

POESÍA y POÉTICA

PRIMAVERA 1998 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Nuevas notas sobre poesía

Paul Valéry

“El libro de los jardines colgantes”

Stefan George

Homenaje a James Laughlin

Tres notas sobre poesía

Eliot Weinberger

Más hojas de herbolario

Javier Sologuren

Poemas

James Laughlin / Manuel Díaz Martínez

Jean-Louis Giovannoni



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Mtro. Enrique González Torres
RECTOR

Dr. Enrique Beascoechea Aranda
VICERRECTOR ACADEMICO

Mtro. José Ramón Ulloa Herrero
DIRECTOR DE LA DIVISION DE ESTUDIOS DISCIPLINARES

Lic. Silvia Ruiz Otero
DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 29 • Primavera 1998

Hugo Gola
DIRECTOR

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

Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESÍA Y POÉTICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de la Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. Departamento de Letras, 267-4045
E-mail: poesiayp@uibero.uia.mx
Certificado de licitación de título No. 5752.
Certificado de licitación de contenido No. 4441.
ISSN 018-5154.
Distribución: Universidad Iberoamericana.
Impreso en abril de 1998 por Producción Gráfica y
Comunicación, Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,
03650, México, D.F.

Contenido

- 5 Nuevas notas sobre poesía
Paul Valéry
Selección y traducción del francés: Hugo Gola
- 15 Quince poemas de “El libro de los jardines colgantes”
Stefan George
Traducción del alemán: Rafael José Díaz
- Homenaje a *James Laughlin*
- 35 Poemas de “El cuarto secreto”
Nota y traducción del inglés: Edgar O’Hara
- 41 Poemas
Traducción del inglés: Aurelio Major
- 48 Notas sobre la escritura experimental
Traducción del inglés: Aurelio Major
- 56 Tres notas sobre poesía
Eliot Weinberger
Traducción del inglés: Aurelio Major
- 67 La invención del espacio
Jean-Louis Giovannoni
- 76 Más hojas de herbolario
Javier Sologuren
- 86 Cuatro poemas
Manuel Díaz Martínez
- 91 Apuntes sobre pintura
Martha Block

Ilustraciones: pinturas de Martha Block



Pájaro y sol, 1996,
acrílico sobre tela, 100 x 80 cm

Nuevas notas sobre poesía

Paul Valéry

Selección y traducción: Hugo Gola

Habría que ser muy ingenuo para atribuir a un poeta los sentimientos que manifiesta en sus versos.

Y los versos tendrían que ser muy malos para poner de manifiesto los sentimientos del autor. Por lo menos así sucede en lo que se conoce.

Poeta es aquel a quien la dificultad propia de los versos le da ideas y no aquel a quien esta dificultad se las quita.

Poemas épicos.

Cuando los poemas épicos son bellos, lo son aunque sean épicos, pero sólo por fragmentos.

Demostración: un poema épico es un poema que se puede *resumir*.

Ahora bien, un poema es precisamente aquello que no se puede resumir. No se resume una melodía.

La “creación poética” es creación de la espera.

La poesía padece bastante menos la mediocridad que la prosa o la pintura.

Verso libre - verso regular / pintura - escultura.

Ser poeta no ha sido nunca mi objetivo; ni hacer versos la acción principal o el ejercicio de mi destino.

Me gustó comportarme como si hubiera sido, y hasta donde me fue posible, dispuse para ello, a veces, de toda mi atención y de los poderes de combinación y análisis a mi alcance. El fin fue penetrar en el estado del poeta, en lo que tiene de más puro, aunque sin permanecer allí, únicamente como demostración, como medio, como ejercicio, como recurso, como sacrificio ante ciertas divinidades.

La divinidad es quien manda. Y lo que ella hace nosotros seríamos incapaces de hacerlo solos. Es un milagro recordar, oportunamente, algo del todo ajeno al presente y que por su simple aparición transforma totalmente un problema. Ese recuerdo podría no llegar, puesto que —se sabe— no siempre llega.

Mi poesía obtiene su modalidad de una disposición para mirar y considerar las cosas que a ella atañen con una *precisión* bastante infrecuente entre los poetas.

Amo los actos y los ejercicios del espíritu, no la literatura.

Mi ambición literaria ha sido siempre hacer una literatura de precisión. El contenido es indiferente.

Mi “inspiración” no es verbal.

No procede por medio de palabras sino más bien mediante formas musicales.

Nunca me ha *absorbido* la idea de ser poeta o escritor. Este fue un objetivo que no me propuse jamás.

Sí, en cambio, poder serlo.

La idea de ser solamente un escritor me habría espantado.

Escribir considerado como un ideal.

Escribir —lo que yo hago no es escribir sino prepararme para hacerlo— algún día imposible.

Escribir, no importa con que lenguaje —el que sea, pero de modo ordenado— es decir, expresar cosas comunes con medios puros.

A fin de perfeccionar mis versos ¿De qué me ha servido la matemática? No me dio mayor sensibilidad para los sonidos ni para las imágenes.

Me otorgó, en cambio, un sentido muy útil del rigor, me permitió alcanzar una idea más exacta de la *poesía pura* y aislar, además, aquella sustancia restante, desarrollándola como especie y como categoría separada.

No sé escribir sobre aquellas cosas que conozco admirablemente. En ese caso, para mí, todo está cerrado. Nada tengo que hacer allí. Nada me estimula a considerarlas de nuevo, a encontrar las palabras, etc.

Mi verdadera “poesía” la reservo para uso personal.

Poeta, me dicen, pero yo no entiendo.

“Mi poesía” no responde a la idea ordinaria que uno con frecuencia se hace de la poesía. Mi poesía responde a una voluntad singular, a condiciones diferentes de aquellas que son naturales y tradicionales en los poetas. No separo mi yo-poeta de los otros yo, que también son mi yo.

“Mi poesía” es una producción muy influída por presencias ocultas, preceptos invisibles, campos de fuerza positivos o negativos, nunca explicitados.

Me gusta trabajar una “página” como el pintor trabaja un cuadro
—indefinidamente—
Sin ningún límite.

J. P.

El inevitable error de la crítica —pienso— fue considerarme poeta o escritor, en el sentido ordinario de esos términos.

Yo no puedo (puesto que me conozco) pretender esas denominaciones.

Sé muy bien el escaso tiempo que le dediqué a ellas.

Ego

¿Qué me importa un arte cuyo ejercicio no me transforme?

Ego J. P.

Un poema supone para mí un *estado* de elaboración constante. Los que publiqué son productos detenidos por circunstancias ajenas. Si los hubiera conservado los habría transformado indefinidamente.

La grandeza de los poetas consiste en aprehender, con sus palabras, aquello que los demás apenas han entrevisto en su espíritu.

Búsqueda de la poesía

Algunos quisieran que los poetas fueran claros, sin embargo están obligados a aceptar que la poesía es la cosa más oscura.

En los poemas más “claros” la oscuridad es lo que actúa, lo poético, lo que agrada. No gozamos de un poema por su claridad. La claridad sólo nos sirve para no detenernos en la lectura.

Prueba: la música, tan poderosa y tan ajena a aquello que permite obtener la más mínima imagen nítida.

La poesía extiende la acción que, en la música, gravita sobre nuestros nervios y músculos.

Se trata de la creación de un ámbito. Un ámbito en el que las cosas *dan* energía (en apariencia), sobre todo energía muscular.

En la novela sucede lo contrario.

En general podría decir que la poesía consiste en la combinación de una *formalidad* arbitraria —ficticia— con un sentido arbitrario —ficticio.

Poeta: no es una imagen determinada lo que yo deseo sino la reunión maravillosa de todas las imágenes posibles.

La belleza de un poema, y su potencia, reside en que no puede ser pensado, es decir que los versos pueden acceder al pensamiento ya medidos y perfectos, combinados, líquidos, densos y musicales.

El pensamiento no hace, naturalmente, poemas, cuanto más, hace fragmentos.

Simbolismo poético.

El simbolismo (el nuestro) reside simplemente en el uso de las palabras, en la hábil utilización de la pluralidad de significados y asociaciones.

Con frecuencia un poeta compone un largo poema por medio y con motivo de un verso que viene de pronto, y que le parece bueno (es decir, *independiente*, *autónomo*, *descubierto*, *adquirido* definitivamente).

Ese verso surge de un estado bastante semejante al sueño, un estado completo y muy aislado —parcial— de funcionamiento perfecto en un sistema parcial, auditivo u otro cualquiera.

Con ese verso se trata de hacer un poema. La novela en cambio se propone coordinar, prolongar, etc.; la dificultad, para el poema, consiste en colocarse de nuevo en el estado *digno* del primer verso. Lo endemoniado es continuar.

El verso regular es *bueno* si da idea de una improbabilidad que se agrega, de una coincidencia todavía más maravillosa.

Perjudica, en cambio, cuando aporta cierta facilidad o cierto mecanismo automático a la sensación del lector.

El verso regular que impone condiciones *a priori*, independientemente del tema, de la sintaxis (otra condición), que exige que una cosa sea dicha sólo en verso y que otra no deba decírsela nunca en verso, o impone una resolución sucesiva de los problemas, una resolución en la que el objeto, o —el verso hermoso— dado, sean únicamente datos. Aquello que no será modificado.

Un poema es el resultado de la lucha entre la sensación y el lenguaje (incluyo en el lenguaje las condiciones métricas, etc.)

En definitiva, poco importa que el poema haya comenzado con una sensación o con una palabra. Al principio había un ser sin palabras, o antes todavía, un orden vacío, pero enseguida sobrevino un ser expresado, o al contrario, una significación particular.

El poeta puede empezar por una vía o por la otra. Puede concebir una *frase* totalmente vacía y magníficamente construída, con sus extensiones, sus umbrales, sus entradas, con sus vueltas, sus masas, sus movimientos, con sus puertas falsas, con sus días, sus esperas y todos los descubrimientos que logre hacer. Pero puede también partir de una plenitud; buscar las palabras y las formas, tanteando, con una visión anticipada, ciego con relación a las palabras.

En los hechos él alterna, completa, sustrae, mastica, reúne, escamotea.

Despierto, erguido en la oscuridad, en medio de la ausencia de todo el resto.

Adormecido, al sol, insensible, en el corazón de todos los ruidos y las flores.

Luz de la tarde —rota, descompuesta, polarizada, energía en todos sus estados, espectros. Fuente enorme en el horizonte.

En los poetas lo que cuenta es la energía en la formación de las imágenes; éstas, por sí mismas, carecen de interés. Lo que importa es la sensación de franqueza, de concisión, de libertad, de sorpresa, de dominio sobre un universo diferente.

Si hasta hoy no hubiera existido la literatura —ni los poemas—, ¿la habría inventado yo? ¿Nuestro tiempo la habría inventado?

Definir la *necesidad actual*, y aún antes, la mía.

Necesidad de pasar el tiempo. Necesidad...

Ego y S. M.

La poesía para Mallarmé era lo esencial y su único objetivo. Para mí, es una aplicación particular de los poderes del espíritu.

Esa es la diferencia. Tal vez habría que vincularla con nuestra respectiva modalidad de excitación.

La idea de modulación, como yo la entiendo, me cautiva más que cualquier otra.

Mi principio literario es antiliterario.

Es, además, instintivo.

Sólo me gusta escribir aquello que me enseña algo, aquello que me obliga a buscar la expresión que mejor capte un objeto del espíritu difícil de revelar, imprevisto para el lenguaje, y que no llegue como palabra corriente a la boca-oreja del espíritu.

