

POESÍA Y POÉTICA

VERANO 1996

Sonata del claro de luna

Yannis Ritsos

Whitman

Guy Davenport

La glicina

Pier Paolo Pasolini

Fragmentos y aforismos

Sam Francis

Equinoccio

Gloria Gervitz

[Como me veo]

Sergio Solmi

Poemas

Kurt Schwitters / Paul Klee / Sergio Solmi

/ Enrique Téllez Fabiani

22

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. 22 • Verano 1996

Hugo Gola
DIRECTOR

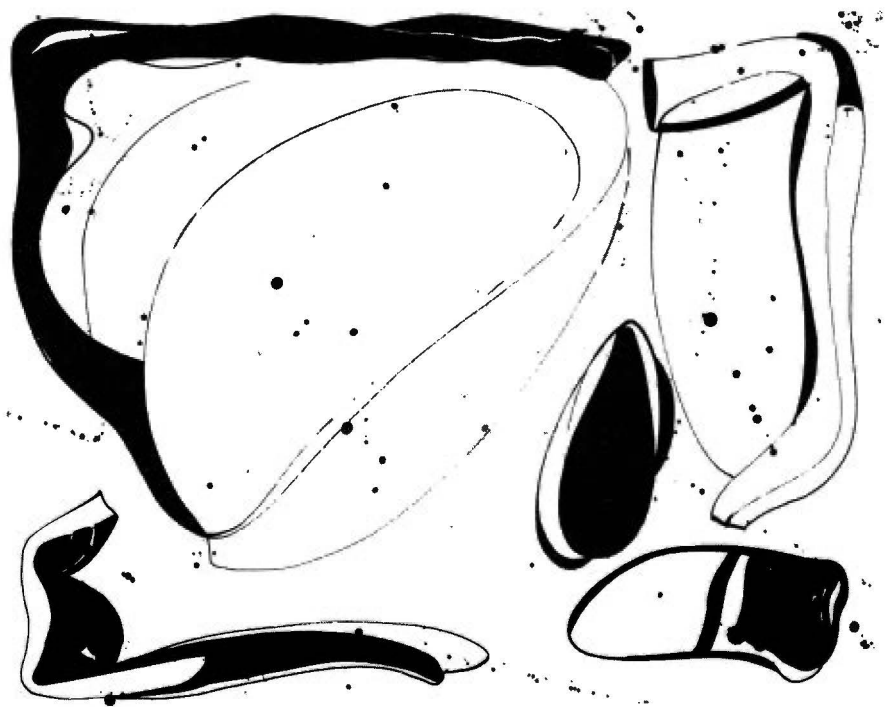
Juan Alcántara P.
Ana Belén López
Gerardo Menéndez
Roberto Tejada
CONSEJO DE REDACCION

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 Sonata del claro de luna
Yannis Ritsos
Traducción del griego: Selma Ancira
- 13 Whitman
Guy Davenport
Traducción: Gabriel Bernal Granados
- 30 La glicina
Pier Paolo Pasolini
Nota y traducción del italiano: Javier Barreiro Cavestany
- 47 Fragmentos y aforismos
Sam Francis
Traducción: Germán Martínez
- 57 Equinoccio
Gloria Gervitz
- 62 Transcreaciones sobre poemas de Kurt Schwitters
y Paul Klee
Haroldo de Campos
Traducción del portugués: Víctor Sosa
- 68 [Como me veo]
72 Poemas
Sergio Solmi
Traducción del italiano: Ernesto Hernández Busto
- 84 Poemas
Enrique Téllez Fabiani
- Ilustraciones:
Pinturas y litografías de Sam Francis



Madre de Dios, 1961, tinta india sobre papel, 51.1 x 56.8 cm.

Sonata del claro de luna

Yannis Ritsos

Traducción del griego: Selma Ancira

(Una noche de primavera. La habitación grande de una vieja casa. Una mujer de edad, vestida de negro, habla a un hombre joven. No han encendido la luz. Por ambas ventanas entra una despiadada luz de luna. Olvidé decir que la Mujer de Negro ha publicado dos o tres interesantes colecciones de poesía de carácter religioso. Y bien, la Mujer de Negro habla al Joven):

Déjame ir contigo. ¡Qué luna la de esta noche!
Es generosa la luna — no se notará
que mi cabello ha encanecido. La luna
lo volverá rubio de nuevo. No notarás nada.
Déjame ir contigo.

Cuando hay luna las sombras crecen dentro de la casa,
manos invisibles corren las cortinas,
un dedo silencioso escribe sobre el polvo del piano
palabras olvidadas — no quiero oírlas. Calla.

Déjame ir contigo,
déjame bajar un poco, hasta el muro de ladrillo,
hasta el lugar donde da vuelta el camino y aparece
la ciudad hormigonada y etérea, blanca a la luz de la luna,
tan indiferente e inmaterial,
tan verosímil y como metafísica
que finalmente puedes creer que existes y que no existes
que nunca has existido, que jamás ha existido el tiempo
ni su degradación.
Déjame ir contigo.

Nos sentaremos un momento en el banco, arriba, en lo alto,
y cuando el soplo del viento de primavera llegue hasta nosotros
podremos incluso imaginar que volamos,
porque muchas veces, y aún ahora, confundo el susurro
de mi falda
con el susurro de dos fuertes alas que se agitan,
y si me encierro en ese sonido de vuelo
siento oprimida la garganta, las costillas, la carne,
y así, hecha un ovillo, entre los músculos del cielo azul,
entre los rigurosos nervios de la altura,
poco importa si voy o si vuelvo
ni tiene importancia que mi cabello haya encanecido
(no es eso lo que me apena — lo que me apena
es que no encanezca también mi corazón).
Déjame ir contigo.

Sé bien que en el amor no se vive en soledad
ni en la gloria ni en la muerte.
Lo sé. Lo he probado. No ayuda.
Déjame ir contigo.

Esta casa está embrujada, me expulsa —
quiero decir que ha envejecido mucho: los clavos se desprenden,
los cuadros se precipitan como si fueran a zambullirse en el vacío,
el enlucido cae en silencio
como cae de la percha el sombrero del muerto en el oscuro corredor
como cae el desgastado guante de lana del silencio
o como cae la cinta de luna sobre el viejo sillón desvencijado.

Alguna vez también fue nuevo — no ese retrato que miras con
tanta desconfianza,
hablo del sillón: tan cómodo que podías sentarte horas enteras
y soñar cualquier cosa con los ojos cerrados:
en una playa lisa, humedecida, barnizada por la luna,
más lisa que mis viejos zapatos, que todos los meses llevo al
lustrabotas de la esquina,
o en la vela de una barca pesquera que se pierde en el horizonte
mecida por su propio aliento,

una vela triangular como un pañuelo doblado al sesgo
únicamente en dos
así, como si no tuviera nada que encerrar o conservar
u ondeara abierta del todo en señal de despedida. Siempre tuve
locura por los pañuelos,
no para tener algo atado,
nada de semillas de flores o de manzanilla recogidas en los
campos a la hora del atardecer
ni para hacerle cuatro nudos como al casquete que usan los
obreros de la construcción de enfrente
ni para limpiarme los ojos — he conservado bien la vista;
jamás he usado lentes. Un simple capricho — los pañuelos.

Ahora los doblo en cuatro, en ocho, en dieciséis
para ocupar mis dedos. Acabo de recordar
que así contaba la música cuando iba al Conservatorio
con delantal azul y cuello blanco, con dos trenzas rubias,
— 8, 16, 32, 64 —
de la mano de una pequeña amiga mía de piel aterciopelada,
toda luz y flores color de rosa,
(perdóname estas palabras — es una mala costumbre) — 32, 64
— y mis padres alimentaban
grandes esperanzas en mi talento musical. En fin, te hablaba
del sillón —
desvencijado — al descubierto los herrumbrosos resortes, la paja —
pensaba llevarlo a la mueblería de al lado,
pero dónde encontrar el tiempo y el dinero y el ánimo — ¿en
qué orden? —
pensaba echarle una sábana encima: tuve miedo
de la sábana blanca bajo este claro de luna. Aquí se sentaron
hombres que albergaron grandes sueños, como tú y como
yo antaño,
que ahora descansan bajo tierra sin que la lluvia ni la luna los moleste.
Déjame ir contigo.

Nos detendremos un poco en la cima de la escalera de mármol
de San Nicolás,
después tú descenderás y yo volveré

conservando en mi hombro izquierdo el calor del roce fortuito
de tu americana
y algunos rectángulos de luz de las ventanitas del barrio
y la neblina blanquísima de la luna que será como un largo
cortejo de cisnes plateados —
y tampoco temo esa expresión porque yo,
muchas noches de primavera, en otra época, he conversado con
Dios, que se me apareció
vestido con la niebla y la gloria de un claro de luna como éste,
y a Él sacrifiqué muchos jóvenes, aun más bellos que tú,
así, pura e inalcanzable, evaporándome en mi llama blanca, en
la blancura del claro de luna,
abrasada por la insaciable mirada de los hombres y por el
éxtasis indeciso de los adolescentes
cercada por magníficos cuerpos quemados por el sol,
por fuertes miembros ejercitados en la natación, el remo, el
atletismo, el fútbol (que yo fingía no ver)
cercada por frentes, labios y cuellos, rodillas, dedos y ojos,
pechos y brazos y caderas (y de verdad no los veía)
— sabes, alguna vez, cuando te extasías, olvidas el porqué de tu
éxtasis, te basta tu embeleso —
dios, qué ojos como estrellas, y yo me elevaba entonces a una
apoteosis de astros negados
porque así, cercada por fuera y por dentro,
no me quedaba otro camino que no fuera hacia arriba o hacia abajo.
Y no, eso no basta.
Déjame ir contigo.

Sé que ya ha pasado el momento. Déjame;
tantos años y días y noches y mediodías púrpuras me quedé sola,
inexorable, sola e inmaculada,
aun en mi lecho conyugal inmaculada y sola,
escribiendo versos gloriosos en las rodillas de Dios,
versos que, te aseguro, quedarán como tallados en un
mármol impecable
más allá de mi vida y de la tuya, mucho más allá. No basta.
Déjame ir contigo.

Esta casa ya no me tolera.
Ni yo soporto su peso sobre mi espalda.
Siempre hay que tener cuidado, andar con cuidado,
sostener la pared con el gran aparador
sostener el aparador con la viejísima mesa tallada
sostener la mesa con las sillas
sostener las sillas con las manos
sostener el hombro bajo la viga que se desprendió.
Y el piano parece un negro féretro cerrado. No te atreves a abrirlo.
Todo el tiempo hay que tener cuidado, tener cuidado de que no
se caiga, cuidado de no caerte. No puedo más.
Déjame ir contigo.

Esta casa, a pesar de todos sus muertos, no piensa morir.
Insiste en vivir con sus muertos
en vivir de sus muertos
en vivir de la certeza de su muerte
y aun en acomodar a sus muertos en vetustas camas y libreros.
Déjame ir contigo.

Aquí, por más suavemente que camine envuelta en la niebla
de la noche,
con pantuflas o descalza,
algo se rompe: un vidrio se resquebraja o algún espejo,
se oyen pasos — y no son los míos.
Afuera, en la calle, quizá esos pasos ni se escucharían,
el remordimiento, dicen, usa zuecos de madera —
y cuando intentas mirar este espejo o el otro,
mirar más allá del polvo y de las grietas,
distingues tu rostro más apagado y más desencajado
tu rostro — que sólo pedías a la vida conservarlo lozano e intacto.

Con el claro de la luna el borde del vaso brilla
como redonda navaja — ¿cómo llevarlo pues hasta mis labios?
Por más sed que tenga — ¿cómo llevarlo hasta mis labios? — ¿Ves?
Aún me queda humor para comparaciones, no lo he perdido,
y eso me da la certeza de que todavía estoy aquí.
Déjame ir contigo.

A veces, cuando cae la noche, tengo la sensación
de que detrás de las ventanas pasa el domador de osos con su
viejo y pesado oso gris
el pelaje todo púas y cardos
levantando polvo en la calle del barrio
una solitaria nube de polvo que incienso el crepúsculo;
los niños han vuelto ya a sus casas para la cena y no los dejan
salir más
a pesar de que detrás de las paredes adivinan el paso del viejo oso —
y el oso, cansado, marcha en la sabiduría de su soledad, sin
saber hacia dónde ni por qué —
ha engordado, ya no puede bailar sobre sus patas traseras
ni puede usar sus gorritos de encaje para divertir a los niños,
los holgazanes, los exigentes,
y lo único que quiere es echarse en el suelo
dejándose patear en el estómago, jugando así su último juego,
mostrando su terrible poder de renuncia,
su insumisión ante los intereses de los otros, ante las anillas que
lleva en los labios, ante las necesidades de sus dientes,
su insumisión ante el dolor y ante la vida
con la certeza de la muerte — aunque sea la muerte de un oso —
su insumisión final ante la muerte con la continuación y el saber
de la vida
que él eleva con conocimiento y experiencia por encima
de su esclavitud.

¿Pero quién puede jugar ese juego hasta el final?
Y el oso de nuevo se levanta y marcha
sometiéndose a su collar, a sus anillas, a sus dientes,
sonriendo con sus destrozados labios a las míseras monedas
que le lanzan los hermosos niños que nada sospechan
(hermosos justamente porque nada sospechan)
y agradeciendo. Porque los osos que envejecen
lo único que han aprendido a decir es: gracias, gracias.
Déjame ir contigo.

Esta casa me asfixia. La cocina
es como el fondo del mar. Las pequeñas cafeteras colgadas brillan

como enormes y redondos ojos de peces quiméricos,
los platos se mueven lentamente como medusas,
algas y conchas se aferran a mi cabello — no logro arrancarlás,
no consigo alcanzar la superficie —
la bandeja se me cae de las manos en silencio — me desplomo
y veo las burbujas de mi respiración subir, subir
e intento divertirme mientras las miro
preguntándome: si alguien se encontrara arriba y viera esas
burbujas, ¿qué diría?
¿alguien se ahoga o un buzo estudia las profundidades?

