

Bruno Mazzoldi

*Se nada.*

*Del Caribe a los Andes con la pintura de Bibiana Vélez*

*Llegaron a esa puerta y entraron a una galería que trepidaba con la fuerza que constreñían ocho aparatos raros, como de cobre, fierro, láminas, cucharas, alambres, aire feroz comprimido, todo bajo un techo no muy alto. El visitante quedó detenido a pocos pasos de haber entrado. Respiraba no con su pecho sino con el de las ocho máquinas; el ambiente estaba muy iluminado. Don Diego se puso a girar con los brazos extendidos; de su nariz empezó a salir una especie de vaho algo azulado; el brillo de sus zapatos peludos reflejaba todas las luces y compresiones que había en ese interior. Una alegría musical, algo como la de las olas más encrespadas que ruedan en las playas no defendidas por islas, sin amenazar a nadie, desarrollándose solas, cayendo a la arena en cascadas más poderosas y felices que las cataratas de los ríos y torrenteras andinas, de esas torrenteras a cuyas orillas delgados penachos de paja florida tiemblan; una alegría así giraba en el cuerpo del visitante, giraba en silencio, y por eso mismo don Ángel, y los muchos obreros que estaban sentados allí, tomando caldo de anchoveta, apoyados en los muros de la galería, sintieron que la fuerza del mundo, tan centrada en la danza y en esas ocho máquinas, los alcanzaba, los hacía transparentes [...].*

*[...] en ese mismo silencio empezó a cambiar el color del gorro del bailarín, rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco, igual que esas piedras en milenios pulidas debajo de los pequeños ríos constantes que sólo saben conservar e intensificar el color blanco, el verdoso y el gris de pequeñas piedras inamovibles de sus cauces en que todo se precipita.*

José María ARGUEDAS, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, III

I



mar la mar ¿a fondo o en superficie? ¿Ser océano, estar en él y tenerlo en sí por coincidencia de disolución e hidropesía de esponja impensable, o bajar, zona disyuntiva, lustrosa baldosa humedecida en el porche?

Viejo aviso: ya con la bata puesta, no intente pronunciarse acerca de la Desmesura quien se haya sumergido en ella. Es demasiado. Revienta el caracol reflexivo.

Sin embargo, chapotea en risa de discípulos Ramakrishna:

¿Acaso el Rey Santo Janaka era inferior en algún sentido a los *sadhus* que han renunciado al mundo?

¡Oh no! Él era fiel a la Materia y al Espíritu. Realizó a Dios y al mismo tiempo bebió su copa de leche. (*Todos ríen*). [RAMAKRISHNA, 113; trad. De Blas].

La/el redentor/a de tarántulas anudadas en la espalda, ¿ha nacido? Órbita ocular el arco más lejano y toda la sal en una lágrima, ¿nace la mar? ¿Es eso nacer? Lo que se dice “ataque” hablando de orquestas, entrada de uno o varios ejecutantes al comienzo de una obra, movimiento o frase, no sería correcto suponerlo ni del oleaje ni de la risa, mucho menos del llanto. “Transitorio de ataque”, si acaso, zona de diferendo de la traza del cuerpo del sonido atravesada por el compositor de *Prefijos* (LÉVINAS, 161), pues ¿en qué momento brota el llanto si el “desatar”, “diluír” o “desleír”, *lösen*, de lágrimas y canto (ADORNO, 122)\*, lo que desatan, diluyen y deslíen es el momento mismo, no para “cerrar los labios”, como cree el traductor de *Filosofía de la nueva música* (trad. Bixio, 104), sino para “abrirlos”, “*öffnen die Lippen*” (ADORNO, 122)? ¿Hay ahí momento alguno? ¿Hay *ahí* aunque persista en él y por él, en el espectro de ese momento y de esa oquedad, una irreductible resistencia a la hibridación, a la mezcla de “ahora” y “entonces”?

Desde la “desgarradura”, *tear* (que el *Concise Oxford* remite al antiguo inglés *teran* y confronta con el gótico *gatairan*, “romper”, el germánico *zehren*, “vivir de”, “consumir”, y el griego *déresthai*, “ser despellejado”), hasta la “lágrima”, otra vez *tear* (pero del arcaico *téar*, en la misma área del antiguo alto alemán *tar*, emparentado

---

\* Damos por entendido que la traducción es nuestra cada vez que no se menciona a su autor.

con *dákrupon*, *dacrima* y *lacrima*), la idea clara y distinta se excede y dilacera. Entre in-vención y re-vención, se precipitan los ojos de quien se ataca a llorar:

20.11.96. 5 p. m. Boulevard Raspail 105 (*Seminario Hospitalidad*, apuntes personales). Derrida da inicio a la sesión preguntando: “¿Qué hay de las lágrimas en la experiencia de la hospitalidad?”.

Entre los Tupinamba el anfitrión —*maître de céans*— es el encargado de llorar la bienvenida. En vilo entre impulso y costumbre. El otro que llega —*l'autre arrivant*— es recibido por los caníbales respetuosos como alma recogiendo pasos —*un revenant*—. El que viene reviene —*le venant est un revenant*—. Duelo en el corazón de la venida como revenida —*venue comme revenue*—. Una experiencia del duelo que sería estructuralmente la hospitalidad. Es demasiado y no es posible. Comer con alguien: ¿dónde para la cosa —*où est-ce que ça s'arrête*?— ¿En qué momento “comer con” se convierte en “comer al” huésped?

Otro apunte de umbral :

Sí, amigos míos; así es. Las amas de casa tienen vasijas donde guardan espuma de mar en estado sólido, pequeños paquetes de semillas de pepinos, zapatos, calabazas, etcétera. Cuando necesitan estas cosas las sacan de la olla. Del mismo modo, mi Madre, después de la destrucción del Universo al final de un ciclo, guarda las semillas de la creación. (*Risas*). [RAMAKRISHNA, 103–104].

Y otro nombre para la olla: “Ojo abierto” del Infinito, de la Nada llamada Aÿn, del inacogible Anciano de los ancianos en que se concentra el estrabismo convergente de lo Mismo, Cabeza Blanca, íngrimo solo, sin tregua de guiño ni tris de parpadeo, igual que la Clemencia y su emblema, “el pez de la mar que no tiene ni pálpabras ni pestañas”, pues

nunca se cierra para dormir y no necesita ninguna guarda. Nadie lo protege, mas lo protege todo y todo lo mira; gracias a la previsión de este Ojo son alimentados todos los seres. [*Sepher Ha-Zohar*, III, 129<sup>b</sup>; de la trad. de J. de Pauly].

Jaspeada en azul de olas o cielo, la pupila del Rigor es purpúrea e invade la córnea celeste. Sólo una ceja de palmeras es testigo de la redondez de la masacre.

“Ojo de Râ” es el epíteto de las garras divinas, entre violencia de Dios y perdón de Dios, sed de sangre o de lo que se le parece, pues, encargada de exterminar a la humanidad, Sekhmet, ojeada solar de cabeza leonina, desgarrar, degüella y chupa a los cuatro vientos, hasta que Râ pesaroso derrama cerveza roja *urbi et orbi*, para que el hemofílico ciclorama acabe embriagándose de otra forma.

Aunque, inmediatamente después de ser invocada como “madre del horizonte del Cielo, la gozosa, la amada”, el capítulo CLXIV del *Libro para salir al día* tenga a bien añadir “que destruye a los rebeldes reunidos en su puño” (*Il Libro dei Morti*; de la trad. de De Rachewiltz, 91), y por más que esta desorbitada *Mar de sangre* (ver inserto, 1) se pinte efectivamente el seis de noviembre de 1985, al filo de la carnicería del Palacio de Justicia, no hay motivo para creer que el felino aquí traído de la melena deba identificarse con la bestia rampante sobre el escudo de la organización internacional llamada *Tradicón Familia Propiedad*, cuyos integrantes se declaran fervientes devotos de la Virgen de Fátima.

Vientre de paila óptica y pezón sorbiendo, en este mundo elipsoide —sin lugar para el mundo— hay sangre como arroz.

## II

Hace un par de semanas llegaron las fotos. Empecé a hablarle por teléfono con afán de fanático. Le leí la primera página. Dije que seguiría escribiendo día por día.

Sin embargo, hoy solamente he vuelto a mirarlas.

Creí haberme pasado de la raya. Por una parte tanta insistencia en ofrecerle hospitalidad en vista del montaje de la muestra, por otra la torpe denegación insertada durante la lectura de las notas del seminario acerca del huésped comestible: “No me creas un anfitrión perverso...”.

Por no hablar de la confianzuda facilidad con la que transité del género de la luna al de la verga.

Tan sólo después de soñar con ellos, con la pintora y con Bruno, el francés, sin saber qué caras tienen, esta mañana, 29 de octubre, reconsidero los términos de la ocurrencia, brazos de mecedora asociativa apretados a ciegas, a partir de su reacción a mis preguntas por la esfera flotante al lado de la minúscula palma negra en las viñetas graffiteras reemplazando las baldosas al pie de la Virgen, en la *Anunciación* (ver inserto, 2) que todavía no quiero mirar despacio (en efecto desde la efervescencia es-

pumosa refutando el borde del porche, antes y después del penacho tenebroso y su coco lunar, desfilan hacia lo menos mojado, hacia la presumible interioridad de la casa a la que el ángel se asoma, en orden de aparición: una muñeca roja y caderona al lado de una palma vercosa, un vórtice sin identificar, un sol de cuadernito...), y por la burbuja de plata sobre la curva de tinieblas líquidas contradiciendo la jovial trivialidad de bermudas floridas y piernas cruzadas en otro lienzo, el de *Noche* (ver inserto, 3), a la derecha una concha intacta, a la izquierda el equilibrio ajedrezado de las baldosas, el cuerpo reposadamente suspendido sobre la ardentía de semejante negrura, en la raya de un abismo tan oscuro cuanto el cojín del asiento, cabalgándolo como si nada: “En alemán la luna es de género masculino”, había dicho. “Sin que *der Mond* nada tenga que ver con *la mondá*”, se me había ocurrido.

En lugar de referirme a los años transcurridos sobre la suntuosa cangrejera al lado de la cancha de baloncesto, en la isla de Providencia (“Conoces bastante bien el habla de la costa”, había replicado sin asomo de sonrisa telefónicamente perceptible), para justificar la familiaridad con el término “caribeño” habría más bien tenido que mencionar el frecuente repaso del diccionario de colombianismos de Mario Alario di Filippo.

Dejé pasar los días sin querer saber claramente por qué preferiría no seguir escribiendo. Más firme se me hizo el propósito después de otra conversación telefónica, entre ellas esta vez, en la que habría manifestado alguna duda respecto de la conveniencia de la hospitalidad en cuestión, considerando de qué manera acostumbrarían los hombres a mostrarse generosos, en particular cuando a quien tocaría no perder de vista los límites de la domesticidad es a la mujer, para la ocasión a O.

