

POESÍA y POÉTICA

INVIERNO 1997 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Redondillas o algo por el estilo

Ezra Pound

Venecia, 1972: Ezra Pound revisitado

Haroldo de Campos

Poesía abierta, poesía cerrada

René Nelli

Grano de lobo

Paul Celan

Fragmentos

Nicolas de Staël

Notas

Massimo Bacigalupo / Michael Hamburguer
Oscar del Barco / Ulalume González de León

Poemas

J. E. Eielson / José Viñals
Jorge Hernández Campos



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Mtro. Enrique González Torres
RECTOR

Dr. Enrique Beascochea Aranda
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Dr. Raúl Durana Valerio
DIRECTOR DE LA DIVISION DE HUMANIDADES

Lic. Silvia Ruiz Otero
DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 28 • Invierno 1997

Hugo Gola
DIRECTOR

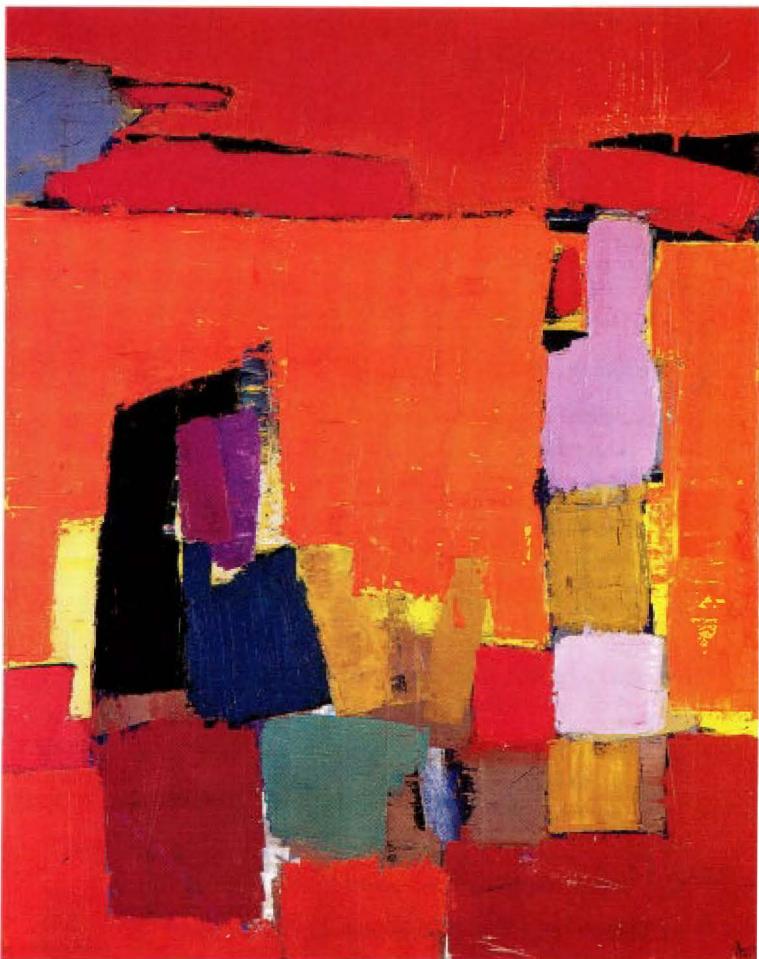
Juan Alcántara P.
Ana Belén López
Ernesto Hernández Bustos
Gerardo Menéndez
CONSEJO DE REDACCION

Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESIA 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: poesiayp@uibero.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,
Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,
03650, México, D.F.

Contenido

- 5 De "De materia verbalis", *J. E. Eielson*
- 6 Homenaje a Ezra Pound
- 7 Ezra Pound. Redondillas o algo por el estilo, *Massimo Bacigalupo*
Traducción del italiano: Claudia Muzzi
- 11 Redondillas o algo por el estilo, *Ezra Pound*
Traducción del inglés: Patricia Gola
- 28 Venecia, 1972: Ezra Pound revisitado, *Haroldo de Campos*
Traducción del portugués: Gonzalo Aguilar
- 31 Poesía abierta, poesía cerrada, *René Nelli*
Traducción del francés: Jorge Fernández Granados
- 54 Sobre el poema "Grano de lobo" de Paul Celan, *Michael Hamburger*
Traducción del inglés: Patricia Gola
- 57 Grano de lobo, *Paul Celan*
Traducción del alemán: Patricia Gola
- 64 La realidad invocable, *Oscar del Barco*
- 66 Carta a Hans Bender, *Paul Celan*
Traducción del francés: Hugo Gola
- 68 Cinco poemas, *José Viñals*
- 76 Fragmentos, *Nicolás de Staël*
- 86 La matraca de un poeta, *Ullalume González de León*
- 89 Corcheas, *Jorge Hernández Campos*
Ilustraciones: pinturas de Nicolás de Staël.



Figuras a la orilla del mar, 1952,
óleo sobre tela, 161.5 x 128.5 cm



Cielo en Honfleur,
óleo sobre tela, 100 x 73 cm



Rincón del estudio con fondo azul, 1955,
óleo sobre tela, 195 x 114 cm

De “De materia verbalis”

J. E. Eielson

Nada es más claro para mí
Que el misterio de la muerte
Ni nada más oscuro
Que la misma luz del sol
La sombra brota de mi pluma
Y alcanza el cielo entero
Dama de traje infinito
Baila a solas con la luz
Siempre detrás de las cosas
Siempre a la espalda de todo
Con su gran cola vacía
Y su llamarada
Semejante a este poema
Que apenas logro escribir
Y ya no es nada

Homenaje a Ezra Pound

Hace 25 años murió Ezra Pound, dos días después de cumplir —el 30 de octubre de 1972— 87 años. Casi la totalidad de su obra poética fue, desde hace tiempo, traducida al castellano. Sin embargo el poema “Redondillas o algo por el estilo”, por lo que sabemos, permanecía inédito en nuestra lengua. La revista italiana POESIA 62, en su número de mayo de 1993, recobra este texto escrito por Pound a los 25 años, que tampoco había sido traducido al italiano. Con su autorización publicamos ahora, como un homenaje al poeta norteamericano al cumplirse 25 años de su muerte, la introducción de Massimo Bacigalupo y la versión de este poema en muchos aspectos premonitorio de su obra posterior. Cierra esta selección el testimonio de una visita del poeta Haroldo de Campos al cementerio veneciano donde se hallan los restos de Ezra Pound.

Ezra Pound. Redondillas o algo por el estilo

Massimo Bacigalupo
Traducción: Claudia Muzzi

Veinte años después de su muerte, recordamos a Ezra Pound con un texto juvenil, de 1910, inédito en Italia y poco conocido en el extranjero. De hecho, el autor lo excluyó de su cuarta recopilación, *Canciones* (1911), considerándolo seguramente demasiado descubierto y, quizás, cojo en algunas partes; de cualquier manera no ajustado al contexto muy tradicional de aquel libro (el cual, a su vez, fue luego rechazado en buena medida por Pound y excluido de su recopilación definitiva de los poemas precedentes a los *Cantares: Personæ*, 1962). Sin embargo, “Redondillas” es un autorretrato gustosísimo que nos presenta con inmediatez al Pound de 25 años con cualidades y virtudes, pasión política e ingenuo dandismo: el estudiantillo americano en Europa que presume de saber más que sus huéspedes y se vanagloria con autoironía de ser “el último descubrimiento” en el campo de la poesía. Mientras tanto, nos habla de las cosas que ama, por ejemplo Nietzsche, a quien en seguida recusará con desprecio (sucede con los amores juveniles), pero que ciertamente es una lectura significativa aunque “antológica”, como él mismo confiesa. En fin, Pound hace alarde de su ciencia, deja caer los nombres de sus amigos (*name dropping*), y al mismo tiempo confiesa preventivamente su propia superficialidad. Hacía poco tiempo, en la primavera de 1910, que había descubierto un hotelito encantador en Sirmione, y no pide nada mejor que pasarse unos meses de flojera bajo el sol. Son el precedente de su posterior elección: vivir a orillas del Mediterráneo los años cruciales de la vida madura, de los 40 a los 60.

Insoportable y también cautivador, éste es un Pound que conocemos bien y que continuará escribiendo monólogos parecidos en verso. El tono agudo y desvergonzado anticipa ya el “Homenaje a Sexto Propercio” (1919), del cual los iniciados murmuran

que es, incluso, la obra maestra de Pound, donde el juego puede lograrse mejor puesto que la personalidad del poeta narcisista está mediada por el texto latino tomado como pretexto para lán-guidos ejercicios. Y un monólogo muy cercano a ésto son los *Three Cantos* de 1917, los cuales concluyen posteriormente de manera despersonalizada en el *opus magnum* de los *Cantares*. Poemas despersonalizados, de hecho, pero que, como todos saben, en las página más hermosas (los *Cantares Pisanos* y algunos de los suce-sivos) volverán a dibujar la identificación del artista con odios, amores, guiños de ojo y también abandonos, alguna vez lloriqueantes, alguna vez secamente penetrantes. También en estas "Redondillas", Pound habla de un "dolor" soportado "en silen-cio", donde es difícil distinguir la autocompasión del actor, de un verdadero sentimiento de pérdida. Los dolores del joven que des-cansaba en Sirmione no deben haber sido demasiado grandes... Pero en Pound la máscara, la voz experimentada por el actor a veces se esfuman en el rostro real, en ese rostro. Lo inauténtico dice lo auténtico. El actor ya no sabe distinguir.

Y en Pisa será también en el lago de Garda en donde se deten-drá el ojo de la memoria: "este viento de Carrara/ es suave como un tercer cielo/ dijo el Prefecto/ cuando el gato paseó sobre el barandal del pórtico en Gardone/ el algo que fluía por aquella parte/ estaba quieto como no lo está nunca en Sirmione/ con el Fujiyama encima: 'La mujer...'/ dijo el Prefecto, en el silencio" (*Cantar* 76). El ritmo ya no brinca, el yo whitmaniano que habla tanto de sí mismo, se oculta discretamente (o, si se quiere, autoritariamente) para decir sólo lo que ve, las imágenes que ha registrado. Pero las imágenes son semejantes: un fluir del agua, una diferencia entre Sirmione y Gardone, un gato que hizo algu-na acrobacia digna de ser registrada dentro de la "historia de la tribu" de los *Cantares*. Un gato sobre un barandal metálico.

El autorretrato de "Redondillas" resulta, entonces, anticipador, ademáns de estar logrado en sí mismo, como cuadro de una perso-na y de un periodo, cuando lo nuevo, lo "moderno", aún tenía que nacer. Lo nuevo es contiguo a lo viejo, los nombres que están en el aire son Ibsen, Nietzsche y Schopenhauer, ademáns del ale-mán Ehrlich, descubridor de una nueva cura para la sífilis que el siempre emprendedor Pound planeaba difundir en Africa, obte-niendo así esa riqueza que aquí francamente confiesa desear. El

joven poeta, primitivo y decadente, convencido de su propio genio pero no ajeno a los movimientos del miedo y del desdén, mira a su alrededor, husmea el aire, prepara los próximos pasos gallardos. Y así, con su inteligencia poética y humana no desunida y quizá fundada en zonas de opacidad y estupidez, animal de rapiña y gato sobre el barandal metálico bajo el Fujiyama, nos gusta recordar al tío Ez, con emoción todavía inagotable.

Redondillas, or Something of that Sort

Ezra Pound

I sing the gaudy to-day and cosmopolite civilization
Of my hatred of crudities, of my weariness of banalities,
I sing of the ways that I love, of Beauty and delicate savours.

No man may pass beyond
the nets of good and evil
For joy's in deepest hell
and in high heaven,
About the very ports
are subtle devils.

I would sing of exquisite sights,
of the murmur of Garda:
I would sing of the amber lights,
or of how Desenzano
Lies like a topaz chain
upon the throat of the waters.

I sing of natural forces
I sing of refinements
I would write of the various moods
of nuances, of subtleties.
I would sing of the hatred of dullness,
of the search for sensation.

I would sing the American people,
God send them some civilization;
I would sing of the nations of Europe,

Redondillas o algo por el estilo

Ezra Pound

Traducción: Patricia Gola

Canto el hoy ostentoso y la civilización cosmopolita,
mi odio por la vulgaridad, mi cansancio de las banalidades,
canto los modos que amo, la Belleza y los sabores delicados.

Ningún hombre puede traspasar
las redes del bien y del mal
Porque hay gozo en el profundo infierno
y en el alto cielo.
Junto a los mismos portales
hay demonios sutiles.

Cantaría paisajes exquisitos,
el murmullo del Garda:
cantaría las luces ambarinas,
o cómo Desenzano
yace como collar de topacio
en la garganta de las aguas.

Canto las fuerzas naturales
canto los refinamientos
escribiría los diversos humores
los matices, las sutilezas.
Cantaría el odio al hastío,
la búsqueda de sensaciones.

Cantaría al pueblo americano,
Dios los civilice un poco;
Cantaría a las naciones de Europa,

God grant them some method of cleansing
The fetid extent of their evils.

I would sing of my love "To-morrow",
But Yeats has written an essay,

Why should I stop to repeat it?
I don't like this hobbledy metre
but find it easy to write in,
I would sing to the tune of "*Mi Platz*"
were it not for the trouble of riming,
Besides, not six men believe me
when I sing in a beautiful measure.

I demonstrate the breadth of my vision.

I am bored of this talk of the tariff,
I too have heard of T. Roosevelt.

I have met with the "Common Man,"
I admit that he usually bores me,
He is usually stupid or smug.
I praise God for a few royal fellows
like Plarr and Fred Vance and Whiteside,
I grant them fullest indulgence
each one for his own special queerness.

I believe in some lasting sap
at work in the trunk of things;

I believe in a love of deeds,
in a healthy desire for action;
I believe in double-edged thought
in careless destruction.

