

POESÍA Y POÉTICA

INVIERNO 1995

Ilarie Voronca, poeta rumano

Tristan Tzara sobre Ilarie Voronca

Ezra Pound 1885-1972

Guy Davenport

Ensueño

Pierre Jean Jouve

Cien años después

Beceyro / Godard / Tarkovski

Siete poemas

Robert Creeley

Poemas

Alberto Blanco / Horacio Aige

20

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Lic. Carlos Vigil Avalos
RECTOR

Ing. Guillermo Celis Colín
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Dr. Raúl Durana Valerio
DIRECTOR DE LA DIVISION DE HUMANIDADES

Dr. José Ramón Alcántara
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 20 • Invierno 1995

Hugo Gola
DIRECTOR

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

Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESÍA Y POÉTICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de la Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 726-9048, ext. 1145.
E-mail: 52000fhl@mac-msm.uia.mx
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 018-5154.
Distribución: Universidad Iberoamericana.
Impreso por Producción Gráfica y Comunicación,
SA de C.V., Cerrada de Río Becerra 112, Col. 8 de
agosto, 03820, México, D.F.

Contenido

- 2 Ilarie Voronca, poeta rumano
- 3 Prefacio a la edición de *Poemas escogidos*
de Ilarie Voronca (1956)
Tristan Tzara
Traducción de Jorge Fernández Granados
- 6 Patmos (fragmentos)
Ilarie Voronca
Traducción de Jorge Fernández Granados
- 19 Ezra Pound 1885-1972
Guy Davenport
Traducción de Gabriel Bernal
- 30 Ensueño
Pierre Jean Jouve
Traducción de Raúl Dorra
- 42 Cien años después
Introducción, selección de textos y traducción
de Raúl Beceyro
- 50 Siete poemas
Robert Creeley
Traducción de Gabriel Bernal
- 64 Poemas
Alberto Blanco
- 73 Poemas
Horacio Aige
- Pinturas de Giorgio Morandi

Ilarie Voronca, poeta rumano

*Difícilmente hubiera podido dar nunca, por mi propia cuenta, con la obra de Ilarie Voronca –el poeta rumano contemporáneo– sin el auxilio de Juan L. Ortiz. Fue, me parece, en los últimos años de la década del sesenta, cuando el poeta entrerriano, atento siempre a todas las señales de la poesía, me regaló *Contre-Solitude*, un libro de Voronca que un día perdí y que nunca pude reponer a pesar de mis búsquedas. Tampoco encontré nunca otros poemas del rumano, ni en antologías siquiera, a pesar de que la mayor parte de su obra fue escrita en francés y que vivió en París hasta el fin de su vida.*

En el año 1994 la “Maison des écrivains étrangers et des traducteurs” de Saint Nazaire (Francia) organizó un coloquio sobre el papel de los escritores rumanos en la vanguardia. Allí pude, por primera vez, desde aquella distante década del sesenta, encontrar libros de Ilarie Voronca y también pude conocer el lugar eminente que la obra de este poeta ocupa en la literatura de su país.

Tengo la certeza de que su poesía continúa desconocida, fuera de Rumania, aún para los lectores más atentos. Sin embargo, un poema es un ser viviente. Reconocido o no, mantiene su energía. Su milagrosa existencia no se extingue por el simple paso del tiempo. Un día u otro vuelve a irradiar. Y entonces los hombres, algunos hombres, pueden compartir, como en este caso, esa belleza que no alcanza a dispersar el persistente olvido.

H. G.

Prefacio a la edición de *Poemas escogidos* de Ilarie Voronca (1956)

Tristan Tzara

Traducción: Jorge Fernández Granados

Llega una época donde el conocimiento que uno tiene de la duración del tiempo, por los vacíos que aparecen en su trayecto, lo mismo que las ausencias, toma una forma aguda que se confunde con la propia conciencia de la vida.

Es así que la noción de vida, para cumplirse plenamente, debe codearse con la muerte, y la de los amigos queda como una parte del propio universo jamás destruida ni aniquilada del todo.

Hace ya diez años que Ilarie Voronca no está entre nosotros. Jamás fervor alguno fue más caluroso que el suyo: se sentía hermano de quienes conocía y de quienes no; pero también hermano de animales y cosas, de libros y ciudades, de la esperanza y la desgracia.

Es este don de profunda fraternidad que impregnó en cada uno de quienes lo quisieron lo que deja el sentimiento de que una parte de nosotros mismos se fue con su muerte.

Este entusiasmo que lo animaba, que era la estructura misma de su personalidad, confundía en una sola aprehensión el mundo de sus sueños y el que le daba cuerpo. Con plena conciencia de esta fusión mágica y supremamente humana, igual que para Maiakovski en otro tiempo, para él también *la barca del amor naufragó contra la vida cotidiana*.

Esta trágica llamada al orden de las cosas y los seres que, de un tiempo a otro y al precio de su vida, los poetas se encargan de lanzar como una protesta contra la indiferencia y la estrechez comunes, posee la virtud de devolver nuestra atención a la materia inestable de la cual están hechos los sufrimientos y la inseguridad del hombre.

Al leer la obra de Voronca, uno puede perderse en conjeturas sobre las razones que lo hicieron romper con esta vida que él quería elevar a la altura de una imagen de alegría y amor.

Sus poemas son el testimonio, tan auténtico, de la clamorosa simpatía humana que irradiaba. Es necesario creer que sus razones fueron engendradas por la pureza misma de las aspiraciones del poeta. Al final de un dolor oculto tropezó con ellas, como si la imposibilidad de contenerlas fuera el encuentro contra un muro. De esta manera, aún es a un poeta a quien incumbe probar la incompatibilidad entre el sueño y la vida, cuando ésta ha sido dispuesta para mutilar su impulso profundo hacia un porvenir armonioso.

No hay lección que extraer de un drama individual que en su trayectoria encierra sus pormenores, su claridad cegadora y su oscuridad ante la razón. Puede, sin embargo, afirmarse que la desesperación tomó para Voronca las dimensiones de su muy poderoso optimismo, y desbordó los límites de esa apasionada búsqueda de la verdad que numerosos poetas han convertido en regla de vida.

La soledad a la que la sociedad condena al hombre es particularmente sensible al poeta, para quien la fragilidad de la vida es el resultado de las condiciones morales y materiales que le sirven de soporte. El título del último libro de Voronca, *Contre-Solitude*, nos advierte de ese mal inherente al poeta, y los poemas que contiene son el fruto de sus meditaciones sobre el remedio que no podría estar en otra parte que en la transformación radical de las condiciones de la existencia y en la reducción de las antinomias entre el individuo y la sociedad. Después de haber recorrido las etapas de la poesía post-apollineriana, la poesía de Voronca terminó por extraer la plenitud de su sentido en la acción. Su tendencia se vincula a la tradición de progreso y de justicia que desde el Romanticismo impregnó fuertemente una de las corrientes más fértiles de la poesía en Francia.

Numerosos son los que encontraron en la lucha sobre este terreno, si no una solución, por lo menos una vía de salida posible a sus contradicciones y a la oposición entre el sueño y la acción. Sin embargo, su esperanza en el camino de la victoria no siempre sabría seguir una línea sin obstáculos. El reino de la sensibilidad y el de la acción tienen en común que son, para cada uno de nosotros, objetos de constante conquista; amenazados incesantemente por el deterioro, por la ruptura del equilibrio, es a cada momento que se trata de superar las insuficiencias, de reducir las

invasiones de la duda y las de los acontecimientos. Pero si hay vencidos no es a la falta de valor a la que es necesario imputar su fin prematuro, si no más bien a la áspera sinceridad con la cual libraron batalla.

En la plena dignidad de su fuerza, Voronca cayó sobre el campo de la vida cotidiana donde el combate por la claridad se lleva a cabo con armas secretas, invisibles pero devastadoras. El recuerdo que guardamos de él lo sitúa como uno de los mejores. Confirma la rectitud de nuestras luchas que también fueron las suyas.

El más bello homenaje que puede rendirse a los sufrimientos del poeta es el de saberlos fecundos para quienes creen en el esplendor de la vida.

Patmos

Ilarie Voronca

I

PREMIÈRE APPARITION DE L'ILE

A. G. Ribemont-Dessaignes

Sur cette route. Oui, sur cette route
J'avais déjà dû passer une autre fois:
Je reconnaissais une branche, une fenêtre
Comme un sourire déjà vu sur un visage ravagé.
Dans ma voix comme dans une terre molle s'imprimaient les
pas des mots de jadis,
Le guide déchirait une feuille, un silence
«Le soleil sera de plus en plus fort» disait-il
Et pourtant, des gestes venus d'un sommeil proche ou d'un
souvenir tout à fait vague
Tissaient autour de moi un brouillard fait de cigognes très
fatiguées,
Je ne pouvais pas dire quand j'avais vu tout cela,
Je n'étais peut-être que le souvenir d'un avenir pressenti
C'avait dû être à un âge tendre, à une heure encore trouble
Lorsque les parents et les domestiques pleins de froid lumineux
du dehors
Brillant comme un verglas sur leurs mains rafraîchissantes,
M'arrachaient d'entre les touches de piano du lit comme un
arpège du sommeil
Et me portaient sur leur bras vers la voiture de brume,
Excursion en montagne,
Tout était imprécis et dans les yeux une douce liqueur une

Patmos

Fragmentos

Ilarie Voronca

Traducción: Jorge Fernández Granados

I

PRIMERA APARICIÓN DE LA ISLA

A G. Ribemont-Dessaignes

Sobre este camino. Sí, sobre este camino
Debí pasar alguna vez.
Reconozo un arbusto, una ventana
Como el recuerdo de una sonrisa sobre un rostro desolado,
En la tierra blanda de mi voz se imprimen las huellas de
antiguas palabras
El guía arranca una hoja, un silencio.
“El sol será cada vez más fuerte”, dice,
Y, sin embargo, los gestos que llegan de un sueño cercano o de
la tenue memoria
Tejen en torno a mí una niebla de cigüeñas cansadas.
No podría decir cuándo vi todo aquello,
Tal vez entonces yo sólo era el recuerdo de un futuro presentido
En una edad tierna, aún desconcertante,
Cuando los padres y los sirvientes llenos del frío luminoso del
exterior,
Brillante como una capa de escarcha sobre sus manos heladas,
Me arrancaban del teclado de la cama como un arpegio de
sueño
Y me llevaban en sus brazos hacia el carro de bruma
En una excursión a la montaña.
Todo era impreciso y en los ojos un dulce licor, un dulce

douce fatigue

C'est alors que j'ai dû passer sur cette route,

Ou bien une autre fois,

J'étais comme dans un réveil plein d'effiloches,

Lorsque les tablier des fantômes passent encore à travers les paupières,

«Prends garde» — c'était la voix du guide — «l'ombre restée dans ce ravin

Pourrait t'absorber comme une goutte de lumière,

Ombre telle une chauve-souris venant toujours à la rencontre de la lumière

Se nourrissant de son sang

Prends garde! Et, pourtant, bientôt le soleil

S'enchevêtrera parmi les branches de plus en plus touffues

Comme un oiseau aux ailes trop larges

Ou comme un cerf aux bois trop lourds.»

Lumière incertaine, rougeâtre,

Le soleil déchirait une chemise de dentelles,

De chaque dentelle une flamme,

Et la flamme se brisait comme un œuf d'or

Et au-dessus des sapins mutilés

S'écoulait le jaune limpide des feux.

«Mets ton pied ici sur la marche de ce lézard

Touche de tes mains les miroirs du vent

Et tous les bruits du monde viendront dans tes paumes.»

Je dévissais parfois les petites roues des fleurs,

Je regardais en arrière vers la lumière qui s'approchait comme un troupeau de buffles,

J'attendais pourtant que ton visage m'apparût,

Ton cher visage encadré par les boucles noires,

Toi, seulement toi,

Planant au-dessus de mon souvenir et de ma pensée

Comme le nimbe du parfum au-dessus d'une forêt.

cansancio.

Fue entonces cuando debí pasar por este camino;
O alguna vez distinta,
Un despertar lleno de hilos

Cuando la tela de los fantasmas aún atravesaban mis párpados.

“Ten cuidado –dijo la voz del guía–, la sombra que cuida esa
barranca

Podría absorberte como una gota de luz,
La sombra del murciélagos que siempre viene al encuentro de
la luz

Y se alimenta de sangre.