Y en verdad no son pocas las veces que descubro allí, en el
fondo del ahogo,
corales y perlas y tesoros de barcos naufragados,
inesperados encuentros pasados y presentes y futuros,
casi una confirmación de la eternidad,
cierto alivio, cierta sonrisa de inmortalidad, como suele decirse,
cierta felicidad, embriaguez, y también entusiasmo,
corales y perlas y zafiros;
sólo que no sé darlos — no, sí los doy;
sólo que no sé si pueden aceptarlos — y sin embargo los doy.
Déjame ir contigo.

Un momento, voy a buscar mi abrigo.
El tiempo es inestable, sea como sea, hay que cuidarse.
Hay humedad por la noche, y la luna
¿no te parece que la luna aumenta el frío?

Déjame abrocharte la camisa — qué fuerte tu pecho,
— qué luna tan fuerte — digo, el sillón; — si levanto la taza
de la mesa
queda un agujero mudo, y entonces pongo de inmediato la
palma de mi mano encima
para no verlo: dejo de nuevo la taza en su lugar;
también la luna es un agujero en el cráneo del universo — no mires,
es una fuerza magnética que te atrae — no mires, no miren,
óiganme lo que les digo — caerán dentro. Este vértigo
atractivo, ligero — caerás —

la luna es un pozo de mármol,
sombras que se mueven y alas mudas, y voces misteriosas —
¿no las oyen?

Honda — honda la caída,
honda — honda la ascensión
etérea estatua compacta dentro de sus alas abiertas,
hondo — hondo el implacable beneficio del silencio —
luces parpadeantes de la otra orilla, como cuando te meces en
tu propia ola,
aliento del océano. Bello, ligero
este vértigo — ten cuidado, caerás. No me mires a mí,
mi lugar es la indecisión — soberbio vértigo. Así todas las tardes
tengo un poco de dolor de cabeza, ciertos mareos.

A menudo vuelo a la farmacia de enfrente por una aspirina,
otras veces de nuevo me vence la desidia y me quedo con mi
dolor de cabeza
a oír entre las paredes el ruido sordo que producen
las tuberías del agua,
o me preparo un café y, siempre distraída,
me descuido y preparo dos — ¿quién se tomará el otro? —
un poco en broma, lo dejo en el alféizar para que se enfríe
y llega a ocurrir que me bebo el segundo, mirando a través de la
ventana la luz verde de la farmacia
como el faro verde de un tren silencioso que viene para llevarme
con mis pañuelos, mis zapatos deformados, mi bolsa negra,
mis poemas,
sin ninguna maleta — ¿qué haría con ellas?
Déjame ir contigo.

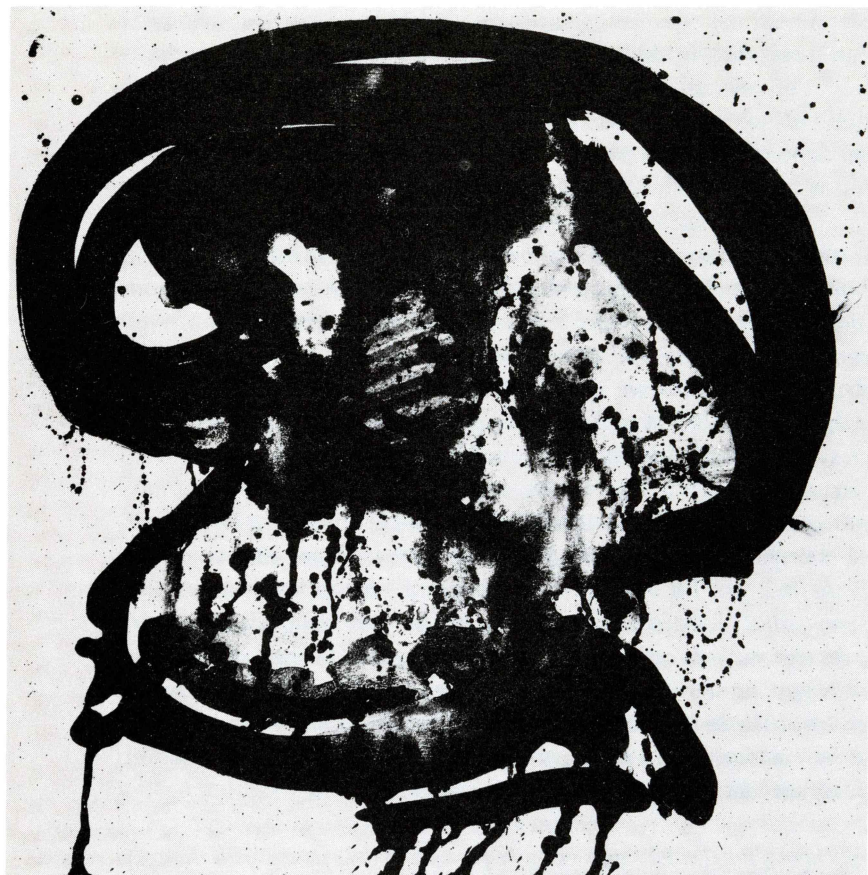
Ah, ¿te vas? Buenas noches. No, no iré. Buenas noches.
Yo saldré dentro de poco. Gracias. Porque, finalmente, debo
salir de esta casa despedazada.
Debo ver un poco la ciudad — no, no la luna —
la ciudad con sus manos callosas, la ciudad del salario,
la ciudad que jura por su pan y por su puño
la ciudad que a todos nos soporta sobre sus espaldas

con nuestras pequeñeces, nuestras maldades, nuestros odios,
con nuestras vanidades, nuestra ignorancia y nuestro
 envejecimiento —
debo oír los grandes pasos de la ciudad,
no debo oír más tus pasos
ni los pasos de Dios, ni siquiera los míos. Buenas noches.

(La habitación se oscureció: como si una nube hubiera ocultado la luna. Inmediatamente después, como si alguna mano hubiera subido el volumen de la radio del bar del barrio, se dejó oír una frase musical muy conocida. Y entonces comprendí que toda esta escena había sido acompañada, casi sin volumen, por la "Sonata del claro de luna", la primera parte. El Joven bajará ahora con una sonrisa irónica y tal vez compasiva en sus labios bien delineados y con una sensación de liberación. Cuando llegue justamente a San Nicolás, antes de bajar la escalera de mármol, reirá, — la risa será fuerte, incontenible. Bajo la luna, su risa no parecerá estar fuera de lugar. Quizá lo único fuera de lugar sea que no esté fuera de lugar. En breve el Joven guardará silencio, adoptará un aire serio y dirá: "El ocaso de una época". Así, del todo tranquilo ya, volverá a desabotonarse la camisa y emprenderá su camino. En cuanto a la Mujer de Negro, no sé si finalmente salió. La luz de la luna brilla de nuevo. Y en los rincones de la casa las sombras se encogen por un insoportable dolor, casi furia, y no tanto por la vida, cuanto por la inútil confesión. ¿La oyen? La radio continúa):



Atenas, junio de 1956



Sin título (autorretrato), 1962, acuarela sobre papel, 28 x 27.3 cm.

Whitman

Guy Davenport

Traducción: Gabriel Bernal Granados

Sus cuartos en Camden estaban atestados de pilas de papel; la indiferencia era uno de los dioses caseros. Los visitantes, al entrar, conocían a los que se hallaban ahí tan numinosamente, alrededor del viejo de tanto cabello y barba canos, tan pecoso y tan bárbaramente arrellanado en una piel de búfalo: los fantasmas de Rossini y Scott, de Lincoln y Colón, de Anacharsis Cloots y Elias Hicks, y de dos diosas supremas, Artemis Filomérix y Eleuteria, cuyo *eidolon* se erigió en la Isla de Bedloe cuando Whitman tenía sesenta y tres años, un regalo de los franceses de trescientos dos pies de altura (sumados la estatua y el frontón), una obra de Frédéric-Auguste Bartholdi, cuya vista hacía que millones de ojos se llenaran de lágrimas en los crepúsculos grises, con una esperanza angustiosa que sólo la poesía de Whitman puede duplicar (“No hay tumba de los asesinados por la libertad que no dé la simiente de la libertad... que dará a su vez otra simiente, / Que los vientos llevan y siembran, y las lluvias y las nieves alimentan”^{*}): Libertad.

Lincoln montando a caballo lo saludó con su sombrero un día en Washington, un raro espectador que Lincoln debió suponer era cierto ayudante de oficina o subalterno en uno de los departamentos, quizá un geólogo por esa barba tan grisácea. Era el equivalente republicano de Napoleón en busca de Goethe para hablar de historia y poesía.

Asistió al funeral de Poe, y se mantuvo de pie frente a las espaldas de los dolientes. Durante la guerra confortó a los que agonizaban (como Henry James) y les escribió cartas a sus casas (como Ezra Pound en Pisa). No fue sino hasta su vejez cuando la gente

^{*} La mayor parte de las citas en español de los poemas de Walt Whitman —aquellas señaladas por un asterisco— provienen de la traducción de Francisco Alexander (Editorial Novaro, 3^o edición, España, 1972). [N. del T.]

empezó a preocuparse por él y a saber quién era. George Collin Cox lo visitó y lo fotografió abrazando a unos niños (y registró la foto, como si Walt fuera las Cataratas del Niágara o el Gran Cañón); Thomas Eakins lo visitó e hizo un retrato magistral. Los jóvenes se le acercaban y aprendían lo que debían hacer con sus vidas, siendo John Burroughs su discípulo estrella.

Como Poe, Whitman siempre ha sido motivo de sospechas en su propio país. Para bautizar el puente Walt Whitman las autoridades tuvieron que ignorar las objeciones de cristianos y patriotas, pues éstos juzgaban que su moral era anti-norteamericana. A Emerson, quien en cierta ocasión recorrió el Louvre sin detenerse frente a una sola pintura, le dolió enterarse de que no era uno de los amigos íntimos de Whitman. Thoreau escribió en su diario, el 1 de diciembre de 1856: “En cuanto a la sensualidad de *Hojas de hierba* de Whitman, mi deseo de que no hubiese sido escrito no es muy grande, pues aquellos hombres y mujeres eran tan puros que pudieron leerlo sin sufrir daño alguno”.

“Whitman”, decía Kafka a su amigo Gustav Janouch, “está entre los grandes innovadores formales de la lírica moderna. Podemos considerar su verso sin rima como el progenitor de los ritmos libres de Arno Holz, Emile Verhaeren y Paul Claudel... El elemento formal de la poesía de Walt Whitman tiene un eco enorme en el mundo entero. Sin embargo, la significación de Whitman yace por todas partes. Combina la contemplación de la naturaleza y de la civilización, que en apariencia son enteramente contradictorias, en una sola e intoxicante visión de la vida, porque nunca perdió de vista el carácter efímero de cualquier fenómeno. Dijo: ‘La vida es lo poco que se salva de la muerte’. Así que puso todo su corazón en cada hoja de hierba. Admiro en él la reconciliación del arte y la naturaleza... Fue un verdadero cristiano y —algo que nos concierne especialmente a nosotros los judíos— fue un parámetro importante del estado y el valor de la humanidad”.¹

“¿Has leído los poemas americanos de Whitman?”, escribió Van Gogh a su hermana política en septiembre de 1888. “Estoy seguro de que Teo los tiene, y te aconsejo mucho que los leas porque, en primer lugar, son muy buenos, y los ingleses los comen-

¹ Gustav Janouch, *Conversations with Kafka* [*Conversaciones con Kafka*], traducción al inglés de Goronwy Rees, Nueva York, New Directions, 1971, p. 167.

tan en gran medida. Whitman ve en el futuro, e incluso en el presente, un amor saludable y carnal, poderoso y franco, un mundo de amistad y trabajo; y bajo la enorme y luminosa bóveda del cielo, algo que a fin de cuentas sólo podemos llamar Dios —así como la eternidad en su sitio, encima de esta tierra. Primero te hace sonreír, todo es tan cándido y tan puro; pero te pone a pensar por la misma razón.

“La ‘Plegaria de Colón’ es muy bella”.²

La gama de sensibilidades que reaccionaron a su poesía es impresionante y un tanto enigmática: Henry James, Melville, Swinburne, Tennyson, Victor Hugo, John Hay, Yeats, los Rossetti. Su fuerza sirvió a talentos tan diversos como William Carlos Williams y Dino Campana, Guillaume Apollinaire y Hart Crane. Había liberado a la poesía de compromisos con la narrativa y la oda. Acortó la distancia que separaba al poeta del público. Nos habla frente a frente, de modo que tenemos que elegir entre escucharlo o darle la espalda. Y si le damos la espalda, nos invade el sentimiento inquietante de que estamos ignorando a las estrellas y a nosotros mismos.

Tuvo éxito en hacer de sí mismo un símbolo del idealismo norteamericano tan luminoso y en muchos sentidos aún más coherente que el de Jefferson o Jackson. Sin embargo, resultó ser un peligro en tanto figura ideal. Thoreau y Emerson eran más seguros, más respetables y más aptos para permanecer en el reino de las ideas.

Jack Yeats se quejaba de que Whitman era malo para el espíritu norteamericano pues le parecía que éramos demasiado complacientes con nosotros mismos en momentos en que Whitman nos urgía a apasionarnos. Beerbohm caricaturizó esa visión de Whitman (“...incitando al águila americana a encumbrarse”) y el joven Ezra Pound en su suite prerrafaelita pensó que Whitman había sido sobreestimado, mientras sospechaba inteligentemente que había algo en él que los críticos no habían visto.

