

POESÍA Y POÉTICA

PRIMAVERA 1994

Breviario

Gottfried Benn

Pablo Neruda y la cultura indígena

Nathaniel Tarn

“Vienen los pájaros” / “Minerales”

Pablo Neruda

La Ruina

Fragmentos de una entrevista / Poemas

Milo de Angelis

Poemas

Macedonio Fernández

Vendrá la muerte y tendrá tus palabras

Andrea Zanzotto

15

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

Lic. Carlos Vigil Avalos
RECTOR

Ing. Guillermo Celis Colín
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Mtro. Maximino Verduzco A.
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Mtro. José Ramón Alcántara
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 15 • Primavera 1994

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
J. Gerardo Menéndez
Roberto Tejada
CONSEJO DE REDACCION

J. Gerardo Menéndez
DISEÑO

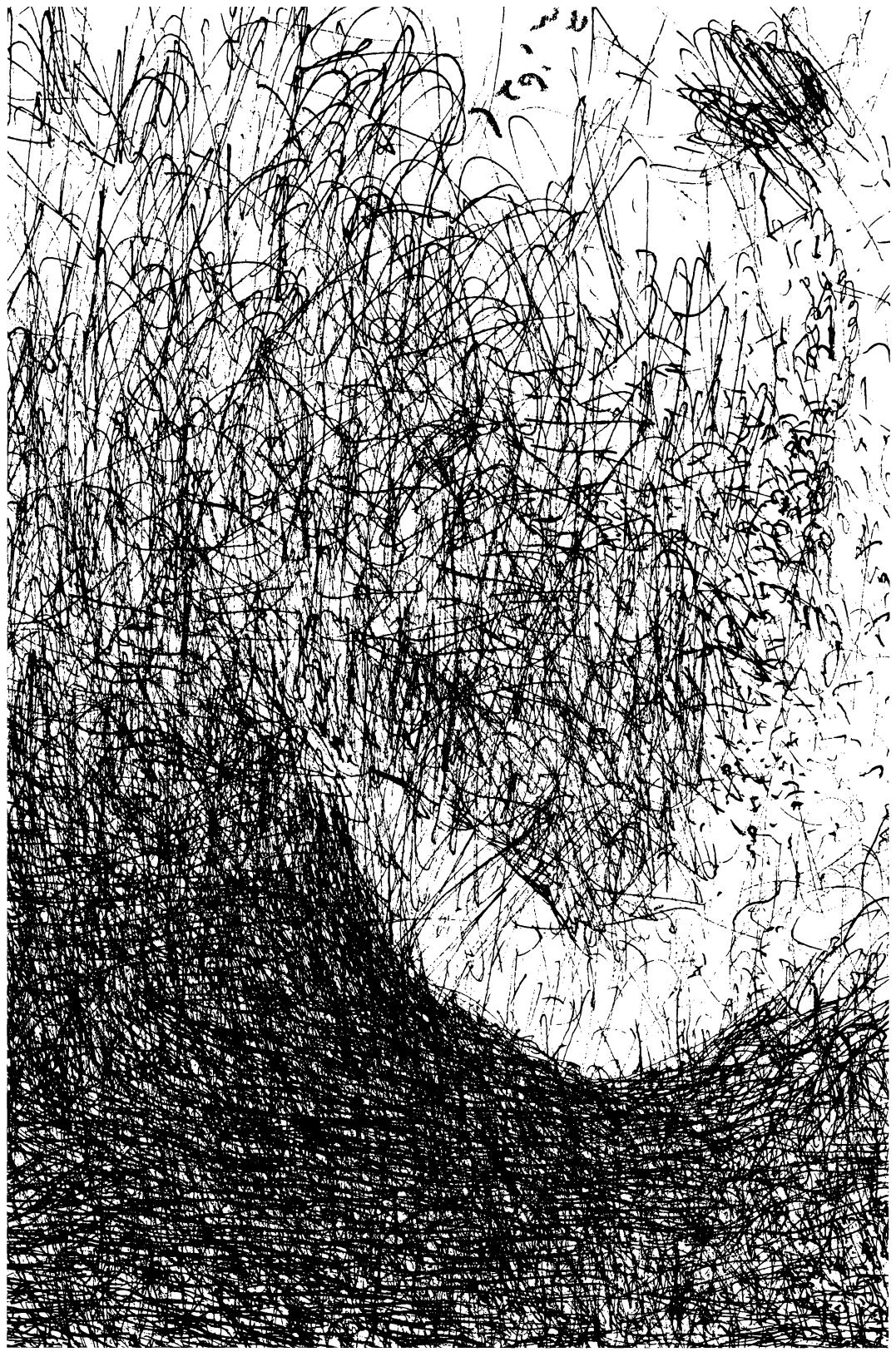
Tonatiuh Vargas
DISTRIBUCION

POESIA Y POETICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 726-90-48, ext. 1301 y 1154
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 0188-5154.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

- 3 Breviario
(Fragmentos)
Gottfried Benn
Traducción: Antonio Fernández
- 19 Pablo Neruda y la cultura indígena
Nathaniel Tarn
Traducción: Juan Alcántara
- 28 “Vienen los pájaros” / “Minerales”
Pablo Neruda
- 37 La Ruina
Traducciones: Patricia Gola y Jorge Luis Borges
- 45 Fragmentos de una entrevista
Poemas
Milo de Angelis
Traducción: Guillermo Fernández
- 61 Poemas
Macedonio Fernández
- 78 Vendrá la muerte y tendrá tus palabras
Andrea Zanzotto
Traducción: Guillermo Fernández

Ilustraciones:
Dibujos de Aníbal Delgado



Breviario

(Fragmentos)

Gottfried Benn

Traducción: Antonio Fernández

■ Yo no soy horaño, pero si usted quiere visitarme, por favor, sea usted puntual y no se quede demasiado tiempo; pero todo esto no está pensado ideológicamente, no es misoginia. Por las tardes prefiero sentarme solo en el bar, bebo, las paredes están distantes, hay más ambiente allí que en mi casa, la radio suena, ampliando aún más la escena, veo las cosas ante mí, más sueltas, más sumidas en sombras, algunas cosas se enredan unas con otras, mis notas se concentran, ¿a qué me puedo referir todavía? Públco, publicidad, fama, nación, todo es irrelevante, en este momento soy inmortal. Pero esta soledad no tiene en modo alguno un contenido crítico ni una representación metafísica, es sólo un método, con cuya ayuda uno es capaz de llevar a cabo las cosas que, cuando están terminadas, quizás encuentran eco en algunas personas y les agradan durante un corto espacio de tiempo; mucho mejor de lo que podría hacerlo mediante diversiones, charlas, extroversión y paseos en compañía.

Uno va ciertamente, eso lo sabe usted bien, siempre en pos de sí mismo, y cortar con esto durante los setenta años que uno como máximo ha de vivir, me parecería irresponsable.

[Erwiderung an Alexander Lernet-Holenia/Réplica a A. L. H.]

■ Para quien busca expresar su interior, el arte no es algo propio de las ciencias del espíritu, sino algo tan corporal como una huella dactilar.

[Mein Name ist Monroe (*Marginalien*) / Mi nombre es Monroe (Notas marginales).]

■ La historia no la componen las guerras, sino el arte. Una guerra termina, después de destrucciones indescriptibles, en la mera tertulia de un círculo de oficiales y en las frases anticuadas de

unos oradores. Tras destrucciones que a nada conducen. También el arte es abnegación, pero una abnegación que abarca todo.

[Die Zeitalter (*Marginalien*)/Las épocas (Notas marginales).]

■ Hoy sucede realmente así, sólo existen dos tipos de trascendencia verbales: los axiomas matemáticos y la palabra como arte. Todo lo demás es lenguaje comercial, fórmulas para pedir una cerveza.

[Zukunft und Gegenwart (*Dopelleben*)/Futuro y presente (Vida doble).]

■ El arte es formación y ruptura, es un juego fatal de fuerzas incipientes, pendientes de solución, fragmentarias. Es cierto que también es político e incluso eminentemente político, pero en un sentido muy distinto al que lo son todas las otras manifestaciones culturales y políticas. El arte es político en el seno de aquellas profundas capas del ser en las que surgen las verdaderas revoluciones; es allí donde deja su impronta, haciendo imposible cualquier retroceso.

[*Die Dichtung braucht inneren Spielraum*/La poesía necesita espacio interior.]

■ El arte no se torna más profundo cuando la historia lo confirma; la idea no se vuelve más pura cuando la cubre una realidad.

[Rede auf Stefan George/Discurso sobre S. G.]

■ Quizá me permita decir algo más: mi empeño, mi constancia, ansia y busca durante mucho tiempo una cosa semejante, hasta que la siguiente ley fundamental aparece con claridad: en tanto esencia y existencia, *ya no estamos ligados a nada*, a nada pasado y a nada futuro; estamos solos, callados pero a la vez temblorosos. Esto debe repetirse en cada poema, en cada verso y en cada frase; también cada frase tiene que arreglárselas sola y soportarlo todo, ya no tiene nada en que apoyarse, ya no tiene ningún vínculo, ninguna fe, ninguna esperanza, ninguna ilusión. Algo busca y encuentra expresión, luego su vida termina. Quizá después

conecte con otras leyes, otras fases de la existencia, cosas desconocidas, leyes desconocidas, que ya no son las mías, que están muy lejos de mí. Así, cada frase debe reposar, temblar, guardar silencio y mostrarse terminada.

[Brief an Oelze Nr. 284/Carta a Oelze, núm. 284.]

■ Los pensamientos matan, la palabra es más mortal que cualquier asesinato; los pensamientos se vengan de los héroes y de la grey.

[Der gedankliche Hintergrund (*Zum Thema Geschichte*)/El trasfondo ideológico (Sobre el tema Historia).]

■ La monstruosa peligrosidad de la palabra, su enorme trascendencia, su profundidad sediciosa, su actividad, que excede todo lo que podrían dar de sí los inocuos iones e isótopos –ésta es la experiencia de nuestra generación.

[An Max Rychner, 27-V-1949/A M. R., 27-V-1949.]

■ Usted puede aprender equilibrio, funambulismo, actos malabares o caminar sobre clavos, pero utilizar la palabra de manera fascinante es algo que o bien puede usted hacer, o bien no puede. La palabra es el falo del espíritu, arraigada en el centro. Arraigada asimismo en cierta forma nacional. Cuadros, estatuas, sonatas, sinfonías son internacionales: la poesía nunca. Se puede definir la poesía como lo intraducible. La conciencia se forma en las palabras, la conciencia trasciende por las palabras.

[*Probleme der Lyrik*/Problemas de la lírica.]

■ Difícil de esclarecer el poder de la palabra, que separa y une. Extraño poder de la hora, de la que emergen a borbotones imágenes bajo el poder configurador de la nada. Trascendente realidad de la estrofa, llena de ocaso y de retorno: la caducidad de lo individual y el ser cosmológico; en la entrada se ilumina la antítesis, ella lleva consigo los mares y la profundidad de la noche y convierte la creación en un sueño estigio: "nunca y siempre".

[*Epilog und lyrisches Ich*/Epílogo y Yo lírico.]

- La palabra del poeta no sustenta idea alguna, no sustenta ningún pensamiento, ni ningún ideal; es existencia en sí, expresión, gesto, hábito. Es una especie de realización de naturaleza animal; en su lado oscuro radican su rareza y la pobreza de su alcance, observable incluso en grandes obras.

[*Lyrik (Marginalien)*/Lírica (Notas marginales).]

- Quien desee perpetuarse, que no estilice buscando lo eterno, sino lo inmediato; una sombra que cae sobre el manuscrito, puede pesar más que lo primero.

[*Libellen (Roman des Phänotyp)*/Libélulas (Novela del fenotipo).]

- Quien ama las estrofas, ama también las catástrofes; quien está a favor de las estatuas, tiene que estar también a favor de las ruinas.

[*Drei alte Männer*/Tres ancianos.]

- Las novelas mediocres no son tan insopportables, pueden ser divertidas, instructivas, incluso cautivadoras, pero la poesía tiene que ser o desmedida o nada. Este hecho pertenece a su ser. Y a su ser también pertenece algo más, una experiencia trágica de los poetas respecto de sí mismos: ninguno, ni siquiera los grandes poetas de nuestro tiempo, ha dejado más de seis u ocho poesías consumadas, las restantes pueden ser interesantes desde el punto de vista biográfico y de la evolución del propio autor, pero sólo unas pocas son liberadoras, fulgurantes, llenas de fascinación –así pues, por esos seis poemas los treinta o cincuenta años de ascetismo, penalidades y lucha.

[*Probleme der Lyrik*/Problemas de la lírica.]

- El público suele opinar: he aquí un brezal o una puesta de sol, y allí un joven o una muchacha de aspecto melancólico, y, de pronto, surge un poema. No, así no surge ningún poema. Un poema surge muy rara vez –un poema se hace. Si se elimina de las rimas lo que es producto del estado de ánimo, lo que queda, si es que algo queda, eso es quizás un poema.

[*Probleme der Lyrik*/Problemas de la lírica.]

- La poesía moderna, la poesía absoluta es la poesía sin fe, la poesía sin esperanza, la poesía que no se dirige a nadie; una poesía de palabras que usted ensambla de un modo fascinante.

[*Soll die Dichtung das Leben bessern? / ¿La poesía ha de mejorar la vida?*]

- Un poema es siempre una pregunta sobre el Yo, y todas las esfinges e imágenes de Sais se mezclan en la respuesta.

[*Probleme der Lyrik*/Problemas de la lírica.]