¡Ten cuidado! Sin embargo, pronto el sol
Se enredará entre las ramas intrincadas
Como un ave de alas demasiado grandes
O un siervo de pesada cornamenta”.

Luz incierta, rojiza.

El sol desgarraba una camisa de encajes;
En cada encaje una llama;
Y la llama se rompía como un huevo de oro.
Bajo los pinos mutilados
Corría el amarillo limpio de los fuegos.

“Pon aquí tu pie, sobre el camino de esa lagartija.
Toca los espejos del viento
Y todos los ruidos del mundo vendrán a tus manos”.
A veces, desprendía las lentejuelas de las flores.
Veía a mis espladas la luz que se acercaba como una manada de
búfalos.
Esperaba, sin embargo, que tu rostro apareciera.
Tu querido rostro enmarcado de cabello negro,
Volando bajo mi cabeza y mis recuerdos
Como una aureola de perfume en el fondo de los bosques.

Mais,

Quelles sont ces foudres restées dans les clairons?

Quelles sont ces foudres veineuses, noires comme des racines

Éclatant sur l'écorce ridée de cette argile?

Le réveil ne sonne plus dans les creux d'arbres

Les sources ne bercent plus notre soif adolescente

Sur les prairies à côté des feuilles mortes,

Il n'y a plus que des restes d'armes, des crânes et des os cassés.

Est-ce là toute notre jeunesse?

De qui se souvient-elle encore, cette terre?

Hé, le guide, ta voix ne répond plus,

«Prends garde — as-tu dit — une ombre comme un épervier
inverse

Montera de ce ravin.»

Mon pas sera la perdrix égorgée,

Depuis quand suis-je resté seul?

Et qui était celui que je croyais auprès de moi?

Etais-ce toujours moi-même?

Et toi, étais-tu toujours moi-même?

Et toi?

Et vous?

Et le printemps?

Et l'hiver?

Et la lumière comme une forêt sombre?

Seul. Et un crépuscule de plus en plus lumineux.

Nuit boréale.

Lumière douloureuse comme des éclats de bois sous l'ongle,

Lumière comme un drap collé à un squelette,

Lumière polaire.

As-tu été eau ou montagne?

T'es-tu refaite à mon toucher

Ou bien es-tu venue réellement vers moi

Comme la respiration jaillie de la bouche de mes ancêtres

jusqu'à ma bouche?

Pero,

¿Qué son esos rayos que permanecen en los clarines?

¿Qué son esos rayos veteados, oscuros como raíces,

Brillantes sobre la corteza arrugada de esta arcilla?

El despertar ya no se escucha en los huecos de los árboles,

Las fuentes ya no acunan nuestra sed adolescente

Sobre las praderas, junto a la hojarasca,

Sólo quedan los restos de las armas, los cráneos y los huesos rotos.

¿Es aquello nuestra juventud?

¿De quién se acuerda aún esta tierra?

Hey, guía, tu voz ya no responde.

“Ten cuidado –dijiste–, una sombra como gavilán inverso

Subirá de esa barranca”.

Mi paso será la perdiz degollada.

¿Desde cuándo me quedé solo?

¿Y quién era el que estaba junto a mí?

¿Todo el tiempo era yo mismo?

¿Y tú?

¿Y usted?

¿Y la primavera?

¿Y el invierno?

¿Y la luz como un bosque sombrío?

Solo. Un crepúsculo cada vez más luminoso.

Noche boreal.

Luz dolorosa como astillas de madera bajo las uñas,

Luz como una sábana pegada a un esqueleto,

Luz polar.

¿Fuiste agua o montaña?

¿Te rehiciste a mi tacto

O viniste hacia mí

Como la respiración desde la boca de mis ancestros hasta mi boca?

Sur les rivages éboulés les beaux linges du temps restaient pliés,
Lumière perpétuelle,
Un vent rose comme un coquillage poli par les aurores
Me lavait le sang chaud,
Lumière claire,
Les arbres languissaient après la nuit comme après la pluie.

Quand viendras-tu à ma rencontre lumière-fantôme?
Quand briseras-tu le jour comme un miroir
Pour te montrer sous un autre visage dans chacun des éclats?

A travers les lèvres gercées de la terre
Les sources ne peuvent plus passer.
Lumière de roche.

Le vent a touché les cordes des hiboux
Et le vol gluant s'est pris à mes doigts,
Les bras, le cou, les cuisses d'une femme
Viennent lentement comme les lambeaux d'une mélodie sur
cette onde du vent,
Quand t'es-tu jetée sous les roues de l'orage
Et ton corps sous les vagues d'une chanson
Quand s'est-il arrêté sur ces sommets?

Près de la lumière de plus en plus inquiète
Alors, brusquement, l'Ile-Fantôme
S'est approchée, de mon front, comme un morceau de glace
L'Ile que je pressentais comme un grand silence
Alors j'ai su que c'était
L'Ile-Fantôme.

Patmos? Terre de l'Apocalypse?
Alors planant autour de mes tempes
L'Ile-Fantôme s'est approchée de moi
Comme d'un creux d'arbre, un serpent
Comme d'un montre, les heures
Comme d'un violon, le chant.

Sobre riberas desaparecidas las bellas ropas del tiempo se acomodan,
Luz perpetua,
Un viento rosa como un marisco lustrado por las auroras
Me lava la sangre caliente.
Luz clara,
Los árboles languidecen tras la noche y tras la lluvia.

¿Cuándo vendrás a mi, luz-fantasma?
¿Cuándo romperás el día como un espejo
Para mostrarte con otro rostro en cada fragmento?

A través de los labios partidos de la tierra
Los manantiales ya no fluyen.
Luz de roca.

El viento ha tocado las cuerdas de los búhos
Y su vuelo viscoso impregnó mis dedos.
Los brazos, el cuello, las piernas de una mujer
Vienen lentamente como girones de una melodía sobre esta ráfaga de viento.
¿Cuándo te lanzaste bajo las ruedas de la tormenta,
Bajo las olas de una canción?
¿Cuándo te posaste en esas cimas?

De pronto, entonces, la Isla Fantasma
Cerca de la luz cada vez más inquieta,
Se acercó a mí como un bloque de hielo,
Como un enorme silencio presentido.

¿Patmos, Tierra del Apocalipsis?
Rodeándome las sienes
La Isla Fantasma se acercó a mí
Como a un hueco de árbol una serpiente,
Como a un reloj las horas,
Como a un violín la melodía.

II

PREPARATIFS DE DÉPART

A lon Pillat

Parmi les branches tremblantes
Le visage de l'orage se montre.
Mais dans tes yeux revient la lumière.

Ici il y a des îles très belles
Elles ont des boucles. Elles savent sourire,
Un navigateur passe, les salut.
Et longtemps encore leur crépuscule persiste
Parmi les églantiers ou les groseilles.

Arrêt aux frontières du sommeil
Là où les troupeaux se mirent dans les nuages
Et les bergers effrayés en même temps que les bateliers
Lisent les destins tracés par la foudre.

Les montagnes se regarderont-elles face à face?
Ou seulement les eaux reposées dans les tuyaux de la ville?

Et pourtant les fleuves
Mourront comme des volailles;
Des grandes forêts, les parfums
S'en iront vers les scieries avec les arbres.

La nuit essayera les fenêtres
Elle y mettra des cadenas de pluie,
Il y aura des vents plus grands que les villes,
Des oiseaux becqueront tes larmes.

Sauras-tu alors ramasser les paroles
Comme des ailes, en toi-même
Et dans ton cri écraser le silence
Comme le vin dans le grain de raisin?

II
PREPARATIVOS DE LA PARTIDA

A *Ion Pillat*

Entre el temblor de las ramas
Aparece el rostro de la tempestad,
Pero a tus ojos vuelve la luz

Estas islas son hermosas.
Mueven su cabello y saben sonreír.
Un navegante pasa, las saluda,
Y largo tiempo aún el crepúsculo persiste
Entre los agavanzos o las grosellas.

Detenida en las fronteras del sueño,
Allá donde aparecen rebaños sobre las nubes
Los pastores asustados y los barqueros
Leen los destinos trazados por el rayo.

¿Las montañas se mirarán de frente
O sólo las aguas estancadas en las tuberías de la ciudad?

Y entonces los ríos
Morirán como las aves;
Los grandes bosques, los perfumes
Irán con los árboles al aserradero.

La noche intentará ventanas;
Pondrá en ellas candados de lluvia.
Habrá vientos más grandes que ciudades.
Los pájaros picotearán las lágrimas.

¿Sabrás entonces recoger tus palabras
Como unas alas sobre tí,
Y en tu grito triturar el silencio
Como el vino de las uvas?

Mais seule, la voix restera
Comme le sel d'une mer assassinée.
Et les murailles s'en iront dans la nuit
Comme des barques détachées des rivages.

IV
DES NOUVELLES DANS LA VILLE

A Jules Supervielle

Graines gonflées par la victoire future des fruits.
Cordes vibrant dans les cordes d'argile des sillons,
Clair navire parti
De ces voyelles de pollen.

Je suis resté près des distributeurs de terres
Près des vendeurs de chiffres, de chevaux, de paroles,
J'ai été partout l'homme étranger,
Qui écoute, sans y prendre part, les marchandages, les accords.

Ah! la racine ridée en dehors de l'orbite de la ville
La racine contre laquelle le vent frotte son museau comme un
poulain
La terre crevassée où mon front de terre se repose.

En haut les cigognes séchées comme des linges
Portaient sous leurs ailes des miroirs où scintillaient les
coupoles,
Pailles ou foudres dans le mors mat de l'océan
Bandes de fumée transparente sur les paupières de la forêt.

Claire, toujours plus claire,
La vision dissoute dans les tempes et dans ces graines,
Vague désir qui s'emplit en nous, comme un seau dans un
puits,
De chansons, de nuages, de jets d'eaux.

Pero la voz quedará sola
Como la sal de un mar asesinado
E irán murallas por la noche
Como barcas que se alejan de la tierra.

IV

NOTICIAS DE LA CIUDAD

A Jules Supervielle

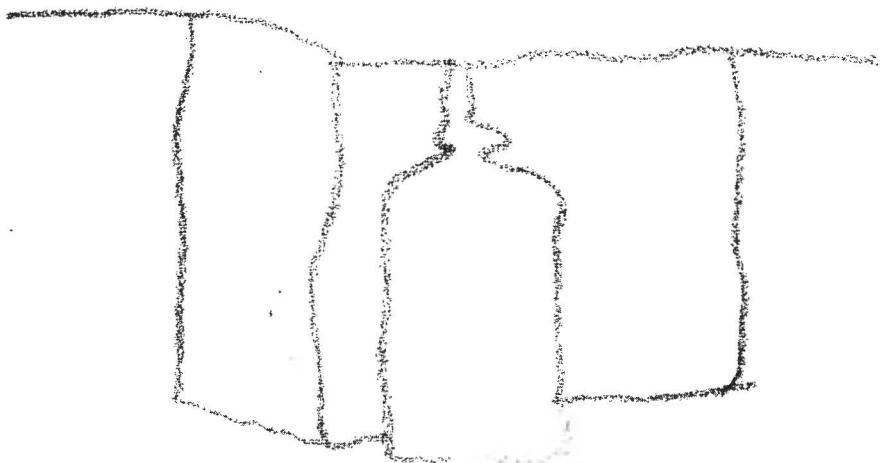
Cereales hinchados por la futura victoria de los frutos,
Trama vibrante en la arcilla de los arados,
Claro navío que zarpa
De esas vocales de polen.

Estuve con traficantes de tierras,
Con vendedores de cifras, de caballos, de palabras.
En todas partes fui el extranjero
Que escuchaba, al margen, los negocios, los acuerdos.

Ah la arrugada raíz fuera de la órbita de la ciudad,
La raíz contra la cual el viento frota su hocico de potro,
La tierra agrietada donde mi frente de tierra descansa.

En lo alto, se asolean las cigüeñas como la ropa;
Llevan bajo sus alas espejos donde resplandecen las cúpulas
Pajas o rayos en los frenos inservibles del océano,
Franjas de humo transparente sobre los párpados del bosque.

Clara, siempre más clara
La visión disuelta bajo las sienes y sus texturas,
Vago deseo que nos llena, como el cántaro de un pozo,
De canciones, nubes, chorros de agua.