Así que sueño con Cartagena de Indias: estoy en su casa, menos que modesta, parecida a la de anoche por HBO, al principio y al final de la parábola eco-vegetariana en dibujos animados de Edward Bell, sacada de Andersen o de los Grimm, asegura O, cuando el pescador y la mujer se la pasan echándose romanzas de amígdalas a rebato, al principio y al final de la fábula porque en el ínterin Gilbert, pez prodigioso, capaz de suspender en el aire las letras de su nombre esculpidas en el espumaje arrecho de la ola que es él mismo, agradecido por habersele ahorrado la sartén, después de conceder al humilde pescador lo primero que se le ha ocurrido pedir (igual que al jibarito de “Lamento borincano”: un traje a su viejita), no alcanza Gilbert a saciar las ganas despertadas por el brillo de las alhajas en la buena mujer, que ya no abre la boca proclamando el triunfo del gozo amoroso sino para que la aplaudan los gitanos de quienes ha llegado a ser reina, enseguida para que la glorifiquen los

súbditos de todo el país y en últimas para que el universo entero se le endose, siempre por interpuesta firma de pez al aire... hasta cuando el bostezo cósmico completa la pirueta y los antojos de Totalidad regresan a pie juntillas sobre la playa, a la felicidad del intenable Infinito, en suma y en resta, al canto del Otro, en la gloriosa cabaña de la *ultima donna* de antes.

“No es que simpatice con la supuesta ingenuidad popular: es del pueblo”, considero *sottovoce* ante las desconchadas paredes del sueño.

Ella aclara que no he sido invitado a quedarme ahí.

No he dicho que me tengo por invitado a quedarme ahí mismo, le explico, sino ahí no más, en la ciudad, qué se yo, en un hotel (todo el asunto revuelve los usos del “ahí” o, para ser más exactos, gira alrededor de quien estaría autorizado a indicar la diferencia entre la extensión de *por ahí* y la puntualidad, la “concisión” germánica, la *Pregnanz* de la expresión “he aquí adentro” o *ecce + hac + intus*, de donde *céans*, corazón y perro del que recibe al extranjero y late por él).

Se van. Alguien llama por teléfono. Salgo. En algún momento tengo que volver. Se hace tarde.

### III

Encima de las sábanas revueltas de una cama de leva (manchadas de la nata de pececillos recién nacidos que en Tumaco llaman *chautisa*, canosos *tetises* de plenilunio cubano por la boca del Duaba, al Oeste de Baracoa, *gianchetti* de Porto Corsini, donde se filmó *Desierto rojo*, y de muchacho; en el verano, comía pescado fresquísimo, de la freiduría barata en la que había sido convertido un faraónico monumento de la defensa costera, enarenado entre las olas del Adriático y el pinar de Marina de Ravenna), suponiendo que la seria solidez de las antípodas sobreviva a tanto desparpajo, en las antípodas del *bunker* cuyo recuerdo, sacado del semen y de las secreciones del revoltillo de las mares del mundo, no justifica ni la gula autobiográfica ni la obscenidad egoísta del anterior paréntesis, flota la venera sobre la que recoge las piernas Anadio-mena, navegante de alcoba.

Pone a rodar la elipse planetaria el cabello negro azabache. Es llevado por el viento y lo lleva, viene con el viento, invita al viento barloventeando en su negrura.

Que el realce del semblante niegue el semblante, que el marco de la reconocibilidad empoce el reconocimiento, es gracia de Venus sin cara.

En este lunes de Inmaculada Concepción, cara a cara con semejante vendaval y habiéndome enterado de la secuencia de *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren, en que, según el relato que acaba de soplar por teléfono Maya, mi hija, el rostro se hace mar, no traduciría en *Mallas de la tarde* el título de la película de 1943, cuidando el primer sentido de *mesh*, del inglés arcaico *max*, “red”, sino, forzando un poco una de las acepciones modernas de la palabra, *Dientes de las ruedas de la tarde*, pues, muñecas chaplinescas agarradas por bien aceitados encajes, se me enredan las alternativas de os (“rostro” y también “cráneo” —el de Gorgona, por ejemplo— y, sobre todo, hacia el apetito de una totalidad sin presa mala, “boca”, “pico”, por ende “idioma”, por no hablar de otras modalidades de ostensión más o menos irruptoras, tales como “fuente” y “prúa”, si el ojo de agua es hipnótico y las naves de guerra adelantan espolones como en la expresión *ora navium rostrata*) al interior de un contexto tan misterioso cuanto el Sumario del Manuscrito de Pico de la Mirandola referente a la sección *Houqath* del *Zohar*:

...razón por la cual el Espíritu Santo es dicho *pi cullo*, o sea él mismo todo rostro o rostro en todas partes: ...*quare Spiritus S. vocetur pi cullo, i. e. totus ipse os vel os ubique* [*Sepher Ha-Zohar*, tomo V, 480],

pues el aparte de esa sección contemplado por el cabalista cuyas tesis fueron condenadas por Inocencio VIII, de lo que habla, si hablar es soplar, es de un pozo:

A veces la Escritura llama el pozo de Myriam “su pozo” (*beèrah*), y a veces “pozo” (*beèr*). Se dice “su pozo” cuando las aguas de la mar lo llenan, y se dice “pozo” cuando es Isaac quien lo llena. Y he aquí el misterio de las palabras: “Y el levita servirá”. Rabí Abba dijo: “Este Pozo se encuentra en todas partes y está compuesto del Principio masculino y del Principio femenino, del Hé y del Vav”. La letra Aleph encierra al Vav y al Hé. ¡Feliz Israel! pues, aunque esté aquí abajo, está unido con el Ser supremo que todo lo contiene; por eso la Escritura dice: “Es nuestro creador y somos de él (lo)”. “Lo” está escrito con Aleph.

Rabí Simeón dijo: “El Espíritu del agua”, es el Espíritu Santo que se ha manifestado en la creación del mundo, así como está escrito: “...Que mi jardín sople”, y sólo enseguida: “Fluirán las aguas”. Hasta que este viento no sopla, las aguas no fluyen. En todas las cosas hay que empezar por hacer una buena obra o pronunciar algunas palabras antes de obtener una gracia de lo alto. [*Ibid.*, III, 183b].

Del brocal o del jardín los efluvios de la amada (*Cantares*, IV, 16) a los que remite la nota de Jean de Pauly, desde las flores y desde la hondura nocturna el piélago de aromas, el ubicuo rostro del viento es aro de cisterna y raudal de corolas.

No por mero contraste entre la santa ráfaga del aura salobre de Afrodita sin faz y el hálito de suprema vanidad idolatrando menos la fisonomía que adorando la idolatría en persona, dos obras de Lucien Lévy-Dhurmer, ambas de 1896 y pertenecientes a la colección Périnet, evocadas por Erika Bornay, la primera juntamente con los versos de Wilde (“Son tus cabellos la causa de mi amor, Iokanaán. Tus cabellos parecidos a racimos de uvas, a racimos de uvas negras [...], las noches en que las estrellas se ocultan temerosas no son tan negras como tus cabellos”) en homenaje a la hija de Herodías, inclinada sobre la cabeza crepuscular, “las manos entretejiendo su pelo” (BORNAY, 61), la segunda contemplando “la mata de pelo con la que Eva cubre, con un recato sólo aparente —itan distinto a la Magdalena (de Ph. De Champagne)!— su pecho, mientras mira con turbación dudosa a la serpiente tentadora” (*ibid.*, 148), Salomé y Eva apareadas, insinúan que las ondulaciones del reptil paradisíaco bañado en oro de cabellos, halagos de peine bífido, pueden encarecer la corona digital, aliviar la inmediatez del símil wildeano y captar atroces antojos de uvas capilares estrujadas, succulentos bucles, *bucculae*, “pequeños carrillos”, no sin clavillos, no sin colmillos de “boquitas”, espiraladas sortijas de bajo vientre, churos andinos, “rizos de pelo” (DI FILIPPO, I, 249; voz *Churo*) acariciados por el quichua *churu*, “caracol, almeja; vulva” (TORRES, 73; voz *Churu*), muy cerca, en todo caso, de una modificación de la avidez del angelito aleteando al borde de la tremenda bandeja, acercando los labios a la cabeza del degollado de Mostaert, para no señalar sino una de las “divinas abejas chupando la miel de la sangre del inocente” (CASTELLI, 23; de la trad. de E. Valenzioni).

La autora de *La cabellera femenina* no menciona un dibujo al pastel de 1897 conservado en el Musée d’Orsay e intitulado *Medusa u Ola furiosa*: la arborescencia de venas verdes y ocres surgiendo de innumerables capas de impetuosos velos azules rodea y adula un rostro boquiabierto, mientras una mano codicia la cascada del pelo y la otra escarba una sombra sangrienta sobre el pecho.

Si los espejismos de Narciso ahondan la ilusión del cumplimiento cabal de la bienvenida al futuro, dejando que la “autarquía autófaga del catatónico” alcance por otro camino el mismo agotamiento de la esperanza propio de la evocación alucinatoria del muerto (ABRAHAM, 100–101), la simultánea imposición de Medusa y del espectro hamlético confirman la pose autovengativa estudiada por el artista algerino.



Sin olvidar a otra dama de Lévy–Dhurmer, *La bruja*, absorta en las zalamerías de una suerte de ovillo suplemental de su propio pelo frotándole la nuca, las flexuosas cervicales entregadas a la contraenseñanza de la grupa de un gatazo negrísimo (para mayor fidelidad al contexto lingüístico, encaramado *matou*, cuyo oscuro origen oscila entre una improbable onomatopeya y *mate*, “maestro”, “en el Jura forma de *maître*”: PICOCHE, 415; voz *Matou*), la cabellera iconoclasta de *Chubasco*, confrontada con las peinaduras de la seducción autodestructora finisecular, insinúa dos modalidades del subseguir, distintas inflexiones de la secuencialidad infinitamente ajena para la que la mayúscula del Otro no es más inadecuada que la de *Allótrios*, “Extranjero”, cuya incompatibilidad puede reclamar recelo de “Enemigo”: el rostro de Alieno, *Atrui*, refutando incesantemente su propia imagen, sin dar pie ni aliento a la imagen, “detrás de toda relación que podamos entretener con él, resurgente absoluto” (LÉVINAS, 1, 62), y, casi por otro lado (casi, pues la consistencia de la oposición se traba en roneo imaginífero, enviscada en la adhesión de la forma a la forma), la sospecha del simulacro del simulacro, la suspicacia de la meta–mentira, “detrás de las cosas que tienen todo el aire de manifestarse en serio” (*ibid.*, 63), fantasma absoluto de “una risa pérfidamente retenida” (*ibid.*, 64), hipermáscara de zapaquilda, “animalillo con el cuerpo de un gato y la cabeza de una serpiente”, digna escolta de quien alcanza las “montañas negras” para aprender la ciencia y las prácticas mágicas, siguiendo anillo por anillo la cadena sumergida en bátrato de académicos galeotes, hasta el último rincón de la rectoría en que Azaël y Aza están anclados (*Sepher Ha–Zohar*, III, 212<sup>a</sup>).

