran desfiladero, Viaje al ciervo nocturno, Viaje al lugar de las ballenas, Viaje al siglo XVII, Viaje a tus manos dentro de mi boca, Viaje al Círculo Polar, Viaje a los ojos de mi madre, Viaje al*

Vemos que el Título del libro, la pieza musical de Gurdjéff y el último capítulo, comparten idéntico título: *Viaje a lugares inaccesibles*. Pareciera una invitación imposible ¿Cómo viajar a lo inalcanzable? Quizá solo sea una invitación a acompañar tal posibilidad. Porque ya se sabe que no importa tanto el fin del viaje como el viaje mismo. O quizá como Gurdjéff quiera recoger la huella sonante de los lugares. Es sin duda una expectante invitación.

El primer capítulo, *Viaje al gran desfiladero* dibuja con su nombre un paisaje de grandiosidad geográfica y paisajística. Es además el primer y único poema de este capítulo, y quizá por ello se señale con un peso primordial.

El viaje, como aquí en el tren, si es un viejo tren mejor y si es un viaje de vuelta –como todo viaje acaba siendo– aún más, tiene ese poder evocador y fascinante de alterar la conciencia, de entrar como en un trance somnoliento o de duermevela. De ese modo, el paisaje *en transcurso* puede hacer fluir desde la ventanilla otros más abstractos, irreales, inconscientes, simbólicos. El ruido de *los raíles de hierro* con su constante y primitivo ritmo sostiene y acompaña a la activa contemplación ya interior.

¹ *Reescritura*, fue galardonada con el IV Premio de Poesía Experimental Francisco Pino de la fundación Jorge Guillén.

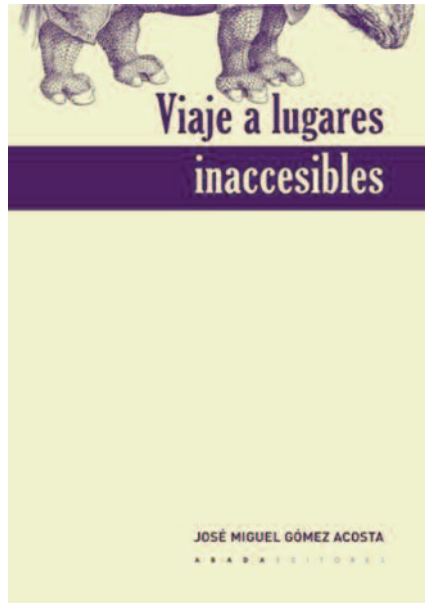
En ese estado la conciencia no se diluye ni desaparece, sino que, como el eco, se divide y resuena. Y algo de resonancias –porque la música es más abierta que la letra– de otros lugares y tiempos nos ofrece este singular poemario. ¿Y no es cierto también que la poesía es la letra más musical, más abierta? No sólo suena, es letra en resonancia.

El viaje, cada uno de los viajes de este poemario. No marcan un trayecto, un desplazamiento con un principio y un fin al uso. Lo que desde este primer poema señala, es un punto de partida primordial y ese punto es el punto imposible del trayecto o el del trayecto en grado 0. El del *transcurso*. El viaje es ya un viaje en “otro tiempo”.

Y este primordial desfiladero, como el del más humano origen es angosto, profundo. Contiene los ecos de la interrogación por el origen, que no es más que el origen del deseo. La voz en el poema como los dos lados de un desfiladero se divide y se sumerge en las huellas por las que el tiempo ha dibujado la profunda hendidura de su forma. Y allí, resuena como un eco antiguo. Por eso la voz transita en este primer poema por tres distancias diferentes: *una anciana madre (...) nuestra anciana madre (...) tu anciana madre (...)* resonando hasta atrapar al lector haciéndole cómplice de su enigma. Y acabar con el eco de esa segunda voz en *transcurso*, tan cercana ya, en diálogo directo con la propia.

*Dormido en ese instante repetías
insistente*

*Como una letanía que goteara en
mi oído*



*El agua está en la sed el agua está
en la sed el agua
está en la sed*

Así acaba este primordial poema, señalando el camino y la hondura de esa radical búsqueda, desnudamente experiencial, casi mística.