Hay muchas cosas que los críticos no han visto. Vale la pena por ejemplo leer a Whitman contra el bagaje intelectual que él mismo suponía que sus lectores dominaban y que ha sido olvida-

² *Complete Letters of Vincent van Gogh* [Las cartas completas de Vincent van Gogh], vol. 3, Nueva York, Graphic Society, 1958, p. 445.

do salvo en casos aislados: el mundo de Alexander von Humboldt, de donde Whitman tomó la palabra *cosmos*; Louis Agassiz, para quien Thoreau recogía tortugas; *Las ruinas* de Volney, cuya perspectiva histórica nos ilumina tanto en el caso de Whitman como en el de Shelley; Fourier, Scott. Muchas cosas que en Whitman parecen ingenuas y espontáneas en realidad poseen raíces y ramas.

En su época todavía se leía a Plutarco como parte de la educación, y la manera en que Whitman entendía la camaradería erótica aparece distinta (menos personal y excéntrica) si se pone al lado de la historia de la Banda Sagrada de Tebas, que estaba a las órdenes de Pelópidas y Epaminondas —cuyas conversaciones con Freud en el Elíseo nos gustaría escuchar—, héroes cuya sola mención aterrorizaba a la infantería espartana, la cual estaba integrada por pitagóricos que creían, según la máxima del Maestro, que un amigo es otro yo que ha jurado ser casto y que a diario se pasea frente al palacio de un viejo rey llamado Edipo.

Y eran, como se llamaban a sí mismos en su lengua, demócratas.

El beneplácito de Whitman se inclinaba por la gracia que no está consciente de sí misma; su constante observación de la belleza de la gente común y robusta fue un descubrimiento. Según la costumbre, la belleza estaba en otra parte. Las mujeres de su tiempo, como ahora, demostraban un interés patológico por su propia apariencia, en especial en las buenas familias, porque en eso, y en la maternidad, residía el único sentido de su paso por este mundo. Se las amarraba con un corsé de modo que quedaban sin aliento, se las enjaulaba en miriñaques, se las enjaezaba con polisonas. Su cuerpo estaba ceñido por corpiños, calzoncillos, calzones, medias, guantes, enaguas. Sus zapatos eran muy pequeños. No hacían más ejercicio que un anciano inválido. Su cabello se rizaba con hierros que se calentaban en una fogata al aire libre, se impregnaban en aceite y luego se metían dentro de un gorro que hasta un caballo se cansaría de llevarlo puesto. Su piel nunca se exponía a la luz del sol. Se desmayaban con frecuencia y con razón. ¿Cómo demonios orinaban?

En Plutarco se encuentra un pasaje acerca de unas jóvenes espartanas que luchaban con unos jóvenes, estando unas y otros desnudos. Los espartanos opinaban que vestirse para una ocasión semejante era una indecencia. (Sabemos de una mujer de

Filadelfia, en los tiempos del doctor Benjamin Rush, que prefirió morir con recato antes que permitir que el doctor viera sus pechos.)

Uno supone que Thoreau se habría casado con una marmota o un mapache si la biología de la unión lo hubiera permitido; Whitman se habría casado, dada la oportunidad, como Clarence King o Lafcadio Hearn, con una mujer negra. Una de sus fantasías consistía en que una mujer de color había sido su amante.

La sustitución realizada por Freud de nuestro calvinismo por algo muy similar no nos engaña ni nos lleva a creer que el amor de Whitman hacia los muchachos bien parecidos era una psicosis que podemos por tanto desprender de su libro, como en el caso de Victoria, que hojeaba los cuadernos de da Vinci con los dibujos anatómicos pudorosamente cubiertos con papel café. En ese amor reside el centro mismo de su visión. Estaba reinventando un vínculo social que ha formado parte de la civilización desde sus inicios, que aprendió a disfrazarse de varias maneras para sobrevivir en la Europa cristiana y se topó con la horma de su zapato en el puritanismo, razón por la cual no se hallaba en el equipaje cultural que se desembarcó en Plymouth Rock.

Como en el mundo antiguo, Whitman no tenía paciencia con los “maricas” (así los llamaba): los afeminados. Quería para los hombres y las mujeres un amor que no estuviera consciente de sí mismo, como el heroísmo, que no está al tanto de sí mismo, o como los niños, que no lo están de su propia belleza. Lo que para Whitman eran los hábitos de apareamiento de la especie no era sino una forma envilecida del Amor Cortés que la revolución industrial había imbricado con el comercio (una esposa bonita era una propiedad para el hombre rico; de hecho, formaba parte de sus bienes). Las mujeres estaban presas en un mito extraño y nuevo, como si Plutón fuera el mejor partido para Perséfone.

Whitman no se equivocó al volver sus ojos a aquellos espíritus que se sentían libres de ser vigorosos, sensuales e inventivos. Amaba, como Nietzsche dijera de los griegos, la salud de la raza. Su raza no tenía precedente. Ocupaba un lugar que no tenía paralelo en la historia. Unía las dos mitades del mundo. La gran visión de Whitman culmina en su celebración de la expansión de nuestro continente por medio de los rieles, la superación del vacío entre Europa y América gracias al cable transatlántico y la inauguración del Canal de Suez. Esto completó el círculo cuyo

primer y valeroso arco había trazado Colón. No sólo el comercio fluiría a través de la nueva ruta que por fin había circundado toda la tierra. ¿Por qué no habrían de emigrar por esa línea aquellas ideas tan arcaicas como el hombre mismo?

Una razón por la cual Whitman es tan interesante en nuestros días estriba en que aún no sabemos si esa franja que rodea la Tierra es un cordón umbilical o una soga para ahorcarnos. Albert Speer explicó en Nuremberg que la radio y el teléfono habían amplificado el alcance de Hitler y acelerado la ejecución de sus órdenes, superando así toda forma de poder accesible a los tiranos precedentes, y por eso ahora necesitamos una nueva clase de imaginación para barruntar la extensión de tanta maldad en aquellos doce años infernales. El primer infierno que hizo posible el cinturón del mundo fue la propia Guerra Civil de Whitman: un viejo feudo inglés que infectó al Nuevo Mundo e irrumpió con renovado vigor: Cabeza Redonda y Cavalier,** Norte y Sur, industriales y terratenientes.

Uno de los enfermeros que coincidieron con Whitman en los hospitales de la Unión, Henry James, quien murió en 1916, sería testigo de ese otro infierno causado por la ilusión sin límite del movimiento. Como si la modernidad hundiera, cada vez más y más en las profundidades del pasado, la visión de Whitman de una sociedad cohesiva, a la vez que aislara su pureza y luminosidad esenciales. El último verdugo de esa visión parece ser el motor de combustión interna, que ha provocado que todo movimiento sea incesante y caprichoso.

Y en el centro de la poesía de Whitman se halla el movimiento. La gente de su época caminaba a un paso más vivaz que el nuestro; éste se vio disminuido por las calesas y los carruajes. Un hombre montado a caballo siente cómo se agita su sangre y se tensan sus músculos. Un hombre que conduce un automóvil gasta tanta energía como un holgazán; un vuelo en avión requiere de un esfuerzo no menos agotador que el de dar vuelta a las páginas de una revista. Letargo, un letargo interminable y pasmoso... Era

** *Round Head* y *Cavalier*. Los cabezas redondas eran miembros puritanos del parlamento inglés que hacia mediados del siglo XVII se opusieron a la política del rey Carlos I (cuyos partidarios se llamaban cavalieres), favoreciendo así las reformas que promovía Cromwell. La división permaneció entre los ingleses que emigraron y poblaron América del Norte, como quedó probado en 1860. [N. del T.]

lo último que Whitman habría deseado para Norteamérica, pero es lo que ha sucedido.

En su segunda carta a Emerson, Whitman refuta largamente a “los escritores que, sin razón, consideran que siempre ha estado muerto lo que todo el mundo sabe que siempre ha estado vivo”. Se refería al sexo; me pregunto si tal consideración no será ahora válida para la mente. A partir de Whitman se desata una desconfianza hacia el poeta en los Estados Unidos. El arte de la intachable Norteamérica habría de concentrarse en la ficción, las películas y la *Schlagsahne*. Es de una ironía asombrosa que el trascendentalismo de Nueva Inglaterra haya patrocinado tanto a Whitman como a la noción de que la poesía tiene el fin de cultivar (aburrir) y ennoblecer el espíritu: algo que no sirve para nada. Lo que sirvió en un principio de alimento a la mojigatería de la clase media caducó en las antologías, y el resto quedó para llenar los desvelos de profesores y soñadores.

Hacia la década de 1880, con unas cuantas millas de distancia entre unos y otros, Whitman daba los últimos toques a su gran libro, Eadweard Muybridge fotografiaba movimientos de milisegundos, aparte de cientos de animales, atletas desnudos y mujeres, y Thomas Eakins pintaba cirujanos, boxeadores, músicos, luchadores y filadelfianos. Mary Cassatt, que pudo haberse contado como una de ellos, se había mudado a Francia definitivamente. En cierto sentido, Eakins y Muybridge coincidieron con el pionerismo de Whitman. La preocupación que les era común, el movimiento —la acción robusta, real, capaz y propositiva—, le correspondía singularmente a Norteamérica: era una invención. Eakins y Muybridge trabajaron juntos; Eakins viajó a Camden y fotografió y pintó a Whitman. Sus artes corren en forma paralela; comparten un mismo espíritu y un mismo tema. Las fotografías de Muybridge, la monumental *Zoopraxia*, mantuvieron a Degas y a Messonier despiertos toda una noche observándolas. No ha habido un movimiento más logrado ni más fértil en el arte norteamericano (desde Muybridge, pasando por Edison, proviene todo el arte de la cinematografía), y sin embargo éste ha resultado ser ofensivo la mayor parte de las veces. Eakins y Muybridge cayeron en el olvido durante años; Whitman perduró.³

³ Muybridge, alma excéntrica como era de suyo, legó el doble folio de la *Zoopraxia*: *Men and Animals in Motion* [*Zoopraxia*: hombres y animales en movimiento] al

Hierba: “un jeroglífico uniforme”. La significación de *Hojas de hierba* es una interpretación de símbolos. La obra del poeta comprende la tarea de ordenar las transcripciones más primitivas de la naturaleza con base en signos así como los desciframientos contemporáneos de la ciencia, la cual tenía que explicar los “grandes saurios”, la electricidad y los nuevos planetas. El doble *continuum* del tiempo y el espacio se convierte, en la imaginación de Whitman, en un símbolo coherente que posee cierto número de perspectivas que debemos explorar.

La expresión de Emerson, “parece un Minotauro nacido de un hombre”, y la de Thoreau, “a menudo sugiere algo que va un poco más allá de lo humano” (ambas observaciones se hallan en cartas dirigidas a amigos, que no se dieron a la luz pública), captan a Whitman en lo que llegarían a ser opiniones inveteradas: su idealismo era inadecuado para la vulgaridad de su tema, y esa vulgaridad ofendía el idealismo de sus lectores cultos. No hubo mujer, según la costumbre adquirida, que pudiera leerlo; Lowell insistió en que el libro, de ser depositado en las bibliotecas, debía estar fuera del alcance de los seminaristas.

¿Acaso es tan grande que nadie aún ha podido tomarle la medida? El esfuerzo cooperativo para mensurar a Melville puso en relieve grandeza sobre grandeza. Podemos apreciar la maestría de Whitman ahí donde se manifiesta la riqueza de sus modulaciones: no existe nada que se parezca a “*Out of the Cradle Endlessly Rocking*” [“De la cuna que se mece eternamente”] (los

Haverford College. Los buenos cuáqueros la envolvieron en papel café y la escondieron en los estantes de la biblioteca destinados a los libros de tamaño fuera de lo común, omitiendo registrarla en el catálogo. Ahí encontré los enormes paquetes un día de 1964, en mi tiempo libre. Una vez que caí en cuenta de lo que había encontrado, le pedí a tres robustos estudiantes que me ayudaran a llevarla a mi apartamento. Entonces llamé al gran quinesiólogo Ray L. Birdwhistell hijo, que dejó lo que estaba haciendo y fue a verme en ese momento. Extendimos las hojas a todo lo largo del piso y, mientras las observaba, durante horas escuché el análisis de Birdwhistell sobre cómo caminaba la gente del siglo XIX, cómo movían los hombros, los codos, las caderas, las cejas, los dedos de los pies, las rodillas. Sherlock Holmes se habría arrodillado y dado gracias al Señor. Cualquier lectura de Whitman puede enriquecerse enormemente mediante el conocimiento de la obra de Eakins y Muybridge; sus artes ahora pueden verse como complementarias. No he sabido si los cuáqueros han catalogado su Muybridge, si lo han vendido por los miles de dólares que vale o si lo han regresado envuelto en su papel café a los estantes de atrás de la biblioteca.

sonidos más estentóreos y simbólicos de Hugo palidecen a su lado; Leopardi, un rival plausible, no pudo haber logrado la amplitud silvestre y solitaria del poema). Asimismo "*When Lilacs in the Dooryard Bloom'd*" ["La última vez que las lilas florecieron en el huerto"], a pesar de su colorido y sonoridad tennysonianos, no tiene paralelo.

Hay 390 poemas en *Hojas de hierba* tal y como Whitman lo dejó. Las ediciones modernas añaden otros 42 que él había desechado o aún no incluido; la edición crítica de Blodgett y Bradley (Norton, 1965) añade otras ciento veintitrés páginas de fragmentos, correcciones o esbozos de cuadernos.

Él dejó fuera:

*I am that halfgrown angry boy, fallen asleep,
The tears of foolish passion yet undried upon my cheeks*

[Soy aquel muchacho adolescente y furioso, que yace dormido,
Las lágrimas de la pasión insulsa aún están húmedas en mis mejillas]

y

Him of The Lands, identical, I sing, along the single thread...