Si, al concluir la sección de *Totalidad e Infinito*, concerniente al “espectáculo del mundo silencioso de los hechos” en que “todo fenómeno enmascara, mistifica al infinito, volviendo imposible la actualidad”, para redondear su denuncia del antilenguaje Lévinas remite al “laberinto de sobreentendidos que Shakespeare y Goethe hacen aparecer en las escenas de brujas” (LÉVINAS, 1, 64), con idéntico propósito podría venir al caso la “baba de asquerosas burbujitas, entre las irradiaciones de innumerables arrugas”, en los ángulos del abismo parlanchín de la hechicera Zamira, “su manera de palpar, de participar” (GADDA, 188, 176), asomo y succión intermitentes de fervorosa bajar análoga a la fascinación ejercida por el vibrante granangular del esfínter fachista, más específicamente “del Buce, de su adorado Huecazo —*dell’adorato suo Bucio*—” (*ibid.*, 139).

En otras palabras, en otras aguas, los ahogados impecables que Beatriz González observa por lo menos desde 1992, como demuestra *La corriente* al escenificar el imposible desfile del sarcófago líquido en que se ha acostado un encorbatado de tez amari-

lenta y cabello cuidadosamente adherente a la redondez del cráneo, en levitación ante la orilla señalada por la simetría de un círculo de granos de maíz a la izquierda y un montoncito de las mismas pepitas a la derecha, siendo ambos extremos picoteados por dos gallinas contables, igualmente tenebrosas, sin mencionar al abotagado impertérrito flotando en la litografía intitulada *La isla del conejo de la suerte*, oasis de ensimismamiento en que un par de mascotas de orejas tan victoriosamente divergentes cuanto las del roedor de *Playboy* substituyen las cluecas del capital, al usurpar el lugar de tanto cadáver de campesino botado al río; estos promontorios miserable y pomposamente oficiales revelan que en la parada entrópica de las ciénagas tele-burocráticas pueden engranar perfectamente rosetones de iracundas e impecables esthers williams, no necesariamente provistas de las gorras prescritas por el reglamento internacional sin el que todo concurso de natación artística se convertiría en orgía de crespos deshechos: el “horror apacible” (BACHELARD, 122), que en este fin de siglo González convierte sabiamente al lúgubre hermetismo del gel fijador, economiza las fastuosas y furiosas extroversiones capilares que Lévy-Dhurmer mimaba en el fin del otro.

El júbilo de la navecilla cuya vela es único tripulante no pretende entonces refutar el movimiento browniano de ofelización contrayente y violencia expansiva: inscrito en el vientre de su propia mirada, el velamen femenino involucra y domina el ritmo opositivo.

Los nudos en la espalda se han multiplicado en abanicos de hojas oscuras, de las que brotan florecillas blancas sobre el fondo rojo del traje hinchado por el ventarrón.

- Nada. Te saludo, María [...].
- Lo que sale de la boca sabe a mierda.
- Deja de hablar.
- Deja de comer.

Dos golpes de claxón preceden la salutación mientras se mezclan la superficie de un lago y el pozuelo de la boca entreabierto, los labios de María que la barra de rojo acaricia, los mismos labios de María mientras habla y José come: el remontaje consiste en confundir las primeras y las últimas imágenes, los primeros y los últimos sonidos de la película de Godard, amplificando al máximo el chapoteo que acompaña los primeros fotogramas para que coincida con el oleaje marino, al borde del cuerpo y de la casa, al entrar y al salir del huésped y del verbo, el *remolinismo* o *irrequietismo* caribeño acabando con la voluntad territorial de no decir y no ver nada ni por dentro ni por

fuera, a la vez que con su reverso, el afán desterritorial de sacarlo todo por pelos y señales, manteniendo a raya la fácil conversión de enceguecimiento y anorexia en escoptofilia y canibalismo, mutismo y estreñimiento en nihilismo galante y vulgaridad académica.

#### IV

El año pasado, en la mañana del viernes 7 de noviembre, al comentar la proyección de una diapositiva correspondiente a *Llama de amor viva* (ver inserto, 4), un amplio lienzo entonces recién colgado en el primer piso del Centro Cultural del Banco de la República de Pasto, al pie del cual un integrante de la pandilla de pequeñines adictos a las exhalaciones de solventes orgánicos contenidos en los adhesivos sintéticos y que frecuentan los alrededores del Centro logrando a veces eludir los estrictos dispositivos de vigilancia, presumiblemente en represalia por habersele vetado el acceso a los pisos superiores, echadas por alto las modernas instalaciones higiénicas al otro lado de la pared, dieciocho días más tarde, fresco como si se acullillase al soberano borde del pozo negro de su tugurio, habría de levantar un serpiente *boxero* —siendo *Boxer* la marca del pegante más popular— sobre el tapete de la sala de exposiciones del Banco, sin hacer eco por eso al rataplán excrementicio—territorial decantado por un esteta proclive al autoctonismo neopagano con ocasión de la “catalanidad” de Miró exhibida “en adhesión a la tierra: al pan, pan, y al vino, vino” (SALABERT, 122–124), marca lapidaria de la búsqueda de una familiaridad inseparable de la tumba, casi perpendicular a la firma de la pintora que en esa mañana, en la sala de conferencias, afirmaba:

Ahí estoy yo como Prometeo —no sé (*se ríe*)— con la brocha en la mano tocando el sol y parada en el mar, en medio de muchos soles. Aquí hay un listado (?) anterior que es toda esta parte naranja y rosa hecha por los niños. Todos esos soles y la casita de al lado la hicieron ellos: me encanta la convivencia de la casa y los soles.

En la “declaración” del tercer verso de la tercera canción de “*Llama de amor viva*”, la poesía que inspirara el título de la obra, para dar a entender en qué estriba la ceguera del alma bajo los efectos de la purgación iluminativa, cuando “Dios la quie-

re poner en aquel vacío y soledad donde no puede usar de las potencias ni hacer actos”, mientras ella se empecina en “querer obrar por sí misma”, compara san Juan el inmoderado conato de respuesta sea con los caprichos de un niño de brazos que “va gritando y pateando por irse por su pie y así ni anda él ni deja andar a la madre”, sea con las pretensiones de un artista que interfiere con la obra que otro tiene entre manos, “queriendo el pintor pintar una imagen y otro se la estuviese meneando, que no se haría nada o se borraría la pintura” (SAN JUAN DE LA CRUZ, III, 66, 1.226).

Para tratar de perseguir hasta sus máximas consecuencias la oferta de hospitalidad absoluta en cuestión, donde *absoluta* significa “disuelta” hasta desbordar la extensión receptiva y donde el que viene reviene a ser mucho más dueño y señor de los aposentos del alma que un hijo de las entrañas que lo cargan, parece oportuno tener en cuenta los símiles señalados por Lucinio del SS. Sacramento O. C. D. al referirse a los manuscritos reunidos en la redacción clasificada como *Llama A* o *Cántico A* después de haber dado a entender que “ciertas ideas nuevas, sobreañadidas (*scil. las pertinentes a Llama B*), insistimos en que no nos parecen corrección ni retractación de las del *Cántico A*” (*ibid.*, Lucinio, “Introducción a la *Llama*”, 1.129):

<sup>5</sup> A. Como a los muchachos que, llevándolos sus madres en brazos sin que ellos den pasos... Sigue igual que B. mas en plural todo el párrafo...

<sup>6</sup> A. El pintor está pintando una imagen que, si ella se está meneando, no le deja hacer nada. [*ibid.*, III, 66, 1.226].

Amén de la resistencia a definir las “ideas nuevas” como modificaciones sobrepuestas con el fin de perfeccionar las viejas, el lector que no descarte la hipótesis de opciones simultáneamente válidas al compás de un destejemaneje textual no exactamente paralelo a la disponibilidad o plasticidad anímica que el tejemaneje temático aspira a ilustrar, sino en coincidencia con el estallido de todo lo plásticamente dispuesto y la conversión en desperdicio del don programado y atesorado, acudiendo al libro II de la *Noche activa del espíritu*, capítulo XIV, podría concebir los desdoblamientos de la *soul in progress* y las molestias que ella se obstina en dar y en darse como las de “quien tiene allegada el agua” y a pesar de poderla beber “sin trabajo en suavidad” quiere “sacarla por los arcaduces de las pasadas consideraciones y formas y figuras”, o como las angustias del “niño que, estando recibiendo la leche, que ya tiene en el pecho allegada y junta, le quitan el pecho y le hacen que con diligencia de su estrujar y manosear la vuelva a querer sacar y juntar” (*ibid.*, 589), procurando así

atisbar, de regreso a los símiles de *Llama A*, los ademanes de una turba de párvulos abusivamente desmamados o persuadidos del deber de desmamarse, pues, tan sólo “comienza Dios, como dicen, a destetar el alma y ponerla en estado de contemplación” (*ibid.*, III, 32, 1.204), mejor dicho y para variar, atisbar los movimientos del alma que por su propia iniciativa se extravía en el laberinto de reflejos de su movediza periferia fingiéndose ese lector un coro de gemelos antojados de castigadoras demoras y abstinencias autoinfligidas, multitud presumidamente precoz, traviesa por concienzuda, arrogante por abuso de modestia, por pretender aliviar a madres desafortunadamente prolíficas, en el consabido contexto sociocultural del espantosamente fecundo “pueblo joven”, a ojo de vigilante virrey, obviamente, a lo mejor sobre el escenario de algún narcoparque confiscado, en un zoológico convertido en campamento para desplazados, cabe el cristal de la anaconda moribunda o en el musgoso salón de los acuarios, mientras el primer plano de la descabellada almita del aprendiz de demiurgo el mismo analista podría proyectárselo sobre doble pantalla en el marco sociocultural que se le antoje, geminada por desmán de celos experimentales y manoseo multimediatístico de sí misma, suspicaz, como suele decirse, al punto de *tener los dedos huéspedes*, y por tamaña suspicacia arrojada a los azares de un autorretrato *meneado* —“del antiguo *manear*, manejar, 1.220–1.250, deriv. de *mano*; alterado bajo el influjo del cat. y oc. *menar* conducir, mover, menear (que de ahí pasó al cast., y se halla en la Edad Media), procedente éste del lat. *minare*, conducir el ganado (primitivamente amenazarlo)”: COROMINAS, 390; voz *Menear*— en cuanto anticipación de la coreografía jubilosa en que culmina la “fiesta del Espíritu Santo”, evocada desde las declaraciones del segundo y del tercer verso de la primera Canción, según el modelo de Asuero y Ester, “ejercitando jocunda y festivamente las artes y los juegos del amor” (SAN JUAN DE LA CRUZ, I, 8, 9, 1.139) y a todo lo largo de una transmutación en que interviene la teomorfosis anaorgánica de bocas, estómagos y vientres, sea que se trate del exceso en que “siempre el alma anda [interior y exteriormente] como de fiesta y trae con gran frecuencia en el paladar de su espíritu un júbilo de Dios grande [y] como un cantar nuevo, siempre nuevo, envuelto en alegría y amor [y] en conocimiento de su feliz estado” (*ibid.*, II, 36, 1.184), sea que se trate de “los vibramientos y las llamaradas” que son “fuegos y fiestas alegres” (*ibid.*, III, 10, 1.193), retozonas quemazones del lío de lienzos y pezones zangoloteados que en ningún momento deja de constituir un severo proceso de maceración, adelgazamiento, desatadura, abrasamiento y ahogo, comparado repetidamente con “las penas del fuego en la otra vida”, pues “lo que el alma padece en este tiempo, es a saber, muy poco menos que un purgato-

rio" (*ibid.*, I, 21, 1.147; I, 24, 1.150; II, 25, 1.175), donde el despertar o recuerdo del Verbo esposo en la amada dista de ser permanente "porque, si estuviese en ella siempre *recordado*, [¿qué sería?]" (*ibid.*, IV, 15, 1.245).

