

# POESÍA Y POÉTICA

PRIMAVERA 1996

**Los senderos de la creación**

Francis Ponge

**Sueño y Poesía**

Guennadi Aigui

**Discurso en Valparaíso**

Gonzalo Rojas

**Poemas**

Guennadi Aigui / Valerio Magrelli

Ingeborg Bachmann / W. S. Merwin

Víctor Sosa

21

---

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. 21 • Primavera 1996

**Hugo Gola**  
DIRECTOR

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

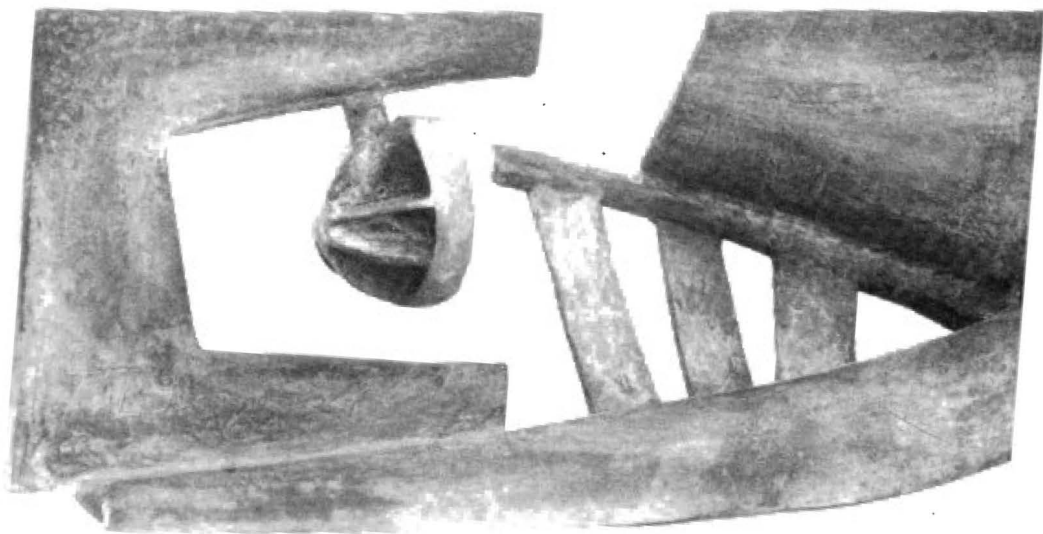
**Gerardo Menéndez**  
DISEÑO

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 CV, Cerrada de Río Becerra 112,  
Col. 8 de agosto, 03820, México, D.F.

# Contenido

- 3    Los senderos de la creación  
     *Francis Ponge*  
     Traducción: Jorge Fernández Granados
- 17   Sueño y Poesía  
     *Guennadi Aigui*  
     Traducción: Ernesto Hernández Busto
- 23   Poemas  
     *Guennadi Aigui*  
     Traducción del ruso: José Manuel Prieto
- 37   Discurso en Valparaíso  
     *Gonzalo Rojas*
- 46   Nuevos poemas  
     *Valerio Magrelli*  
     Nota y traducción: Ernesto Hernández Busto
- 59   Cinco poemas  
     *Ingeborg Bachmann*  
     Nota y traducciones: Javier Barreiro Cavestany
- 76   En las montañas rojas  
     *W. S. Merwin*  
     Traducción: Alberto Blanco
- 84   Tres poemas  
     *Víctor Sosa*

Ilustraciones: esculturas de  
Pawel Anaszkiewicz



*Otago*, bronze, 1990, 18 x 43.5 x 14 cm.



# Los senderos de la creación

Francis Ponge

Traducción: Jorge Fernández Granados

*Con la ayuda del Littré, como con frecuencia lo ha hecho, Francis Ponge expone en la introducción de La fabrique du pré –un texto editado por Alberto Skira en 1971– el significado que para él, “un profesional de la desmitificación a ultranza”, tiene el título de la colección a la que pertenece el libro.*

*De la mínima partícula gramatical asciende el autor hasta la fricción de las palabras con las cosas. Paso a paso descubre las posibilidades del lenguaje que intenta no sólo “expresar algo” sino “obtener algo”. Recorrido minucioso que hilvana el trazo material, los tanteos y ajustes sucesivos y culmina en la creación de una forma. Búsqueda de la perfección que es también esbozo de la poética personal de Ponge.*

20 de mayo, 1970

Si fuera necesario una vez más —y porque estas cuestiones y el género literario que suscitan hoy están *de moda*— poner sobre la mesa las etapas sucesivas de mi *trabajo* con la escritura, a propósito de tal o cual emoción que me llevó originalmente a esta actividad, escogería mostrar mis notas *sobre el prado*.

Les Vergers, 23 de marzo, 1970

**Los:** artículos plural del latín *ille, illi, illos*.

**senderos:** plural de *sendero*, del latín *semitarius*, relativo a una senda (sendero sería, entonces, originalmente un adjetivo). *Senda* proviene del latín *semita*, que podría haber venido del árabe (es decir, del semítico) *samata semt*, vía, camino (¿a los semitas se les llamaría entonces así porque son nómadas?) (Littré, t. IV, p. 1896 y 1897)<sup>1</sup>. Acerca de *senda*, el primer ejemplo citado por Littré es del siglo XII (Rois); de *sendero*, del siglo XI (Canción de Rolando).

Definición de *senda*: sinónimo popular de *sendero* (cuya definición es *camino angosto en el campo o en el bosque que sólo sirve a los peatones*). Habría, pues, *a priori* la idea, el lugar común, de un *camino angosto*, de una *entrada restringida*. Los senderos de la creación, decimos, y ¿por qué no las avenidas?

**de:**

**la:**

**creación:** no me gusta mucho esta palabra, porque según Demócrito y Epicuro, nada es creado de la nada en la naturaleza (es decir, nada ha sido creado). Nada es creado de la nada, y es evidente que las obras literarias lo son a partir de letras y palabras y signos de puntuación, etcétera (por simple permutación de lo que Lucrecio llama *elementaria*).

Proviene del latín *creationem*, de *creare*, del sánscrito *kri*, hacer.  
Crear: “acción de inventar, de fundar, de producir, de asignar un fin (práctico)” (Litré, t. I, p. 887)

30 de marzo, 1970

I

(Durante el mes de agosto de 1960), 30 años después, nos encontramos una vez más en esta región de Francia que siempre ha sido uno de nuestros lugares preferidos: la parte alta de Vivarais, donde el Lignon, impropriamente llamado Vellave por nacer en el macizo de Mezenc, comienza a descender hacia el alto Loire (bañando sucesivamente Fajö, Mars, Le Chambon, Tence) antes de confluir con él, no lejos de Monistrol.

30 de marzo, 1970

II

Por

Los senderos de la creación

Partimos.

Los senderos de la creación, evidentemente, son las líneas de la escritura.

No hay ruta ya trazada; hay que atravesar el campo.

Tomo el camino que nos reunirá.

Tomo el camino de crear, sea lo que sea.

“El camino está abierto aún al arrepentimiento” (Racine, *Bajazet*)

¿Qué caminos tomaremos sino aquellos que nos abre nuestra pluma (nuestra escritura)?

¿Qué caminos, entonces, podremos tomar sino aquellos que nos abre (descubre) la escritura?

No nos *andaremos con rodeos*<sup>2</sup> (con desviaciones y miramientos).

No me *andaré con rodeos* para explicar mi método creativo.

No sería agradable *tropezarse con uno mismo* (y contradecirnos).

La “creación” (como la llaman) nos permitirá ver bien el camino.

30 de marzo, 1970

III

*Tomar el camino más largo.*

*Ser un ejemplo a seguir.* Estar fascinado de *ser un ejemplo a seguir* por los demás (Sévigné).

*No dormirse en sus laureles.* No detenerse a la mitad del camino (a medio camino).

Seguir siempre el propio camino

(*ir con los pasos contados*).

Camino trillado, abierto.

Los grandes caminos.

*Encontrar su verdadero camino*, habla de una cosa que se cumple sin dificultad.

Semejantes tratados *encontraban su verdadero camino* (La Fontaine).

Viejo como un camino.

Atajo (camino que se desvía del camino principal).

Camino de sirga.

Camino de ronda.

Camino cubierto (protegido, a lo largo de las zanjas de una plaza).

30 de marzo, 1970

IV

*Abrirse paso.*

Sus encantos le *abrieron paso* en el corazón del rey (Hamilton) (ganar terreno).

*De paso* (durante el trayecto)

—sin embargo, *platicamos de paso*.

*Llevar camino andado* (tener ventaja).

*Hacer más corto el camino*, distraerse con algo durante la marcha.

Hablaban de todo y nada para *hacer más corto el camino*.

Terminaron hablando de lo que llaman la virtud secreta de algunas palabras... (La Fontaine, Oración)

Aquel hombre se *abrirá camino*.

30 de marzo, 1970

V

“La fe es el camino a la inteligencia”

(Bossuet, citado por Littré).

Así, podríamos decir: la sensibilidad es el camino a la creación (es uno de los caminos a la creación)

o el amor por las palabras es el camino a la creación literaria, poética,

es decir, también, el camino a la autocreación.

31 de marzo, 1970

I

No hay duda, según mi experiencia, de que el amor a las palabras (o sea la referencia reverente a ellas), la visión tradicionalmente humana y (atrevámonos a decirlo) *nacional* de las cosas (es necesario explicar que esto sea el amor a las palabras), es el camino a la creación (quiero decir, la expresión sin trampa de una sensibilidad personal, no solamente la manufactura de objetos de esparcimiento, de gozo para el gusto común de los usuarios de la lengua, sino la autocreación del individuo mismo en su similitud y diferencia con sus semejantes)

la consolidación / la confirmación

la justificación / la satisfacción

(la *felicidad*, en el sentido epicúreo del término)

31 de marzo, 1970

II

“¿Los senderos de la creación?” *¡Andale, cómo no!* (Notemos, ya aquí, un pleonismo: ya que *senderos*, implica *andar*). Estos senderos, cuáles podrían ser sino aquellos que comienza a abrirnos, a esclarecernos nuestra pluma; aquéllos de nuestra *escritura*. Y será necesario que sean aquellos que *ella* pueda seguir, tomar —anti-  
guamente se decía aquellos que puedan *atrapar* nuestra *lectura*.

Pero, ¿para qué *escribir*? Para producir (dejar) una huella (*material*), para *materializar* mi paso, a fin de que pueda ser seguido de nuevo, una segunda vez. ¿Cómo puedo escribir? Con las palabras. ¿Qué palabras?

Aquellas que, de golpe, mi audacia *me dicte*, me incite a trazar, a escribir, y que mis escrúpulos *me permitan* escribir, trazar.

¿De qué está hecha esa audacia? (primer punto)

¿Cuáles son esos escrúpulos? (segundo punto)

Esa *audacia* es mi subjetividad (aquí se insiste en el *sub*: lo que brota del fondo, debajo de mí, del interior de mi cuerpo) y sobre la *jetividad*<sup>3</sup> (que forma parte de subjetividad): se trata de un *lanzamiento*, de una *proyección*, de *proyectiles*.

En cuanto a los escrúpulos: son las piedras, los escollos, las dificultades, los obstáculos puestos frente a mí (frente a mi *proyección*, frente a mis *proyectiles*) por mi propia lectura de esas mismas palabras, consideradas ahora como *obstáculos* a mi audacia, en la medida en que ella quiere ser *comunicativa*. Esos escrúpulos, en fin (finalmente), son las mismas palabras (ya no lanzadas por mí, trazadas, escritas por mí, sino *leídas* por mí, como obstáculos en mi camino). En suma, un camino hecho de obstáculos, de puertas sucesivas. Qué curioso que las puertas sean necesarias a cada instante en este camino (en este andar). Además, es necesario que las palabras sean tales que, puestas por mí, frente a mí, ellas *se abran a sí mismas* como puertas (que cuenten con el ojo electrónico que permita que a mi paso, *con la sola intención de mi paso*, se abran). —¡He ahí la dificultad!

—¿Cuál dificultad?