I believe in some parts of Nietzsche,
I prefer to read him in sections;
In my heart of hearts I suspect him
of being the one modern christian;
Take notice I never have read him
except in English selections.

Dios les conceda un modo de limpiar
el fétido alcance de sus males.

Cantaría mi amor “Mañana”,
Pero Yeats ya escribió un ensayo,
¿Por qué detenerme a repetirlo?
No me gusta este metro que cojea,
pero es fácil escribir en él,
Cantaría según la melodía de “Mi Platz”
si no fuera por la dificultad de la rima,
Además, ni seis hombres me creen
cuando canto en un metro hermoso.

Demuestro la amplitud de mi visión.

Me aburren estas charlas de tarifas,
también yo he oído de T. Rooselvelt.

Me he encontrado con el “hombre común”,
pero admito que a menudo me aburre,
a menudo es estúpido o presuntuoso.

Ruego a Dios por unos pocos amigos magníficos
como Plarr y Fred Vance y Whiteside,
les concedo indulgencia total
a cada uno por su particular extrañeza.

Creo en una savia duradera
que trabaja en el tronco de las cosas;
creo en un amor de los hechos,
en un sano deseo de acción;
creo en un pensamiento de doble filo,
en la destrucción despreocupada.

Creo en algunas partes de Nietzsche,
prefiero leerlo en fragmentos;
En el fondo de mi corazón sospecho
que fue el único cristiano moderno;
Nótese que nunca lo he leído
más que en antologías inglesas.

I am sick of the toothless decay
 of God's word as they usually preach it;
I am sick of bad blasphemous verse
 that they sell with their carols and hymn tunes.

I would sing of the soft air
 and delight that I have in fine buildings,
Pray that God better my voice
 before you are forced to attend me.
I would turn from superficial things
 for a time, into the quiet
I would draw your minds to learn
 of sorrow in quiet,
To watch for signs and strange portents.

* * *

Delicate beauty on some sad, dull face
Not very evil, but just damned, through weakness,
Drawn down against hell's lips by some soft sense;
When you shall find such a face
 how far will your thought's lead fathom?
Oh, it's easy enough to say
 tis this, that and the other,
But when some truth is worn smooth
 how many men really do think it?
We speak to a surfeited age,
 Grant us keen weapons for speaking.

Certain things really do matter:
 Love, and the comfort of friendship.
After we are burnt clear,
 or even deadened with knowledge;
After we have gone the whole gamut,
 exhausted our human emotions,

Estoy harto de la decrepitud desdentada
de la palabra de Dios como se la predica;
Estoy harto de los malos versos blasfemos
que venden con sus himnos y villancicos.

Cantaría el aire suave
y el placer de los bellos edificios,
Ruega a Dios que mejore mi voz
antes de que tengas que oirme.
Me apartaría de las cosas superficiales
por un tiempo, en el silencio
Haría que sus mentes aprendieran
del dolor en el silencio:
A advertir signos y extraños portentos.

* * *

Delicada belleza sobre algún rostro triste y deslucido,
no muy malvado, sólo condenado por la flaqueza,
arrastrado hacia los labios del infierno por cierta suave sensación;
¿Cuándo encontrarás un rostro así?
 ¿hasta dónde sondeará tu pensamiento?
Oh, qué fácil es decir
 es esto, aquello o esto otro,
pero cuando una verdad está gastada,
 ¿cuántos realmente la piensan?
Hablamos a una época saciada,
 concédenos armas afiladas para hablar.

Ciertas cosas realmente importan:
 el amor y el consuelo de la amistad.
Después de que seamos quemados,
 o incluso ahogados por el conocimiento;
después de que hayamos recorrido toda la gama,
 agotado nuestras emociones humanas,

Still is there something greater,
 some power, some recognition,
Some bond beyond the ordinary bonds
 of passion and sentiment
And the analyzed method of novels,
 some saner and truer course
That pays us for foregoing blindness.

Whenever we dare, the angels crowd about us.
There is no end to the follies
 sprung from the full fount of weakness;
There is great virtue in strength
 even in passive resistance.
God grant us an open mind
 and the poise and balance to use it.
They tell me to "Mirror my age,"
 God pity the age if I do do it,
Perhaps I my self would prefer
 to sing of the dead and the buried:
At times I am wrapped in my dream
 of my mistress "To-morrow"
We ever live in the now
 it is better to live in than sing of.

Yet I sing of the diverse moods
 of effete modern civilization.
I sing of delicate hues
 and variations of pattern;
I sing of risorgimenti,
 of old things found that were hidden,
I sing of the senses developed,
 I reach towards perceptions scarce heeded.
If you ask me to write world prescriptions
 I write so that any can read it:
A little less Paul Verlaine,
 A good sound stave of Spinoza,

todavía habrá allí algo más grande,
algún poder, algún reconocimiento,
algún vínculo más allá de los vínculos ordinarios
de pasión y sentimiento
y el método estudiado de las novelas,
algún curso más sensato y verdadero
que nos compense de la ceguera pasada.

Cada vez que nos atrevemos, los ángeles nos rodean.
Las locuras no tienen fin
surgidas de la fuente repleta de la debilidad;
hay gran virtud en la fuerza
aun en la resistencia pasiva.
Dios nos dé una mente abierta
y la calma y el equilibrio para usarla.
Me dicen que "refleje mi época",
Dios se compadezca de la época si lo hago,
tal vez yo preferiría
cantar los muertos y los sepultos:
a veces estoy envuelto en el sueño
de mi amada "Mañana",
vivamos siempre en el ahora
es mejor vivirlo que cantarlo.

Sin embargo canto los diversos humores
de la decadente civilización moderna.
Canto los tintes delicados
y las variaciones de la forma;
canto el resurgimiento
de las cosas viejas que estaban ocultas,
canto los sentidos desarrollados,
las percepciones escasamente atendidas.
Si me pides que dé prescripciones del mundo,
las escribo para que cualquiera pueda leerlas:
un poco menos Paul Verlaine,
una sólida estrofa de Spinoza,

A little less of our nerves
A little more will toward vision.

I sing of the fish and the sauce,
I sing of the *rôti de dindon*;
I sing of delectable things that
I scarcely ever can pay for.
I love the subtle accord
of rimes wound over and over;
I sing of the special case,
The truth is the individual.

Tamlin is the truest of ballads,
There is more in heaven and earth
Than the priest and the scientists think of.
The core in the heart of man
Is tougher than any "sistem."
I sing devils, thrones and dominions
At work in the air round about us,
Of powers ready to enter
And thrust our own being from us.
I sing of the swift delight
Of the clear thrust and riposte in fencing,
I sing of the fine overcoming,
I sing of the wide comprehension.
I toast myself against the glow of life
I had a trace of mind, perhaps some heart
Nature I loved, in her selected moods,
And art,
perhaps a little more than need be.

I have no objection to wealth,
the trouble is the acquisition,
It would be rather a horrible sell
to work like a dog and not get it.
Arma, virumque cano, qui primus, etcetera, ab oris.

un poco menos de nuestros nervios,
un poco más de voluntad visionaria.

Canto los peces y la salsa,
canto el *rôti de dindon*;
canto las cosas deleitosas que
casi no me puedo permitir.
Amo el sutil acorde
de rimas que se entretijen;
canto el caso particular,
la verdad es el individuo.

Tamlin es la más verdadera de las baladas,
hay más cosas en el cielo y en la tierra
de lo que el cura y los científicos piensan.
La médula del corazón del hombre
es más dura que cualquier “sistema”.
Canto demonios, tronos y dominios
activos en el aire que nos rodea,
poderes listos para entrar
y arrebatar nos nuestro propio ser.
Canto el placer veloz
de la estocada y la réplica en la esgrima,
canto la bella victoria,
canto la comprensión amplia,
ardo en el resplandor de la vida,
tuve un poco de cerebro, algo de corazón, quizá
amé la naturaleza, en sus escogidos humores,
y el arte,
quizá un poco más de lo debido.

No pongo ninguna objeción a la riqueza,
el problema es cómo adquirirla,
sería una estafa horrible
trabajar como un perro y no conseguirla.
Arma, virumque cano, qui primus, etcetera, ab oris.

Even this hobbledy-hoy
is not my own private invention.
We are the heirs of the past,
it is asinine not to admit it.
O Virgil, from your green elysium
see how that dactyl stubs his weary toes.

I too have been to the play-house,
often bored with vapid inventions;
I too have taken delight
in the maze of the Russian dancers.
I am that terrible thing,
the product of American culture,
Or rather that product improved
by considerable care and attention.
I am really quite modern, you know,
despite my affecting the ancients.
I sing of the pleasure of teas
when one finds someone brilliant to talk to.
I know this age and its works
with some sort of moderate intelligence,
It does nothing so novel or strange
except in the realm of mechanics.
Why should I cough my head off
with that old gag of "Nascitur ordo"?

(The above is not strictly the truth
I've just heard of a German named Ehrlich.
Medical science is jolted,
we'll have to call back Fracastori
To pen a new end for "De Morbo".)
But setting science aside
To return to me and my status;
I'm not specifically local,
I'm more or less Europe itself,
More or less Strauss and De Bussy.

Ni siquiera este joven disoluto
es de mi invención privada.

Somos los herederos del pasado,
es necio no admitirlo.

Oh Virgilio, desde tu verde elíseo
mira cómo tropieza ese dactílico.

Yo también he estado en el teatro,
a menudo aburrido con invenciones insípidas;
yo también he disfrutado
el laberinto de los bailarines rusos.

Soy esa cosa terrible,
el producto de la cultura norteamericana,
o más bien, ese producto refinado
con un poco de cuidado y atención.

Soy bastante moderno, sabes,
pese a que imito a los antiguos.

Canto el placer del té
cuando se habla con alguien brillante.

Conozco esta época y sus obras
con cierto moderado entendimiento.

No hace nada muy nuevo o extraño,
salvo en el reino de la mecánica.

¿Por qué habría de romperme la cabeza
con el cuento del *Nascitur ordo*?

(Lo de arriba no es estrictamente cierto,
acabo de oír de un alemán llamado Ehrlich.

La ciencia médica ha sido sacudida,
debemos llamar nuevamente a Fracastori
para escribirle otro final a *De Morbo*.)

Pero dejando a un lado la ciencia
y regresando a mí y a mi estatus,
no soy propiamente local,
soy más o menos Europa,
más o menos Strauss o Debussy.



Mujer sentada, 1953,
óleo sobre tela, 114 x 162 cm



Bote rojo, 1952
óleo sobre tela, 130 x 97 cm

I even admire and am
Klimt and that horrible Zwintscher.
Shall I write it: *Admiror, sum ergo?*
Deeds are not always first proof,
Write it thus: By their Gods ye shall know them.
The chief god in hell is convention,
'got by that sturdy sire Stupidity
Upon pale Fear, in some most proper way.
Where people worship a sham
There is hardly room for a devil.
You'll find some such thing in Hen. Ibsen.
I'm sorry Dame Fashion has left him
and prefers to imbibe him diluted
In... Why name our whole tribe of playwrights?
Mistrust the good of an age
That swallows a whole code of ethics.
Schopenhauer's a gloomy decadent
Somewhat chewed by the worms of his wisdom.
Our mud was excreted of mind,
That mudless the mind should be clearer.
Behold how I chivvy Lucretius,
Behold how I dabble in cosmos.
Behold how I copy my age,
Dismissing great men with a quibble.
I know not much save myself,
I know myself pretty completely.
I prefer most white wine to red,
Bar only some lordly Burgundy.
We all of us make mistakes,
Give us reasonable time to retrieve them.
The future will probably meet
With people who know more than we do.
There's no particular end
To this sort of a statement of being
no formal envoi or tornata

Hasta admiro y soy

Klimt y ese horrible Zwintscher.

¿Debo escribir: *Admiror, sum ergo?*

Los hechos no son siempre la prueba,
mejor escribe: Por sus Dioses los conocerán.
El dios supremo del infierno es la convención.

nacida de la Tenaz Estupidez
y el pálido Miedo, de la manera más legítima.

Donde la gente adora una falsedad
dificilmente hay lugar para un demonio.

Encontrarás algo así en Ibsen.

Lamento que la Moda lo haya desplazado
y que prefiera tomarlo diluido
en... ¿por qué nombrar a toda la tribu de comediantes?

Desconfía de lo bueno de una época
que se traga todo un código de ética.

Schopenhauer es un triste decadente
carcomido por los gusanos de su sabiduría.

Nuestro fango fue excretado por la mente,
que sin fango debería ser más clara.

Mira cómo imito a Lucrecio

Mira cómo me ocupo del cosmos.

Mira cómo copio mi época,
despachando a los grandes con un golpe

Conozco poco salvo a mí mismo,
a mí sí me conozco bastante.

Prefiero los vinos blancos a los tintos,
excepto algún noble Borgoña.

Todos cometemos errores,
danos un tiempo razonable para resarcirlos.

En el futuro probablemente habrá
hombres que sepan más de lo que nosotros sabemos.

No hay una conclusión determinada
para este tipo de afirmación
ni despedida formal ni retorno,

But perhaps a sort of a bow.

The musician returns to the dominant.
Behold then the that I am;

Behold me sententious, *déagé*,
Behold me my sæculum in parvo,
Bergson's objective fact,
London's last foible in poets.

I love all delicate sounds.
The purple fragrance of incense;
I love the flaked fire of sunlight
Where it glints like red rain on the water;
I love the quaint patterns inwoven
In Mozart, Stiebelt, Scarlatti,
I love their quavers and closes,
The passionate moods of singing.

salvo quizás una especie de reverencia.

 El músico vuelve a la dominante.

Mira entonces a ese que soy;

 Mírame sentencioso, *dégage*,

 Mírame, *sæculum in parvo*,

 el hecho objetivo de Bergson,

el último poeta descubierto en Londres.