AB

Natura morta (1962),
carboncillo sobre papel, 16.5 x 24 cm.

Ezra Pound 1885-1972

Guy Davenport

Traducción: Gabriel Bernal

Al terminar la absolución que le dio un benedictino de estola negra con un hisopo y un incensario (*te supplices exoramus pro anima famuli tui Ezra*), cuatro gondoleros vistiendo su mejor traje de domingo llevaron el féretro a través de las puertas del paladio de San Giorgio Maggiore, donde había yacido frente a su altar envuelto en una solemnidad de cantos gregorianos y Monteverdi; en seguida lo depositaron con mañas entre los ramos de flores de una góndola negra, en cuya popa, treinta y cinco robustas rosas de coral hicieron el viaje en un alto esplendor solitario, inclinando y mojando su color rojo en las aguas del Adriático, mientras la góndola cruzaba la laguna.

Con su carga de flores livianas y un anciano frágil que había muerto mientras dormía —los crisantemos adocenaban amarillo y blanco a lo largo del costado derecho del féretro, largas frondas de palma dibujaban un arco sobre montones de un color abigarrado—, la góndola se abrió paso cadenciosamente por los canales de Venecia rumbo al campo santo de San Michele. Al llegar ahí, los gondoleros subieron a sus hombros el ataúd y lo deslizaron sobre los cordajes que lo bajaría al interior de la tumba, en la cual yacería ligeramente angulado hacia uno de sus lados. *In paradisum deducant te Angeli, cantó el sacerdote, in tuo adventu suscipiant te Martyres, et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.*

Este entierro entre exiliados es temporal. Ezra Pound especificó en su testamento que deseaba ser inhumado en Hailey, Idaho, donde había nacido ochenta y siete años antes. El busto que le tallara Henri Gaudier-Brzeska sería su lápida. Este verano consultó a Isamu Noguchi sobre el pedido y la colocación de su Gaudier.

En la última semana de su vida asistió a una obra de teatro Noh y a la producción de *El sueño de una noche de verano* de Peter

Brook, negándose rotundamente a ponerse su abrigo para ir a las dos. Era un anciano testarudo, encerrado en un silencio del que rara vez se le podía sacar. Sus últimas palabras en público las pronunció durante el intermedio de la velada de Shakespeare. Una mujer se acercó a rendirle sus respetos. Cuando se fue, Pound comentó a quienes lo acompañaban: "Hermosa". Silencio. Y después: "E inteligente también".

Podía pasar días enteros sin decir una palabra. Yo lo vi sumido en una agonía de silencio en un restaurante, un mesero de pie esperando con paciente cortesía mientras Olga Rudge, la encantadora compañera de Pound, porfiaba con mimos y suplicaba, probando un argumento tras otro con poca fortuna. Como no decía lo que quería ordenar, él optó por no tomar alimentos mientras el resto de nosotros lo hizo. La agonía se hacía más profunda, y con ella el silencio. Fue como ver a un santo rompiendo un voto cuando flaquéó y por fin cedió. "Gnocchi", dijo.

Cuando aventuraba una observación, ésta no era indigna de una oblicuidad proustiana. Un dulce atardecer de agosto, después de que todos habíamos estado nadando y la señora Rudge nos había invitado a mí, al realizador de cine Massimo Bacigalupo y al arqueólogo Steven Diamant a cenar con ella y con Pound en uno de sus *trattoria* favoritos, en las colinas de San Ambrogio, el viejo poeta rompió horas y horas de silencio para decir: "Hay una urraca en China que puede cazar a una zorra y matarla."

El silencio era ahora de nosotros. La señora Rudge, dueña de cualquier situación, lo levantó. "¿Dónde?", preguntó riéndose, "encontraste algo tan erudito?"

"En el *Diccionario de Giles*"¹, dijo con un brillo de complicidad en sus ojos. Luego me vio intensamente y regresó al silencio, que rompería hasta un buen rato después, en el postre, cuando dijo: "El café es lo único que no deben pedir aquí."

La urraca china, si no me falla la memoria, guardó su secreto hasta el día siguiente. Steve, Massimo y yo nos empeñamos en descubrirlo, con un poco de ayuda de la señora Rudge. Tres días antes yo le había dado a Pound un ejemplar de mi traducción de Arquíloco. Pound se había referido, por lo tanto, al pasaje de la Zorra y el Puercoespín, y tal fue su modo de dar a entender que había leído la traducción. Se la había leído a la señora Rudge, y

supimos por esto que el silencio concluía en la noche, cuando gustaba de leer en voz alta. Aquella semana, de hecho, estaba leyendo a la señora Rudge *Las palabras de Sartre*, apenas publicado recientemente.

Es difícil imaginar un libro que pudiera interesar menos a Pound, y sin embargo siempre fue capaz de sorprender nuestras ideas sobre lo que le gustaba y no. Su último viaje lo realizó abordo de un yate al Castillo de Duino. ¡Rilke! ¿Quién pudo haber previsto un acto de homenaje como ése?

Su última admonición crítica consistió en enviarnos de nuevo a Laforgue y sondar sus profundidades. Su última traducción pudo haber sido los *Idéogrammes en Chine* de Henri Michaux, un poema en prosa escrito como introducción a *La Calligraphie chinoise* (1971) de Léon Chang, pero se dio por vencido luego de empezarla unas cuantas veces.

Este silencio al final de su vida sigue el diseño de sus obras mayores, las cuales comienzan con movimientos *forte* y terminan *pianissimo*. *Los Cantares* se abren con el ruido del mar y el golpeteo de unos remos en el agua; los fragmentos en los que terminan evocan casas tranquilas, la quietud de la naturaleza, el silencio de las montañas. *Mauberley* termina con un rostro que observa: *Propercio* en la Estigia. Las odas confucianas empiezan con el llanto de halcones, gongs y cencerros de caballos; sus poemas finales reúnen en conjunto imágenes de la quietud otoñal, tambores de sacrificio que son golpeados suavemente con baquetas y un palacio “alto en los aires y silencioso”.

Su generación había supuesto que la vida era una obra de arte, y esto nos sirve para entender los trece años en los que Pound fue encerrado bajo llave con catatonias. Sólo un hombre con una profunda riqueza espiritual pudo sobrevivir aquella ordalía. Pound llevaba consigo un documento similar al relato en que Pascal describe su visión de un Cristo colgado alrededor de su cuello: se lo había dado un generoso extraño, un psiquiatra que se había tomado la molestia de redactar prescripciones para un hombre cuerdo condenado a vivir entre los dementes.

El arte es una cuestión de modelos; la vida es una cuestión de modelos. En Santa Isabel recordó a C. Musonio Rufo, condenado por Nerón en un principio a vivir sin agua en una isla del Egeo (sobrevivió gracias al descubrimiento de un manantial que no sólo

colmó su sed sino la de sus compañeros de prisión) y por último a golpear con un pico la cadena que sirve de soporte al canal que cruza el istmo de Corinto. Se acordó de Tasso y Raleigh, que escribieron en sus celdas. En cuanto al cargo de traición, lo compartió con William Blake, Dante y Sócrates. Y la imputación de demencia no era sino propiedad común de los poetas, merecida o no. En una época de realismo conservador un Christopher Smart rezando de rodillas en medio del tráfico de Londres tenía que ser llevado a Bedlam, y un poeta gritando en la radio que los fabricantes de armamento compartían la moral de las cucarachas, tenía que ser encerrado bajo llave en Santa Isabel.

Un tema que recorre los poemas de los días del manicomio aborda la insensatez, en especial el vacío que alguna vez estuvo en las mentes de los hombres cultos: el conocimiento de la historia y los clásicos. Qué extraña pareció su condena de la usura a un mundo que había olvidado la rabia de Ruskin contra la veneración de todos los valores que encarna el dinero, así como las voces apasionadas de Fourier, Thoreau y Marx, quienes advirtieron que el hombre se estaba convirtiendo en esclavo de las fábricas y los bancos.

Nada caracteriza mejor al siglo veinte que su incapacidad de prestar atención a cualquier cosa durante más de una semana. Pound pasó el último tercio de su vida aprendiendo que el espíritu de esta centuria era la incoherencia. Los hombres que ignoran el pasado están condenados a repetirlo, y este siglo ha ido dando tumbos idiotas repitiéndose no sólo a sí mismo, sino sus guerras, sus estilos en las artes, sus epidemias de sinrazón. Joyce, no Pound, fue la voz del siglo.

Esta paradoja es cruel. Pound se inició bajo la protección de Apollo Leskhenorios, mecenas de poetas y filósofos capaces de hablar la lengua de las antiguas tradiciones, de mejorar, modificar y aumentar las tradiciones toda vez que las hayan dominado. En Plutarco oímos estos discursos pitios uncidos con su riqueza de alusiones: todo el mundo lleva a Homero en el corazón, a los dramaturgos, a los poetas, a las escuelas de filosofía. En sus analogías no había notas a pie de página para situar a Zeus, Gehová, el árbol del tejo, la Diana de los efesios y Kublai Khan.

El gran leskhenoriano del siglo diecinueve fue Browning, y Pound intentó dar a entender Brahms a su Beethoven. Añadiría

China a la tradición, recuperaría el mediodía de todas las artes y habría de imitarlas en todo su vigor. Su audiencia tendría que estar constituida por hombres cultos. Tendrían que reconocer una cita de Homero (con todo, la línea en griego que figura en "Mauberley" no ha podido ser impresa correctamente luego de cincuenta intentos diferentes); tendrían que conocer a Capaneo y su significación (¿hay un estudiante universitario entre 5,000 que pueda situar a Capaneo?); una audiencia norteamericana, de hecho, tendría que percibir la importancia de un poema épico iniciado con la palabra "and".² (Aún no han reparado en su relación con Homero.)

De ahí que una tradición no haya echado raíces en, sino en torno a Pound. Joyce sabía que la tradición había empezado a echar raíces mucho tiempo atrás. Creía en Flaubert. En consecuencia, Joyce localizó su obra en el corazón del siglo, en su dolor y enajenación, y habló por boca de él. Pound habló con él. Una página de *Finnegans Wake* encarna la voz del siglo, el murmullo políglota de Buchenwald, de la Babel en los pasillos de la ONU, la voz rusa en la radio de onda corta que interrumpe la transmisión de un poema húngaro.

Stephen Dedalus es tanto el joven Pound como el joven Joyce. Dedalus fue concebido para asumir el manto del poeta-sacerdote-pastor y erigirse en la conciencia de su raza: un mago orgulloso y arrogante. No sabemos qué fue de él; es presumible que, como aquel James Joyce cuyo sobrino escribió *The Horse's Mouth* y *Herself Surprised*, haya aburrido a sus compatriotas irlandeses hasta la muerte con su charla sobre la condición de ser un escritor, y bebiendo hasta morir sin haber escrito una palabra.

Gracias a la broma de Möbius sobre las biografías de los artistas sabemos que Stephen Dedalus fue asesinado en Joyce y sustituido por un artista capaz de ver a Leopoldo Bloom como el fracaso de la civilización y el triunfo de la humanidad.