- Imágenes endógenas, esa es la última experiencia de la dicha que nos queda. Fedón permanece, Tao ríe, la tierra deja caer sus hojas, y el cuaternario balancea suavemente el mar de fondo.

[*Drei alte Männer*/Tres ancianos.]

- En general no sé lo que escribo, ni siquiera lo que pretendo y cómo surge algo en mí, tanto entonces como hoy; sólo sé cuándo algo está terminado. Pero el todo nunca lo está.

[Vorbemerkung zu *Friühe Lyrik und Dramen*/Advertencia preliminar a "Primeras poesías y dramas".]

- "Conoce la situación", camina paso a paso; coge lo que se puede alcanzar de las ramas, toma y come las cerezas negras, todas, pero continúa. Nunca quieras más de lo que el día te da; da lo suficiente, incluso todo, y, si se lo da a otro, adelante.

[*Brief an Oelze Nr. 122/Carta a Oelze, núm. 122.*]

- El ser humano está en un lugar muy distinto al de su sintaxis, va muy por delante de ella. El ser humano de hoy no posee ni pasado ni futuro. La frase que está escribiendo tiene que contenerlo todo, quizás el párrafo, para el pintor quizás el cuadro; todo lo que excede es incapacidad y cuenta con la benevolencia de los demás. El artista es el único que concluye las cosas, que decide sobre ellas.

[*Der Glasbläser (Der Ptolemäer)*/El soplador de vidrio (El Ptolomeico).]

■ El que hace poesía está, en efecto, contra todo el mundo. En contra no quiere decir enemigo. Solamente un efluvio de profundidad y silencio absoluto lo rodea.

[*Soll die Dichtung das Leben bessern? / ¿La poesía ha de mejorar la vida?*]

■ Como resultado de mi existencia afirmo que no hay nada mejor para una poderosa cabeza que ser considerado sospechosos y ser reprimido constantemente y de por vida; quien acepta esta ley, sale adelante; pienso a menudo en las palabras de Monet: "Il faut décourager les arts".

[An Thea Sternheim, 12-VIII-1949/A T. S., 12-VIII-1949.]

■ Existe un lema de una antigua dinastía francesa, los Beaumanoire, que en el fondo es el lema de todos los artistas: "*Bois ton sang, Beaumanoire*" (Bebe tu sangre, Beaumanoire). Para el artista esto significa: sufres, pues ayúdate a ti mismo; tú eres tu propia liberación y tu dios; estás sediento, has de beber tu sangre, ¡bebe tu sangre, Beaumanoire!

[*Totenrede für Klabund*/Discurso a la muerte de Klabund.]

■ Si uno sólo escribiera lo que quince años más tarde parecerá conveniente haber escrito, probablemente no escribiría nada.

[*Altern als Problem für Künstler*/Envejecer como un problema para los artistas.]

■ La fama no tiene alas blancas, dice Balzac; pero cuando alguien, como yo a lo largo de los últimos quince años, es calificado públicamente de cerdo por los nazis, imbécil por los comunistas, intelectual prostituido por los demócratas, renegado por los emigrantes, nihilista patológico por los religiosos, uno ya no tiene tantas ganas de presentarse en público sin ser llamado.

[*Berliner Brief/Carta berlinesa*, junio 1948.]

■ Quien se haya sentido inclinado a leer mis trabajos, encontrará en ellos aprobación para toda bondad humana, todo socialismo de la acción, toda misericordia, tanto de la mano pública como de la privada. Pero al mismo tiempo no permito que se arrebate al pensamiento su propio reino, y confieso que es preferible respirar en sus regiones, tal vez solitarias y de difícil acceso, antes que en las latitudes del diletantismo enciclopedista y de los desatinos políticos.

[*Eine Geburtstagsrede und die Folgen*/Un discurso de cumpleaños y las secuelas.]

■ En lo que a nosotros concierne, nuestro trasfondo fue *Nietzsche*: desgarrar su ser interior con palabras, el afán de expresarse, de formular, de cegar, de deslumbrar a cualquier precio y sin tener en consideración los resultados, el apagamiento del contenido en favor de la expresión –ésta fue ciertamente su existencia.

[*Lyrik des expressionistischen Jahrzents*/Lírica del decenio expresionista.]

■ Estar confuso y no poder escribir, no es surrealismo.

[*Zukunft und Gegenwart (Doppel Leben)*/Futuro y presente (Doble vida).]

■ Un escritor no existe fuera de sus libros; sólo las frases son válidas, y éstas sólo en la forma que uno acaba de darles.

[An Ewald Wasmuth, 27-III-1951/A E. W., 27-III-1951.]

■ Ser recibido con los brazos abiertos me daría mucho que pensar. Una carta de Suecia traía ¡un sello de *Strindberg*! Esa genial cabeza venenosa e inexorable, a la que dejaron morir de hambre –ahora es pues un sello y el mundo burgués lo desintoxica con su saliva.

[An Frank Maraun, Osterm 1949/A Frank Maraun, Pascua 1949.]

- Ahora comprendo por qué Nietzsche escribió aforismos. Quien ya no ve ninguna relación, ninguna sistemática, sólo puede proceder por episodios.

[Brief an Oelze Nr. 460/Carta a Oelze, núm. 460.]

- El nihilismo como negación de la historia, como realidad y afirmación de la vida es una gran cualidad; en cuanto negación de la realidad sencillamente significa una mengua del yo. El nihilismo es una realidad interior, precisamente una determinación para ponerse a andar en pos del sentido estético: en el nihilismo termina el resultado y la posibilidad de la historia. En esta dirección apunta aquella frase de *Las ilusiones perdidas*: "Una palabra pesa más que una victoria".

[Zum Thema *Geschichte*/En torno al tema Historia.]

- Toda la historia, la historia de la raza blanca, es el sendero de las perdidas ilusiones de gloria del héroe y del mito del poder.

[Zum Thema *Geschichte*/Sobre el tema Historia.]

- Dentro del mundo histórico no hay bueno y malo. Sólo existe lo malo, pienso yo. Quien no lo vea así tiene la carne débil y el espíritu inmaduro.

[Brief an Oelze Nr. 187/Carta a Oelze, núm. 187.]

- La sociedad hace como si no supiera lo que es la sexualidad. Lo mismo la sociedad de Bremen que la de Nuremberg, o la de París, todas hacen como si no supieran qué es la *historia*. Pero todos *saben* que es puro crimen y homicidio desde siempre e *in aeternum*, y no tiene sentido alguno adornarla con términos morales e intelectuales. Acabemos ya con esta "filosofía" de la historia, con esta sucia hoja de higuera que cubre el bajo vientre plagado de ladillas del pitecántropo.

[Brief an Oelze Nr. 314/Carta a Oelze, núm. 314.]

■ La historia no tiene sentido, no hay un movimiento hacia adelante, ni un crepúsculo de la humanidad; no más ilusión al respecto, no más patrañas. La historia es el ejemplo escolar de lo fragmentario, un motivo oriental, un mito mediterráneo; supera al Niágara para ahogarse en la bañera: la necesidad llama y el azar responde. *¡Ecce historia!* He aquí el hoy, toma cuerpo, come y muere. Esta teoría me parece mucho más radical, más profundamente cognoscitiva y espiritualmente más rica en consecuencias que los buenos agüeros de los partidos políticos.

[*Ueber die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit* / Sobre el papel del escritor en este tiempo.]

■ Lo creativo no está a la izquierda ni a la derecha, sino siempre en el centro. Yo siempre he considerado la vida de la misma manera: como algo trágico, es cierto, pero que debemos vivir. Una frase que escribí hace varios años lo expresa: "La vida es una ley mortal y una desconocida. ¡El hombre, hoy y siempre, no puede sino aceptar lo que le toca en suerte sin derramar lágrimas!". Este sentimiento construido sobre antiguos cimientos ha regido cada una de mis horas.

[Vorwort du dem Band *Der neue Staat und die Intellektuellen* / Prólogo al volumen "El nuevo estado y los intelectuales".]

■ Un hombre moderno no piensa de modo nihilista; ordena sus pensamientos y se procura un fundamento para su existencia. Este fundamento estriba para muchas de las personas de hoy en la resignación, pero resignación no es nihilismo; la resignación lleva sus perspectivas hasta el límite de las tinieblas, pero cuida de detenerse ante esas tinieblas.

[*Nihilistisch oder positiv (Marginalien)* / ¿Nihilista o positivo? (Notas marginales).]

■ El movimiento corporal es inútil visto desde el punto de vista del espíritu; del mismo modo sólo podrá percibir y dominar completamente la lengua quien apenas habla, el que habla sólo consigo mismo; él mismo se convierte en su oído más fino.

[*Libellen (Roman des Phänotyp)* / Libélulas (Novela del fenotipo).]

■ ¡Médicos! Siempre son idiotas, tanto de uniforme como de paisano.

[An Tilly Wedeking, 16-V-1936/A T. W., 16-V-1936.]

■ Vivimos cosas distintas a las que éramos, escribimos cosas distintas a las que pensábamos, pensamos cosas distintas a las que esperábamos, y lo que queda es distinto a lo que proyectamos.

[*Drei alte Männer*/Tres ancianos.]

■ Jamás olvide que el espíritu humano surgió como un homicida y monstruoso instrumento de venganza, no como la flema de los demócratas; rigió el combate contra los cocodrilos de los antiguos mares y los animales escamosos de las cavernas –¡no como borla de afeites!

[An Gertrud Hindemith, 6-VI-1930/A G. H., 6-VI-1930.]

■ Las cosas espirituales son irreversibles, continúan su camino hasta el final, hasta el final de la noche. Con la espalda contra la pared, con la melancolía del cansancio, en el gris del vacío, lea a Jacob y Jeremías y aguante.

[*Altern als Problem für Künstler*/Envejecer como un problema para los artistas.]

■ ¡Ζῶον πολιτικόν: un desacerto griego, una idea balcánica! Quien aboga por el mundo político sólo puede hacerlo por capricho.

[Der Glasblässer (*Der Ptolomäer*)/El soplador de vidrio (El Ptolomeico).]

■ El alcance de nuestra catástrofe existencial apenas lo entiende nadie, y aquel que lo entiende no puede expresarlo. No obstante, se percibe: todo lo que va más allá del cabaret es en el fondo sospechoso; ríe, payaso, ríe [...]. No, en el fondo no queda nada; el juego ha terminado. Cara de póker, y ni siquiera hay papas fritas sobre la mesa.

[An Johannes Weyl, 10-VI-1946/A J. W., 10-VI-1946.]

■ Serenidad dorada, pertenecemos a un pueblo para el que son más importantes dos gemelos homocigóticos que dos genios: con los primeros se puede hacer estadísticas, los últimos son letales. El Gremio de Comadronas del Reich Alemán organiza un baile para las donantes de leche materna –algunas hasta tres litros diarios–, la madre silenciosa tiene la palabra. Luego vienen los donantes de sangre, después los cabezas de turco, enseguida los ratones blancos como objetos de inoculación, luego los fabricantes de banderas y luego Percy Shelley y Flaubert. Los últimos producen un efecto absurdo y no permanecen demasiado tiempo. Serenidad, dorada, sí, hay numerosos momentos –son los más– en los que la idea de no tener que aguantar más se percibe como una fiesta de orquídeas.

[Brief an Oelze Nr. 197/Carta a Oelze, núm. 197.]

■ Le escribo poco, pues estoy ocupado interiormente. No quisiera morir en este país, es la única idea de la realidad en la que pienso alguna vez. No en este bello país, lleno de tantos esplendores de la naturaleza y del espíritu –en él ya no. Cuando *esto* haya pasado: ¿aprenderá Alemania algo de todo ello? Yo no lo creo. Este pueblo es de segunda clase (...) Donde no está mezclado es peor que el ruso. Sólo donde lo diluyeron y vetearon otras razas desarrolla la riqueza y brillantez latentes en su masa hereditaria. El pueblo más bajo, más denigrante, más simple, el menos europeo. ¡Una patria deplorable, querido señor Oelze!

[Brief an Oelze Nr. 124/Carta a Oelze, núm. 124.]

■ ¿*Vicios*? ¿Hay vicios? ¿No va ligado a ellos un nivel interior que aquí apenas se alcanza, un trasfondo de últimos refinamientos morales, es decir, un conocimiento de valores que sólo muy pocos tienen? ¿No es por tanto una expresión individual muy elevada, en modo alguno común? Vicios. ¡Ya los quisieran algunos!

[Brief an Oelze Nr. 55/Carta a Oelze, núm. 55.]

■ *Amor* del hombre relevante, cultivado, que se mantiene aislado, individualmente estigmatizado por el destino, significa siempre:

degradación, caída, querer y poder humillarse, poder ser el vencido, cuando por lo demás de ningún modo y en ningún término le está permitido ser el vencido, él, que trata y lleva las cosas tan violentamente y que es infalible. Don Juan tras la derrota.

[*Notizen* (1952)/Apuntes (1952).]

■ Así, la historia universal practica su curioso juego entre la *ejaculatio praecox* y el priapismo.

[An Hans Paeschke, 25-VI-1954/A H. P., 25-VI-1954.]

■ Decidir sobre uno mismo, poner orden en uno mismo, asumir las responsabilidades y trabajar por uno mismo, sin Dios, eso es lo que me parece digno del ser humano. Todo lo restante es rastrojo y pequeño. Por lo demás, ese Dios –¿qué hace en realidad? Nos deja a oscuras en todas las cuestiones decisivas, nos ha situado extremadamente frágiles y problemáticos en el mundo, y al final de su vida el hombre es tan tonto como era al comienzo. Ha dejado sueltos muchos cabos para ayudarnos y hacernos ver claro –en resumen, su método me parece sospechoso y no tenemos motivo para adorarlo de un modo especial y estarle agradecidos. Hubiera debido perfilar su postura de un modo más claro.