[Al de Las Tierras, idéntico, le canto, a lo largo del único hilo...]

donde todo el timbre de su voz se muestra con plenitud. Si Whitman hubiera escrito siempre de ese modo poderoso, lírico, similar a un aria, le habría ido mucho mejor con los críticos (que hablan de su carencia de forma) y con sus colegas poetas (que se quejan de los catálogos, el fárrago y la conversación), pero habría sido poco más que un victoriano de Norteamérica, un Tennyson destemplado.

Hemos prestado muy poca atención a los temas de Whitman, en especial cuando éstos colindan con lo prosaico. Considérese por ejemplo "Epitafio (G. P., sepultado en 1870)", el cual propone varias esquelas imaginarias para anunciar la muerte de un filántropo millonario, un poema completamente tradicional, un clásico

co elogio al que se ha sumado una decoración chauceriana. El poema adquiere una dimensión estereoscópica cuando nos enteramos de que G. P. es George Peabody (1795-1869). Si la frase “enterrado en 1870” parece rara en un principio, se vuelve clara cuando se nos informa que Peabody murió en Londres y fue llevado de vuelta a casa a bordo de un barco de guerra británico, con todos los honores. Aprendiz a los once años de edad en una compañía de textiles, trabajó abriéndose paso por el mundo hasta que, siendo director de una firma bancaria con oficinas en Baltimore, Filadelfia, Nueva York y Londres, estuvo listo para convertirse en uno de los primeros grandes filántropos mercantiles. Donó dos millones a los ingleses para dar viviendas a los pobres, un museo a Harvard y otro a Yale. Yale tuvo su museo para albergar la colección paleontológica de Othniel Marsh, sobrino de Peabody; Harvard tuvo el suyo para dar albergue a los especímenes biológicos de Agassiz. Harvard no era originalmente uno de los beneficiarios; sólo hasta que el piadoso Peabody supo que Marsh era darwiniano trató de contrarrestar semejante herejía otorgando los mismos fondos a Harvard, donde Agassiz, el superior de Darwin como zoólogo, se negó a aceptar la gran teoría prescindiendo de pruebas ulteriores. Sin embargo, no se encontrará a George Peabody en la *Britannica*.⁴

A medida que el mundo de Whitman se desvanecía en la oscuridad, una gran parte de su poesía fue perdiendo su significado —sólo conservó el sentido de una afirmación general o abstracta. Cosas que tenían vida para él y sus lectores, como el Trascendentalismo, la filosofía de Fourier y de Owen, el descubrimiento de los dinosaurios en Occidente por Cope y Marsh, la frenología, la fotografía, la telegrafía, las vías del tren, todas esas cosas se han vuelto confusas. Una edad tecnológica comenzaba a articularse, y Whitman era su poeta. No se trataba de un periodo al que uno pudiera dar un nombre o una orientación fácilmente desde dentro. Whitman sólo sabía con certeza que estaba vivien-

⁴ Aparece en cambio en *The Columbia Encyclopedia*. Para un sondeo de Peabody en su contexto científico, así como una historia de la paleontología en la época de Whitman, véase *The Dawnseekers* de Robert West Howard (Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975). También puede verse en este libro una fotografía de Edgar Allan Poe inspeccionando el esqueleto fósil de un caballo prehistórico: una fotografía que aún desconocen los estudiosos de Poe.

do en una nueva clase de sociedad que se hacía pedazos con la tragedia de la Guerra Civil, pero no por eso abandonaba su intención original de constituirse en una república democrática.

Años inestables que me arrojáis yo no sé a dónde,
Vuestros planes, vuestra política fracasan, los trazos se
desvanecen, las substancias se burlan de mí y se me escapan,
Sólo el tema que yo canto...*

El tema. Una música de sensaciones, canciones que encierran catálogos de cosas, como si la creación pudiera invocarse y elogiarse cantando el nombre de todo lo que es; la construcción de un contexto, como el arca de Noé, donde todo encuentra su lugar; una compulsión de vivir cada experiencia con ojos inocentes... No existe frase que pueda etiquetar el tema de Whitman. Su fundamento era cristiano: una simpatía de alcance rigurosamente universal, una predisposición a amar y entender. Algunos jóvenes admiradores lo veían como a un Sócrates norteamericano pero, desde luego, era su mero contrario. Era como esos griegos enamorados de lo inmediato, lo acariable (siempre con el ojo), lo delicioso, quienes, con el pesar de San Pablo, se adoraban unos a otros luego de haber cumplido con la obligación de apaciguar y adorar a una maraña de dioses.

Y era indudablemente un pagano, siempre tenía palabras a favor de “los mitos rítmicos de Grecia y las poderosas leyendas de Roma”. Un pagano no es un hombre sin dioses; es un hombre con muchos dioses. A Whitman (como le gustaba imaginarlo) no le era difícil arrodillarse al lado del musulmán, escuchar la Ley al lado del judío, sentarse en silencio al lado del cuáquero, danzar con el pawnee.

Esa espléndida simpatía hacia las formas hilvana las costuras de su libro. La hierba es la única planta universal, sólo está ausente en los desiertos polares. Clasificar y dar nombres a las hierbas del mundo ha mantenido a los botánicos trabajando a marchas forzadas desde Linneo, y el fin no se ve por ninguna parte. Hojas: usamos la palabra para nombrar las páginas de los libros, y el primer papel era de hojas de hierba: el papiro. La hierba es un símbolo de la vida en todos los pasajes de la Biblia, e integra una unidad en la metáfora del pastor y la oveja.

Había “naciones diez mil años antes de estos Estados”; llevamos algo dentro. Y de ese pasado, “ni una marca, ni un registro permanece: y sin embargo todo permanece”. Se desconoce la herencia que nos legó aquel pueblo sumergido en las profundidades de un pasado olvidado:

Algunos de complexiones ovales, cultivados y tranquilos,
otros desnudos y salvajes, otros como vastas colecciones
de insectos,

pero no cabe duda de que existe una herencia.

Charles Fourier, que creía que la civilización era un error, decía que el deber del hombre era conservar el Fuego Sagrado; veía en éste tanto nuestro parentesco con Dios como la vivacidad del espíritu que el hombre mismo había inventado: la danza, la poesía, la música, las matemáticas o el genio popular que se refleja en la cocina francesa, la terquedad cretense, el escepticismo escocés o el cuidado de la casa de los holandeses. Whitman sólo conoció a Fourier a través de aquellas versiones de su pensamiento maquiilladas o mutiladas que se discutían en Brook Farm, y a través de los escritos de Blaine, Greeley y Margaret Fuller. Quizá dio crédito a la advertencia de Emerson de que Fourier era básicamente erróneo. Sin embargo Whitman y Fourier compartieron el mismo momento histórico, y mucho de su pensamiento rima entre sí, a pesar de sus muchas disonancias. Fourier falleció (en Montmartre, mientras decía sus oraciones, arrodillado en el borde de su cama y rodeado de sus gatos) cuando Whitman tenía dieciocho años. En esos dieciocho años Fourier se dedicó a escribir textos que habrían interesado inmensamente a Whitman —no se publicaron sino hasta 1957 y algunos aún permanecen inéditos. Describen un mundo, la Nueva Armonía, como Fourier lo llamaba, que había conservado el fuego. Es un mundo dividido en colmenas comunitarias, cada una de las cuales está integrada por una familia de seres humanos y animales. El trabajo se reparte entre todos, en turnos que se cumplen cada hora. Los días son rítmicos y contienen un poco de todo lo bueno. Todas las preferencias sexuales tienen cabida y son respetadas por su diversidad. Aquéllos cuyo temperamento apasionado abarca los registros más amplios se hacen acreedores a honores ceremoniales. Todos son amigos y

patrones de todos. Los niños adquieren todas las destrezas a los diez años de edad, aunque la característica predominante de la comunidad es el juego.

La visión de Fourier es el antípoda del mundo comercial donde vivió y sufrió. De todas las demás utopías, la suya es la más radical que se haya conocido jamás. Cobra sentido cuando uno se percata de que cada una de las aristas del pensamiento de Fourier tiende a salvar al individuo de la estupidez y la desesperación paulatina que son el resultado inmediato y alarmante de la Revolución Industrial.

Si el mundo va a ser presa de los buitres, la civilización es por ende casi una jungla. La rapacería, en todo caso, como Fourier pensaba, es una acción alternativa que simboliza y encubre pasiones más tibias que resultan inaceptables para la civilización. El matrimonio, por ejemplo, es una unidad reproductiva, no social. Una familia es un enorme conglomerado de gente, como una tribu primitiva, donde la simpatía alcanza un registro muy amplio y donde todo el mundo sabe que es parte de ese núcleo. La aniquilación de la ciudad se perfilaba desde entonces, y tal vez ha llegado el momento de sentarnos a pensar seriamente, viendo cómo las ciudades se corrompen y vuelven a la jungla, si las pequeñas comunidades de Fourier funcionarían a estas alturas al lado de esas gangrenas spenglerianas como Detroit y San Luis.

Conservar el fuego sagrado. La imagen proviene de la Antigüedad, cuando el fuego del hogar constituía un bien, parte del cual se le daba a cada miembro de la familia conforme se iban yendo para habitar nuevas casas. Simbólicamente, este fuego representaba el espíritu de la familia, era el guardián de su integridad y su sobrevivencia. Fourier lo consideraba el espíritu mismo, y concibió su Armonía para que los niños no perdieran su vitalidad cuando llegaran a ser ancianos —pues no veía motivos que justificaran su deterioro. Es el único filósofo interesado en la felicidad como meta suprema del hombre. Todo el cometido de un gobierno debía residir en su naturaleza bondadosa.

Lo más admirable de una sociedad, para Whitman, se hallaba en el buen corazón de una persona sumisa y despreocupada. Y la cultura industrial del siglo XIX comenzó a descartar las posibilidades de la bondad whitmaniana. Ruskin se percató de un malhumor característico en las caras de las muchachas norteamer-

ricanas, de su capricho y petulancia. Véase la fotografía que Steichen le tomó a J. P. Morgan en 1903, aquélla con la daga. La furia que se enciende poco a poco, no la encantadora indiferencia, se perfilaba como el estándar del estado mental de Norteamérica.

Un editor estadounidense recordó en sus últimos años “a un anciano de huesos largos con un sombrero” que entró al Hotel Albert (la anécdota proviene de Ford Madox Ford y es por lo tanto sospechosa). “Soy Walt Whitman”, dijo el anciano, “si me prestas un dólar ayudarás a que la inmortalidad siga su curso”. (El dólar pudo haber sido de la misma utilidad escaleras arriba en el hotel, donde Ryder hacía revolotear por los aires sus visiones: la cultura norteamericana tiene la pavorosa costumbre de deslizarse como un fantasma por angostos pasillos.) La soledad y la pobreza que caracterizaron a Whitman se convirtieron en parte de la leyenda desde muy temprano. “En su país de hierro vive el gran viejo”, comienza el soneto de Rubén Darío a Whitman. García Lorca:

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla.

Crane en *El puente* deja que su evocación de Whitman camine por la playa, “cerca de Paumanouk, tu patrullaje solitario...”, y se mezcle con otra playa, Kitty Hawk. Aunque la Edad de la Gasolina aún no haya convertido al mundo en la Colina de Sísifo, no pierde vigencia la discusión de si ha habido sociedad alguna que pudiese haber cumplido el idealismo de Whitman. Como el de Thoreau, es un idealismo para los individuos más que para los conglomerados. En cuanto a su aceptación de las multitudes urbanas y el bullicio del comercio, ésta es en esencia pastoral; obedece ritmos naturales y está integrada por simpatías que se fían de la grande y sencilla libertad de las campesinos. Desde entonces no ha habido poeta mayor en Norteamérica que haya podido abarcar, mucho menos repetir, la visión de Whitman. No obstante, muchos parten de ella y se alimentan de su miel antes de pro-

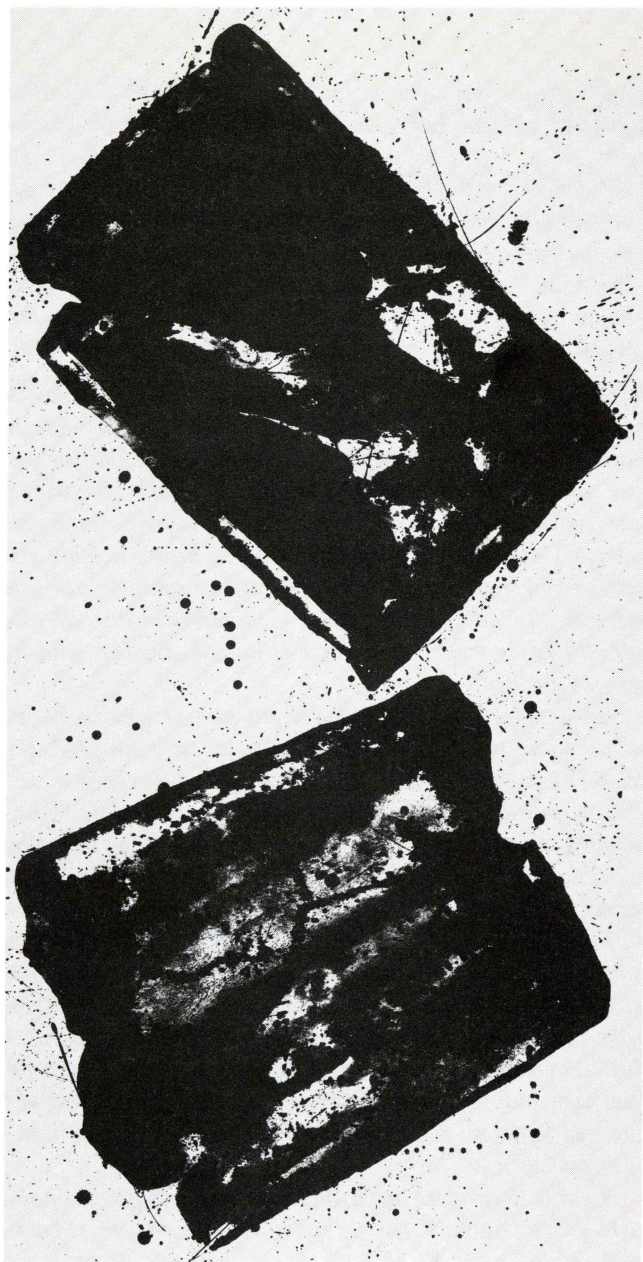
bar el árbol del conocimiento de lo bueno y lo malo. Charles Ives vertió algunos poemas y canciones, pero abandonó su *Obertura a Walt Whitman*, si acaso alguna vez la comenzó. Los *Cantares* de Pound son una versión de "*A Passage to India*" ["Navegar a la India"], escrita con más precisión en los detalles históricos y transferida a un modo trágico. *Paterson* encarna la visión de Whitman después de una lluvia devastadora de vulgaridad corrosiva. Los *Poemas de Máximo* de Olson registran el hecho atroz de que la profecía de Whitman de una sociedad democrática coherente no se ha cumplido en ningún sentido, pues ahora vivimos en una sociedad industrial incoherente que ha descubierto que la muerte es mucho más provechosa que la vida desde el punto de vista de los negocios. El negocio más grande de Norteamérica es el automóvil, la cucaracha mecánica que ha devorado nuestras ciudades; éste y los armamentos.