Efímera recapacitación del alma empinando la naricilla encima del "sueño de que ella jamás por sí misma no pudiera recordar" (*ibid.*, IV, 9, 1.242), en el lindero entre la postrema despabiladura expiatoria y el insomnio definitivo, en el límite que separa lo provisional de lo duradero, en el límite del límite, cuando apenas el Huésped "recuerda tantico abriendo el ojo" (*ibid.*), en ese entonces adviene el regalo del océano de leche que no puede siquiera atisbarse, si acaso husmearse ópticamente desde la candente escotilla:

porque este *recuerdo* es un movimiento que hace el Verbo en la substancia del alma, de tanta grandeza, y señorío, y gloria, y de tan íntima suavidad, que le parece al alma que todos los bálsamos y especies odoríferas y flores del mundo se [trabucan y] menean, revolviéndose para dar [su] suavidad, [y] que todos los reinos y señoríos del mundo y todas las potestades y virtudes del cielo se mueven. [*Ibid.*, IV, 4, 1.239].

Sin resolver los enredos de una paciencia que se requiere impacientemente ni renunciar al verdín de impreparación e inmadurez tachado y bendecido, pues, en lo que atañe a "la tela deste dulce encuentro" que ha de ser rasgada sin circunloquios superfluos, aunque jamás en esta vida mortal, "el alma enamorada más quiere la brevedad del romper que el espacio del cortar y [del esperar o] acabar" ya que "el *romper* no espera [al parecer] madurez ni nada de eso" (*ibid.*, I, 33, 1.157), en razón del toque de un Invitado "libre de toda certeza de forma y figura" (*ibid.*, II, 20, 1.172), sin menoscabar en lo más mínimo tanto doble vínculo, el peregrino que se buscarse en el fondo del espejo y no sonriese de una vez sino empezase a preguntarse qué cara poner y en qué parte convendría pedir posada, qué picaporte levantar, dónde zambullirse, qué orificio, qué arruga, qué lunar, qué volcán subcutáneo, submarino, ultramarino o estelar estaría a punto de florecer para dejarle precipitar de una buena vez al otro lado de sí, volar al adentro extranjero, surfear en eje de Otro, en equilibrio sobre la pezonera clavada en la punta del eje de Alieno, en el afuera del adentro inmensamente lejano porque "el centro del alma es Dios" (*ibid.*, I, 12, 1.141) y "cuantos grados de amor de Dios [el alma puede tener], tantos centros [puede tener en Dios] uno más [adentro] que otro" (*ibid.*, I, 12 Y 13, 1.141), ante la exfoliación de la escalerilla de la aeronave de su casa expropiada, el abducido viajero abocado al túnel de centros y recentros

concéntricos acabaría sin saber qué atención prestar que no sea distracción, diversión, divergencia de sí, vagancia y extravagancia de la perversión normativa e inquisitiva de la hospitalidad, afantasmado autosequestro del paternal dueño de sí, aunque sea del menor residuo de semejante anfitrión, del mínimo apartado del anfitrión de la semejanza perdida.

Es lo que pasa cada día en las mejores familias: la automática pintura del espíritu es demasiado cruel para consigo misma. No reconoce el ojo del alma en la exterioridad absoluta, en el Alieno que juzga y dicta. Y no un *teleotro* cualquiera, sino éste, el prójimo, hoy, aquí, cara a cara.

Ahora bien, en el caso en que los ojos ardientes del rey Asuero, un instante antes de abrazar a Ester desmayada en el encuentro que para san Juan de la Cruz cifra la unión entre el Rey del cielo y el alma rarefacta y deshecha (*ibid.*, IV, 11–13, 1.242–1.244), fuesen los que “seguían ardiendo con su dulce, terrible luz” (CORTÁZAR, 4, 164), de “una pureza tan espantosa”, “de una crueldad implacable” (*ibid.*, 165), ojos de axolotl, habría que deducir que la larva, la máscara, el fantasma (*ibid.*), espía (*ibid.*, 166) y testigo (*ibid.*, 165), acostumbrada imagen de lo desacostumbrado a la que obedece el visitante del Jardín des Plantes pegando la frente contra la pantalla del acuario para llegar a acostumbrarse, obedecer mejor y dejar de desear (*ibid.*, 167), sería también quien expía el crimen del que es testigo. Ya no puede seguir seguro de ser uno y a salvo. Juez de sí, expía el espía.

Una vez horadada la piedra sin vida (*ibid.*, 163) y el cristal lechoso (*ibid.*, 162) por los que la insaciable biopsia del “infierno líquido” (*ibid.*, 166) trueca la viviente materia del crecimiento, *contra* el tótem quietista y el control de sacra indiferencia, atravesada la constelación de espirales panópticas, el cardumen de ojos dorados, sin párpados (*ibid.*, 166), al ritmo del “terrible estrépito —gozoso y loco— y a la vez desesperado y consuetudinario” de las campanas cuyas voces se sobreponen a la del predicador, más cura que santo, devorándola, en el proyecto de Pasolini para una película sobre san Pablo (PASOLINI, 158), “la imagen que esperaba su hora” (CORTÁZAR, 4, 165) se vuelca en la que no espera: niña danzando sobre curva de delfín, tocando guitarra sobre el delfín de la ola de Red Hot Chili God, si olvido bien el nombre de la banda y el *pintuclip* correspondiente a otra exégesis de sala cuna a espaldas del logos patriarcal, entre zarzas de novas en flor, galaxias de mangos, picos de tucanes flameantes y miríadas de escamas de ángeles, de la tiniebla a la luz y regreso y regreso...

La circunstancia en que la localidad es impedida, no sólo en la separación de la despedida que para el quichuahablante justifica el dicho “*ñanpi ismacpi nina puyu*

*catinmi* —si defeca en el camino la nube como fuego lo sigue—” (MOYA y COTACACHI, 88), siendo *ismana* o *ishmana* a la vez “evacuar”, “abandonar” y “emigrar” (TORRES, 125; voz *Ishmana*), sino despedida sin lugar ni paso para la despedida, carente de *situs*, “sitio”, “posición”, “postura”, “construcción”, situación sin situación, ilegitimidad y bastardía de “injerto” o *insitus* (que mucho comparte con el informalismo de la intriga, habría que añadir si la desintegración de la forma no pusiera justamente en jaque el *con* de lo compartido), no es indiferente a la “convivencia de la casa y los soles”, como ella la llama sonriendo y prolongando el *risus paschalis* en la “risa perpetua —*anéritmon gélasma*— de marinas olas” invocada como testigo del tormento de Prometeo (ESQUILO, v. 90; trad. de López Á., 101), inaprovechable oportunidad de comedia tremenda, literalmente anaritmética, incomputable: la *ḡatastrophé*, la “revolcada” situacional no se efectúa en simultaneidad con la *ométheia* o “convivencia” del *ómeros*, del “rehén” (que más valdría traducir *otage* subrayando la cercanía de *hostia*, la víctima ofrecida en expiación, y *hostis*, en su antigua implicación de “huésped” y “enemigo”), pues es la crítica empinada del *omós*, del *similis* y del *simul*, de la mismidad y de la sincronía, la que hace posible el adelgazamiento asintótico del anuncio substitutivo, la sutilización de la membrana de la prótesis intrusa, erosión interminable de la playa del “océano al cual no se arriba”, sea que se responsabilice el erotismo descentrado y el “cuerpo delta” de una política de la caricia (DUCHESNE, 31), sea que se empeñe el “grano de mostaza que parece entonces quedar en mitad del corazón” y cuya pseudoprogresiva disolución y difusión por todas las venas anímicas suscita “mares de fuego que llegan a lo alto y bajo de las máquinas, llenándolo todo el amor” (SAN JUAN DE LA CRUZ, II, 10, 1.167; redacción A), no sin evocar una compenetración psicósomática con “las tres máquinas: celeste, terrestre e infernal” sacudidas por los sismos del jardín jubiloso (*ibid.*, IV, 4, 1.238), casi en el mismo momento en que la dilatación absoluta del alma engolfada, diluida en las corrientes magmáticas del afuera a la par que su granulosa focalización en las del adentro, es remitida impensablemente a un centro de expansión infinita y a una puntualidad infinitamente capilar ya sumergidas en el acto de su emergencia, ya reabsorbidas por la resaca del decir en el acto del haber dicho y redicho, “no echando de ver término ni fin donde se acabe ese amor, sintiendo en sí, como hemos dicho, el vivo punto y centro del amor” (*ibid.*, II, 10, 1.167; redacción B).

No por nada el *ómeros* o “rehén”, es también “ciego”: la inconclusión raizal y el desenraizamiento inacabable de la suplencia ética tanto estremecieron a uno de los más valientes protagonistas de las vicisitudes del arte informal al punto y al enjambre



de llevarlo a convertirse menos en “*voyeur* de la muerte” (BUCARELLI, 81) que en rehén de los rehenes fusilados en la periferia de París, a los que Jean Fautrier se acercaba, a pie y a *hautes pâtes*, una y otra vez, antes de la madrugada, entre los árboles del parque de la clínica psiquiátrica de la Vallée aux Loups, a unos ocho kilómetros de la Puerta de Orléans, donde se había escondido desde la primavera de 1943, cuando la portera del edificio Rubinstein, Boulevard Raspail N° 216, le había hecho saber que habían estado preguntando por él los nazis, hasta el verano de 1945, al terminar la serie de los *Otages*, espionando a ciegas, rozando en diferido los cuerpos caídos en el barro al otro lado del muro que rodeaba el parque, la muchedumbre de *Cabeza de rehén*, *La judía*, *Oradour*, y tantas otras, incontables, anaritméticas pinturas—“vian-das”, habría que trasponer aunque sea temblando ante el fantasma del cadáver exquisito al acecho en el apunte de Palma Bucarelli, quien anota que *viande*, carne de expendio, y no *chair*, carne de cuerpo reconocible (*ibid.*, 82), fue la materia informe expuesta a los reflectores de René Drouin en 1945.

El mismo fantasma de incorporación (si un fantasma puede ser el mismo) evocado por Francis Ponge en mayo de 1946, evocado y exorcizado por aquello del pétalo de rosa y pan con queso, a mil leguas de la supuesta franqueza del materialismo cínico, en virtud de la misma carencia de mismidad entrando y triunfando en un firmamento *nuestro* a pacto de ser por él desposeídos de nosotros mismos:

Ningún movimiento, a no ser el movimiento de la imagen que invade el campo del espíritu, del rostro torturado que sube desde el fondo de la sombra, que se acerca en primer plano, a no ser el movimiento giratorio de las caras de los mártires en nuestro cielo como astros, como satélites, como lunas [...].