 Amo todos los sonidos delicados,
la fragancia púrpura del incienso;

 Amo el fuego astillado del sol
donde brilla como lluvia roja sobre el agua;

 amo las extrañas formas entrelazadas
en Mozart, Stiebel, Scarlatti,

 amo sus temblores y cadencias,
las apasionadas variaciones del canto.

Venecia, 1972: Ezra Pound revisitado

Haroldo de Campos
Traducción de Gonzalo Aguilar

And of man seeking good,
doing evil

[...]

Can you enter the great acorn of light

But the beauty is not the madness

Tho'my errors and wrecks lie about me.

And I am not a demigod,

I cannot make it cohere.¹

El poeta había callado. *Io so di non sapere nulla*. Había llegado a la estatua de sí mismo, al silencio. Como si el mármol de Gaudier-Brzeska cobrase *anima*, sólo para enmudecer de nuevo, transcorpóreo. Los *Cantares* terminaban en un “palimpsesto de ideogramas”. Arqueología simultaneista, ahorrándole al tiempo los efectos del tiempo: fragmentos, *fragmenta ready-made*. El *Paradiso* vorticista, Dante —ese otro exiliado— como interlocutor:

Many errors,
a little rightness,
to excuse his hell
and my paradiso.
And as to why they go wrong,
thinking of rightness
And as to who will copy this palimpsest?²

¹ Epígrafes extraídos de los *Cantares* 115 y 116: “y de los hombres que persiguen el bien / haciendo el mal [...] ¿Puedes penetrar en la gran bellota de luz? / Mas la belleza no es la locura / Aunque mis errores y naufragios me rodeen. / Y yo no soy un semidiós, / No he podido alcanzar la coherencia”.

² Del *Cantar* 116: “Muchos errores, / un pequeño acierto, / para perdonar su infierno / y mi paradiso. / En cuanto a saber por qué se equivocan, / mientras piensan en acertar / ¿Y quién copiará este palimpsesto?”.

“C'est moi dans la poubelle” —dijo al asistir en París a *Fin de partie* de Beckett (según cuenta Hugh Kenner). Y el diálogo con Allen Ginsberg, hippie judeo-budista, portavoz contestatario de la *beat generation* norteamericana, que conmemoró su cumpleaños número 82 cantándole mantras, acompañado por un armonio portátil, Venecia, 1967. E. P.: "...but my poems don't make sense [...] My writing. Stupid and ignorant". A. G.: "The more I read your poetry, the more I am convinced it is the best of its time". Sigue Ginsberg: "El comienzo de la sabiduría budista: reconocer la propia ignorancia". Y: "Vine aquí para pedirle una bendición". Pound: "Sí (cabeceando). Por lo que vale". Y: "Yo debería haber sido capaz de hacer las cosas mejor". En Venecia, una calle interna, un poco apartada del canal. "There, in the forest of marble".

Venecia, ahora, 28 de noviembre, 1972. Tomé conocimiento de la muerte del poeta en el avión que me llevaba de Lisboa a Porto, en el inicio de una "peregrinación" personal a Santiago de Compostela (una tradición medieval; Cavalcanti, ¿1292?). Envié mi sentido pésame a la hija del poeta, Mary de Rachewiltz, también su traductora al italiano, bajo los cuidados del editor Scheiwiller. Y ahora, en Venecia, en este Circolare 5, Piazzale Roma, hacia el Cimitero Comunale, San Michele in Isola. Antes, había estado en Rimini, para ver el Tempio. Inacabado como los *Cantares*, heterogéneo como los *Cantares*, un poco de todo, como los *moyens du bord*, antropofagia *quattrocentesca*: neoplatonismo de Leon Battista Alberti, arquitecto del exterior, perseguidor de la "profondità prospettica"; anticipaciones barroquistas dominadas por la estilización abstracta, en la arquitectura interior de Matteo de'Pasti, "medagliista raffinato e architetto dilettante"; el fresco de Piero della Francesca; el Crocifisso de Giotto; la decoración pagana de las capillas; los elefantes portacolumnas, Brancusi *avant la lettre*; los *putti* —cupidos juguetones, a veces inclinados, burlesos, en poses de enanos lascivos; los maravillosos paneles en relieve de Duccio, corporeidad diafanizada: Diana, con su arco lunar; Venus, levitante, en un carro marino arrastrado por cisnes celosos. Y por todos lados, el monograma ambiguo de Segismundo: SI —primera sílaba del nombre del edificador (Sigismvndvs Pandvlfvs Malatesta fecit); o Segismundo e Isotta, la amante juvenilísima, después esposa del *condottiere*; o, para mí, irremisiblemente, SI, conjunción hipotética, legible retroactivamente al modo

mallarmeico: el Tempio inconcluso, la “mémorable crise” de un hacer para siempre supremo en su *fieri*, (in)interrumpido. El veredicto reprobatorio del Pontífice Pio II: “Segismundo ha edificato un nobile tempio e lo ha iempito di tante opere gentilesche che non sembra un tempio di cristiani, bensì di infedeli adoratori di demoni”, a ser cotejado, irónicamente, con el juicio *ad terrorem*, prejuicioso y refractario, de R. P. Blackmur sobre *The Cantos*: “Él probó, más bien, la imposibilidad de combinar una estructura ideográfica con un lenguaje cuya lógica es verbal, sin viciar, en una gran medida, las virtudes de ambas [...] La estudipización nace de la necesidad, pues el Sr. Pound no vio que la idiosincrasia del pensamiento en inglés es estatuida por la idiosincrasia del lenguaje en sí mismo”.

Entro en el recinto del cementerio. La mañana clara. La iglesia. Hileras de cipreses. Un vigía me indica, sobre un pequeño mapa impreso, la *località del seppellimento*. Es en el lote XV, llamado de los *evangelici* (protestantes), cerca del *reparto* de los *greci* (ortodoxos), donde reposan Diaghilev y Stravinski. Trato de orientarme. Allí está, finalmente, un cuadrado verde-nítido en el centro del terreno, y en él una lápida de mármol, desnuda. Inscripto: Ezra Povnd. Vuelvo. Estoy prácticamente sólo en la mañana fría, lúcida. Más adelante encuentro una vendedora de flores. Compro un ramo todavía mojado. Escribo en una tarjeta: “To Ezra Pound, *il miglior fabbro*, from NOIGANDRES”. Firmo: “Haroldo / Augusto / Décio”. Recuerdos de otro mensaje, en el lejano año 52, llegado del St. Elizabeth’s Hospital, Washington D. C., cuando le enviamos el número 1 de *Noigandres*. Lo voy reconstituyendo de memoria: “It looks lively / So far as I can say / from the six lines of Camões I remember / Best for the coming decades...”. Dejo las flores y la tarjeta en el césped, a la orilla del mármol. Ofrenda a Gea-Tellus. El poeta, por cierto, la homologaría. Salgo. Todo silencioso en la mañana, que acepto como un envoltorio. Entre dos cabezas de elefante, sobre una quimera alada, monumental (abajo, el monograma sibilino decora el arca de Isotta), el *motto* de Segismundo, tan caro al último Pound: TEMPVS LOQVENDI / TEMPVS TACENDI. Flámulas.

Venecia / São Paulo - 1972-1974

Poesía abierta, poesía cerrada

René Nelli

Traducción: Jorge Fernández Granados

I

La mayor parte de las obras recientes consagradas a la Poesía son profundas y fragmentarias, sugestivas y contradictorias. Si bien nos dejan entrar en el laberinto, no nos permiten salir. Sólo nos descubren avenidas donde perdernos. Como se consagran al mismo tiempo al misterio de lo poético y al secreto del lenguaje, nos ofrecen a veces la clave de lo imaginario, a veces la de lo retórico, pero siempre la una por la otra. Y estas claves sólo abren apenas lo más facticio o lo más artificioso de los poemas.

Se han estudiado mucho los procedimientos y las técnicas de una poesía en la cual lo propio sería en principio las palabras y el acomodo afortunado de su voz en el silencio. Se ha tenido menos interés en la belleza de los "hechos" naturales o referidos, que se integran a nuestra sustancia y, sea cual sea la manera en que nos hayan sido transmitidos, ahí permanecen activos y poéticos, una vez que se han olvidado los vocablos.

Es otra poesía capaz de fugarse de las palabras para sobrevivir a ellas, una poesía por descubrir, ya no en las exquisitezas de su expresión, sino en el arte esencial, en la vida, en la tradición universal. Aún cuando ella no sea siempre anterior a la elaboración verbal, y provenga de esa elaboración a veces, hay que preguntarse si, por casualidad, esa poesía no será una instancia contraria a ésta.

Pero entonces nos encontramos frente a un doble problema: ¿qué relación establecer entre la inspiración y el lenguaje? ¿Podemos hablar, si no de poesía eterna, por lo menos de una poesía que se mantendría constante bajo las modificaciones históricas? En suma, ¿hay una poesía que es por esencia el eco de nuestra naturaleza?

Tales son, en efecto, las preguntas que me formulé en el presente ensayo, y que no me jacto de haber resuelto.

Añado que se trata menos, para mí, de ponerme de acuerdo con las concepciones establecidas actualmente sobre la poesía, que intentar determinar las tendencias sobre las cuales actuará, sin duda, el porvenir de la cuestión literaria.

II

El poema se nos presenta como habiendo podido comenzar indiferentemente de un hecho privilegiado o de una expresión afortunada. Esto quiere decir que pertenece al mismo tiempo a la realidad que imita (de alguna manera) y a las palabras que lo han sugerido. ¿Pero hay una poesía *abierta* hacia la realidad y una poesía cerrada hacia las palabras? En la poesía cerrada, que es literatura, sólo veo dedicación y confusión, técnicas y trucos, carambolas de la casualidad y espejeos accidentales, siempre relativos unos a otros. En la medida en que el poema depende del lenguaje y, con mayor razón, si no es más que juego o aventura de éste, las causas de su eficacia —o de su encanto— nos parecen de naturaleza sin suficiente crédito: ellas varían al infinito, no solamente con la evolución de la historia literaria y de sus circunstancias, sino también con los saltos de nuestro humor particular. Hay días en los que, al encontrarnos rebosantes de emoción difusa, las odas más mediocres nos parecen melodiosas o significativas porque les añadimos los artificios del momento. Es posible, si lo deseamos, restituir algún valor a un mal texto sólo por suponerlo escrito hace tres mil años y traducido del Caldeo; o permitirse imaginar, a través de él, las voluntades de estilo de un Cafre o de un Chino. Todo es, para el aficionado al arte, asunto de actitud y de intención.

No ocurre lo mismo con la poesía que parte de la realidad o, por lo menos, que no termina en las palabras. Hallamos en los poemas vivos y en los mitos de la conciencia popular, en una tragedia de Racine como en una novela existencialista, atractivas relaciones que resisten la traducción a otra lengua y aún, a veces, permiten volver a producir encadenamientos de ideas puras en los cuales el valor se manifiesta misteriosamente siempre y cuando

lleven consigo la plenitud de una evocación a través de un súbito acto del espíritu.

Aunque también dichos elementos estén en una cierta medida en función de su devenir histórico y de las circunstancias, ellos se afirman de manera más o menos constante en la poesía de todos los tiempos. La poesía, en busca de lo inolvidable, se confunde con la memoria misma.

Se dirá que enredo las cosas a mi capricho, que la belleza de los cuentos de la tradición o la de las "coincidencias", por ejemplo, se somete siempre a la palabra, aspira siempre a la forma literaria. No obstante, si hipotéticamente se eliminan de una ficción las maquinaciones del estilo, será necesario, si no es destruida con ello, que tome cuerpo nuevamente en una escritura distinta; y esto sólo puede lograrse con una alusión, más o menos directa, a la realidad misma. La poesía, separada de la propensión y del "aura" de las palabras, y sobre todo de las sorpresas de la dicción y de la novedad, entra inmediatamente en una "realidad" que ella supone, que ella evoca o que ella restituye: se vuelve *realizante*. De cualquier manera, el tránsito del lenguaje creador al lenguaje esencial, si se trata de una traducción, por ejemplo, o de la expresión en una forma directa y resumida de una reflexión, pone en evidencia una poesía que no está ligada en absoluto a la palabra. Y si, en ocasiones, el arte poético puede imantar, estérilmente, a las palabras (poesía no transmisible), es evidente que existe ante todo una "instancia" capaz, por sus propias leyes, de tomar el lugar de una realidad que inventaría sus mitos, de un pensamiento que subyacería en las cosas y en los hechos. Así, no sé si aún debemos considerar al lenguaje como generador de poesía abierta y *realizante*. Pero si es verdad que un poema puede comenzar indiferentemente por un hecho inolvidable o por un hallazgo verbal, creo que es necesario distinguir en seguida la *poesía de estilo*, que cierra las palabras sobre sus resonancias, de la poesía de los "hechos" que, sugerida por la naturaleza de las cosas, se abre con amplitud sobre la realidad.

III

Sucede con frecuencia que los eventos de la naturaleza física o social se disponen a sí mismos como fábulas o mitos, y se proponen a nuestro lenguaje como si debieran encontrar en él su consumación. Se diría que disponen del poder de despertar en nosotros un *pensamiento antes del pensamiento* y de invocar a la imaginación. Ocurre como si hubiera, en esos hechos premeditados, un significado dispuesto a aparecer, una tendencia a configurar en lo concreto lo que, finalmente, debe ser nombrado; en resumen: una “poesía-de-las-cosas”. Como si los actos y las apariencias estuvieran para nosotros originalmente en aquello que significan antes de estar en aquello que son. Y poco importa, para el caso, que este significado se instale en el mundo subjetiva u objetivamente. Lo que me interesa es que, frente a una poesía que nace de la excesiva aplicación a las palabras, existe otra, más generosa, que parece evaporarse de los acontecimientos, de la realidad de los fenómenos, o —lo que viene a ser lo mismo— que apela a ellos en garantía de su valor expresivo.