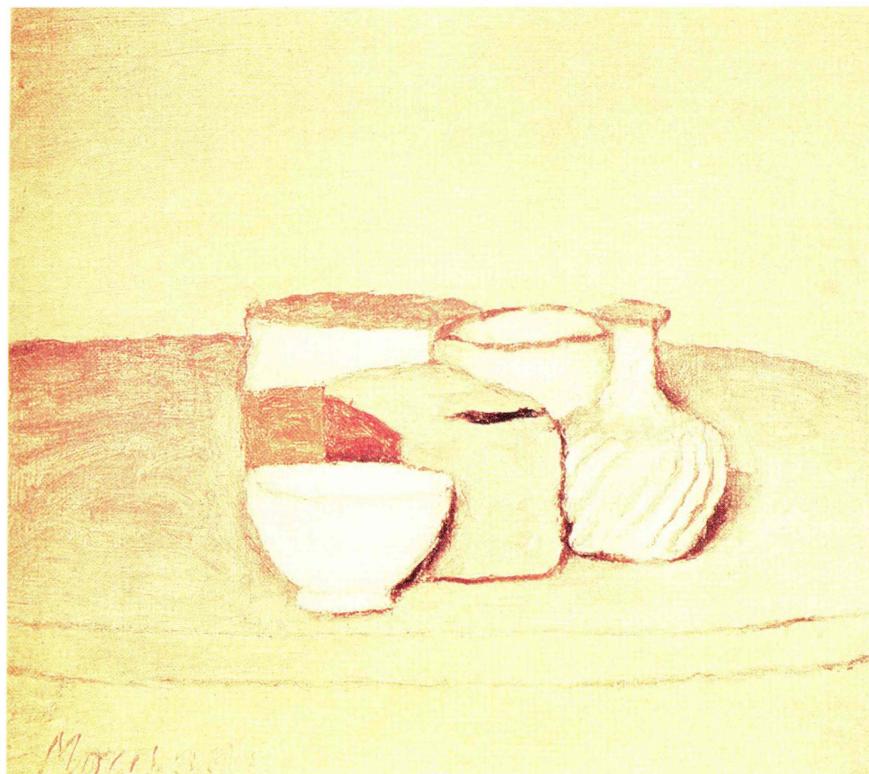
Pound no pudo hacer lo propio. Guardó a su Dédalo dentro de sí mismo, dejando que madurara alrededor de él: fue completamente incapaz de ver la perspicacia de Odiseo diseminada entre toda la gente, y sólo pudo reconocerla en aquellos ejemplos de destreza odiseana que, en opinión de Joyce, estaban mejor situados lejos de los hombres. Pound mantuvo fija su atención en los legisladores, Joyce en los legislados.

El ojo de Pound estaba puesto en las fuentes de la energía, guiándonos hacia los que fueron ignorados, vigilando que permanecieran puros. Joyce estaba interesado en la energía tal como se emplea en la práctica. Por tanto, Joyce el católico no vio en los santos sino los ingredientes de fanatismo y superchería que al parecer integran la religión; mientras que Pound vio todo en los santos, y se enamoró de tantas religiones que no hay más remedio que aceptarlo como a un pagano que no pudo dar albergue a tantos dioses.

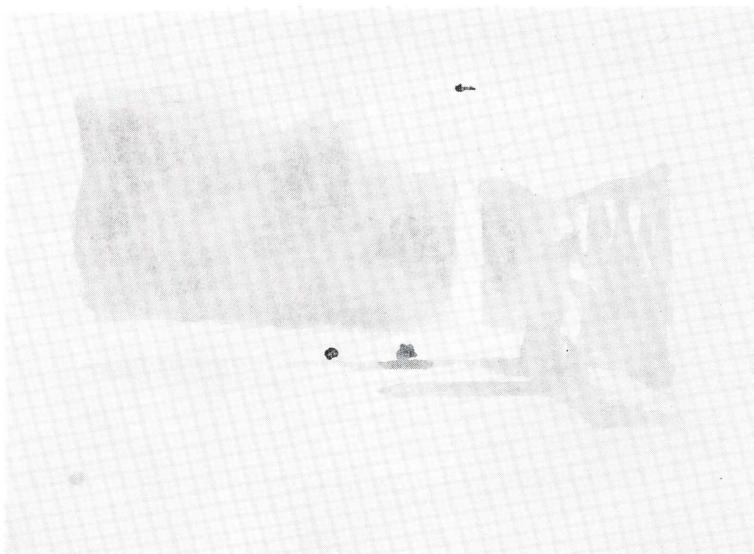
Los libros de Joyce son perfecciones. Todos los de Pound tienden a emular al edificio renacentista que él mismo celebró en *Los Cantares* y que además es uno de sus símbolos más ricos: el Tempio Malatestiano de Rimini. El Tempio es una concha de mármol neoclásico que contiene una iglesia gótica. Al igual que *Los Cantares*, no está terminado. Es un monumento al talento y sensibilidad de su creador y, sin embargo, es una parte concreta y útil del mundo: uno puede ir a misa al Tempio, uno puede leer *Los Cantares*.

Los Cantares. "Fragmentos acumulados en contra de nuestra ruina", un poema sobre los imperios (el de Alejandro, Roma, China, Estados Unidos), un poema sobre las ventajas morales, espirituales y tecnológicas de poseer una sensibilidad abierta y penetrante, un poema sobre la riqueza de lo estéril y la pobreza de la productividad; *Los Cantares* son una reformulación épica de *Fors Clavigera* de Ruskin, cuya tesis sostiene que la inutilidad de un gobierno estriba en su potencial para producir dinero.

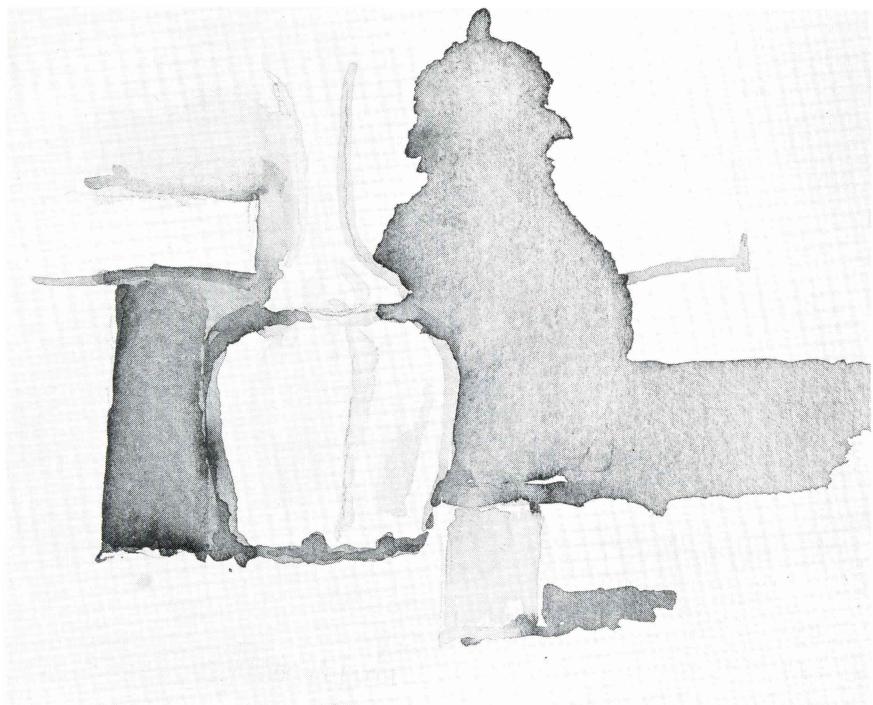
Lo que volvió loco a Pound fue el simple hecho de que los Estados Unidos realmente no generaran dinero, sino pidieran prestado el dinero de un banco privado. Los impuestos repugnantes y obscenos que pagamos a nuestro gobierno son, en realidad, los intereses de ese préstamo eterno, inerradicable e impagable. Para explicar esta anómala economía sisífica, Pound se convenció a sí mismo de que todo era una treta fraguada a nivel internacional por banqueros judíos. Creyó más tarde que si la gente se enterara de que los Estados Unidos cedieron en 1913 su prerrogativa constitucional de generar dinero (con la fundación del Banco Federal de Reserva), se levantarían en armas, purificarían el gobierno y regresarían a una simple federación de estados sin impuestos, regulada por leyes convenidas y aplicadas de manera local. Los judíos, financiadores y provocadores de las guerras



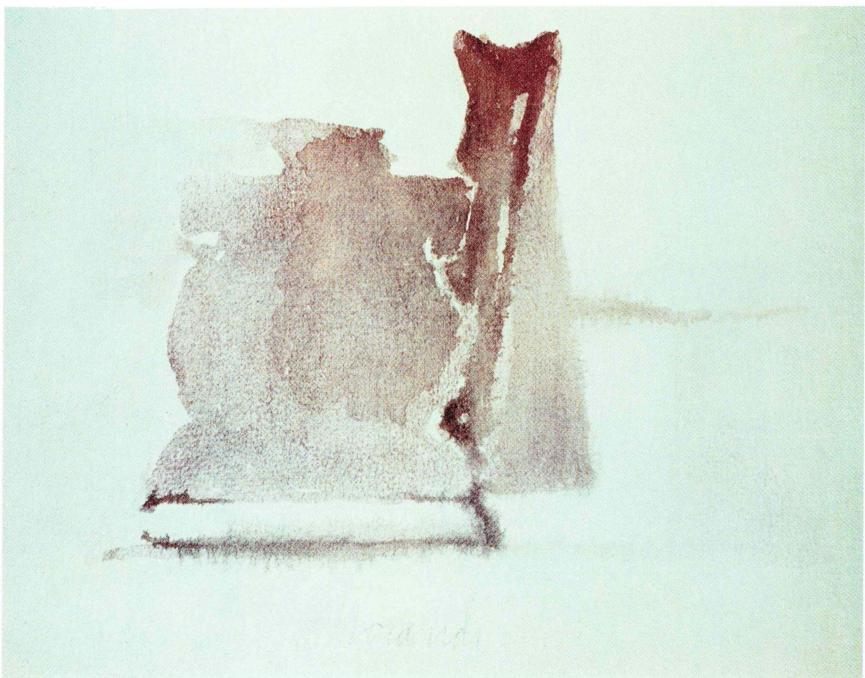
Natura morta (1957),
óleo sobre tela, 30 x 35 cm.



Paesaggio (1957),
acuarela sobre papel, 16.5 x 23 cm.



Natura morta (1960),
acuarela sobre papel, 21 x 27 cm.



Natura morta (1959),
acuarela sobre papel, 22.5 x 30.5 cm.

mundiales, no estarían entonces en condiciones de manipular los tesoros de las naciones y presumiblemente volverían a ejercer la usura en forma privada. Tal era la geometría de su visión.

“Usura”, lo oí decir una tarde en Santa Isabel, “desearía no haber escuchado nunca esa maldita palabra”. Había dos títulos académicos que precedían mi nombre hacia la época en que conocí a Pound, y estaba trabajando en conseguir un tercero y un cuarto, y el desgaste de la civilización por medio de la usura era un tema que apenas, si acaso, tocaban mis maestros. Pound me mandó a estudiar con el viejo John Talbot, de Kirkwood, Missouri, quien había sido tutor de William Jennings Bryan y de Wendell Willkie, había rebasado los noventa años y estaba sordo. Leí a Ruskin. Leí a Thomas Hart Benton padre (y procuré introducir a Perry Miller en Benton, que se dedicó a estudiarlo con tanta lucidez y energía). Leí a Alexander del Mar. Aprendí gran cantidad de cosas que de otro modo nunca hubiera aprendido. Como muchos otros, vi en Pound el mero arquetipo del hombre que se preocupaba por las cosas.

Había leído por primera vez *Los Cantares* años antes de conocer a Pound. Un buen verano, Christopher Middleton y yo caminábamos por Italia y Francia con sólo dos libros bajo el brazo, uno de Donne y otro de los *Cantares*. Ninguno de nosotros, creo, tenía una noción muy clara del asunto que versaba el poema, salvo que era original y hermoso en gran medida. Como el libro de Donne, era algo que siempre podíamos leer, algo dueño de una magia extraordinaria. Además había tenido mis primeros contactos con la obra de Gaudier mucho antes de saber nada sobre Pound. ¡Gracias a Dios las universidades dejaban en paz a la literatura en aquellos días!

Mi Pound era ante todo un hombre que había escrito un poema rico y muy complejo, un hombre cuyo busto lo había esculpido Gaudier. Mi primera respuesta consistió en aprender italiano y provenzal, y pintar en el estilo del quattrocento. Toda educación que de veras lo es entraña una seducción inconsciente como la descrita.

Desde entonces he tenido que ponerme al tanto de muchas otras versiones de Pound, aunque sólo la que ofrece Hugh Kenner en sus libros sobre él y en sus numerosos ensayos (y en nuestras numerosas conversaciones) tolera cualquier parecido con el Pound

que conocí por primera vez. El hombre mismo no alteró mi visión. Hablaba como había imaginado que hablaría. Y fue por conducto del propio Pound que por primera vez caí en la cuenta de qué tan absurdo era el antisemitismo. No tenía ningún sentido. Yo mismo había seguido con atención el desarrollo de la guerra, conocía a los refugiados y entendía el significado de Treblinka y Buchenwald, y fui testigo de una Europa en ruinas.

Los sureños damos por hecho cierta dosis de delirio como parte de la realidad. Y me fui agradecido el día que Pound, estando en Santa Isabel, me dio un ejemplar de la *Kulturgeschichte Afrikas* de Frobenius.

