



ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS

El último libro de poesía de Ricardo Pallares¹

Tatiana Oroño



El diseño de tapa de este volumen anticipa asuntos y puntos de vista que recorren el nuevo libro de Ricardo Pallares. Varias filas de capuchones de lapiceras y bolígrafos sugieren la estructura de un teclado virtual y esta imagen se superpone a la de un texto incluido en el poemario (“Arte y ciencia”) que, sin embargo, resulta diluido parcialmente a la vista. La superposición de planos, que vela y devela los signos escriturales, también vela y devela sentidos de ese título: *Las cajas del instrumento*. En traslúcido juego de aproximaciones, “las cajas” (lapiceras, teclado, texto) componen “el instrumento” (poesía, libro, vehículo de signos).

Los instrumentos del diseñador² -también poeta- demuestran aquí su plena afinación. Porque ha elegido una de las composiciones que mejor sugieren el asunto que ocupa la poética de R. Pallares o, mejor dicho, uno de sus asuntos, medular en este libro: el de los imprescindibles (tanto como imprevisibles) contactos/contratos de lectura.

Sin contactos (y ojo, que el texto no los facilita) no hay trato. Así, en esta tapa, el ojo sugiere cuál es el universo en el que hay que internarse: del facsímil interceptado por las teclas-capuchones casi el único verso que se deja leer entero, dice: “*lo que dice no es todo cuanto afirma*”. De ahí puede inferirse un paralelismo: así como en la imagen hay zonas de invisibilidad, en la poesía (habrá) hay zonas de indecibilidad.

¡Ojo! -parece decir desde la tapa este quinto libro de Pallares³: meterse con la poesía equivale a meterse en el palimpsesto, en “ese *doble mundo que nos lleva*”⁴, en el laberinto multidimensional. Pero hay que dar algo, a cambio. Hay que dar oído. Afinar la vista.

Es posible que alguna de *las cajas* del entendimiento humano, en contacto -y fricción- con estas zonas del decir/omitir, libere -y al liberar, revele- secretos donde reanudar la tarea colectiva de la poesía. Esa tarea, esa tentativa, esa prueba -la poesía-, *dura de roer*.

¹ Pallares, Ricardo. *Las cajas del instrumento*. Yaugurú, Montevideo, 2013

² Gustavo Wojciechowski (Macachín).

³ (2002) *El lugar del vuelo*; (2004) *Razón de olvido*; (2007) *Ceniza del mar*; (2010) *Amante geología*; (2013) *Las cajas del instrumento*.

⁴ Como ya escribía en “Encuentro” (*El lugar del vuelo*, 55).



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En su libro anterior, *Amante geología*, el texto de cierre es justamente “Dura de roer”⁵, cuyo título acabo de glosar. En él se lee:

*ya soñaremos lo que no se nombra
moriría en el hueco de tus manos
mientras las cuerdas anuncian el canto*

*nada quedará en lo que perdura
lo sabremos un día sin querer
lo sabremos cuando no hagamos sombra*

*ya soñaremos lo que no se nombra
muriendo así en el hueco de las manos
cuando las cuerdas anuncien el canto*

La poesía de R. Pallares es poesía de la conciencia de los límites. Poesía del obstáculo epistemológico que representa ella misma. Poesía que no es coextensiva al sueño, aunque éste le ataña. (Ya que “*el sueño*” -así, entre comillas- es punto de partida, aliento en la travesía, y destino⁶.) Hay en estos textos algo de aquel desafío al todo o nada que lanza el marinero del viejo romance español⁷: “*Yo no digo mi canción sino a quien conmi go va*”.

En Pallares no hay canción aunque sí hay desafío -o acaso invitación- a inclinarse al misterio que inviste todo lo que es mirado desde otro ángulo. Desde otros ángulos. A contraluz. Una invitación al plural de la mirada. Una convocatoria sin llamamientos. Quizá ese sea el sueño que alienta su escritura.