¿De dónde viene, sin embargo, el que no toda la realidad nos parezca bella o significativa, sino solamente algunos “hechos” relevantes? Sin duda, de una inclinación nuestra que halla poético el poder imitar con las palabras aquella parte de la realidad con respecto a la cual le es permitido desplegar toda su libertad estética.

La poesía abierta es asunto de literatura sólo en la medida en que ella presupone nuestra propia gratuidad. Y si, como creo, la poesía escrita no tiene otra función que el prepararnos para otorgar a las cosas *su significado más alto*, y de incitarnos a situar un destino dentro de nuestra libertad, es evidente que ella deberá, primero, tomar la forma de una ilimitación de nosotros mismos a través de la palabra. Es el lenguaje quien nos enseñará a sobrevolar la realidad, a darle sentido, a estructurar el tiempo en un orden legendario, a unificar poesía y memoria.

Pero la impresión que crean en nosotros las cosas, impresión que es el único fundamento posible de una poesía materialista, si bien, en ciertos casos, compone figuraciones susceptibles de reproducirse con palabras (como el pintor lo hace con los colores), no está, por lo común, instalada en el espacio. La esencia de la

poesía radica en captar determinados desarrollos en el tiempo (como el pintor lo hace sobre el lienzo) y de "realizarlos"; es menester utilizar las palabras de un modo muy particular, de manera que actúen como signos que contengan en sí mismos la suficiente vaguedad e incondicionalidad para adaptarse a la expresión de las metamorfosis, la suficiente agilidad para representar lo desconocido, para relacionar el tiempo y erigir allí la estatua de lo que no tiene ordinariamente contorno. La poesía, cuando procede de una impresión hecha por la naturaleza sobre nuestros sentidos, es siempre una *percepción alucinatoria. Pero sólo el lenguaje puede producirnos esa alucinación voluntariamente.*

Sentimos, por otra parte, despertarse en nosotros mitos perfidos o proyectados sobre la realidad, pero que somos incapaces de captar más que a través de imágenes casi viscerales y no explicables claramente. Estos mitos exigen, para manifestarse, una poesía de naturaleza de segundo grado, en la que el poeta se esfuerce por encontrar equivalentes a ese afán de lenguaje que estos mitos le dejan en la garganta, afán que pertenece, también, a ese orden de la realidad. Pero trátese de percepciones de la imaginación o de mitos inefables, la poesía, a medias tramada a través de las cosas, sólo se manifiesta en la medida en que excita un lenguaje activo, creador, que informa de la realidad tanto como la realidad la suscita, y que asciende hasta ella. La poesía, situada o por situar en los hechos objetivos, es traducida de *la misma voz primordial del pensamiento sin vocablos que sustenta la palabra.*

Por esta razón definiremos provisionalmente la poesía como el acto por el cual se circscribe o se inventa, gracias al lenguaje, una ficción que se desarrolla en el tiempo y que imita o se inspira en la realidad, manteniéndose fuera de los artificios del arte, pero que depende de la evocación de dicha realidad tanto como de una contextura verbal.

Y, con más exactitud, por poesía abierta y *realizante* entenderemos una poesía en esquemas míticos, traducida de la realidad por la imaginación, o experimentada sobre las palabras (y descubierta con la colaboración de sus azares) pero que se rehúsa a servir de estilo al yo más arbitrario —o el más necesario, pero, en tal caso, el más sospechoso— del escritor.

IV

Desde el siglo XVIII, Boucher d'Argis, en sus *Variedades históricas, físicas y literarias*, había observado que el poeta abarca en un pensamiento, y con frecuencia en una palabra, el razonamiento del filósofo; mientras que el filósofo, a través de un extenso razonamiento, desarrolla el concepto, la palabra del poeta; y que dicha síntesis o dicho desarrollo caracterizan relativamente a un género del otro. "Es siempre el mismo objeto, dice, la misma naturaleza, la misma verdad que el poeta y el filósofo pintan paralelamente, uno en grande, el otro en resumen y como en miniatura."

No estoy tan seguro de que la esencia de la poesía consista en pintar una realidad dada previamente, preferiría decir: *descubierta antes de ser expresada*. Pero creo, como Boucher d'Argis, que su poder radica en permitirnos descubrirla. El primer carácter de la poesía abierta es el de tender relaciones nuevas entre las cosas. "Cuando el objeto es maravilloso, suscita el pensamiento, amplía la visión del espíritu, el razonamiento filosófico que lo plantea adquiere el nombre de descubrimiento, el pensamiento poético que lo revela adquiere el de idea sublime."

Y sobre ese asunto, Boucher d'Argis, al citar el verso de Virgilio: *Rebus nox abstulit atra colores*, busca explicarse la belleza. "Interrogo a los comentaristas. ¿Qué nos han dicho acerca de ella? Qué tropos, qué figuras, qué alegorías, qué metáforas. Desconozco esta retórica. Pregunto más bien si es verdad, si es falso lo que Virgilio nos ofrece allí.

"Es un filósofo, Descartes, quien nos enseñará que los colores no son sino luz modificada; la noche, al alejar la luz, aleja los colores; de manera que el pensamiento de Virgilio tiene todos los atributos de lo grande, de lo bello, que son primero verdad y luego noticia, profunda, incluso paradoja, opuesta a todo juicio previo."

Sin duda el poeta capta a veces la verdad por una especie de instinto, de entusiasmo, a punta de espíritu. (El poeta que, antes de Lavoisier, tuvo la feliz ocurrencia de escribir que "el fuego era una respiración", no solamente fijó en pocas palabras un poema bellísimo, sino que develó, por añadidura, uno de los secretos del mundo visible.) Pero esta verdad sólo se percibe de esa manera, es decir, *bajo la apariencia de estar en las nubes*. Virgilio no necesita ser cartesiano para decir que la noche se lleva los colores. In-

útil indicar, aquí, los diversos procedimientos que se utilizan en poesía para crear relaciones nuevas. A veces, sólo se trata de remojar el punto de vista, quitar la opacidad de la costumbre. A veces, de abstraer de cierta imagen un monstruo encantador: para Ulises, Nausicaa es una palmera; para Picabia, una lámpara eléctrica; para Eupalinos, un templo con los ojos abiertos. Tampoco describiré la historia de la imaginación poética. Ese es asunto de especialistas. Observaré simplemente que, en nuestros días, las relaciones que unen en el poema lo objetivo y lo subjetivo nos obligan —y es una maravilla— a transformarnos en sujetos ficticios (“la bella mujer frente a nosotros / siente sus piernas puras”, y es necesario volverse una joven; “El automóvil amarillo de James sólo está ahí para ver más lejos que nosotros en el otoño”, y es necesario ser automóvil). O bien, nos alejan francamente del mundo que, inanimado, nos presta para existir la poca conciencia que nos esclarece, la cual se trama entonces en las relaciones prestadas a la realidad que imaginamos que existiría sin nosotros.

Pero continuemos: consiento en que a veces el poeta, como sostiene Boucher d'Argis, manipula relaciones que “descubren” una verdad, es decir, en proposiciones que podrían ser verificadas. Poesía y verdad no difieren de naturaleza. La prueba es que la mayor parte de las ideas científicas son sentidas como poemas, tan pronto como en lugar de presentarlas al lector *analíticamente* se las imagina *bajo colores oscuros*.

También estoy dispuesto a admitir con Boucher d'Argis —con Boileau— que la poesía consiste en el descubrimiento de relaciones nuevas, verdaderas, aunque “veladas”; asimismo, que este descubrimiento tiene lugar por analogía. Pues lo que se denomina propiamente por los poetas o por los oradores como metáforas, similitudes, alegorías y figuras, un geómetra las llamaría analogías, proporciones y relaciones. Todos nuestros descubrimientos, todas nuestras verdades son en el fondo verdades de relación. Y es por eso que con frecuencia el sentido figurado se convierte en sentido estricto y la imagen en realidad.

Pero, ¿qué es lo que se halla “velado”? Toda nueva verdad, me responde Boucher d'Argis, “profunda y sublime”, deslumbra y trastorna el espíritu, y a menudo el corazón. Ahora bien, se atempera este destello “al velarlo y permitir entreverlo sólo a medias como un trazo intenso que se manifiesta y desaparece”. Re-

conocemos aquí la estética un poco fácil del *Grand Siècle*. La respuesta de Boucher d'Argis es una evasiva: sus razones no satisfacen. Es lo "velado" lo que es un "sistema", de eso se trata precisamente. Habría más bien que subrayar que lo que "vela" es lo analítico y que el análisis nunca es poético, que preferimos lo que permite ser pensado en "corto circuito", y que finalmente lo que nosotros deseamos es que *nada preexista al acto poético*. Sólo puede analizarse lo predeterminado. Ahora bien, la poesía no puede ser ni la imitación ni la comunicación de una verdad "predeterminada", so pena de descender al simple lenguaje correcto, al "buen modo" (los estilos más adecuados a su objeto son por lo común los menos poéticos, aunque el objeto como tal pueda serlo infinitamente). La poesía *realizante* que aquí nos ocupa debe a la vez abarcar tanto a las cosas como al lenguaje *creador* y llevar el signo de esta colaboración eficaz entre la realidad y el lenguaje, la cual no permite adivinar si el descubrimiento comenzó antes de o con las palabras. Así se imita no la realidad en sí, sino el acto a través del cual la realidad *se piensa en nosotros*. No puede haber poesía donde sólo hay "comunicación". Y en última instancia, como lo indicó Tristan Tzara, la poesía no es otra cosa que actividad del espíritu.

Planteado esto, todos los senderos son legítimos para alcanzar lo que existe en la imaginación, incluidos los procedimientos del arte. Es posible que Virgilio haya obedecido a una exigencia puramente "literaria" cuando descubrió el destello del verbo inédito *abstulit*, y también que haya sentido la relación *realizante* que se le sugería al mismo tiempo que brillaba frente a él aquella palabra. Pero dudo que esta relación, como tal, esté predeterminada desde el principio como una verdad por "comunicar". La veladura tiende al oscurecimiento de la realidad. Es necesario buscar la imagen en lo oscuro, porque la realidad es oscura y en toda palabra inspirada el mundo *no se reencuentra: se sobrepasa*.

Queda al poeta no confundir las tinieblas creadoras con la oscuridad de la poesía cerrada. En cada época en que las ideas muy elaboradas se multiplican y suministran a la imaginación un estímulo constantemente renovado, es bastante natural que los poetas estén tentados de "comunicar" en lugar de "encontrar", y añadan entonces oscuridad al asunto con el fin de imitar el misterio del descubrimiento en el cual reside el acto verdaderamente poé-

tico. Eso no pasa de ser un remedio para salir del paso: la idea se encarna pero no se remonta. El lenguaje por mucho que desarrolle sus relaciones más secretas, se ahoga en el interior de sus virtualidades; guarda su resonancia, su música para hacerlas interactuar una sobre otra, pero no genera nada que pudiera fundirse con el objeto. En definitiva, se trata de oscuridad y “velamiento”. Pero aún falta precisar el sentido de esta búsqueda a oscuras, para comprender las dos definiciones antagonistas que se derivan de ella:

La poesía abierta es el arte según el cual, a partir de experiencias en que el lenguaje y la realidad se componen, se plantean relaciones nuevas entre las cosas o entre el espíritu y las cosas, por medio de un pensamiento inmediato (o más rápido que el análisis conceptual) que desconcierta *al espíritu por el corazón*, o *al corazón por el espíritu*, y que es capaz de hacernos imaginar la unidad oscura de la idea y de lo sensible, en garantía de una verdad que no podría alcanzarse más que prosiguiendo con un análisis hasta el infinito.

¿La poesía cerrada? Ella sólo tiene lugar como una falsificación o como la definición contraria. Es la técnica por la cual se consigue expresar con los artificios del estilo (frecuentemente legítimos) una verdad ideal o ya planteada, inventada de antemano, delimitada y humanizada, a través de una escritura que la renueva por medio de efectos de sombra, de reducción, de sorpresa, hasta darnos la ilusión de que su tema no sabría ser agotado por el simple análisis del asunto que ella traduce.

V

Todas las presencias del mundo, todos nuestros estados interiores, nuestras tinieblas, constituyen, al volverse palabra, la poesía más “abierta” que existe. Pero las palabras son incapaces de transmitirla: singularmente, son sólo alusión. Aunque la idea del amor sea en sí misma infinitamente poética, el verbo “amar” no significa nada para el corazón, sino el amor que se experimenta “innombrable”. De ahí la vanidad de los búsquedas expresivas que giran en torno al atomismo verbal. De ahí, también, la vanidad de los poemas con los que experimentaban no hace mucho tiempo

los italianos, en los cuales sólo desfilaban palabras sin sentido. Los conceptos bien pueden reaccionar subjetivamente unos con otros. Una lista de palabras ordenadas al azar bien puede realizar, en alguna medida, un poema. Pero la poesía sólo comienza bajo un sentido figurado. Como no se prenda de la realidad, sino del acto por el cual el espíritu percibe la realidad, descansa siempre en dos términos por lo menos. O más bien, se halla en donde esos términos se unen: la unidad-lenguaje sólo tiene sentido a condición de tener como relativamente neutros los elementos que relaciona.

Ejemplo: “amo” no es poético, “mis cortinas son blancas” casi tampoco (a menos que llegáramos, por un incremento de atención, a la poesía mística, a la “sobre-evidencia” del ser, de lo cual el lenguaje, por otro lado, no sabe rendir cuenta). Pero

Amo
y mis cortinas son blancas.