—¿*Cómo vas a irte?* —me preguntó mientras buscaba el libro.

Cuando le dije que me iría en tren, le dio vuelta a la cubierta del volumen, mostrando de ese modo el color blanco de su parte posterior. Entendí. Un agente de los Rothschilds podía identificarme por aquel estudio de antropología africana y montar en cólera al caer en la cuenta de que el conocimiento circulaba libremente por la República. *Paranoia*, me dije, y agradecí el descubrimiento; más tarde sentí que un hombre ceñido a tal destino (haber escapado de la metralla de un escuadrón de partisanos, el campo de concentración donde estuvo enjaulado como un animal y en ese entonces el octavo año de su reclusión en un manicomio) tenía derecho a todas las fantasías paranoicas que le diera la gana alimentar.

A unos cuantos años de su regreso a Italia, de pronto viejo y callado, fue a su jardín uno de esos días y se sentó frente a su máquina de escribir. Escribió cartas. No había escrito a nadie durante años. ¿Ardían de nuevo las viejas cenizas? ¿La indiferencia y la fatiga “profundas como una tumba” se desvanecían? Él mismo llevó las cartas al correo. Pero al cabo de una semana empezaron a devolverlas. Iban dirigidas a James Joyce, Ford Madox Ford, Wyndham Lewis, W. B. Yeats.

El gran silencio comenzó. A los italianos no les gustaba —ellos que se satisfacen a sí mismos con palabras. Fue como propinarles “una bofetada con un pescado”. Su reticencia a hablar no fue sino absoluta. En una celebración del centenario de D’Annunzio, a la que asistió en compañía de su amigo Salvatore Quasimodo, la gente lo reconoció y aplaudió hasta que se puso de pie. “Tempus loquendi”, dijo la frágil voz con su típico temblor cada vez más

acusado, “tempus tacendi”, citando al mismo tiempo al Eclesiastés, Malatesta y Thomas Jefferson, y dando a entender, a su modo, que ya había dicho más que suficiente. Lo que tenía que añadir sobre D’Annunzio, a decir verdad, lo había dicho cuarenta y tres años antes.

Había recuperado hacia el fin de su vida una suerte de compostura locuaz, de paz intranquila. Le habían llevado el busto de Gaudier de Brunnenburgo a Venecia y estaba colocado en su pequeño y ordenado apartamento. Hizo planes para realizar una gira de lecturas por Norteamérica, y sus amigos se quedaron helados ante la idea de que subiera a un podio en medio de una horda de hippies y curiosos y no dijera absolutamente nada. Comía hamburguesas de ternera en Harry’s Bar, y la hora del helado era un buen momento para sacarlo de la hostilidad de su silencio. La señora Rudge conocía la fórmula.

—¡Ezra!

—?

—¿En qué solía derivar la charla del señor Joyce?

Una sonrisa, seguida de una larga pausa antes de hablar:

—La charla de mi amigo el señor Joyce solía derivar en una canción.

Había nacido el año de la Cuarta Sinfonía de Brahms y la *Diana de las encrucijadas*; de *El Mikado* y el segundo volumen de *El capital*; en los reinos de Grover Cleveland y Victoria. Hacia el momento de su muerte, toda escuela de poetas que escribiera en inglés estaba bajo su influencia, y su nombre era pronunciado con respeto por cada hombre de letras en el mundo. He sido testigo de estudiantes que empiezan a aprender chino a causa de él, o que emprenden estudios medievales, aprenden griego, latín, música; el poder de su influencia no ha declinado.

Joyce dijo que estaba en deuda con él más que con cualquier otro hombre. Fue un mentor para Eliot, Ford, Wyndham Lewis, Hilda Doolittle, Marianne Moore, Louis Zukofsky, Williams Carlos Williams, Charles Olson.

Una vez que había emprendido su trabajo epigónico (perteneciente al prerrafaelismo), se percató de que el arte de este siglo tomaría su energía de lo primario y arcaico, y a partir de ese momento se dedicó a elaborar las máscaras de los primeros poetas chinos, de los maestros de la poesía medieval, de Homero, de

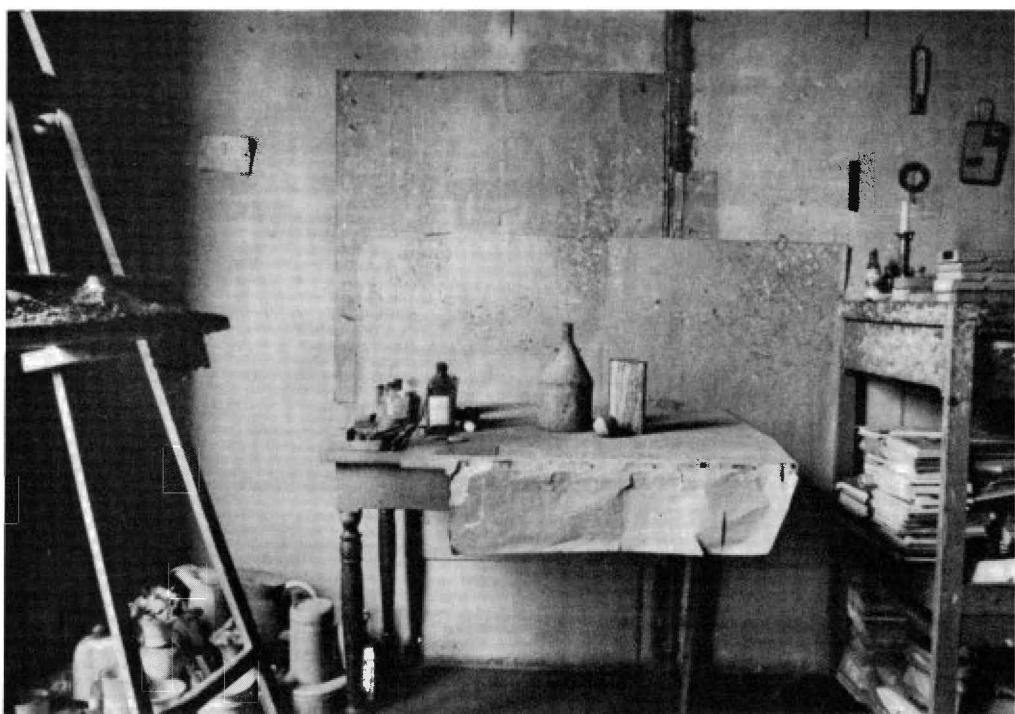
Dante. Como Stravinsky y Picasso y Joyce, tenía estilos más que un estilo.

Conforme su mala reputación retroceda en el tiempo, su radical americanidad emergerá probablemente de todas las máscaras extranjeras. Su rabia ante la usura es un tema americano de raíces profundas, y es derivable de pasiones trascendentalistas e ideales así como de las tradiciones más sólidas que tienen un precedente en Jefferson y Adams. Su poesía es intrincada por naturaleza, y seguirá suscitando curiosidad y exégesis por tanto tiempo como continuemos estudiando la poesía. Habrán muchos acercamientos revisionistas a Pound el hombre. Con todo, no importa cuál sea nuestra opinión acerca de su obra, no podemos disminuir ni su imaginación ni su dominio del lenguaje ni la penetrante inteligencia que lo condujo tanto a su tragedia como a su gloria.

Cuando la revista *Poetry* le otorgó su Quincuagésimo Premio de Aniversario como su colaborador más distinguido, Pound escribió a Henry Rago que se conformaba con ser recordado como “un satírico menor que en algo contribuyó al refinamiento de la lengua”. La modestia de esas palabras tenía su origen en la vejez y la desilusión. Fue un renacimiento.

¹ El diccionario chino-inglés de H. A. Giles (1845-1935).

² La *Odisea* comienza: “Andra moi ennepe Mousa polutropo...” Así, “andra” en griego significa hombre. En tanto que *Los Cantares* comienzan: “And then went down to the ship...” La relación literal, en español, se da entre Hombre, del griego, y la conjunción *Y*, del inglés. (N. de T.)



Non c'è niente più astratto del mondo visibile

Giorgio Morandi

El estudio de Morandi.
Fotografía de Duane Michals.

Songe

Pierre Jean Jouve

L'esprit du poète est par hasard tombé sur
le vieux texte de l'Ecclésiaste:
Tout y est vanité et poursuite du vent.

SONGE UN PEU au soleil de ta jeunesse
Celui qui brillait quand tu avais dix ans
Étonnement te souviens-tu du soleil de ta jeunesse
Si tu fixes bien tes yeux
Si tu les rétrécis
Tu peux encor l'apercevoir
Il était rose
Il occupait la moitié du ciel
Tu pouvais toi le regarder en face
Étonnement mais quoi c'était si naturel
Il avait une couleur
Il avait une danse il avait un désir
Il avait une chaleur
Une facilité extraordinaire
Il t'aimait
Tout cela que parfois au milieu de ton âge et courant dans le
train le long des forêts au matin
Tu as cru imaginer
En toi-même
C'est dans le coeur que sont rangés les vieux soleils
Car là il n'a pas bougé voilà ce soleil
Mais oui il est là
J'ai vécu j'ai régné

Ensueño

Pierre Jean Jouve

Traducción: Raúl Dorra

El espíritu del poeta ha recaído por azar
sobre un viejo texto del Eclesiastés:
Allí todo es vanidad y carrera en pos del viento

Un instante recuerda ese sol de juventud
Aquel que en tus diez años esplendía
Asombro tú te acuerdas del sol de tu juventud
Si fijas bien los ojos
Si los entrecierras
Todavía podrías percibirlo
Era rosado
Se enseñoreaba de la mitad del cielo
Entonces tú podías mirarlo cara a cara
Asombro pero qué era tan natural
Tenía ese color
Tenía esa danza ese deseo
Tenía ese calor
Una facilidad extraordinaria
Te amaba
Todo aquello que a veces en medio de tu edad y andando sobre
el tren en la mañana a lo largo de los bosques
Creíste imaginar
Dentro de tí
Es en el corazón donde persisten los antiguos soles
Puesto que allá él no ha cambiado mira ese sol allá
Pues sí él está allá
Yo he vivido he reinado

J'ai éclairé par un si grand soleil
Hélas il est mort
Hélas il n'a jamais
Été
Oh ce soleil dis-tu
Et pourtant ta jeunesse était malheureuse

Il n'y a pas besoin d'être roi de Jérusalem
Chaque vie s'interroge
 Chaque vie se demande
 Et chaque vie attend
Chaque homme refait le voyage tout est limité comment voir
 davantage
Et nous nous avons inventé les machines
Elles sont arrivées brisant tout perçant le vieux sol peuplant le
 vieil air
Ondes rayons axes brillants
Et voilà mon pouvoir est devenu terrible
Mon inquiétude aussi
Mon instabilité
Je ne tiens plus en place
Je cherche je deviens
Je n'ai plus mon vrai âge je m'amuse avec tout
Mais mon Dieu la guerre antique est revenue elle était à peine
 changée
Le sang humain n'a qu'une manière de couler
La mort n'a qu'un pas toujours le même pour venir sur moi
Son masque a-t-il varié c'est la cire
L'espace est raccourci mon âme est-elle plus neuve
Je ne dis pas meilleure
Je n'oserais pas

Yo he brillado por un sol así de grande
Ay él está muerto
Ay él ha jamás
Estado
Oh este sol te dices
Y sin embargo tu juventud fue desdichada

No es necesario tener el reino de Jerusalén
Cada vida se interroga
 Cada vida se cuestiona
 Y cada vida espera
Cada hombre hace de nuevo el viaje todo es limitado cómo ver
 más
Pero nosotros hemos inventado las máquinas
Ellas llegaron quebrantando todo perforando el viejo suelo po-
 blando este viejo aire
Ondas rayos ejes brillantes
He aquí que mi poder se hizo terrible
Terrible también se ha hecho mi inquietud
Soy inestable
No me estoy quieto
Busco me transformo
No tengo ya mi verdadera edad me entretengo con todo
Pero mi Dios la antigua guerra ha regresado ella poco cambió
La sangre humana tiene apenas un modo de correr
La muerte tiene apenas un paso el mismo paso con el que siem-
 pre viene hacia mí
Su máscara ha variado es ahora la cera
El espacio es ahora más breve es mi alma más nueva
Yo no digo mejor
Yo no osaría