De los placeres celebrados en "*A Song of Joys*" ["Una canción de alegrías"], la mayor parte ahora sólo es accesible a los verdaderos ricos; algunos son obsoletos; otros los explota el comercio de modo que no son ya las delicias para todo el mundo sino para el corredor de bolsa; dos están prohibidos por la ley (nadar desnudo y dormir con "chicos que han crecido o que no lo han hecho del todo") y uno de ellos es letal ("el paseo solitario").

Whitman es una suerte de papel tornasol, quizá un sismógrafo. Al leerlo entramos en contacto con una inocencia maravillosa y perdida, y no estamos seguros de si tal inocencia es real o sólo pertenece a la imaginación de Whitman. Dio su vida entera por un libro, liberó la literatura para que siguiera caminos hasta entonces insospechados. Tenía el poder de conmover incluso a los corazones reticentes (como consta en el caso de Gerard Manley Hopkins, que lo leyó porque no tuvo más remedio, a sabiendas de que el autor era "una mierda" y la poesía era cosa del demonio). Pound en la jaula de Pisa recordó a un filólogo de la Universidad de Pensilvania que fue sorprendido mostrando actitudes favorables a Whitman, porque "incluso los campesinos de Dinamarca lo conocen". Los japoneses le publican un diario trimestral. Los futuristas rusos y Maiakovski consideraban a Whitman como el fundador de su escuela.

Muchos libros de primer orden se han escrito sobre él; su lugar en la literatura del mundo está garantizado. Todavía, sin em-

bargo, es un renegado, un desacreditado. Con la misma pasión se afirma y se niega que fue amo de las palabras y los ritmos. Sus cultos van y vienen. Es, como Goethe en Alemania y Victor Hugo en Francia, parte inextricable de nuestra historia. Como Jefferson y Franklin, se ha entretelado en nuestro mito. Es nuestra gran invención en la literatura, nuestra voz lírica. Me gusta pensar que eventualmente nos avergonzará convirtiéndonos en norteamericanos de nueva cuenta.



Sin título, 1977, acrílico sobre papel, 181.6 x 92.7 cm.

La glicina

Pier Paolo Pasolini

Nota y traducción: Javier Barreiro Cavestany

A 20 años de su muerte, P. P. Pasolini (1922-1975) es conocido internacionalmente sobre todo por su obra cinematográfica (Mamma Roma, Medea, Edipo Rey, Teorema, El Decamerón, La flor de las mil y una noches, Saló, etcétera) y por una trayectoria humana e intelectual constelada de escándalos y polémicas, que desembocaron en su trágica muerte. La lucidez y contundencia de sus intervenciones críticas y artísticas han marcado a la cultura italiana contemporánea de manera indeleble. Todavía hoy su figura sigue desencadenando discusiones e intentos de apropiación por parte de las más diversas tendencias políticas y culturales.

Sin embargo, con frecuencia se olvida (o se ignora) que Pasolini fue ante todo un poeta. Tanto por la consistencia y vastedad de su obra en verso (El ruiseñor de la iglesia católica, Las cenizas de Gramsci, Poesía en forma de rosa, La religión de mi tiempo, Transhumar y organizar), como por una mirada sobre la realidad que privilegiaba la imagen, el ritmo y esa peculiar forma de condensación lingüística que subyace a toda su producción artística y ensayística.

Pasolini señaló en más de una ocasión que concebía su obra poética como un Diario; un work in progress, en tanto expresión de una subjetividad en continua tensión con el momento histórico. Tensión que da origen a una dimensión mítica, que encarna pero trasciende la historia. Por eso, en Pasolini lo mítico es también político, en cuanto instancia que, haciéndose cargo imaginativamente de las dinámicas de poder a las que está sometido el sujeto histórico, consigue generar una dimensión “diversa”.

En esta naturaleza contradictoria residen la fuerza de su poesía (escrita y cinematográfica) y de sus puntuales críticas al establishment político y cultural. Su espíritu provocador no contiene ninguna forma de exhibicionismo, sino una necesidad radical de confrontación con el mundo, que permita recuperar una experiencia “verdadera”.

El escándalo de Pasolini está dado por su permanente desnudez (hasta volverse insoportable), que es nostalgia de un origen perdido, donde las cosas existían en un equilibrio de correspondencias. Como en un rito o comunión, que asignaba a cada cosa (ser) su lugar dentro de una totalidad armónica. Es de este orden lacerado que surge su poesía: como imagen y ritmo arcaicos (donde el formalismo convive con el coloquialismo más inmediato), que configuran el anhelo de esa dimensión ritual recurrente en toda su obra, y de la que poemas como El llanto de la excavadora, La presencia, Versos de testamento y La glicina constituyen los momentos más elevados.

Il glicine

Eccolo, ero morto?, sui
bastioni del Vascello — irreali
come quest'aria che non conosco da piccolo,
o questa lingua di italici
pagani o servi di chierici — i bui
festoni dei glicini. Il quartiere ricco
n'è pieno, dappertutto. Spiccano
viola nel viola delle nuvole e dei viali.
Assurdo miracolo, per un'anima
per cui contano, gli anni,
che sono stati per lei ogni volta immortali.
Questi che ora nascono, sono
i glicini morti, non i loro figli barbarici
— dico barbarici se cupamente nuovo
è il loro essere, muto il loro monito...

Ma lo ripeto: non sono vergini
alla vita, sono dei calchi funerei,
che imitano la barbarie del dire
senza ancora possedere
parola, puro viola sopra il verde...
Io ero morto, e intanto era aprile,
e il glicine era qui, a rifiorire.
Com'è dolce questa tinta del cadavere
che copre i muraglioni di Villa Sciarra,
predestinato, prefigurato, alla
fine del tempo che si fa sempre più avido...
Maledetti i miei sensi,

La glicina

Ahí está, ¿yo estaba muerto?, sobre
los bastiones del Buque —irreales
como este aire que no conozco desde niño,
o este idioma de itálicos
paganos o siervos de clérigos —los oscuros
festones de las glicinas. En el barrio rico
abundan, por doquier. Se destacan
añil en el añil de las nubes y avenidas.
Absurdo milagro, para un alma
para la que cuentan los años,
que han sido para ella cada vez inmortales.
Estas que ahora nacen, son
las glicinas muertas, no sus hijos bárbaros
—digo bárbaros si oscuramente nuevo
es su ser, muda su admonición...

Pero lo repito: no son vírgenes
a la vida, son molduras fúnebres,
que imitan la barbarie del decir
sin poseer aún
la palabra, puro añil sobre el verde...
Yo estaba muerto, y mientras tanto era abril,
y la glicina estaba aquí, volviendo a florecer.
Qué dulce es esta tinta del cadáver
que cubre los murallones de Villa Sciarra,
predestinado, prefigurado, al
fin del tiempo que se vuelve cada vez más ávido...
¡Malditos mis sentidos,

che sono, e sono stati, così abili,
ma non mai tanto perché, solo se recenti,
le antiche fioriture non li tentino!

Maledico i sensi di quei vivi,
per cui, un giorno, nei secoli tornerà aprile:
coi glicini, con questi chicchi lilla,
trepidi in carnali file,
quasi senza colore, quasi, direi, lividi...
E tanto dolci, contro i loro muri d'argilla
o travertino, misteriosi come camomilla,
tanto amici per i cuori che nascono con loro.
Maledico quei cuori, che tanto amo,
perché ancora non sanno, non solo
la vita, me neanche la nascita!
Ah, la vita solo vera, è ancora
quella che sarà: vergine lascia
solo ai nascituri, il glicine, il suo fascino!

E io qui, on questa scheggia
immateriale in cuore, quest'involuta
coscienza di me, che si ridesta a un attimo
della stagione che muta.
Insufficienza ormonica in cui vaneggiano
i sensi? Indebolimento dei battiti
del cuore, o eccesso dei vitali atti
dell'intelligenza? Ah, certo qualcosa
che va in rovina. Questo fiore è segno,
nel mio intimo, del regno
della caducità — della religiosa
caducità — nient'altro.
La sua è una gioia dolorosa,
e, nel dolore di quel lilla quasi bianco,
a esaltare è la ragione del pianto.

que son, y han sido, tan hábiles,
pero nunca tanto para que, sólo si recientes,
el antiguo florecer no los tienta!

Maldigo los sentidos de los vivos,
por los que, un día, en los siglos volverá abril:
con las glicinas, con estos granos lila,
palpitantes en hileras carnales,
casi sin color, casi, diría, lívidos...
y tan dulces, contra sus muros de arcilla
o travertino, misteriosos como manzanilla,
tan amigos de los corazones que nacen con ellos.
¡Maldigo esos corazones, que tanto amo,
porque todavía no conocen, no sólo
la vida, sino tampoco el nacimiento!
¡Ah, la única vida verdadera, es aún
la que será: virgen deja
sólo a los por nacer, la glicina, su encanto!

Y yo aquí, con esta esquirra
inmaterial en el corazón, esta retorcida
conciencia de mí, que vuelve a despertarse en el instante
de la estación que cambia.
¿Insuficiencia hormónica en la que fantasean
los sentidos? ¿Debilitamiento de los latidos
del corazón, o exceso de actos vitales
de la inteligencia? Ah, por cierto algo
que se arruina. Esta flor es el signo,
en lo más íntimo de mí, del reino
de lo caduco —de lo religiosamente
caduco— nada más.
La suya es una alegría dolorosa,
y, en el dolor de ese lila casi blanco
lo que exalta es la razón del llanto.

Ma è ridicolo, non posso
straziarmi qui su questa pallida ombra
sia pure stracarica di spasimi,
questa leggera onda
lilla che trapunge il muraglione rosso
con l'impudica ingenuità, l'afasica
festa degli eventi selvaggi!
Non posso: io che da anni predico
che tutto ciò non esiste, ch'è atto
di alienata volontà,
di cecità che non conosce altro rimedio
che morire nel cuore
del mondo avuto in dono nascendo,
di incosciente possesso della storia,
di coscienza solamente retorica...

E ora, per un misero glicine
fiorito agli angoli di Monteverde,
son qui a ragionare di sconfitta.
Ma chi è che mi perde?
Dio redivivo, la colpa felice?
Sì, mi sento vittima, è vero, ma vittima
di cosa? D'una storia apocalittica,
non di questa storia. Mi contraddico.
Rendo ridicola una mia lunga passione
di verità e ragione.
Passione... Sì, perché c'è un cuore antico,
preesistente al pensiero:
e un corpo — o fiorente o ferito,
povera vita mai certa davvero
di resistere alla vita informe dei nervi.

Da questo inesprimibile attrito
nasce la prima larva della Passione:
tra il corpo e la storia, c'è questa
musicalità che stona,

¡Pero es ridículo, no puedo
desgarrarme aquí en esta pálida sombra
aunque recargada de espasmos,
esta ligera ola
lila que borda el murallón rojo
con la impúdica ingenuidad, la afásica
fiesta de los eventos salvajes!
No puedo: yo que desde hace años predico
que todo eso no existe, que es acto
de alienada voluntad,
de ceguera que no tiene más remedio
que morir en el corazón
del mundo recibido al nacer,
de inconsciente posesión de la historia,
de conciencia sólo retórica...

Y ahora, por una miserable glicina
floreceda en las esquinas de Monteverde,
estoy aquí meditando derrotas.
¿Pero qué es lo que me pierde?
¿Dios renacido, la culpa feliz?
Sí, me siento víctima, es cierto, ¿pero víctima
de qué? De una historia apocalíptica,
no de esta historia. Me contradigo.
Vuelvo ridícula mi larga pasión
de verdad y razón.
Pasión... Sí, porque hay un corazón antiguo,
preexistente al pensamiento:
y un cuerpo —o floreciente o herido,
pobre vida nunca segura de veras
de resistir a la vida informe de los nervios.

De este inexpresable roce
nace la primera larva de la Pasión:
entre el cuerpo y la historia está esa
musicalidad que desafina,

stupenda, in cui ciò ch'è finito
e ciò che comincia è uguale, e resta
tale nei secoli: dato dell'esistenza.
Il confine tra la storia e l'io
si fende torto come un ebbro abisso
oltre cui talvolta, scisso,
alla deriva, è il glorioso brusio
dell'esistenza sensuale
piena di noi: dinnanzi a questa fisica
miseria non può che ritornare
ogni storico atto irrazionale...