Poema completo

El cielo está desnudo. El humo flota. El muro brilla. ¡Oh, cómo quisiera pensar con claridad!

Fuimos al campo. El poeta “artificial” recogía las flores más humildes, acianos y amapolas llenaban nuestros brazos. El aire era de fuego; el esplendor absoluto; el silencio lleno de vértigos y

sorpresa; la muerte imposible o indiferente; todo formidabilmente bello, ardiente y adormecido; las imágenes de la tierra temblaban.

Un golpe de dados — (última visita a Mallarmé)

La punta divina de los árboles me commueve siempre, me transporta y retuerce en *nuestra* oscura raíz.

¡Oh, mi poema! Yo. Carne temblorosa cuyo estremecimiento aumenta si el temeroso Espíritu la siente temblar por debajo de él, a su costado, como una exposición radiante de su Vértigo puro...

Al mirar —el mar, el muro— veo una frase, una danza, un círculo.

Al mirar el cielo, el cielo inmenso, desnudo, se ensanchan todos mis músculos. Lo miro con todo mi cuerpo.

Hay dos clases de literatura: una que dice lo que cada uno sabe e intenta describir; la otra, que se propone hablar de lo que ignora.

Mundo de encantamientos y de asombros

Muchas cosas extraordinarias nos sorprenden y, si lo queremos, de pronto, todas se vuelven maravillosas.

Para que ello suceda es suficiente que nos ubiquemos o installemos en *ciento estado*.

Existe por lo tanto ese estado. Si se dispone de él, si se lo ha experimentado alguna vez, entonces el poeta, el artista, el filósofo o el sabio intentarán completar ese Conocimiento asombroso y sorprendido, mediante su voluntad de definición, la frescura de su mirada, la virginidad de la denominación, la ingenuidad del diseño.

La idea de que descartando el intelecto, hundiéndose en la emoción, en lo aparentemente incondicionado —en la libertad vigo-

rosa— uno obtiene *cosas extraordinarias* es un error absurdo. La embriaguez sin alcohol, la embriaguez de sí mismo, no produce un rendimiento mayor, no multiplica los hallazgos. Pienso que en el comienzo, un estímulo ligero y manejable debe ser suficiente. Sólo hace falta un poco de viento para navegar, no se necesita un huracán.

Se requiere cierto azar, cierto grado de azar y de rapidez en las sustituciones. Esto es fecundo. Si no es así no hay fecundidad sino pleno azar liberado.

Buch der Hängenden Gärten

(15 Gedichte)

Stefan George

UNTERM schutz von dichten blättergründen
Wo von sternen feine flocken schneien ·
Sachte stimmen ihre leiden künden ·
Fabeltiere aus den braunen schlünden
Strahlen in die marmorbecken speien ·
Draus die kleinen bäche klagend eilen:
Kamen kerzen das gesträuch entzünden ·
Weisse formen das gewässer teilen.

HAIN in diesen paradiesen
Wechselt ab mit blütenwiesen
Hallen · buntbemalten fliesen.
Schlanker störche schnäbel kräuseln
Teiche die von fischen schillern ·
Vögel-reihen matten scheines
Auf den schiefen firsten trillern
Und die goldnen binsen säuseln –
Doch mein traum verfolgt nur eines.

De «El libro de los jardines colgantes» **(Quince poemas)**

Stefan George

Traducción: Rafael José Díaz

BAJO la protección del follaje espeso
Donde caen los finos copos desde las estrellas ·
Calladas voces dicen sus tormentos ·
Animales de fábula vomitan rayos
Por sus fauces oscuras en marmóreos vasos ·
Afiera fluyen en lamentos los pequeños arroyos:
Vinieron velas a incendiar los arbustos.
Blancas formas dividen las aguas.

EL bosque en estos paraísos
Alterna con prados en flor
Pórticos · losas polícromas.
Los picos de esbeltas cigüeñas agitan
Estanques cuyos peces destellan ·
Bandadas de pájaros de brillo mate
Resuenan sobre los tejados oblicuos
Y los juncos de oro murmuran —
Pero mi sueño persigue sólo una cosa.

ALS neuling trat ich ein in dein gehege
Kein staunen war vorher in meinen mienen .
Kein wunsch in mir eh ich dich blickte rege.
Der jungen hände faltung sieh mit huld.
Erwähle mich zu denen die dir dienen
Und schone mit erbarmender geduld
Den der noch strauchelt auf so fremdem stege.

DA meine lippen reglos sind und brennen
Beacht ich erst wohin mein fuss geriet:
In andrer herren prächtiges gebiet.
Noch war vielleicht mir möglich mich zu trennen .
Da schien es dass durch hohe gitterstäbe
Der blick vor dem ich ohne lass gekniet
Mich fragend suchte oder zeichen gäbe.

COMO neófito penetré en tu recinto
Ningún asombro hubo antes en mis gestos .
Ningún deseo en mí antes de contemplarte.
Mira con clemencia mis manos plegadas.
Escógeme entre los que te sirven
Y protege con paciencia piadosa
A quien tropieza aún en senda extraña.

MIS labios se aquietan y arden
Por eso sé adónde me conducen mis pasos:
Al territorio grandioso de otros sueños.
Aún me era posible separarme .
Pero entonces creí ver entre las rejas
A la mirada ante la cual me arrodillaba:
Me buscaba enigmática o me hacía una señal.

SAGET mir auf welchem pfade
Heute sie vorüberschreite –
Dass ich aus der reichsten lade
Zarte seidenweben hole ·
Rose pflücke und viole ·
Dass ich meine wange breite ·
Schemel unter ihrer sohle.

JEDEM werke bin ich fürder tot.
Dich mir nahzurufen mit den sinnen ·
Neue reden mit dir auszuspinnen ·
Dienst und lohn gewährung und verbot ·
Von allen dingen ist nur dieses not
Und weinen dass die bilder immer fliehen
Die in schöner finsternis gediehen –
Wann der kalte klare morgen droht.

DECIDME por qué sendero
Pasó ella hoy —
Para que de las tiendas más ricas
Traiga finos tejidos de seda .
Corte rosas y violetas .
Para que extienda mis mejillas .
Como un escabel bajo sus pies.

YA estoy muerto a toda obra.
Para llamarte con los sentidos .
Tejer contigo nuevos diálogos .
Servicio y premio permiso y prohibición .
Entre todas las cosas es esto lo único necesario
Y lamentar que siempre huyan las imágenes
Que brotaron en la hermosa tiniebla —
Cuando amenaza la fría claridad del alba.

ANGST und hoffen wechselnd mich beklemmen ·
Meine worte sich in seufzer dehnen ·
Mich bedrängt so ungestümes sehnen
Dass ich mich an rast und schlaf nicht kehre
Dass mein lager tränen schwemmen
Dass ich jede freude von mir wehre
Dass ich keines freudes trost begehre.

WENN ich heut nicht deinen leib berühre
Wird der faden meiner seele reissen
Wie zu sehr gespannte sehne.
Liebe zeichen seien trauerflöre
Mir der leidet seit ich dir gehöre.
Richte ob mir solche qual gebühre ·
Kühlung sprenge mir dem fieberheissen
Der ich wankend draussen lehne.

ME oprimen por turno temor y esperanza .
Mis palabras se dilatan en suspiros .
Me atormenta una nostalgia tan violenta
Que no me entrego al sueño ni al reposo
Las lágrimas bañan mi yacifa
Alejo de mí toda alegría
Y no deseo el consuelo del amigo.

Si no toco hoy tu cuerpo
Se romperán los hilos de mi alma
Como cuerdas tensadas en exceso.
Crespones de luto sean los signos del amor
Para mí que sufro desde que soy tuyo.
Juzga si yo merezco este tormento .
Que un frescor me conforta pues ardo en fiebre
Y me reclino vacilante ahí afuera.



Paraje oculto, 1996, acrílico
sobre tela, 100 x 120 cm



Barcas, 1997,
óleo sobre tela, 100 x 120 cm

STRENG ist uns das glück und spröde ·
Was vermocht ein kurzer kuss?
Eines regentropfens guss
Auf gesengter bleicher öde
Die ihn ungenossen schlingt ·
Neue labung missen muss
Und vor neuen gluten springt.

DAS schöne beet betracht ich mir im harren ·
Es ist umzäunt mit purpur-schwarzem dorne
Drin ragen kelche mit geflecktem sporne
Und sammtgefiederte geneigte farren
Und flockenbüschel wassergrün und rund
Und in der mitte glocken weiss und mild –
Von einem odem ist ihr feuchter mund
Wie süsse frucht vom himmlischen gefild.

RIGUROSA y frágil es la dicha.
¿De qué es capaz un breve beso?
Lluvia de una sola gota
Sobre el quemado desierto pálido
Que la absorbe sin placer .
Un nuevo alivio ha de resultar extraño
Y brotar ante el nuevo ardor.

CONTEMPLABA en la espera el bello arriate ·
Está cercado de espinas negro-púrpura
Dentro se alzan los cálices con púas jaspeadas
El terciopelo de helechos ladeados
Redondos penachos verdeagua
Y en el medio leves campanas blancas —
Por un solo aliento es su boca húmeda
Como el dulce fruto de campos celestes.

ALS wir hinter dem beblümten tore
Endlich nur das eigne hauchen spürten
Warden uns erdachte seligkeiten?
Ich erinnere dass wie schwache rohre
Beide stumm zu beben wir begannen
Wenn wir leis nur an uns rührten
Und dass unsre augen rannen –
So verbliebest du mir lang zu seiten.

WENN sich bei heilger ruh in tiefen matten
Um unsre schläfen unsre hände schmiegen ·
Verehrung lindert unsrer glieder brand:
So denke nicht der ungestalten schatten
Die an der wand sich auf und unter wiegen ·
Der wächter nicht die rasch uns scheiden dürfen
Und nicht dass vor der stadt der weisse sand
Bereit ist unser warmes blut zu schlürfen.

CUANDO tras la puerta florecida
Sentimos al fin sólo nuestro aliento
¿Alcanzamos la dicha imaginada?
Recuerdo que como débiles juncos
Los dos comenzábamos a temblar en silencio
Cada vez que nos rozábamos
Y nuestros ojos se derramaban —
Así permaneciste largo tiempo a mi lado.

CUANDO en la paz sagrada de prados profundos
Nuestras manos ciñen nuestras frentes .
La adoración mitiga el incendio de nuestros miembros:
No pienses en las sombras sin forma
Que oscilan en el muro arriba y abajo .
Ni en los guardianes que habrán de separarnos
Ni en que ante la ciudad la arena blanca
Está pronta a sorber nuestra cálida sangre.

DU lehnest wider eine silberweide
Am ufer · mit des fächers starren spitzen
Umschirmest du das haupt dir wie mit blitzen
Und rollst als ob du spieltest dein geschmeide.
Ich bin im boot das laubgewölbe wahren
In das ich dich vergeblich lud zu steigen. .
Die weiden seh ich die sich tiefer neigen
Und blumen die verstreut im wasser fahren.

SPRICH nicht immer
Von dem laub ·
Windes raub ·
Vom zerschellen
Reifer quitten ·
Von den tritten
Der vernichter
Spät im jahr.
Von dem zittern
Der libellen
In gewittern
Und der lichter
Deren flimmer
Wandelbar.