Mirar desde otro ángulo: antecedentes en el corpus de su obra

Resulta inevitable ir algo más atrás. Detenerse en la cita parcial de tres composiciones correspondientes a tres de sus obras anteriores.

a) “Cosas del oficio”⁸

*El centro de luz está en todos lados
el centro está en nubes blancas
muy altas/ en sus bordes negros contra el morado*

El “centro” aludido de luz está en todos lados, y también en los “bordes”. Hay difusión de la centralidad. Esa es la propuesta de mirada.

b) “No se sabe”⁹

*pero hay un silencio que me enumera
mientras dice y escribe
agua de luz sin sombra
sin umbral sin llanto
agua que no se sabe
luz que no se ve*

⁵ *Amante geología*, 89.

⁶ En el penúltimo poema de este libro, “Reflexión”, se lee “*para que el arte solo tenga parte [...] hará de cuantas son sus muchas cajas/ una entrega al sueño [...]*”.

⁷ “Del infante Arnaldos”.

⁸ *El lugar del vuelo*, 57.

⁹ *Ceniza del mar*, 69.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

El hablante es “enumerado” (nombrado) por el silencio. Su nominación/ designación es elipsis, vacío de palabra. El hablante conjuga sus acciones en tercera: es como si fuera fantasma de sí mismo. Un yo difuso, difundido, desdoblándose, ¿desmaterializándose...? Un yo en forja de espiritualidad.

“*Agua de luz sin sombra*”; es luz sin opuesto, luz inconcebible.

“*Agua que no se sabe*” (hay un no-saber acerca del agua y un no-saborearla, un sin-saber y un sin-sabor del agua).

Hay un desconocimiento del agua, ese elemental símbolo de vida. ¿Es que acaso el poema previene contra el desconocimiento de la vida, de sus manantiales, sus cursos profundos? ¿O, por el contrario, pretende dar a conocer otra suerte de agua, otra suerte de vida?

“*Agua de luz sin sombra [...] luz que no se ve*”. Se trata de luz invisible. Luz imposible (en el mundo físico).

Ahora bien, en el mundo trascendido a construcción verbal tales imposibles fácticos son dichos y al ser dichos se producen: son. Son en la palabra, son símbolo.

c) “Como en la voz de Selva”¹⁰

pero quedan las palabras
[...]
somos huérfanos
en caída libre hasta que volvamos a ellas
[...]
los poetas no quieren miel de hielo y roca

Acá se expresa una poética. Hay confianza en las palabras pero, atención a la conjugación: dice “*volvamos*”. La confianza está puesta en una vuelta no solo individual. Está en un volver compartido “*a las palabras*”. Ellas maternarían una comunidad afianzada en el uso común. La pluralidad de usuarios fundaría la ciudadanía de los poetas; su auténtica, generosa, genealogía.

Leer otros ángulos. Rastros, preguntas, conjeturas en torno al corpus de su obra

El Palleares poeta se da a leer no sin dificultad. Para su reconocimiento empecé por aspectos descriptivos tratando de abarcar toda la producción. Hice mi camino preguntándome y siempre que pude, respondiéndome. Lo que sigue da noticia de esa lectura.

Los términos luz, llama, jardín, flor, aire, vuelo, piedra, mar, abismo -y podría seguir- no comparecen en tanto referentes naturales, solo, sino que resultan invariablemente, además, entidades simbólicas que el hablante cifra en código místico y/o metafísico. (¿A la manera de la díada Natura-naturans/Natura-naturata de Leibniz?) Son elementos primordiales, remiten al origen, al principio en doble sentido: el inicio, el antes y a la postulación ética de la cual son investidos.

No hay sistema o tesis que se explicita pero hay marcas de una tesitura metafísica implicada radicalmente en la escritura. Un sustrato de presupuestos filosóficos con los cuales el subtexto dialoga permanentemente.

Se verifica cierto apartamiento del archivo letrado (humanístico y occidental clásico) y, en cambio, sí hay gestos de apropiación filiatoria en el campo de la poesía local (epígrafes, dedicatorias, intertextos).

¹⁰ *Amante geología*, 15.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Marcas de un canon personal. ¿Indicios de aquella actitud apelativa que subyace al hermetismo del código? (A título de ejemplo el verso de Álvaro Ojeda: “*quien escruta carbón, diamante escruta*”¹¹. El cual enlaza en mi lectura con el martiano: “*Y todo, como el diamante, antes que luz, es carbón*”.)