Se trata de cuadros religiosos, de una exposición de arte religioso [...].

Él quiere romper el muro [...].

Como meteoro, también como música (salmo), como luna [...].

Aquello tiene del pétalo de rosa y de la tajada de pan untada de *camembert* [...].

Con Fautrier la “belleza” reviene — *avec Fautrier la beauté revient*.

[PONGE en: BUCARELLI, 158–159].

Asimismo, no por nadar entre orquídeas sangrantes y anturios pentecostales la crisis del *con* de la convivencia extrasolar y doméstica de *Llama de amor viva* rehúye el banquete en que no se sabría establecer en qué preciso momento *comer con el otro* se trueca en *comer al otro*. Antes.

Con o sin alta pasta fecal de bárbaro lobato franciscano, casi a contrapelo de la albañilería ascética en que Fautrier abraza horror y belleza, el titanismo infantil y fastuoso de ésta y de todas las composiciones capaces de refutar el dominio idolátrico de los astros por arte de anecdótica ultrapopular en que se hermanan humildad devoradora y manía de grandeza devorada, un planetario sobre ruedas pintado de techo a piso por la amiga de Ivonne y su combo de menores, a toda velocidad, corre hacia el himen que esconde todavía y ya casi revela en cada pasajero el espanto de la carnicería floreciente, la agonía de su anfitrión en cada testigo, en cada lazarillo secuestrado el secreto de su ciego, Teseo poseído por el saber del sepulcro de Edipo ocupado por su difunto, bien sellado y oculto (casi al revés de lo que acontece con el *Lázaro* de Juan de Flandes, en El Prado, sobrecogido por el golpe del don de vida como si el reverdecer fuera de otro, o con cualquiera que esté dispuesto a apartarse de su vida queriendo sin querer atestiguar que el sepulcro del Rehén de rehenes de rehenes queda abierto para nada, totalmente expuesto y vacío), cuando

el huésped deviene así un rehén retenido, un destinatario retenido, responsable y víctima del don que Edipo, un poco como el Cristo, hace de su moriencia o de su demorancia, de su demoriencia —*un peu comme le Christ, fait de sa mourance ou de sa demurance, de sa demourance*—: éste es mi cuerpo, guárdenlo en recuerdo de mí —*gardez-le en souvenir de moi*—. [DERRIDA, 2, 97].

Unos minutos antes del *mixing* del morar, el *demorar* y el *ir moriendo* —que, ponderando el *cum* de la *memoratio*, comparo con el “*hoc facite in meam commemoratio-nem*” de Lucas, XXII, 19, hoy, 16 de abril, a las 7.31 a. m., después de escuchar el llamado radiofónico a la memoria lanzado por el ítalo-colombiano hasta ayer en poder de un grupo guerrillero, Vittorio Candela— de la última escena en que se ofrece la prenda del recuerdo del Yo, no compartida por todos igual que el pan eucarístico, sino custodiada sigilosamente por uno solo, encriptada por Teseo, el extranjero o el huésped más querido de *Edipo en Colono*, durante la sesión del 17 de enero de 1996 del seminario de Derrida había sido tratado el asunto de lo supuestamente insecuestrable, de la lengua llamada “materna” y el efecto de *exapropiación* de lo que da paso al paso y lo amarra, rozando múltiples analogías en múltiples códigos (arreglo y desarreglo de calzado, herpetología, sastrería o arquitectura nomádica y telecomunicaciones):

Fotografía de Jean Paul Thomas



1. *Mar de sangre*

BIBIANA VÉLEZ COVO

Acrílico sobre lienzo (1985): 1,70 x 1,50 m.



## 2. Anunciación

BIBIANA VÉLEZ COVO

Acrílico sobre lienzo (1987): 1,70 x 1,50 m.



*3. Noche*

BIBIANA VÉLEZ COVO

Acrílico sobre lienzo (1990): 1,00 x 1,00 m.

Fotografía de Andrés Leyona

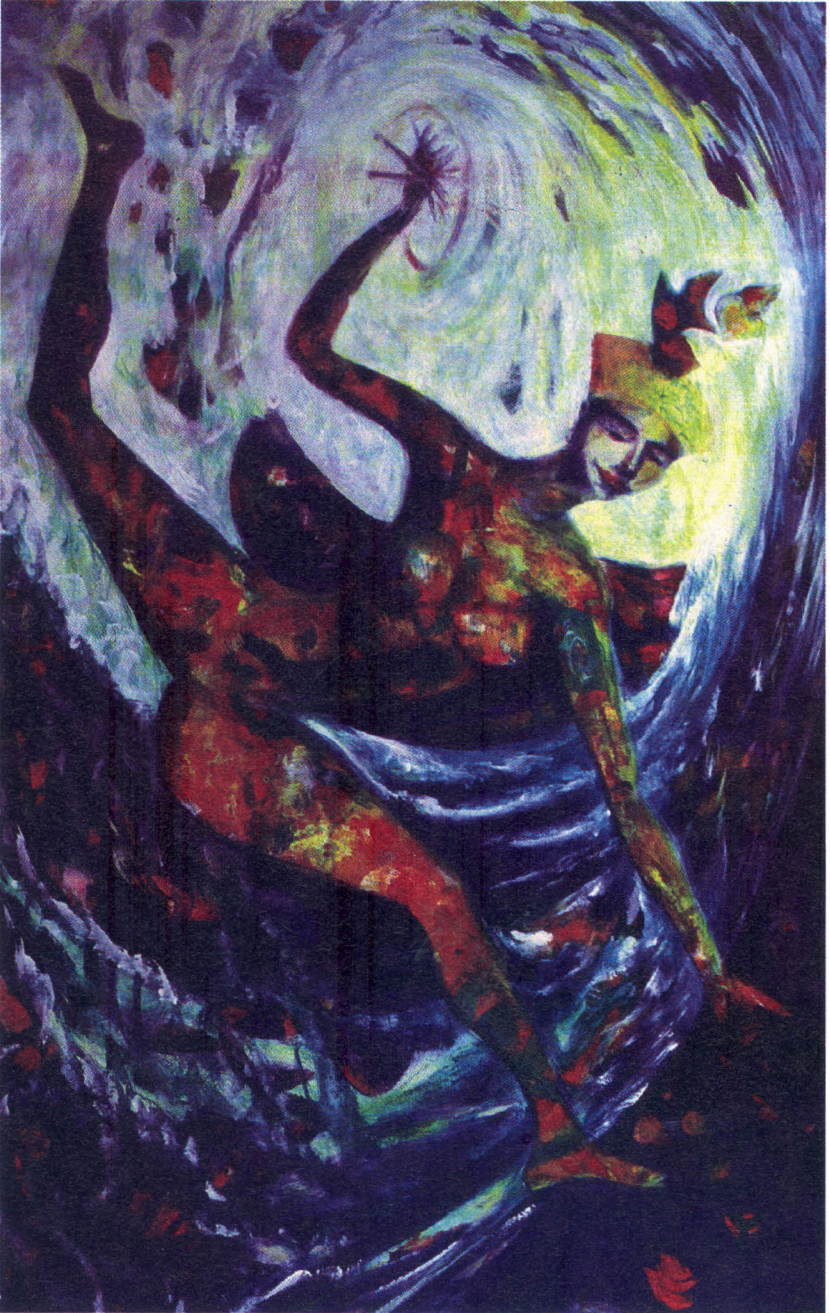


4. *Llama de amor viva*

BIBIANA VÉLEZ COVO

Acrílico sobre lienzo (1993): 1,80 x 7,00 m.

Fotografía de Roberto Grenger



**5. Danzak**

BIBIANA VÉLEZ COVO

Acrílico–instalación (1993): 1,80 x 7,00 m.

Fotografía de Andrés Lejona

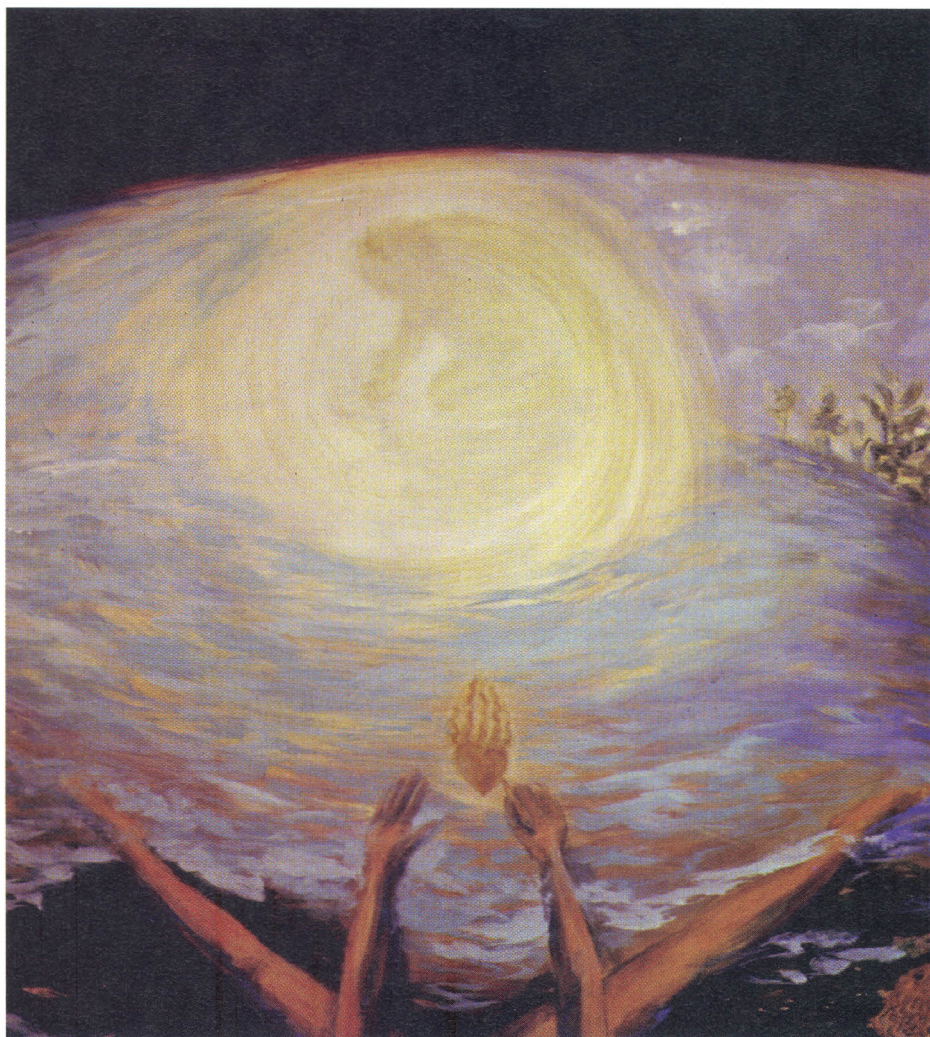


**6. Chubasco**

BIBIANA VÉLEZ COVO

Acrílico sobre lienzo (1987): 1,00 x 0,80 m.