[An Nele Poul Soerensen, 24-VIII-1949/A N. P. S., 24-VIII-1949.]

■ Quien dice “vivir”, jamás ha vivido; este sonido pertenece al gruñido de las manadas de la pampa. Sólo más allá de esa palabra comienza el heroísmo, lo humano.

[Brief an Oelze Nr. 21/Carta a Oelze, núm. 21.]

■ Nada está claro. Los ojos se abren en lo borroso y se cierran en lo oscurecido; y por qué no, por qué tan despiertos, por qué tan llenos de afanes; probablemente hay algo que existe y vive, pero nunca sabremos qué es.

[Brief an Oelze Nr. 166/Carta a Oelze, núm. 166.]

■ Sólo quien en cada instante ve las garras, los colmillos, las uñas herrumbrosas que desgarran nuestro corazón en pedazos, ha aceptado la vida en sí, está próximo a ella y merece vivir.

[An Sophia Wasmuth, 10-V-1929/A S. W., 10-V-1929.]

■ La esencia de la vida continúa: cazar y hacer fuego y junto al fuego aquello con las mujeres, pero sobre todo esto se elevaron la expresión y el pensamiento, otorgando a todo su luz artificial, tejiendo su niebla, quemando lentamente sus vapores, dejando pasar algunos rayos superiores, pero sólo para volver a ocultarlos en seguida, y dejando hasta hoy irresuelta la cuestión fundamental humana: ¿es el hombre un ser moral o un ser pensante? Pues difícilmente puede ser las dos cosas a la vez, y en este momento todo habla en favor de que es lo último.

[*Statische Metaphysik (Roman des Phänotyp)*/Metafísica estática (Novela del fenotipo).]

■ En resumen, albergar esperanzas es tener ideas equivocadas sobre la vida, sobre lo que ésta exige y sobre lo que puede ofrecer, y, principalmente, sobre lo que uno ha de hacer y soportar sin esperanza.

[*Ohne Hoffnung/Sin esperanza.*]

■ Es un error suponer que el hombre posee todavía algún contenido o debería poseerlo. El hombre tiene preocupaciones de subsistencia, preocupaciones familiares, preocupaciones hereditarias, ambición, neurosis, pero esto no constituye un contenido en sentido metafísico. Esto ya no es el animismo de los primeros estadios, que, en mágica unión con la naturaleza y sus fuerzas integradoras, estimuló en el hombre potencias y transformaciones. Ese hombre evocador ya no existe. En realidad ya no existe ningún hombre, sólo sus síntomas.

[*Nietzsche-nach fünfzige Jahren/Nietzsche después de cincuenta años.*]

■ Usted conoce mi definición del hombre: positivamente amable, pero todos se quedan demasiado tiempo, dicen "apenas un momento" y luego se instalan. No caigamos en este error.

[*Drei alte Männer*/Tres ancianos.]

■ La humanidad entera vive de algunos encuentros consigo misma, pero ¿quién se encuentra a sí mismo? Sólo unos pocos y además solos.

[*Soll die Dichtung das Leben bessern?* / ¿La poesía ha de mejorar la vida?]

■ Usted tiene razón, el hombre no pertenece al montón de basura, sino a la *corona* de la creación, a la clase de las orquídeas; y persuadirse de ello iría quizás demasiado lejos. Por consiguiente: "vivir en la incertidumbre", hacer a tientas lo que podamos.

[*Brief an Oelze Nr. 730*/Carta a Oelze, núm. 730.]

■ A medida que me voy haciendo viejo, más enigmático se me hace el significado del hombre en cuanto fenómeno zoológico. No es un animal, pero lo que es resulta tan inquietante y maligno que no puedo mirar a nadie a la cara durante días.

[*Brief an Oelze Nr. 399*/Carta a Oelze, núm. 399.]

■ Equivocarse y sin embargo tener que continuar creyendo en su interior, esto es el hombre, y más allá de la victoria y la derrota comienza su gloria.

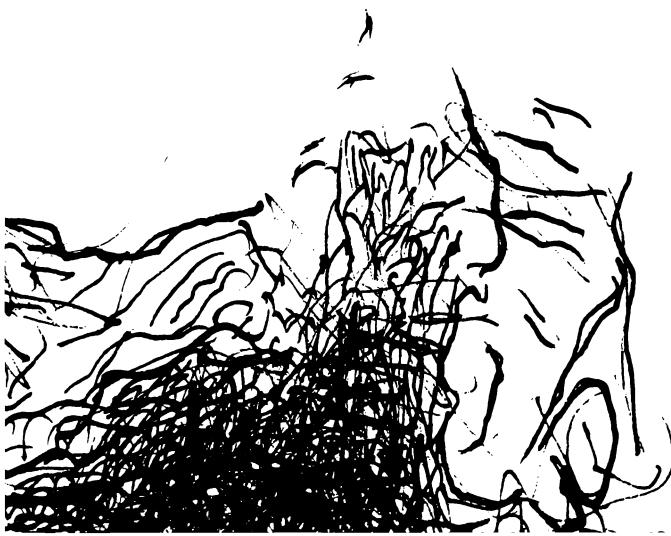
[*Drei alte Männer*/Tres ancianos.]

■ ¡Palabras, palabras-sustantivos! Les basta abrir las alas para que de su vuelo caigan milenios.

[*Probleme der Lyrik*/Problemas de la lírica.]

Tomado de *Revista de Occidente*, junio 1991, N° 121.





Pablo Neruda y la cultura indígena

Nathaniel Tarn

Traducción: Juan Alcántara

Considerando que el año pasado se cumplieron 20 años de la muerte de Pablo Neruda, y que este año se cumplen 90 de su nacimiento, nos ha parecido oportuno presentar este texto de Nathaniel Tarn, que de alguna manera refresca la apreciación de la poesía nerudiana y nos la hace ver desde un punto de vista inusitado y vigente.

A fin de aprovechar estos escasos quince minutos¹, me limitaré a hablar de las primeras secciones del *Canto general*. Fueron escritas cuando Neruda había regresado de su participación en la Guerra civil española, en el momento en que se encontraba más involucrado con el Partido Comunista chileno. Tensiones líricas, políticas y personales se reunieron para estructurar un fascinante conjunto de contradicciones en el proyecto de Neruda. Ocuparse de estos problemas desde el punto de vista de la etnopoética puede resultar muy estimulante hoy en día e incluso provechoso. Agruparé mis aproximaciones –y no son mucho más que eso– en tres apartados.

A. Neruda es culturalmente español, pero la raíz que hace posible su efectividad es necesariamente indígena. No me considero un especialista en Neruda, pero prácticamente en nada de lo que me he encontrado se ha investigado con precisión el ambiente etnográfico nerudiano ni sus detalles. El contexto chileno no es en general tan evidentemente indígena como lo es, por ejemplo, el de Perú, Bolivia y Ecuador (en Mesoamérica es análoga la oposición entre los indígenas de Chiapas, Yucatán y Guatemala, por un lado, y los mestizos o blancos de El Salvador, Honduras, Costa

Rica y otros países, por el otro). Alrededor de 1941, Brand estimó que la población de la zona central de Chile se componía de un 10% de indígenas, un 25% de blancos y un 65% de mestizos. En realidad, casi toda la población está mezclada biológicamente: las categorías “indígena” / “no indígena” por lo común están determinadas por autodefiniciones culturales, políticas o económicas –como sucede también en Mesoamérica.

Los indígenas del centro de Chile son los araucanos; se llaman a sí mismos *che* (pueblo), *re-che* (pueblo verdadero) o, en nuestros días, usando el nombre de un subgrupo, *Mapu-che* (pueblo de la tierra). Los pobladores del norte de la zona central (Río Aconcagua y Río Bío Bío) fueron invadidos por los incas peruanos cerca de 1450 e incaizados. Alrededor de 1550 España sustituye todo esto. Neruda nació precisamente en esta área, en Parral.

Sin embargo, fue llevado casi inmediatamente a Temuco, en el sur de la zona central (Río Bío Bío e Isla de Chiloé); ésta es una zona de selva húmeda sumamente densa, cuya industria principal es la madera. Los araucanos de la selva eran aquí extremadamente fieros y resistieron tanto a los incas como a los españoles durante siglos. Finalmente, en 1887, fueron puestos en reservaciones. Desde entonces la aculturación y la política los ha determinado, lo cual ha sugerido comparaciones con el suroeste norteamericano. En suma, este pueblo estaba compuesto por tribus muy simples de cazadores, pescadores y recolectores influidos por la civilización andina en cuanto a cultura material y artesanía, mientras en lo social, lo político y lo religioso permanecían cercanos a modelos anteriores, más bien primitivos (un ejemplo: el predominio del chamanismo en vez del desarrollo de castas sacerdotales tal como se da en el modelo inca).

En Temuco Neruda pudo ver indígenas, especialmente en el mercado. Es difícil decir cómo era su aspecto. Por lo general las fuentes hablan de adopción completa de la vestimenta europea, aunque existen fotos de los años veinte que muestran mujeres vestidas al estilo andino. La joyería de plata alcanza más que nunca un alto desarrollo (una vez más un eco del suroeste norteamericano). Temuco es la cabecera económica y política de los indígenas de la región. Los antropólogos no se ponen de acuerdo. En 1951, Titiev (quien había trabajado con los hopis), ve la reserva mapuche como prácticamente indistinguible de los

mestizos. Faron, diez años después, la considera una colonia interna de Chile que conserva numerosos rasgos étnicos característicos (actividad política y ceremonial basada en la patrilinealidad, creencia en los propios dioses y espíritus, brujería y chamanismo, diversas artesanías, etcétera). Así sucede entre los antropólogos: si estás buscando continuidad cultural, la encuentras; si buscas discontinuidad, ¡también la encuentras!²

Pero quizá Neruda no observó con tanto cuidado como lo hizo Faron. Tengo la impresión de que no hay por parte de Neruda un gran interés o preocupación por lo indígena como tal.

En "La lámpara en la tierra", primera parte del *Canto general*, el indio, si surge por completo, tiende a hacerlo en general como "el hombre", "el pobre", "el pueblo". Más adelante, en "Alturas de Macchu Picchu", aparece como "el antiguo ser", "el servidor", "el dormido" y, por supuesto, como "el hermano". En Neruda lo indígena se me figura más adjetival que sustantivo: "Yo, incásico dellégamo", "entre flores zapotecas", "la dulzura chibcha", etcétera.

La sección "Los hombres" constituye un todo compuesto por diversas viñetas: los hombres de las islas, los tarahumaras, los aztecas, los mayas, los tarascos y los araucanos (como representantes de Chile). Entre ellos, como si Neruda estuviera más a gusto con la materia que con los hombres – impresión que se tiene frecuentemente al abordar su obra –, se sitúan Chichén Itzá, Macchu Picchu, Cuzco. El poeta parece haber escogido los elementos de su totalización sin sentido alguno de organización rigurosa en particular, casi con indiferencia.

De hecho, Neruda está mucho más interesado en lo geográfico que en lo etnográfico. La obra empieza con una especie de génesis en siete días: "Amor América", "Vegetaciones", "Algunas bestias", etcétera: sus acicates son la naturaleza, la tierra, la lluvia, la selva, la madera –pero no el hombre. Su etnografía, ciertamente, es casi insignificante. Cuando aparece el hombre, el hombre indígena, estamos cerca del anticlímax. Es necesario esperar a los conquistadores para que la ira levante su inspiración.

B. He llegado a algunas conclusiones con respecto a todo esto; como siempre, necesitan ser demostradas.

1) Rodríguez Monegal señala que Neruda, quizá inconscientemente, se identifica con una figura materna indígena, "mi

madre araucana”, opuesta a la figura paterna del conquistador peninsular (la cual puede en ocasiones presentarse como la del trabajador mestizo explotado).³ Creo, sin embargo, que la madre se traslada al sur –de Parral a Temuco– justamente hacia la *tierra* indígena, y no hacia la condición indígena como tal. Neruda se inspira en el sur: lo que lo estimula es la geografía del sur, no su etnografía. Trabajó mucho para situarse en una posición de hermandad, de *vis à vis* con el indígena, pero el esfuerzo se percibe. Por ejemplo, ante la evidencia de que prácticamente todo el mestizaje deriva de la unión de los españoles con las mujeres indias, Neruda argumenta que los chilenos descienden de hombres araucanos y mujeres españolas. Se coloca así en abierta contradicción consigo mismo y con su mítica madre indígena.⁴

2) Neruda es chileno, pero en su obra los indios de Chile no están tan presentes a nivel simbólico como lo están los incas del área andina. Esto pudo haber sido una de las razones que lo llevaron a saltar desde el proyecto original de un “Canto general de Chile” hacia un “Canto general (de América)”.

Pero existe aún otro problema. Los araucanos eran enemigos mortales de los incas. Incluso, por cierto, los incas eran feudales y pudieron haber sido tachados de imperialistas (la cuestión es compleja: nótese de paso que algunos han hablado de un “feudalismo” de tipo socialista...). Neruda tiende a ignorar todo esto al concentrarse no en el conflicto entre indígenas, sino en la guerra entre indios y españoles y, más adelante, en la explotación yanqui de los mestizos.