Nous sommes loin de la macération de la résignation mais
Le plus coupable c'est toujours notre plaisir
Car le malheur aurait-il besoin d'être justifié le malheur c'est la
terre où pousse notre ville
Joie pureté
N'approchez pas
C'est à propos de notre joie
Que notre vanité apparaît pitoyable
Nous sommes si pressés
Notre scrupule est si vieux
Oui c'est avec notre joie que nous tremblons
Enfant dégénérée
Cependant l'esprit suspendu sur l'universel chagrin
A dit vous avez des sens faites-leur rendre votre jouissance
Et cela est amer
Plus amer
Et cela s'accélère en quelque sorte dans l'amertume
Pour nous

Juge éternel
Quelle puissance a la bêtise les étoiles luisent pour elle
La lumière lui va si bien les grands trains l'emportent partout
Toutes les villes sont ses rassemblements sont ses plaisirs
Et le dimanche on aperçoit ses joies de famille
Quelle gloire après la guerre
Pour le désordre et la légèreté
Tout le monde vit bien mieux
Quelle grandeur pour le boxeur
Le poète
Habite toujours au cinquième étage il souffre d'une vieille faim
Il contemple sa mort future il cherche à être éternel
Mais non ne croyez pas qu'il aime la mort comme autrefois

Nos mantenemos lejos de la maceración de la resignación pero
El gran culpable sigue siendo nuestro placer
Puesto que la desgracia tendrá necesidad de justificación la des-
gracia es el suelo donde nuestra ciudad se ha levantado
Alegria pureza
No te aproximes
Es a propósito de nuestra alegría
Que nuestra vanidad se muestra lamentable
Tan apurados vamos
Tan viejo es nuestro escrúpulo
Sí es con nuestra alegría que temblamos
Hijo degenerado
Entretanto el espíritu suspenso sobre la pesadumbre universal
Ha dicho vosotros tenéis vuestros sentidos haced que ellos os
procuren vuestro goce
Y esto es amargo
Más amargo
Y esto de algún modo en la amargura se acelera
Para nosotros

Juez eterno
De qué poderes goza la estupidez las estrellas para la estupidez
alumbran
La luz le va tan bien los grandes trenes la llevan por doquier
Todas las ciudades son sus asambleas sus placeres
Y el domingo uno ve sus alegrías de familia
Después de la guerra qué glorificación
Del desorden de la liviandad
Todo el mundo está bien vive mejor
Qué grandeza acordada al boxeador
El poeta
Habita aún el quinto piso sufre de viejas hambres
Contempla su muerte futura quisiera ser eterno
No creáis sin embargo que ama la muerte como antaño

Il interroge
Il essaie à tâtons
Il soupire il délire
Et la vie pense-t-il serait vraiment merveilleuse si

La plus grande affaire est de mourir et nous n'en connaissons
pas une lettre
Ceux qui ont passé ne repassent plus
Mais je l'avoue je n'ai pas d'inquiétude
Je ne crois plus en eux
Sans comprendre je les annihile ils sont morts
O silence
Complicité
Peut-être n'est-ce pas une affaire du tout peut-être la mort ne
nous est-elle rien
Ou au contraire
Tout est-il pour cette seule mort pour ce grand porche pour ce
port heureux
Où entre le navire
Mais non car je ne crois pas au bonheur et je ne crois pas à la
mort
Au fond de moi je vous avoue que je suis sûr d'être immortel
Vanité essentielle

Jeune j'aimais le temps
Je ne supportais pas d'être le plus jeune
J'aimais la graminée quand elle a ses graines les arbres quand
ils s'étendent comme la musique
Jeune j'aimais les vieux
A présent je penche avec mon ombre sur l'autre versant celui
qui descend
Je ne sais plus j'ai goûté plusieurs temps
Peut-être avec la vieillesse viendra le calme

El poeta interroga
Va a tientas
Suspira delira
Y la vida piensa sería verdaderamente maravillosa si

El asunto más grande es el morir y de eso no sabemos una sola
palabra
Aquellos que han pasado no vuelven ya a pasar
Pero yo lo confieso vivo sin inquietud
Ya no creo en aquéllos
Sin comprender los anulo aquéllos están muertos
Oh silencio
Complicidad
Acaso la muerte no sea un asunto en absoluto acaso la muerte
nada signifique
O por el contrario
Todo tal vez existe para esta sola muerte para este gran portal
este dichoso puerto
Donde entrará el navío
Pero no puesto que en la dicha yo no creo yo no creo en la
muerte
En el fondo de mí os lo confieso sé que soy inmortal estoy seguro
Vanidad esencial

Joven yo amaba el tiempo
Joven no soportaba yo ser el más joven
Amaba la gramínea cuando de granos se cargaba los árboles
cuando ellos se extendían como música
Joven amaba a los viejos
Ahora me inclino con mi sombra sobre la otra ladera aquella
que desciende
Yo ya no sé tantos tiempos he probado
Quizá con la vejez vendrá la calma

Combien l'homme a de mépris pour cette bouche qu'il adore
Mais il a trouvé là l'extase il poursuit toujours son extase
Vitalité
Il demande toujours l'odeur et la saveur et la couleur du corps
des femmes
Leur élasticité
Leur mensonge
Ce qui dans leur chair nacrée chastement sourit de la mort
Et puis après
Vient sa tristesse
Qu'il reconnaît

Combien nous avons cherché – miracles nous sommes des
miracles
Rien
Ce monde était droit infini le voici courbe glissant l'un dans
l'autre
La vision de l'homme a grandi mais il y a de moins en moins de
choses derrière
La pensée est mince faible inutile une traînée brumeuse comme
la Voie Lactée
Tandis que le monde est matériel est étendu est effrayant est
véritable comme la paroi de l'enfer
La pensée sourit parce que peut-être elle va mourir

Ces étoiles contraires
Celui qui alluma le feu et celle éclairée par le feu
Le donateur et la demanderesse l'action et le mystère
Celui qui lance et celle qui incube sont présents toujours et à
toute heure
L'Envoyé et la Chassée circulent dans l'ovoïde espace bleu
Ensuite réunis

Cuánto el hombre desprecia esta boca que adora
Pero él encontró el éxtasis él sin cesar persigue su éxtasis
Vitalidad
El sin cesar pide el olor pide el sabor pide el color de cuerpos fe-
meninos
Su elasticidad
Su mentira
Lo que en su nacarada carne castamente se ríe de la muerte
Y luego
Vendrá esa tristeza
Que él reconoce

Cuánto hemos buscado – milagros nosotros somos milagros
Nada
Este mundo era recto infinito helo curvo provocando el
deslizamiento del uno sobre el otro
La visión del hombre es cada vez más grande mas a su espalda
hay menos cosas cada vez
El pensamiento es flaco débil inútil una estela brumosa como la
Vía Láctea
Mientras el mundo es material es extenso es espantoso es ver-
dadero como el muro del infierno
El pensamiento sonríe porque acaso va a morir

Estas estrellas contrarias
Esta que alumbra el fuego y aquella iluminada por el fuego
El que da y la que solicita la acción y el misterio
Este que impulsa y aquella que incuba están presentes siempre
a toda hora
El Enviado y la Cazada circulan en el ovoide espacio azul
Pronto enlazados

Ils forment une longue chanson avec des hauts et des bas
Toujours des chutes toujours des printemps
Ils repartent comme ils arrivent
Toujours la courbe en forme de vague les hauts et les bas
Voilà c'est tout
Et l'ourlet de la mer la poussée du feuillage la terrestre fanfare
des montagnes
N'ayez pas peur de votre tristesse c'est la mienne
C'est la nôtre c'est la sienne
O grandeur
N'ayez pas peur voici la paix la vie la vie est admirable
La vie est vaine
La vie est admirable la vie est admirable elle est vaine

(1924)

Ellos forman una larga canción con agudos y graves
Caídas siempre siempre primaveras
Ellos vuelven a partir como llegaron
Siempre la curva que toma forma de ola los agudos y graves
He aquí todo
Y el borde del mar el crecimiento del follaje la terrestre fanfarria
de los montes
No tengáis miedo de vuestra tristeza ella es la mía
Es la nuestra es la suya
Oh grandeza
No tengáis miedo la paz hela aquí la vida la vida es admirable
La vida es vana
La vida es admirable la vida es admirable vana

(1924)

Cien años después

Introducción, selección de textos y traducción de Raúl Beceyro

1. Introducción

El cine es una invención sin porvenir
Louis Lumière

En el micro cine de Cinecittá de *El desprecio*, film de Jean-Luc Godard, aparece escrita la frase que se supone pronunció el inventor del cine, a quien se le acercó proponiéndole comprar su invención. Lumière se refería a las posibilidades comerciales del cine, y no, obviamente, a su potencial artístico.

Escuchada cien años después, la frase de Lumière resuena de manera extraña. El sector central de la industria del cine tiene hoy más futuro que nunca. Y al mismo tiempo el cine se encuentra en una encrucijada dramática.

En los años cincuenta un tema frecuente de reflexión era el doble aspecto del cine como arte y como industria. Este doble aspecto aparecía ligado a todo film, que se definía por su mayor cercanía a uno de los dos polos, pero se sobreentendía no podía dejar de considerar el otro. Se pensaba, incluso, que todo análisis, para ser “completo”, debía tomar en consideración, cuestiones de una y otra esfera.

Numerosos datos confirmaban este aspecto bifronte del cine: David Wark Griffith era, al mismo tiempo, el fundador del lenguaje cinematográfico y uno de los fundadores de United Artists. Más tarde John Ford y Yasujiro Ozu ocupaban un lugar central en la industria de sus respectivos países y desarrollaban una obra artísticamente consistente. Creo que hay una fecha, y un film, que marcan la cumbre de la relación (conflictiva, es cierto) entre el aspecto industrial, o económico del cine, y su aspecto artístico: *El Gato Pardo* de Luchino Visconti, realizado en 1963.

En ese mismo momento, por otra parte, se materializaba otro aspecto que definía el cine: la conformación de cines nacionales poderosos industrial y artísticamente. En Italia, por ejemplo, en esa época, mientras Visconti filmaba *Rocco y sus hermanos*, Antonioni hacía *La aventura* y Fellini *La dolce vita*.

Hoy todo cambió. El cine es, exclusivamente, una industria, a un punto tal de que el propio film es sólo un componente de una estrategia comercial global. Basta mirar lo que pasó con *Batman forever* o *Pocahontas*.

Estrenados en miles de cines en todo el mundo al mismo tiempo, estos films se complementaban no sólo con los accesorios que ya son habituales (muñecos, revistas, videojuegos), sino con otras actividades conexas. Por ejemplo espectáculos teatrales realizados muchas veces en centros comerciales, video clips de temas musicales interpretados por actores que simulaban ser los personajes de animación, programas televisivos de todo tipo contando cómo los films habían sido hechos, qué piensan sus actores y técnicos, y ofreciéndonos fragmentos del film. Hay que recordar que *Batman forever* es, en realidad *Batman 3º*; con ésta, como con muchas otras películas, se realiza una producción *en serie*.

El estreno simultáneo, en miles de salas, desplazando en consecuencia a centenares de eventuales películas de las pantallas, busca aprovechar los réditos de los lanzamientos mundiales. Se trata de obtener el máximo de dinero lo más rápido posible.

El otro elemento que define el cine hoy, además de la supremacía de su aspecto industrial, es su carácter *multinacional*. Ya no hay cines nacionales (ni siquiera el cine estadounidense lo es, si por tal se supone un cine relacionado con una cultura, con una sociedad; la relación se establece entre *Batman forever* y una industria). La prueba de esta situación la dio el director argentino Marcelo Piñeyro, cuyo film *Caballos salvajes*, según el propio director, era elogiado por espectadores complacidos porque “no parecía argentino”.

El cine central, el cine dominante, cuyos ejemplos son *Batman forever* y *Pocahontas*, ocupan entonces toda la escena, y acorralan tanto a los cineastas de los países centrales que no se resignan a que el cine sea sólo una industria, como a los cines nacionales que procuran seguir existiendo. La lucha es desigual, y el cine central cuenta con el aval de la ideología economicista imperante: el estado no debe intervenir, todo debe ser dejado en manos del mercado.