No hay de qué sorprenderse, ya que al fin el trazo de esas palabras es también su *manera* de andar, de caminar (su trazado, es decir, su *pronunciación* por medio de la pluma, su *articulación*). Así, son a la vez puertas, llaves y cerraduras.

—¡Dale con lo mismo! De ahí no salimos.

—En efecto. La idea, la esperanza de *salir de ahí*, ¿no será, ella misma, una idea absurda? Todo no es más que re-inscripción, pero esto comporta una noción *activa* (en esto consiste la existencia).

21 de mayo, 1970

*El hecho de la escritura (de la producción, de la creación textual, escritural) es la lectura de un texto del Mundo.*

Que las cosas, tal como las distinguimos, como las reconocemos —y tal como *las amamos*—, que los fenómenos del mundo físico, del llamado mundo exterior, sean *de por sí* palabras, de ello no tengo ninguna duda.

No las amamos, no nos extasiamos frente a ellas sino en la medida en que las *re-conocemos*. El movimiento (la emoción) que se produce en nosotros (que ellas suscitan en nosotros) y que nos permite a la vez *re-conocerlas como semejantes a su nombre y conocerlas (con sorpresa)*, es decir, *descubrirlas como diferentes a su nombre*, nos hace, por consecuencia, desear *nombrarlas mejor*, y esto se “traduce”, de hecho, en *una atención reforzada a su nombre*, que consistirá simplemente en darle su sentido originario (o completo), con el fin de llevarlo de nuevo hacia su objeto, concebido en su verdadera densidad y diferencia: aquellas que lo caracterizaban cuando fue nombrado por primera vez, aquellas que provocaron la necesidad, el deseo de nombrarlo.

En suma, las cosas son, *a la vez, tanto palabras como cosas* y, recíprocamente, las palabras son, *a la vez, tanto cosas como palabras*. Es su copulación, que realiza la escritura (verdadera o perfecta), es el orgasmo que resulta de ella, lo que provoca nuestro júbilo.

Se trata de hacerlas *volver a entrar* a una en la otra: de ya no verlas *doble*: que las dos apariencias se confundan (con exactitud) (lo que se conoce *registro* en términos de impresión).

29 de mayo, 1970

*Dicho de otra manera*: si *amamos* las cosas es que las re-conocemos, quiero decir que las experimentamos *a la vez* como semejantes a lo que nuestra memoria había conservado de ellas (y que está incluido en su nombre) y como diferentes de esa noción simplificada y utilitaria (representada por su nombre, por la palabra que las designa).

Lo que nos hace *reconocer* a una cosa *como cosa* es precisamente el sentimiento de que es *diferente* de su nombre, de la palabra que la designa, de la palabra que lleva su nombre, de la palabra de la cual está muy conmovida de aceptar llevar el nombre.

29 de mayo, 1970

A estas alturas —habiendo sido *ya* nombradas las cosas, las palabras que existen, una lengua (la nuestra) que existe—  
¡Doy gracias a Dios!

Ya que *ello nos permite* experimentar tanta sorpresa y alegría a través de la vista, a través de la aprehensión sensible de las cosas mismas, percibidas tan diferentes de sus nombres.

Ahora, a estas alturas, ¿qué hacer? ¿Y cómo hacer?

Qué alegría *tener que expresar* esta diferencia, experimentar a cada momento esta evidencia verdadera, ¡la materialidad del mundo físico!

¿Cómo? Muchos estarán tentados a ignorar las palabras, a emplear pintura (o música).

Ese no será nuestro caso ni nuestra decisión (resolución).

29 de mayo, 1970

A estas alturas, si *amamos* las cosas es que las *reconocemos* a la vez como *responsables* (conmovedoramente) de sus nombres —y, no obstante, tan diferentes de sus nombres, tan distintas, mucho más vitales y ricas que sus nombres (que las palabras que las designan).

*No obstante*, no las conocemos —y reconocemos— sino gracias a sus nombres (y son de hecho también sus nombres los que nos permiten conocerlas como distintas y más vivas).

De estas dos constataciones, ¿qué resulta? *El brinco*, a un tiempo lógico e ilógico, *el salto está aquí*: que debemos amar también esos nombres, amarlos lo suficiente como tales para intentar de



nuevo hacerlos reencontrarse (cosas y nombres), coincidir las unas y los otros (cosas y nombres).

El amor a las palabras es de alguna manera necesario entonces para el gozo de las cosas.

O, mejor dicho, realizar el amor físico (el acoplamiento de nuevo) de las palabras y las cosas nos producirá satisfacción y regocijo. Y de esto sólo nosotros (nosotros, dotados de la palabra, capaces de la escritura), sólo nosotros somos *capaces*.

29 de mayo, 1970

¿Por qué, aunque estemos tentados a ello, no nos permitimos *ignorar* esos nombres, ignorar las palabras? ¿Por qué decidimos *preferirlos* a la pintura (por ejemplo) o a la música, o a cualquier otro *medio* de expresión?

Por el gusto de la dificultad, y también por el sentimiento (la intuición) de que la nominación es la clave de todo —y que si nos interesamos en la diferencia entre palabras y cosas es que en realidad ahí está lo que más nos importa, de que es *a nosotros* a quienes esta diferencia (la cuestión de esta diferencia) concierne, de que se trata, en suma, de *nosotros mismos*— y de nuestra propia existencia, de nuestra propia personalidad, de nuestra propia libertad, de nuestra propia justificación, de nuestro único *deber* (para con nosotros mismos como para con la sociedad, como para con el mundo entero, para con la naturaleza entera, para con la mecánica, el funcionamiento universal del cual formamos parte).

30 de mayo, 1970

*La materialidad de la escritura*, del grafismo, y no un grafismo individual (manuscrito, autógrafo), sino un grafismo común (caligrafía o tipografía): esto nos hace *amarla*, desearla e —intelectualmente, después— considerarla importante (esencial).

Los bellos textos en una lengua muerta (por ejemplo, para nosotros, los textos latinos) nos interesan más aún cuanto que

existen como *escritura*, ya que no sabemos del todo cómo eran pronunciados. Porque su materialidad es evidente (inscripciones, grabados en la piedra o sobre cera, o en tablillas de barro, o tipográficamente, sobre las páginas de nuestros libros de texto).

Por otro lado, *ese mutismo* los asemeja también para nosotros a las cosas del mundo físico.

Sin embargo, son signos también, sin duda alguna, y en ellos *reconocemos* (en una cierta medida, con una cierta proporción) el parentesco (más o menos lejano) del espíritu de nuestros ancestros con nuestro propio espíritu, lo cual es también emocionante, enaltecedor (de un *profundo* interés).

El fenómeno esencial, primero, principal, original —del que todo deriva o derivaría— ¿no es el respectivo a *la especie* (la pluralidad de los individuos) en el tiempo (generaciones, regeneraciones) y en el espacio (comunicación, sociedades)?

Este hecho, este fenómeno, para ser comprendido por el espíritu ¿requiere intelectualmente de la abstracción generalizadora, de la noción y de la clasificación?

¿Por consiguiente, de la nominación?

El fenómeno de la pluralidad —de la incomprensible pluralidad de individuos en el espacio— ya más o menos lo he abarcado en varios textos (en varias ocasiones): *Ad Litem*, *La 45ª primavera*, *La lila*, *El albaricoque*, *Primeras notas del hombre*, *El plátano* (“No puedes guiarlos, pero emiten lo suficiente para una sola descendencia...”)

El número de posibles sacrificados cada primavera. La muerte de los padres necesaria para el nacimiento del hijo (considerado primero como *infans*, es decir, no dotado de palabra).

El fenómeno de la regeneración, de la perpetuación (La cabra) —la permanencia del tipo— y de la lengua [permanencia y evolución (semántica)]

(el servicio de la sangre azul)

el bosque de pinos                      las nociones cosmogónicas

el guijarro                                  o esenciales, primordiales

que son

el prado                                      constatémoslos, *todos plurales*

Las fases del individuo (en “El Sol”, el *nosotros*)

La estética del *encabalgamiento*

La verdad (o la belleza) que salta en ancas,  
 La película de ayer (Cousteau) de la boda de los calamares  
 (*El rally de los peces*, el universo concebido como una entre-  
 devoración (*ad litem*), lo trágico y lo jubiloso  
 El “nada se destruye, nada se crea” de los antiguos materialistas  
 (Epicuro)  
 El eterno retorno (Nietzsche), lo cíclico (*La sociedad del genio*)  
 (Borges)  
 La permanencia y la tenacidad (el barro)  
 El *higo*: la *santidad*, el carácter sagrado de las “maneras de ser”  
 que han hecho de la eternidad su prueba.  
 Este *carácter sagrado* (de las “maneras de ser” que ha hecho de la  
 eternidad, por su *perpetuidad*, su prueba), es también aquél (lo sa-  
 grado, el carácter que llamamos divino) de las nociones, de las abs-  
 tracciones, de las palabras (J. Paulhan: divinidad de la palabra).  
 No es completamente en este mismo sentido que Paulhan con-  
 cibe la *divinidad* de la palabra (la concibe así, creo:  
 1° la palabra es primigenia, anterior a todo  
 2° ella *contiene* y rinde cuenta del misterio, la contradicción, la no-  
 identidad, resuelve las antinomias —por el hecho de ser, a la vez,  
 interior y exterior.)

10 de julio, 1970

Tal vez uno no sueña con *escribir*, es decir, aplace (hasta un senti-  
 do de perfección) su expresión verbal (a fin de darse el tiempo de  
 aproximarse a la perfección), hasta el momento en que se adquie-  
 re la convicción de que la expresión-verbal-de-primera-intención  
 es imperfecta.

El sentimiento de una especie de precariedad, o el de la *posibi-  
 lidad* de la perfección verbal, puede también empujarnos a *escri-  
 bir*: la idea que se arriesga a olvidar su formulación: la necesidad  
 (¿por vanidad?, no solamente) de fijarla (de inmediato).

Lo que dije más arriba vale para *toda* expresión verbal (no so-  
 lamente para la expresión con vistas a una producción literaria o  
 libresca; sino, por ejemplo, para un “informe” o para una “carta”  
 de negocios (o de amor), etcétera.

La anotación o la búsqueda de una especie de perfección en la expresión verbal me parecen las causas, las motivaciones posibles para recurrir a la escritura.

Es necesario entonces, antes que nada, que se tenga muy en cuenta el *qué-se-va-a-obtener* por medio de la palabra (y no solamente el *qué-se-va-a-expresar*)

(Pero nótese la expresión “¿Tiene algún deseo que expresar?” En este caso, es evidente que se trata de una expresión que tiene otra intención que la de puramente eyacular un sentimiento) (De una excesiva plenitud fisiológica)

11 de julio, 1970

Escribir para perfeccionar una palabra (práctica, útil) implica que uno no puede trabajar por esta perfección “a ciegas” (como se dice) o “de memoria”, o “mentalmente” (en el sentido de “cálculo mental”).

Sin embargo, hay que lograr que nadie sea incapaz de ello (escritores en prisión). Puedo imaginar claramente que ciertos espíritus (si no el mío) sean capaces de este tipo de hazaña. Pero además, ¿a estos mismos campeones no les hizo falta *escribir* las formulaciones óptimas que habrían obtenido mediante un trabajo puramente mental? ¿Por qué? Porque ellos (los más honestos de entre ellos, por lo menos) deseaban que los destinatarios de su mensaje pudieran apreciarlo con tiempo, escudriñarlo (quiero decir leerlo y releerlo muchas veces) con el fin de que la aprobación que le dieran fuera verdaderamente con conocimiento de causa (aprobación o desaprobación, por supuesto) y fuera conservado como una especie de *contrato*.

Pienso que también lo hicieron por una especie de recelo con respecto a su propia memoria, por haber intuido las intermitencias del corazón (y del espíritu, y del humor, y de los humores, y de la fisiología...). En suma, para conservar, poner a salvo la formulación que acababan de lograr. Además, aún, quizá, para conservarla en calidad de “modelo”, de “patrón” o de “utensilio”. Y no estamos lejos, en este punto, del concepto del aforismo, o del oráculo, o del proverbio, o de la ley. (Braque al referirse a las telas antiguas colocadas nuevamente frente a sus ojos durante su trabajo.)