(Paul Éluard)

es una evidencia absoluta de la “aparición” que exige que de un sentido directo, puro, inmediato, se pase a la *intención poetizante*, que es lo esencial en ella. Al meditar en estos dos versos llegamos a confirmar no solamente que la poesía tiende a “unidades” de este género (que, en el origen, son relaciones primitivas que vinculan al espíritu “en formación”), sino también que es llevada naturalmente a unirse con sus intuiciones, en las que lo existente se ilumina con su propia simplicidad, y el sujeto en quien esta evidencia tiene lugar la experimenta como una evocación. El acto creador del espíritu se proyecta por sí mismo en “otro sujeto”. Por esto “yo” es poético (en su contenido). Por esto “él” (o “ella”) también lo es:

Amarilis me dijo que eso era la primavera.

Por esto, en fin, las “ideas” abstractas, llanas, nos commueven sólo si están relacionadas con un sujeto:

Dije fácil
y lo que es fácil
es la fidelidad.

(Paul Éluard)

O con un objeto captado del interior:

Mujer, pones en el mundo un cuerpo siempre igual
al tuyo,
eres la semejanza.

* * *

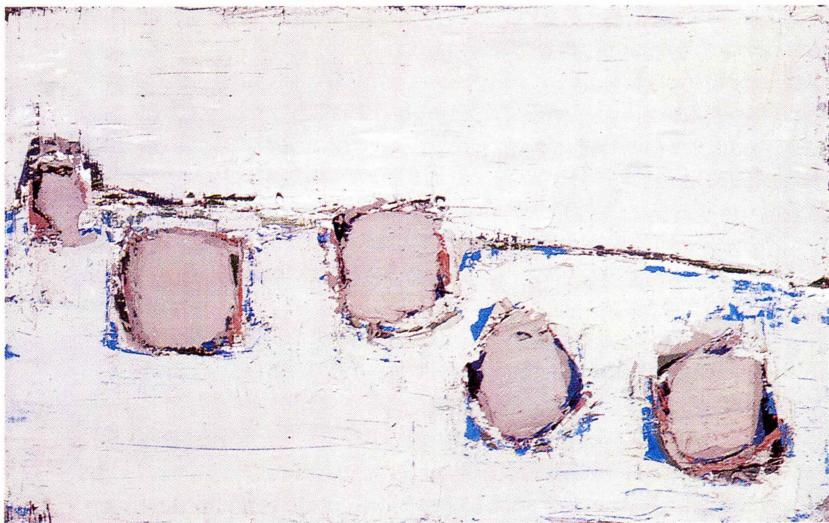
Así vemos que las imágenes más activas están hechas a veces de puros conceptos que han sabido reunirse con lo real sin desprenderse de nuestra subjetividad. En Paul Éluard sucede que las ideas que materializan el mundo se aislan y se poetizan en *su sola transparencia*. Pero, con más frecuencia, tienden a suscitar un hecho poético (es decir, el conjunto de relaciones impuestas a un mundo completamente materializado) que *no tenga más subjetividad que la idea que se busca a través de él*. Y entonces es suficiente para esta poesía despertar los pensamientos que duermen en las cosas, yuxtaponer sin tiempo ni lugar sus relaciones deslumbrantes para alejarnos del mundo, para elevarnos a una conciencia desinteresada, inhumana: aquella que nos hace pasar del ser a la aparición del sujeto que no somos:

Las mujeres al descender de su espejo antiguo
te dan su juventud y su fe
y una su claridad, el velo que te arrastra
a ver secretamente el mundo sin ti.

(Paul Éluard)

* * *

La evolución histórica de la poesía hacia su pureza nativa admite tres estados sucesivos que el poeta recrea, a veces, por su propia



Cinco manzanas, 1952
óleo sobre tela, 38 x 61 cm



Botellas, 1952,
óleo sobre tela, 92 x 73 cm

cuenta. Primero, está tentado a expresar didácticamente la idea que tiene de la realidad. Más tarde, enuncia las relaciones de evidencia poética ligadas con la subjetividad, pero que sólo admiten como poética la relación de esta evidencia con lo subjetivo. Descubre, al fin, que es suficiente hacer descender la realidad sobre las palabras que ella inspira, para hacer con esto una historia concreta *capaz de inventar, como una leyenda, su propia subjetividad*.

VI

La poesía no inventa solamente relaciones entre las cosas, también las inclina hacia la unidad de mitos interiores. Presta nuestra sustancia a los acontecimientos. Inunda de luz subjetiva los hechos que, aunque tengan lugar en el tiempo, despiertan en el corazón resonancias intemporales. Y es con el fin de realizar sus propias imágenes, con el fin de asegurar la unión de lo objetivo y lo subjetivo, que aspira a ajustarse a las exigencias permanentes de nuestra imaginación.

Nos vemos obligados a representar el inconsciente como una especie de resonador visceral donde producen eco los hechos de la naturaleza o las acciones humanas que tienen una semejanza con el drama original que encarnamos. Los mitos más primitivos expresan nuestra estructura, nuestra "situación en el mundo". Son esquemas, abstracciones afectivas, *semejanzas*, de los cuales no sabemos nada claro más allá de su resonancia "poética". En efecto, como corresponden a alegrías o dolores ficticios, quiero decir, no experimentados en ese momento, dan lugar a un fenómeno poético muy elemental: *la afectividad sin diseño práctico*. Hay en nosotros, por ejemplo, una herida de *separación*, una cicatriz psíquica que "dramatiza" a su imagen todas las separaciones de las cuales tenemos idea, y que vibra a semejanza de nuestra finitud natural. Y ese mito resuena melancólicamente tanto en los abandonos que nos acongojan como en los que deseamos o nos colman de gozo, a partir del momento en que el tren lanza como siempre su grito fatal o cuando el cielo se cubre de amenazas, igual que en otros días más verdaderamente tristes. El mito es una *similitud, una memoria sin edad*. El dolor que nos sugiere es juego afectivo y... poesía pura.

Inútil buscar en otra parte que en nuestra naturaleza, donde el mal de toda finitud coincide con la desgracia de nuestra esencia limitada, la explicación de lo inmediatamente poético, de su *lenguaje siempre herido*, que involucra su propia imagen en el significado de las cosas.

Los grandes poetas sobresalen siempre por haber captado bajo lo “velado” haces de actos míticos, unidades legendarias que, lejos de traicionar la realidad inmediata, preservan por el contrario su complejidad simbólica y el destino que le es inherente. Acogen en sus intuiciones mucho más de lo que expresan, mucho más de lo que saben, y parecen, así, magos que, habiendo fotografiado la luna, nos invitan después a contar, sobre la evidencia, sus habitantes con una lupa. Disponen, con las palabras, de vibraciones y de referencias inagotables, gracias a las cuales investigan el infinito del hombre. Y bajo el aspecto de búsquedas formales, obsesionados por una preocupación literaria, consiguen estimular casi todas nuestras resonancias y conciliar los ecos contradictorios en ellas.

No citaré aquí ejemplos sorprendentes. Recompongamos el fragmento célebre del libro II de la *Eneida*, en el que Eneas, al descubrir a Helena protegida tras las sombras de un templo, se precipita espada en mano hacia ella para inmolarla en nombre de su patria, de cuya ruina la cree culpable. Y he aquí que entre los resplandores del incendio Venus lo toma del brazo y, apartando con un gesto el velo que separa lo visible de lo invisible, le muestra la fatalidad de los dioses ensañada en el castigo: Palas desde lo alto de la ciudadela blande su terrible Gorgona, Neptuno arranca los muros de Troya con su tridente.

No haré el ridículo de comentar este texto, o más bien, el recuerdo que guardamos de él. Me será suficiente subrayar lo que la imaginación puede directamente percibir y que el análisis destruiría: vínculos sugeridos, relaciones imaginadas entre las llamas y el deseo intenso, entre el amor y la muerte (lo que no es nuevo, seguramente), entre la belleza y el crimen, entre la fatalidad y la conciencia que nos libera de ella, entre lo invisible y su manifestación, entre el “sentido” y lo “velado”, en resumen: una acción maravillosa que repercute en todos los planos de la realidad.

¿Pero cómo es esto posible? La conciencia concreta, el lenguaje, ¿adivinarán la unidad del hombre y del mundo nada más con

mirar los sucesos en el espejo de nuestras tinieblas? Sin duda, como decía Novalis, el poeta es un “inspirado del lenguaje”: al dejarse llevar por las palabras, su espíritu se aventura en no sé qué epopeya donde ellas alcanzan a penetrar antes que él. Pero el que la esencia de esta poesía sea *separable* de las palabras que la han transmitido y que sus hallazgos puedan brillar aún bajo otros vocabularios es precisamente lo que más tarde *ratifica* las virtudes de la voz que, *una vez liberada, se funde con nuestros mitos naturales*.

¿En qué consiste entonces la belleza de la poesía “mítica”?

1º En que es el lugar ideal en donde se revelan los pensamientos-cicatrices del hombre, donde están representados antes de ser concebidos, donde sus referencias simbólicas hallan semejanza y testimonio.

2º En que también ilumina en las cosas una *pseudo-finalidad*: nos parece que a través de ella la realidad tiende a completarse en conciencia, que es una posibilidad de pensamiento o de lenguaje, el llamado de una idea que, prisionera de los hechos, se liberaría a través de nosotros.

He aquí una historia verídica que tomo prestada de Joë Bousquet, donde se perciben espontáneamente las maquinaciones de una realidad que piensa por nosotros:

“No todas las luminosidades le convienen a las joyas de Silvia. Pasea sus perlas por la mañana. Un día, encontró a una amiga de pensión que hacía sus compras.

“La detuvo para pedirle noticias acerca de su marido que iba a morir. Y adivinando toda la miseria oculta en su timidez, la siguió a la frutería y a la farmacia, buscando una ocasión de ayudarla.

“En la carnicería, Silvia ya no se contuvo. Mientras que la amiga buscaba en su bolso para pagar la rebanada que necesitaba el tuberculoso, puso ostensiblemente sobre el mostrador la suma requerida.

“Pero apenas había soltado los billetes cuando la otra se lanzó sobre ellos, buscó las llamas para destruirlos, los arrugó en la mano de Silvia, irritada hasta las lágrimas de encontrarse con un rechazo inquebrantable como la fortuna.

“En fin, la pobre mujer, para deshacerse de ese dinero tuvo la idea de plantarlo en el escote de la burguesa, en el sitio donde brillaban las perlas, entre el pecho y el cuello de la blusa. Hundió los papeles con tanta fuerza que el hilo del collar se rompió, y ahí

estaba todo el mundo en cuatro patas para recoger las perlas desparramadas."

3º La poesía mítica nos commueve porque es una *figura-tiempo*, un cuento que se despliega con tal armonía que el pasado parece prefigurar el futuro, implicarlo, y donde, según el desarrollo de esta simetría, el futuro acompaña al pasado en una presencia ordenada que sucede al devenir y devuelve el tiempo a la coexistencia. Esta armonía preestablecida, esta transformación del tiempo en espacio (tan nítida en Shakespeare, por ejemplo) haría decir a Novalis que la gran poesía es necesariamente *profética*. Sin duda ella traduce en belleza nuestro imperioso deseo de ver el tiempo *completado*, desarrollado en visiones, y los sucesos, como los días transcurridos de una vida, confundidos en nuestra transparencia interior.

VII

Este significado es, efectivamente, tan poco objetivo que comienza y termina con nuestra libertad. El universo no tiene atributos poéticos. Para el indiferente es seguro que es indiferente. En un sentido estricto, toda la realidad podría conmovernos si fuéramos absolutamente libres con respecto a nuestro destino total: el poder de significado que atribuimos a los sucesos y a las cosas está en función de nuestra *cualidad* de ser. En efecto, liberarse de un acontecimiento es siempre sustituirlo por una imagen, presente o futura, aceptada o aceptable. Al punto que la belleza, como la felicidad, corresponden aquí a un momento de equilibrio que se establece milagrosamente entre nosotros y el mundo, cuando estamos preparados para aceptar la realidad y para adaptarnos a nuestra finitud. Asimismo, darle a las cosas el más alto significado que seamos capaces de soñar anula la presión que ejercen sobre nosotros. Es afirmar que estamos separados de la desgracia. Como esos poetas que no saben ver sino belleza en las catástrofes que atraviesan. Es, al mismo tiempo, transformar la realidad, en la medida en que el tiempo la revoca, en una subjetividad pura que no es más nuestra que de las cosas, pero que constituye la trama siempre recomendada donde nuestra libertad busca los signos que la expresan.

La belleza reside mucho más en la conciencia que nos hacemos de las formas, en tanto que a través de nosotros ellas liberan su sentido, que en la aprehensión de las cosas, en tanto que ellas pertenecen a la realidad. Desde esta perspectiva, rebasan siempre el significado práctico que les dan nuestros sentidos: se deshacen incesantemente para tentar nuestra libertad, para recrear en nosotros, bajo los estados del placer o la felicidad, una iluminación que es para nuestro espíritu *la alegría de liberarse en el ser de las cosas*. Somos libres cuando podemos prestar el sentido que nos place a nuestro tránsito a través de las formas y de los actos. En la medida en que la realidad se pliega a esta libertad y se integra a ella existe toda la poesía.

Habitualmente no somos tan libres frente a los sucesos que nos atañen. De las verdaderas tragedias en las cuales nos vemos implicados no percibimos la belleza sino en el recuerdo que iluminará más tarde al personaje interior que, sin saberlo entonces, interpretábamos. Liberamos una actitud con respecto al recuerdo que encarnamos. *Y es a la manera de un recuerdo que la emoción poética nos libera de nosotros mismos*. La fatalidad (como es bastante visible en algunos poetas modernos como Guillevic y L. G. Gros) se exterioriza en él, se mira en perspectiva; la libertad se profundiza y el poema es recuerdo del presente o memoria anticipada.