Si el futuro del cine está inscrito en lo que el cine es hoy, ese futuro tiene los rasgos de Batman o de Pocahontas, y no los de Godard o Tarkovski. Y sin embargo son Godard y Tarkovski los que pueden ayudarnos, aún en este sombrío presente, a pensar un cine que despliegue, en ese incierto mañana, todo lo que el cine puede llegar a ser.

2. El cine según Godard

Hay dos clases de cineastas. Los cineastas como Eisenstein o Hitchcock, que escriben sus films de la manera más completa posible. Saben lo que quieren, tienen todo en la cabeza, ponen todo en el papel. La filmación no es más que una aplicación práctica. Deben construir algo que se parezca lo más posible a lo que imaginaron. Resnais es así, y también Demy.

Y están los otros que, como Rouch, no saben muy bien lo que quieren hacer, y lo buscan. El film es esa búsqueda. Saben que van a llegar a alguna parte, y tienen los medios para hacerlo, pero ¿llegar a dónde? Los primeros hacen films circulares, los otros films rectos. Renoir es uno de los pocos que pueden hacer las dos cosas, al mismo tiempo, lo que le da un encanto particular. Rosellini es también distinto. El es el único que tiene una visión justa, total de las cosas. Filma entonces de la única manera posible. Nadie puede filmar un guión de Rosellini, porque se hará siempre preguntas que Rosellini no se plantea jamás. Su visión del mundo es tan justa que su visión de los detalles, en el plano formal o no, también es justa. En él un plano es bello porque es justo, mientras que en los otros cineastas, un plano es justo gracias a que es bello. Los otros tratan de construir algo extraordinario, y si lo logran, se ven las razones que tenían para hacerlo. Rosellini hace algo porque, antes que nada tiene las razones para hacerlo. Lo que hace es bello porque existe.

La belleza, el esplendor de lo verdadero tiene dos polos. Están los cineastas que buscan lo verdadero, y si lo encuentran, será igualmente bello. Podemos encontrar estos dos polos en el documental y la ficción. Algunos parten del documental y llegan a la ficción, como Flaherty que terminó por hacer films muy elaborados. Otros parten de la ficción y llegan al documental: Eisenstein, proveniente del montaje termina haciendo *Que viva Méjico*.

El cine es el único arte que, según la frase de Cocteau (en *Orfeo*, creo) "filma la muerte trabajando". La persona a quien se filma está envejeciendo y morirá. Filmamos pues un momento del trabajo de la muerte. La pintura es inmóvil; el cine es interesante porque logra aprehender tanto la vida como el lado mortal de la vida.

Los productores ya no saben qué hacer. El público los desorienta. Antes no se daban cuenta de que no sabían nada. Hoy sí. Pero no hay que hablar tan mal de los productores, porque peores son los exhibidores y los distribuidores. En el fondo los productores son como nosotros: gente que no tienen dinero y que necesitan hacer films. Están del mismo lado que nosotros, quieren trabajar sin que los molesten, y, como nosotros, están contra la censura. Los distribuidores y exhibidores, en cambio, no sienten amor por su oficio. Comparado con un exhibidor, el peor de los productores es un poeta. Aunque sean locos, atrasados, imbéciles, inocentes o tontos, por lo menos son simpáticos. Invierten su dinero en cosas de las que no saben qué va a resultar, y frecuentemente según lo que les gusta a ellos. Un productor es a menudo un tipo que compra un libro y de repente quiere construir un negocio sobre ese libro. Puede funcionar o no, pero él igual embiste, siguiendo su impulso. El problema es que, como la mayor parte de las veces no tiene buen gusto, entonces compra malos libros. Pero es un empresario del espectáculo, un hombre del espectáculo, y en consecuencia es simpático. Y además trabaja. Un productor trabaja mucho más que un distribuidor, y un distribuidor mucho más que un exhibidor. Distribuidores y exhibidores son funcionarios, y eso es lo terrible. Los productores libres e independientes deben ser colocados del lado de los artistas. El ideal de los funcionarios, por el contrario, es el siguiente: que todos los días, a la misma hora, un mismo filmatraiga el mismo número de espectadores. No entienden nada de cine, porque el cine representa lo contrario de los funcionarios.

El público, por su parte, no es ni tonto ni inteligente. Nadie sabe lo que es. A veces sorprende, pero en general produce decepciones. No se puede contar con él.

*Jean-Luc Godard**

* Fragmento de un reportaje publicado en el número 138, diciembre de 1962, de la revista *Cahiers du cinéma*.

3. El cine según Andrei Tarkovski

A mí me parece que con el tiempo el cine va a ir separándose no solamente de la literatura, sino también de otras artes vecinas, para ganar una autonomía cada vez mayor. Evolución que no se hace lo suficientemente rápido para mi gusto. El proceso es largo y las etapas numerosas. Es por lo menos así que yo me explico la permanencia, en el cine, de principios propios de otras formas artísticas, en las cuales se apoyan a menudo los realizadores en su trabajo. Pero estos principios, que son extraños al cine, se convierten en obstáculos y frenan la progresión hacia su especificidad. De ahí su incapacidad relativa para evocar la verdadera vida sin recurrir a artificios literarios, pictóricos o teatrales. La influencia de las artes plásticas se ve también en la aplicación de los principios de la composición y de los colores. La realización cinematográfica no es entonces, más que un derivado. Esta manera de hacer le quita al cine su originalidad cinética y frena la búsqueda de soluciones propias a un arte independiente. Lo más grave es que se erige en obstáculo entre el autor del film y la vida a causa de esta influencia de artes más antiguas. La realidad no puede entonces ser recreada en el cine tal como el hombre la siente y la ve, es decir la vida auténtica.

Un día acaba de transcurrir. Supongamos que haya sucedido un acontecimiento importante con varias interpretaciones posibles y un conflicto de ideas. O sea algo que pueda constituir el argumento de un film. ¿Bajo qué forma este día ha sido registrado en nuestra memoria? Como un recuerdo más bien amorfo, sin esqueleto, como una nube, mientras que el acontecimiento central del día aparece sólido, comprensible en el fondo y claro en la forma. En relación al resto del día este acontecimiento se fija como un árbol en la niebla. (La comparación no es del todo exacta porque para mí la nube y la niebla no tienen la misma sustancia.)

Las impresiones dispersas del día suscitan en nosotros reacciones o producen asociaciones. La memoria conserva de los objetos y de las circunstancias sólo contornos borrosos, debido, aparentemente, al azar. ¿Es posible expresar esta percepción de la vida a través de los medios del cine? Sin ninguna duda, porque de todas las artes es la más realista.

Resulta evidente que buscar reproducir de esta manera la vida no puede constituir un objetivo en sí. Pero interpretándola desde

un punto de vista estético, esta manera de hacerlo puede concretar ciertas ideas fundamentales. La autenticidad de los acontecimientos no se resume, me parece, a la fidelidad al hecho bruto, sino más bien a la reproducción exacta de la percepción que se tuvo de ese acontecimiento.

Uno camina por la calle y cruza su mirada con la de un transeúnte. Esta mirada le llama la atención. Despierta como una curiosidad, una inquietud. Ejerce cierta influencia, le transmite a uno cierto estado de ánimo.

Si uno reconstituye mecánicamente este encuentro, vistiendo a los actores con la precisión de un film documental y eligiendo escrupulosamente el lugar de filmación, se dará cuenta de que la secuencia no le produce la emoción que uno sintió en el instante del encuentro. Porque no se ha prestado suficientemente atención a la preparación psicológica. Es efectivamente el estado mental de uno lo que le había dado a la mirada de ese desconocido toda su carga emocional. Para que el espectador tenga aquella misma impresión es necesario suscitarle una disposición mental similar a la nuestra en aquel encuentro. Lo que significa más trabajo de puesta en escena y más materia en el guión.

Siglos de tradición teatral evidentemente han producido una cantidad inaudita de clisés que desgraciadamente han encontrado refugio en el cine.

Ya he dado mi opinión sobre la dramaturgia y sobre la lógica de la narración en el cine. Pero vale la pena, para ser más preciso y mejor comprendido, que me detenga sobre la noción de *puesta en escena*. Porque en la manera de enfocarla se advierten frecuentemente actitudes que pueden ser secas o formales. Comparar la puesta en escena de un film a la que había imaginado el guionista, permite a menudo comprender lo que puede ser el formalismo en el cine.

Para ser expresiva se ha dicho que una puesta en escena debía producir simultáneamente un sentido evidente y una significación más profunda. Eisenstein insistió mucho sobre esto. Pero esta concepción es demasiado simplista porque hace surgir convenciones inútiles que violentan y desnaturalizan el tejido viviente de la imagen artística.

Se llama en general *puesta en escena* la disposición de los actores y sus relaciones con el medio. Sucede que un acontecimiento nos sorprende por su puesta en escena particularmente expresiva

y decimos: "La realidad sobrepasa la ficción". Lo que nos sorprende entonces es el desfasaje entre el sentido del acontecimiento y su puesta en escena. Pero esto que aparentemente es absurdo oculta en realidad un sentido más profundo, lo que crea la fuerza de persuasión que nos hace creer en la verdad del acontecimiento.

Se trata de no evitar lo complejo, de no reducir las cosas a un aspecto demasiado primario. La puesta en escena en el cine debe dejar de simplemente ilustrar una idea. Debe respetar la vida, el carácter de los personajes, su estado psicológico. Es por eso que no se puede reducir la evolución de los actores en el espacio a una simple visualización del diálogo o de la acción. La puesta en escena del cine debe conmovernos por su veracidad, por su belleza, por su profundidad y no ser simplemente el vehículo de un sentido. Y aquí como en todas partes una explicación demasiado evidente de la idea limita la imaginación del espectador y crea un punto de vista que reduce la profundidad de aquella idea.

Sería fácil encontrar ejemplos. Pensemos en esas paredes, en esas barreras, en esas rejas que inevitablemente separan a las parejas de enamorados... O en esas panorámicas sobre las gigantescas obras, destinadas a llevar al espantoso egoísta hacia la razón, a inculcarle el amor al trabajo y a la clase obrera...

La manera de poner en escena una secuencia puede repetirse solamente si existen dos personas completamente idénticas. Y cuando una puesta en escena se transforma en clisé, en concepto, aun cuando sea original, todo resulta esquemático y mentiroso: los personajes, la acción y la situación psicológica.

Recordemos el final de *El Idiota*, la novela de Dostoievski. ¡Qué verdad conmovedora en cada carácter, en cada acontecimiento! Sentados uno frente a otro en una gran habitación, tocándose casi las rodillas, Rogojin y Mijkin, nos sorprenden por la incongruencia y lo absurdo de la puesta en escena en relación con la verdad absoluta de su estado interior. Aquí el rechazo de toda orientación intelectual en la puesta en escena, vuelve a ésta tan convincente como la vida misma. Sin embargo en muchos realizadores la ausencia de una idea evidente en la base de la puesta en escena la hace un simple formalismo. Demasiado a menudo, los realizadores dan a la acción humana, no el sentido verdadero sino el que ellos le imponen. Para convencerse de esto basta, por ejemplo, con pedir a unos amigos que nos cuenten las escenas de velorio a las que han podido asistir... Y estaríamos conmovidos por cada



Natura morta (1964),
óleo sobre tela, 25.5 x 30.5 cm.



Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie (1956),
aguafuerte, 20.3 x 19.9 cm.

una de las circunstancias, por la manifestación de los diversos caracteres, por la expresión de los muertos, por la incongruencia del conjunto... Es necesario alimentarnos con observaciones de la vida misma y no jugar a la expresividad construyendo una vida falsa, desprovista de alma y llena de clisés.

Esta polémica alrededor de la pseudo-expresividad de la puesta en escena, me hace recordar dos historias auténticas que me contaron. Varios soldados iban a ser ejecutados frente a su regimiento por traición. Esperaban contra la pared de un hospital, parados entre charcos de agua. Era el otoño. Se les ordena sacarse sus abrigos y sus botas. Y uno de ellos con sus medias agujereadas busca un lugar seco donde poner las botas y el abrigo que ya no necesitaría segundos después... La otra historia. Un hombre había caído bajo un tranvía que le había cortado una pierna. Se lo ayudó a sentarse contra una pared esperando la ambulancia. Una multitud de curiosos lo observaba. No soportando más, el herido sacó un pañuelo y se cubrió el muñón... Es inútil insistir sobre la expresividad de estos dos incidentes. No se trata de tener una colección para contarlos los días de lluvia, sino simplemente de ser fiel a la verdad de los caracteres y de las situaciones sin recargar su belleza con alguna argucia artística.