CONTRA un sauce blanco en la orilla te recuestas .
Con las rígidas puntas del abanico
Proteges tu cabeza como con rayos
Y te balanceas jugando con tus joyas
Yo estoy en la barca que custodian bóvedas frondosas
A la cual en vano te invité a subir. .
Veo los sauces que se inclinan bajos
Y flores que dispersas lleva el agua.

NO hables siempre
De las hojas .
Presa del viento .
De los membrillos maduros
Que estallan contra el suelo .
De los pasos
Destuctores
Al término del año .
Del temblor
De las libélulas
En la tormenta
Ni de las luces
De errante
Entrevisión.

WIR bevölkerten die abend-düstern
Lauben · lichten tempel · pfad und beet
Freudig – sie mit lächeln ich mit flüstern –
Nun ist wahr dass sie für immer geht.
Hohe blumen blassen oder brechen ·
Es erblasst und bricht der weiher glas
Und ich trete fehl im morschen gras ·
Palmen mit den spitzen fingern stechen.
Mürber blätter zischendes gewühl
Jagen ruckweis unsichtbare hände
Draussen um des edens fahle wände.
Die nacht ist überwölkt und schwül.

POBLAMOS los crepusculares follajes ·
Templos luminosos · senda y arriate
Felices — ella sonriente yo susurrante —
Ahora es cierto que ella se va para siempre.
Palidecen o se quiebran altas flores ·
El vaso sagrado palidece y se quiebra
Y yo piso una hierba corrompida ·
Punzan las palmas con dedos agudos.
Manos invisibles arrojan afuera
Junto a los pálidos muros del edén
El hervor silbante de hojas tiernas.
Tormentosa y sofocante es la noche.



Homenaje a James Laughlin

La obra poética de James Laughlin (1914-1997) ha sido injustamente obuscurecida por su fama de fundador —cuando no era más que un veinteañero estudiante de la universidad de Harvard— de la editorial New Directions. Allí publicaría a los más destacados poetas estadounidenses del presente siglo, entre ellos a Ezra Pound, William Carlos Williams, Kenneth Rexroth y Denise Levertov. También publicó a poetas de lengua española en ediciones bilingües: Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Nicanor Parra, Enrique Lihn. En algunos poemas, Laughlin deja huellas de su amistad y aprecio por estos autores.

El mundo escondido de Laughlin, como sugiere el título de su último libro: The Secret Room, publicado el año de su muerte y del que hemos seleccionado algunos de los siguientes textos, fue siempre la poesía. Contra ella (o la imagen de su autor) conspiraría además el hecho de que Laughlin fue un deportista singular, esquiator impenitente que dio fama a uno de esos paraísos blancos en las montañas de Utah.

Ocurre que la poesía de Laughlin —quien escribiera también prosa de ficción, relatos, ensayos literarios muy sugerentes y reuniera sus intercambios epistolares con sus amigos y colegas— siempre fue sencilla, libre de todo ornato y sobre todo muy erótica, en un mundo en el que de la sensualidad sólo se conocen las versiones de Hollywood... Laughlin, llamado por sus admiradores “el Catulo de lengua inglesa”, concibió un tipo de metro en versos pareados (muy coloquial, herencia de su amigo el doctor Williams) que le permitió escribir verdaderas joyas de la simplicidad. Otro tipo de metro, al que llegó con la asesoría de Kenneth Rexroth, le serviría para un recuento memorialístico en series o tiras autobiográficas, del que ahora sólo quedan retazos. En varios de sus libros incluyó avances de ese cántico personalísimo que denominó “Byways”.

Poems from «The Secret Room»

Death lurches toward me

but the gods do have
some pity in these

last months the verses
seem a bit less paltry

not quite so garrulous
touches of truth in them.

Poemas de «El cuarto secreto»

James Laughlin

Nota y traducción: Edgar O'Hara

La muerte me tambalea

pero los dioses sí que muestran
alguna compasión en estos

últimos meses los versos
me salen menos desgraciados

sin el exceso de toques
palabrerlos de la verdad.

You're trouble

aren't you asked the pretty
lady with whom I'd been con-
versing at the dinner party
I was trouble I told her when
I was young lots of trouble
but now I'm old and harmless.

Tú eres un caso

¿no es cierto? preguntó la hermosa
dama con quien había estado con-
versando en la cena de gala
he sido un caso le dije cuando
era joven un caso perdido pero
ahora soy viejo y muy manso.

A winter's night

The outside, where the snow
Is softly and soundlessly
Falling (there is no wind
Tonight) has brought its quiet
Into the house that was noisy
All day with TV voices,
The telephone ringing,
And the happy shouts of children
Romping from room to room.
Now, except for me, sleep
Has taken over the house.
I bring the silence of the dark
Outside into it. I wrap that
Around my cares. Soon I too
Will be sleeping.

Una noche invernal

El exterior, donde la nieve
Es suave y silenciosamente
Cae (ahora de noche no sopla
El viento), ha traído su quietud
A esta casa tan ruidosa de día
Con las voces de la televisión,
El timbre del teléfono
Y la feliz algarabía de los niños
Que brincan de un cuarto a otro.
En este momento —a excepción mía—
El sueño se ha apoderado del hogar.
Hago entrar aquí al silencio
De la oscuridad. Y con él
Arropo a los míos. Pronto, pronto
Yo estaré también durmiendo.

Poems

James Laughlin

In the museum at Teheran

a sentimental curator has placed
two fragments of bronze Grecian
heads together boy

and girl so that the faces black-
ened by three thousand years of
desert sand & sun

seem to be whispering something
that the Gurgan lion & the wing-
dog of Azerbaijan

must not hear but I have heard
them as I hear you now half way
around the world

so simply & so quietly more like
a child than like a woman making
love say to me in

that soft lost near and distant voice
I'm happy now I'm happy oh don't
move don't go away.

Poemas

James Laughlin
Traducción: Aurelio Major

En el museo de Teherán

Un curador sentimental ha puesto
juntas dos cabezas griegas de bronce
fragmentadas de un niño

y una niña de modo que los rostros
ennegrecidos por tres mil años de sol
y arena del desierto

parecen estar murmurando algo
que el león de Gorgan y el perro
alado de Azerbaiyán

no deben oír pero yo los he oído
como ahora te escucho a ti al
otro lado del mundo

más con la sencillez y la quietud
de un niño que como una mujer que
al hacer el amor me dice

con voz ausente leve próxima y lejana
estoy feliz ahora contenta ay no
te muevas no te vayas.



Rectángulo rojo, 1997,
óleo sobre tela, 100 x 120 cm



Girasoles, 1996,
encausto sobre tela, 120 x 100 cm

How did Laura treat Petrach?

The contemporary records are somewhat vague.
They speak of her beauty and her devotion.
The poems to her have romantic imagery,
But they don't get down to the nitty-gritty.
Did she mend his socks? Did she put up
With his tantrums? Did she make copies
Of his poems? Rub balm on his sore neck?
These are important questions for today's poets
As they set about to choose a life's companion.

¿Que trato le dispensaba Laura a Petrarca?

Las crónicas de su día son algo vagas.
Nos describen su belleza y devoción.
Los poemas a ella dedicados tienen imágenes románticas,
pero no pasan a considerar el meollo del asunto.
¿Le surcía los calcetines? ¿Le toleraba
sus berrinches? ¿Hacía copias de sus poemas?
¿Le frotó con bálsamo el cuello adolorido?
Estas son preguntas importantes para los poetas de hoy día
que están por elegir una compañera de por vida.

De contemptu mortis

What is consciousness that it
Leaves us when most we need it
To save what little we have
Managed to construct? Will the
Pale torch of loving soon be
Sputtering out for me? The
Children joke at table whether
Grandfather should be buried
or burned. What difference
Could it make? Does their humor
Mask any affection the will
Last when life takes them by
Their little necks and shakes
them as it can, rich or poor?
Tell me a happy fable that
Off in a distant galaxy some
Creature with three eyes is
Watching over me? That can't
Be so, believe me, it's not so;
Walk up or down, turn right
Or left, it isn't so. We came,
We breathed a bit of air, we go.

De contemptu mortis

¿Qué cosa es la conciencia que
se va cuando más nos hace falta
para salvar lo poco que hemos
alcanzado a construir? ¿La pálida
tea del amor crepitará
para mí al apagarse pronto?
Los niños bromean a la mesa
si habrán de inhumar o incinerar
al abuelo. ¿Qué importancia
puede ya tener eso? ¿Su burla
disimula el poco afecto que
perdurará si la vida los
coge por el cuello y como suele
los sacude a pesar de su casta?
Cuéntame un cuento feliz que diga
cómo en una galaxia lejana
hay una criatura con tres ojos
que me está cuidando. Eso no
es cierto, en serio, no es verdad;
digas lo que digas y hagas lo
que hagas, no es cierto. Llegamos,
respiramos un poco, nos vamos.

Notas sobre la escritura experimental

James Laughlin

Traducción: Aurelio Major

La escritura experimental nada tiene de nuevo. En el siglo II a. C., el "padre" Enio realizaba *tmesis* dignas de nuestro e. e. cummings. "Saxo *cere comminuit brum*" era un acierto; la división de la palabra misma para mostrar que "la cabeza se parte de modo *visible*". cummings lo traduciría así: "with a rock (t)he heSMaSHEd". Nashe y Shakespeare se inclinaban a inventar vocablos con la misma disposición que James Joyce. El "Lenten Stuffe" de Nashe es un tesoro formidable de neologismos, y el conocido verso "multitudinous seas *incarnadine*" es sólo una entre las invenciones poéticas del Bardo. Rabelais inventaba palabras. También Jeremy Bentham.

En 1668 un obispo Wilkins, deán de Ripon, concibió por encargo de la Real Sociedad un "lenguaje filosófico" que confiere a las oraciones de Gertrude Stein la claridad de un silabario. Wilkins soñaba con un sistema de signos en el que cada significado quedaría fijado de modo rígido y fuera incorruptible. Intentó elaborarlo siguiendo las bases del ideograma chino, en el que todo lo existente se dividía inocentemente en categorías y se representaba con un punto, una línea o un rasgo de la escritura. A Leibniz le interesó un programa parecido, y Courturat y Leau, cuya historia de los lenguajes artificiales es muy completa, registran más de cuatrocientos proyectos semejantes.

En el curso de toda literatura ha habido escritores que experimentaron con la lengua cuando las convenciones de ésta constreñían su originalidad. Desde el punto de vista de su medio poético, Wordsworth fue un experimentador temerario. Su prefacio a las *Lyrical Ballads*, que propugnaba una poesía que volviera al lenguaje cotidiano del hombre común, es comparable por su espíritu a los manifiestos del grupo *transition* que proponían con otros medios liberar la dicción poética. Una cita muestra el alcance de

la revolución de Wordsworth: se presentó en la escena poética cuando versos como estos de Gray:

And reddening Phoebus lifts his golden fire:
The birds in vain their amorous descant join...

constituían la norma establecida, y comenzó a escribir versos como estos:

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

Rimbaud fue un experimentador extremado. El alcance del experimento lingüístico de Dante apenas si se puede sopesar.

El análisis de casos semejantes nos revela que las deficiencias lingüísticas son la causa inveterada de la innovación estilística. Y este principio se mantiene vigente para la escritura experimental contemporánea, aunque por lo general este hecho no es reconocido: acaso se deba a que muchas tendencias recientes han sido sorprendentemente radicales, acaso a que simplemente el lenguaje ha sido siempre un punto ciego universal.