En el siguiente capítulo *Viaje al ciervo nocturno*, como en la Alicia de L. Carroll al atravesar el espejo, ya han cambiado las coordenadas de espacio y tiempo. Así aparece en *Rebelión del equilibrio*:

*Moldeamos los cimientos de una
nube de tierra (...)*

*Se elige una ventana desde dónde
saltar (...)*

*Descubrimos un lobo que atraviesa
incansable los países de la sed (...)*

La voz comienza a construir una suerte de cosmogonía primigenia. Es un ejercicio arriesgado de poesía “Sci-fi”,

indagando en otro tiempo antes de la historia. Describiendo espacios sin geografía precisa, trasformada, alterada. Sin mapa. Cuando todo era pura potencia seminal, como un aliento del porvenir. *Cuando los grandes libros no habían sido pensados.*

Desde este cosmos "inaccesible" anuncia la voz *EN EL FUTURO DE LA VISIÓN que perviven dos ramas en herencia: La de la raíz latiendo bajo la superficie y la del ciervo nocturno.* Anticipando su desarrollo para los próximos "viajes".

Dos maneras de componer la mirada y experimentar su alcance.

Si hasta ahora se ha experimentado con un tiempo originario, en el tercer capítulo *Viaje al lugar de las ballenas* se señala los lugares en los que éstas son privilegiadas. Y lo hará en una doble dirección, que implica la construcción de dos lugares míticos. El primero es el de las profundidades abisales donde habitan los imponentes y bellos mamíferos, como en *NARVAL*, esa ballena cuyo largo colmillo nos recuerda al legendario y fabuloso unicornio, su reverso mítico en la superficie. En esta insondable geografía la voz compone una especie de utopía originaria, donde alguna vez tras un diluvio redentor hubiera sido posible nuevas moradas: (...) *en un poblado*

nuevo antiguos moradores /vuelven a abrir las puertas a la luz de la tarde en colinas en/calma.

El segundo lugar mítico que se construye en *lugar de las ballenas* se desarrolla como en un movimiento de ascenso, hacia la superficie. Gira en torno al lugar legendario de la caza de ballenas. Comienza a partir de aquí a componer una especie de ucronía poética, en la que reconstruye acontecimientos del pasado a modo de crónica histórica cierta junto a otros que nunca han sucedido, pero nadie sabe si hubieran sido posibles. Así en *New Bedford*²:

Después de visitar Glasgow, Melville hizo la colada en Edimburgo

La voz relata y enumera sucesos más o menos triviales protagonizados por personajes de la época relacionados con este lugar: H. Melville, F. Douglass, H.D. Thoreau, A. Conan Doyle. Incluso se convierte en relator de otras gestas especulativas, como en aquella en la que dialogan H. Melville y F. Douglass³, en un utópico encuentro del que podía haber surgido otra historia para la historia, otros relatos distintos a los que les pervivieron. Otro mundo posible que quedará para siempre guardado en las profundidades marinas como un secreto, sin ver la luz, salvo para esta mirada de narrador omnisciente:

*Existe una ballena que sueña con llevar
El glaciar que guardamos en el
naranja tibio de las lámparas
Hacia un sólido abismo*

O aquella en la que pone voz y escena imposible a ese otro encuentro, esa

2 New Bedford es una ciudad en la costa sudeste de Massachusetts tuvo su gran apogeo durante el siglo XIX gracias a la caza de Ballenas. Llegó a ser denominada *la ciudad que iluminó al mundo* debido al comercio de su grasa y espermaceti. De alguna manera, en el pasado la luz verdaderamente surgió de las profundidades abisales. Al igual que todos los personajes que aparecen en este *viaje* alumbraron el *renacimiento* de la moderna literatura y filosofía norteamericana. De aquí partió Herman Melville, el autor de *Moby Dick*, en el ballenero Acushnet en uno de sus múltiples viajes.