Me dirán que todo eso antiguamente pudo conservarse y transmitirse —y podría seguir haciéndolo— por vía oral (por tradición oral). Sin duda, pero es necesario plantear lo que la actividad de escribir aporta además (y casi *espacialmente*) a la formulación.

10 de julio, 1970

Aquí un punto importante (aunque, en efecto, se haya planteado en la página anterior): la expresión puede ser considerada como una simple eyaculación: sin objetivo alguno —una especie de *perfección pasiva*, *pasiva* porque estamos *dirigidos* por un deseo de derroche puramente personal, puramente subjetivo, para el cual el fin específico no aparece, es inconsciente (o, mejor dicho, no estamos conscientes de él). Es la especie que ordena: “¡eyaculen!” aunque no sepamos nada y estemos absolutamente condicionados (engaño).

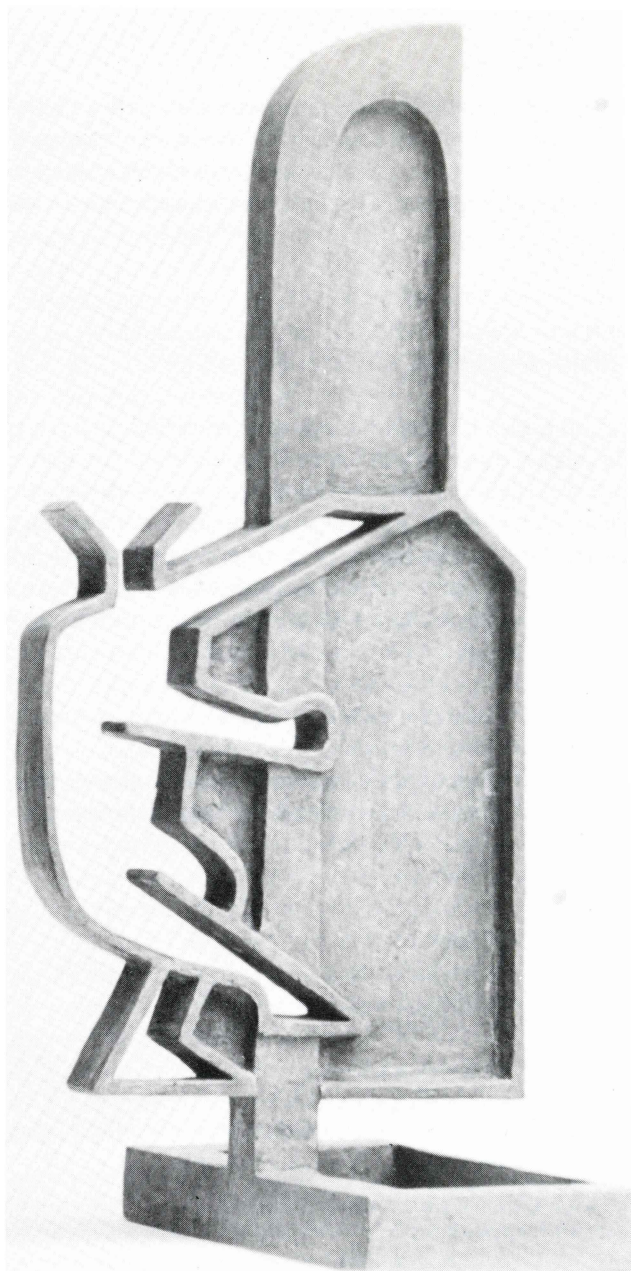
Un chorro inconsciente de semen, o una simple defecación, un simple vómito, etcétera.

Todo esto siendo perfectamente, o pudiendo ser perfectamente, solitario (cf. la masturbación), sin engendrar nada.

<sup>1</sup> Se refiere a su fuente, en el original francés: Maximilien-Émile Littré, *Diccionario de la lengua francesa*, 1872. (n. del t.)

<sup>2</sup> El autor juega con el significado de algunas frases o locuciones coloquiales de su lengua que utilizan la palabra *chemin*, camino. Estas locuciones se indican en letra cursiva en la traducción, pero no siempre sus equivalentes en castellano pueden conservar este vocablo. (n. del t.)

<sup>3</sup> El castellano no conserva el hilo de derivaciones que Ponge propone para la palabra *subjectif* (subjetivo): *sub-* (debajo de), *-jectif*: *jet* (lanzamiento, tiro, chorro). (n. del t.)



*Al alcance*, bronze, 1992, 43 x 19 x 21.5 cm.



*Serwus*, acero, 1993, 94 x 191 x 69 cm.





*Yugen*, acero COR-TEN y acero inoxidable, 1994, 197 x 85 x 25 cm.







Pawel Anaszkiewicz

*La escultura está más limitada por la gravitación del ego del artista que por la gravitación de la tierra.*

*La levedad en el toque del significado distingue más a un escultor que la levedad en el toque de su herramienta.*

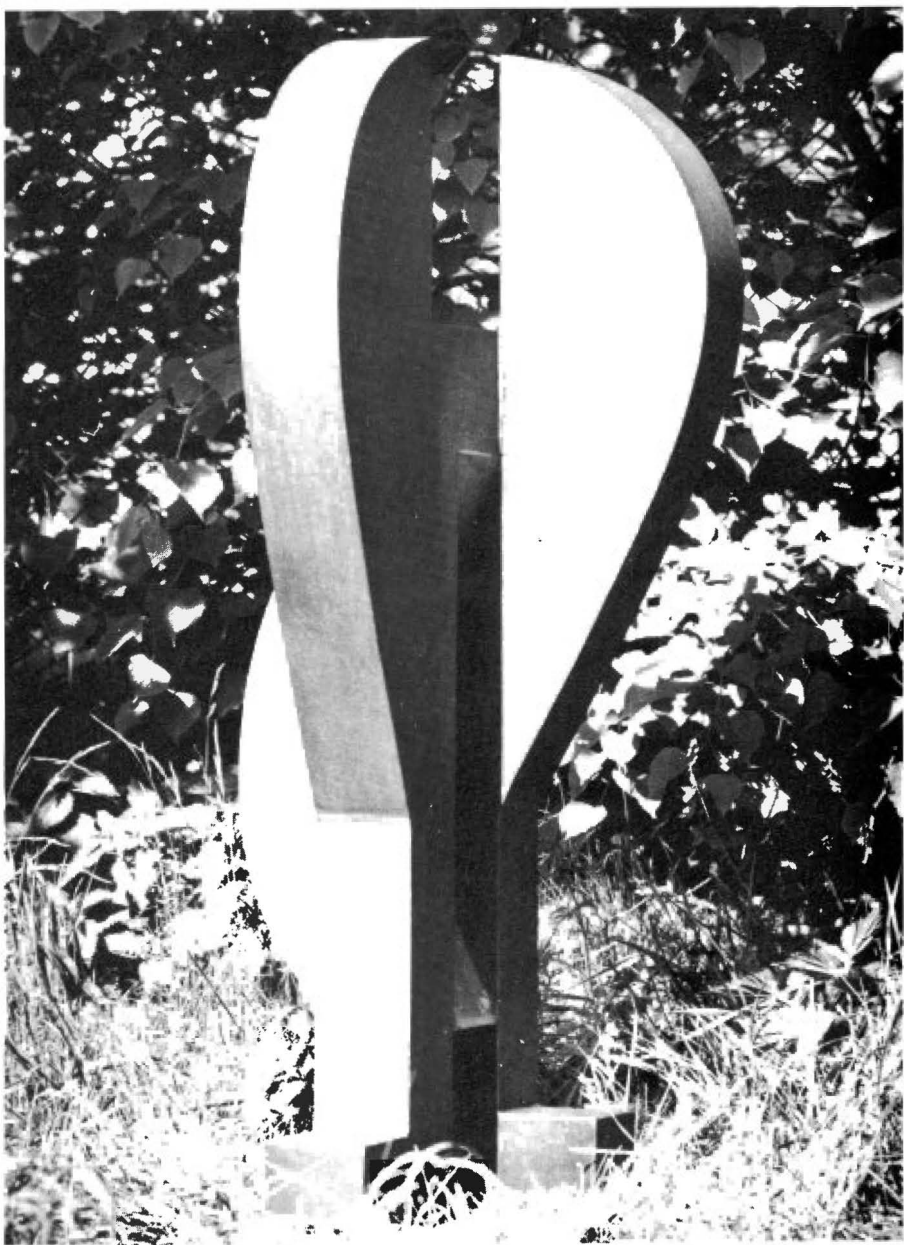
*El espacio es como el silencio: adquiere diferentes matices, dependiendo de las formas, sonidos que lo conquistan.*

*El escultor se clava con sus creaciones en el espacio como el alpinista con sus clavos en la roca, de este modo sus piezas se sostienen en la poética del espacio, incluso cuando sus conceptos se caen.*

*La fotografía, la pintura, el cine y el video ofrecen siempre imágenes enmarcadas. La escultura exige la edición creativa de la imagen, de aquí la dificultad en su percepción.*

*El menú de palpación de hoy para las masas de profesionistas es: el plástico de los teclados y el papel bond de las impresoras. En este contexto la escultura es una profesión aristocrática.*





*Nahual I*, acero y acero inoxidable, 1993, 122 x 51 x 52 cm.

# Sueño-y-Poesía

## (Notas disparatadas)

Gennadi Aigui

Traducción del francés: Ernesto Hernández Busto

### 1

Es diciembre, un momento en el que no velamos, –de día o de noche, –todo el tiempo, detrás de la ventana, la oscuridad de diciembre.

Vivir es soportar esta oscuridad.

Semejante oscuridad alarga el espacio como englobándolo en sí mismo, haciéndose infinita. Ella es más que la ciudad y la noche, –lo que te circunda es un cierto, único, infinito País-Intemperie.

Necesitas resistir todavía algunas horas de trabajo solitario. Eres uno de los *centinelas de la noche*, “es necesario que alguien vele, que alguien sea el centinela”, dice Kafka.

Pero recuerdas la posibilidad de Abrigo, incluso de Ser Salvado de la angustia que exhala el País Intemperie.

En fin, levantas la cobija sobre la cabeza, deslizas el otro extremo bajo los pies. Y esperas a que el Sueño te rodee por todos lados. Te encierras en su Seno. No piensas a qué se parece esto... ¿a un regreso?, ¿a qué?, ¿y dónde?...

### 2

En la *Literaturnaya Gazeta*, en letras enormes, este título: “¿El misterio de Morfeo descifrado?”

Quizás muy pronto leeremos: “¿El estado de vigilia descifrado?”

¿Por qué el hombre-entero está hecho del estado de vigilia y es vigilia, mientras que en el sueño no es sólo él, el hombre, sino también “algo diverso”?

¿Por qué somos extranjeros para nosotros mismos mientras “lidiamos” con el sueño?

Sin duda no podemos perdonarle al sueño el olvido, la “pérdida” en él de nuestro “yo”; ese mismo “yo” del que tenemos una sed tan grande. Como si jugáramos con él “a la Muerte”, sin saber lo más esencial de la Muerte, así como los niños juegan a la guerra sin saber nada del crimen.

3

Pero antes de que el sueño interior se funda con el exterior –el Sueño-Intemperie–, antes de que devengas –acordándote y olvidándote de ti mismo– existente y “nonato”, –acuérdate de “los que están en camino”.

Y acuérdate, con asco en el cuerpo, de Nerval: en la frialdad, la calle desierta..., –de Nerval tocando a la puerta de un asilo nocturno. Sin haber retenido en su espíritu, sin haber conservado recuerdos de –su madre...

4

Sueño-Refugio. Sueño-Fuga-del-Estado de Vigilia.

5

Hablando de las relaciones del poeta con el Público, con el Lector, no tomaríamos en consideración sino los tiempos recientes y los espacios definidos.

Aprovechando el tema asignado, preguntémonos: ¿dónde, en cuál literatura hay más *sueño*?

Hay mucho –en la poesía “no comprometida”.

6

El estado de vigilia es, a tal punto, “todo”, que ni siquiera se le ha atribuido un dios especial como al *Sueño*.