No resulta natural poner en duda el lugar común, y el lenguaje es la actividad humana más común. Incluso los pensadores más escépticos son proclives a aceptar el lenguaje sin investigarlo. En verdad son pocos los "filósofos" que no hayan tropezado con dificultades de índole puramente verbal al ser incapaces de comenzar por el principio y analizar el vehículo de sus ideas.

"Nada es más corriente —escribió David Hume— para los filósofos que invadir los dominios de los gramáticos y enfrazarse en disputas en torno a las palabras, en tanto imaginan que abordan controversias de la mayor importancia e interés". O de otro modo, como lo señaló un estudioso alemán llamado Kretschmer, "Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauches": "Toda nuestra filosofía consiste en la corrección de los usos lingüísticos".

[...]

Palabras y cosas: los griegos apenas podían distinguirlas. Palabras y cosas... Si hemos de comprender la *raison d'être* de la escritura experimental y darnos cuenta porqué le es necesario a Stein, a Joyce y a cummings escribir así, debemos primero pensar en profundidad sobre el lenguaje: qué es, cómo opera y cómo se puede estropear.

"Toda nuestra vida —escribió Henry James— se reduce a la cuestión del habla: el medio por el que nos comunicamos". En esencia, el lenguaje es un sistema de signos que produce la conceptualización y la comunicación. Sus significados son cosa de la memoria de la raza y su desarrollo es un proceso de generación de metáforas. El lenguaje comienza con lo que vemos, a partir de lo cual nos figuramos lo que no vemos y, para citar a Ernest Fenollosa: "las metáforas se acumulan unas sobre otras casi como estratos geológicos". La lengua se desarrolla a grandes rasgos mediante la invención de nuevas palabras o mediante el préstamo de idiomas más antiguos, pero sobre todo por la ampliación del significado de las palabras antiguas que incluyen situaciones de nuevo cuño. En este proceso de desarrollo el significado con frecuencia pierde claridad y la lengua, por lo tanto, pierde eficacia.

Los significados de las palabras concretas pocas veces palidecen. Y en una lengua ideográfica como el chino, en la que el significado original es visible, esa palidez es relativa. Un caballo siempre es un caballo. Y el signo del caballo en un carácter abstracto siempre representa lo equino. Pero las palabras abstractas, en especial en las lenguas fonéticas, palidecen con facilidad. [...] Las palabras abstractas parecen menos claras en la medida en que la sociedad es más compleja. Pues cada vez que una palabra es empleada con una connotación que difiere, aunque sea levemente, de la original, su significado se amplía y la *vertu* de ese mismo significado se hace más tenue. Y entonces a medida que el tiempo pasa se hace necesario expresar el significado mediante el contexto. En una cultura madura como la nuestra las palabras aisladas aún tienen significado, desde luego, pero se les debe reforzar con calificativos y modificadores que lo completen y lo hagan *exclusivo*.

Gertrude Stein advirtió con perspicacia en una de sus conferencias que esta anemia de la lengua se refleja en la siempre creciente unidad expresiva de los estilos de la literatura inglesa. En

tiempos de Chaucer una palabra producía un significado pleno. Con Shakespeare la frase es la unidad esencial. Sterne necesitó de la oración y Dickens del párrafo entero para transmitir un significado exclusivo. Los ejemplos aislados no pueden ilustrar este hecho pues hoy día ya no leemos con los ojos y la cabeza del pasado, pero si se consulta una antología de la poesía y la prosa inglesas es posible percibir esta lenta expansión de la lengua.

La “anemia de la lengua” tiene efectos notables que van más allá de las cuestiones de estilo. Este mal trasciende el lenguaje y penetra en la vida. Puesto que la necesidad expresiva por el contexto contribuye a la formación de nexos asociativos entre las palabras, los cuales, a causa del empleo repetido e incesante, se vuelven tan habituales en la mente colectiva que impiden el pensamiento original, diáfano e independiente. Como si la anemia produjese esclerosis, pues la imprecisión en el significado induce a la uniformidad del pensamiento, la cual, a su vez, reduce la sensibilidad frente a los matices del significado.

Las variantes más comunes de los nexos asociativos entre las palabras están constituidas por las trilladas expresiones que llamamos “clichés”, los comentarios automáticos de la conversación. Pero el fenómeno cala mucho más profundamente en nuestro pensamiento, mucho más profundamente de lo que suponemos o nos gustaría creer. De hecho, sólo la inteligencia excepcional es la que verdaderamente *piensa*; la mayor parte de nosotros cree que piensa pero en realidad sólo se repite conjuntos de palabras predigeridas que ha retenido la memoria.

“What do you read, my lord?” —pregunta Polonio.

“Words, words, words!” —responde Hamlet.

Estoy dispuesto a tirar la primera piedra: justo al espejo.

[...]

Debido a que estos hábitos de la lengua se perpetúan a sí mismos, la sociedad piensa como un rebaño de ovejas, no emplea la inteligencia individual sino que repite como loro o imita como simio series convenientes de frases hechas. Y naturalmente la sociedad padece a causa de ello, pues la lengua no puede ser apartada de la vida. ¿Qué otra cosa es la confusión política y económica que infecta al mundo entero sino una mera confusión del lenguaje,

una incapacidad para formular o aceptar términos comunes en una jerarquía uniforme de valores?

[...] Obsérvese el entorno con curiosidad lingüística. Váyase a las iglesias. Váyase al parlamento. Váyase sobre todo al aula universitaria. ¿Qué se escucha allí? ¿Pensamiento original y análisis individual o frases manidas y fórmulas verbales? Revísese un periódico o una revista. ¿Qué se puede leer? ¿Escritura o *repetición de palabras*? Mírese un libro. ¿Qué hay sobre la página? ¿Una lengua provista al máximo de sentido o una lengua que discurre despreocupada en las casi insensatas costumbres y caminos que ha venido desgastando?

Gertrude Stein ha señalado que el verdadero autor de la novela inglesa representativa del siglo XIX no era el escritor sino la lengua: la propia lengua inglesa, una fuerza en sí misma, de múltiples estratos de nexos asociativos entre las palabras profundamente fijados en la mente del lector y del escritor. Al parecer esta misma condición está presente en la literatura alemana, como podemos ver en estos los cáusticos versos de Schiller:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dichtet und denkt, glaubst du
schon Dichter zu sein?

(Cuando un verso te resulta bien en una lengua culta
que ha pensado y compuesto *por ti*,
¿crees que de pronto eres un poeta?)

¡Y a qué otra cosa apuntan, sin duda, todas las técnicas de la publicidad moderna sino a la reconocida incapacidad mental de resistir la repetición verbal?

¡Qué poder constituye el lenguaje que es capaz de ejercer un dominio semejante! ¡Es acaso sorprendente que todos los pueblos primitivos veneren la Palabra al punto de considerarla sagrada? "Le mot —dice Victor Hugo— le mot, qu'on le sache, est un être vivant... le mot est le Verbe, et le Verbe est Dieu!"

La lengua es sagrada; pero es mortal. Es el aliento que da vida a la civilización; pero se deteriora. Los vocabularios crecen y la claridad se desvanece. Se incrementa la alfabetización pero se uniforma el pensamiento en la misma medida. Se educa a las

masas sólo para convertirlas en esclavas de la propaganda. Y en este trance la prensa presta su cooperación más plena, mientras la precavida universidad le da la espalda. Por doquier se extiende la ignorancia del problema lingüístico, de la semántica; por doquier la inocencia olvidadiza de una corrupción que se disemina lentamente.

[...]

¿Y qué tiene todo esto que ver con la escritura experimental? Nada más esto: que el escritor, el escritor serio, por su ocupación tiene una sensibilidad más acusada para la deficiencia del lenguaje. No es una casualidad que Stein y Joyce, que cummings, Jolas o el surrealismo coexistan durante una crisis importante de la civilización. Al trabajar íntimamente con las palabras, el escritor se percata de sus malos hábitos así como de su poder persuasivo. Es como un canario en las trincheras que advierte de los ataques con gas: es capaz de olfatearlos antes de que los soldados puedan hacerlo. El escritor sensible puede percibir el deterioro lingüístico mucho antes que el hombre promedio, pues éste pocas veces precisa decir algo que no haya sido dicho antes por las personas que le han dado su orientación lingüística, por lo que esos conjuntos heredados le resultan adecuados; en cuanto el escritor, el poeta, por otra parte, se enfrasca por obtener nuevos significados, significados más claros, en un intento por desenmarañar las palabras de sus asociaciones habituales a fin de ofrecer una perspectiva personal e inalterada por visos ajenos.

Al científico no se le presenta un problema parecido, pues hace mucho que la ciencia rompió con el lenguaje común en cuanto vehículo de sus significados y estableció en cada área del saber un sistema específico de signos y convenciones. Pero para el escritor es imposible una salida semejante. Debe sacar el mayor provecho de la lengua que, con todas sus imperfecciones, le asegura la comunicación y un público. Con todo, hay algo que sí puede hacer y ha hecho durante siglos: puede intentar la mejora de la lengua mediante el experimento estilístico, mediante la experimentación semántica.

En lugar de seguir la corriente como le ocurre al escritor comercial, incrementando la oscuridad con las repeticiones adicionales de conjuntos endogámicos; en lugar de entregarse al reino

dulcificado de las revistas de papel brillante y el periodismo uñuoso, en los cuales el lenguaje enlatado entra por un lado y el dinero sale por el otro; en lugar de aceptar el "sistema", puede rechazarlo. Puede atreverse a devolver golpe por golpe, a pesar de encontrarse en desventaja. Puede defender su posición como artista y defenderse, debatiéndose con las palabras para extraerles la pureza y la fuerza del sentido que aún poseen bajo la superficie encostrada.

Desde luego, la variedad de los métodos de la escritura experimental es muy amplia, pero la causa y el efecto deseado son siempre los mismos o por lo menos resultan paralelos. El que experimenta se rebela contra de la uniformidad de la lengua y busca con todo su ingenio algo que la disuelva.

Gertrude Stein comenzó por emplear en *Three Lives* un vocabulario simplificado y cadencias que se oponían al "estilo terso", cadencias que intencionadamente incomodan y frustran las expectativas sonoras de la mente y las expectativas de la asociación de las palabras. Pero no resultó suficiente y fue más allá, a través de varios estadios, hasta la negación absoluta del significado convencional, convencida de que la "interferencia" radical de los nexos asociativos esperados y familiares rompería con los lazos asociativos en la mente del lector. [...]

Los surrealistas logran conjuntos nuevos mediante la selección de su material a partir de las imágenes de la mente inconsciente, del sueño en el que la lógica natural o asociativa, más que la racional, o de causa y efecto, es la norma.[...] El surrealismo emplea el principio de la redefinición mediante la incongruencia, disponiendo símbolos extraños en yuxtaposición para desconcertar la mente y llevarla a nuevos análisis.

e. e. cummings ataca el frente visual, empleando una tipografía sorprendente para desarraigar los conjuntos de significado triulado.[...] El método de Eugene Jolas es la fusión de tres idiomas en busca de una fuerza poética: cito aquí algunos de sus "polivocablos":

malade de peacock-feathers la sein blue des montagnes
and the houses strangled by rooks
the tender entêtement des trees

the clouds sybilfly and the neumond brûleglisters ein
wunder stuerzi ins tal with
eruptions of the abendfoehren et le torrentbruit
qui charrie les gestes des enfants

James Joyce, en *Finnegans Wake*, publicado por primera vez por entregas en *transition*, expresa los matices más finos de un intelecto superior mediante la síntesis de juegos de palabras de cuádruples y quíntuples significados a partir de raíces políglotas:

Not all the green gold that the Indus contains would over hinduce them (o.p.) to steeplechange back to their ancient flash and crash habits of old Pales time ere beam slewed cable or Derzherr, live wire, fired Benjermine Funkling outa th' Empyre, sin right hand son...