Al respecto, Rodríguez Monegal propone que Neruda es tan antiespañol que se olvida del feudalismo indígena. Eso es injusto, como lo señala Pring-Mill. En la lectura de este último sólo los primitivos caribes y los araucanos quedan exentos de críticas: el “hermano” en “Alturas de Macchu Picchu” es, después de todo, un esclavo de los incas.⁵ Uno podría suponer, según esto, que “Alturas” es un himno a hombres como los araucanos; sin embargo, creo que la intención de homenajear a la Macchu Picchu *inca* es evidente.

Lo que ocurre es algo mucho más amplio y, políticamente, más efectivo. Neruda utiliza un objeto indígena (Macchu Picchu) como “raíz humana”, pero la humanidad indígena en sí misma está desatendida en su rica variedad y englobada en la categoría

de “pueblo” o clases bajas. Para Neruda, en pocas palabras, “el indio” es “el pueblo” antes que “el indio”: no puede encontrarse un contraste más evidente con Vallejo. Recordemos que para muchos de los marxistas latinoamericanos –quizá para todos–, los indios deben ser considerados como parte del proletariado. Se trata de un problema panamericano: la revolución no involucra la continuidad de lo indígena cuando adopta, como lo hace, un punto de vista no indígena.

C. La utilización de las ruinas prehispánicas de Macchu Picchu fue una brillante intuición de Neruda, un poeta profundamente elegíaco y nostálgico cuya obligación política era ver hacia adelante y hacia arriba.

No hace mucho escribí un estudio sobre el mito de Orfeo – especialmente sobre los aspectos relacionados con “mirar hacia atrás” y “mirar hacia adelante” (descenso al Hades / retorno a la superficie de la tierra y a la luz)–, como el mito que constituye y hace posible un doble proceso de escritura: el “mirar hacia atrás” *elegíaco* que abarca todos los poemas anteriores con el fin de reconocer el nuevo poema como tal; y el impulso *lírico* del poema, hacia adelante y hacia arriba, que lo coloca en el *opus*, en la secuencia de la obra de toda la vida.⁶ Emprendí un examen de las diferentes maneras según las cuales las ruinas arqueológicas aparecen frecuentemente como índices diacríticos del proceso elegíaco. Luego examiné tales ruinas en las “Elegías de Duino” de Rilke, contrastándolas con las de “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda.

El planteamiento era complejo. Pero, en esencia, puede decirse que, simbólicamente, descendemos y retrocedemos hacia el pasado, mientras hacia el futuro ascendemos y avanzamos. Este proceso puede encontrarse en su forma ortodoxa en la primera parte de “Alturas”. En la segunda parte, un incitante y heterodoxo ir y venir se genera por el simple hecho ecológico de que Macchu Picchu, en las alturas, descansa en parte en el aire. Simbólicamente se nos presenta un pasado ruinoso (y Neruda lo convierte en *arche*, principio generador, siendo que, de hecho, es muy posterior) que es, sin embargo, el futuro de toda América Latina. Igualmente propicia es la transformación del motivo de Eurídice en el del esclavo enterrado bajo las ruinas a quien Neruda invoca: “sube a

nacer conmigo, hermano". No necesitamos, por supuesto, que Eurídice sea mujer: piénsese en Dante-Eurídice guiado por Beatriz-Orfeo por medio del poder de la música.

Es posible que Neruda no perciba –cuando dice "yo vengo a hablar por vuestra boca muerta"– que su competencia como poeta surge del silencio forzoso del indígena; un acallamiento que él no puede remediar en la medida en que lo intente como no indígena. Los indios deben ser oprimidos, esclavizados y asesinados *para que él pueda hablar*. Como nos ocurre con frecuencia, un indio útil, desgraciadamente, es un indio muerto. O quizás uno que ha desaparecido entre las masas sin rostro: si no genocidio, entonces etnocidio.

Neruda es un buen etnopoeta, es decir, uno que, estoy persuadido, intuye y utiliza el valor simbólico de la raíz indígena de la americanidad al tiempo que permanece firme en su propia condición de no indígena. No pretendo decir, es necesario aclararlo, que el hecho de no ser indígena lo haga a uno un asesino de indígenas. Lo que quiero decir es que es preciso estar perpetuamente en guardia en relación con lo que decimos de los indígenas.

Este es un pasaje de "Algo sobre mi vida y mi obra", escrito por Neruda en 1954:

No era capaz de apartarme de esos edificios. Comprendí que si nosotros pisábamos la misma tierra ancestral, teníamos algo que ver con esos grandes esfuerzos de la comunidad americana, que no podíamos ignorarlos –y que hacerlo, o callarnos, no sólo era un crimen sino incluso la prolongación de una derrota.

El cosmopolitismo aristocrático nos había llevado a reverenciar el pasado de pueblos lejanos y nos había cubierto los ojos para que no viéramos nuestros propios tesoros.

Reflexioné mucho después de mi visita a Cuzco (y a Macchu Picchu). Pensé en el antiguo hombre americano. Vi sus antiguas luchas enlazadas con nuestras propias luchas.

De ahí surgió mi idea de un *Canto general de América*. Antes, me había demorado en la idea de un *Canto General de Chile* concebido como crónica. Aquella visita a Macchu Picchu cambió mi perspectiva. Ahora contemplaba toda América desde las alturas de Macchu Picchu. Este fue el

título del primer poema escrito desde ese nuevo punto de vista.

Los sentimientos son notables. "Alturas" es un extraordinario poema. ¿Pero no habrá ido Neruda *demasiado* lejos? ¿"La misma tierra ancestral"? , ¿"la comunidad americana"? , ¿"nuestros propios tesoros"? , ¿"sus antiguas luchas enlazadas con nuestras propias luchas"? ¿Podemos afirmarlo? ¿Puede Neruda estar tan seguro?

Una total identificación con "mi pueblo" a la manera de Whitman no está mal, pero enmascara muchos conflictos y problemas no resueltos inherentes a este pueblo. Primero, porque existen conflictos interindígenas desde entonces y hasta la fecha. Segundo, porque aunque muchos indios sean sin duda ciudadanos responsables, pienso que tendremos que esperar mucho tiempo antes de dar por hecho que nos vean como parte del mismo pueblo al que ellos pertenecen. Mucha etnopoesía ha participado de la confusión de lo geográfico con lo etnográfico: la apropiación de lo indígena por parte de los no indígenas no se justifica por el hecho de que vivan en un continente indígena. Sin duda es comprensible que se busquen raíces en una tierra nueva. Las necesitamos desesperadamente. Pero, hagamos lo que hagamos, existen nuevas y viejas raíces. No deben ser confundidas.

NOTAS:

¹ Originalmente este texto fue presentado en el Congreso sobre Literatura Latinoamericana celebrada en el Fort Lewis College de Durango, Colorado, en 1986.

² Ver M. Titiev, *Araucanian Culture in Transition* (Ann Arbor, MI: Occasional Contributions, Nº 15; Museum of Anthropology, University of Michigan, 1951); y L. C. Faron, *Mapuche Social Structure* (Illinois Studies in Anthropology, Nº 1, University of Illinois, 1961). Gonzalo Rojas, un importante poeta –también del centro de Chile–, estaba en la conferencia y me dijo que los indios pueden ser reconocidos todavía por sus ropas en el mercado de Temuco, aunque la mayoría parecen haberse confundido con la multitud. La joyería sigue creciendo y prosperando. Rojas hizo notar que la madre de Neruda "era indudablemente hispánica", mientras que su madrastra –aquella que realmente lo crió– pudo haber sido percibida más fácilmente como una "madre araucana".

³ E. Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada, 1966, especialmente la parte 3, cap. 7.

⁴ Ver la entrevista a Neruda en Rita Guibert, *Seven Voices*, New York, Knopf, 1973, p. 51.

⁵ R. Pring-Mill, *Pablo Neruda, A Basic Anthology*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1975, especialmente las pp. xxxiii-xxxix.

⁶ "Archealogy, Elegy, Architecture: a Poet's Program for Lyric", en *Views from the Weaving Mountain, Selected Essays in Poetics & Anthropology*, An American Poetry Book, Albuquerque, New Mexico, 1991.

Tomado de Tarn, Nathaniel, *Views from the Weaving Mountain, Selected Essays in Poetics & Anthropology*, An American Poetry Book, Albuquerque, New Mexico, 1991.

2016

Pablo Neruda

Vienen los Pájaros

TODO era vuelo en nuestra tierra.
Como gotas de sangre y plumas
los cardenales desangraban
el amanecer de Anáhuac.
El tucán era una adorable
caja de frutas barnizadas,
el colibrí guardó las chispas
originales del relámpago
y sus minúsculas hogueras
ardían en el aire inmóvil.

Los ilustres loros llenaban
la profundidad del follaje
como lingotes de oro verde
recién salidos de la pasta
de los pantanos sumergidos,
y de sus ojos circulares
miraban una argolla amarilla,
vieja como los minerales.
Todas las águilas del cielo
nutrían su estirpe sangrienta
en el azul inhabitado,
y sobre las plumas carnívoras
volaba encima del mundo
el cóndor, rey asesino,
fraile solitario del cielo,
talismán negro de la nieve,
huracán de la cetrería.

La ingeniería del hornero
hacía del barro fragante
pequeños teatros sonoros
donde aparecía cantando.

El atajacamino iba
dando su grito humedecido
a la orilla de los cenotes.
La torcada araucana hacía
ásperos nidos matorrales
donde dejaba el real regalo
de sus huevos empavonados.

La loica del Sur, fragante,
dulce carpintera de otoño,
mostraba su pecho estrellado
de constelación escarlata,
y el austral chingolo elevaba
su flauta recién recogida
de la eternidad del agua.

Mas, húmedo como un nenúfar,
el flamenco abría sus puertas
de sonrosada catedral,
y volaba como la aurora,
lejos del bosque bochornoso
donde cuelga la pedrería
del quetzal, que de pronto despierta,
se mueve, resbala y fulgura
y hace volar su brasa virgen.

Vuela una montaña marina
hacia las islas, una luna
de aves que van hacia el Sur,
sobre las islas fermentadas
del Perú.
Es un río vivo de sombra,

es un cometa de pequeños
corazones innumerables
que oscurecen el sol del mundo
como un astro de cola espesa
palpitando hacia el archipiélago.

Y en el final del iracundo
mar, en la lluvia del océano,
surgen las alas del albatros
como dos sistemas de sal,
estableciendo en el silencio,
entre las rachas torrenciales,
con su espaciosa jerarquía
el orden de las soledades.

Minerales

MADRE de los metales, te quemaron,
te mordieron, te martirizaron,
te corroyeron, te pudrieron
más tarde, cuando los ídolos
ya no pudieron defenderte.
Lianas trepando hacia el cabello
de la noche selvática, caobas
formadoras del centro de las flechas,
hierro agrupado en el desván florido,
garra altanera de las conductoras
águilas de mi tierra,
agua desconocida, sol malvado,
ola de cruel espuma,
tiburón acechante, dentadura
de las cordilleras antárticas,
diosa serpiente vestida de plumas
y enrarecida por azul veneno,
fiebre ancestral inoculada
por migraciones de alas y de hormigas,
tembladerales, mariposas
de aguijón ácido, maderas
acerándose al mineral,
por qué el coro de los hostiles
no defendió el tesoro?

Madre de las piedras
oscuras que teñirían
de sangre tus pestañas!
La turquesa

de sus etapas, del brillo larvario
nacía apenas para las alhajas
del sol sacerdotal, dormía el cobre
en sus sulfúricas estratas,
y el antimonio iba de capa en capa
a la profundidad de nuestra estrella.
La hulla brillaba de resplandores negros
como el total reverso de la nieve,
negro hielo enquistado en la secreta
tormenta inmóvil de la tierra,
cuando un fulgor de pájaro amarillo
enterró las corrientes del azufre
al pie de las glaciales cordilleras.
El vanadio se vestía de lluvia
para entrar a la cámara del oro,
afilaba cuchillos el tungsteno
y el bismuto trenzaba
medicinales cabelleras.

Las luciérnagas equivocadas
aún continuaban en la altura,
soltando goteras de fósforo
en el surco de los abismos
y en las cumbres ferruginosas.

Son las viñas del meteoro,
los subterráneos del zafiro.
El soldadito en las mesetas
duerme con ropa de estaño.

El cobre establece sus crímenes
en las tinieblas insepultas
cargadas de materia verde,
y en el silencio acumulado
duermen las momias destructoras.
En la dulzura chibcha el oro
sale de opacos oratorios

lentamente hacia los guerreros,
se convierte en rojos estambres,
en corazones laminados,
en fosforescencia terrestre,
en dentadura fabulosa.

Yo duermo entonces con el sueño
de una semilla, de una larva,
y las escalas de Querétaro
bajo contigo.

Me esperaron
las piedras de luna indecisa,
la joya pesquera del ópalo,
el árbol muerto en una iglesia
helada por las amatistas.

Cómo podías, Colombia oral,
saber que tus piedras descalzas
ocultaban una tormenta
de oro iracundo,
cómo, patria
de la esmeralda, ibas a ver
que la alhaja de muerte y mar,
el fulgor en su escalofrío,
escalaría las gargantas
de los dinastas invasores?