Io non so cosa sia
questa non-ragione, questa poca-ragione:
Vico, o Croce, o Freud, mi soccorrono,
ma con la sola suggestione
del mito, della scienza, nella mia abulia.
Non Marx. Solo ciò che ormai è parola
la sua parola muta, non il chiarore,
non il buio che c'è prima, povero glicine!
Quanto in te vive — e in me per te trema —
resta represso gemito
di cui non si sa, di cui non si dice.
Ma è possibile amare
senza sapere cosa questo vuol dire? Felice
te, che sei solo amore, gemello vegetale,
che rinasci in un mondo prenatale!

Prepotente, feroce
rinasci, e di colpo, in una notte, copri
un'intera parete appena alzata, il muro
principesco d'un ocre
screpolato al nuovo sole che lo cuoce...
E basti tu, col tuo profumo, oscuro,
caduco rampicante, a farmi puro
di storia come un verme, come un monaco:

estupenda, donde lo acabado
y lo que comienza es igual, y permanece
tal en los siglos: dato de la existencia.
La frontera entre la historia y el yo
se hiende torcida como un abismo ebrio
más allá del cual a veces, escindido,
a la deriva, está el glorioso susurro
de la existencia sensual
llena de nosotros: frente a esta física
misericordia no puedo sino convertir
todo acto histórico en irracional...

Yo no sé qué es
esta no-razón, esta poca-razón:
Vico, o Croce, o Freud, me socorren
en mi abulia, pero con la sola
sugestión del mito, de la ciencia.
No Marx. ¡Sólo lo que ya es palabra
su palabra cambia, no la claridad,
no la oscuridad que precede, pobre glicina!
Todo lo que en ti vive —y en mí por ti tiembla—
queda en ahogado gemido
del que no se sabe, del que no se dice.
¿Pero es posible amar
sin saber qué quiere decir esto? ¡Feliz
de ti, que eres sólo amor, mellizo vegetal,
que renaces en un mundo prenatal!

Prepotente, feroz
renaces, y de golpe, en una noche, cubres
toda una pared recién construida, el muro
principesco de un ocre
agrietado bajo el nuevo sol que lo cuece...
Y bastas tú, con tu perfume, oscuro,
caduca enredadera, para volverme puro
de historia como un gusano, como un monje:

e non lo voglio, mi rivolto — arido
nella mia nuova rabbia,
a puntellare lo scrostato intonaco
del mio nuovo edificio.
Qualcosa ha fatto allargare
l'abisso tra corpo e storia, m'ha indebolito,
inaridito, riaperto le ferite...

Gemo, impudica pianta
d'un giorno, di delusione: lo so.
L'incomprensione, l'odio sono forti
più di quanto può
sopportare un'esistenza stanca:
che, del resto, l'amore — e la morte,
sua gemella — non sa definire: la portano
a disgregarsi proprio i vecchi sensi
rifatti acuti dalla mia debolezza.
Così al viola che screzia
i muri annunciando l'aprile e gli evi immensi,
io vorrei solo morire...
La mia vita non ha più compensi:
non le basta la vitalità dell'aprile,
le pare vana la volontà del capire...

Un mostro senza storia,
feroce della ferocia barbarica
che compie le sue persecuzioni
nella stampa libera, nei miti confessionali,
che brucia passioni, purezze, dolori,
che accetta la morte con crudeltà quasi ironica,
suo malgrado stoica, che non ha religione
se non quella di imporne una legale
con le sue regole, che non ha amore
se non quello che vuole
tutti uguali, nel bene e nel male,
che non conosce pietà,

y no lo quiero, me rebelo —árido
en mi nueva rabia,
apuntalando el revoque descascarado
de mi nuevo edificio.
Algo ha ensanchado
el abismo entre cuerpo e historia, me ha debilitado,
aridecido, reabriendo mis heridas...

Gimo, impúdica planta
de un día, de desilusión: lo sé.
La incomprensión, el odio son fuertes
más de lo que puede
soportar una existencia cansada:
que, por lo demás, el amor —y la muerte,
su melliza— no sabe definir: la llevan
a disgregarse justamente los viejos sentidos
vueltos agudos por mi debilidad.
Así en el violeta que descascara
los muros anunciando abril y las eras inmensas,
yo quisiera sólo morir..
Mi vida ya no encuentra recompensas:
no le basta la vitalidad de abril,
le parece vana la voluntad de comprender...

Un monstruo sin historia,
feroz de la ferocidad bárbara
que cumple sus persecuciones
en la prensa libre, en los mitos confesionales,
que quema pasiones, purezas, dolores,
que acepta la muerte con crueldad casi irónica,
a pesar suyo estoica, que no tiene más religión
que la de imponer una legal
con sus reglas, que no tiene más amor
que el que nos quiere
a todos iguales, en el bien y en el mal,
que no conoce la piedad,

perché per ognuno il conquistare
la vita è una tacita scommessa che lo fa
cieco padrone di tutto ciò che sa:

tutto questo ho trovato
nascondo, e subito mi ha dato dolore:
ma un dolore glorioso, quasi, tanto
m'illudevo che il cuore
potesse trasformare ogni dato,
dentro, in un amore unificante:
da Cristo a Croce, che cammino consolante!
E poi, la speranza della Rivoluzione.
E ora eccomi qui: ricopre il glicine
le rosee superfici
d'un quartiere ch'è tomba d'ogni passione,
agiato e anonimo, caldo
al sole d'aprile che lo decompone.
Il mondo mi sfugge, ancora, non so dominarlo
più, mi sfugge, ah, un'altra volta è un altro...

Altre mode, altri idoli,
la massa, non il popolo, la massa
decisa a farsi corrompere
al mondo ora si affaccia,
e lo trasforma, a ogni schermo, a ogni video
si abbevera, orda pura che irrompe
con pura avidità, informe
desiderio di partecipare alla festa.
E s'assesta là dove il Nuovo Capitale vuole.
Muta il senso delle parole:
chi finora ha parlato, con speranza, resta
indietro, invecchiato
Non serve, per ringiovanire, questo
offeso angosciarsi, questo disperato
arrendersi! Chi non parla, è dimenticato.

porque para cada uno el conquistar
la vida es una tácita apuesta que lo vuelve
amo ciego de todo lo que sabe:

todo esto encontré
al nacer, y en seguida me dió dolor:
Pero un dolor glorioso, casi, tanto
me engañaba de que el corazón
pudiese transformar cada dato,
adentro, en un amor unificador:
de Cristo a Croce, ¡qué camino consolador!
Y luego, la esperanza de la Revolución.
Y ahora heme aquí: cubre la glicina
las rosadas superficies
de un barrio que es tumba de toda pasión,
cómodo y anónimo, cálido
bajo el sol de abril que lo descompone.
El mundo se me escurre, de nuevo, ya no sé dominarlo,
se me escurre, ah, otra vez es otro...

Otras modas, otros ídolos,
la masa, no el pueblo, la masa
decidida a dejarse corromper
ahora se asoma al mundo,
y lo transforma, en cada pantalla, en cada video
sacia su sed, horda pura que irrumpe
con pura avidez, informe
deseo de participar en la fiesta.
Y se acomoda allí donde quiere el Nuevo Capital.
Cambia el sentido de las palabras:
el que ha hablado hasta ahora, con esperanza, queda
atrás, envejecido.
¡No sirve, para rejuvenecer, esta
angustia ofendida, este rendirse
desesperado! El que no habla, es olvidado.

Tu che brutale ritorni,
non ringiovanito, ma addirittura rinato,
furia della natura, dolcissima,
mi stronchi perché stroncato
da una serie di miserabili giorni,
ti sporgi sopra i miei riaperti abissi,
profumi vergine sul mio eclissi,
antica sensualità, disgregata, pietà
spaurita, desiderio di morte...
Ho perduto le forze;
non so più il senso della razionalità;
decaduta si insabbia
— nella tua religiosa caducità —
la mia vita, disperata che abbia
solo ferocia il mondo, la mia anima rabbia.

Tú que brutal regresas,
ya no rejuvenecida, sino renacida,
furia de la naturaleza, dulcísima,
me destrozas hombre ya destrozado
por una serie de días miserables,
te asomas por sobre mis abismos de nuevo abiertos,
virgen perfumas sobre mi eclipse,
antigua sensualidad, disgregada, piedad
amedrentada, deseo de muerte...
He perdido las fuerzas;
ya no conozco el sentido de la racionalidad;
decaída se empantana
—en tu religiosa caducidad—
mi vida, desesperada que tenga
sólo ferocidad el mundo, mi alma rabia.

(De *La religione del mio tempo*, 1961)



Sin título, 1976, litografía, 129.2 x 129.5 cm.

Fragmentos y aforismos

Sam Francis

Traducción: Germán Martínez

Estoy siempre en duda.

No uso el color, lo exploro.

el Cuerpo + el alma de mi imaginación son uno.

Una Copa Un Océano.

¡Oh, el Océano de nubes!

¡Oh, las nubes de las olas!

Un disco de oro

un fuego rojo

en el centro.

derrite las estrellas

y caen.

El Fuego.

(¿La estrella de Belén era
el alma de Cristo?)

pintar es mi silencioso incendio de Gloria.

Llevo canciones estelares conmigo.

Parecería estar en una nube
de duda pero es más
como una vigilia.

El tiempo es la gracia del Infinito. (*respuesta a Blake*)
Esas pinturas son un acto de gracia.

¡La estructura sin estructura de la pintura china!

Pintar es un acto de pobreza frente a la creación.

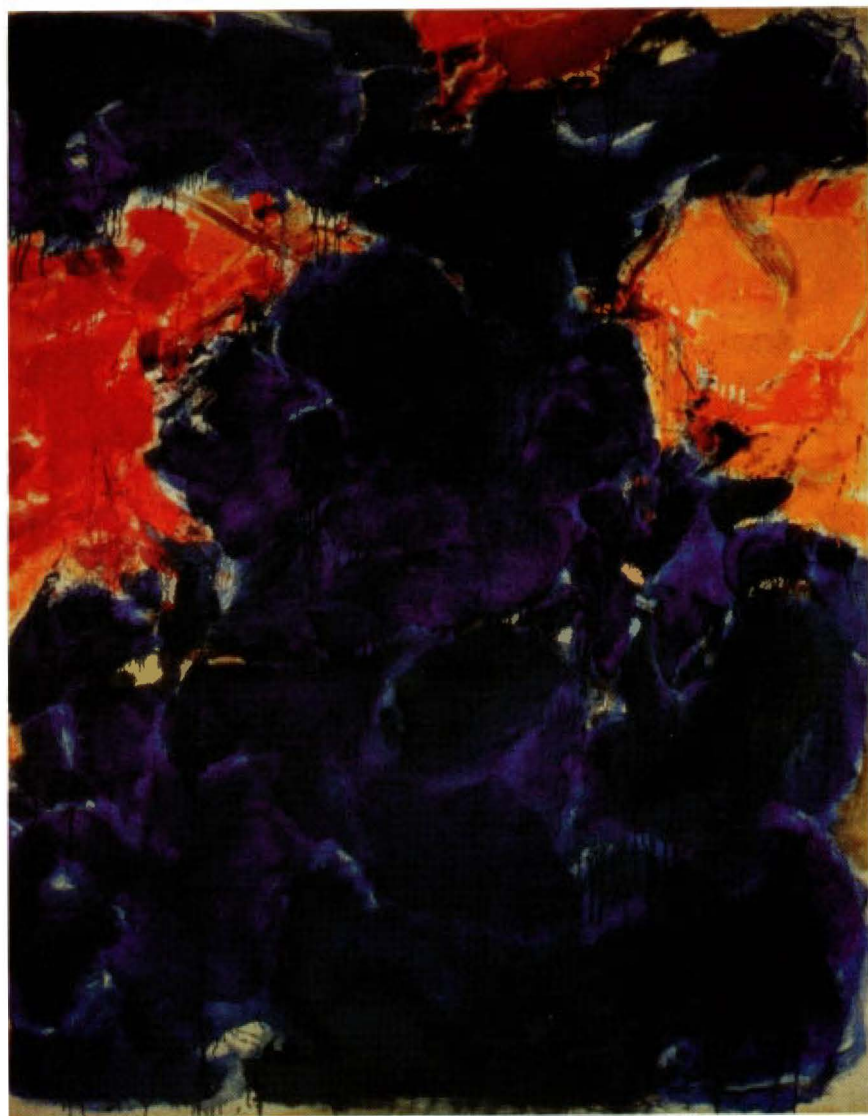
Ninguna propuesta moral en esa pintura (brota del silencio)

una conexión directa –

Trabajo con la imagen – no la invento.

Soy construido + destruido por la imagen en mi ojo.

Los chinos dejan que la belleza súbita les suceda en la pintura.



Azul oscuro, amarillo, rojo, 1956, óleo sobre tela, 162 x 130 cm.

Una imagen natural libre – no estructura.
las fuerzas puras demuestran que sólo
podemos cambiar totalmente nuestra fe.
conocer tu estado mental es conocer tu fe.
el espíritu informa mis gestos, me mueve

a hacerlos

evocar
el *pathos* del gesto
la energía en el camino como lava corriente
todo vuelve a su límite.
antípodas.
inhalar y exhalar – el movimiento en mi trabajo.

Color es
luz
ardiente

Estas pinturas
te aproximan
a donde
tú
estás

El color nace
de la interpenetración
de luz y oscuridad

El color es
un incendio
del
ojo

mi punto de partida
no tiene dimensión
ni en el tiempo
ni en el color
el espacio
o la muerte
es una suave ola
unificada con intensidad

Como sabes
la energía puede
no haber empezado nunca
y sin embargo es
usada
una y
otra vez y
dura siempre
eternamente
hasta que es
usada
de nuevo

Hay tantas imágenes
como ojos que ven.