Y así sucesivamente: una incesante diversidad de experimentación, pero siempre un enemigo común: la autonomía del lenguaje, y siempre un arma para contrarrestarla: el hechizo ineludible y eterno de la Palabra.

He señalado que en mi opinión el cambio lingüístico debe anteceder al cambio social o al menos debe ir a la par. Pues cuando los hábitos de la lengua se desintegran, cuando el camuflaje de la superstición verbal se retira, la oligarquía atrincherada se encontrará varada en una isla cada vez más desprovista del apoyo popular. Por eso me parece que el escritor experimental desempeña, a su modo, un papel tan estimable como el que organiza un piquete o una célula. Honor a quien honor merece: a las tropas de choque, a los luchadores en el frente de la línea del lenguaje, a la intransigente y reducida compañía de los escritores experimentales.

1936

Tres notas sobre poesía

Eliot Weinberger

Traducción: Aurelio Major

1. “Todo lo ‘muerto’ trepida”,

escribe Vasily Kandinsky en 1913: “No sólo las estrellas, la luna, el bosque y las flores que cantan los poetas, sino también una colilla de cigarro que reposa en el cenicero, un botón blanco de pantalón que mira paciente desde el charco en la calle... todo me deja ver su rostro, su identidad más profunda, su alma secreta”.

Al mismo tiempo el otro K de la vanguardia rusa, Vladimir Klebnikov, está escribiendo: “La única libertad que exigimos es liberarnos de los muertos”.

El proyecto de la modernidad que exalta lo nuevo y borra el resto, reemplaza los girasoles con bujías como fuente de inspiración y objeto imaginario, envejeció más pronto que los artificios de su afán. Pero la corriente opuesta de la modernidad —la recuperación de todo, la admisión de todo lo que había sido excluido— permanece viva, pues la enseñanza duradera del siglo es la paridad de la substancia del mundo:

Los botones del pantalón se habrán vuelto cremalleras, pero ambos, al igual que las estrellas y el bosque, fueron tenidos por meras variaciones de una configuración de las mismas partículas subatómicas. Se descubrió que la gente soñaba lo mismo, relataba los mismos cuentos, conformaba variantes de las mismas sociedades. Las mismas pautas genéticas correspondían a las almejas y a los conquistadores.

En esta hermandad de lo idéntico, todo tiene el mismo peso: el paraguas y la máquina de coser de Lautréamont se encuentran (hacen el amor) en la mesa de disección. Y lo que engendran —digamos, el botón de un pantalón— se vuelve objeto de contemplación tan digno como un amanecer alpino o las ruinas de Karnak.

Se cuenta que George Washington Carver tuvo un sueño. Dios apareció ante él y lo invitó a preguntar lo que quisiera. Carver dijo: "Quiero saber todo de los cacahuetes". Dios contestó: "Tienes poca cabeza para entender un cacahuate".

El entusiasmo de la modernidad por el arte arcaico no fue sólo el mero desarrollo de un gusto por las formas sencillas y los montajes complejos, como cuenta la historia oficial. Lo que vieron los modernos fueron las manifestaciones del poder. Estos objetos extraños o cotidianos fueron elaborados para regir la vida y la muerte, el sexo y el clima, el alimento y la enfermedad. Su fin era cambiar su mundo.

Y en ese universo de cosas idénticas —suyas y ahora nuestras— lo que ya no es igual, lo que permanece en trance de cambio perpetuo, es la relación entre ellas. Las mismas partículas giran hasta volverse azor y ratón, Antonio y Cleopatra, pintura y marco, Abbott y Costello: el mundo nace cuando chocan.

Pero además, si se intercambian, el mundo es diferente: el ratón y el marco, Abbott y Cleopatra...

(O Cleopatra y su nariz. Pascal cavila: De haber sido más larga el rostro del mundo habría cambiado.)

En el luminoso tejido de relaciones el más leve cambio —incluso la mirada— cambia todo. Cortar sólo la fronda de un helecho e hincarla en medio de un sendero. El gesto no tendría sentido, excepto entre los Kaluli de Nueva Guinea, para los cuales significa que el espíritu de los plátanos no huirá del huerto recién sembrado: habrá comida.

La magia precisa del poder latente en el objeto menos conspícuo. Unos cuantos recortes de uña pueden matar a un hombre; una pluma puede desatar un huracán. El contexto, y el acto que lo ubica en el contexto, es lo que le confiere poder a esa cháchara inútil.

¿Y qué sucede cuando el acto se lleva a cabo fuera de su propia cultura o más bien, cuando se lleva a cabo en una cultura que no reconoce de inmediato su sentido? En otras palabras, ¿qué sucede cuando Schwitters en Berlín recoje un billete de autobús del arroyo y lo pega en un lienzo al lado de desechos semejantes?

Al igual que un acto de magia, es parte de una superstición privada: un amuleto en el bolsillo de otro. Y sin embargo un billete de autobús de Schwitters es misterioso de un modo singular:

aquella representación del mundo por uno de sus miembros menos señalados es algo mucho más conmovedor que las coetáneas celebraciones de los dirigibles y las plantas hidroeléctricas.

Es sabiduría china: la hierba se tiende bajo los ejércitos conquistadores; cuando ya han asolado, se yergue de nuevo. Lo singular es épico.

Y la poesía, toda la poesía, es una épica de singularidades dispuesta en una cuadrícula ilimitada de información. No sólo en la alta modernidad erudita en la cual, por citar el ejemplo más célebre, *La tierra baldía*, nada puede decirse del supuesto vacío de la vida moderna sin referencia a la leyenda del Grial y a los sermones del Buda. Comenzar en cualquier pasaje, de cualquier poema, es penetrar en las historias, las mitologías, las filosofías, las topografías... las enciclopédicas repisas de los libros que han animado o que acaso animen cada verso.

En incontables relatos orales el cazador, al rastrear determinada presa, sigue un sendero irrepetible hacia otro mundo. Es el origen de la "vía", en el sentido religioso universal. La "vía" de la poesía — para quienes la escriben y la leen — es la vida (las vidas) en la errancia intelectual y física que le sigue el rastro a los poemas.

Todo lo vivo y lo muerto trepida: sus vibraciones, como las ondas de la radio, están en todo lugar, llegan a todo lugar. No es sólo un mapa de esas configuraciones de onda, no es sólo una antena para captar las noticias y la música, la poesía es un artefacto direccional: una vía a través de los billones de trozos del mundo que por tradición se estima aprendizaje en el mundo de la escritura más enrarecida y más ultramundana.

2. Traducir

La poesía es lo que vale la pena traducir. El poema muere cuando no tiene a donde ir.

El objeto de una traducción al castellano no es un poema en castellano.

Una traducción crea un género singular de distanciamiento (“suspensión voluntaria”): el lector nunca olvida que lo leído es una traducción.

Una traducción que nos parezca un poema en castellano es por lo general una mala traducción.

Una traducción que aspira a la exactitud de un diccionario bilíngüe siempre es una mala traducción.

Una traducción debe parecernos escrita en castellano vivo: es más, un castellano que aprovecha determinadas posibilidades que por lo general no están al alcance de los poemas escritos en castellano.

El éxito de una traducción casi siempre radica en las palabras más breves: las preposiciones, los artículos. Cualquiera puede traducir sustantivos.

Una palabra extranjera de múltiples significados puede traducirse —aunque pocos se atreven— con varias en castellano. Una sola palabra puede llevar a varias, al igual que varias pueden llevar a una sola.

Los efectos que no pueden ser reproducidos en el verso correspondiente por lo general pueden recogerse en otro pasaje, así debería ser. Por ello es más difícil traducir un solo poema que un libro de poemas de un único autor. Por eso una traducción no debería juzgarse, aunque así suceda siempre, verso por verso.

Pocos traductores oyen lo que han escrito.

Pound corrigió por intuición los errores del manuscrito de Fenollosa. A los demás nos es casi imposible traducir de un idioma que no sabemos. Traducir por medio de un “informante” es como pintar con números: el diseño es de aquél, sólo añadimos un poco de color.

Todo puede traducirse. Lo “intraducible” aún no ha encontrado a su traductor.

El original nunca es mejor que la traducción. La traducción sólo es peor que otra distinta, escrita o por escribirse, del mismo original.

Traducir no es duplicar. Toda lectura es una lectura nueva: ¿por qué hemos de suponer que una traducción deba ser idéntica?

Metáfora: de lo ordinario a lo extraño. Traducción: de lo extraño a lo ordinario. La metáfora que fracasa es demasiado extraña; la traducción que fracasa es demasiado ordinaria.

Entre los mejores traductores la mayoría sabe a medias el idioma original. Pero en todos los peores ese idioma es el materno.

Las teorías de la traducción, no importa cuán atractivas, son inútiles al traducir. Están las leyes de la termodinámica, y está la cocina.

Una traducción se basa en la disolución de la identidad. La insistente voz del traductor es una mala traducción.

Traducir es aprender cómo se escribe la poesía. No hay maestro más eficaz, pues no conlleva el peso expresivo de la personalidad.

Todo poema debiera traducirse tantas veces como fuese posible, incluso por el mismo traductor a lo largo de los años. Como dijo Borges, sólo los fundamentalistas creen en una traducción “definitiva”.

En casi todos los lugares, las grandes épocas para la poesía han sido, y no por mera coincidencia, períodos de traducción intensiva. Sin noticias del exterior, una cultura termina por repetirse lo mismo. No precisa de lo extranjero para imitarlo, sino para transformarlo.

Una ocupación anónima, aunque hay personas que han muerto debido a ella.

3. Creer

El fascismo, el nazismo, el comunismo son inseparables de buena parte de la poesía de éste, el más bárbaro de los siglos. Surgieron en tanto respuesta al nuevo fenómeno del siglo XIX: el hombre masa. El fascismo y el nazismo consideraban que la condición de las masas era una decadencia que debía expiarse: el fascismo por medio de la supresión de las corruptelas y la disidencia; el nazismo por medio de la supresión, además, de sus minorías étnicas. El comunismo consideró que la condición de las masas era una injusticia que requería de enmienda: por medio de la supresión de la propiedad privada y la disidencia, y mediante la instauración de una complicada burocracia. [Debido al antifascismo comunista y a su idealización del proletariado, se olvida que el fascismo y el nazismo fueron en primer término movimientos de la clase obrera a los que se incorporaron los intelectuales y la burguesía; y que el comunismo fue un movimiento de intelectuales al que se unió el campesinado en sociedades que carecían de una clase obrera numerosa]. Los tres recogieron la llama espiritual de la revolución y del anticolonialismo y, al igual que un sumario de la historia de cada una de las grandes religiones, la codificaron de modo tal que ofrecía una respuesta para todo, la institucionalizaron de modo que el poder se concentró en la élite y mantuvieron ese poder por medio del sacrificio permanente de las masas (el sacrificio del bienestar material, el sacrificio del pueblo en la lucha contra los enemigos del exterior, el sacrificio de los impuros en el interior).