Sin embargo, ¿no se trata acaso de un alumbramiento diferente del mismo Mar sin riberas –del Existente-pensable-y-no-pensable?

## 7

Hay periodos –de larga o corta duración– en los cuáles la *verdad del poeta* y la *verdad del público* coinciden. Es el tiempo de la actividad pública de la poesía. El auditorio siente lo mismo que declama el poeta desde lo alto del tablado, de la tribuna. Y es entonces que entendemos a Maiakovski.

La verdad pública es una verdad activa. El auditorio quiere actos, el poeta incita a actuar. ¿Hay allí algún espacio para el sueño? En los futuristas no hay sueño (sólo sueños, a menudo, fúneustos).

## 8

Sueño-Amor-de-sí.

El sueño “inocente” es posible, al parecer, en una isla desierta. Pero sabemos que en su isla, Robinson Crusoe descubre pronto sus responsabilidades para con otros seres vivientes. No olvidemos tampoco sus plegarias al Creador.

## 9

La poesía no tiene *flujo* ni *reflujo*. Ella *es*, ella *habita*. Se la puede privar de eficiencia “social”, pero es imposible despojarla de su autonomía, de su profundidad, de su plenitud *humana*, vital. Y por eso, ella puede, visiblemente, profundizar en estas esferas hasta llegar allí donde se agita el sueño. “Osar” residir en el *sueño*, enriquecerse con *él*, comunicarse con *él*, –en esto radica, si ustedes quieren, la no-prematuro confianza de la poesía en ella misma, no necesita que se le “indique”, que se le “autorice” o que se le controle (como a su lector).

En tales condiciones, ¿pierde o gana algo la poesía? Quisiera dejar esta pregunta formulada, así nada más. Lo esencial es que ella *sobrevive*. Sáquenla por la puerta, regresará por la ventana.

10

El despertar es, mil veces, un “nuevo nacimiento”.

Y sin embargo, ¿de dónde viene esta *nostalgia de algo* cuando uno se despierta?

¿Quizás experimentamos inconscientemente la nostalgia de la “materia” consumida a nuestras espaldas esa noche, ya por milésima vez, en el negro brasero silencioso del sueño?

11

Así pues, la verdad de la poesía desaparece poco a poco de los auditorios, se traslada a las vidas aisladas de las personas solitarias.

El lector cambia, ahora no está involucrado en la “causalidad general” sin rostro, ahora prueba su vida frente al fenómeno problemático de la Existencia. No hay que considerar esta “causalidad” suya como egoísmo. La manera que tiene de probar la Existencia puede ser *edificante*, verificadora, en tanto muestra de la vida del hombre. Ese lector necesita un poeta que hable sólo *para él, sólo con él*. En esa ocasión, el poeta es el único interlocutor en quien se puede confiar. El “esquema” de la relación del poeta con el lector cambia, ahora no es una relación desde la *tribuna* hacia la *sala*, hacia el *oído*, sino desde el *papel* (ni siquiera de imprenta, muchas veces) hacia el *hombre*, hacia la *vista*. No se *lleva* al lector, no se le *exhorta*, se *conversa* con él como con un igual.

12

El estado de sueño, su atmósfera “no-visual”, son a veces más importantes e impresionan más que los propios sueños. (Es un poco como si la atmósfera de la sala de cine actuara más sobre nosotros que la película.)

Nunca olvidaré un sueño muy sencillo que tuve hace unos veinte años. El sol se oculta; en el huerto, justo sobre el sol, relucen las hojas de un girasol. He probado raramente una emoción semejante, semejante dolor, como en aquel entonces “contemplando” aquel sueño.

Aquí no necesito “definir según Freud”. Simplemente no quiero (“déjenme en paz”).



¿"Símbolos"? Podrían perfectamente descubrirlos.

Pero en el círculo luminoso de este sueño soñado, ustedes no pueden incluir los siguientes *factores* esenciales (sólo podrán *tomarlos en cuenta*, pero no podrán *vivirlos*, ya que son ajenos para ustedes): dormía en el vestíbulo de mi casa natal, ¡en mi pueblo natal! / y a lo lejos se extendía, como un Mar de Felicidad, –¡el Campo infinito! / y por alguna parte, cerca, estaba mi madre / quizás en este mismo momento... quizás sus mangas estuvieran húmedas por el contacto de la orilla del bosque-protector / era una fiesta de la presencia, de todos y de todo", y *el ausente* todavía se escondía de la luz del día como un ladrón en el bosque...

Sueño-Mundo. Sueño-posiblemente-Universo... No sólo con su vía Láctea, sino con una pequeña estrella en la orilla de tu pueblo que contempla, posiblemente, el alma-vista.

### 13

Espero que no les quede la impresión de que yo considero que una alta "frecuencia" del sueño es la principal particularidad de la poesía de la que se habla aquí. Ella tiene otras finalidades y otros "materiales", por eso no está "comprometida" (¡cómo creen que va a comprometerse –en el *sueño*!)

Pero ya que hablamos del *sueño*, diremos que la relación de este tipo de poesía con el lector es tan íntima que se pueden *intercambiar sus cuentas*.

### 14

Sueño-Poesía. Sueño-Conversación-consigo-mismo. Sueño-Confianza-en-su-prójimo



*Krok*, acero y acero inoxidable,  
1993, 276 x 158 x 169 cm.

# Poemas

Guennadi Aigui

Traducción del ruso: José Manuel Prieto

*Guennadi Aigui (1934) es uno de esos rarísimos poetas (César Moro, Charles Simic) que, para asombro general, versifican felizmente en sus lenguas de adopción. Nacido en Chuvachi, una república autónoma de Rusia en los bordes del Volga medio, su poesía comporta la especial oblicuidad de alguien situado al margen. De ahí, quizá, la doble marginalidad que ha marcado su obra: la rareza de cultivar un verso libre escandalosamente oscuro (en Rusia, donde casi no se concibe la poesía en otro molde que la rima), y el rechazo de un medio que se negó a reconocerlo como poeta durante veinte años. Curiosamente, la lengua rusa, que él eligió a la edad de veintiséis años, no ha pasado de ser un eslabón fantasmal en la cadena con la que finalmente ató la fama: traductor él mismo, Aigui fue publicado por primera vez en traducciones y buena parte de su celebridad mundial, la reciente nominación al premio que otorga la Academia Sueca, se las debe a ellas y no a los escasos tres libros —de una producción de más de veinte— aparecidos en su país a partir de 1991.*

J. M. P.

## В ДЕКАБРЬСКОЙ НОЧИ

Н.Ч.

в страхе  
как будто в декабрьской ночи  
самоосвещаются  
в е щ и д у ш и  
и как говорим "тупики" и "дома" и "туннели"  
определяю я это немного-

когда повторяю:

что общность избравших друг друга  
совместность их нищенская-  
как разрешенная по недосмотру!

но неотменима

что ежедневно обязан художник  
знать о силе и времени смерти

и знать потому: что для правды  
не хватит и всей его жизни

что можно быть светлым всегда- о хотя бы от боли!-  
когда эта боль- словно заданная  
неотличима от веры

## *Noche de diciembre*

Sobrecogido de miedo  
en una noche de diciembre  
—las cosas del alma  
irradiando luz—  
del mismo modo que pronuncio “atolladeros”  
y “casas” y “túneles”  
puedo definir las

si repito:

que la unión de dos almas  
—esa pobre alianza—  
¡es como algo autorizado en un descuido

pero ya irrevocable!;

que el poeta debe sondear a diario  
la fuerza y el alcance de la muerte

porque una vida no basta  
para descubrir la verdad;

que siempre podemos vislumbrar la claridad  
—¡o al menos con la ayuda del dolor!—  
cuando —como a una premisa—  
es imposible distinguirla de la fe;

что- как говорящие- теплятся в е щ и д у ш и  
в страхе- как в зимней ночи

всю полноту образуя  
необходимого нынче терпения

1957

que lleno de miedo en una noche de invierno  
las cosas del alma, ardiendo lentamente,  
parecen hablar

redondeando la absoluta plenitud,  
la indispensable paciencia de este día.

1957

## СНЕГ

От близкого снега  
цветы на подоконнике странны.

Ты улыбнись мне хотя бы за то,  
что не говорю я слова,  
которые никогда не пойму.  
Все, что тебе я могу говорить:

стул, снег, ресницы, лампа.

И руки мои  
просты и далеки,

и оконные рамы  
будто вырезаны из белой бумаги,

а там, за ними,  
около фонарей,  
кружится снег

с самого нашего детства.

И будет кружиться, пока на земле  
тебя вспоминают и с тобой говорят.



## *Nieve*

La proximidad de la nieve  
aporta extrañeza a las flores  
en la ventana.

Sonríeme, al menos,  
porque evito pronunciar palabras  
que ni yo mismo sabría qué quieren decir:  
Sólo esto puedo decirte:

silla, nieve, pestañas, lámpara.

Y mis manos,  
que son simples y lejanas,

y el bastidor de la ventana  
como recortado en papel blanco,

y más allá,  
a la altura de los faroles,  
la nieve que vuela

desde nuestra infancia.

Y que seguirá volando mientras  
alguien te recuerde y tenga una palabra para tí.

И эти белые хлопья когда-то  
увидел я наяву,  
и закрыл глаза, и не могу их открыть,  
и кружатся белые искры,

и остановить их  
я не могу.

1959-1960

Alguna vez vi estos copos blancos  
en la vigilia,  
cerré los ojos entonces, y ya no pude abrirlos.  
Hoy sólo veo estrellas volando alrededor

que en vano  
intento detener.

1959-1960

## ДОМ ДРУЗЕЙ

К.и Т. Эрастовым

было совместное  
соответствие  
дыханья, движенья и звука  
в их первозданном  
виде.

Надо было уметь не усиливать  
ни одно из них.

И во все проникал  
свет звука, свет взгляда, свет тишины,  
и где-то за этим свеченьем  
плакали дети,  
и изображало пламя свечи

пересечения  
наших шагов.

И мы находились  
в составе жизни  
где-то рядом со смертью,  
с огнем и с временем,

и сами во многом  
мы были ими.

1960

## *Una casa amiga*

Vivíamos en ajustada  
concordancia  
de prístinos alientos,  
gestos y sonidos.

(Debíamos procurar no  
incrementar ninguno de ellos.)

En todo penetraba  
la luz del sonido, la luz de la mirada,  
la luz del silencio,  
y en algún lugar fuera de aquel halo  
lloraban unos niños,  
mientras la llama de la vela repetía

el caprichoso dibujo  
de nuestros pasos.

Formábamos parte del  
compuesto de la vida  
muy cerca de la muerte,  
del fuego y del tiempo,

y, en gran medida,  
éramos las tres cosas.

1960

О, вижу тебя я, как свет в апельсине,  
когда его режут  
Твоя тишина освещала зрачки  
издали, еще не коснувшись,  
словно ты видела  
еще до зрачков-

Там, в глубине  
в горячем и красном.

Как будто плечами и шеей  
плечам ты моим объясняла  
где в близости есть расхождение,  
но было ли это обидно,  
когда это было

Тише плеч, тише шеи,  
и тише руки.  
И мне, как открытые форточки, запоминались  
все детские твои имена,  
их знал только я, и остались они,  
как снег по ту сторону  
тюремных ворот-

Тише смерти и тише тебя.