Ostensible es el apartamiento de la poesía-canto. De la poesía-“canto y cuento”. De la confesionalidad. La propuesta, hermética, se solventa en la alusión elusiva, en la deriva semántica y el código múltiple. Hay un idiolecto Pallares. ¿Puedo pensar en un *ocultismo* Pallares¹²? Mi lectura registra un dar o un darse a entender vedado a los profanos. Es arduo el programa Pallares. Escarpado su tránsito. Exige iniciación. Hay marcas actitudinales que gravitan y pesan en el contrato lector.

“*un verso guarda un bien /en los duros adentros de su caja*”¹³

Pienso en ésta como en una lectura-peregrinación. Hay atributos del peregrinar que la acción de leer replica. Hay que suspender toda creencia (menor), seguir el camino trazado por el texto, esperar llegar.

¿Cuál es el *programa* Pallares?

Veamos por lo metodológico: es metódicamente austero; con evitación de la melodía y atención alerta al poso conceptual, al atajo posreflexivo. Habría un currículum poético cuya doxa parece ser “*cierto no hay casi nada*”¹⁴, “*nunca se sabe el fondo*”¹⁵. (Pero ¡cuidado!, porque habría que agregar una restricción siguiendo sus propios planteos: al menos en lo tangible, lo inmanente, lo contingente, lo histórico..., enumero categorías porque no sé cuál sería la más apropiada en este contexto.

Es decir: no se trata de negaciones absolutas. Cabe la posibilidad de que se admitan eventuales certezas.)

Me pregunto si la persistente elusión referencial puede responder al proyecto de producir hecho poético “puro”. Me refiero a la intencionalidad de, a lo Huidobro, crear un aparato, un *instrumento*, autónomo, paralelo al mundo de la experiencia y paralelo al mundo de la poesía (al uso), un instrumento de producción verbal de sentidos. O mejor, de semántica del texto.

Acá, los sentidos que atribuirá la interpretación -o mejor, los significados que emerjan en la recepción- tienen algo de acertijo, de apuesta al desafío. Algo numinosamente mántico. Los contenidos no están dados ni explicitados. (A veces podrían estar incluso siendo controvertidos¹⁶.) Están contenidos, absorbidos por la materia textual que apenas los deja entrever y los reabsorbe o encripta o encapsula. La materia textual guarda (¿en *cajas*?, ¿de seguridad?) los sentidos que no deja escapar.

¿Por qué?

¿Porque no hay -no existe propiamente hablando-“libertad” del sentido? ¿Porque el sentido -la interpretación, más ampliamente-, está ceñida a los patrones de una época, de un campo cultural, de un “*universo letrado*” (...a cuyos *bordes* el yo hablante nos ve marchar a los poetas con “*una piedra*”

¹¹ Que oficia como epígrafe (el tercero) a *Amante geología*.

¹² En “Naturaleza oculta” hay un particular juego de estribillos entre los cuales martillea el verso “*con la paciencia circular del humo*”, actitud que podría interpretarse como la que se requiere instrumentar por parte del intérprete (*Amante geología*, 27).

¹³ “Arte y ciencia” (*Las cajas*... ,49).

¹⁴ “El traductor” (*Ceniza del mar*, 61)

¹⁵ “Es posible” (*El lugar del vuelo*, 41).

¹⁶ “*Nunca se sabe el fondo*” / “*Hay también un más allá del fondo*” o, en los términos de un posible debate intratextual: “*Nunca se sabe el fondo*” / “*Nada hay en los libros que no esté en el fondo*”. Los “libros”, es decir la escritura, ¿llega entonces a *lo que no se sabe*? Esto confirmaría mi hipótesis: la de una escritura poética que sondea lo desconocido/incognoscible; escritura que con su instrumento asedia un universo reactivo al asimiento cognitivo (en lo que concierne a lo lógico-conceptual).



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

en cada mano¹⁷)? ¿Será porque el criterio, el juicio, la visión..., según este punto de vista, vienen encajonados en el canon? (Acá me siento obligada a remitir al texto "Paradojas"¹⁸.)

O acaso, yendo un poco más allá, ¿será que el contrato se establece en base a un desafío (o duelo) interpretativo porque la auténtica posibilidad de "libertad" según se recoge en esta ardua experiencia de recepción, depende radicalmente de la asunción efectiva del compromiso de cada uno con su lectura, con la interpretación de aquellas marcas que la van orientando?