Lo anterior no resulta novedoso. Pero todo se complica si se trata de experimentar los mitos en los que se funda nuestra esencia. Si se inspiran en la realidad objetiva se requiere para "poetizarlos" prestarles una libertad absoluta. Nuestra imaginación los destaca como puede de esa circunstancia indiferente que debe admitir todas las permutaciones. *Entonces todo puede parecerse a todo y la imagen se libera por disolvencia*. Pero cuando el lenguaje por sí mismo apela a la realidad en testimonio de su veracidad se imanta de mil azares. Los sucesos poéticos, creados por las palabras o evocados por la realidad, tienen siempre el aire de coincidencias, porque su "necesidad" es de naturaleza estética. Fuera de la estética son fortuitos. Puesto que sólo tienen sentido en el pasado, el mundo nombrado es el mundo transcurrido. Aunque ese mundo dispone de futuro.

Dicho de otra manera: las palabras son actos extraídos del significado de las cosas que sólo existen en *la memoria*. Si lo llevamos al extremo: son *lo inolvidable*. Lo mismo que en la forma poética,

en el hexámetro rítmico de los antiguos, por ejemplo, el carácter ambivalente del vocabulario, en el cual lo propio es ser destino en los seres que designa y libertad en su significado “imaginario”, estaba nítidamente marcado por los tiempos de la respiración, que de sílaba en sílaba creaban una simetría y estructuraban minuciosamente el devenir, donde el acto recae en la conciencia. *Nada más emotivo para nosotros, modernos, que escuchar palpituar la pasión de Dido en el mismo ritmo que la tempestad que ha lanzado a Eneas sobre sus playas.* En la poesía rimada, es todavía en el umbral de la materia sonora —y del automatismo— que la rima viene a encarnar el tiempo que separa el pasado del futuro, y a enunciar incesantemente *el llamado a la memoria y a la esperanza que es lo esencial del lenguaje inspirado.*

Si esto es así, que el poeta hable por hablar —y no para expresarse— y volverá al ámbito natural de la imaginación. Todos los mitos reprimidos durante su esclavitud, es decir mientras estaba agobiado por un destino concreto, ascienden a su conciencia a partir de que inventa una libertad futura. En los azares verbales se encuentra obligado a dar a su liberación, para que consiga expresarse, un contenido a la vez indiferente y necesario. Prueba que la libertad del arte se inscribe en un sistema de extremos rimados impuesto de antemano por el destino y la naturaleza, donde es necesario que todo parezca como si él hubiera escogido las rimas.

Solamente a ese precio la inspiración es libre con respecto a las circunstancias. Ella abre los mitos a través de los cuales la poesía puede pasar extrayendo de la realidad los símbolos de su indiferencia, a la que ella quiere darle sentido. Y si los mitos parecen informar de la realidad es solamente en la medida en que reencuentran en las palabras la virtud alucinatoria que prestamos a los actos separados del presente. Aunque, por esencia, sólo pueden completarse con el favor de una experimentación conducida por *el azar de las palabras*. Es decir, en circunstancias tales que el lenguaje exprese también, al transitar del presente al pasado, el acto de libertad por el cual recomendamos, idealmente, a existir, a imagen de nuestra misma vida, que el tiempo lleva a la idea.

VIII

Recapitulemos: he intentado definir una poesía que se desprende y prescinde de las palabras, que no se revoca al emigrar de una lengua a otra y que, vertida al lenguaje llano, no deja de ser transmisible. La he opuesto a otras poesías que se imitan a sí mismas o se apriisionan en las palabras, sea a la manera de la poesía didáctica que expresa un asunto preexistente, sea a la manera del “trovar clus” que añade artificialmente oscuridad al asunto para, más tarde, finir haberlo inventado y así aportar a su materia ornamentos más o menos nuevos, más o menos singulares: el estilo, en pocas palabras.

Me he preguntado después si no habría en la realidad una especie de poesía objetiva, un conjunto de “trampas del pensamiento” ya tendidas que nos dictan las palabras y de las cuales finalmente estaríamos cautivos. *La realidad contra el lenguaje*. De ninguna manera: el poema no puede reflejar lo que es ni abordar la realidad sin reinventarla *en la sombra*. De otra manera, aún sería didáctico. Por lo demás, tenemos conciencia de la acción de las cosas sobre nosotros por su misterio verbal. Incluso cuando las relaciones que nos sugieren se reducen a las que descubren el sabio y el filósofo, permanecen veladas a un mismo tiempo en el infinito de las cosas y en la ambigüedad del lenguaje. Si podemos descubrir tales relaciones por analogía es que vibrámos con semejanzas no conceptuales que son, incluso relacionados con la realidad, la obra y el milagro de las palabras. Es así como la realidad, con su rayo de belleza, y en la medida que *proviene del tiempo pasado* —es decir, a cada instante— *se confunde con la invención secreta que duerme en el vocabulario y halla en él su libertad*. La poesía no es sumisión a la realidad sino afirmación de una libertad que sólo puede manifestarse al imaginar sus dificultades.

El lenguaje, entonces, representa la libertad poética que, para establecer entre las cosas sus relaciones gratuitas, tiene a los hechos por *un equivalente del espíritu que imagina*. Como lo había presentido Novalis, y más recientemente los surrealistas, el lenguaje inspira al poeta con la condición de que hable por hablar (“hablar sin tener qué decir”: Paul Éluard). Si esto es así, sería como consecuencia de una experimentación llevada a cabo en el azar de las palabras que los vínculos se inventarían, que las fábulas se destacarían, ya que se trata del sueño del lenguaje.

* * *

Vemos, en efecto, que no hay más en los sueños que en las palabras. Soñamos como pensamos: con palabras.¹ Sin embargo, de noche habitamos el lenguaje, le somos interiores; posee todas las dimensiones, agota todos los espacios, sigue su pendiente, asciende hacia su luz, se descompone en su propia fantasía. No soñamos sin hablar (nuestros sueños están entre los dientes). Tampoco hablamos sin imaginar. Y como la razón se borra en las tinieblas, no hay que asombrarse de que los sueños se den a veces por "juegos de palabras". El pintor Hans Bellmer me contaba no hace mucho que, al despertarse una mañana, había podido retener en su memoria la visión de diez piernas de seda, al mismo tiempo que escuchaba a su mujer decirle: "no digo". Al despertar, todo vuelve a las palabras como tras un carnaval. Sólo quedan los vocablos prácticos que encierran nuestro espacio en tres dimensiones y el mundo donde "A" es "A". Pero nuestra duración siempre entraña la palabra. Somos, presentes o ausentes, un monólogo sin fin y es nuestra voz quien nos empuja hacia las tinieblas supremas. ¡Pueda la última palabra que nos pronunciase ser la de un sueño sin despertar! ¡Pueda dilatarnos infinitamente, impulsarnos a todos los espacios como las velas y liberar nuestros límites!

No obstante, desconfiamos mucho de ese lenguaje que nos permite soñar tan bellamente. Puesto que es capaz tanto de encerrar en él la poesía como de abrirla al universo, y, en el caso de confiscar para su provecho sus propios recursos, da lugar a ejercicios muy respetables pero que no tienen más valor a nuestros ojos que la heráldica o la herrería. En la poesía abierta —que, por otra parte, en nuestra época sólo parece reinar en las obras donde los hallazgos de estilo son tenidos por secundarios y donde, de cualquier manera, los esquemas emotivos salvan a grandes pasos el vocabulario (las novelas, por ejemplo)—, puede constatarse que, después de haber contribuido sin duda a inventar los mitos, el lenguaje se borra detrás de ellos. La poesía, así sorprendida, sólo puede

¹ Acerca de las cuales el matemático Tannery decía que, aunque silenciosas, íntimas, emiten un sonido capaz de influir el oído tal vez hipersensible de personas inmersas en la hipnosis.

ser una “cosa alada” y voladora, que aparece a grandes rasgos y como en transparencia sobre una trama que acepta ser “banal”: electriza las palabras —o más bien las frases— pero no se deja atrapar por ellas. Y entonces se reconoce que el lenguaje ha sido *realizante*, puesto que las relaciones a las que nos somete son a la vez gratuitas y necesarias, y siempre de tal modo que hubieran podido comenzar en la realidad y estar configuradas en ella (lo que efectivamente corresponde en las palabras al azar creador, que también en la realidad es azar, pero “significativo”, debido a una coincidencia o a un ritmo que integra, informa o eterniza el tiempo y nos comunica la ilusión de haber una estructura imaginaria que puede aparecer bajo las especies de la realidad). Por eso también se confundiría con la percepción que tendríamos de las analogías, de las *formas-tiempo*, de la configuración de los sucesos, si tuviéramos la suficiente libertad con respecto a ellos como para observar la fatalidad de su transcurso separarse del nuestro. He mostrado suficientemente que, salvo en las raras ocasiones en que milagrosamente vemos los actos en su belleza desnuda, estamos forzados a sustituir *el estado de gracia en el que deberíamos estar frente a las cosas por un estado de gracia frente al lenguaje*.

¿Es decir que la poesía tiene completa libertad con respecto a las circunstancias? No. Por libre que sea en cuanto a su materia, y aun si esta materia es *una relación* establecida entre la realidad y el lenguaje, o mejor: entre la realidad y el tiempo donde es nombrada, obedece a leyes que son las de nuestra estructura afectiva. La poesía, artefacto que integra el tiempo, tiene así el mismo comportamiento esencial que el espíritu que sobrevive sin cesar como abstracción —o como acto puro— en el tiempo idealizado. Vive de analogías temporales que son reveladas y destacadas sobre las cosas según exigencias míticas de nuestra naturaleza. Quiero decir: según exigencias de la conciencia por la cual *experimentamos lo afectivo como semejanza dentro de lo universal*.

Si se quieren, pues, fijar los límites de la poesía, se les encontraría en su fenómeno verdadero que es psicológico, en las resonancias de nuestro ser que ella descubre al contacto con la realidad —que también está por develarse—, y, en fin, en las leyes mismas del lenguaje que, sin duda, puesto que pertenece a la naturaleza de los seres y a la naturaleza del espíritu, nos permite, con pleno azar, establecer las relaciones que realizamos entre las

cosas, y de manera más general, entre lo subjetivo y lo objetivo. Poesía *realizante* que, en cierto sentido, crea el mundo y, en todos los casos, afirma nuestra existencia en el seno de todas las semejanzas que suscitamos.

Añado que si el objeto y la palabra hacen uno, resulta necesario con esto *no reducir el mundo a las palabras, sino las palabras a su verdad*. El papel de la poesía no es hacernos escribir poemas cerrados, sino enseñarnos *a ver el mundo sin nosotros*. Lo que no deja de producirse cuando, a partir del lenguaje, apresamos en nuestra pureza interior, como una luminosa “gracia”, su aparición en nuestro ser. La poesía es, en última instancia, el descubrimiento del destino de las cosas y del sentido de nuestros propios actos en el espejo de nuestra libertad de *imaginar*. Inútil precisar que tiene de a convertirse en *actitud moral* para todos los hombres y no solamente en el talento de algunos.

Sobre el poema “Grano de lobo” de Paul Celan*

Michael Hamburger

Traducción: Patricia Gola

“Wolfsbohne” es uno de los varios poemas que fue suprimido por Paul Celan de su colección de 1963, *Die Niemandsrose*. Permaneció inédito en alemán, y no pudo ser incluido junto con mis demás traducciones de Celan. Sin embargo, cuando una copia mecanografiada del poema, de 1959, cayó finalmente en mis manos, hace algunos años, sentí inmediatamente el impulso de traducirlo —a diferencia de los borradores y fragmentos que también he leído o de los otros poemas acabados, excluidos de la misma colección. Un libro con los poemas rechazados o retenidos por Celan se publica este mes en Alemania; Eric, el hijo de Celan, y el editor alemán, Suhrkamp, me autorizaron la publicación de mi traducción de “Wolfsbohne”.

En principio, nunca habría querido publicar ningún texto suprimido por Celan, o por ningún poeta al que circunstancias externas le hayan impedido el control sobre su propio canon. Fue el súbito impacto de “Wolfsbohne” el que anuló el principio en este caso.

Otra consideración es que, lejos de destruir el escrito mecanografiado de este poema, Celan se preocupó por conservarlo, como también lo hizo con poemas menos acabados, nunca definitivos, hoy listos para ser puestos a disposición de los lectores en el volumen *Gedichte aus dem Nachlass*. En fecha tan tardía como abril de 1963, “Wolfsbohne” fue incluido en el índice de *Die Niemandsrose*. Debía anteceder a “Zürich, zum Storchen” en la sección 1 del libro.

Celan debió considerar a “Wolfsbohne” impublicable, porque exponía más duramente que ningún otro poema de su madurez

* Este texto apareció el 16 de mayo de 1997 en *The Times Literary Supplement*.

la herida por la muerte de sus padres en los campos de exterminio. Mientras Celan creyó o tuvo la esperanza de que esta herida sanara —incluso después de la muerte prematura de su primer hijo, François— el poema permaneció como publicable; y algunos versos, insertados en fecha tan tardía como el año de 1965 —que contradecían el “Estoy perdido, estamos perdidos” de la versión de 1959, que aquí se ofrece— fueron un último y vano intento, no por mejorar el poema sino por dirigirlo a curar la herida.

En casi todos los demás poemas de este periodo y de los últimos años, Celan mantuvo “el sí y el no indiviso”, recurriendo a la polisemia extrema, insoluble, o a la ambivalencia para encarnar su verdad total. De haber resultado definitiva la última versión de “Wolfsbohne”, lo “perdido” y lo “no perdido” se habrían muy probablemente fundido o permanecido en equilibrio a lo largo de todo el texto. Si, por otra parte, él hubiera podido convencerse de incluir la versión de 1959 en su libro, toda crítica sensible y responsable habría tenido que pensarlo dos veces antes de describir a Celan como un poeta “hermético”, como Celan creyó que yo lo había llamado en una reseña anónima publicada en el *TLS*, pese a mis constantes afirmaciones de que yo no era el autor de esa reseña. En mi copia de *Die Niemandsrose*, él escribió las palabras: “*ganz un gar nicht hermetisch*” (no hermético en absoluto).