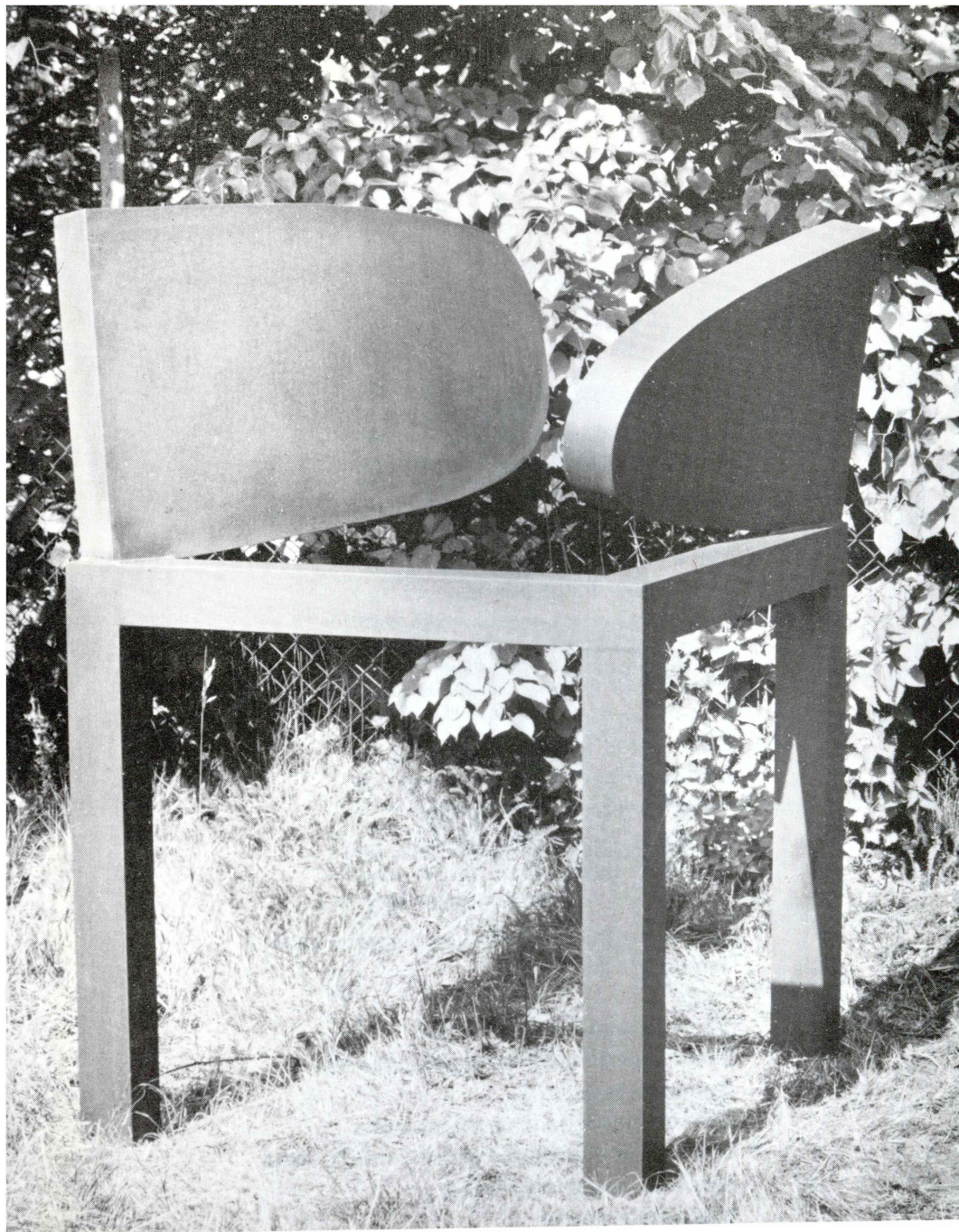
¡Oh!, te veo como la luz  
en una rodaja de naranja.  
Tu silencio iluminaba  
tus pupilas desde lejos,  
sin llegar a rozarlas,  
como si pudieras ver  
desde atrás de tus pupilas:

desde lo profundo,  
en lo cálido y rojo.

Como si tus hombros y tu cuello  
explicaran a mis hombros  
donde la cercanía se trastoca  
en lejanía. Pero, ¿hubo dolor  
las veces que ésta fue

menor que tus hombros, menor que tu cuello,  
menor que tus manos?

Yo evocaba tus alias infantiles  
llenos de aire como ventanillas abiertas.  
Nombres secretos  
que habían quedado en mi memoria  
como nieve fresca junto al portón de la cárcel:  
más calmos que la muerte y  
más calmos que tú.



*D3D*, acero, 1993, 156 x 147 x 105 cm.



# Discurso en Valparaíso

Gonzalo Rojas



27. VI. 63

INSTITUTO NACIONAL DE POESÍA

## DISCURSO EN VALPARAÍSO<sup>(1)</sup>

PREMIO REINA SOFÍA  
DE POESÍA IBEROAMERICANA



PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

① He hicieron  
ciudadanos; lustra  
de allí el otro  
día.

Señor Alcalde, señores Concejales, señores académicos,  
escritores, amigos todos:

Lo primero decirles que les he  
sido fiel, que sólo por ahí me atrevo a recibir la  
más honrosa de las distinciones de mi vida, y hasta  
la hora última trataré de ser digno. Reconozco que  
los discursos no son mi fuerte, por honroso que sea  
el homenaje, pero qué portento estar aquí otra vez y  
no haberme ido nunca de este prodigio del planeta, y estar  
viendo ahí por ejemplo a Fedrals, a Norman, a Sergio  
Vuskovic y desde ellos a mis alumnos todos<sup>(1)</sup> y situarme  
ante ustedes, cómo decirlo?, ya desespacializado, ya  
destemporalizado de este Mundo con los 77 todavía  
lozanos en el sexo y esta facha de loco, y esta nariz,  
y esta oreja que se me ha vuelto ojo de tanto ver y  
de transver, místico turbulento como soy, concupiscente  
y visionario, como en los grandes días inmóviles en  
que escribí La Miseria del Hombre hace ya medio siglo,  
Cerro Alegre arriba, con el barranco a mis pies. Por otra parte,  
y en el oficio lateral de enseñar, sólo yo me sé cuánta  
fue mi siembra en cuántos liceos fiscales y privados esos  
nueve años, diurnos y nocturnos, sin parar, fundando  
mundo para el pensamiento de los jóvenes.

(1) y a Sergio Infante, mi paciente editor,



PATRIMONIO NACIONAL



REPÚBLICA DE CHILE

## PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Otros nacen aquí en la ventolera de la hermosura; yo vine tarde. Pasando por el litoral, a bordo del *Fresia*, de la Sudamericana de Vapores, así vine. Así fue cómo se me dio - sobre ese mes de abril del 35 - el bellissimo espectáculo. Ma el vagamundo andaba en mí, flaco y desaharrapado pero no menesteroso. Dormí al ancla las tres noches del cabotaje habitual conforme al servicio rítmico de la carga y la descarga, y -claro- ya al alba me enderezaba para vagar ocioso a todo lo extenso del plano, mudando de ascensor en ascensor, yendo y viniendo por los cerros mágicos, más que como un paseante solitario o ~~cómo~~ un *voyeur*, como un mirón silvestre extasiado por el asombro. -"Esto, sí, es una ciudad abierta al mundo, me dijera tal vez; lo demás es villorrio, por caudaloso que sea". Y conste que venía de Concepción, la otra ciudad con mito de nuestro Chile, bélica y cataclística desde el origen, con la pena araucana al fondo. Pero Valparaíso se me dio en mi mocedad no tanto como deslumbramiento sino como alumbramiento de mí mismo, y aun hoy se me da así; tanta es la imantación de esta verdadera poética del espacio, en vivo, que me ata a su laberinto, en cruce recíproco del suyo geológico espontáneo al mio larvarianamente cerebral.



PATRONATO REAL DONAL



INSTITUTO IBEROAMERICANO

## PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Dice André Breton que hay lugares metafísicos. Valparaíso es eso: morada de los dioses. Por eso no fue fundado por fundador. Todo en él es relámpago en el sentido heraclítico para el que sepa ver. Adolescente como yo, pensé en Rubén Darío y en Azul por esos cerros; en Pessoa Veliz penseí.

Lo habré dicho y repetido: entré a la Joya Literaria en la calle Condell y compré ese libro traducido por Dámaso Alonso, en la Colección Osiris: El Artista Adolescente de James Joyce. Algo secreto me amarraba a él. Ya en mi litera de tercera esa misma noche - hurtando el bullicio de "Cozumbo" el sobrecargo que gritaba sus órdenes hasta el amanecer - me lo leí de un tirón y descubrí que ese Stephan Dedalus era mi propia persona; no había entonces para qué ir tan lejos y el viaje mismo era un absurdo. Días antes, al embarcarme lloviendo en Talcahuano, cayó a mis ojos El Adolescente Sensual de Joaquín Cizuentes Sepúlveda muerto a los 25, el mismo al que Neruda le dedicó "Ausencia de Joaquín" una elegía que habrán leído todos. De esas dos lecturas, la de Joyce y la de Cizuentes, salió este texto mío parco,



PATRIMONIO NACIONAL



TRAVESADO DE SANABLA

## PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

no contaminado con vanguardia alguna, clásico en su economía verbal y ajeno a todo ornato, con el rigor que puso en mi cabeza aquel maestro mío de mi niñez, traductor de la *Iliada*, don Guillermo Tünne mann quien me enseñó a descifrar en sánscrito las estrellas. Mi texto de diez líneas, fechado en ese abril del 35 - cuando ninguno de ustedes había nacido ni protonado - se llama. La litera de arriba y dice así:

### LA LITERA DE ARRIBA

A bordo de la nave *Fresia*,  
de la Compañía Sudamericana  
de Vapores. Abril 1935

Total me leí el libro de Joaquín  
Cifuentes Sepúlveda: *El Adolescente*  
*Sensual*, a una semana  
de *El Artista Adolescente*;

cuánto espejo  
en el oleaje de Talcahuano a Iquique con las gaviotas  
inmóviles como cuerdas en el arpa del cielo  
amenazante.

Más y más Dédalo  
me recojo en el mío.



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

## PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Como se puede ~~ver~~<sup>apreciar</sup>, el pequeño ejercicio no tiene nada que ver con el onirismo libresco de aquellos versos que publiqué en la revista Mandrágora, los peores que habré escrito nunca; ni con el pathos de la Miseria del Hombre. Eso quiere decir una sola cosa: el lenguaje plasmado se me dio temprano, y también el freno y la contención, pese a cierto descaro y cripticidad para decir el Mundo; sólo que a veces, como en las partituras extensas de La Miseria del Hombre, me torren cialicé en lava líquida como hiciera por ejemplo Lautréamont que también tuvo siempre conciencia del límite. Desmesurado, por ignición necesaria, nunca dejé de sostener firme la brida. Ahí está para probarlo el dominio del "numeros" (esto es, del ritmo) que arde en mi respiro. Soy un animal rítmico y por ahí pitagórico. De eso, mi acuerdo con Darío y con Pound. Con todo, no escribo desde un ritmo de cláusulas silábicas sino hacia un ritmo y todo se me ofrece en concentricidad, rotación y traslación, en diástole y en sístole, en libertinaje y en rigor. Todo eso lo aprendí leyendo ocioso las estrellas. Desde niño lo aprendí por crecimiento natural. Como aprendí el zumbido de las sílabas: is, as, not, be. Is -tercera persona de ser- viene de la raíz as



PATRONATO NACIONAL



PREMIUM REINA SOFIA

PREMIO REINA SOFÍA  
DE POESÍA IBEROAMERICANA

en ario antiguos : respirar ["un aire, un aire, un aire // un aire, un aire nuevo // no para respirarlo // sino para vivirlo"]; la raíz not vine de na en el mismo sánscrito y quiere decir perderse, perecer; y final<sup>mente</sup> be (ser) viene de bhu: crecer. De modo que cuando somos más bien crecemos.

Volví al barco al cabo de esos tres días de mi descubrimiento del Puerto que para mí el primer hallazgo del Mundo, volví a los riesgos de esta locura que es vivir, me hice hombre. Esto quiere decir que me hice más terrestre en mi germinación, fui apir alfabetizador en Htácama alta ~~Atacama~~, aprendiz de maderero en el sur; nací y ~~nací~~ y renací toda una larga década con la guerra española al fondo y la segunda mundial, hasta que en 1945, entrado marzo, regresé a Valparaíso. Aun me ves torrencial escribiendo en esas casas destartadas del Cerro Alegre que nunca fueron más y a las que tanto amé: Urrutia, Galos, Montealegre, San Enrique, Paseo Dimalow, Avenida Alemania, de mudanza en mudanza para ver mejor el mar.