Es decir: ¿no será que no hay otra libertad que la de arriesgarse a asumir una lectura abierta al misterio de una escritura de la otredad, cerrada al facilismo? ¿No será que, en asumir el riesgo de una lectura abierta a las posibilidades de revelación de un texto-otro, se cifra la entrega/conquista de sentido?

De allí podría inferirse que esa vicisitud, de este lado del texto, sería capaz de ofrecer una instancia de comunicación o comunión, una *común-unió*n, entre la voz textual y la otra, silenciosa voz receptora/receptiva (mi propia voz) en la percepción de lo desconocido. De aquello en lo que parece no se hace pie del todo. Y que se conoce así, más ciertamente por lo que no es. (Más por *vacíos* que por *plenos*¹⁹.)

Qué relación tiene la poesía de Pallares con la poesía pura de españoles como Aleixandre o Salinas, por ejemplo? ¿Quizá tiene/tendría antecedentes en los libros sapienciales o poéticos...? En ese caso el proyecto Pallares es tremendamente riesgoso. Tremendamente audaz y riesgoso. Supone ir contra el tiempo en que escribe y vive.

Pero a favor del ser que es.

Las cajas del instrumento, este libro

Primero corresponde una ojeada a las acepciones de los sustantivos que conforman el, en cierto modo, enigmático título.

"Caja" es recipiente que se emplea para guardar cosas; (pero también es) superficie que ocupa la composición de un texto en una página de un libro²⁰... // "Caja de resonancia": cuerpo hueco que forma parte de algunos instrumentos musicales, como piano, violín, guitarra y refuerza resonancias. (Esta última acepción induce a la idea de que la escritura procura ser también ella caja de resonancia: contraseña, código compartido, clave de reconocimiento.)

"Instrumento" es objeto simple o constituido por varias piezas que se usa para realizar trabajos generalmente delicados y de precisión²¹.

Enseguida me detendré parcialmente en algunos poemas.

Pero antes, un vistazo a los títulos de las secciones (en tanto inductores de lectura y habida cuenta de que la poesía puede ser considerada, y este es un caso propicio, como la proyección del eje del paradigma sobre el eje del sintagma).

¹⁷ "Como en la voz de Selva" (ob.cit).

¹⁸ "Entre los cata logos de academia / valen más los estuches que las lentes / [...] // duele la afilada ceguera y su ego/ que escande siglos con dos alfileres" (*Las cajas del instrumento*, 57).

¹⁹ Estoy glosando el título de una de las secciones de *Las cajas del instrumento*.

²⁰ La acepción, sorpresiva por olvidada, quizá no sea sustancial. Pero tampoco me resulta indiferente el hallazgo pues, al referir a las cajas de tipografía antiguas, constela de datos entornales (¿acaso fantasmales?) el mundo de la difusión de la palabra escrita que es, justamente, el territorio en que estamos.

²¹ También me resultó amigable la acepción vertida por el diccionario en este caso, al caracterizar los trabajos instrumentados como "generalmente delicados y de precisión".



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

El libro consta de siete breves secciones: En los abismos del mundo; Las suertes y los misterios; Resonancias; Otoño en palabras del paraíso; Plenos y vacíos; Del azar y del destino; Oficios sin final.

Entre estos subtítulos, dos aluden a los asuntos medulares de la semántica del texto: Plenos y vacíos, y Oficios sin final.

Si retenemos estas formulaciones iremos provistos de una guía de reconocimiento de ciertas marcas de hechura verbo-simbólica. Para mí, claves.

Otros tres -Las suertes y los misterios, Resonancias, Del azar y del destino- apuntan en dirección a la atmósfera que tematiza el volumen: la del misterio de lo que, por desconocido, es aludido y aproximado, no develado, no puesto en pantalla. Aproximado sí, pero de un modo atípico, en ejercicio de un pensamiento que aborda de modo no habitual el asunto. Ya no es el escenario de la agnosis vallejana, ni ninguno de los otros, menos emblemáticos, en los que lo desconocido es escrutado, asediado, desafiado por diversas lógicas. (Muy lejos estamos también de la formidable, e inolvidable, omnipotencia del Ulises del Canto XXVI, claro...)