Todo poeta del siglo XX creía (cree) en la versión literaria de la llama espiritual de la revolución: el poder transformador de la palabra. (¿Y cómo no iba a ser de ese modo, dada la naturaleza misma de la poesía?) Casi todo poeta del siglo XX ha creído con fervor, en uno u otro momento, en una de estas nuevas religiones mundiales. (Y aquellos que no, sí creyeron en un estado de revolución permanente sin instituciones o en una religión de la poesía misma no muy distinta de aquella).



Desprendimiento, 1997,
óleo sobre tela, 90 x 120 cm



Otoño, 1997, temple sobre tela,
100 x 120 cm

Desde la aparición del hombre masa, los poetas, con pocas excepciones, han visto en la condición de las masas una degeneración (la crítica fascista y nazi), si bien pocos aceptaron en los hechos las soluciones del fascismo o del nazismo. En el siglo XIX el retiro individual era la respuesta de los poetas: fuese en la casi extinta campiña o en el anonimato de los transeúntes de la ciudad. En el siglo XX han creído en su propio poder, el de la élite, para transformar a las masas: por lo general con una teoría a cuentagotas de la cultura popular. Han integrado instituciones excluyentes y efímeras (movimientos) y se han pronunciado con frases religiosas ("purificar las palabras de la tribu", "rectificación de los nombres") y con términos militares, como "vanguardia", que, ya lo señalaba Baudelaire, implicaba la militancia y la disciplina militar.

Microcosmos de las nuevas religiones, estos movimientos emprendieron ataques, codificaron sus opiniones, se petrificaron con excomuniones hasta quedar convertidos en pequeños y rígidos monolitos. El autor como autoridad, el lector como feligrés: reunidos los conspiradores, los dos creyeron que si sólo los demás oían este mensaje —o incluso el mensaje de la poesía misma— el mundo cambiaría. ("La gente muere a diario porque le falta").

¿Quién puede leer los exuberantes manifiestos de la modernidad —que arden las bibliotecas, que se inundan los museos, hasta de clásicos— sin sentir náuseas, hoy día, a finales de un siglo que ha llevado a cabo, una y otra vez, precisamente lo que Marinetti y Ball y Tzara creyeron sería magnífico? [La cita de Breton, "El acto surrealista más sencillo consiste en apresurarse por la calle, pistola en mano, y disparar a ciegas, tan rápido como sea posible oprimir el gatillo contra la muchedumbre" ya se ha vuelto pintoresco]. Quién puede evadir la pregunta: luego de una auténtica revolución de la palabra al estilo del siglo XX: ¿qué le sucederá a las viejas palabras: habrá purgas, las torturarán hasta la sumisión, las reeducarán?

¿Acaso no hay más que un puñado de poetas en el siglo XX que se puedan admirar en tanto ciudadanos? ¿Hubo alguno, en medio del balbuceo de los profetas, que fuera veraz? [Hoy leo por casualidad el cuestionario de *The Little Review* de 1929. A la pregunta "¿Qué espera del futuro con mayor interés?" Mina Loy responde: "Que se libere la energía atómica"].

En nombre del progreso y en nombre de la tradición, un montón de huesos. Muchos de ellos de poetas. ¿Cómo es posible que éstos aún invoquen semejantes valores? La poesía vive a la vez dentro de su momento histórico y fuera del continuo de la historia. Siempre ha sido desastroso negarlos o confundirlos.

En nombre del grupo, un montón de huesos. La poesía se escribe a pesar de, o en los límites de, los movimientos [los grandes poetas surrealistas no son franceses], los partidos políticos, las iglesias, las burocracias artísticas, las universidades, el estado. La fuerza colectiva depende de que se suprima la subversión, y el poema es siempre una sub-versión, la versión bajo tierra, la versión que proviene de alguna pintura en una cueva de la cabeza.

La única creencia saludable para la poesía es la creencia en la poesía, y ésta nunca es sencilla, sostenerla lo es aún menos. Ahora, a finales de siglo, con el fin de la ideologías y la ruptura inminente en algunas naciones, el mal y la amenaza del próximo siglo será el nacionalismo, el etnocentrismo y todas las modalidades que excluyen al otro. Debido a la presión creciente de la población, quien no sea como nosotros será tenido por causante de nuestras desgracias. En la poesía, aunque sea por un instante, somos cabalmente nosotros, todos los otros: un nosotros de otros, y todos juntos hablando.

[1988]

L’Invention de l’espace

Jean-Louis Giovannoni

à Hélène Chaigneau
et Pierre Bravo Gala

*«L’homme est un drôle de corps,
qui n’a pas son centre de gravité en lui-même.»*
Francis Ponge

Tout est un intérieur
et reste à jamais
cet intérieur.

Car rien ne doit sortir
de sa forme.

Rien ne doit se tenir
en dehors.

Rien ne doit se franchir
prendre corps
dans le corps des autres.

La invención del espacio

(fragmentos)

Jean-Louis Giovannoni
Traducción: Malva Flores y Arí Cazés

a Hélène Chaigneau
y Pierre Bravo Gala

*«El hombre es un cuerpo extravagante
que no tiene su centro de gravedad en él mismo.»*
Francis Ponge

Todo es un interior
y queda por siempre
ese interior

Pues nada debe salirse
de su forma.

Nada debe sostenerse
fuera de ella.

Nada debe rebasarse
tomar cuerpo
en el cuerpo de otros.

Aucun corps
n'a droit au corps
de ce qu'il n'est pas.

Toute chose
doit se tenir en elle-même.

Toute chose
doit se contenir
ne prendre que sa forme
n'occuper que sa place
n'être pas plus
qu'elle ne doit.

Surtout
ne pas se détacher
du lieu
imparti à son corps.

Tout doit rester
ce qu'il est
et ne rien ajouter.

En ce monde
tout est déjà trop prononcé.

Ningún cuerpo
tiene derecho al cuerpo
de lo que no es.

Cada cosa
debe sostenerse en sí misma.

Cada cosa
debe contenerse
adoptar sólo su forma
no ocupar más que su sitio
no ser más
de lo que debe.

Sobre todo
no desprenderse
del espacio
asignado a su cuerpo.

Todo debe permanecer
como es
y no añadirse nada.

En este mundo
ya todo ha sido demasiado dicho.

Tout est bien trop présent
trop au bord
toujours trop poussé
par l'envie de sortir
de prendre la place d'un autre
de gagner en volume
en surface
en espace
en oxygène.

Tout est un intérieur
et doit le rester.

Imaginez
l'espace
avec des choses
ne tenant pas leur intérieur.

Des choses
ne sachant plus
où se tient leur seuil
le côté à ne pas franchir.

Des choses toujours trop pleines
ne pouvant se soustraire.

Todo está ya muy presente
demasiado en el borde
impelido en exceso
por el deseo de salir
de tomar el lugar de otro
de sumarse volumen
superficie
espacio
oxígeno.

Todo es un interior
y así debe permanecer.

Imaginen
el espacio
con cosas
que no contengan su interior.

Cosas
que ya no sepan
dónde tienen su umbral
el lado que no deben cruzar.

Cosas siempre tan llenas
que no puedan sustraerse.

Des choses
qui menacent de fracturer
de contaminer
l'espace.

Des choses
qui soumettraient
qui réduiraient les autres
par excès de corps
de présence.

Imaginez
tout ce monde
enfermé dans son corps
révant de proliférer
d'envahir
de pousser ailleurs
de se multiplier
dans le corps des autres
d'être au présent
de toute chose.

Tout ce monde
impatient
qui n'en peut plus
de se contenir
d'avoir son dedans
dans le dedans de l'espace
sans jamais pouvoir se dégager
sans jamais trouver de faille

Cosas
que amenacen con fracturar
contaminar
el espacio.

Cosas
que sometan
que reduzcan a las otras
por exceso de cuerpo
de presencia.

Imaginen
todo ese mundo
encerrado en su cuerpo
deseando proliferar
invadir
desplazar
multiplicarse
en el cuerpo de otros
ser el presente
de todas las cosas.

Todo ese mundo
impaciente
que ya no puede
contenerse
tener su adentro
en el adentro del espacio
sin nunca poder despejarse
sin hallar nunca una fisura

le moindre passage
pour s'écouler ailleurs
s'infiltrer dans l'autre
et le faire sien.

Imaginez
l'espace
ne sachant plus tenir
sa distance
ne sachant plus contenir.

Où commencerait le monde
le corps du monde
si l'espace laissait les choses
se franchir
ne plus se tenir pour dites?

ni el menor pasadizo
para escurrirse a otra parte
infiltrarse en el otro
y hacerlo suyo

Imaginen
el espacio
ya incapaz de guardar
su distancia
incapaz de contener

¿Dónde comenzaría el mundo
el cuerpo del mundo
si el espacio dejara a las cosas
excederse
no quedarse en lo dicho?

Más hojas de herbolario

Javier Sologuren

Margen del poema

Desde la abrupta reconditez de *Trilce*, son pocas (pero son) las hablas poéticas que provocan extrañezas parecidas. Baste como ejemplo *Travesía de extramares* y otros libros afines de Martín Adán. Tales obras crecen día a día nutriendo sus alcances por acción de las claves interpretativas propuestas, a lo largo del tiempo, por los comentaristas empeñados en trasponer las herméticas barreras. De Adán son estos versos:

Poesía no dice nada.
Poesía se está callada
Escuchando su propia voz.

Esta tercerilla condensa toda una poética: la del silencio ensimismado, roto sólo por el propio poeta que se identifica con la poesía. Según esto, su destino primero parece ser el perenne desafío al entendimiento y a la revelación de su mensaje, pues el ovillo lingüístico se ha desatado, rueda al azar, y en consecuencia es muy ardua la empresa de hallar el cabo que lo reordene. Es entonces que, para escucharla, se acude a las exégesis que se ejercen a veces agudas y penetrantes, anodinas las más. Siempre al margen del poema, aun en sus más lúcidos torneos conceptuales. Hermoso sueño el de dar con el sentido. Hermoso e icárico pero inalcanzable. De ahí que sean “asedios” y “aproximaciones” los términos para prudentemente curarse en salud, de un posible absolutismo verbal.

El hermetismo poético se ha instituido pluralmente por la influencia avasalladora del surrealismo. Las palabras en libertad escapan de la frágil telaraña del significado lógico y van en bus-

ca de otro sentido, nuevo y limpio de adherencias consabidas y prácticas.

¿Cómo acceder razonalmente a la captura de un sentido brotando de las honduras del subconsciente? ¿Cómo encontrar la razón de su estremecimiento exacto con los aparejos propios del análisis racional? Estos interrogantes delatan la existencia de un problema crucial: los poderes del pensamiento analítico que pretende aherrojar los relámpagos —inasibles en su esencia— de la expresión poética, de un lado, y del otro, la captación tácita e inmediata del poema sintonizado por vía de la experiencia vivencial. Algo análogo a lo que acontece con la música.

Pistas paralelas que pueden entrecruzarse sólo en el caso de que sea el poeta quien “explique” su propia creación.

Tríptico

Antonio Machado, en quien la meditación cobró alas y se tornó poesía, expresó en varias ocasiones su honda simpatía por los árboles. Tal vez halló en ellos un símil de su condición de poeta, pues éste, tal como los árboles, asciende calladamente en busca de una luz que se anhela perenne, guía de la inspiración. Desde la oscuridad germinal hasta la transparencia de los cielos. Ejercicio trascendente. Creación.