3 Frederick Douglass y Herman Melville, fueron contemporáneos pero no hay datos ciertos de que se conocieran. Aunque los diferencia su origen: el primero fue esclavo negro, el segundo nieto de héroes de la guerra de la Independencia. Ambos abordaron en sus escritos temas fundamentales de la cultura contemporánea: el alcance y límites de la democracia; la naturaleza de la libertad; los roles de raza y género. El primero escapó de la esclavitud y dedicó su vida al activismo político con alcance internacional. Melville abordó esos temas desde la ficción y la poesía, pero desde la perspectiva *romántica oscura*. Quizá cada uno pertenezca a una de las *dos estirpes: la de la raíz bajo la superficie y el ciervo nocturno.*

extraña comunión pacificadora entre los protagonistas de la tragedia del Essex⁴.

En el siguiente capítulo: *Viaje al siglo XVII*. La voz ahondándose en la historia, acota el tiempo para relatar acontecimientos inconexos. Son enumeraciones descriptivas, de breves hechos históricos azarosos, como si ciegamente señaláramos con el dedo la página de un manual de historia. Y junto a éstas, la descripción de otros acontecimientos de orden natural posible o al menos verosímil:

*El Duque de Baviera establece las bases de la Liga Católica
Un rebaño de cabras duerme la noche fría en Transcaucásica.*

Durante *este viaje* se aprecia una voluntad por ir acotando paulatinamente esa precisión temporal de registros históricos, como nos muestra en AÑO 1616 y AÑO 1675, junto a una descripción de una precisión casi fotográfica de los acontecimientos naturales que les acompañan:

*Y en Castilla el duque de Milán escribe sus memorias
Mirando algunas moscas paradas en el sol de las migas de pan
y el aire detenido de la siesta*

Esta yuxtaposición de acontecimientos inconexos dibuja una geografía-collage en la que ambos registros, el histórico y el natural parecen esforzarse en urdirse, en tramarse de alguna manera para convertir los acontecimientos en acontecimientos. Dar forma de verdad, de aliento vivificante al acontecer. ¿Y acaso no es esa una función esencial de la poesía, dotar de espíritu a la letra?

Con el siguiente capítulo, *Viaje a tus manos dentro de mi boca*, llegamos justo al centro de los nueve viajes. Y este es un viaje detenido, no en transcurso. Alguien ha abandonado su viaje.

*Me has acompañado todo el viaje
Me diste el privilegio de la tristeza.*

Encontramos aquí un punto de viraje, abandona la voz la senda bajo la superficie de las geografías, de la historia: los hechos ciertos, la incoherente, la inarticulada enciclopedia sin saber y sin sabor. También la fantaseada cosmología incierta de lo posible, para interrogarse por otra distancia. La que va del tú y yo. La mínima distancia de la intimidad, cuando su pérdida se abre a la tristeza para dar paso al recuerdo.

*Tú y yo, esos que fuimos, dime
En qué prado descansan
Siguen vivos dónde*

¿Dónde lo vivo... el aliento, lo vivificante? ¿Cómo escribir el amor? Cuál es su "topos", su huella, su materia. Aquí es el cuerpo el que comparece para fusionarse como paisaje. Tratando de dibujar una nueva geografía en la que descomponer la figura para quedarse sólo en voz desnuda.

*En mi boca te espero de pie en ese jardín
Para entregarte al fin la moneda escondida
que apretaba en mis manos
que sostenía con furia detenida
que disuelto en mi lengua para ti.*

Y definitivamente entonces la voz toma conciencia de su mundo, de su pre-

⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Ballenero_Essex

sente. Se ha detenido el viaje, deja de ser *en transcurso* para tornarse en trayecto. Pararse y tomar senda. Ahora sí hay un punto en el que tomar distancia, hay un pasado cierto, a partir del cual escribir su genealogía. Comienza a partir de ahora un camino de vuelta. Estamos en *Viaje al círculo polar* que como el eje terráqueo que une a los dos polos es unidireccional. El paralelo circular polar es el que demarca la geografía congelada bajo la que queda *la raíz que late la superficie* aquella de la potencia sin forma, de aquella cosmología líquida, y ahora ya congelada. Sí, es origen y también fin, todo, porque es pura disolución, el tiempo sin tiempo. Son ecos de otras voces, de otros tiempos, de otras palabras que no se sienten, que no tocan, que no hieren, porque desde allí:

*no se escuchan palabras
solo hay un masticar de piedras o de
polvo
en un sueño sin forma que es anterior
a ti
donde la oscuridad aún no nace*

En cambio toma conciencia de su letra, desde el *ciervo nocturno sobre la superficie*, porque es desde allí dónde:

*se abre el libro que escribo
bebiendo en los arroyos congelados
que reflejan un orden no por recién
creado menos cierto:
las páginas delgadas de nuestra enci-
clopedia.*

El presente se hace presencia en la letra, en el momento sólido en el que la letra conforma. Inaugurando un nuevo comienzo. Un origen propio.

Pero esa delgada línea de la superficie que inaugura ese tiempo vital pro-

pio, certifica la defunción de la otra voz omnisciente celebrando la justa huella de lo que queda: *DIFUNTO EN LA TIERRA DE LOS BARCOS: Era el día de tu muerte,(...) enterramos la semilla.*

En *Viaje a los ojos de mi madre* se despliega una mirada propia a un origen cierto e inexorable: *una anciana madre (...)* *nuestra anciana madre (...)* *tu anciana madre (...)* ¿se acuerdan?

La voz aquí en plena primera persona contempla los ojos de su madre en *la pantalla del retinógrafo: un planeta callado que no pregunta nada*. A una distancia tan cercana y tan lejana: la pupila y el planeta. El círculo que delimita el cosmos de mi mundo. La madre ha sido el origen de nuestro mundo, de nuestro todo. Pero sólo se toma real conciencia de ello cuando se es adulto, cuando se contempla a la madre en "su viaje de vuelta" –si el tiempo y la vida han sido generosos. Solo allí se reconoce el sabor del saber que todo viaje, es un viaje de vuelta. Asomarse al vértigo negro de ese iris punzante y volver a la mirada emocionada a todos los viajes que nos han sido posibles, pero con una nueva mirada esencial y despojada como la de los ojos de un recién nacido. Reconociendo en ese desgarrar la belleza y el amor a una madre *en senectud*. Porque en estos últimos años:

*Hay un aviso cierto hacia el saber
Y una jaula de oro abierta en música
Donde estalla la rama del laurel
Escrita con las letras con que aprendí
a leer*

Al poeta la contemplación de la madre a esa distancia, se le asemeja al momento

de la creación a esa disposición radical y generosa de dar a la luz. Al destello luminoso que acompaña a la creación, con las palabras preñadas del calor de su propia genealogía. Y entonces el paisaje se abre a esa potencia:

*en un inmenso mar que no conoce fin
no se acaba el calor*

*se dispara la luz
allí dónde no hay cielo ni suelo ni
pared*

Y de esa luz sentida porque viene de lo oscuro nace *EL DOLOR DE LA LUZ*, saber que son destellos que se apagarán. Estamos en el penúltimo viaje: *Viaje al lugar de los dormidos*. La luz es la vida verdadera, la otra es la del sueño dormido. Hay que despertar a la vida, no al sueño. Dejarse herir por la verdad dolorosa de vivir y crear vivificando lo dormido:

*Como un turista antiguo que viajara
A todos los lugares que son inaccesibles*

El último capítulo: *Viaje a lugares inaccesibles*, da carta blanca y franca a dar y darse voz, presencia y nombre a tres difuntos. Son difuntos con nombre propio, en el último tren en el regreso a casa, antes de nacer a este último lugar inaccesible, el de la resurrección a la letra: *Allí donde yo estoy no ha estado nadie nunca*. Y tiene pruebas de ello. Las pruebas son la real herencia, ahora viva, que legan en ese testamento que solo puede ser escrito por el poeta en forma de poemas. Sus propios nombres: Joseph Khun, Antonio Jiménez Torrecillas y Trinidad Díaz Carmona los encabezan, dándoles voz y relato a su legado. Un legado sin últimas voluntades

legales, en realidad un legado inverso porque solo el poeta puede donarlo al reconocer el real vínculo y la naturaleza emocionada de su huella en él. Es el legado el que viene a la vida gracias al calor y a la luz de su presencia aquí.