Porque aquí hay otro paradigma al cual el pensamiento occidental no frecuenta. Hay un tema de fondo que acaso se pueda formular engarzando el título de uno de los poemas finales -“Pensar lo imposible”- con el de la última sección: Oficios sin final. Porque el empeinado ritual de estas páginas consiste en proponer y poner pensamiento en el yunque. Forjar pensamiento en el oficio de pensar en la fragua. Un oficio sin final, sin fin de fiesta, sin guirnaldas... *Pensar lo imposible* -que es el propósito mayor no declarado del yo escritural- es, si reúno los dos enunciados en conexión sintáctica: *Oficio sin final*. Una tarea paradójica. No de Sísifo. No de condenación.

Acaso, acaso, lo digo con precauciones, acaso de purificación. Y pienso en purificación espiritual laica. Algo así. En un patrón ético que se insinúa como actitud que llama a construir un sentido libre, a condición de ser liberador de ciertas modalidades de pensamiento que lo inmovilizan.

De la sección Resonancias, elijo dos textos que recuperan la vibración de dos poetas: “PP en los archivos” y “La casa de Julio en verano”.

El primero, en dos tiempos, evoca a Pedro Picatto (1908-1944), muerto en plena y dolorosa juventud. Poeta de *El ángel amargo*, de *Las anticipaciones*²², por trágica ironía libro póstumo. Inspirado y certero poeta, Picatto es un olvidado (“*con los ateridos nombres de Pedro/ vino con ala morada y tan rota/ el ángel frágil de su gran olvido*”).

Hay puntos de contacto entre ciertos tópicos de Pallares y la estética de Picatto: aquí concretamente se actualiza -sesgada- la comunión con el ámbito del jardín (“*una áspera flor de ausencia*”; “*flores de amargo almíbar en la mano*”). Hay inevitables resonancias de la mística de San Juan: huerto, coto cerrado (“*con los heridos nombres de este Pedro / lento zumban las cancioncillas/ junto a una gruesa y vieja pared*”) y también de vuelo (místico), que aquí es vuelo *de ala quebrada* (Picatto se habría quebrado la columna vertebral).

En un acto de justicia poética Pallares le atribuye altura, elevación cualitativa estética y espiritual: “*con poesía bien volada*”. La poesía supera la quebradura del ala angélica. Se enaltece al “*solitario poeta y su ángel incandescente / frágil / lastimado / con agudos sueños en la encía*”.

Leeré fragmentos de “La casa de Julio en verano”.
las cajas tienen taquicardia al fondo
con sus sigilos que retumban bajo
por las jeringas para el suave alivio
[...]

²² *Las anticipaciones* (Palacio del Libro, Montevideo, 1944).



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

*con este calor y desacomodo
van al agua las cajas de inyección
como botes de juguete encendidos
[...]
van al agua las cajas de inyección
con el calor de su desacomodo
porque se oxida al fondo el ser del canto
no es medicina el misterio de las cajas
apenas es el vuelo de un latido*

El poema se hace cargo del sentido de la inyección de morfina en el cotidiano de Julio Herrera y Reissig. Morfina no es medicina: es aliento. Y aliento es poesía. Eso permite que las pequeñas miserias de la vida evocada desde la materialidad de los restos del que fuera su mundo doméstico - en torno al asfixiante calor del verano en ese mismo inmueble- se constituyan en tributo a quien dio tan alta poesía a cambio de tan poco. Julio no debe inspirar compasión sino gratitud, admiración.

No hay en él insuficiencias de un padecimiento de enfermo ni menoscabo de su virtud. (Desde su perspectiva el texto da otra vuelta de tuerca al concepto de "ciudadanía plena de los sanos" enunciado por Susan Sontag, contra la menoscabada de los enfermos.) El enaltecimiento de las cajas de inyección es, una vez más, justicia poética.

La poesía demuestra ser calidad de visión, posibilidad de convertir la compra al boticario en el valor de un solo latido más del corazón del poeta. La epifanía que "*devela el misterio de las cajas*" es "*apenas el vuelo de un latido*": es decir, lo que fue capaz de hacer el poeta con aquel.

De la sección Otoño en palabras del paraíso, leo en "Una orilla sin el río":
*si ver en el río es sentir su noche
dónde será que termina el mirar
[...]
nombrar la orilla para hablar del río*

El texto sugiere una poética del desplazamiento ya que la mirada no termina. La pregunta es retórica o por lo menos, solo escala transitoria del pensamiento. Ella posibilita la comprensión de que en la parte es posible advertir, imaginar o simbolizar, el todo.