*

Absorto, me detengo. El mar me invade, me lanza la nívea cabalgata de sus olas, las espumas de su luz ¡Cuánta vehemencia! ¡Qué fiesta de metamorfosis! ¡Qué vida inquieta y confidente!

Pero no nos redimimos.

*

La poesía nos despierta como un rayo de luz en la ceguera de la existencia, como una aurora en la noche. Extraño acontecimiento cuya gratuitad nos pone siempre a prueba desafiando nuestra capacidad de ensueño y memoria a la par que suscitando un gozo liberador cuando creemos que nos ha visitado. Un gozo que se acaba no bien se insinúa un nuevo reclamo en las honduras de la mente. Entonces se vuelve a producir en nosotros una tensión que se extiende a todos los ámbitos de nuestro espíritu y nos enfrenta con eso que rumorea y nos urge a darle sentido y forma.

Son las voces secretas que se dejan oír a medias y entrar en la noche humana para elevarse con su canto luminoso. Asunción que es un acto de abolición de la muerte. Al cumplirse el advenimiento de lo intensamente deseado —la belleza o el poema o la humana criatura— pueden brotar palabras, ampos de eternidad, como estas de Emilio Adolfo Westphalen:

Has venido nariz de mármol
Has venido ojos de diamante
Has venido labios de oro.

Lucubraciones

En el lenguaje literario, considerado como un todo, se halla involucrado el lenguaje poético (o si se prefiere lírico) cuya densidad lo sitúa en posición nuclear dentro de la literatura. Densidad semántica, riqueza de significados y sentidos que se aíslan, según circunstancias sumamente aleatorias, sin llegar nunca a la certeza de haberlas agotado. De ahí la permanente exégesis, el esfuerzo interpretativo, el asedio que la poesía, por el simple hecho de serlo, postula inevitablemente. Por eso podemos decir que existe un elemento unitario: el poema no se agota en un solo significado. Pero existen poemas “transparentes” y poemas herméticos, y entre ambos extremos surge una amplia gama de accesibilidades posibles. La polisemia (pluralidad significativa) tal vez no sea, en consecuencia, el carácter que le asegure al lenguaje poético su supuesta homogeneidad. Como la monosemia (el hecho de que la palabra posea un solo significado), ya en el terreno aledaño al lenguaje científico, es una meta deseable, aunque todavía no alcanzada. El lenguaje científico presenta estratos y niveles en cuanto a la precisión rigurosa de su terminología. Salvo la matemática y la lógica simbólica, cuyos tecnicismos y símbolos le aseguran su estatuto monosémico, se puede afirmar que el lenguaje de las ciencias, como el de la literatura, dista de ser uno y homogéneo.

Hay, sin embargo, un factor que procede directa y profundamente de la afectividad y cuya acción es decisiva (aún más, connatural) en la expresión poética. Un factor de origen musical. En torno a éste habrá de buscarse eso que nos lleva a decir, a pensar o a sentir que es poético un texto dado.

*

Los filósofos escolásticos decían “Definid y no discutiréis”. Hermosa fórmula, hermoso sueño, pues la realidad es otra. No basta. Pese a ello, tal aserto no deja de ser de enorme importancia. Veamos, en primer término, qué es definir: es enunciar los rasgos esenciales por los que se identifica algo. Algo que así cobra figura y sentido. Así, para definir el triángulo bastará con indicar que es un polígono de tres ángulos (o lados). Nadie, entonces, lo confundirá con un cuadrado o un hexágono. Los rasgos o características componentes son, en estos casos, inobjetables. ¿Pero será así siempre? ¿Será el concepto hombre definido acertadamente caracterizándolo como un animal racional? Existe tanta irracionalidad, tantas conductas primarias en el hombre que hay derecho a dudar de la validez de tal definición.

Machu Picchu en dos poemas

En el *Canto general* (1950), Pablo Neruda incluye “Alturas de Machu Picchu” como segundo canto. Lo integran doce estrofas que cubren aproximadamente dieciséis páginas. “Alturas...” es un canto elegíaco inspirado en esa obra de titanes que es la ciudadela y lo hace con paralela grandeza, rico de las gracias del símil y la imagen y de las caricias de la música. Entre los poemas dedicados a Machu Picchu, continúa siendo el más alto y dolido homenaje que éste haya recibido.

Las primeras estrofas constituyen el afinamiento, el introito de su discurso fatigado de muerte. Neruda se convierte en el sumo sacerdote de las abisales alturas de Machu Picchu, pues al confuso esplendor de su visión, al genial abigarramiento de su lenguaje, se impone la penosa conciencia de los hombres que dieron su vida para edificarlo. “Piedra en la piedra, el hombre / ¿dónde estuvo?”. El poeta declara su misión: “Mírame desde el fondo de la tierra / labrador, tejedor, pastor callado (...)” “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” (...) “Déjame que en mí palpite como un ave mil años prisionera / al viejo corazón del olvidado.”

El otro poema es *La mano desasida* (1961) de nuestro Martín Adán. Abarca nada menos que doscientas páginas, un verdadero poema-rio en el que Machu Picchu deviene piedra de toque del

metafísico Adán. Asombra el delirio conceptual, el desenfreno verbal absoluto. La incesante invocación es la voz de la zozobra y la desesperación, un obsesivo reclamo del ego que no llega a salir de sí mismo y alucina:

¡Todo lo que te doy, Mundo
¡Todo lo que te doy, Materia
¡Tú, sin mi ser, no serías
Sino el olvido de mi idea y naturaleza
¡Tú eres porque soy, Machu Picchu,
Reflejo de mi presencia,
Un humano como yo,
Uno con su vista a ciegas,
Uno que no puede saber donde
Soltar el peso que le pesa!

En Neruda, la relación que se establece con Machu Picchu se produce de un modo que podemos llamar “objetivo”. El poeta es el hombre que habla sobre una realidad histórica sin perderla de vista, en tanto que la establecida por Martín Adán es diametralmente opuesta, se vale de un lenguaje en permanente abstracción conducente a un vértigo irrestañable.

Textos esporádicos

Ser de este mundo / y no serlo luego / abrigarse con la rosa / del día / y saber que un día / será espacio puro / sin sonrisa / ni espinas

*

Mientras la yerba se encrespa / y brota el húmedo trébol / y mientras el pensamiento / subyugante se desprende / como la anónima hoja / y evoluciona en silencio / entre las cálidas rosas / hay algo más que fruición / encantamiento o asombro

*

El pez acribillado en la salmuera / y la galleta que en silencio / absoluto se marchita / aún subsisten en la vieja / jaula marina / a la que tantos cables / rudamente atormentan // desde las oscuridades sigilosas del agua / un tufo de alquitrán hiere y reanima

/ y un alcatraz / desaliñado como siempre / gravemente en la proa / le otorga compañía

*

Una piedra contra el agua // las concéntricas / ondas que se abren
se explayan ligeras / un murmullo que avanza por la entera /
haz de luces / labradas en la arena

*

La quilla hiende / el negro mar / y huye / el brillante cardumen
azogado // las casas distantes / sus luces apagan / el pescador
a bordo vela / debajo del quieto / follaje del cielo

*

Una rúbrica entrañable / un gesto que se apaga / y el registro de
latidos / a la vista de todos // no dejes sin embargo señas / de
identidad / ni marcas de estilo / quiebra con ira o con dulzura /
tu inveterada máscara / eres el hombre / nada más que el hom-
bre / nada menos que el hombre

*

Con el viento del tiempo y las aguas / con las aguas del tiempo y
el viento / esperar / esperar / esperar

*

Mil guijarros de sol / agua vecina / artificios del viento / sobre
la arena / el río de la noche / pronto se olvida // pero quién me
acompañía // lejos / candor de voces / níveas salpicaduras /
evasivos reflejos

*

... Y los débiles / años de su infancia / acuden en sonrisas trans-
parentes // inventar fue su empeño / un paraíso / más dulce y
palpitante / que el corazón de un ave / impedida de vuelo

Los libros que alguna vez leí

Esa “alguna vez” del epígrafe —lo aclaramos de inmediato— co-
rresponde a los ya muy lejanos años de una adolescencia que buscó
tenazmente abrirse un espacio propio en el mundo, no de la ac-
ción, sino, por el contrario, del ensueño y la fantasía. Yo adolecía
de soledad, de apartamiento causado por los avatares de una frá-
gil y accidentada salud. Si este fue el escenario donde entonces
me hallaba; mi acontecer existencial más íntimo, por su parte,

encontró en el libro y la lectura numerosa y cálida compañía dispuesta siempre a asistirnos en todo momento y en toda ocasión.

Mundo benévolos de fantasmas complacientes salidos de las entrañas de la imaginación y el lenguaje, ficciones plenas encandiladora presencia y dotadas de una brillantez y un relieve que, aún hoy, pese al lapso transcurrido, suelen acudir, indemnes, a mi memoria. Cuando esto sucede, no puedo dejar de preguntarme por estas felices maquinaciones del pasado que no quiere morir.

De todos los libros frecuentados en esos años (no pocos y sí muy variados), fueron los de Emilio Salgari los que, con mayor generosidad, regalaron mis días con sus soleadas aventuras en los inmensos dominios del mar. Con esas novelas me evadí de los caprichos del clima y de la monotonía de los hechos rutinarios. Con ellas viví, intensamente identificado con sus héroes, una vida más real y deseada que la que por entonces me tocó vivir. Y tengo por seguro que en ellas se hallan las raíces de mi querencia por el mar.

Pero Salgari no sólo fue la “distracción”, por más grata que fuera; en toda su vasta obra primaron —al lado de su dinamismo narrativo y de sus grandes destellos exóticos— las nobles pasiones, se exaltaron los valores del riesgo generoso, los de la justicia y el coraje. Aún más, me ofreció la vital poesía de los océanos desiertos y de las aguas inquietas y profundas.

Siempre he lamentado su destino de galeote literario y de suicida, pues Salgari, con una familia numerosa que sustentar, y carente de bienes materiales, fue víctima de un editor que lo explotó a su antojo.

Otros autores también, entre los que figuraban en la modesta biblioteca familiar, despertaron mi interés y sus páginas desfilaron velozmente bajo mis ojos. *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas padre; *Angel Pitou* de Víctor Hugo, *Los misterios de la India* de Xavier de Montepin... Este último provocó en mí una lectura febril y alucinante. La novela narraba las prácticas homicidas de los fanáticos adoradores de una diosa sanguinaria e implacable.

Cierto es que, por entonces, no me preocupaban los valores formales de la obra literaria. El mejor libro era aquel donde yo sentía la reverberante palpitación de la vida. Fue con el hallazgo de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski que tuve conciencia de

haber ingresado en el mundo de las obras maestras plenas de fuerza poética y honda humanidad. Curioso hallazgo, por lo demás, en un cajón de viejos y arrumbados libros bajo la especie de un folletín pacientemente recortado, por un desconocido y ferviente lector, de las páginas de un diario limeño que bien pudo ser *El Comercio* o *La Prensa*.

Imágenes

Haces radiantes que cruzan el espacio literario, las imágenes pierden y recuperan su sustancia ante la vista y el oído de quienes viajan con ellas en silenciosas aventuras. Unas abrasan el papel que las contiene, otras trazan huellas como follajes múltiples, pero todas están furiosamente vivas en el alarde y en las estrategias sutiles de la expresión.

Imágenes. Objetos más frágiles que los órganos florales, más flotantes que la caída de los cuerpos en los acontecimientos del sueño, más encendidas que la misma pulpa del mediodía.