No mencionaría esta experiencia personal, de no ser por su relevancia en relación a “Wolfsbohne” y a la excepcional importancia que tiene para mí un poema que valida la insistencia de Celan sobre cualquier cosa opuesta al hermetismo. De manera más clara que en ningún otro poema, anterior o posterior, “Wolfsbohne” oscila entre la vida y la muerte, que fue el precio que Celan tuvo que pagar por ser un sobreviviente. Aquí el pasado ensombrecido —paréntesis que ocupa la mayor parte del poema— se construye en la extrema evocación reiterada del presente y el futuro de la sobrevivencia, encarnados en el niño que duerme.

Wolfsbohne

Paul Celan

...O

*Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird
Untrügbarer Kristall, an dem
Das Licht sich prüfet, wenn...
Deutschland*

Hölderlin, "Vom Abgrund nämlich..."

*...wie an den Häusern der Juden (zum Andenken
des ruinirten Jerusalem's), immer etwas unvollendet
gelassen werden muss...*

Jean Paul, *Das Kampaner Tal*

Leg den Riegel vor: Es
sind Rosen im Haus.
Es sind
sieben Rosen im Haus.
Es ist
der Siebenleuchter im Haus.
Unser
Kind
weiss es und schläft.

Grano de lobo*

Paul Celan

Traducción: Patricia Gola

...Oh,
*las flores de Alemania, mi corazón se vuelve
infalible cristal, en el que
la luz se prueba, cuando...*
Alemania

Hölderlin, "Desde el abismo..."

...como en las casas de los judíos en que (para conmemorar las ruinas de Jerusalén), siempre debe quedar algo inconcluso...

Jean Paul, *El valle de Campania*.

Echa el cerrojo: hay
rosas en la casa.
Hay
siete rosas en la casa.
Hay
un candelabro de siete velas en la casa.
Nuestro
hijo
lo sabe y duerme.

* *Wolfsbohne*: planta leguminosa, cuyo fruto, en forma de vaina, contiene algunos granos. También se conoce con el nombre de "lupino". En alemán, la palabra significa, literalmente, alubias o habas (*Bohne*) de lobo (*Wolf*).

(Weit, in Michailowka, in
der Ukraine, wo
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was
bluhte dort, was
blüht dort? Welche
Blume, Mutter,
tat dir dort weh
mit ihrem Namen?

Mutter, dir,
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:
Lupine.

Gestern
kam einer von ihnen und
tötete dich
zum andern Mal in
meinem Gedicht.

Mutter.
Mutter, wessen
Hand hab ich gedrückt,
da ich mit deinen
Worten ging nach
Deutschland?

In Aussig, sagtest du immer, in
Aussig an
der Elbe,
auf
der Flucht.
Mutter, es wohnten dort
Mörder.

Mutter, ich habe
Briefe geschrieben.

(Lejos, en Michailowka, en
Ucrania, donde
asesinaron a mi padre y a mi madre: ¿qué
florecía allí? ¿qué
florece? ¿Qué
flor, madre,
te lastimó allí
con su nombre?

A ti, madre,
que decías grano de lobo, y no
lupino.

Ayer
regresó uno de ellos y
te mató
de nuevo
en mi poema.

Madre.
Madre, ¿de quién era
la mano que apreté,
cuando con tus
palabras fuí a
Alemania?

En Aussig, siempre dijiste, en
Aussig sobre
el Elba,
en la
huída,
madre, allí vivían los
asesinos.

Madre, he
escrito cartas.

Mutter, es kam keine Antwort.
Mutter, es kam eine Antwort.
Mutter, ich habe
Briefe geschrieben an —
Mutter, sie schreiben Gedichte.
Mutter, sie schrieben sie nicht,
wär das Gedicht nicht, das
ich geschrieben hab, um
deinetwillen, um
deines
Gottes
willen.
Gelobt, sprachst du, sei
der Ewige und
gepriesen, drei-
mal
Amen.

Mutter, sie schweigen.
Mutter, sie dulden es, dass
die Niedertracht mich verleumdet.
Mutter, keiner
fällt den Mördern ins Wort.

Mutter, sie schreiben Gedichte.
O
Mutter, wieviel
fremdester Acker trägt deine Frucht!
Trägt sie und nährt
die da töten!

Mutter, ich
bin verloren.
Mutter, wir
sind verloren.

Madre, no llegó ninguna respuesta.

Madre, sí llegó una respuesta.

Madre, he
escrito cartas a —

Madre, ellos escriben poemas.

Madre, ellos no los escriben,
o el poema que yo
escribí, no sería en tu nombre, en el
de tu
Dios.

Alabado, dijiste,
sea el Eterno y
celebrado, tres
veces
Amén.

Madre, ellos callan.

Madre, ellos permiten
que la infamia me denigre.

Madre, nadie
interrumpe a los asesinos cuando hablan.

Madre, ellos escriben poemas.

Oh,
madre, ¡cuántas
tierras extrañas traen tu fruto!
¡lo traen y lo nutren
los que allí matan!

Madre,
estoy perdido.
Madre, estamos
perdidos.

Mutter, mein Kind, das
dir ähnlich sieht.)

Leg den Riegel vor: Es
sind Rosen im Haus
Es sind
sieben Rosen im Haus.
Es ist
der Siebenleuchter im Haus.
Unser
Kind
weiss es und schläft.

(21. Oktober 1959.)

Madre, mi hijo, se
parece a tí.)

Echa el cerrojo: hay
rosas en la casa.
Hay
siete rosas en la casa.
Hay
un candelabro de siete velas en la casa.
Nuestro
hijo
lo sabe y duerme.

(21 de octubre, 1959).

La realidad invocable

Oscar del Barco

En el *Discurso de Bremen* Celan dice que “los poemas están en camino: se dirigen a algo. ¿Hacia qué? Hacia algún lugar abierto que invocar, que ocupar hacia un tú invocable, hacia una realidad que invocar”. Habla de sus poemas, por sobre toda controversia respecto al posible sentido del poema, de la poesía, está la capa de tierra de dolor, del surgimiento, y, más allá, del otro que lo recoge y lo concluye, el tú. Sin el que lo alza, “en la playa del corazón” según sus palabras, no existiría lo que llamamos poema, el cual se dirige, por una parte, hacia lo “abierto” que llamamos poema, que se homologa al tú, y, por la otra, hacia una “realidad” invocable.

Si todo poema posee de manera incuestionable una estética, implícita en lo más propio de su experiencia, de su habla, la de Celan es una estética del dolor y de la redención. Alejado de todo juego, aun reconociendo, más hondamente, que todo lenguaje poético implica un momento de juego, de arbitrio y azar, un juego siempre inédito producto de una suerte de abreacción que irrumpen en la lengua dislocándola, llevándola al sinsentido del origen para luego rearmarla, paradójicamente, como donación, Celan se somete al dolor, y lo que así llega a la playa del tú es un mensaje (su metáfora de Bremen es la botella que el naufrago arroja al mar con un mensaje); pero el mensaje no es algo ajeno a las palabras y dicho por las palabras, el mensaje “es” las palabras despojadas de función representativa, palabras rotas, cortadas, invertidas, puros sonidos sonando en la intemperie del ser, como ser, y no obstante siempre con la presencia, o milagro de la presencia ellas mismas presencia última de revelación del ser. El ser las dona, nacientes, y las recoge y las brinda, sin más que eso. Pero ¿el ser? También “ser” es una palabra; podríamos decir, como Celan, la realidad invocable, o no decir nada, sólo advertir que

eso llega (sin término), que eso surge sin razón, sin causa, y que a esa no causa y no razón la podemos llamar, porque no podemos dejar de intentar el nombre, ser, o lo que uno quiera, pero lo innegable es que allí hay algo, que eso viene, ilumina, dice, y que la prueba de ese decir es el poema, no lo que el poema dice, porque en realidad no dice nada, sino que el poema en cuanto es dice, sacado de la charla cotidiana y elevado a ofrenda, a himno.

Digo que en todo poema hay una estética y es un exceso, más bien tendría que decir que hay ese algo que se hace en Celan, que Celan gesta a costa de su vida y su muerte, el poema, pues la estética, ni implícita ni explícita, sino siendo, es el poema. Una estética, el poema, alejada de toda clausura esteticista, que se fascina en el brillo de la lengua como belleza, pura en su carga de tragedia, asumida como de todos. Por eso pudo decir de uno de sus poemas más difíciles: “absolutamente no-hermético”; quiso decir algo así como esto se alza de la tierra y es lo que es. Con la Shoah sobre su alma, ¿cómo su poesía no iba a ir a la extrema punta del dolor de las víctimas? Allí, en el exterminio, en la desmesura del sacrificio, lo que habla es el dolor que asciende a lo libre, recogiéndose y proyectándose, clamando por una redención que sólo puede ser humana, que sólo compete a los hombres, en el poema, aquí el de Celan, y Celan es el nombre efímero y también eterno del dolor que accede al habla del canto y nos cubre a todos con su voz que no dice nada, nada de cosas o dice nada, y sí dice todo, una única palabra que salva, redimiéndolo, a ese *tú* que en la playa del espíritu recoge el mensaje sin mensaje del poema, que es él mismo, el “lector” conmovido y transustanciado, dándole al poema la corona de su aceptación y de su fin.

Carta a Hans Bender

Paul Celan
Traducción: Hugo Gola

Querido Hans Bender,

le agradezco su carta del 15 de mayo así como la amistosa invitación para participar en su antología *Mi poema es mi cuchillo*.

Recuerdo haberle dicho una vez que el poeta, desde el momento en que el poema está realmente *allí*, se halla liberado de la complicidad inicial. Es posible que eso mismo lo formulara hoy de otra forma, o más bien de un modo un poco más matizado: pero sobre el fondo tengo la misma —antigua— opinión. Ciertamente, existe aquello que ahora, con tanto gusto y tan ligeramente, se denomina *oficio*. Pero —permítame expresarle este compendio de pensamiento y experiencia— el oficio como trabajo exacto y honesto, es la condición de toda literatura. *Ese* oficio artístico no está, en verdad, a resguardo, para quien sabe que hay un suelo. Tiene sus abismos y profundidades. Algunos (ah, yo no me cuento entre ellos) disponen todavía de un nombre, el oficio (*Handwerk*), lo llaman, un asunto de las manos. Y esas manos a su vez pertenecen a *un solo* hombre, es decir, a un alma única y mortal que con su mutismo y su voz busca un camino.

Sólo manos verdaderas escriben un poema verdadero. En principio no veo ninguna diferencia entre un apretón de manos y un poema. Que no nos lleven de nuevo a aquella “*poiein*” y a otras tonterías. Esa palabra, con sus cercanías y sus lejanías, significa totalmente otra cosa que lo que se le quiere hacer decir en el contexto actual.

Existen ejercicios, querido Hans Bender, en el sentido *espiritual* del término, es cierto. A un lado uno encuentra, a cada lado del camino poético, todo un tráfico de experiencias con el así llamado, material de las palabras. Pero los poemas son igualmente

regalos —destinados a aquellos que están atentos. Regalos que transportan con ellos un destino.

“¿Cómo se hacen los poemas?”

Hace años he podido ver de cerca, durante un cierto tiempo, y más tarde comprobar a mayor distancia, exactamente, cómo ese “hacer” poco a poco degeneraba en una habilidad y en una artimaña embaucadora. Si, esto también existe, usted seguramente lo sabe, y no proviene del azar.

Vivimos bajo un cielo sombrío y hay pocos hombres. Por esta razón, sin duda, hay asimismo pocos poemas. La esperanza que todavía tengo no es mucha: intento preservar la que me queda. Con mis mejores votos para usted y su trabajo

Su
Paul Celan

París, 18 de mayo de 1960

Cinco poemas

José Viñals

Diluvio y bactracio

Viscosidad del sueño.
Mareas antiguas barren los umbrales.
Un lago maloliente de petróleo y resaca
se ha encharcado en los patios.
Y no cesa la lluvia.

Flotan zapatos blancos de mujer,
muñeco y palangana;
flotan maderas y maromas;
flotan rama de sauce
y botella con vela;
flota caballo muerto;
flota misal sobre atril de madera rojiza;
flota silla con gorrión aterido en el respaldo;
flota caja partida de guitarra;
flota ropero con espejo ovalado;
flota oso de peluche ocreamarillo;
flota cielo invertido,
sin pájaros;
flota azul frío,
azul roto,
azul muerto.

En el fondo del fondo,
batiendo la inmundicia y el légameo,
con su ya cuerpo de renacuajo adulto
a punto de emerger por las cloacas,
bucea el poeta rebuscando la luna.

Si lo que halle brilla,
será feliz;
si opaco,
será triste.

Teorema de humo

Aletean los ciervos,
rumian sin prisa las gaviotas;

dulcísimos se ayuntan
tu sombra y mi desnudo.

Echa raíz el viento,
croan caballos musicales,
medita la jofaina,
llora el ciempiés enamorado.

¿Es el luto
de tu ojo o del mío
el que liba esta seca
corola
de amapola?

Flor o animal,
pupila o prisma
de nieve o de betún,
todo lo sorbe el cielo;
de donde se deduce
que hay un cielo que chupa
tras un cielo que escupe,
o no se explica este silente,
humeante, espiralado,
ascensional y vago
caracol

en cuya nube el hueso se deslía,
la sangre se evapora,
la vida se licúa,
se extingue el pensamiento
y a bocanadas mueren
la palabra y la boca.