Eras pura noción de piedra,
rosa educada por la sal,
maligna lágrima enterrada,
sirena de arterias dormidas,
belladona, serpiente negra.
(Mientras la palma dispersaba
su columna en altas peinetas
iba la sal destituyendo
el esplendor de las montañas,
convirtiendo en traje de cuarzo
las gotas de lluvia en las hojas

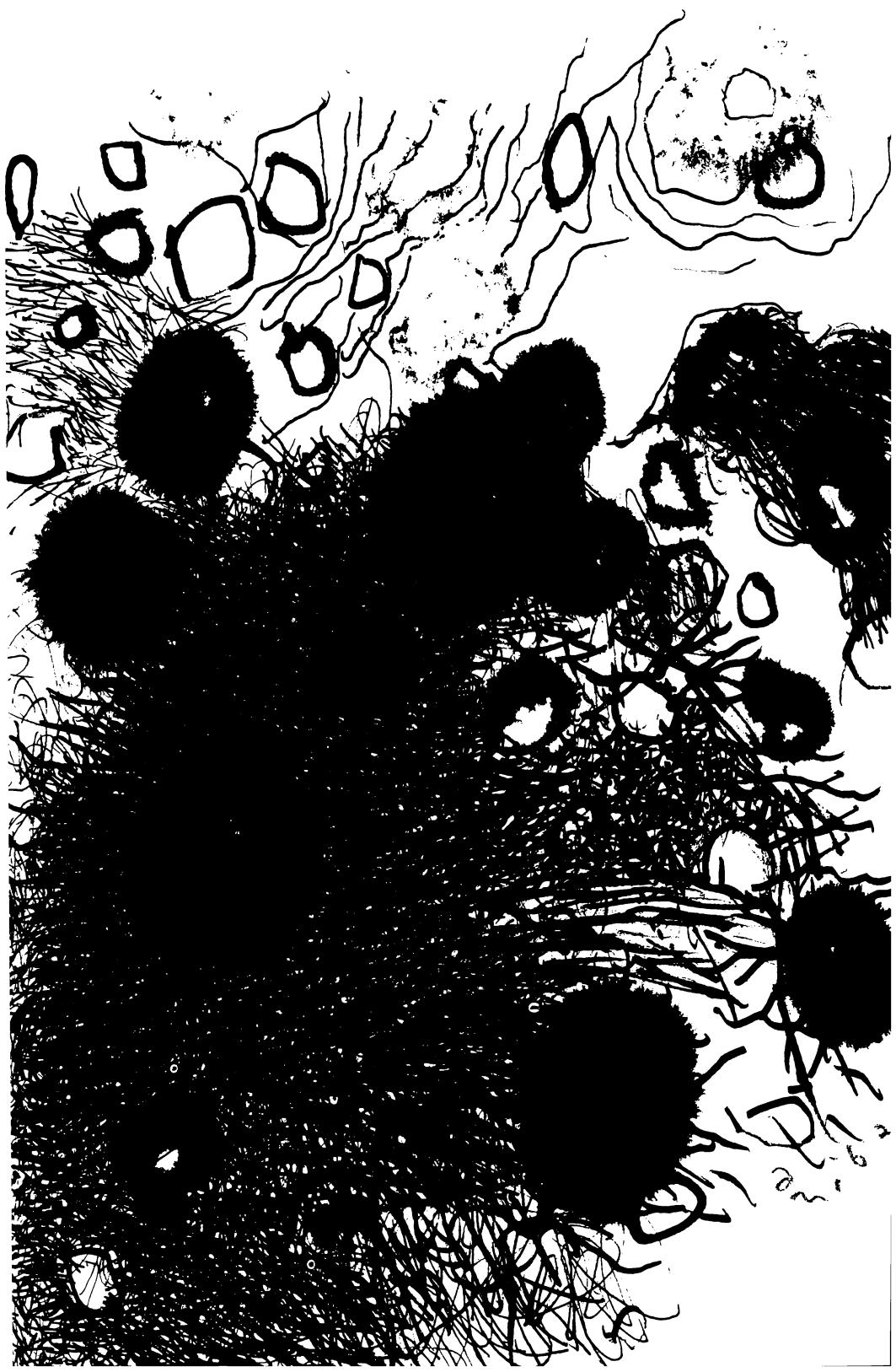
y trasmutando los abetos
en avenidas de carbón).

Corré por los ciclones al peligro
y descendí a la luz de la esmeralda,
ascendí al pámpano de los rubíes,
pero callé para siempre en la estatua
del nitrato extendido en el desierto.

Vi cómo en la ceniza
del huesoso altiplano
levantaba el estaño
sus corales ramajes de veneno
hasta extender como una selva
la niebla equinoccial, hasta cubrir el sello
de nuestras cereales monarquías.

Fragmentos de *Canto General*, Barcelona,
Seix Barral, 1978.





La Ruina

La Ruina es uno de los escasos poemas que han llegado hasta nosotros, escritos en lengua sajona. Aunque su origen data de más de diez siglos su irradiación no ha disminuido. Reproducimos aquí dos versiones: una, directamente del anglosajón, que hiciera Borges hace años. La otra procede de una versión al inglés que realizó Michael Alexander.

Los resultados de ambas traducciones difieren, obviamente. Sin embargo nos parece que vale la pena ofrecerlas para que el lector pueda gustar todavía de un poema que a pesar de las peripecias del tiempo y de las lenguas sigue albergando una intensidad perdurable.



El poema fue encontrado sobre dos hojas de pergamino muy maltratadas por el fuego; se han perdido partes de versos. "...los intentos por traducir, en la medida de lo posible, los versos defectuosos, no deben ser tomados sino como conjjeturas".

Imaginen que quien habla en este poema camina por las calles cubiertas de hierbas de una antigua ciudad romana, tal vez la ciudad de Bath. Los anglosajones, que no construyeron en piedra, se referían por lo general a las ruinas romanas como "el trabajo de los Gigantes".

The Ruin

Translated by Michel Alexander

Well-wrought this wall: Wierds broke it.
The stronghold burst...

Snapped roottrees, towers fallen,
the work of the Giants, the stonesmiths,
mouldereth.

Rime scoureth gatetowers
rime on mortar.

Shattered the showershields, roofs ruined,
age under-ate them.

And the wielders & wrights?
Earthgrip holds them –gone, long gone,
fast in gravesgrasp while fifty fathers
and sons have passed.

Wall stood,
grey lichen, red stone, kings fell often,
stood under storms, high arch crashed–
stands yet the wallstone, hacked by weapons,
by files grim-ground...
...shone the old skilled work
...sank to loam-crust.

Mood quickened mind, and a man of wit,
cunning in rings, bound bravely the wallbase
with iron, a wonder.

La Ruina

Traducción: Patricia Gola

Bien construido este muro: el Hado lo deshizo.
La fortaleza cedió...

Techos de árboles partidos en dos, torres caídas,
el trabajo de los Gigantes, los picapedreros,
desmoronado.

Escarcha en el portón de las torres
escarcha sobre la argamasa.

Aleros destrozados, techos arruinados,
carcomidos por el tiempo.

¿Y los artífices y constructores?

La garra de la tierra los retiene –se fueron, hace mucho
se fueron,
devorados por el ávido apretón de la tumba mientras
cincuenta padres e hijos han pasado.

Quedó el muro,
líquen gris, piedra roja, reyes cayeron a menudo,
de pie bajo tormentas, alto arco desplomado–
se levanta sin embargo el muro de piedra, mellado por
las armas,
agobiado por huestes sombrías...
...brilló la antigua obra diestra
...se hundió en la corteza del barro.

Mente ágil, un hombre de ingenio,
astuto en las arenas, cercó valeroso el cimiento
con hierro, una maravilla.

Bright were the buildings, halls where springs ran,
high, horngabled, much throng-noise;
these many meadhalls men filled
with loud cheerfulness: Wierd changed that.

Came days of pestilence, on all sides men fell dead,
death fetched off the flower of the people;
where they stood to fight, waste places
and on the acropolis, ruins.

Hosts who would build
again
shrank to the earth. Therefore are these courts dreary
and that red arch twisteth tiles.
wryeth from roof-ridge, reacheth groundwards....
Broken blocks....

There once many a man
mood-glad, goldbright, of gleams garnished,
flushed with wine-pride, flashing war-gear,
gazed on wrought gemstones, on gold, on silver,
on wealth held and hoarded, on light-filled amber,
on this bright burg of broad dominion.

Stood stone houses; wide streams welled
hot from source and a wall all caught
in its bright bosom, that the baths were
hot at hall's hearth; that was fitting...

Thence hot streams, loosed ran over hoar stone
unto the ring-tank....
...It is a kingly thing
... City....

"The Ruin", from *The Earliest English Poems*.
London: Penguin, 1969.

Esplendorosas eran las construcciones, los altos salones
donde transcurrieron las primaveras,
cuernos incrustados, gran algazara y gentío;
los hombres llenaban estos jardines
de estrepitosa alegría: el Hado eso cambió.

Vinieron días de pestilencia, los hombres caían muertos por doquier,
la muerte arrancó a la flor del pueblo;
allí donde pelearon de pie, páramos
y en la acrópolis, ruinas.

Huestes que construirían de nuevo
se replegaron hacia la tierra. Por eso estas cortes están tristes
y las tejas torcidas de ese arco rojo,
arqueadas desde la cornisa, cayeron al suelo...
Bloques de piedra rotos...

Allí hubo una vez más de un hombre
alegre de espíritu, brillante, áureo, de resplandores dotado,
encendido con el vino del orgullo, con pertrechos de guerra
guarnecido,
ataviado de piedras preciosas, de oro, de plata,
de riquezas largamente atesoradas, de luminoso ámbar,
en esta radiante villa de amplios dominios.

Erguidas casas de piedra; vastas corrientes cálidas
brotaban del manantial, un muro atrapado
en sus claras entrañas y los baños eran
calientes en el hogar de la sala; eso era bueno...

Desde entonces aguas calientes, liberadas, corrieron sobre
la piedra gastada
hasta el aljibe anular....
...Es cosa de reyes
...ciudad....

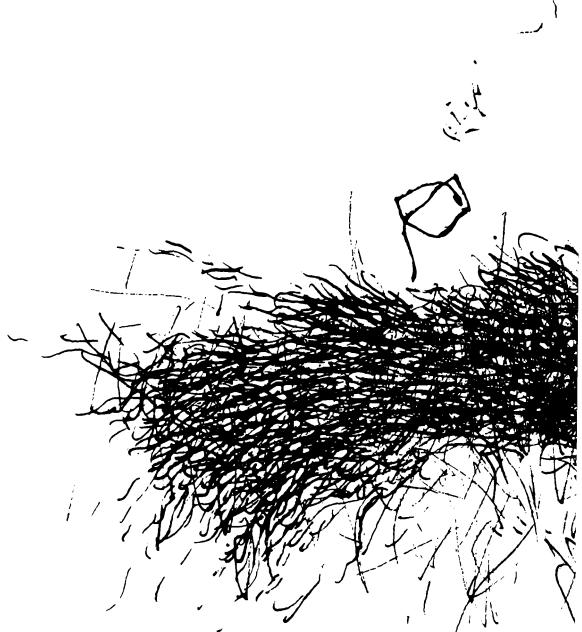
La Ruina

Traducción: Jorge Luis Borges

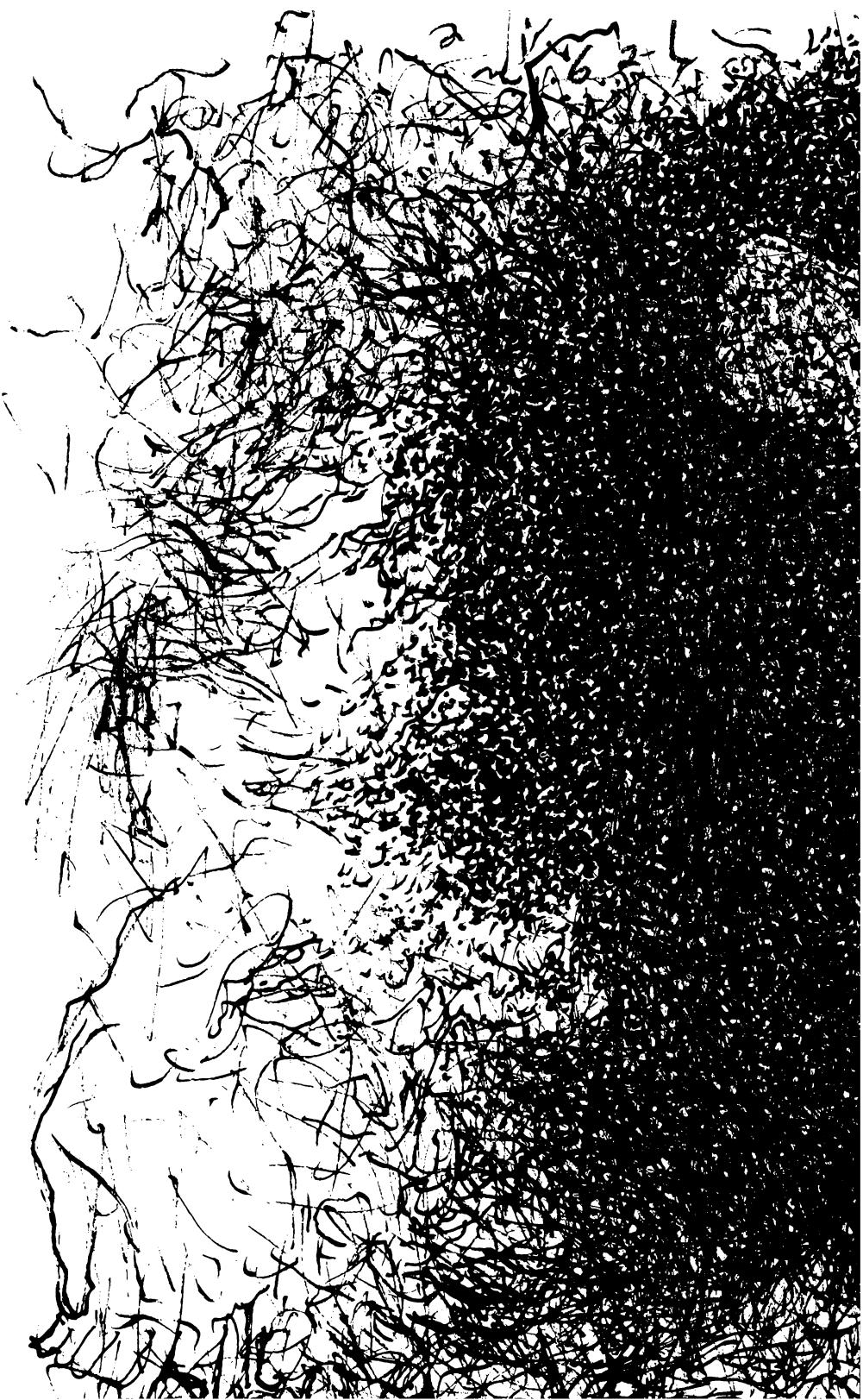
La más famosa de las elegías sajones es la titulada *La Ruina*. Stopford Brooke dice con dignidad que los sajones desdeñaban vivir en ciudades; el hecho es que dejaron que las ciudades que había en Inglaterra se derruyesen y luego compusieron elegías para deplorar esas ruinas. En este poema las referencias a los baños termales sugieren que su composición fué inspirada por la ciudad de Bath. El texto, cuyo autor es desconocido, es como se transcribe a continuación:

“Maravilloso es este muro de piedra; rotos por el destino, los castillos están resquebrajados; la obra de los gigantes se desmorona. Han caído los techos, en ruinas están las torres, los portones caídos, heladas las paredes, quebrados los techos, sueltos, inútiles, socavados por el tiempo. El apretón de la tierra, el firme apretón del sepulcro, sujetá a sus constructores y dueños; están perdidos. Hasta ahora cien generaciones de hombres han muerto. Esta pared, gris liquen y manchada de rojo, incólume bajo las tempestades, ha sobrevivido reino tras reino... resplandecientes eran los castillos, muchas las piletas, altas las torres numerosas, grande el tumulto de los hombres, muchas las salas llenas de alegrías humanas, hasta que el fuerte destino los derribó. Cayeron las murallas; días de pestilencia sobrevinieron en soledades, la ciudad se desmoronó. Vacío está el patio; de los rojos arcos han caído las tejas...
Hombres de alegre corazón y relucientes de oro, adornados de esplendores, alentados por el vino y soberbios, brillaban en sus armaduras y miraban tesoros, plata, piedras preciosas, riquezas, posesiones, y este claro castillo del ancho reino. Aquí estaban los patios de piedra; aquí el vapor surgía en un amplio chorro; el muro encerraba todo en su claro seno; cálidos en el centro eran los baños; grande era aquello...”

Tomado de *Antiguas literaturas germánicas*, por Jorge Luis Borges, con la colaboración de Delia Ingenieros, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.



20.62



Milo de Angelis

Traducción y selección de textos: Guillermo Fernández

Fragments d'una entrevista

La editorial Guanda publicó en 1992 la segunda edición del primer poemario de Milo de Angelis, Semejanzas. A propósito de esta reimpresión, Giuliano Donati le hizo una entrevista al poeta milanés, que apareció en el No. 34 de la revista Poesía, de la cual transcribimos aquí algunos fragmentos significativos.

Desde su primera edición [1976], Semejanzas dio la impresión de que se trataba de un libro ya maduro, con todo un largo recorrido a las espaldas. Si esto es verdad, ¿le gustaría hablar al respecto?

Yo diría que se trata de un recorrido en dos tiempos diferentes. Uno de ellos abarca los años inmediatamente anteriores a la aparición de Semejanzas, durante los cuales escribí esos poemas [1970-1975]. El otro tiene que ver con los años de la escuela y es más difícil pormenorizarlo con fechas... discutirlo.. pero fue esencial... Intentaré aclararlo sobre la marcha. El primero, después del liceo, fue muy rico en encuentros con poetas y lecturas: Lagerkvist, Sartre, Thomas... Luego Celan, Lesmian, Tsvietáieva, desconocidos entonces. De italianos, Michelstaedter, el Pavese ensayista, Piovene...
[...]

Has repetido a menudo la palabra "maestro". ¿No te parece difícil encontrar un maestro en la actualidad?

Lo que me parece difícil es encontrar un discípulo. Sea como fuere, en ese tiempo tenía que buscar dentro de mí quién era un verdadero maestro, y no fue cosa de un día o de un satori. Maestro... Es verdad; algunos amigos han notado también que hay algo oscuro en este término... Desde luego, en tiempos de Dante era muy natural pensar de esa manera... ¿Te acuerdas del

cuarto canto, cuando aparece Homero con su espada solemne? Dante jamás leyó un hexámetro griego; pero el solo hecho de que Virgilio lo tomara por ejemplo le bastó para considerarlo un gran poeta y representarlo de esa manera. Me pareció muy bella esa prueba de fe; me recordó por un instante un pacto de adolescencia.

[...]

Senago... Sesto San Giovanni, Cinisello, Greco, Vía Pacini... Es muy constante la presencia de Milán... ¿Por qué?

De Milán sólo puedo decir que la amo y siempre regresaré a ella. En consecuencia, sería una locura no amarla, una especie de exótica evasión de la historia.

De acuerdo. Pero aparte de esto, ¿cuál es el preciso motivo de tu relación tan estrecha con Milán y de Milán con tu obra?

En ninguna otra ciudad he sentido de manera tan evidente los inmensos contrastes que alberga Milán: algo preciso y, al mismo tiempo, muy impetuoso; una lógica de pasos que repercuten en el subsuelo con su propia ebriedad dionisiaca: la pulsación de los madrugadores mercados de verduras, los “grandes modelos de la industria del vestido”, como decía Pasolini en aquéllos todavía humanistas, cuando yo también caminaba a lo largo de los muros del Breda y del Marelli, con la sensación de una realidad desconocida y, sin embargo, atenta a la demanda de una verdad. Un sueño humanista, desde luego, ahora destrozado cada vez que uno regresa a Milán y divisa la superposición de luces en los gigantescos edificios del ENI en Metanópolis; las enormes zonas industriales, más impresionantes cuando las vemos desde los pasos a desnivel; un inquietante desconcierto visual; fortalezas de cristal tras las cuales hay otras ciudades, iglesias, arrabales. Un estilo que también pertenece a la historia italiana, del cual tenían que surgir ciertas escenas de *Semejanzas*, *Tierra del rostro* y de *Distante un padre*. Esta Milán que sabe arrancar de tajo el aura poética, que desecha lo superfluo sin temor a la crueldad. Acerca de esto ha escrito Franco Loi en versos estupendos.

¿Cómo entra todo esto en Semejanzas?

Sólo allí podía darle vida a ciertos diálogos. (*Il corridoio del treno, Viene la prima*) que me sugirieron los poemas de *En el magma*, de Mario Luzi; pero luego fueron menos umbrátiles, menos enmarcados en ese paisaje agreste, en esa epopeya de la esperanza. Los decanté como si fueran minerales, a fin de que fueran solamente la expresión de algo esencial, de que dejaran vislumbrar la amenaza de lo que jamás se ha dicho... Hasta el paisaje es tenso, recorrido por luces eléctricas, silencioso, expuesto siempre a una rápida ruptura.

"Repentino", "silencioso"... Creo que es posible partir de estos dos adjetivos. Quien llega por primera vez a Milán, de inmediato se da cuenta de la enorme cantidad de automóviles silenciosos, manejados generalmente como es debido, pero casi siempre a gran velocidad, mayor de la que aconseja la prudencia, y el escaso empleo del claxon. Los mencionados diálogos están rodeados de este silencio y de esta amenaza que acecha más allá de los dos personajes; se objetiva y materializa de manera impersonal, toma la forma de un *killer* o de un golpe seco en la nuca –como en el poema de Vía Finzi. En fin, es la antítesis de la riña teatral, en la que vemos mucho de gesticulación intrascendente, algo en que la sangre nunca llegará al río.

La lentezza

“Volevo che tutti si fermassero”
dice
con la sciarpa stretta
mentre attraversiamo le pozzanghere
“non volevo diventare diversa”
e sono confuse le parole, tra i passi, aggi,
ai bordi del marciapiede
“Jiskova è lontana
e non so mai degli altri” e intanto
inizia questa campagna, in fondo al viale
l’odore dei cortili
dopo gli ultimi tram “...quale gioia... di cosa
parli... ti basta questo...
...questo amore pieno di doveri... dove
al massimo si è perdonati... quelli che possono...
...ti accontenti di questo...”
ma c’è troppo vento, e parole piene di
consonanti
per dire che finisce
e sillabiamo “nerozumín, nerozumín”
nel mattino come nel biondo pallido
una cosa imprendibile
che scivola sull’asfalto, una volta sola
“...ma ora la prova è per noi...
noi che non possiamo vedere...” i camion
passano lentamente, carichi,
in fondo alla curva
e i muri di queste case, l’odore di cucina
“dove sei?” mi chiede, in una lingua
indimostrabile, e non parla.

La lentitud

“Quería que todos se detuvieran”
dice
con la bufanda ceñida
mientras atravesamos los charcos
“no quería ser diferente”
y son confusas las palabras, hoy, caminando
a orillas de la acera
“Jiskova está lejos
y nada sé de los otros” entretanto
comienza este campo, al fondo de la calzada
el olor de los patios
después de los últimos tranvías “... cuál gozo... de qué
hablas... con esto te basta...
este amor lleno de obligaciones... por él
apenas si nos perdonan... los que pueden...
con esto te conformas...”
pero hay mucho viento y palabras llenas de consonantes
para decir que termina
y silabeamos “nerozumím, nerozumím”
en la mañana como en el rubio pálido
una cosa inaferrable
que resbala en el asfalto, sólo una vez
“pero ahora la prueba es para nosotros...
nosotros que no podemos ver...” los camiones
pasan lentamente, cargados,
al fondo de la curva
y los muros de estas casas, el olor a cocina
“dónde estás” me pregunta, en una lengua
indemostrable, sin hablar.

De *Semejanzas*

La finestra

Nella camera
d'albergo, dietro le tende
che fanno vedere per la prima volta
una piazza tenera
“vorrei soltanto ripetere, capisci, nient'altro”
questo pomeriggio
è impersonale, non si rivolge a qualcuno
non lo sceglie, è già una terra
piena di ospiti, che compiono
in un altro
la sua opera incominciata
come quel ponte rimane là
è calmo, non è più
ciò che unisce due rive.

La ventana

En el cuarto
de hotel, tras las cortinas
que dejan ver por vez primera
una tierna plaza
“sólo quisiera repetir, entiende, nada más”
esta tarde
es impersonal, a nadie se dirige
ni escoge, ya es una tierra
llena de huéspedes, que cumplen
en los otros
su obra comenzada
como ese puente queatrás queda
en calma, y ya no es
lo que unía dos orillas.

Ma il pane nelle fermate

Ma il pane nelle fermate
del terremoto non basta piú
e il ladro ha
una scarpa sola.
Cosí sia. Nella testa
sbranata da una primavera
porge il latte a chi
l'ha posseduto e l'ha rotto.
Con tutti i denari, soffiando pari o dispari,
un capogiro tornerà
tra i ferri vecchi. Allora
noi donne lo daremo, alla luce.

Pero el pan en las pausas

Pero el pan en las pausas
del terremoto ya no basta
y el ladrón tiene
sólo un zapato.
Así sea. En la cabeza
que destrozó una primavera
ofrece leche a quien
la poseyó y quebrantó.
Con todo el dinero, jugando a pares o nones,
volverá un vahido
entre la chatarra. Entonces
nosotras, las mujeres, lo daremos a luz.

de *Milímetros*

Ritrovo una sintassi

Ritrovo una sintassi nei secoli già studiati
allontanando sia l'oriente sia le nubi.
È forte plasmare il sogno con ciò che l'idea
abbraccia.
Nessuno violerà un sogno ereditato.

Ecco gelarsi, nel torace, le corse infantili
e alte che esso spinse. A volte so fermare
gli occhi sui cartelli stradali, sulla
forza d'urto precisa, che restituisce
a quel teatro la sua paura di morire.

Reencuentro una sintaxis

Reencuentro una sintaxis en los siglos ya estudiados
que aleja por igual oriente y nubes.
Gran cosa es plasmar el sueño con lo que abarca la
idea.
Nadie violará un sueño heredado.

Ahora se hielan en el tórax las altas carreras
que él estimuló. A veces sé fijar
la vista en los señalamientos del camino, en la
exacta fuerza del choque, que restituye
a ese teatro su miedo de morir.

De *Tierra del rostro*

Nominativo

Foglie volano tra i centri nervosi. *Est* è la parola piú scossa. *Non* è il peso della sua sillaba. A lungo guardi la lettiga gremita d'inchiostro: metà nella terra che discende, metà nella prima ora. “Abbiamo visto un lago, abbiamo parlato”. Penetrazione dei vetri nella fame. Padre che mi chiama padre.

Nominativo

Vuelan hojas entre los centros nerviosos. *Oriente* es la palabra más traqueteada. *No* es el peso de sus sílabas. No dejas de mirar la camilla llena de tinta: mitad en la tierra que desciende, mitad en la primera hora. “Hemos visto un lago, hemos hablado”. Penetración de los vidrios en el hambre. Padre que me llama padre.