Imágenes. A ellas los recuerdos, los deseos, los conceptos, las trepidaciones del alma, la ebriedad de los sentidos; de ellas se desprenden los sortilegios de aquello que, subterráneo, busca los cielos remotos.

Imágenes. Corrientes profundas del sonido, reverberaciones simultáneas, vuelos rasantes e incendiarios en las entrañas de la apariencia.

Imágenes. Astillas del Gran Espejo.

Poesía y pintura: espejos paralelos

Las relaciones entre poesía y pintura, además de apasionadas, han sido bastante confusas. Ambas artes, pese a que partieron del hecho fundamental de la representación evocadora, cuentan con sus propios y específicos medios de realizarse. No obstante esto, sus identidades fueron alterándose a causa de su afán de involucrarse mutuamente. Fue G. E. Lessing quien en su *Laoconte* (1766) trató con singular clarividencia sobre los límites de la pin-

tura y de la poesía, rompiendo lanzas contra la manía de las descripciones en la poesía y la de la alegoría en la pintura (la engañosa pretensión de hacer de esta “una poesía muda” y “una pintura parlante” de aquella). Lessing distinguió la naturaleza esencial de ambos códigos artísticos: los signos del lenguaje “aunque sucesivos, son, sin embargo, arbitrarios” (...) y se hallan en contradicción con los de la imagen plástica “cuyas partes se desarrollan simultáneamente en el espacio”.

Para la sensibilidad y la imaginación del poeta, sin embargo, otras perspectivas son las que le ofrece la pintura. Esta le suscita —con sus formas y colores— otras imágenes que le son íntimamente descubridoras, así como, en el plano del análisis crítico, conducentes a originales valoraciones.

A menos de un siglo del *Laoconte*, Baudelaire, disertando sobre la utilidad de la crítica, se pronunciaba a favor de aquella cuya índole fuera medularmente poética: “Siendo un hermoso cuadro la naturaleza reflejada por un artista, debe ser ese cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, el mejor modo de dar cuenta de un cuadro podría ser un soneto o una elegía”.

Gran poeta de la modernidad occidental, Baudelaire fue también un apasionado y penetrante crítico cuyo punto de partida se hallaba en una concepción propia del arte tal como puede apreciarse en sus *Curiosidades estéticas*. Pero es en su poesía en verso y prosa en la que se concreta su actitud y sentir profundos frente a la obra plástica. Es en “Los faros” señaladamente donde va definiendo a los grandes maestros por obra y gracia de sus imágenes y de su visionaria concepción de las correspondencias entre el mundo sensible y el invisible, tal como Rimbaud lo hiciera más tarde en su “Soneto de las vocales”. (“En este siglo —escribió Elie Faure— los poetas serán pintores”, pues en el inmenso teclado pictórico la sensación sonora y la sensación coloreada se confunden). En los tres últimos cuartetos de “Los faros”, Baudelaire condensa su pensamiento en la trascendencia de ese grito, de ese ardiente sollozo del hombre que, al dar testimonio de su dignidad por mediación de la obra artística, es retomado por otros (faros, centinelas, voceros) en esa ingente batalla por la belleza, el conocimiento y la expresión, de la cual tanto él como Rimbaud nos legaron tan intensas pruebas.

El diálogo establecido entre poesía y pintura alcanza notable riqueza desde el momento en que el punto de vista (es decir, la visión verbalizada del poeta) se desplaza desde el proceso mismo de la creación plástica hasta los caracteres y significados de la obra; esta es, pues, en términos del hombre como artista y las evocaciones de sus signos en tanto que reveladores de la forma y el sentido.

Estructuras

No sé qué me llevó a recoger del suelo, aún húmedo del amanecer, ese largo y delgado tallo coronado por un semiesférico conjunto de disparadas nervaduras. En verdad, lo tomé como un recuerdo, como una especie de juguete arruinado por el tiempo. Un resto definitivamente seco y austero y —en cierto modo dentro del esplendor coloreado del jardín— bañado por una áspera melancolía.

Puesto en un vaso sobre mi escritorio, atrae casi siempre mi atención sugiriéndome volanderas reflexiones. Lo he escogido como una suerte de ornamento siendo como es algo que contradice el halago visual y encandilador de los sentidos. Pero me gratifica verlo. Sé, ahora, lo que es: una estructura. El esqueleto, el sostén sistemático de un cuerpo del que conserva la forma interior, la distribución exactamente simétrica de sus componentes.

La desnudez de ese tallo empenachado, su frágil firmeza, satisfacen un deseo de penetración en el mundo (no aparential) de los Modelos que sobreviven a la caducidad de la carne y de la flor.

Cuatro poemas

Manuel Díaz Martínez

Aprendiendo a vivir

Así como me ven,
encorvado y canoso y reticente,
propenso a la lágrima más inoportuna,
al sollozo en los sitios más inapropiados,
no hago otra cosa que olvidar:
me paso las mañanas olvidando,
las tardes olvidando,
las noches olvidando.

He alcanzado una cierta maestría en el oficio
y tengo acumulada
una satisfactoria cantidad de olvidos.

Dios no me quite el coraje de olvidar,
Dios no permita que lo odie.

Acta veneciana

Doy fe de que en esta mañana de septiembre,
día diez y seis de cielo despejado,
pusimos las cenizas de Ofelia en ese punto
en que el Canal Grande se junta con San Marcos,
quedando La Salute a un palmo a la derecha;

doy fe de que no ha habido lágrimas
en los presentes, a saber:
Gabriela, Claudia, Alicia,
Javier, Andrés y el que suscribe;

doy fe cumplida de que un silencio extraño,
como si el mundo entero se callase,
aquietó el meneo de las aguas;

doy fe de que no hubo paz unánime
ni unánime conformidad en los dolientes;

asimismo soy fe de que Venecia
flotando en sus canales parecía
un sueño recordado por Ofelia.

(1996)

Información al público

Ya falta un personaje en esta obra.
Ya hay un agujero en el libreto.

Pero la sala está llena: se oyen voces,
toses, roces, chirridos
de butacas...

Es poco probable que el público perciba
que hay un agujero en el libreto.
Quizás es mucho presumir que advierta
que falta un personaje.

Madre,
por si el público pregunta,
¿estás en condiciones de decirme
si volverás a escena en la próxima función?

Oscuramente yacen

Sobre la mesa oscuramente yacen.
¿Son rebujos de polvo, chamuscados
fragmentos de cortezas, renegridas
semillas vanas, pétalos marchitos...?
Son lo que son: minúsculos insectos
quemados por la llama de la lámpara.
Vaciados de apetitos y temores,
descansan, que ya es buena recompensa
por toda la penumbra que esquivaron
y por toda la luz que pretendieron.

Allá arriba, en la lámpara, el enjambre
sigue girando en torno de la llama.



Apuntes sobre pintura

Martha Block

Antes de empezar a trabajar, a menudo enciendo la radio o la televisión. El murmullo de las voces me distrae de la superficie blanca, de la conciencia de mí misma, y así, “distraída”, comienzo a pintar, sin pensar en lo que voy a hacer. Una vez que empecé, si la cosa marcha, me absorbo totalmente en ello, pero de manera casi inconsciente.

*

Son, si se quiere, estrategias para lograr un estado de disponibilidad interior. Igualmente, a medida que avanza un trabajo, procuro eludir ideas y preconceptos que estorben mi percepción de lo que sucede en el papel o en la tela. Así la obra se hace como por sí sola. A partir de un trazo, de una mancha, de un vacío, hay una valoración y una decisión o una cadena de decisión-valoración-decisión... hasta el momento de terminar o interrumpir.

*

La valoración de lo que va ocurriendo en el proceso mismo supone un diálogo o una apertura a otras obras, a aquellas de pintores que están más próximas a mí en ese momento, y también a la memoria visual, afectiva, táctil... Pero lo que importa es que esta relación se despliegue sobre la marcha como algo vivo, aunque uno no sepa bien en qué pueda acabar.

*

Pintar es para mí como zambullirse en un lago totalmente desconocido. De ahí el riesgo, pero también la atracción.

*

El impulso intermitentemente aparece y se va. Cuando viene confío y puedo pintar; cuando se va, con frecuencia sobreviene un estado de depresión. No hay voluntad que pueda sustituir al impulso que va y viene por sí solo.

*



Intento aprender la pasividad.

*

Pintar como un ejercicio de sometimiento. El sometimiento, a veces, como un encuentro.

*

Si logro ver el trabajo realizado como un proceso inconcluso —inconcluso para siempre— entonces todo adquiere sentido.

*

Sólo cuando alcanzo un estado de gran aislamiento, de aburrimiento aun, o de depresión, puedo iniciar un nuevo ciclo de trabajo (puede que sea únicamente liberarse de expectativas para, por fin, abrirse a lo que está ahí). Si no, lo destructivo me arrastra.

*

Dibujo cuando no puedo pintar, como una distracción o una descarga, pero en seguida este ejercicio me obliga a percibir las formas, los espacios con otra intensidad, como por primera vez: palpitantes de vida y de misterio. Algunas veces reencuentro en los trazos que quedaron sobre el papel no sé qué energía, completa en sí misma, pero unida al espacio que la rodea, al blanco. Esta experiencia cuando se da —cualesquiera sean los resultados— es una gracia, y si hay algo que te deje agradecido en esta vida, creo que es esto.

*

Desde luego la oposición figurativo/abstracto en pintura es puramente convencional, ya que la pintura es y no puede dejar de ser espacio; espacio creado sobre la tela o el papel, que entabla —inevitablemente— relaciones de resonancia con nuestra experiencia interior de los espacios, o fracasa.

Referencias

MARTHA BLOCK nació en la Ciudad de México en 1957.

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ (Santa Clara, Cuba, 1936) ha publicado trece libros de poemas. Desde 1992 reside en España, donde dirige la revista *Espejo de Paciencia* de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Los poemas que nos envió pertenecen al libro inédito *Paso a nivel*.

El poeta alemán STEFAN GEORGE nació en Bingen en 1868, y murió en Suiza —exiliado voluntariamente— en 1933. Los poemas que aparecen en este número de la revista son parte de *Los libros de élogas y odas, de leyendas y cantos y de los Jardines Colgantes*, publicado en 1895.

El poeta francés J. L. GIOVANNONI (1953) publicó su poema extenso *La invención del espacio* en 1992.

Impulsado por Ezra Pound, JAMES LAUGHLIN (1916-1998) fundó a los veinte años New Directions, la editorial norteamericana más influyente de este siglo. Una buena parte de su poesía está reunida en *James Laughlin. Collected Poems 1938-1992*. Es también el autor de ensayos notables, algunos de los cuales han sido recogidos en *Ensayos fortuitos* (Vuelta, 1995).

En 1994 la Colección Poesía y Poética publicó *Notas sobre poesía*, de PAUL VALÉRY (1871-1945), una reunión de fragmentos sobre poesía, extraídos y traducidos principalmente de los *Cahiers*. El filón, por supuesto, no quedó agotado. Prueba de ello son las páginas que presentamos en este número, fruto de nuevas incursiones en los sorprendentes volúmenes de prosa del poeta francés.

ELIOT WEINBERGER nació en 1949. Desde 1975 hasta 1982 dirigió la revista *Montemora*. Ha traducido a Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Xavier Villaurrutia y Vicente Huidobro, entre otros. En 1990 editó en México algunos de sus ensayos (*Invenciones de papel*) y en 1992 su *Antología de la poesía norteamericana* desde 1950.