Y es que se nace a la letra. Esa que es capaz de convertir cualquier acontecer en acontecimiento. Atrapar algo que punce y darle forma.

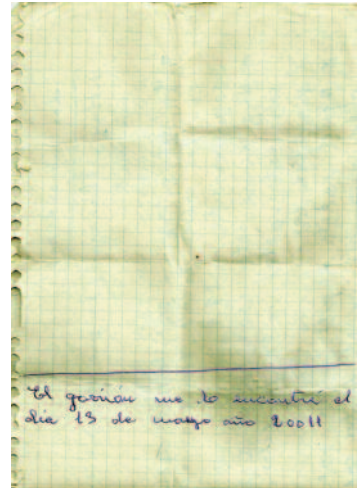
El legado de Trinidad Díaz Carmona, tía del poeta, compone el último poema de estos viajes. En él narra el hallazgo de numerosas hojas de cuadernos en las que ésta había escrito breves acontecimientos cotidianos, domésticos, aparentemente triviales:

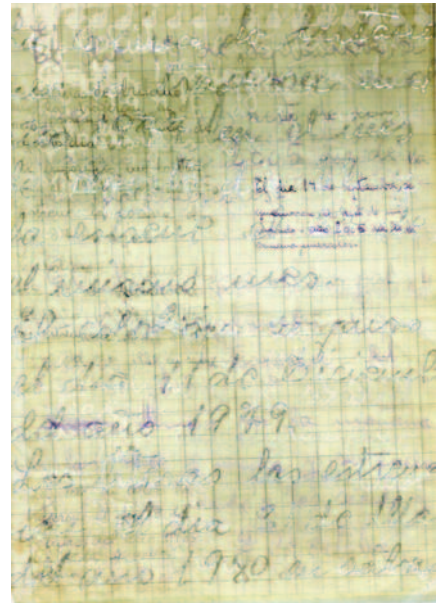
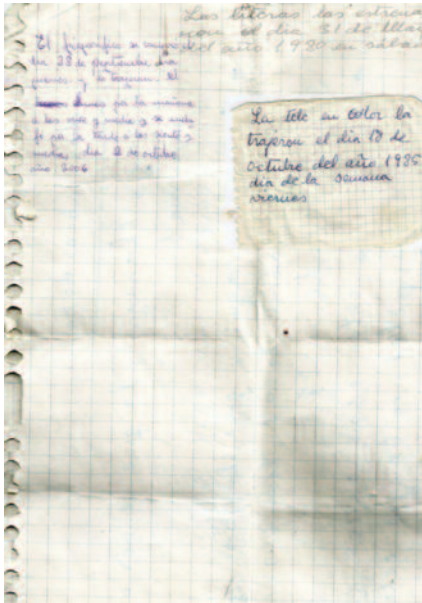
El gorrion me lo encontré el día 13 de mayo año 2011.

La tele en color la trajeron el día 18 de octubre de 1985 día de

La semana vienes

El hallazgo de este involuntario y sorprendente legado –¡ella también escritora! tocó al poeta, y no solo porque: *Ver tu reconocible letra de nuevo era leer en tu voz*, sino porque trae consigo la recuperación de cierta fecha exacta, cierto paisaje verdadero, cierto trayecto cabal de la infancia: desde los brazos de la “tita”, a los de su padre, a los de la madre: *mi madre era el refugio dónde no hacía falta cosa alguna*.





El último capítulo, *Reescritura*⁵, consiste en varias reproducciones fotográficas, que a modo de collage y superposiciones, muestran múltiples hojas de libreta cuadrículadas escritas del puño y letra de Trinidad Díaz Carmona. Acogiendo su rabiosa materialidad: su papel cuadrículado, su trazo lento, cándido, casi senilmente

infantil. Vivificando la dignidad del tiempo que tomó su escritura –ese tiempo para aislarla del torrente del “continuum” cotidiano. Y Acogerlo para componer el espíritu de la letra, su melodía.

Esa inefable alma de la poesía. La Tita Trini nunca lo supo, nosotros ahora sí.

⁵ Ver nota 1. Aquí se edita tal y como se presentó al premio.