De *Distante un padre*

Prenestina del nord

Alle due si apriva il libro di storia,
la gente ferma per ore
con le dita sul citofono – bastava vedere. Era
lo stesso quaderno ustionato, a Milano,
era l'idea e lo scisma nell'idea:
a ogni fermata del tram
come un tutto senza notte
come un compito della sostanza
chiedevo i libri della mia strada
mentre due città, potenti sotto la pioggia,
scambiano una vita con un'altra vita.

Prenestina del norte

A las dos abríamos el libro de historia,
la gente parada durante horas
con el dedo en el interfón. Bastaba ver. Era
el mismo cuaderno chamuscado, en Milán,
era la idea y el cisma en la idea:
y en toda parada del tranvía
como un todo sin noche
como una tarea de la sustancia
pedía los libros de mi calle
mientras dos ciudades, poderosas bajo la lluvia,
confunden una vida con otra vida.

Inédito.



Macedonio Fernández

La poesía de Macedonio Fernández (1874-1952), a pesar de haber sido publicada aquí hace más de 40 años por mediación de Alfonso Reyes, resulta todavía hoy casi desconocida en México, así como el resto de sus libros.

La breve antología que sigue no se propone subsanar ese olvido, sino, más modestamente, llamar la atención sobre un escritor que durante medio siglo redactó, secretamente, una de las obras más sólidas e innovadoras de la literatura latinoamericana.

Presentamos antes las palabras que dijo Jorge Luis Borges ante la bóveda en que se guardan los restos de Macedonio Fernández.

Un filósofo, un poeta y un novelista mueren en Macedonio Fernández, y esos términos, aplicados a él, recobran un sentido que no suelen tener en esta república.

Filósofo es, entre nosotros, el hombre versado en la historia de la filosofía, en la cronología de los debates y en las bifurcaciones de las escuelas; poeta es el hombre que ha aprendido las reglas de la métrica (o que las infringe, ostentosamente) y que sabe, también, que puede versificar su melancolía, pero no su envidia o su gula, aunque tales pasiones sean fundamentales en él; novelista es el artesano que nos propone cuatro o cinco personas (cuatro o cinco nombres) y los hace convivir, dormir, despertarse, almorzar y tomar el té hasta llenar el número exigido de páginas. A Macedonio, en cambio, como a los hindúes, las circunstancias y las fechas de la filosofía no le importaron, pero sí la filosofía. Fué filósofo, porque anhelaba saber quiénes somos (si es que alguien somos) y qué o quién es el universo. Fué poeta, porque sintió que la poesía es el procedimiento más fiel para transcribir la realidad. Macedonio, pienso, pudo haber escrito un Quijote cuyo protagonista diera con aventuras reales más portentosas que las que le prometieron sus libros. Fué novelista, porque sintió que cada yo es único, como lo

es cada rostro, aunque razones metafísicas lo indujeron a negar el yo. Metafísicas o de índole emocional, porque he sospechado que negó el yo para ocultarlo de la muerte, para que, no existiendo, fuera inaccesible a la muerte.

Toda su vida, Macedonio, por amor de la vida, fué temeroso de la muerte, salvo (me dicen) en las últimas horas, en que halló su coraje y la esperó con tranquila curiosidad.

Intimos amigos de Macedonio fueron José Ingenieros, Ignacio del Mazo, Carlos Mendiondo, Julio Molina Vedia, Arturo Múscari y mi padre; hacia 1921, de vuelta de Suiza y de España, heredé esa amistad. La República Argentina me pareció un territorio insípido, que no era, ya, la pintoresca barbarie y que aún no era la cultura, pero hablé un par de veces con Macedonio y comprendí que ese hombre gris que, en una mediocre pensión del barrio de los Tribunales, descubría los problemas eternos como si fuera Tales de Mileto o Parménides, podía reemplazar infinitamente los siglos y los reinos de Europa. Yo pasaba los días leyendo a Mauthner o elaborando áridos y avaros poemas de la secta, de la equivocación, ultraísta; la certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar las semanas. En el decurso de una vida ya larga, no hubo conversación que me impresionara como la de Macedonio Fernández, y he conocido a Alberto Gerchunoff y a Rafael Cansinos Assens. Se habla de la irreverencia de Macedonio. Este pensaba que la plenitud del ser está aquí, ahora, en cada individuo; venerar lo lejano le parecía desdeñar o ignorar la divinidad inmediata; de ese recelo procedieron sus burlas contra viejas cosas ilustres.

Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el *Zaddik*, cuya doctrina de la Ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la Ley. Algo de *Zaddik* hubo en Macedonio. Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio *es* la metafísica, *es* la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble.

Las mejores posibilidades de lo argentino –la lucidez, la modestia, la cortesía, la íntima pasión, la amistad genial– se realizaron en Macedonio Fernández, acaso con mayor plenitud

que en otros contemporáneos famosos. Macedonio era criollo, con naturalidad y aun con inocencia, y precisamente por serlo, pudo bromear (como Estanislao del Campo, a quien tanto quería) sobre el gaucho y decir que éste era un entretenimiento para los caballos de las estancias.

Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita.

Definir a Macedonio Fernández parece una empresa imposible; es como definir el rojo en términos de otro color; entiendo que el epíteto genial, por lo que afirma y lo que excluye, es quizá el más preciso que puede hallarse. Macedonio perdurará en su obra y como centro de una cariñosa mitología. Una de las felicidades de mi vida es haber sido amigo de Macedonio, es haberlo visto vivir.

Jorge Luis Borges

Tomado de *Sur*, N° 209-20, marzo-abril de 1952.



*Muerta mimosa tuya quiero ser
Elena Bellamuerte*

No has de dejarme lejos en la Noche
sola dormir la que tu Día fue.
En guarda de tu pecho has de tenerme
y despertarme antes de amanecer.
¿No lo dijiste cuando yo partía
que ocurecer de olvido no tendría
el Día sin Tarde que nuestro amor fue?
Pues mira bien cómo me cuide tu alma
que tu mimosa muerta quiero ser.

Yacente solitaria, en oscuro y dormida
soy, la que no tuvo en su alma
un consentir posible a saberse olvidada.
No tiene poder su alma de saberse olvidada.
Sintiendo los murmullos constantes de tus pasos
en torno a mi yacer ¿y estarías lejos?

Tu muy mimada muerta quiso ser.
Que sintiendo tu paso en guarda mía
en mimos de la muerte está mi ser.
Es entera mi gloria porque muerta
esposo de la muerte, más cautivo
un amador logré.
Donde Adiós y Jamás a otros esperan
esposo de la muerte lo hube yo.

Cuando nuestro dolor fíngese ajeno.

Voz de un dolor se alzó del camino y visitó la noche;
trance gimiente por una boca hablaba.
Eran las sombras dondequiera. Mis manos
apartándolas para mis pasos
heridos de la impaciencia y el tropiezo
buscando aquel pedido de persona dolida.
Grito que ensombreció la sombra
volvió a enfriar el pulsar de mi vida.
Y tropezando con el alma y el paso
no de mi pena, de ajena pena,
creí afligirme, cuando hallé sangrando
mi corazón, por mí clamando,
¿qué desterrado de mi pecho habría?
Porque sólo al recuerdo su latido daba
y sólo en el recuerdo mi dolor estaba
y así desde el camino me llamaba
y apenas cerca me sintió, acogióse
a mi pecho triunfante como enojado dueño,
y al instante se dio a clavarne aquel latido:
el latir de su lloro del dolor del recuerdo.

Y hoy desterrarlo de nuevo ya no quiero.
Que ese dolor es el dolor que quiero.
Es Ella,
y soy tan sólo ese dolor, soy Ella,
soy Su ausencia, soy lo que está solo de Ella;
mi corazón mejor que yo lo ordena.

*A manos temblorosas cayó el Ahora
de lo que tembló en el presentir*

Ya es este el día, el presentido día
que temblaba en nosotros al pensarlo
entre los por venir del amor nuestro.
Día que habría de brillar sólo para uno de los dos
y en que vería mis dedos infelices llegándose a sus ojos
sin mirada, para correr los párpados. Que cubrieran
de miradas a los que ya eran ojos sólo para ser vistos.

Hay un morir

No me lleves a sombras de la muerte
a donde se hará sombra mi vida,
donde sólo se vive el haber sido.
No quiero el vivir del recuerdo.
Dame otros días como éstos de la vida.
Oh no tan pronto hagas
de mí un ausente
y el ausente de mí.
¡Qué no te lleves mi Hoy!
Quisiera estarme todavía en mí.

Hay un morir si de unos ojos
se voltea la mirada de amor
y queda sólo el mirar de vivir.
Es el mirar de sombras de la Muerte.
No es Muerte la libadora de mejillas,
esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes.

Amor se fue

Amor se fue; mientras duró
de todo hizo placer.
Cuando se fue
Nada dejó que no doliera.

Creía yo

No a todo alcanza Amor pues que no puede
romper el gajo con que Muerte toca.
Mas poco Muerte logra
si en corazón de Amor su miedo muere.
Mas poco Muerte logra, pues no puede
entrar su miedo en pecho donde Amor.
Que Muerte rige a Vida; Amor a Muerte.

Palabras terminan

Más allá de ti, Muerte, fuimos con Ella.
Vueltos de la Muerte vivimos.
Y yo ahora solo. Ella tornada a ti.
Y después de tí me espera.
Deidad, ni Cielo, nombrar no lograron
al Misterio y quitárnoslo.
Tenemos Misterio que ni Deidad ni Cielos interponen;
su ademán distractivo no quisimos.
Solo el Todo-Misterio indisminuido
en que nos sabemos eternos.
Desdeñamos distracción de leyendas.
Sólo un Misterio que no se nombra.
Sin Momento ni Lugar.

Era con mucha noche

Era con mucha noche
y grande soledad.
Recuerdo de compañía - que hubo y ya no había.
Era la sola compañía del solitario
en un camino que ante mí quisiera presentir.
Alzóse figura que tan tierna me fuera
alguien que me viera nacer, y yo vi morir.

¿Qué sucederá cuando morimos?

Tengo dos espectáculos terribles con pequeñitos seres: transido de furor de agresión rapaz el uno, de dolor, terror y hambre el otro, cuya projimidad humana me fue evidente.

Primer caso: una arañita que asediaba con furor a una mosca para aniquilarla o reducirla; giraba su hilo en un sentido y luego con el mismo vértigo en el sentido opuesto. Pues esa araña que con tal vivacidad y fiereza giraba, se detenía y volvía a girar inversamente, siempre en forma veloz, para mí era una psique humana que hubo individuada y ahora se expresa por esta forma.

Segundo caso: una vez en el campo, un peón sacó de una bolsa en que habían sido encerrados varios gatos chicos, uno de quizá dos semanas. Acaso hacía varios días que estaban arañándose y luchando dentro de la bolsa. Y ese animalito tenía un terror tan alarmado al menor gesto de acercarse a tocarlo; atacaba, chillaba, resoplaba, con una ira dolorosísima, gimiente, desesperante se puede decir, mientras miraba con los ojos muy brillantes y abiertos; quedaba quieto cuando nada se movía alrededor, como descansando; transparentaba una tortura de pavor e ira como no se puede concebir en un humano. Era un ser humano que estaba dominado por el terror y la ira. Era un ser humano que se manifestaba en esa forma.

La arañita y el gatito poseían psique humana. Esta psique, que había sido tal siempre, que consecutivamente a la muerte del cuerpo humano a que estuvo ligada siguió existiendo como un ser corporalmente microscópico (cf: Leibniz, "Monadología", párrafo 72 y *passim*), sin forma ostensible, llega un momento en que reasume, cuando las circunstancias cambian, una nueva corporalidad de ente viviente.

Como he prescindido de muchos detalles punzantes impresionaré poco al lector, pero asegúrole que en los dos casos, el gatito y sobre todo la arañita, más pequeña de un

centímetro, me dieron miedo. Agregaré que metafísicamente significan estos casos que estamos expuestos al no reconocimiento; la memoria perdurará pero sin esperanza de reconocimiento de la identidad: ahora esas psiques humanas poseen sus recuerdos pero ligados a sus propias figuras de araña y gato.

(“Papeles de Buenos Aires”, 1944).

Solicitada

(de Agradecimiento)

A L. R.:

Si mi carrera literaria fuera un éxito, la actitud de usted podría ser, o no, envidia. Como fracasos no se envidian, seguro estoy de la sinceridad de su juicio. Pero, tan, tan justo no es. Tan, tan mal no escribo.

Quizá no le guste saber que usted me ayuda; siempre he creído que la simple “mención de autor” beneficia a éste, igual con adjetivaciones adversas que con aprobaciones. Los dos estamos en lo mismo: en cobrar existencia. Yo paso todo el invierno en quitarme el frío. Y todo el año en quitarme la inexistencia. A ello usted me ayudó; no tanto como para hacerme resucitar, como hicieron conmigo tantas veces Scalabrini Ortiz, Borges, Hidalgo, González Lanuza, Soto, Bernárdez, González Carbalho, Marcos Fingerit, G. Laferrere, Denis-Krause (de Gómez de la Serna no digo que me resucitó pues hasta puedo decir que me nació). Particularmente H. Rega Molina inventó un Obituario de Resucitados e inauguró la Sección conmigo, el más muerto y resucitado por año.