PREMIO REINA SOFÍA



PREMIO REINA SOFÍA

## PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

¡Escribiendo, enseñando con ritmo de galeote, setenta horas literalmente semanales; remo y más remo! Mandé, por apostar, mis papeles al Concurso de la SECH del 46, a la siga de un premio que consistía en la edición. Me lo dieron y no me lo dieron, lo que sin duda es lo mejor para un poeta como yo, desenganchado. Por eso les dije el otro día a los jóvenes de hoy: — "Escriban en el viento, no transen. No sean miseros escribas al servicio de la publicidad vergonzosa. Dejen eso a la fanfarria, a la chacota. Premios, becas, renombre aquí o allá: polvo efímero."

Así nació con mala estrella La Misericordia del Hombre que debió esperar otros dos años para llegar a los lectores merced a la impresión artesanal de la Imprenta Roma experta en volantes, que yo mismo terminé pagando mes a mes. No insistiré en la Rezeption geschichte de esas páginas, así en alemán. Alone, que seguro no está en el cielo, dijo textualmente en su columna dominical: "Al paso que van las letras nacionales no prometen nada <sup>bueno</sup>. La Mistral le salió al camino y me mandó de México su beso caligráfico y su alabanza <sup>hermosa</sup>."



PATRIMONIO NACIONAL



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

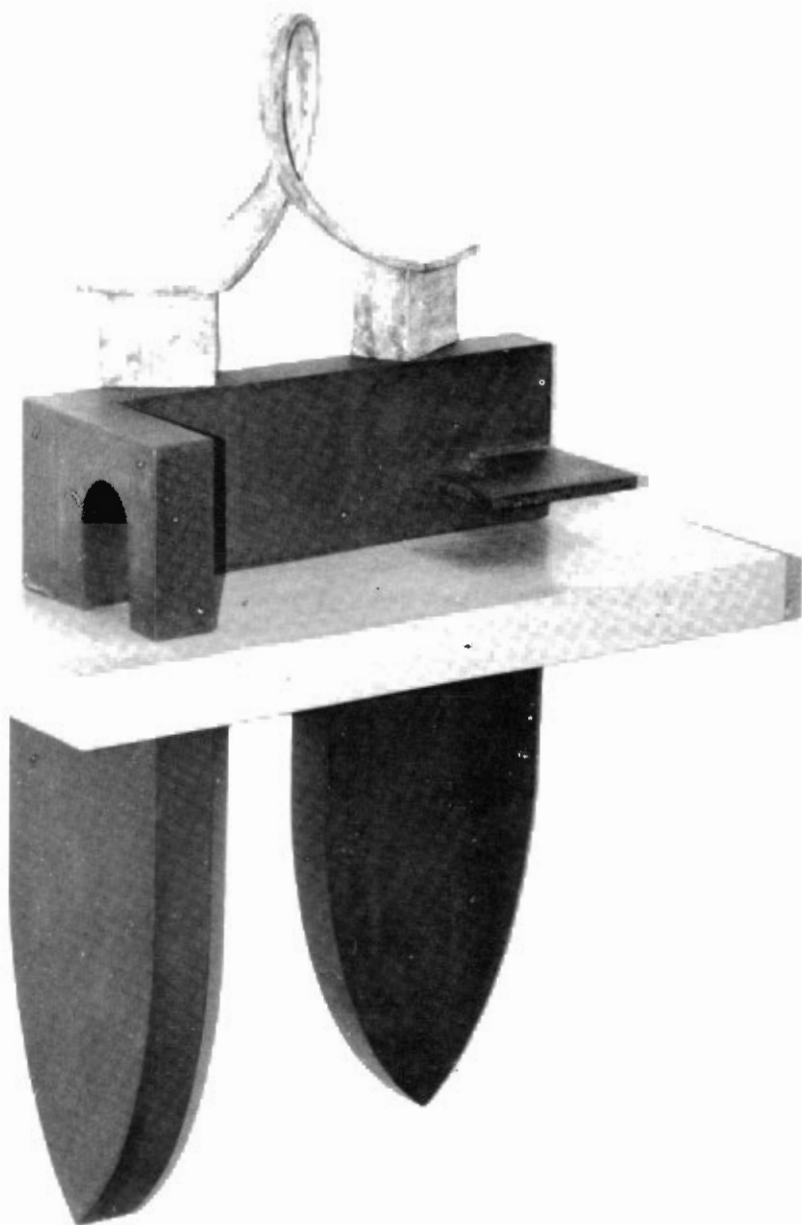
PREMIO REINA SOFÍA  
DE POESÍA IBEROAMERICANA

Pero el libro fue saludado con escarnio. No gustó a los pontífices del país; una que otra carta por ahí: de Amquieta, de Osorio, de Humberto Díaz. El más pintoresco de los jueces fue un señor Rossel que me dijo tributario de Campoamor. No entendieron que al fondo de un poema genuino se vislumbra el caos pero ahí <sup>estaba</sup> la plasmación para hacerlo neuma necesario. No oyeron el Zumbido, salvo la Mistral.

Raro el juego de escribir en este Mundo. En estos días se me está muriendo <sup>sin aire</sup> mi Compañera de treinta años allá en el sur. Todo el aire que ella me dio se me está muriendo. Resurrección irrisoria, acaba de reapacer, después de cinco décadas, La Miseria del Hombre. Todo por obra y gracia de nuestra Univer<sup>sidad</sup> de Playa Ancha que yo mismo contribuyera a fundar, y de la Refinería de Petróleo de Concón, cuyo mecenazgo agradecemos en nombre de los poetas de Chile. Ah, y de los dos Marcelos: de Coddou y Pellegrini; ¡qué sería sin ellos esta Miseria misera que escribí ~~alguna~~ alguna vez?

Gustavo Rojas  
21 de Junio de 1995





*Florian*, acero y bronce, 1993, 96 x 71 x 28 cm.

# Nuevos poemas

Valerio Magrelli

Traducción y nota: Ernesto Hernández Busto

*En una nota a la edición mexicana de sus Poemas (El Tucán de Virginia, 1990), Guillermo Fernández califica a Valerio Magrelli como el poeta más “subversivo” de su generación (una generación bautizada como tal a partir de la antología de Giancarlo Pontiggia y Enzo di Mauro, La palabra enamorada (Feltrinelli, 1978).*

*Es curioso que esta “subversión” tenga lugar a partir de una convencida posición anti-romántica, como la que declara el propio Magrelli en su introducción al lector mexicano: “En cierto sentido, creo que el equívoco fundamental respecto del quehacer poético es de origen romántico. No me refiero tanto a las diversas doctrinas románticas sino al hecho de ver al poeta como una especie de atleta del sentimiento, como alguien que tiene la posibilidad de entrar en contacto con la realidad de manera ‘exor-bitante’.”*

*Fernández señalaba esta voluntaria frialdad poética, manifiesta en un acercamiento hiperrealista a las cosas, más que a las pasiones. En su segundo libro, Nature e venature, Magrelli demuestra ser un observador agudo de “las cosas que pueblan el mundo” (Ponge). Con Esercizi di tiptologia, su último libro, consagra esta disección visual, que ha venido encontrando lugar con una terminología de las ciencias naturales, de la biología o de la geología, disciplinas algo excéntricas en un poeta. De ahí su lugar original en el panorama de la poesía italiana posterior a Montale, escindida entre el llamado “hermetismo” y la ironía coloquialista. Magrelli no es hermético, pero tampoco transparente, no es totalmente irónico ni totalmente sincero; no es, en resumen, un “atleta del sentimiento” (aunque este antiguo deporte romántico se enmascare en los ejercicios casuales de cierta vanguardia) sino un atleta del ojo. El ojo como el lugar donde la materialidad fisiológica se vuelve metáfora, percepción pura.*

*Poesía y prosa, reportajes y traducciones, citas y anagramas: el tercer libro de Valerio Magrelli tiene todas las características de un*

*objeto híbrido, contaminado, espurio. Lejos de la aparente nitidez de Nature..., pero profundizando en cierto sentido de la fractura que en realidad ya recorría aquellas páginas, Ejercicios de tiptología se presenta como una especie de texto-ornitorrinco o como un paisaje complejo que alterna corrientes poéticas con no menos fluidas islas de prosa. Es una escritura que no mira hacia el cielo romántico sino al suelo de algo que puede llamarse “lirismo sucio”. El monólogo de Magrelli recorre lo mismo los espacios del norte de Europa o la estatuaria de Henry Moore que Bizancio o la noche murmurante de unos vecinos que no dejan dormir. De estas excursiones resulta un dictado tiqueteante y criptográfico, el mismo al que se alude en el título con la raíz del verbo griego *typtein*, que significa “golpear para producir un sonido”. Indicando, ya sea la técnica para interpretar los golpes escandidos sobre la mesa durante las reuniones espiritistas, o las señales convencionales usadas por los presos para comunicarse con leves golpes a través de las paredes, el término “tiptología” intenta remitir lo mismo a la idea de un interlocutor oculto, que al lenguaje como un conjunto cifrado. Y son estas direcciones las que caracterizan el mundo heterogéneo de algunos de estos Ejercicios que ahora traducimos.*

“Assunse l’attore, a fondamento della domanda, che a seguito del passaggio di un treno merci si era sprigionato un incendio, il quale, dalla sede ferroviaria, si era diffuso alla confinante proprietà di esso attore, distruggendo le culture ivi esistenti. Aggiungeva che l’incendio era stato determinato da un vagone del treno dai cui freni, rimasti bloccati malgrado il movimento del convoglio, si erano sprigionati fasci di scintille. Dalla allegata relazione di officina si desume che, a causa dell’inceppamento del freno per ostruzione delle condutture dovuta a impurità dell’olio, i ceppi e cerchioni del carrello erano fortemente arrossati per il surriscaldamento, ed il sottocassa bruciato”.

Treno-cometa  
fiammifero stregato, ferro  
sfregato contro le rotaie,  
freno tirato e attrito,  
treno-freno che strazia  
e stride nella notte.  
Venivo avanti con le ruote bloccate  
le vertebre contratte  
le parole-trattino  
e dal mio sforzo veniva  
un calore e un colore  
e un odore di carne strinata:  
scintille, una pioggia di lingue  
focaie nella notte.  
Ah vagoni frenati, ah parole-trattino  
io fricativo, ritratto dell’attrito.

“La parte asumía, con base en la pregunta, que luego del paso del tren de carga se produjo un incendio, el cuál se propagó desde la sede ferroviaria hasta la limítrofe propiedad de la misma parte, destruyendo los cultivos allí existentes. Añadía que el incendio había sido provocado por un vagón del tren, de cuyos frenos, bloqueados a pesar del movimiento del convoy, se habían desprendido haces de chispas. Por la relación anexa del taller mecánico se deduce que a causa del bloqueo de los frenos por obstrucción de los conductos debido a impurezas del aceite, las cepas y las ruedas del carro estaban al rojo por el sobre-calentamiento y el guardafrenos estaba quemado”. De la sentencia 6826/87 del Tribunal Civil de Roma.

Tren-cometa  
fósforo embrujado, hierro  
frotado contra el riel,  
freno puesto y chirriado,  
tren-freno  
y estridencia nocturna.  
Avanzaba con las ruedas bloqueadas  
las vértebras tensadas  
las palabras-truncadas  
y de mi esfuerzo salía  
un calor y un color  
y un olor de carne chamuscada:  
centellas, una lluvia de lenguas  
pedernales en la noche.  
Ah, vagones frenados, ah palabras-truncadas  
yo fricativo, retrato del chirrido.

“Ella sen va notando lenta lenta:  
rota e discende ma non me n’accorgo  
se non che al viso e di sotto mi venta”.

A te Dna della poesia  
elica e elastico  
avviticchiati a forza  
a malincuore treccia  
attorcigliata torte e ritorte  
rime  
di un aereo giocattolo  
che appena liberate  
frullano via nei secoli  
verso il futuro della lingua madre.

“Ella va navegando, lenta, lenta:  
rueda y desciende pero no me doy cuenta  
sino en el rostro, que me azota el viento”\*

A tí ADN de la poesía  
hélice y elástico  
enroscados por la fuerza  
de mal grado trenza  
enredada torcidas y retorcidas  
rimas  
de un juguete aéreo  
que apenas liberadas  
escapan en los siglos  
hacia el futuro de la lengua madre.