Sin título, 1964, acrílico sobre tela, 304 x 212 cm.



Sin título, 1988/89, acrílico sobre tela, 488 x 365 cm.

Un aumento de luz
da un aumento de
oscuridad
luz y oscuridad
son constelaciones
recíprocas

La profundidad lo es todo

Estamos siempre en el centro del espacio
Estamos siempre en el centro del tiempo
estamos siempre tan lejos
como sea posible de ambos
del este y del oeste
estamos siempre tan lejos como sea posible de lo primero
como de lo último.

El ojo es
la luz
del cuerpo

Los fragmentos y aforismos de Sam Francis, así como las reproducciones de sus pinturas y litografías, han sido tomados de Hulten, Pontus. *Sam Francis*, Edition Cantz, Stuttgart, 1993.



Jerry Sohn y Sam Francis en el estudio en Venecia.



Sin título, 1980, monotipo, 88.3 x 86.7 cm.

Equinoccio

Gloria Gervitz

Fires
Burn in my heart.
No smoke rises.
No one knows.
Kenneth Rexroth

... is the shipwreck then a harvest, does
tempest carry the grain for thee?
Gerard Manley Hopkins

¿desde qué desprendimiento la ofrenda?

pétalos de agua
monótonos

aleteos
desgajando

astillas

y todo ese oleaje bajo la piel

relámpago de sílabas

antes de junio
antes de las lluvias

saudades

llueve

es una iniciación

como si hubiera bebido cicuta

la deja hacer
la mira hacer

en sus parajes de grito
el agua irrumpe

cerca del sollozo

la caída rápida

en desbandada

fluye

y el cuerpo se abre
se ofrece

en lo vulnerable oscuro del desamparo

tus dedos rápidos misericordiosos

las piernas doblándose

el cuerpo dócil

desprendida rama

olor a frisas

un desbarrancarse

desde lo más hondo

me estoy rompiendo

cáliz

nadie

un puro vuelo

seco el fluir

las flores dique

el cuerpo inmensurable

y dijo

oscuras son mis ropas

y tú más oscuro que nunca

me desbordas

pero soy yo la que cruza los límites

como una mancha se extiende
como un puño levantado

ardíendose hasta lo más huérfano
gimiéndose

como una ceiba desgajada

la dolorosa pasión

ya casi no tiemblo
¿o es que el temblor se hizo ruego?

de este silencio
ábreme como un surco

loba
pulpa del sueño

¿acaso es el miedo

el altísimo?

y baja

entre mí
y yo misma

en aquel enero calmo
en su declive

súplica tajo
dislocamiento

en este paisaje amarillo

ahí en ese agujero
en ese espejo de la carne

en esos bordes donde yazgo
en lo sola

y baja
hasta donde duele

se arquea
se cimbra

y la caída
más colmada

abre esta carne

y el cuerpo
 ávido

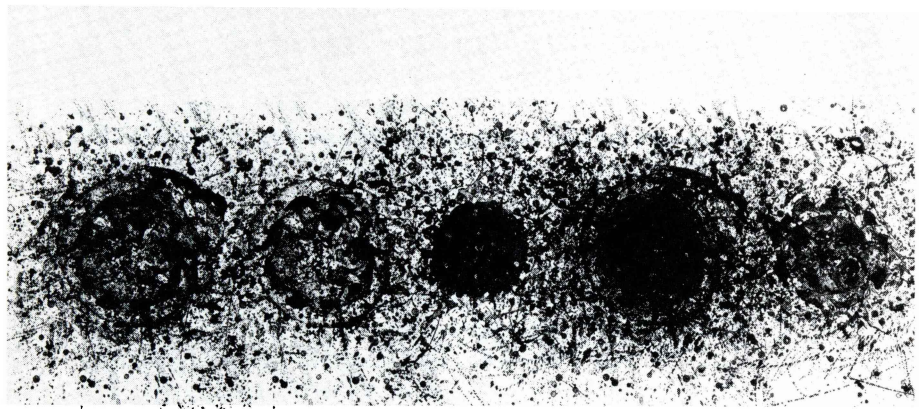
no se atreve a renunciar

desde el abismo de las alturas
las golondrinas caen como piedras

bajo tu peso
estas palabras

la mano se hunde en lo mirado

y el cuerpo cede



Línea recta del sol, 1975, litografía, 129.5 x 228.6 cm.

ó Amada dos Meus vinte-e-sete sentidos, eu
Te amo! — Tu, tE, ti, Contigo, Eu te, tu Me.
— Nós?

isto (de passagem) não Vai bem aqui.
quem és Tu, Mulher inUmbrável? tu és
— és? — eRas, andam dizendo, — deixa
Que Digam, nem sabem em que pé
está o Campanário.

chapeU nos pés, cAminhaS sobre as mÃos.
VoLante sobre as mãOs.

olá, pregas brancas serRam tua roupa Rubra,
rUBROTeAmO aNaFLor, eM rUBRO te me Amo! — tu
teu tE a Ti, eu TE, tu me. — nós?

iSto (de pasSagem) Lança-se A braSa Fria.
rubraFLor, rubra aNaFLor, que andam dizendo?
Adivinha: 1.) A doIdiv'Ana TEem uma ave.

2.) AnaFLor é rubra.

3.) g a AVe? quem sabe?

aZul é a coR dos teUs cabelos lousos.

rubro é O arRULHo de tUA bve oLiva.

tu, criaTura simpLes num ves7ido cotidiano, beM-amado
ANImal verde, eU te amo! — Tu te ti contigo, eu
a ti, tu A mim, — nós?

isto (de PassAgEm) Vai para o brasEiro.

AnaF/of! Ana, a-n-a, goTejo teu

NeMe. teu noMe Em goTaS, tEnra goRdUra BOvina.

Sabes ana? já o sABes?

de trás Para diante podes ser LiDa, e tu

a mais bela de TODas, Para trÁS

ou Para diante

serás: a-l-a.

gordUra BOvina goTeja terNura em MeU dOrso.

AnAtloR, animal goTEJante, eU te Me AMO.

Anaflor

Kurt Schwitters

(a partir de una *transcreación* de Haroldo de Campos)

Oh amada de mis veintisiete sentidos, ¡yo
te amo! —tú, te, ti, contigo, yo te, tú me.
—¿Nosotros?
esto (de paso) no queda bien aquí.
¿Quién eres tú, mujer innumerable? Tú eres
—¿eres? —eras, andan diciendo, —deja
que digan, ni saben en qué pie
está el campanario.
Sombrero en los pies, caminas con las manos.
Volando sobre las manos.
Hola, pliegues blancos recortan tu ropa roja
¡rojo te amo Anaflor, en rojo te me amo! —tú
tuyo te a ti, yo te, tú me —¿nosotros?
Esto (de paso) se lanza a la brasa fría.
Rojafior, roja Anaflor, ¿qué andan diciendo?
Adivina: 1) la loca divina Ana tiene un ave.
2) Anaflor es roja.
3) ¿Y el ave? ¿Quién sabe?
Azul es el color de tus cabellos rubios.
Rojo es el arrullo de tu ave oliva.
Tú, criatura simple en un vestido cotidiano, bien amado
animal verde, ¡yo te amo! —tú te ti contigo, yo
a ti, tú a mí, —¿nosotros?
Esto (de paso) va para el brasero.
¡Anaflor! Ana, A-n-a, goteo tu
nombre. Tu nombre en gotas, tierna gordura bovina.
¿Sabes Ana? ¿Ya lo sabes?
De atrás para adelante puedes ser leída, y tú
la más bella de todas, para atrás
o para adelante
serás: A-n-a.
Gordura bovina gotea ternura en mi dorso.
Anaflor, animal goteante, yo te me amo.

Ultima

O coração: no meio
como único desejo
esvaem-se os passos

uma peça para gatos:
sua orelha engole o som
sua pata colhe o vôo
seu olhar queima
reto ou redondo
diante de seu rosto
nenhum retorno
belo como a flor
mas todo em armas
e no fundo nada tem a ver conosco.

*Letztes. / In Herzens Mitte / als einzige Bitte / verhallende Schritte //
von der Katze ein Stück: / ihr Ohr löffelt Schall / ihr Fuss nimmt Lauf /
ihr Blick / brennt Dünn und Dick / vor ihrem Antlitz kein Zurück /
schön wie die Blume / doch voller Waffen / und hat im Grunde nichts
mit uns zu schaffen.*

Ultima

Paul Klee

(a partir de una *transcreación* de Haroldo de Campos)

El corazón: en el medio
como único deseo
se desvanecen los pasos

una pieza para gatos:
su oreja engulle el sonido
su pata recoge el vuelo
su mirada quema
recto o redondo
delante de su rostro
ningún retorno
bello como una flor
mas todo en armas
y en el fondo nada tiene que ver con nosotros.

Del libro *Gatimanhas & Felinuras*
de Haroldo de Campos y Guilherme Mansur.
Traducción de Víctor Sosa

[Como me veo]

Sergio Solmi

Traducción del italiano: Ernesto Hernández Busto

Tengo la impresión de haber sido a menudo mal comprendido, como poeta, por la crítica. Es eso lo que piensan, más o menos, todos los poetas. Pero no se trata, aquí, de un problema de evaluación. Mi poesía puede valer algo y puede no valer nada, ello es algo que pueden decidir sólo “los otros” (y su mismo juicio puede cambiar según el tiempo y los lugares). Nada puede dar una seguridad al poeta, ni siquiera la presencia del *raptus* emotivo que enciende la inspiración. Alguna vez leí un pensamiento de Nietzsche sobre esto, que quizás hoy ya no podría reencontrar, pero sobre el cual he reflexionado largamente desde entonces. Ya que aún, bien o mal, me ocupo de la crítica, creo poder establecer con suficiente aproximación mi “historia”, colocada en el contexto de las corrientes y de las influencias entre las que he vivido.

*

Yo fui lo que se llama un precoz, con todos los peligros que la cosa conlleva. Desde niño he escrito y publicado poemas. En la adolescencia escribí mucho y publiqué alguna cosa, pero muy pronto me di cuenta de la absoluta insuficiencia de mis intentos en varias direcciones. Tuve un largo periodo de esterilidad, durante el cual me limité a escribir notas en mi diario, y algún artículo crítico. En 1918, en guerra, en las paradas de las largas marchas, en los cuarteles, en contacto con la abierta campiña solitaria, a menudo experimenté, agudamente, aquello que el joven Bacchelli había definido como “el apremio de no poder expresarse”. Sentía, pues, la ineficacia de los instrumentos aproximativos de los que disponía, captados en el ambiente de las experiencias borrascosas o confusas de la poesía moderna, lo que incluía, además de los franceses, al grupo de las revistas *La Voce* y *Lacerba*, y quizás a los futuristas, pero que habían madurado en la soledad

de un muchacho pobre, y en un ambiente como el turinés, extremadamente provinciano antes que llegara Gobetti a imprimirle un impulso ferviente, en una situación dramática, a la cultura urbana en el marco de la nacional.

Después de la guerra, no renuncié a mis búsquedas. Intenté, siguiendo la moda de la época, el poema en prosa. Otros poemas y prosas, escritos luego, fueron recogidos en *Fine di stagione*. En 1917 en la Escuela Militar de Parma conocí a Eugenio Montale de quien terminé siendo amigo. En 1918, tuve como compañero de armas a Raffaello Franchi, quien me dio a conocer los poetas de la “Raccolta” que luego fueron los de la “Ronda”, Cardarelli, Bacchelli y los otros, a los que me sentía cercano porque en ellos había una coexistencia de la búsqueda poética y de la disposición crítica. Con Giacomo Debenedetti y Mario Gromo fundé en 1922 la pequeña revista “Primo Tempo”, que de alguna manera buscaba integrarse a la acción promovida por Gobetti en el campo filosófico y político (El “Baretti” vino después y publicó únicamente crítica). De aquellos años data también mi “redescubrimiento” de los clásicos, fuera de la atmósfera escolar, en particular Foscolo y Leopardi. Pero la desconfianza perduraba.

*

Sólo hacia 1924 me parece haber encontrado un “tono” personal, con algunos breves poemas gnómico-epigráficos (de los cuales aparecieron dos más tarde en “La fiera letteraria”) recogidos en *Fine di stagione* (1933) y luego en *Poesia* (Mondadori, 1950). Eran los años en los que, sobre el horizonte europeo, culminaba la gracia de *Charmes*, Cocteau escribía *Plain-chant*, Picasso pintaba sus bañistas y diseñaba las figuritas de *Parade*, mientras que entre nosotros estaba acabando la experiencia “rondista” y “Valori plastici” había afirmado la pintura metafísica. De aquí la dimensión neoclásica que reconozco en mi poesía, incluso si me he ocupado marginalmente del verso libre o del poema en prosa. Se que el “neoclasicismo” no está de moda, pero no puedo hacer nada; me parece que en el caos lingüístico y estilístico, rotos los viejos cánones, todos los lenguajes son justificables, y sólo importan que sean pagados con sangre. A propósito de mi obra la crítica ha hablado de “clasicismo contemporáneo”, recordando también que cuando joven dediqué ensayos a Valéry y a Alain. Alguien ha

hablado además de “clasicismo”, haciéndome un honor del todo inmerecido y embarazante. Además, hoy no se puede hablar de “lo clásico” sino de una “nostalgia de lo clásico”. En cuento a mis maestros ideales indicaré sólo el más obvio, Leopardi. He adoptado instintivamente la técnica del *enjambement* que se vincula, aunque de manera un poco inadecuada, con esa gran enseñanza, mientras que me vuelve un extraño en relación con la tradición reciente de Pascoli y D’Annunzio. En mis propósitos, no sé si logrados o no, el rigor autocrítico debía ser llamado a poner en el fuego la emoción, intensificándola, y al mismo tiempo, a congelarla por medio de una distancia formal que puede llegar a esfumarse en la ironía.