Tarde

Más le hubiera valido
nacer,
no quedarse en penuria
de harapo
de vestido
de carnaval
veneciano
al viento.

O sombra ser,
secreto,
negra semilla
de secreto nonato,
vaho, aliento,
hueco cáliz
de tinieblas.

No
medioamor
de bulevar
cri
sálida,
gu
sano
frío.

Vuelo de pájaro

Obsesionado por la Perspectiva,
Paolo el Pájaro, vale decir, Uccello,
no advirtió que a dos pasos,
sobre un camastro inmundo de su propio taller,
moría de abandono e inanición Lucrecia,
su modelo y amante.

Sólo tenía quince años
y no es seguro que su nombre fuera Lucrecia;
más bien María, Giovanna, Maddalena o Cecilia.

Quizá murió de amor,
según la escueta conjetura
de Schwob, el Admirado.

La Perspectiva es un sistema
de representación de lo Visible,
un gran punto de vista
para observar la lejanía
y el más perfecto modo de ignorancia
de la boca
que anhela más tu beso que tu pan;
del cuerpo,
que ansía más tu mano que tu ojo;
del ser de amor que ama
más tu mirada que tu vista.

La prosa del testigo

Cuatro hojas de cedro,
una de ciprés, dos de roble,
clavadas a la pared.

Una copita de cristal tallado
color malva,
de las llamadas lavaojos;
un espejo biselado de luna oval;
un peine fino, antiguo, de carey;
un laúd (sin cuerdas);
una esfera de marfil con incrustaciones de plata.

Un molinillo de café, a manivela;
dos barajas francesas;
una tijera de podar;
un perro negro de hocico rosado (vivo).

Dos candelabros de peltre
(con las velas consumidas).

Un hombre joven
colgado de una viga del techo
sin el zapato izquierdo en su pie
(el zapato no ha sido hallado).

Apagado el fuego en la chimenea;
dos copas con restos de bebida;

un bello retrato de mujer,
inconcluso y sin firma,
óleo sobre lienzo,
en un atril profesional.

Ni tormenta ni lluvia,
como quizás hubiera sido menester.
En el jardín
sólo un paraguas negro
deshecho por el viento.



Nicolas de Staël

Fragments

Nicolas de Staël

ES evidente que se pintan solamente cosas, formas,
manchas muy simples.

¿Acaso un cuadro puede ser sólo manchas y nada
más?

No lo sé.

El espacio nos pertenece a todos, sólo que cada uno
tiene un olfato distinto para percibir lo que puede.
Fondo de crimen para cada gran pintor, esto signifi-
ca: ir hasta el límite de sí mismo.

El crimen está hecho de las dulzuras de la tierra. Toda
la vida es cruel porque nunca somos lo bastante sen-
sibles, nunca lo suficientemente atentos con noso-
tros mismos y con los demás.

Una jaula es inspiración.

Nuestros hermanos siempre, créame.

Nicolas de Staël

Carta publicada en Pierre Lecuire, *Cartas de N. de Staël A P. Lecuire*,
1949-1955. París, IMP Fequet et Baudier, 1966.



Templo siciliano, 1953,
óleo sobre tela, 73 x 100 cm



Paisaje de Sicilia, 1954
óleo sobre tela, 89 x 130 cm

NICOLAS de Staël no siente la necesidad de explicarse acerca de su pintura (al menos por el momento). Tratando de invadir lo menos posible el terreno de la pintura, a la que confía el cuidado de explicarse, ha preferido al abandono de una conversación, la reflexión sobre algunas preguntas que me ha rogado le presentara y a las que era posible responder con todo el laconismo deseado. Aquí están las preguntas y las respuestas que ha dado:

I.^o ¿Cuál es, a su juicio, la aportación y la influencia de las ciencias en el campo de la pintura?

—Ninguna.

2.^o ¿Cómo define las relaciones entre el funcionalismo y la expresión?

—No sé lo que es el funcionalismo.

“En lo que concierne a la expresión, quiero expresarme solamente por la forma. Hay, a veces, una montaña de espíritu en una parcela de materia. Sólo puedo ser muy humilde frente al color, frente a la forma...”

3.^o ¿El muro, el espacio?

—La pintura no debe ser solamente un muro sobre un muro. La pintura debe figurar en el espacio.

4.^o ¿Situación de la pintura abstracta en la historia de la pintura?

—No opongo la pintura abstracta a la pintura figurativa. Una pintura debería ser a la vez abstracta y figurativa. Abstracta en cuanto que muro, figurativa en cuanto que representación de un espacio.

5.^o En un artículo publicado en la revista *Esprit* en

junio de 1950, a propósito de la pintura actual en general, Albert Béguin habla de una conciencia pictórica llevada más lejos. ¿Cuál es su opinión sobre este punto?

—Albert Béguin tiene razón, por supuesto.

6.º ¿Puede acordarse de algunas experiencias vividas durante su carrera de pintor a las que conceda una importancia especial?

—No tengo conciencia de entregarme a experiencias.

Nicolas de Staël

Palabras recogidas por Julien Alvard en *Temoignages pour l'art abstrait 1952*, Ediciones art D'Aujourd'Hui, París, 1952.

PRIORIDAD pintura:

No puedo prever lo que haré mañana, pero de momento estoy inmerso de lleno en los confines de la tela virgen; quiero decir que la superficie pintada tantea su forma como si ella fuera aún virgen, mil escollos la deforman cuando la forma no ha sido vista aún y la ausencia de no se qué, a lo que estamos acostumbrados. La composición va del ritmo más trabajado al menos trabajado posible. Pero todo esto encierra no se qué alfabeto, del que sólo se percibe una parte.

Por otro lado, se trata, siempre y ante todo, de hacer buena pintura tradicional, y uno tiene que repetírselo todas las mañanas, rompiendo a la vez cualquier apariencia de tradición, porque ésta no es igual para nadie. Qué quiere Ud., creo en las circunstancias de las que nace la obra de arte, todo esto parece confuso pero se darán cuenta, algún día al azar, de que yo evoluciono lógicamente y que cada cuadro es para mí un todo y entonces todo volverá a ser normal: y no se le pedirá a mi pintura lo que ninguna otra ha podido dar ni dará jamás.

Nicolas de Staël

Carta a Jacques Dubourg (junio 1952)



Bodegón en gris, 1954
óleo sobre tela, 65 x 81 cm



TODA mi vida he necesitado pensar pintura, ver cuadros, pintar para ayudarme a vivir, para liberarme de todas las impresiones, de todas las sensaciones, de todas las inquietudes a las que nunca he encontrado otra salida más que la pintura.

Nicolas de Staël
marzo 1953

“Cuando me precipito sobre una tela de gran formato, cuando ésta llega a ser buena, siento siempre atrozmente una parte demasiado grande de azar, como un vértigo, una posibilidad en la fuerza que conserva, a pesar de todo, su rostro de posibilidad, su lado de virtuosismo a contrapelo y eso me pone siempre en un lamentable estado de desaliento. No logro continuar e incluso las telas de tres metros que inicio, y a las que doy algunos toques cada día, reflexionando, acaban siempre en vértigo. Yo no lo domino, en el verdadero sentido de la palabra, y quisiera rodear ese cabo, quisiera llegar a golpear más a sabiendas, aunque golpee tan rápido y tan fuerte; lo importante es calmarse tanto como uno pueda hasta el final. Estoy en Antibes para intentar cambiar en este sentido y a fondo.”

(Carta a Jacques Dubourg, Antibes, finales de diciembre de 1954.)

Tomados de: *Nicolas de Staël. Retrospectiva*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

La matraca de un poeta

Ulalume González de León

La noche del lunes 25 de septiembre del 95, cuando mi amigo poeta me dio a leer su "Corcheas", no sólo caía la lluvia sobre el techo de mi invernadero "en crepitantes hilos", como en Herrera y Reissig, y "con un crepitio che dura", como en D'Annunzio; también lo hacían, aislada o *à la queue leu leu* numerosas palabras del poema, amén de la del título: *grazno, ecos, guijarros; quiebra; boca, rosa, borrascosa; entrecortados; clepsidra; abrazo, desabrazo; herrumbroso; tropezones, entre, escobros...* y sobre todo *matraca*.

* * *

Ahora bien, los buenos lectores de poesía saben que sonido es sentido; descubren en el tartamudeo de Jorge Hernández Campos el de todo poeta al borde de *decir*; y detectan en "Corcheas" no sólo las palabras, las aliteraciones sino además los versos que remiten a San Juan de la Cruz. Pero en cambio, tanto yo como tres amigos poetas a quienes pondría a prueba después, fallamos al ver el conocido juguete infantil en la *matraca* de Jorge, en realidad solemne ya que *redoblaba eternidades...*

* * *

A mi pregunta sobre el caso, JHC respondió que se trataba de la matraca de un campanario que había oído cuando niño en Guadalajara, pero sabía bien cómo funcionaba. Al día siguiente, inicié entonces uno de mis acostumbrados viajes por los diccionarios. Nada decían de la "matraca" ni el Pequeño Larousse, ni el Casares, ni el Corominas, ni el de Autoridades. Di por fin con el término en el de la Real Academia y en el que Miguel Covarrubias publicó en 1611, pero no describían la forma del aparato ni decían

cómo funcionaba. Se me ocurrió entonces consultar el Diccionario Enciclopédido Espasa... He aquí el resultado de mis exploraciones.

Dice, con más detalle y gracia que el de la Academia, el diccionario de Covarrubias: "Matraca. Instrumento de palo con unas aldavas o maços de que usan los religiosos para hacer señal a maitines, y en las iglesias catedrales para tañer a las horas los tres días de la Semana Santa que cessan las campanas".

Y el Espasa explica que el término viene del árabe, *mitraga*, y es el nombre de "una rueda de tablas fijas, en forma de aspas, entre las que cuelgan mazos que al girar ella producen un ruido grande y desapacible".

Corcheas

Jorge Hernández Campos

Yo soy
el balbuciente
Grazno silencios ecos y guijarros
para la codicia inocente
del oído

Yo soy hoy
el balbuciente
que es ese quién al que se le quiebra
la saliva
O se le desleía en el hoyo
de la boca
la borrascosa rosa
de nuestras lenguas

Yo soy la matraca
que redoblaba eternidades
Luego iríame
cojeando
a caminar sobre aguas mansas

Soy la puerta astillada
que un acezo gemido
azota esperanzado
abierta si cerrada
de cualquier modo aparte y centellada

En el dintel el tallo
siempre decapitado

los dedos cercenados
los pétalos plateados
aleteando por el aire entrecortados

Tañes, clepsidra, lejos
músicas agujereadas
de pausas inauditas
Y galopan bestias abstraídas
tambor abajo
hacia sus bienamados
carniceros

Te abrazo y desabrazo
al compás del aliento
Y porque el tartamudeo
es arenilla
en la tinta de un hoy
cada vez más hechizo
o de un amor herrumbroso
ve, cómo, úneteme
enlacemos las manos mutiladas
y vayámonos
a tropezones por entre los escombros
del discurso

Y aun por no perorar lo pensaría:
la duda es la albahaca
de la misericordia,
la hesitación
la piedad por las cosas
indefensas
y el titubeo, en fin,
mi blanca palomica,
el nicho por nos siempre abandonado
de la poesía

Lunes 25 de septiembre de 1995

Referencias

HAROLDO DE CAMPOS (São Paulo, 1929), poeta, crítico y traductor. Fundó, junto con Augusto de Campos y Décio Pignatari, el Movimiento de Poesía Concreta en los años 50. La “Colección Poesía y Poética” publicará en 1998 *Galaxia Concreta*, una antología de los trabajos poéticos, teóricos y de traducción más representativos del concretismo brasileño.

PAUL CELAN, pseudónimo de Paul Antschel, nació en Czernowitz, Rumania, en 1920, y se suicidó en París el 1 de mayo de 1970. Dejó una notable obra poética escrita en alemán, la lengua de sus enemigos.

JORGE EDUARDO EIELSON nació en Lima, Perú, en 1924; es poeta, narrador y artista plástico. Actualmente vive en Milán. El poema que publicamos en este número es inédito, y ha sido rescatado por el autor de su primera producción.

MICHAEL HAMBURGUER, poeta, traductor y ensayista. Nació en Berlín en 1924, pero a los nueve años emigró a Inglaterra. Es el autor de una traducción ejemplar de Paul Celan al inglés.

JORGE HERNÁNDEZ CAMPOS (Guadalajara, Jalisco, 1921), poeta, narrador, ensayista y traductor. En 1986 el Fondo de Cultura Económica publicó el volumen *La experiencia*, que reúne gran parte de su obra poética y narrativa, así como una versión de *Asesinato en la catedral* de T. S. Eliot.

El poeta, ensayista y traductor francés RENE NELLI (1903-1982) fue uno de los más grandes conocedores de la poesía provenzal. El trabajo que aquí publicamos por primera vez en español fue mencionado por Charles Olson en su famoso ensayo sobre el verso proyectivo.

Al cumplirse 25 años de su muerte, rendimos homenaje a EZRA POUND (Idaho, 1885-Venecia, 1972), uno de los más grandes e influyentes poetas del siglo.

JOSÉ VIÑALS (Córdoba, Argentina, 1930), poeta, narrador y ensayista, reside en España desde 1979. Los tres tomos de su *Poesía reunida* fueron publicados por el Ayuntamiento de Jaén en 1995. Los poemas seleccionados en este número corresponden a su libro *Telón de boca*.

NICOLAS DE STAEL, pintor francés de origen ruso —nació en San Petersburgo en 1914. Es autor de una vasta obra pictórica, a la que pueden añadirse innumerables dibujos, grabados, litografías y collages. Lo esencial de su producción fue realizado entre 1942 y 1955, año en el que una crisis depresiva lo llevó a quitarse la vida en Antibes.