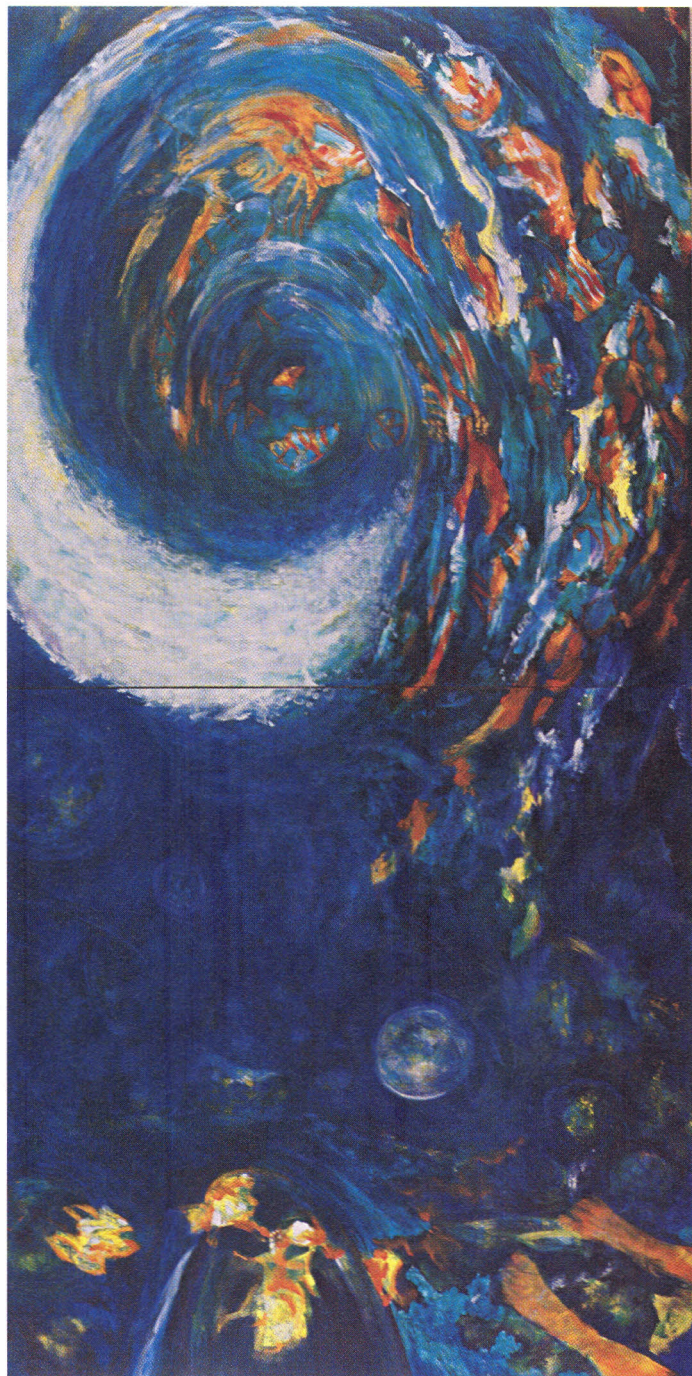


7. *Pidiendo luces* (detalle)

BIBIANA VÉLEZ COVO

Acrílico (cinco paneles, 1990): 1,80 x 7,00 m.

Fotografía de Silvia Patino



**8. Ola**

BIBIANA VÉLEZ COVO

Acrílico sobre lienzo (diptico, 1996): 1,20 x 2,40 m.

La lengua dicha materna ya es lengua del otro. Si aquí decimos que la lengua es la patria, a saber aquello que los exilados, los extranjeros, todos los Judíos errantes del mundo llevan a la suela de sus zapatos —*emportent à la semelle de ses chaussures*—, no es para evocar un cuerpo monstruoso, un cuerpo imposible, un cuerpo cuya boca y lengua arrastrarían los pies, cuando no debajo de los pies.

Es que por eso pelagra el *pas*, aún ahí —*c'est qu'il y va du pas, là encore*—, de progresión, de agresión, de transgresión, de digresión. En efecto, ¿qué nombra la lengua, la lengua dicha materna, la que se lleva consigo, la que también nos lleva del nacimiento hasta la muerte? ¿Acaso no figura lo de—uno —*le chez-soi*— que nunca nos deja? ¿Lo propio o la propiedad, el *fantasma* por lo menos de propiedad que, en la máxima cercanía a nuestro cuerpo, y ahí revenimos siempre —*et nous y revenons toujours*— daría lugar al lugar más inalienable, a una suerte de habitat móvil, un vestido o una tienda? La dicha lengua materna, ¿no sería una suerte de segunda piel que se carga a cuestras, un lo—de—uno móvil —*un chez-soi mobile*—? ¿Pero también lo—de—uno inamovible puesto que se desplaza con nosotros? [...].

...para utilizar el fax o el teléfono celular, es necesario que cargue sobre mí, conmigo, en mí, como yo —*sur moi, avec moi, en moi, comme moi*—, el más móvil de los teléfonos que se llama una lengua, una boca y una oreja que permiten escucharse hablar [...] el punto—cero de todos los teléfonos móviles, el suelo absoluto de todos los desplazamientos; y por eso a cada paso se piensa llevarlo, como suele decirse, a la suela de sus zapatos. [*Ibid.*, 85].

Figura de teléfono celular, fax, correo electrónico, dispositivo de explosión de la domesticidad y parada de la ubicuidad desenraizante, autocontestador automático, ventosa de tetero teletecnológico deparando la dependencia de la autonomía o la mejor manera de mamar del destete; figura de suela por derecho propio, si lo que pisa es la sombra de la picardía de la *ipseidad* del sí de siete “suelas” o *semelles*: “Palabra obscura, quizás variante del picardo —siglo XIII— *lemelle*, ‘lámina’, aunque la alteración de la consonante inicial siga obscura; se ha invocado el reemplazo de la primera sílaba, tomada por el artículo femenino picardo, por un —*se* salido del latín *ipsa* (en los textos latinos del norte de la Galia, *ipse* rivaliza insistentemente con *ille*), pero sería un caso muy aislado, y faltan testimonios de —*se*” (PICOCHÉ, 605; voz *Semelle*); figura de piel arrastrada o zaparrastrada, a medio quitar y medio poner, en calor de refrescamiento, demudación o *shedding* en que lloronas, lloricas y culebras se entremeten y entresacan dejando creer que verter y mudar, llanto y pellejo, tienen más de

una superficie en común, por no hablar del vago abrigo del “cobertizo” o de la “caja”, *shed*; figura de carpa corporal, traje y trajín de carne y hueso, pabellón de uno mismo, si no próximo a la “tienda en que habitamos en la tierra —*epígeios emôn oikía toû skénou*—”, semi-morada que “se destruye” o “*kataluthê*”, según la expresión de san Pablo (2 Cor., 5, 1) vertida en la “Llama” sea como “casa terrestre” que “se desata”, sea como “casa de barro” que “se desatare” (SAN JUAN DE LA CRUZ, I, 29, 1.154; II, 32, 1.181), tal vez a un paso del enlace de encarnación y lenguaje, a juicio de Elisabeth Weber paraje del encuentro de Lévinas con Heidegger y Lacan (WEBER, 75), en todo caso parche demasiado próximo a la *demourance* en persona para que se aparte fácilmente de este contexto una alusión a la *katálusis* como figura de la hospitalidad en la figura de la lengua como toldo *prêt-à-laisser*, pues la reacción que la química contempla entre dos o más cuerpos cuando se efectúa por la sola presencia de otro que permanece inalterado conlleva una transposición de los antiguos sentidos del verbo *katalúein* empleado por el apóstol para referirse a la disolución terrenal, es decir “desatar (caballos)” (*Odisea*, IV, 28), “destruir (edificios)” (*Iliada*, II, 117), pero también “detenerse”, “estar alojado”, “hospedarse” (*Gorgias*, 447), apta para reconsiderar la función catalítica en las reacciones de Klossowski examinadas explícita e implícitamente a lo largo del seminario de 1996, las del tío Octavio, su esposa Roberta y el huésped del caso; figura del *tras* querido y rechazado por Alceste y Admeto, pedido e impedido en el drama casi satírico o aberrante tragedia de feliz desenlace que, para la ocasión, modifica las figuras anteriores mediante un efecto de *trépas* susceptible de poner en crisis el traspaso, superlativa negación del *paso* doméstico y fúnebre que no ignora la exhortación al poeta de los “Nocturnos” en proximidad del “ataúd heráldico”, no del todo indiferente al conglomerado léxico constituido por las raíces *-domâ*, “hacer violencia, domar”, *-dem*( $\delta$ ), “construir”, *-dem*, “casa, familia”, que Benveniste reduce a simple coincidencia homofónica (BENVENISTE, 200; trad. de Armiño), bola y cadena al pie de su propia mansión, Admeto *insituado*, agarrado en la dimensión intervalar, captando el término empleado por los manuales psiquiátricos para señalar la lentitud inherente a la inhibición psicomotora propia del síndrome depresivo, lentificado (lo que también podría pasar por “hecho lente o lenticular”: “¡Lupa, di muy paso / el último beso!”), abúlico a morir, hundido en el estuque de la depresión criptógena o endógena (*domi nata*, literalmente “engendrada *chez-soi*”), casi contradiciendo la opinión del autor de *Mística y depresión* (ÁLVAREZ, 53, 157–158) síndrome mucho menos evidente en el trance purgativo que en mercancías de entrega tan inmediata cuanto *No perdonado II*, el videoclip de Metallica dirigido