Las palabras empleadas embrollan a veces la reflexión y aumentan a menudo el desorden que reina aquí, en esta tentativa de teorización. La verdadera imagen artística representa siempre una unidad entre la idea y la forma. Si la imagen es una forma sin contenido, o viceversa, la unidad está quebrada y la imagen no pertenece más al dominio artístico.

*Andrei Tarkovski**

* Fragmento del libro de Tarkovski *Le temps scellé*, edición francesa.

Seven poems

Robert Creeley

Common

Common's profound bottom
of flotsam, specious increase
of the space, a ground abounds,
a place to make it.

Siete poemas

Robert Creeley

Traducción: Gabriel Bernal

Común

En el fondo profundo de lo común
los pecios, incremento engañoso
del espacio, una superficie abundante,
un lugar para realizarlo.

Not Much

Not much you ever
said you were thinking
of, not much
to say in answer.

No mucho

Nunca dijiste mucho
de lo que pensabas,
no hay mucho
que decir en respuesta.

“Go Float the Boat...”

Is it possible
for dumbness
to be more or less
than this

— *Go float the boat.*

What is
what then
and when
is when

— *Go float the boat.*

And whatever
whatever
wherever
wherever

— *Go float the boat.*

“Suelta las amarras del bote”

Es posible acaso
que la mudez
no sea ni más ni menos
que eso

— *Suelta las amarras del bote.*

Qué es
qué entonces
y cuándo
es cuándo

— *Suelta las amarras del bote.*

Y lo que sea
que sea
donde sea
que sea

— *Suelta las amarras del bote.*

Epic

Wanting to tell
a story,
like hell's simple invention, or
some neat recovery

of the state of grace,
I can recall lace curtains,
people I think I remember,
Mrs. Curley's face.

Epica

Al desear contar
una historia,
como una simple invención del infierno o
una simple reconquista

del estado de gracia,
puedo evocar las cortinas de encaje,
las personas que creo recordar,
la cara de la señora Curley.

Tree

for Warren

You tree
of company —

here
shadowed branches,

small,
twisted comfortably

your size,
reddish buds' clusters —

all of
you I love

here
by the simply river.

Arbol

a Warren

Tú, árbol
de compañía —

aquí
la sombra de las ramas,

pequeño,
torcido cómodamente inclinaste

tu estatura,
los racimos de brotes rojizos —

amo
todo en ti

aquí
a la orilla del río.

Nature Morte

It's still
life. It
just ain't moving.

Nature morte

Es naturaleza
muerta. Para
nada se mueve.

Life

for Basil

Specific, intensive clarity,
like nothing else
is anything
but itself —

so echoes all,
seen, felt, heard
or tasted, the one
and many. But

my slammed fist
on door, asking
meager, repentant, entry,
wants more.

Vida

a Basil

Una claridad específica, intensa,
como ninguna otra cosa
es cualquier cosa
sino ella misma —

por eso es un eco de todo,
visto, sentido, oído
o degustado, lo uno
y lo mucho. Pero

mi puño golpeando
la puerta, llamando
seco, repentino, entrando,
quiere más.

Poemas*

Alberto Blanco

Algunos
abren su puerta
para dejar entrar a los demás

Otros
la cierran
por temor de que alguien entre

Pocos
muy pocos
los que no tienen casa

* Hace algunos años se publicó en la Ciudad de México *Giros de faros* (Fondo de Cultura Económica, 1979) de Alberto Blanco –un libro de inusitada calidad poética. Muchos jóvenes, desde entonces, no han tenido sin embargo la oportunidad de leer los excelentes poemas contenidos en este libro. Hemos seleccionado, por lo tanto, algunos de estos poemas, y los hemos reproducido aquí acompañados de algunos otros de su última producción. Pensamos que la reunión de aquéllos, ya distantes, y de éstos, recientes, ofrecerá al lector una imagen más completa de la poesía de Alberto Blanco.



Paesaggio (Interno di via Fondazza) (1956),
acuarela sobre papel, 21.2 x 22.6 cm.



Natura morta (1960),
óleo sobre tela, 30 x 40 cm.

Tríptico azul

I

Hay mañanas
en que bajas al río
y te detienes
a escuchar en la corriente
la voz amorosa del mar.

Quisieras volar
seguir el cauce
de su pelo suelto,
y tal esperanza te sostiene
sobre los juncos de la ribera.

II

Una paloma
cruza los maizales
quebrando
en violetas y grises
la certeza de las miradas.

Absortas en la luz
se doran las mazorcas,
brillantes contra el cielo
como los ojos
colmados de placer.

III

Así mientras recobro
mi cuerpo lentamente,
la tarde en los balcones
toma la forma
de un barco que se aleja.

Entre las nubes que flotan
azules en el horizonte,
contemplo a la luna
dormir desnuda
junto al río.

Canción de octubre

Luces rojas de los que van,
amarillas de los que vienen:
se van apagando lentamente
las colillas que dejó el sol
prendidas en los cristales.
Balanza del cielo, la calle
es un mercado... estrellas
frescas, monedas en el aire.

La mesa puesta

Reunidos al calor del buen café,
los panes resplandecen con la calma
de las paredes blancas, encendidas,
rebosantes de luz por la ventana.

Ya la paja se extiende entre los pinos,
crece la claridad y forma el cielo,
forma una habitación, forma una jarra
profunda como el ojo del espejo.

En este mismo mar, el mar de siempre,
llano rectangular de cada cosa,
donde flotan los montes y las nubes
como islas de quietud entre las horas.

Tomados de *Giros de faros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979 (Letras Mexicanas).

Yab-Yum

Todo sexo es terrible.

Todo macho y toda hembra
se aparean sobre los huesos de sus muertos.

Se abrazan, se muerden, se lastiman y se besan
llorando silenciosamente por dentro...

Con ese llanto sordo, seco y antiquísimo
de las grandes tortugas que se buscan
en las noches de luna llena para aparearse.

El macho penetra en lo desconocido
con la luz de la carne inteligente...

La hembra lo recibe en lo desconocido
con la oscuridad de la inteligencia carnal...

Todo sexo es terrible:

Gemir, callar,
volver a gemir
y esperar el estruendo...

Hasta que el cielo entero se derrumba.

*

Las parejas después del coito
se besan, bajan la vista, se dan la espalda...
levantan las piezas rotas del rompecabezas
y empiezan a armar la vieja historia una vez más.

Principio y fin del río de la imagen

a Ray Parish

Nuestra mirada salta de una letra a otra, de una palabra a otra, de una frase a otra,
en este río de los años sin que el viento se decida a conservar unas pisadas en la arena,
sin que la rosa transparente se incline por una dirección en el intenso bosque de la mano,
sin que el otoño se ponga a deshojar todos y cada uno de los árboles hasta armar un libro.

Como si el dolor que se desprende del cielo no fuera una visión perfectamente azul,
como si la íntima caligrafía de los deseos tuviera mojadas las manos en tinta sangre,
como si el silencio avanzara a saltos cuánticos en la cámara de burbujas de la mente,
como si los frutos del tiempo no nos contaran su historia en cada semilla del instante.

Porque la vida traza un camino blanco más allá de los colores en la nieve caída,
en la plétora de luz que anida en cada copo delicuente y en cada grano de arena,
y unas gotas de oro no hacen más que recordarnos que sólo lo transitorio permanece
y que sí... tal vez, después de todo, esto es lo único cierto:
la imperfección es la cima.

Teoría de las probabilidades

Una golondrina
no hace verano.

Una teoría es sólo
una probabilidad.

Un haz de versos
no ordena el universo.

Un lance de dados
jamás abolirá el azar.

Poemas

Horacio Aige

Círculo quebrado...

Círculo quebrado de enigmas vacilantes en rituales de odio
y paisajes de gloria.

Y para nostalgias delira el recuerdo,
y a veces, tal vez, la razón sola
en turbado agobio sobre el laurel de la nada.
Y es indigna la canción que en celeste moría
con victoria pasajera.

Y ya en sombras de amor
ves al tigre bajo rojo cielo
en aventurada orilla de álamos y río
alzando al aire un desolado pájaro,
para temblar luego
más allá de las aguas
donde vacila el aire del miedo.

Bajo el torbellino de la danza

El vago son, verde, alto y muy erguido, gira al viento.
Y es un gato negro cruzando el día
como una lentísima tiniebla
en el cruel y siniestro acorde
de la llama que muere
bajo el torbellino de la alianza
en medio de la alucinante tarde.
Y es el mismo gato
emplumado de oro y disfrazado de aire
el que llama al vencido
habitante insular,
el que llama al humilde, al triste al peregrino,
para que habite la cimbreante caña
que en solitaria llanura silba
pétreas locuras amarradas al viento
con dos hojas de laurel
de labios altos y de pies ligeros
que por orden de Satán
obstinadas recogieran
las manos tristes de un triste ciego.

Vertical y mágica

Vertical y mágica, la luz.
Trasegando el agua de la túnica
en el íntimo cristal del encuentro.
Y ya ves al augur soñando
la falacia triste
en aquella gruta de rupestres inscripciones
y cruzados capiteles de anfibios laberínticos juegos
que sabios persisten en su nada.
Tan sólo un simple destello de muerte
cayendo de los acantilados
sin resolver aún
el color de los frutos
que habitan el universo.

Amapola y danza

Llevan azul o violeta las manos,
vacío llevan,
pero pasas y no comprendes.
Fugaz al torbellino,
vuelta a vuelta,
y desciendes y desciendes.

Amapola en las cuatro altitudes,
y de cintura a frente.

Círculo.
Y raya la matriz en el canto ciego.
En el canto ciego
amapola y danza.

Un cántaro.
Y fuimos lluvia y refugio del peregrino.

Vacilante, un vacío abre la fuente.
Y ante todo
quedas tú.
Quedas tú y me voy yo.

En aquel astro

La suave dehiscencia que la tarde traía
quebrada al timón.

Rojo al círculo.
La noche ciega mutila dagas para el rey.
Mientras, el cilicio en el cilicio va pasando.

Fuego a palabra. Un signo.
Pero sabes, sabes inclinarte,
ante la salvación y ante todo.

Corona capturada, el son.
Y marchar y marchar.

Muda y roja la corola,
muda y roja tu faz.
Hasta donde salvan, hasta el instante.
Hasta ver y hasta no ver.

Andrómeda, eclipse que no sabes.
En aquel astro danzas tú,
danzas tú y me veo yo.

Referencias

- HORACIO AIGE (Rosario, Argentina, 1959). Los poemas que aparecen en este número de la revista pertenecen a *Poemas*, su primer libro.
- RAÚL BECEYRO, cineasta y ensayista argentino nacido en la provincia de Santa Fe, Argentina, en 1945. Es autor, entre otros libros, de *Henri Cartier-Bresson* y de *La historia de la fotografía en diez imágenes*.
- ALBERTO BLANCO, poeta, traductor y editor mexicano nacido en Tijuana en 1951.
- ROBERT CREELEY (1926). Poeta, narrador, dramaturgo y ensayista norteamericano. *Mirrors* y *Memory Garden* son dos títulos últimos de su producción poética. También ha publicado *A Quick Graph: Collected Notes & Essays* y *Was That a Real Poem & Other Essays*.
- GUY DAVENPORT, poeta, traductor, ensayista, narrador y pintor nacido en Carolina del Sur en 1927. El ensayo que aparece aquí pertenece a *The Geography of the Imagination*. Actualmente vive en Lexington, Kentucky. La editorial New Directions está por publicar este año un libro de sus pinturas, otro que reúne sus traducciones de siete poetas griegos de la Antigüedad y uno más de cuentos.
- PIERRE JEAN JOUVE (1887-1976), poeta, novelista y ensayista francés, autor de una extensa obra. Su obra poética completa ha sido publicada en cuatro tomos (París, 1964-1967).
- TRISTAN TZARA (SAMI ROSENSTOK, 1896-1963), poeta francés de origen rumano. Inició en Zurich el movimiento dadá. Es autor de *El hombre aproximativo* (1931) y de *El surrealismo de hoy*, entre otros títulos.
- ILARIE VORONCA, poeta rumano. Participó en la vanguardia francesa; gran parte de su obra fue escrita en francés. Se suicidó en París en 1938.