Todo viviente es inmortal, sólo el hombre lo es con miedo de muerte; y solo se lo quita consiguiendo que le tuesten la “existencia”, y este tostado, esta consistencia se la da a su existencia la mirada (mención, publicación) a su existir y su nombre. Las ciudades, en parte las patrias y la unidad universal de la humanidad, no han sido hechas porque el hombre sea sociable; no lo es, sino conventillero: toda la publicidad, cátedra, libros, oratoria, arte, es para que nos vean la existencia; sin color, olor ni sabor el agua no tuesta el pan. La vida que nos miran se calienta. Quedemos agradecidos. (Sería largo enumerar todo lo que de puro conventillero ha hecho el hombre: casi toda la Historia. Mandar, entrometerse, enjaular a

las tribus felices y hacerlas trabajar a horario, cambiar íconos, misionar, imponer opiniones, cambiar modos de vivir y gobiernos).

Me quedé pues sin lo único que hubiera podido darme creencia en un éxito: me sigue faltando el primer envidioso. Creo muy certera su crítica en cierta parte; creía saber yo solo dónde estaba mi falla principal. También se puede acertar descubriendo algo bueno en un autor. No hay que especializarse tanto. Creo en su éxito, y se lo deseo, en los talentos de crítico, que son dos.

También opina que el libro es innecesario. ¿Pero qué hago yo ahora? O usted no es un crítico necesario o si lo es debe darme el remedio. ¿Cómo hago para que no exista, si ya está publicado? O si no, usted es un mal convivente pues es antisocial señalar defecto no remediable; la crítica necesaria vale por lo que ilumina y auxilia y hasta reconduce a uno a la autocritica, en la que somos tan remolones.

Ya dije, a propósito de la Historia, lo que no debemos ser; hay que elegir entre no entrometerse o ayudar.

Es fuerte cosa verse clasificado “autor innecesario”; en mi inocencia me fié; los críticos por usual cortesía, no ponen tanta Cantidad en sus vocablos de censura. Nos han preparado mal para la Verdad, que es la única preocupación de usted.

Agradezco la mención y lo saludo.

M. F.

(“Papeles de Buenos Aires”, 1945)



Vendrá la muerte y tendrá tus palabras

El máximo desafío: escribir en la lengua de los asesinos

Andrea Zanzotto

Traducción: Guillermo Fernández

Para cualquiera, sobre todo para quien escribe versos, es perturbador acercarse a la poesía de Celan, incluso en una traducción parcial y fragmentaria. El representa la realización de algo que parecía imposible: no sólo escribir poesía después de Auschwitz sino escribir “dentro” de esas cenizas, llegar a otra poesía doblegando a ese aniquilamiento absoluto, pese a permanecer en cierto modo en ese aniquilamiento. Celan atraviesa estos espacios hundidos con tanta fuerza, dulzura y aspereza, que nadie titubearía en calificarlos como incomparables. Pero al proceder a través de los impedimentos de lo imposible, genera una deslumbrante semilla de invenciones que han contado decisivamente en la poesía de la segunda mitad de nuestro siglo, y no sólo europea, a pesar de ser exclusivas, excluyentes, sideralmente inabordables y ajenas a toda imitación. Ante tales invenciones entra en crisis cualquier hermeneutica, aunque la requieren con urgencia.

Por lo demás, Celan siempre estuvo consciente de que mientras más avanzaba su lenguaje más destinado estaba a no significar: para él, el hombre había dejado de existir. Aunque no faltan en sus textos los continuos brotes nostálgicos de otra historia, ésta se le presenta como el desarrollo de una feroz e insaciable negación: el lenguaje sabe que no puede sustituirse a la deriva de la desestructuración para transformarla en otra cosa, para cambiar su signo; pero, al mismo tiempo, el lenguaje debe “trastocar” la historia y algo más que la historia; debe, aun subyaciendo en este mundo, “trascenderlo”, señalando al menos sus horribles balances deficitarios.

Si la poesía siempre es también construcción y composición, incluso en este momento terminal, en el que todo la niega mientras

ésta lo atraviesa, la historia ya no puede ser soportada, expresada, ni directa ni indirectamente, en su multidireccional fuga de sentido. Celan, pues, se expresa mediante un sistema de formas, o terremoto de formas, consciente de dirigirse hacia la mudez (como él mismo lo afirmara en una ocasión). Esta mudez es algo distinto del silencio, el cual puede ser también una forma de logro; aquélla oculta y evidencia, al mismo tiempo, una especie de "brazo de hierro", en la que, muy lenta pero inexorablemente, prevalece una fuerza deteriorada. O debería prevalecer. Pero caer en la mudez y a lo largo de este mismo discurso sentir la necesidad de una especie de embriaguez de descubrimientos, es la paradoja con la que Celan se manifiesta.

Se adentra en los espacios de una dicción cada vez más enrarecida y, al mismo tiempo, casi monstruosamente densa, como en una "singularidad" de la física. Agruma y desmembra las palabras; crea numerosos y encabritados neologismos; subvierte la sintaxis, pero sin destruir una posible justificación fundante; emplea hasta sus últimas consecuencias las latencias del propio sistema lingüístico, el alemán; pero, al mismo tiempo, se apercibe de que estos maravillosos planes, estas increíbles "fugas" y "alegros finales" a lo largo de escalas (musicales o no), estas geologías y dobles fondos imprevistamente guillotinados, parten hacia algo que no es ni un inescrutable más allá de la lengua ni el retorno a una casa natal. Sin embargo en cada movimiento del discurso de Celan se insinúa algo definitivo, lapidario, pero como de lápida que sea metáfora tanto de una eternidad fallida, como de una muerte siempre "inquieta", inútil. Ya no hay más nacimientos ni retornos verdaderamente salvíficos, ya no existe la anhelada "Heimat" [patria], sobre todo en el sentido de grandes referencias culturales, ya sea a lo largo de la tradición alemana, que va de Hölderlin a Trakl, ya sea por un profundísimo elemento hebreíco progresivamente aceptado y padecido en todo su extraordinario y atroz destino. Puede decirse entonces que en cada uno de sus momentos el de Celan fue un drama-acción forzosamente sacro (sobre todo en el sentido del "sacer" latino), en el que la maldición permea la bendición de todo *inventum* poético y humano.

Y su misma negación de la sacralidad, que de cualquier forma quedaría sobreentendida en un clima de aniquilamiento, siempre fue para él algo sagrado e imperioso, amenazador y expeditivo, ciego e hipnotizante; y fue la plena forma de asunción de un destino

en el mismo momento en que parecía acabarse cualquier significado, incluso para este mismo término. Sobre la página quedaba la huella de una inmensa fatiga y de un excelsor don creativo y amoroso, en obsesiva autofrustración; no obstante, muy fecundo y prolongable en vericuetos, en sus abigarradas radiaciones de surrealidad/irrealidad/sub-realidad, violencia padecida y sedimentada en la página, en el estigma de sus terribles jeroglíficos, casi detritus de la indecible masacre.

Existían otras posibilidades, otras actitudes ante problemas y situaciones análogas, incluso sin el radicalismo que han intentado los numerosos y motivados experimentalismos de nuestro tiempo. La premisa de éstos era la de considerar datos como los de la experiencia celaniana, casi incluidos en una especie de esfera abordable desde el exterior, para desmontarla y profanarla, inclinándola en la confrontación con una serie de actitudes psíquicas y, sobre todo, de códigos que le fueran totalmente ajenos, deducidos de todos los campos del saber (o "desaber") actual. En todo caso, se trataba de desmontar, de agredir desde afuera esta "manera del mundo", para aprehender hasta las más improbables posibilidades de instaurar una diferente relación entre historia y palabra-poesía. Para Celan, éste fue un problema que se le presentó de continuo, que percibía plenamente y ante el cual no podía sino sentirse oscuramente impedido, a pesar de sus vastos conocimientos, especialmente lingüísticos, y de su ardiente capacidad de simbiosis con otros mundos poéticos y de experiencia (bastaría recordar su fervorosa y connivente relación con el fantasma de Mandelstam). Pero aunque todo su trabajo se haya desarrollado en estrecho contacto con tantas formas de experimentalismo, incluso con la más profanadora, favorecido por el hecho de elegir París como ciudad para su vida cotidiana, nunca dejó de residir y permanecer fielmente encadenado a la lengua alemana, que, por añadidura, para él representaba a la madre-asesina.

Su mirada y sus sentidos prensiles, sus páginas arrebatadas o despaciosas, donde la poesía "no se impone, sino se expone" (es suya la frase); sus pétreos cuchillos de sacrificio mexicano; sus abandonados ataques ante la lengua y sus maniobras excesivas e inquietantes, están siempre condenadas a gravitar sobre una identidad "excelsa", de algo excelsor como un vacío y excelsor por ser nada. Permanecía en el cono de sombra de un verticalismo,

como “delante de”, a diferencia de cuanto podía ocurrirle a otros; pero cualquiera que sea la posición que quiera dársele, no hay duda de que en nuestro tiempo nadie lo ha igualado en riqueza poética. Es casi imposible seguir a Celan en los millares de estaciones de su calvario, que retoñaba en infinitas seducciones, en cabales selvas de resplandores y de aglomeraciones glaciales, de objetualizaciones deformantes, de vegetalizaciones ambiguas, de historia amordazante y que, al mismo tiempo, explotan en pronunciaciones “paralelas”, en devastantes xenoglosias. Pero una fuerza obstinada reagrumaba toda salida en torno al núcleo verticalista porque, en el fondo, la que nunca desmaya en Celan es la violencia de un amor, absoluto precisamente porque cada vez más “carece de objeto”. Celan no podía abandonar esta actitud poderosa y pavorosamente monocorde, para tomar aquellas que debieron parecerle como dobles juegos; no pudo superarse (si ello hubera valido la pena) en esa pulsión hacia una forma de sublimidad, que varias veces desaprobara, que hallaba en “sus” tradiciones ya mencionadas, la de la línea “hölderliniana” y la de la hebraica, incluso jasídica, hasta “achatarse” en la realidad, aunque desde un principio se hubiera propuesto ir en pos de “la” realidad y hacerla suya a costa de su propio sacrificio.

Escuchemos las palabras que Nelly Sachs le dedicara a este poeta: “Celan, bendecido por Bach y Hölderlin; bendecido por los jasidim”, aportando razones por las cuales nuestro siglo debería tributarle verdadera y devota gratitud. La misma que hubiera debido tributarle alguien que, aun admirándolo y poseyendo todos los títulos para estar a su lado en el punto máximo de la sapiente participación, lo sepultó bajo atolondrados discursos y actitudes; lo hirió, cometiendo tal vez la peor de sus culpas tan relevantes: se está hablando de Heidegger.

En el texto celaniano intitulado “En Todnauberg” (localidad montañesa en la que solía retirarse el filósofo), y a donde Celan se dirigió en 1967, con “una esperanza actual / dentro del corazón / por la palabra / venidera / de un hombre pensador”, gravita cierto sentido de desilusión definitiva. Aunque poco se sepa de los detalles de tal coloquio, en el que presumiblemente hablaron de los problemas capitales de la poesía, de seguro Celan esperaba que el filósofo pronunciara algunas palabras deplorando el genocidio o acerca de su remordimiento por guardar silencio a ese respecto. Pero no hubo nada de eso. En las bellas y misteriosas

palabras de ese poema se trasparenta un Heidegger hermético, casi en los límites del autismo, y un Celan trastornado, en un angustioso desconcierto. Permanece la sensación de un rompimiento, de un crujido, y casi de una última traición cometida por una cultura en perjuicio del poeta confiado e inocente, que todo lo había intentado en su escritura, para situarse más allá de la desesperación absoluta, aun sin admitirlo, y que acabó matándolo. Queda la sensación de una cuarteadura en el corazón de la cultura alemana, incluso de toda Europa, que, hasta hoy, por desgracia, en este tiempo que intenta una nueva convivencia entre los hombres, proyecta todavía las huellas inacabables de una sombra.



Referencias

- El poeta italiano MILO DE ANGELIS nació en Milán en 1951. Es autor de *Somiglianze* (1976), *Millimetri* (1983), *Terra del viso* (1985) y *Distante un padre* (1989). La entrevista que publicamos en este número fue enviada por el autor para su inclusión en *Poesía y Poética*.
- El poeta, narrador y ensayista alemán GOTTFRIED BENN (1886-1956), realizó –a partir de *Morgue* (1912)– una extensa obra poética sin abandonar su profesión de médico.
- El CANTO GENERAL (1950), de Pablo Neruda (1904-1973), una de cuyas secciones es el notable poema “Alturas de Macchu Picchu”, representa el “titánico esfuerzo de dar expresión narrativo-poética, épica pero también lírica, a la naturaleza y la historia entera del continente, ríos y montes, flora y fauna, conquista y liberación”, nos dice José Manuel ibáñez Langlois. “Este monumento histórico y geográfico no puede juzgarse sólo como obra literaria, pero tampoco puede eximirse de ser leído y juzgado como poesía”.
- El pintor y dibujante ANÍBAL DELGADO nació en Guadalajara, Jalisco, en 1949. Actualmente reside en la ciudad de México.
- MACEDONIO FERNÁNDEZ, poeta, escritor y pensador, nació en Buenos Aires en 1874, y murió en 1952. Ediciones Corregidor ha publicado su obra completa en diez volúmenes.
- NATHANIEL TARN, poeta, traductor y antropólogo norteamericano, autor de más de una veintena de libros, nació en París en 1928. Su traducción de “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda apareció en 1966.
- ANDREA ZANZOTTO (Venecia, Italia, 1921), es autor de una extensa obra poética. De él Montale ha dicho: “Se trata de un poeta percusivo, pero no ruidoso: su metrónomo es quizá el latido de su corazón”.