por Matt Mahurin al público de onanistas escrupulosos dispuestos a reconocerse en un adolescente decrepito detenido ante un muro—puerta—libro—cuerpo—de—mujer franqueable por un puño que aprieta una llave inane: “¡Oh, figura de mi casa! ¿Cómo traspasar tu umbral? ¿Cómo habitarte ahora que mi destino me es adverso? ¡Ay, cuán grande es el intervalo —*polù gàr tò méson*—!” (EURIPIDE, vv. 912–914; de la trad. de Méridier, 92), quien domara leones y jabalíes a cambio de la que ahora es o fue su compañera, Alcestis, dispuesta a dar su vida “a cambio —*antí*—” (*ibid.*, vv. 461–524; 75–77) de la suya, o sea no exactamente *contra* la muy mala vida de un dechado de hospitalidad tan prendido de sí cuanto un perro de su cola, epítome de la cortesía falococéntrica cuyo nombre, Ádmeto, derivado del verbo *damázein*, significa “indómito”, pero también “intacto”, “inmune”, en particular refractario al proceso de extremado adiestramiento que tiene a los difuntos postrados, mejor dicho “domados” o “*dmathéntes*”, término que Méridier prefiere rendir por “*trépassés*” (*ibid.*, v. 127; 62) utilizando el mismo participio substantivado que le sirve para traducir “*fthiménoi*” (*ibid.*, v. 866; 90) descuidando así la línea analógica trazada entre los animales amansados y los muertos que el sobreviviente llega a envidiar (*ibid.*) por haber sido privado de la potestad doméstica al someterse al pacto mediante el que su reemplazo, *in extremis*, ya casi desde la otra orilla, pero no todavía, infernando al barquero infernal, obtiene que los hijitos sean “los amos —*déspotas*— en la casa” (*ibid.*, v. 304; 68), y por hallarse despojado de la univalencia patriarcal al admitir que su obligación hacia los nuevos amos es volverse madre substituyendo a la que lo substituye en la tumba (*ibid.*, v. 377; 70), pero sobre todo celoso de muertos cabales por no haber sabido prever cómo la otra suplencia haría de él un muerto viviente, un monstruo que en alguna isla caribeña merecería quizás el apodo de *zombi-jardin*, sin lugar donde morir o vivir, atascado entre lenguaje y silencio: “¿Adónde ir, dónde quedarme? ¿Qué decir? ¿Qué callar? ¡Ay, que morir no puedo!” (*ibid.*, vv. 863–864; 90), rehén aparentemente vivo de la rehén (*ibid.*, v. 870; 90) aparentemente muerta, fiera tan inaccesible cuanto los potros caníbales entre cuyos dientes Herakles ha jurado insinuar su bocado para llegar a ser una vez más el “vencedor del amo —*kratésas despóten*—” (*ibid.*, v. 490; 76), eso sí, después de haber gozado hasta la borrachera (*ibid.*, vv. 755–760; 86) de la formalísima, más que estirada, cadavérica hospitalidad del amiguísimo Ádmeto, no obstante y en gracia de lágrimas al ser invitado por primera vez (*ibid.*, v. 530; 78) y al ser invitado nuevamente en compañía de Alcestis resucitada (resucitada a ojo, por haber muerto a poco más o menos), a la que el esposo trasmatador, antes de identificarla, tiende la mano agachando y volteando la cabeza como si evitase

la vista de Gorgona (*ibid.*, v. 1.118; 99), no como en otro escenario, simétricamente opuesto, abandona Don Juan desafiante la mano al *Commendatore* para descender a los pisos inferiores (de un taller de sopladores de vidrio, en la versión de Losey), sino para que, anfitrión salvaje al fin domesticado por catálisis de regreso fantasmal, el amo y señor deje la pose de estatua melancólica y se conceda el lujo de una entrada muy poco triunfal en su propia casa (*ibid.*, v. 1.158; 101).

De todas maneras la figura imposible de “la dicha lengua materna” o “lengua dicha materna”, cuya conjunción maternal o maternidad conyugal se balancea entre burbujas de comillas mientras es preciso agarrársele no como náufrago al salvavidas sino “como ahogado” (DERRIDA, 1, 171) al salvamuertes, dispositivo de separabilidad y desfiguración inseparable de lo dicho y redicho de la lengua, de la figuración más apisonada, de la carga carguera, aun de la que parece salvarse de la asolada, gracias a la operación llamada *bañado de suela*, consistente en dejar un borde en todo el contorno de lo calzable, decible, soplable, deseable, su delirio y su esperanza, se le hace sarcófago undoso, capa de chimenea marina, se le cierne en nicho suspensivo de *collapsio*, le hace, le cierne (le mata, si la nota al pie del último fragmento del envío del 6 de junio de 1977 concierne a mucho más que a una ambigua caligrafía al filo de la pertinencia del suicidio entrecomillado: “... no tienen la menor idea, como de mi suicidio, encaminándome / achimeneándome —*macheminant*—, tú entiendes, hacia ti. Y yo me cierno —*je me trie*— o yo me mato —*je me tue*—, la escritura no permite discernir entre las dos posibilidades”; *ibid.*, 20), en el *cum* del *lapsus* o circunvolución protética de *labi*, “deslizarse (de reptiles)”, “fluir (nadando o volando)”, “derramarse (de lágrimas)”, “caer”.

Tal como se nada o surfea en ella dejando que Otro la pinte, la curva acaracolada anterior al colapso “se insinúa” o *labitur* en la autoapología, mortificándola, hiriéndola de diacronía, hermana bastarda de Narciso en trance de precipitar en la catastrófica unión consigo misma de la circunferencia que nombra su engrifada más imponente, la del cáncamo, ola mayor y “armella de hierro”, en el buque, para enganchar motones y amarrar cabos (COROMINAS, 124; voz *Cáncamo*), *unda labunda* más adherente a las paradojas de las leyes de la hospitalidad que la aséptica cinta del matemático y topólogo alemán, acaba lamiendo (espumas y plumas, el vuelo serpentina de su demolición, mecen y anuncian) la estructura por la cual

se entra así desde el interior: el anfitrión está en lo suyo —*le maître de céans est chez-lui*—, lo que no obsta para que llegue a entrar en su casa —*chez-lui*— gracias

al huésped —que viene de afuera—. El amo por ende entra desde adentro *como si* viniera de afuera. Entra en su casa gracias al visitante, por la gracia de su huésped [DERRIDA, 2, 111–112],

en otras palabras, en otras espirales de espirales, *pas de deux* (“paso de dos” y “ningún dos”, danza y negación del desdoblamiento), sumergiéndose en el fuego acuoso de sus propias entrañas: “¡Oh admirable cosa, que a este tiempo está el alma rebotando aguas divinas, en ellas ella revertida, como una abundosa fuente que por todas partes rebosa aguas [divinas]!” (SAN JUAN DE LA CRUZ, III, 8, 1.191).

Le habrán reprochado, apostaría, el mareo esteticista.

Habrán querido echarle en cara la sal del homenaje floral a matronas emancipadas, como si sus *Olas* fuesen el síntoma de un formalismo autoamartelado hoy y aquí más que nunca inadmisibile.

A la zaga de quien no necesita hacer alarde de responsabilidad ética ante dedos en ristre, si de la serie de 1996 y 1997 se deduce que no hay nada *hors-vague* o “fuera-de-onda”, no será para proclamar el diluvio global ni la vuelta al mundo en ochenta rompientes. De ninguna manera.

No se accede a este oleaje sin alguna relación con su abertura contextual, no porque la marejada en cuestión alegorice involucraciones milagreras de pulsión de muerte y principio de irrealidad reemplazando por carpa de circo o capa de surfero el uniforme del falso redentor que hoy, lunes 20, día del entierro de Eduardo Umaña, boquiabierto, me paraliza ante el afiche pegado al cristal de una farmacia en la esquina del Parque de Nariño, cuya leyenda reza así: “¿Quién dijo que sobre las aguas no puedes caminar? Hazte oficial de la Infantería de Marina. Armada Nacional: hombres de mar con los pies en la tierra”.

Si acaso nada queda por fuera de este oleaje es porque sus llagas floridas refutan la obstinación del adentro.

Que el colibrí, señor del terrón, pasa del éxtasis a la muerte. Y que el cubano, en un sarcófago de cristal, rodeado de bolsitas de arena en dulce, está como extasiado, tirado por cuatro imanes. Hasta que un día un príncipe [...] separado de la montería, decapite con su espada los cuatro surtidores y rompa el sueño del hechizado. [LEZAMA LIMA, *Paradiso*, v, 111].

Igual que en la primera página, resigo la cresta del fin, sin acabar de cerrar.

Lejos de la clausura en la torre de espuma de un baile descocado, a mil lenguas del mero canacán de cáncamos, pabellón de la oreja de azufre y mercurio abierta sobre el abismo, celular oceánico, la desorbitada enunciación de tan acogedora pintura propone otra manera de verter las leyes de la hospitalidad, páginas manuscritas guardadas en el marco suspendido a la cabecera de la cama de los huéspedes del tío Octavio, “amenazantes como una espada sobre la cabeza”, adminículo que durante la quinta sesión del seminario aparece en “un lugar de impasibilidad, su lugar de hielo, la tumba de ese vidrio” (DERRIDA, 2, 79), solicitando las refracciones del caso, desde la filosófica “águila atrapada en el gel(ido) y en el glacial cristal —*aigle pris dans la glace et le gel*—” de la primera página de *Glas* (DERRIDA, 3, 7; trad. de De Peretti y Ferrero, 133) hasta la cómica aparición de Sócrates acosado por Platón, su hijo o su discípulo, inducida por la viñeta de los *Prognostica Socratis Basilei* en la vitrina de la Bodleian, “bajo vidrio, en un ataúd transparente” (DERRIDA, 1, 21), pasando, si eso es pasar, por la penumbra del cuarto donde quien escribe a su voz amada sin dejar de hablar con la escritura de su amante tiene “la impresión de flotar en un cofre de vidrio, entre dos aguas, mucho tiempo después de nosotros” (*ibid.*, 69), muchos o pocos envíos después de haber escrito y cantado, casi pintado:

...para que tú estés ahí, y tu voz todavía —la proximidad me ama, he aquí lo que me digo entonces, ella me ama todavía ya que me habla—. Ella no está aquí mas allá, ella me habla, me acerca a mí que estoy tan lejos de todo. Me toca, me toma en su voz, acusándome me acuna todavía, me nada, me enola, tú me ennublas —*elle me nage, elle menvague, tu mennuages*— como un pez, yo me dejo amar en el agua. [*ibid.*, 63–64].

Otra sería la manera de enunciar al interior de la moldura del lenguaje de la exhibición museo–académica la hospitalidad absoluta en que el ser doméstico se consume y el lenguaje queda en suspenso, otra la manera de vencer la resistencia a la otredad cuando el fantasma que se adelanta pretende marchar sobre las aguas para que no se le moje el armamento, no tanto porque lo que se tiene enfrente es el Caribe, la Amazonía o la neblina de los Andes, cuanto porque la lógica del *ante* y la guerra del *enfrente* puede ser alterada por involucración substitutiva.



La “fabulosa reserva para permanecer ocioso” de la que dispondría Licario en sus días de estudiante, simplemente por ser suramericano y en cuanto tal tener enfrente la selva (LEZAMA, 441), sin necesidad de contradecir frontalmente la verba de la patrona del cuartucho parisino que “parecía flotar sobre las aguas regido por el vientecillo del recordar y precisar” (*ibid.*, 440), regala frescura de manantial si esa permanencia se da como repente infinito, parada en seco y en remojo, catálisis en lo más alto y más hondo.

Las esquinas del encierro excluyente, cuatro u ocho, son cercenadas por el despertar del principio, por el baile del suplente del origen capaz de descabezar el fundamento del ensueño, incontenible llamado de una *arkhé* centrifugada al que ella, que de la danza pasó (si eso es pasar) a la pintura, responde pintando *Danzağ* (ver inserto, 5), después de haber leído *La agonía de Rasu-Ñiti*.

Examinado el relato mediante el cual Arguedas parece expiar la agonía de un *danzante de tijeras*, uno de esos agentes de la transformación por el fuego del espíritu que escuchando el canto del agua en la soledad de las quebradas aprenden a dejar tilintear y mariposar hojas de acero entre los dedos, para que vuelen más tarde, en la fiesta del pueblo, como es debido, al compás de los cascabeles amarrados a los tobillos, ningún analista políticamente correcto sospecharía que alguna deficiencia ideológica andaría encubierta, distraída o entretenida a lo largo de *La agonía de Rasu-Ñiti*, de 1962, no tan lejos de la trágica despedida de su autor, pero aparentemente tan cerca de una concepción reivindicatoria del dios que está por retornar para matar el gran caballo del patrón, claro está.