\* [Poema basado en el comentario de Osip Mandelstam al *Inferno*, XVII, 115-117, en *Conversaciones sobre Dante*].

*A capo*

Adesso andiamo nella neve  
fresca  
adesso scivoliamo ma  
curvare  
in questa nuvola di luce e d'aria  
fresca  
ma curvare è difficile  
curvare



*A capo*

Vamos ahora por la nieve  
fresca  
ahora resbalamos pero  
doblar  
en esta nube de luz y de aire  
fresco  
pero doblar es difícil  
doblar.

Il bagno che allenta, che disfa,  
scioglie,  
ma perché sciogliersi  
se io sono il nodo,  
l'intreccio,  
se io, nodo, sono  
il fiocchetto  
delle paure?

El baño que afloja, que deshace,  
suelta.  
¿pero por qué soltarse  
si yo soy el nudo,  
el trenzado,  
si yo, nudo, soy  
el fleco  
de los miedos?

Dopo avere guidato qualche ora  
guardo il volto  
del mio interlocutore  
e vedo che i suoi tratti si divaricano,  
continuano ad aprirsi nella fuga  
di una strada alberata.  
Fammi da strada, adesso!  
Mentre mi parli  
io sfreccio nello spazio  
incontrastato  
del tuo volto.

Después de haber guiado algunas horas  
contemplo el rostro  
de mi interlocutor  
y veo que sus trazos se separan,  
continúan abriéndose en la fuga  
de un camino arbolado.  
¡Sírreme de camino, ahora!  
Mientras me hablas  
yo corro en el espacio  
sin contrastes  
de tu rostro.



*Recolector II*, acero COR-TEN, 1994, 230 x 215 x 125 cm.

# Cinco poemas

Ingeborg Bachmann

Nota y traducciones de Javier Barreiro Cavestany

*Aunque más conocida como narradora, a veinte años de su muerte, Ingeborg Bachmann (1926-1973) perdura como una de las voces más originales y contundentes de la lírica contemporánea. Su obra constituye uno de los casos, raros, en que la poesía recupera su vigencia; su contemporaneidad lingüística y temática, con igual intransigencia ante la “actualidad” o el mero desahogo personal. Antes bien, se trata de una poesía dictada por una urgencia interior donde conviven crudeza y tersura. Crudeza de las declaraciones y los desgarramientos a los que alude, sin preciosismos ni guirnaldas. Tersura del ritmo, del íntimo cuidado con que está sopesada cada palabra. Una búsqueda de precisión, donde lo que está en juego no es la perfección estilística sino la fidelidad a la propia experiencia. Y si la identidad de todo lenguaje poético se configura a partir de un tejido de referencias preexistentes (históricas, verbales, éticas), cada poema a su vez necesita volver a fundar ese territorio que le confiere significado. En el caso de la Bachmann, el procedimiento privilegiado es el diálogo de un yo desorientado consigo mismo y con el propio paisaje (físico y humano) que describe: la desolación de la Alemania postbélica, la recuperación de la infancia, la dolorosa celebración del amor imposible, la percepción de la muerte, el sentido siempre precario del lenguaje. Y ese cateo de superficies borrascosas (interiores y exteriores, sin solución de continuidad) va trazando el rostro de una herida o, simplemente, de la pérdida que genera la palabra necesaria.*

## *Alle Tage*

Der Krieg wird nicht mehr erklärt,  
sondern fortgesetzt. Das Unerhörte  
ist alltäglich geworden. Der Held  
bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache  
ist in die Feuerzonen gerückt.  
Die Uniform des Tages ist die Geduld,  
die Auszeichnung der armselige Stern  
der Hoffnung über dem Herzen.

Er wird verliehen.  
wenn nichts mehr geschieht,  
wenn das Trommelfeuer verstummt,  
wenn der Feind unsichtbar geworden ist  
und der Schatten ewiger Rüstung  
den Himmel bedeckt.

Er wird verliehen  
für die Flucht von den Fahnen,  
für die Tapferkeit vor dem Freund,  
für den Verrat unwürdiger Geheimnisse  
und die Nichtachtung  
jeglichen Befehls.



## *Todos los días*

La guerra ya no se declara,  
se prosigue. Lo inaudito  
se ha vuelto cotidiano. El héroe  
permanece lejos de las batallas. El débil  
ha retrocedido hacia las líneas de fuego.  
El uniforme del día es la paciencia;  
medalla, la mísera estrella  
de la esperanza sobre el corazón.

Se confiere  
cuando ya no pasa nada,  
cuando enmudece el fuego a granel,  
cuando el enemigo se ha vuelto invisible  
y la sombra del eterno armarse  
cubre el cielo.

Se confiere,  
por la desertión de las banderas,  
por el coraje frente al amigo,  
por la delación de secretos oprobiosos  
y la desobediencia  
de todas las órdenes.

## *Früher Mittag*

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,  
weit aus den Städten gerückt, flirrt  
der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag,  
schon regt sich im Brunnen der Strahl,  
schon hebt sich unter den Scherben  
des Märchenvogels geschundener Flügel,  
und die vom Steinwurf entstellte Hand  
sinkt ins erwachende Korn.

Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,  
sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß  
und reicht dir die Schüssel des Herzens.

Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel.

Sieben Jahre später  
fällt es dir wieder ein,  
am Brunnen vor dem Tore,  
blick nicht zu tief hinein,  
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später,  
in einem Totenhaus,  
trinken die Henker von gestern  
den goldenen Becher aus.  
Die Augen täten dir sinken.

## *Mediodía anticipado*

Callado verdea el tilo en el verano que comienza,  
lejos de las ciudades reverbera  
el brillo opaco de la luna diurna. Ya es mediodía,  
ya el rayo se yergue en la fuente,  
ya se levanta bajo los restos  
del ala raída del pájaro de fábula,  
y la mano por pedradas mutilada  
se hunde en la espiga que madura.

Donde el cielo de Alemania ennegrece la tierra,  
su ángel decapitado busca una tumba para el odio  
y te alcanza el cuenco del corazón.

Un puñado de dolor se pierde por encima de la colina.

Siete años después  
te vuelves a acordar,  
en la fuente junto al portal,  
no mires demasiado hondo,  
los ojos se te llenan de lágrimas.

Siete años después,  
en una casa de difuntos,  
los verdugos de ayer beben  
hasta el fondo el cáliz de oro.  
Tus ojos quisieran hundirse.

Schon ist Mittag, in der Asche  
krümmt sich das Eisen, auf den Dorn  
ist die Falme gehißt, und auf den Felsen  
uralten Traums bleibt fortan  
der Adler geschmiedet.

Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht.

Lös ihr die Fessel, führ sie  
die Halde herab, leg ihr  
die Hand auf das Aug, daß sie  
kein Schatten versengt!

Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt,  
sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit  
Schweigen,  
eh sie der Sommer im schütterten Regen vernimmt.

Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land:  
schon ist Mittag.

Ya es mediodía, en la ceniza  
se retuerce el acero, en la espina  
está izada la bandera, y sobre la escollera  
de un sueño antiquísimo perdura  
el águila forjada.

Sólo la esperanza persiste ciega en la luz.

¡Suéltale las cadenas, guíala  
cuesta abajo, ponle  
la mano sobre los ojos,  
que no vaya a quemar ninguna sombra!

Donde la tierra de Alemania ennegrece el cielo,  
la nube busca palabras y llena el cráter de silencio  
antes de que el verano la sienta en la vibración de la lluvia.

Lo indecible pasa, en un susurro, sobre el campo:  
ya es mediodía.

## *Nebelland*

Im Winter ist meine Geliebte  
unter den Tieren des Waldes.  
Daß ich vor Morgen zurückmuß,  
weiß die Füchsin und lacht.  
Wie die Wolken erzittern! Und mir  
auf den Schneekragen fällt  
eine Lage von brüchigem Eis.

Im Winter ist meine Geliebte  
ein Baum unter Bäumen und läßt  
die glückverlassenen Krähen  
ein in ihr schönes Geäst. Sie weiß,  
daß der Wind, wenn es dämmt,  
ihr starres, mit Reif besetztes  
Abendkleid hebt und mich heimjagt.

Im Winter ist meine Geliebte  
unter den Fischen und stumm.  
Hörig den Wassern, die der Strich  
ihrer Flossen von innen bewegt,  
steh ich am Ufer und seh,  
bis mich Schollen vertreiben,  
wie sie taucht und sich wendet.

Und wieder vom Jagdruf des Vogels  
getroffen, der seine Schwingen  
über mir steift, stürz ich  
auf offenem Feld: sie entfiedert

## *País de niebla*

En invierno mi amada  
está entre los animales del bosque.  
Que yo estoy obligado a volver antes del alba  
lo sabe la muy zorra y se ríe.  
¡Cómo tiemblan las nubes! Y sobre  
mi solapa nevada cae  
una placa de hielo resquebrajado.

En invierno mi amada  
es árbol entre árboles e invita  
a las urracas desoladas  
a posarse en su bello ramaje. Ella sabe  
que, cuando anochece, el viento  
sacude su rígido vestido de gala  
cubierto de rocío y me manda a casa.

En invierno mi amada  
está entre los peces y calla.  
Esclavo de las aguas que la caricia  
de sus aletas agita desde adentro,  
de pie en la orilla la veo  
zambullirse y girarse  
hasta que los témpanos me alejan.

Y de nuevo acuciado por el grito  
del pájaro cazador, cuyas alas  
se yerguen sobre mí, me derrumbo  
en campo abierto: ella despluma

die Hühner und wirft mir ein weißes  
Schlüsselbein zu. Ich nehm's um den Hals  
und geh fort durch den bitteren Flaum.

Treulos ist meine Geliebte,  
ich weiß, sie schwebt manchmal  
auf hohen Schuh'n nach der Stadt,  
sie küßt in den Bars mit dem Strohalm  
die Gläser tief auf den Mund,  
und es kommen ihr Worte für alle.  
Doch diese Sprache verstehe ich nicht.

Nebelland hab ich gesehen,  
Nebelherz hab ich gegessen.



las gallinas y me arroja una blanca  
clavícula. Yo me la cuelgo al cuello,  
y en la amarga polvareda de plumas, escapo.

Mi amada es infiel.  
Sé que a veces, columpiándose  
sobre sus altos tacos, se va a la ciudad,  
y besa en los bares con la pajita  
profundamente la boca de los vasos,  
y encuentra palabras para todos.  
Pero ese lenguaje yo no lo entiendo.

País de niebla he visto,  
corazón de niebla he comido.

## *Eine Art Verlust*

Gemeinsam benutzt: Jahreszeiten, Bücher und eine Musik.  
Die Schlüssel, die Teeschalen, den Brotkorb, Leintücher und ein  
Bett.

Eine Aussteuer von Worten, von Gesten, mitgebracht,  
verwendet, verbraucht.

Eine Hausordnung beachtet. Gesagt. Getan. Und immer die  
Hand gereicht.

In Winter, in ein Wiener Septett und in Sommer habe ich mich  
verliebt.

In Landkarten, in ein Bergnest, in einen Strand und in ein Bett.  
Einen Kult getrieben mit Daten, Versprechen für unkundbar  
erklärt,  
angehimmelt ein Etwas und fromm gewesen vor einem Nichts.

(—der gefalteten Zeitung, der kalten Asche, dem Zettel mit  
einer Notiz)  
furchtlos in der Religion, denn die Kirche war dieses Bett.

Aus dem Seeblick hervor ging meine unerschöpfliche Malerei.  
Von dem Balkon herab waren die Völker, meine Nachbarn, zu  
grüßen

Am Kaminfeuer, in der Sicherheit, hatte mein Haar seine  
äußerste Farbe.

Das Klingeln an der Tür war der Alarm für meine Freude.

Nicht dich habe ich verloren,  
sondern die Welt.

## *Una especie de pérdida*

Juntos usamos: estaciones del año, libros y una música.  
Las llaves, las tazas de té, la panera, sábanas y una cama.  
Un ajuar de palabras, de gestos, traídos, usados, gastados.  
Un orden respetado en la casa. Dicho. Hecho. Y la mano  
siempre tendida.