Por eso también, en "Arte y ciencia" (de la sección Plenos y vacíos) dirá, como ya señalé al referirme al diseño de carátula, que "*lo que dice no es todo cuanto afirma*". No hay alusión parcial que no acarree algo más: connotaciones; correlaciones paradigmáticas: misterio y enigma: las *cajas* y sus contenidos.

"Paradojas", también de Plenos y vacíos, destila ironía:
*entre los cata logos de academia
valen más los estuches que las lentes
[...]
duele la afilada ceguera y su ego
que escande siglos con dos alfileres*

El efecto paradójico se apoya en la descomposición del vocablo "catálogos" en sus componentes léxicas: cata (ver) y logos (saber). El texto "apresa" en un estereotipo -el taxónomo de laboratorio-, regímenes de pensamiento que inmovilizan a éste como a un cuerpo pinchado en el insectario. Son regímenes de pensamiento que no permiten ver ni saber.

La figura de la paradoja (esa aparente contradicción que encierra una verdad) encripta principios de la filosofía hermética más antigua (hinduista y taoísta).



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Es elemento presente en la filosofía de Hermes Trimegisto (“*Todo lo que sube, baja*”; “*Arriba es igual que abajo*”²³) y también en los libros bíblicos donde más de una vez expliqué giros paradójales a mis alumnos (“*El que no tiene nada, lo tiene todo*”). Representa una forma de conocimiento anterior a los patrones occidentales y cabe relacionarla, entienden algunos, con aspectos de la actual física cuántica.

Como vemos, también en sus paradojas, “*lo que dice no es todo cuanto afirma*” este texto.

“Pensar lo imposible”, de la sección penúltima (Del azar y del destino), junto con “Oficios y poesía” y “Reflexión” de la sección Oficios sin final, pueden leerse como culminación de este libro.

“*empequeñecer una infinitud es un imposible*”- declara el primer texto aludido. (En el cual se reconoce la misma preceptiva del texto “Paradojas”.)

“*no hay sentido si todo vale*”- asegura el segundo. Y la afirmación puede leerse en relación adversativa respecto a la primera: puedo intercalar un “pero” instrumental entre ambas proposiciones. De donde: aunque cuente con el infinito éste no da patente de corso. Hay vigencia ética en todo escenario. ¿Y cuál sería el principio legitimador en el campo de la poesía? Está dicho:

“*solo hay poesía si siente y sigue / si en alta letra algo hay que se incinera*”²⁴

Todo empieza en el corazón y pasa por el sacrificio de lo que se incinera, lo que se quema, lo que por reducido no se ve ya, ni es dicho: el resto invisible e indecible de lo que en el origen fue “sentido”, vivenciado: sentimiento.

(Esto estaba ya postulado en “Encajonado jardín”²⁵: “*nada es sin letra al pie y sin ser deseado*”)

Por eso, “*para que el arte solo tenga parte / nadará la angustia de su instrumento / y hará de cuantas son sus muchas cajas/ una entrega al sueño y al que ya es su engaño*”

“Reflexión”, poema que estoy citando, se hace cargo de los términos titulares (cajas e instrumento) para vincularlos en el quehacer del arte al sentimiento, a sus correlatos vivenciales: “angustia”, “sueño”, “engaño”. Este último, en eco replicante, hace resonar el “engaño colorido” de Sor Juana. Y el simbolismo de la imagen juanina se aviene al tenor del texto, a su escéptico mirar desde un ángulo lateral a la acción motivadora de la reflexión. Escepticismo o distanciamiento pudoroso, no sé.

Lo cierto es que de todos sus contenidos y recursos (“*de cuantas son sus muchas cajas*”), lo que parece importar más en el arte de la poesía, es la entrega al sueño. Y ya dije que para mí el sueño que alienta en la poesía de Pallares es la convocatoria sin llamamientos al oficio sin final de pensar lo imposible.

²³ <http://www.oshogulaab.com/MISCELANEA/KYBALION.htm>

²⁴ “Oficios y poesía” (Las cajas..., 71).

²⁵ De la segunda sección, Las suertes y los misterios.