En nombre de una “nueva situación” correspondiente a una supuesta imposibilidad de radicalización política (más renovada que nueva, pues, al decir de uno de los críticos que pretenden honrarle con un ensayo comprendido en la edición crítica de la novela, “en el momento en que escribe *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas no ha logrado deshacerse de su viejo sueño utópico de la revolución no violenta y pacífica que, inconscientemente, lo sigue condicionando”; FORGUES, 314), no falta quien argumente que “los silencios de la narración —suplidos por la danza de los zorros— se confunden con los propios silencios del escritor que no consigue ordenar claramente sus ideas porque, según parece, no estaba suficientemente bien preparado ideológicamente para enfrentarse a la nueva situación” (*ibidem*).

A oídos de intérpretes de tal porte, a la altura del respaldo ideológico indispensable para creer que bien puede ofrecerse un sentido homenaje a un escritor revolucionario afirmando que “casi insensiblemente, el yo que buscaba un mundo para poder

ser, se convierte en un pueblo que para ser, para realizar su identidad colectiva, tiene que crear un mundo" (CORNEJO, 298), la pasividad o pasión en la que se reconoce "el Deseo que despierta con su llama más ardiente y más antigua un pensamiento destinado a pensar más de lo que piensa" (LÉVINAS, 2, 255), en el mejor de los casos, el menos feroz en términos inmediatos, en lugar de ser asumida como laboriosidad insomne, coincidiría desastrosamente con la "fabulosa reserva para permanecer ocioso" que la arrendataria de Licario, malhablada racista, adjudica tan a la ligera.

Tampoco a oídos de lectores preparados, ordenados, conscientes y políticamente sensibles, resonará como radicalización responsable la escucha del arpista Mariano, atentísimo a las insignificancias vivientes, a los animalitos del universo, sonar pasional y rehén de la materia rajado en llanto de par en par (ARGUEDAS, 1, 77).

Mucho menos la de don Diego, moderno avatar del Zorro que sabe tomar sus distancias de la escena industrial cuando el gerente de la fábrica de harina de pescado, don Ángel, compara el formalismo de los altos mandos con su inclasificable diplomacia:

—Y usted no le da la misma importancia a la forma que un ejecutivo de la Empresa.

—Claro, don Ángel; yo soy ejecutor oyente, no ejecutivo.

[ARGUEDAS, 2, 142].

Cuando no son los obreros poseídos por la fuerza de su transparencia, trasminados por el "no-existir" del *illa* o el más allá del ser, quienes subrayan tanto la distancia del realismo oportunista cuanto la idolatría remolona en que se desliza a sus anchas la fascinación mítica:

—Así me gusta —dijo don Ángel—. Este joven es un amigo de la Empresa...

—¡Qué va a ser! —gritó casi un obrero.

—Un amigo de Braschi...

—Puede...

—Que sí o que no...

—Es la alegría, don Ángel. La alegría —habló el visitante.

—Cuando hay trabajito, don —dijo otro obrero.

[...]

—Yo le he dicho a don Ángel que ese humo de la Fundición parece como el

aliento de Chimbote. Pesa, tiene color rosado, garraspiendo, que alumbra —dijo don Diego, volviéndose hacia la fila de los obreros. Llevaba aún el gorro en la mano.

—Quién sabe, don —contestó la misma voz que se refirió al trabajito y a la alegría. [*Ibid.*, 147].

Casi por el contrario, aun en medio del llanto, justamente por ese medio o intervalo tenebroso, macerado en desesperación, colgando “como fique entorchado”, me dice O, gracias a esa impreparación infinita, son la alegría y el trabajito —pseudo-diminutivo que el traductor italiano ignora repetidamente, en aras de no sé cuál dignidad paleomarxista de “*lavoro*” impasible (ARGUEDAS, 2; trad. de Melis, 142–143), sin preocuparse por aludir siquiera a una de las peculiaridades más notorias del habla de los Andes de ayer y de hoy señalada hace ya casi cuatro siglos, la de una suavidad que no se manifiesta exclusivamente en beneficio y consentimiento de “cosas pequeñitas o graciositas” sino también y sobremanera en gozosa alabanza de “cosas grandísimas” (GONZÁLEZ HOLGUÍN, 222–233)— las energías más eficaces y aptas para moldear el destiempo y el súbito del mandoble de la decisión ética que algunos gustan calificar de *radicalización*.

Rodando como divinidad ejecutora de muchos brazos ondeantes, pétreo, metálica, líquida, vaporosa, de extensión, color y cuerpo desiguales, incesantemente cambiantes, casi al revés de una permanencia identificatoria cualquiera, individual o colectiva, pendiente de todas, la programación maquinal y la espontaneidad animalesca, del ángel y del anti-ángel, de la palabra y de la anti-palabra, de la comunicación y de la contra-comunicación, agua de mar y riachuelo de monte en que se transforma casando adentro y afuera, arriba y abajo, la escucha del Zorro invita a visitar hoy los frágiles, trepidantes, furiosamente felices vórtices de Bibiana Vélez.

### Obras citadas

- ABRAHAM, Nicolas. “Le temps, le rythme et l’inconscient. Réflexions pour une esthétique psychanalytique”. En: N. A. y Maria Torok, *Le corce et le noyau* (París: Aubier-Flammarion, 1978 [Cerisy-la-Salle, 1962]), pp. 88–89.
- ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976 [Europäische Verlagsanstalt, 1958]; trad. de Alberto Luis Bixio [Buenos Aires: Sur, 1966]).

- ÁLVAREZ, Javier. *Mística y depresión: san Juan de la Cruz* (Madrid: Editorial Trotta, 1997).
- ARGUEDAS, José María. *Diamantes y pedernales* (Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1975 [Juan Mejía Baca, 1954]).
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires: Losada, 1971; trad. de Antonio Melis [Torino: Einaudi, 1990]).
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (París: José Corti, 1963 [Corti, 1942]).
- BENVENISTE, Émile. *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas* (Madrid: Taurus, 1983; trad. de Mauro Armiño [De Minuit, 1969]).
- BORNAY, Erika. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura* (Madrid: Cátedra, 1994).
- BUCARELLI, Palma. *Jean Fautrier. Pittura e materia (Prefazione di G. Ungaretti)* (Milán: Il Saggiatore, 1960).
- CASTELLI, Enrico. *Images et symboles* (París: Hermann, 1971; trad. de E. Valenzioni).
- CORNEJO POLAR, Antonio. "Un ensayo sobre los zorros de Arguedas". En: José María ARGUEDAS, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (París: Archivos Unesco, 1992; edición crítica; Eve-Marie Fell, coord.), pp. 296–306.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1983 [1961]).
- CORTÁZAR, Julio. "Axolotl". En: *Final del juego* (Buenos Aires, Sudamericana, 1966 [1964]).
- DERRIDA, Jacques. *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà* (París: Aubier-Flammarion, 1980).
- . *De l'hospitalité. Avec Anne Dufourmantelle* (París: Calman-Lévy, 1997).
- . *Glas* (París: Galilée, 1974). Traducción parcial y notas de Cristina de Peretti y Luis Ferrero: "Glas (Tañido fúnebre)". En: *Derrida. Historia de la relación filosofía-literatura en sus textos. Suplemento Anthropos*, 32 (Barcelona: mayo de 1992), pp. 133–140.
- DI FILIPPO, Alario Mario. *Lexicón de colombianismos* (Santa Fe de Bogotá: Banco de la República, 1983; dos tomos).
- DUCHESNE WINTER, Juan. *Política de la caricia. Ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder* (Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1996).
- ESQUILO. "Prometeo encadenado". En: *Las siete tragedias de Esquilo* (Pasto: Athé-

- ne, 1939; traducidas directamente del griego en versos castellanos por Leopoldo López Álvarez), pp. 94–126.
- EURIPIDE. “Alceste”. En: *Le Cyclope. Alceste. Médée. Les Héraclides* (París: Les Belles Lettres, 1961; trad. de Louis Méridier), pp. 43–101.
- FORGUES, Roland. “Por qué bailan los zorros”. En: José María ARGUEDAS, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (París: Archivos Unesco, 1992; edición crítica; Eve-Marie Fell, coord.), pp. 307–315.
- GADDA, Carlo Emilio. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (Milán: Garzanti, 1994 [1957]).
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego. *Gramática y arte nueva de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o lengua del inca* (Lima: 1952 [1607]).
- Il Libro dei Morti degli antichi egiziani* (Milán: All Insegna del Pesce d’Oro, 1958; trad. de Boris de Rachewiltz).
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l’extériorité* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1971).
- . *Dieu, la mort et le temps* (París: Grasset, 1993; Sorbonne, 1975–1976; establecimiento del texto y notas de Jacques Rolland).
- LÉVINAS, Michaël. “L’instrumental. Fusion et hybridation. Préfixes”. En: Marie-Louise Mallet (coord.), Hachem Foda, Élisabeth Weber et al., *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida* (París: Galilée, 1994; Coloquio de Cerisy, 11–21 de julio de 1992), pp. 161–163.
- LEZAMA LIMA, José. *Paradiso* (París: Archivos Unesco, 1988 [1966]; edición crítica; Cintio Vitier, coord.).
- MOYA, Ruth y Mercedes COTACACHI. *Huaca pachamanta causashca rimai / Los cuentos de cuando las huacas vivían* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 1993).
- PASOLINI, Pier Paolo. *San Paolo. Progetto per un film su San Paolo* (Turín: Einaudi, 1977).
- PICOCHÉ, Jacqueline. *Nouveau dictionnaire étymologique du français* (París: Hachette / Tchou, 1974).
- PONGE, Francis. *Notes sur les “Otages”. Peinture de Fautrier* (París: Pierre Seghers, 1946). Reproducido en: BUCARELLI, Palma. *Jean Fautrier. Pittura e materia* (Milán, Il Saggiatore, 1960), pp. 158–159.
- RAMAKRISHNA, Sri. *El evangelio resumido de Sri Ramakrishna* (Barcelona: Visión Libros, sin fecha; trad. de Pedro de Blas de la versión al inglés del bengalí de Mahendra Nath Gupta).

- SALABERT, Pere. "Idea y materia en Joan Miró. Pequeña semiótica del excremento". En: *Praxis*, 7 (noviembre de 1997), pp. 99–126.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. "Llama de amor viva". En: *Vida y obra de san Juan de la Cruz* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955), pp. 1.123–1.246.
- Sepher Ha-Zohar. *Le Livre de la Splendeur* (París: Maisonneuve et Larose, 1975 [1905]; trad. de Jean de Pauly; seis tomos).
- TORRES FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA. *Diccionario Kichua–Castellano* (Cuenca: Casa de la Cultura del Núcleo del Azuay, 1982).
- WEBER, Élisabeth. "Anamnèse de l'immémorial. À propos de *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* d'É. Lévinas". En: Emmanuel LÉVINAS, Silvano PETROSI-NO et al., *La différence comme non-indifférence. Éthique et altérité chez Emmanuel Lévinas* (París: Kimé, 1995).