Me enamoré del invierno, de un septeto vienés, y del verano.  
De mapas, de un refugio de montaña, de una playa y de una  
cama.

Un culto alimentado con fechas, promesas declaradas  
irrevocables,  
un algo idolatrado, que fue sublime antes de una nada,

(—del diario doblado, de la ceniza fría, del papel con un  
mensaje)  
sin miedo a esa religión, ya que la iglesia era esa cama.

De la visión del mar surgió mi pintura inagotable.  
A los pies del balcón estaban los pueblos, mis vecinos, para  
saludar.  
En el fuego de la estufa, en la seguridad, mi pelo tenía su color  
más pleno.  
El timbre de la puerta era el fin de mi alegría.

No es a ti a quien he perdido,  
sino al mundo.

## *Das Spiel ist aus*

Mein lieber Bruder, wann bauen wir uns ein Floß  
und fahren den Himmel hinunter?  
Mein lieber Bruder, bald ist die Fracht zu groß  
und wir gehen unter.

Mein lieber Bruder, wir zeichnen aufs Papier  
viele Länder und Schienen.  
Gib acht, vor den schwarzen Linien hier  
fliegst du hoch mit den Minen.

Mein lieber Bruder, dann will ich an den Pfahl  
gebunden sein und schreien.  
Doch du reitest schon aus dem Totental  
und wir fliehen zu zweien.

Wach im Zigeunerlager und wach im Wüstenzelt,  
es rinnt uns der Sand aus den Haaren,  
dein und mein Alter und das Alter der Welt  
mißt man nicht mit den Jahren.

Laß dich von listigen Raben, von klebriger Spinnenhand  
und der Feder im Strauch nicht betrügen,  
iß und trink auch nicht im Schlaraffenland,  
es schäumt Schein in den Pfannen und Krügen.

Nur wer an der goldenen Brücke für die Karfunkelfee  
das Wort noch weiß, hat gewonnen.

## *El juego ha terminado*

Hermano querido, ¿cuándo nos haremos una balsa  
para lanzarnos desde el cielo?  
Hermano querido, pronto el lastre será excesivo  
y nos hundiremos.

Hermano querido, sobre el papel dibujamos  
muchos países y vías.  
Cuidado, ante estas líneas negras:  
con las minas saltarías por los aires.

Hermano querido, después quiero hacerme atar  
a un poste y gritar.  
Pero tú ya cabalgas desde el valle de los muertos  
y juntos huimos.

Vigilantes en el campo de gitanos, vigilantes en la carpa del  
desierto,  
la arena se nos escurre por el pelo,  
tu edad y la mía y la edad del mundo  
no se miden en años.

No te dejes engañar por arañas o cuervos astutos,  
ni por las plumas en los arbustos,  
tampoco comas ni bebas en el país de Jauja,  
no es oro lo que brilla en fuentes y copas.

Gana sólo quien recuerde en el puente dorado  
la palabra para el hada madrina.

Ich muß dir sagen, es ist mit dem letzten Schnee  
im Garten zerronnen.

Von vielen, vielen Steinen sind unsre Füße so wund.  
Einer heilt. Mit dem wollen wir springen,  
bis der Kinderkönig, mit dem Schlüssel zu seinem Reich im  
Mund,  
uns holt, und wir werden singen:

Es ist eine schöne Zeit, wenn der Dattelkern keimt!  
Jeder, der fällt, hat Flügel.  
Roter Fingerhut ist's, der den Armen das Leichentuch säumt,  
und dein Herzblatt sinkt auf mein Siegel.

Wir müssen schlafen gehn, Liebster, das Spiel ist aus.  
Auf Zehenspitzen. Die weißen Hemden bauschen.  
Vater und Mutter sagen, es geistert im Haus,  
wenn wir den Atem tauschen.

Tengo que decirte que se deshizo  
con las últimas nieves del jardín.

Por muchas muchas piedras están heridos nuestros pies.  
Uno se cura. Con ése saltaremos  
hasta que el rey de los niños, con la llave de su reino en la boca,  
nos venga a buscar, y cantaremos:

¡Es linda la época en que germinan los dátiles!  
Todo el que cae tiene alas.  
Es un dedal rojo el que borda la mortaja de los pobres,  
y tu corazón se imprime en mi sello.

Es hora de ir a dormir, queridísimo, el juego ha terminado.  
En puntas de pie. Los blancos camisones henchidos.  
Papá y mamá dicen que hay fantasmas en la casa  
cuando nos oyen jadear.

# In the Red Mountains

W. S. Merwin

Blue chairs hang empty  
waiting in clear  
September sky

.

Daybreak mist in valley  
skylark rises  
through green floor of cloud

.

Light evening rain  
eleven magpies  
dance in twilight

.

Yellow light  
memory in aspens  
of first frost

.

Chainsaw three minutes  
hours later in rain  
smell of resin

.

Wrinkled mountains  
end of autumn day  
peach down



# En las montañas rojas

W. S. Merwin

Traducción: Alberto Blanco

Las sillas azules desiertas  
esperando en el claro  
cielo de septiembre

•

Neblina en el valle al alba  
la alondra remonta el vuelo  
desde el verde piso de nubes

•

Leve lluvia vespertina  
once urracas  
en la penumbra danzan

•

Luz amarilla  
la memoria en los álamos  
de la primera helada

•

Tres minutos de sierra eléctrica  
y horas después en la lluvia  
el olor de la resina

•

Montañas arrugadas  
un melocotón se pone  
al final del otoño

•

The colors move  
but not  
the evening clouds

•

Moth shadow circles floor  
moth alights  
by my foot

•

Through black pines  
colors on the mountain  
climb down the days

•

On summits last year's snow  
gray with waiting  
clear sky white clouds of autumn

•

Slow bee  
still searching yellow day  
before frost

•

Leaves begin to fall  
old road appears on the mountains  
never anyone's

•

Hawk flake turns  
slowly above ridges  
in far blue eye

•

•

Los colores cambian  
pero no  
las nubes del ocaso

•

La sombra de la polilla da vueltas  
y la polilla se posa  
en mi pie

•

A través de los pinos oscuros  
los colores en la montaña  
descienden de los días

•

La nieve del año pasado en las cimas  
se mira gris con la espera  
el cielo claro y las nubes blancas del otoño

•

La lenta abeja  
buscando el día amarillo  
antes del cierzo

•

Las hojas comienzan a caer  
el viejo camino aparece en las montañas  
nunca de ninguno

•

Gira la pluma del halcón  
en la lejanía de un ojo azul  
lentamente sobre los riscos

•

Aspen glare  
migrant blackbirds'  
reed-voices

•

Gold trees  
turn into  
smoke again

•

At last  
leaves fall  
from bare sky

•

Leaves still on branches  
turn at night into  
first snow

•

Many times clouds were mountains  
then one morning mountains  
woke as clouds

•

Feet in mist  
feel the earth move  
from under

•

After sunrise  
autumn mists part  
showing another valley

•

Fulgor de álamos  
y flautas en las voces  
de los mirlos viajeros

.

Arboles dorados  
que se vuelven  
humo otra vez

.

Por fin  
caen las hojas  
del cielo desnudo

.

Las hojas que restan en las ramas  
de noche se convierten  
en la primera nieve

.

Muchas veces las nubes fueron montes  
pero una mañana los montes  
amanecieron como nubes

.

En la neblina  
siente a la tierra moverse  
bajo los pies

.

Después del alba  
parte la neblina otoñal  
y muestra otro valle

.

Two snows come and gone  
brown cows' vallery pastures  
gray undersides of olive leaves

•

I see my parents  
through a grove of white trees  
on a day of winter sunlight

•

Shadow ravine  
snow blue as smoke full of sunlight  
over black fire

•

Wakes of light  
ray out on dark pond  
where ducks swim before winter

•

Snow blows from the roof  
the whole room  
flies out over the white valley

Dos nevadas han caído y se han ido  
los pastos del valle y las vacas pardas  
gris es el envés de las hojas del olivo

•

Veo a mis padres  
a través de unos árboles blancos  
en un día soleado de invierno

•

Barranca de sombra  
la nieve azul como el humo en la luz  
sobre el fuego negro

•

Estelas de luz  
rayando el estanque oscuro  
donde los patos nadaban antes del invierno

•

La nieve sopla sobre los aleros  
y el cuarto entero  
sale volando sobre el valle blanco

# Tres poemas

Víctor Sosa

*A Eduardo Espina*

La palabra importa: exporta sentido, sopla  
con ese aliento al vidrio, o al menos  
silba en la soledad de Góngora: *pasos*  
*de un peregrino son, errante*; porque son  
ante todo sonoras las palabras, no salen  
al vano de la casa, a la veranda —vanidosas—  
de la India, a solazarse en el silencio; allí  
en ese quicio del iglú no hay palabras, hay  
una mano amiga que concede la esposa al  
que camina, esa es la realidad; ni Lezama  
lima la palabra como ella (y como ejemplo  
dice quetzal); la que dice quetzal produce  
la palabra; produce palabras que importan  
exportan lo que vendrá: pájaros, sentidos  
en la punta de la lengua, silbados aun en  
la soledad o contra el vidrio: viento y mareo  
del poema; porque ella lo sabe (lo dice)  
lo difícil estimula, lo difícil en extinción  
estimula más, es decir: es tinta que es pluma  
(de quetzal), espuma en boca de jaguar que salta  
(vidrio afuera), que sangra y quema; ¿qué más  
puedo decir? —dice y se extiende isóseles

en  
el       aire



(*Tractatus*)

No saber qué hacer  
donde mirar adónde  
dirigir esa res desollada de pronto  
un domingo de carnaval en el mundo  
no saber qué hacer con el misterio  
porque querencia no hay ni con el instinto  
ay —eso sí  
todos quieren un cuerpo  
una *summa theologica* un  
Ludwig en el cuarto que les diga al oído  
y a la misma hora de morir:

el mundo es real.

Si escribieras todo lo que piensas  
nunca dejarías de escribir. Si pensaras  
todo lo que escribes nunca dejarías de pensar.  
Piensas, luego miras el mar; te miras  
en el ave zancuda que se posa  
a la vera del que brama; como si  
meditara, a la vera, el ave; como si hiciera  
así con el pico para sacudir el pincel de plumas  
para despertar alborozo al alba, para pintarse  
de blanco sobre blanco sobre la espuma  
como Malevich el ave. Para volar  
sólo hace falta volar —nos dice muda  
moderna estilo decó sobre sus patas  
la tan ingrátida, la más —además de bonita  
real por rara que por ralea. Seguro  
se escapó de un jarrón chino —me digo al oído  
es decir al oír la arder en la huída  
en ese sobrevuelo de su forma.

Entonces  
sobran las palabras: el ave  
se salva en su vuelo; la poesía se salva  
en esa selva que no conoces.



*Bailarín azul II*, acero pintado y oxidado,  
1992, 260 x 114 x 118 cm.

## Referencias

- GUENNADI AIGUI, poeta de lengua rusa nacido en Chuvachi en 1934. Su extensa obra apenas empezó a ser publicada en Rusia a partir de 1991.
- PAWEL ANASZKIEWICS, escultor polaco nacido en Gdynia en 1950. Reside en México desde 1983.
- INGEBORG BACHMANN (1926-1973), poeta y narradora alemana. En 1978 se publicó en Munich su obra poética completa.
- VALERIO MAGRELLI, poeta, ensayista y traductor italiano nacido en Roma en 1957. Ha publicado *Ora serrata retinae* (1980), *Nature e venature* (1987) y *Esercizi di tiptologia* (1992).
- W. S. MERWIN, poeta y traductor norteamericano nacido en Nueva York en 1927.
- FRANCIS PONGE, (1899-1988), poeta y ensayista francés. De su extensa producción poética se destacan *Le parti pris des choses* (1942) y *La fabrique du pré* (1971).
- GONZALO ROJAS, poeta chileno nacido en Lebu en 1917.
- VÍCTOR SOSA, poeta y ensayista uruguayo nacido en Montevideo en 1956. Es autor de *Sujeto omitido* (1983) y *Sunyata* (1992). Los poemas que se incluyen en este número de *Poesía y Poética* pertenecen al libro inédito *Gerundio*.