*

No creo que, dejando aparte alguna huella superficial, se pueda hablar de mí a propósito de las poéticas crepusculares, y mucho menos del hermetismo posterior. De las primeras me ha mantenido alejado mi preocupación por una rigurosa distancia formal, por una búsqueda del absoluto expresivo. Del segundo, un tenaz fondo racional, por lo cual no creo haber escrito nunca un solo poema lógicamente inexplicable. Puede suceder que en esta impermeabilidad haya algún elemento negativo: no lo sé.

*

Sin embargo, no me parece justo, como ha hecho alguien, quizás elogiándome, hablar en mi caso de un *rappel a l’ordre* tradicionalista, y considerarme fuera del flujo poético contemporáneo, para confinarme en un complacido arcaísmo. Desde hace tiempo la crítica ha notado mis relaciones, además de con los rondistas, con el joven Montale (y, agregaría yo, con otros poetas ligures de aquellos años lejanos, como Sbarbaro, Barile, Grande, que publicaron, entre 1922-23, en “Primo Tempo”). Respiramos mucho tiempo un clima común. También con Saba, aunque la crítica ha hecho notar, creo que justamente, la diferencia entre el neoclasicismo *primaire* de Saba, flor espontánea y suprema de una particular tradición veneto-triestina, y el mío, que denota, por el contrario, una maceración crítica-autocrítica, con la correspondiente rarefacción de los resultados. Reconozco también que me falta el elemento intimista, que es también fruto de una tradición fronteriza, no

inmune a indirectas influencias germánicas, y en general, centroeuropeas, que distingue el psicologismo de Saba, sobre todo del Saba más alto de *Trieste e una donna*.

*

También me parece que no me detenido, que mi lírica se ha desarrollado, del todo instintivamente (me cuesta mucho trabajo escribirla para tener ganas y posibilidades, de constituir poéticas de antemano), en la dirección general de la poesía de la segunda postguerra, caracterizada por una masiva ingestión prosística. Para mí, como ha notado De Robertis, si recuerdo bien, a propósito de *Levania*, se ha tratado de una transcripción natural en poesía de los modos y formas de mi prosa ensayística. Por otra parte, no podía quedar sin consecuencias la coincidencia en la misma persona de la disposición ensayística y la lírica. Si buenas o malas, dejo que sean los otros los que juzguen.

*

No sé. Todavía creo, ingenuamente, en la inspiración. Por eso puedo decir: no lo hice adrede. Me parece que un hilo conductor en mis últimas cosas, además de puntales más o menos logrados, de momentos idílicos o irónicos, distraídos o epigráficos, se puede encontrar partiendo de aquello que notó Vittorio Sereni, en la afectuosa nota que quiso introducir al final de *Levania*, en torno a ciertas "tomas panorámicas a gran distancia", en las que, por raras, el reconocía un "fuerte valor caracterizante". Estas "prospectivas", siempre más amplias y distantes, sobre la vida, sobre el mundo y sobre el tiempo circundante, se han vuelto más frecuentes en mí. La avanzada edad, con los distanciamientos que comporta, me ha llevado de escalón en escalón, a una prospección, me gustaría decir que metafísica, privada de esperanzas, de la impensable trascendencia, en los límites de la pura e indeterminada extensión. Quisiera ardientemente haber logrado algo, pero, en rigor, no lo sé. Como dije al principio, el poeta no puede tener ninguna certeza.

Levania

Quinquaginta milibus miliarum Germanicorum in aeteris profundo sita est Levania insula.

Somnium seu de Astronomia Lunari (1634)

Johann Kepler

...Forse

a Levania approdai nella sepolta
esistenza anteriore, ed era il cono
dell'eclissi che l'algida schiudeva
nera via degli spiriti. Gli unguenti
di Fiolxhilda, la spugna infusa d'acqua
sotto le nari, l'affannoso, morbido
rotolare nel sogno, il cauto scendere
nelle segrete caverne l'orrendo
vindice raggio a sfuggire, ritrovo
oscuramente.

E fu per questo, forse,
che mai la fida lucerna, o l'esangue
sposa d'Endimione in essa vidi,
né la solinga cacciatrice, quando
la miravo fanciullo tra le case
sporgare in bianca vampa, alta fra i segni
ascendere del cielo. Ma la rupe
nell'inaccessibile etere scagliata,
l'isola estrema, sentinella insonne
protesa ai flutti interminati. E l'ansia

Poemas

Sergio Solmi

Traducción del italiano: Ernesto Hernández Busto

Levania

Quinquaginta milibus miliarum Germanicorum in aeteris profundo sita est Levania insula.

Somnium seu de Astronomia Lunari (1634)

Johann Kepler

...Quizás

llegué a Levania en la enterrada
existencia anterior, y era el cono
de los eclipses que destapaba la helada
y negra vía de los espíritus. Los ungüentos
de Fiolxhilda, la esponja llena de agua
bajo las narices, las vueltas suaves y afanosas
en el sueño, el descenso cauteloso
a las cavernas secretas, el horrendo
y vengativo rayo que se evita, reencuentro
oscuramente.

Y quizás fue por ello
que nunca el fiel candil, o la exangüe
esposa de Endimión en ella vi,
ni la solitaria cazadora, cuando
de niño la miraba entre las casas
brotar en blanca llama, alta entre los signos
subir en el cielo. Sino la roca
en el inaccesible éter arrojada,
la isla extrema, centinela insomne
tendida sobre las olas infinitas. Y el ansia

mi sommuoveva il cuore di raggiungerla
— ippogrifo, proiettile, astronave —
d'attingere al silenzio del suo lume.

...Era il confine, il mondo
di lava e roccia, il minerale cieco,
il punto fermo apposto alla insensata
fantasia delle forme. Era lo zero
che ogni calcolo spiega, era il concreto,
bianco, forato, calcinato fondo
dell'essere.

E sovente dai supremi
bastioni di Levania il verdeggiante
pianeta ho contemplato, l'ombra vaga
di oceani e di foreste, della vita
impetuosa e fuggevole le polle
iridescenti — risalendo l'orlo
dei suoi convulsi crateri, vagando
lungo la sponda dei suoi mari morti.

(1954)

de alcanzarla me instigaba el corazón
—hipogrifo, proyectil, astronave—
para sacar al silencio de su lumbre.

...Era el confín, el mundo
de rocas y de lava, el ciego mineral,
el punto fijo opuesto a la insensata
fantasía de las formas. Era el cero
que explica cada cálculo, era el concreto,
blanco, agujereado, calcinado, fondo
del ser.

Y a menudo desde los supremos
bastiones de Levanía he contemplado
el verdoso planeta, la vaga sombra
de bosques y de océanos, de la vida
impetuosa y fugaz los manantiales
iridiscentes —destacando el borde
de sus convulsos cráteres, vagando
por la costa de sus mares muertos.

(1954)

Messa a fuoco

Come brillanti nitide
emergono stasera le cose
dal loro calmo bagno di dolore.

Come a punto
l'incantevole colore sul vetro
lavato dell'esistenza
ramificata di nervi, arroseata
di sangue,
sparsa di nubi, disseminata
di tenere muffe verdi
fra i tetti a perdita di sguardo.

Ma come fatta distante,
appiattita, isolata,
così messa a fuoco
nell'esperimento.

(1961)

Enfocada

Como diamantes, nítidas,
las cosas emergen esta noche
de su tranquilo baño de dolor.

Como puntos
de un color maravilloso sobre el vidrio
lavado de la existencia
ramificada en nervios, rociada
de sangre
llena de nubes en desorden, sembrada
de tierno moho verdoso
entre los techos, hasta donde alcanza la mirada.

Pero como a distancia
plana, aislada,
así enfocada
en el experimento.

(1961)

Alta marea

Il blocco luminoso del delirio
dissolse le apparenze, cancellò
profili nubiformi
di mobili, il giardino
sommerse dietro i vetri, materiò
un giorno torinese
del millenovecentodieci,
graduò, sfumò primavera, mattino,
piante del corso Valentino, scuola
elementare Rajneri, precisò
ora e momento fino al tremolio
delle foglie stagliate
in nette ombre nel bagliore effuso
sul selciato.

(1966)

Marea alta

El bloqueo luminoso del delirio
disolvió las apariencias, canceló
perfiles nubiformes
de muebles, el jardín
sumergió tras los vidrios, concretó
un día turinés
de milnovecientosdiez,
matizó, esfumó primavera, mañana,
plantas de la calle Valentino, escuela
elemental Rainieri, precisó
hora y momento hasta el temblor
de las hojas mal cortadas
en limpias sombras el resplandor vertido
sobre el empedrado.

(1966)

[Due sogni]

II

Ho visto la Spagna mai vista.
Ero a Ibiza, nelle Baleari
quando scoppiò la rivolta contro Franco.
Dovevo portare sulla nave
la bandiera bianco-rosso-viola,
allorché fosse suonato
l'inno de *Los segadores*.
Precipitai lungo la scaletta di legno
nel buio, nel mare
del sonno aperto.

III

Fui sulla soglia
del paradiso iranico. Riscattata
era la parola di Omar: "Il mobile
dito scrive... né tutte le tue lacrime
potranno sbiadirne una sola lettera".
Lungo il ponte Chinvat
intravidi, oltre le candide mura,
la terra beata di Hûrqalyâ,
le guglie della città, la verzura,
le siepi fiorite, le palme
dell'eterno Giardino.

(1966)

[*Dos sueños*]

II

He visto la España nunca vista.
Estaba en Ibiza, en las Baleares
cuando estalló la revuelta contra Franco.
Tenía que llevar hasta la nave
la bandera blanca-roja-violeta
para que entonces se cantara
el himno de *Los segadores*.
Me precipité por la escalera de madera
en lo oscuro, en el mar
abierto del sueño.

III

Estuve en el umbral
del paraíso persa. Había sido
rescatada la palabra de Omar: “El dedo móvil
escribe... y todas tus lágrimas
no podrán desteñir una letra”.
A lo largo del puente Chinvat
entreví, más allá de los muros blanquísimos,
la tierra bienaventurada de Hûrqalyâ,
las puntas de la ciudad, el verdor,
los setos floridos, las palmeras
del Jardín eterno.

(1966)

Ho visto la mostra di Moore

Ho visto la mostra di Moore
e ora discendo per la città novembrina
che la nebbia familiare addolcisce
e come nel ricordo appanna.
Qui nel soave fumo
che allontana la vita
ancora si ritma la sua musica esatta
di vuoti e di pieni nella luce tranquilla.
Imprigionate larve
nel legno e nella pietra musicale.

He visto la muestra de Moore...

He visto la muestra de Moore
y ahora desciendo por la ciudad novembrina
endulzada por la niebla familiar
y empañada como en el recuerdo.
Aquí en el suave humo
que aleja la vida
aún se ritma su música precisa
de vacíos y llenos en la luz tranquila.
Larvas aprisionadas
en la madera y en la piedra musicales.

Poemas

Enrique Téllez Fabiani

Tarde

En la tarde
Siempre hay esa mirada
Que nos exilia a otro cuerpo
A otra tarde con su calle
De piedra y humedad.

Placeres

Pasos de agua vertebrada
Sobre mi espalda huyen
Colmados en un vértigo aciago
Inventan placeres
Al primer soplo
Cerca del oído.

Umbral

Prende su sombra
una luz,

blanda transparencia
para cruzar el umbral
de los sentidos.

Un grito se despoja
de pulmones,
el silencio cede el paso
a estas palabras:

vacía la página,
alumbra su tinta
una llama.

Moneda

Inmensa pasividad
la calle de Moneda:

hunde en su pecho
el filo de una multitud
suavemente adormecida,
y transpira delirante
la puntual melodía
del cenit solar.

Referencias

- HAROLDO DE CAMPOS, poeta, ensayista y traductor brasileño nacido en 1929. Junto con Augusto de Campos y Décio Pignatari desarrolló la teoría y la práctica poética del concretismo brasileño.
- GUY DAVENPORT, poeta, traductor, ensayista, narrador y pintor nacido en Carolina del Sur en 1927. Actualmente vive en Lexington, Kentucky.
- SAM FRANCIS, artista plástico norteamericano nacido en San Mateo, California, en 1923. Junto con Rothko, Pollock y Motherwell, entre otros, pertenece a la gran generación de los expresionistas abstractos.
- GLORIA GERVITZ, poeta y traductora mexicana nacida en la ciudad de México en 1943. Ha publicado *Migraciones*, que reúne su poesía hasta 1991, y *Pythia* (1993). El poema que presentamos en este número de *Poesía y Poética* es inédito.
- PAUL KLEE, artista plástico, músico y poeta nacido en Münchenbuchsee, cerca de Berna (Suiza), en 1879. Murió en 1940.
- PIER PAOLO PASOLINI (1922-1975), poeta, ensayista, narrador y cineasta italiano.
- YANNIS RITSOS, poeta y prosista griego nacido en 1909 en Monemvasiá. Es autor de una extensa obra poética. Murió en 1990.
- KURT SCHWITTERS (1887-1948), artista plástico y escritor nacido en Hannover, Alemania. Participó en el movimiento Dadá.
- SERGIO SOLMI (1899-1981), poeta y crítico italiano. Su *Obra completa* ha sido publicada por la editorial Adelphi. De esa edición son los poemas y la poética (hasta entonces inédita) que aquí publicamos.
- ENRIQUE TÉLLEZ FABIANI nació en la ciudad de México en 1969. Estudió ingeniería física en la Universidad Iberoamericana.