POESÍA y POÉTICA

VERANO 1998 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Discurso en Buenos Aires
Gonzalo Rojas

Chomei en Toyama
Basil Bunting

Sobre Juan L. Ortiz
Haroldo de Campos

Acerca de Rothko
Robert Motherwell

Poemas
Gonzalo Rojas / Juan L. Ortiz
Gustav Sobin / José Bento
José Watanabe / Tedi López Mills

30

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. 30 • Verano 1998

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
Ernesto Hernández Busto
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 licitud de título No. 5752.
Certificado de licititud de contenido No. 4441.
ISSN 018-5154.
Distribución: Universidad Iberoamericana.
Impreso en julio de 1998 por Producción Gráfica y
Comunicación, Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,
03650, México, D.F.

Contenido

5 Metamorfosis de lo mismo / *Gonzalo Rojas*

8 Discurso en Buenos Aires / *Gonzalo Rojas*

15 Chomei en Toyama / *Basil Bunting*
Traducción del inglés: Aurelio Major

40 Juan L. Ortiz: la retórica seca de un poeta fluvial / *Haroldo de Campos*
Traducción del portugués: Gonzalo Aguilar

50 Dos poemas de Juan L. Ortiz en transcreación de Haroldo de Campos

56 Poemas / *Gustav Sobin*
Nota y traducción del inglés: Tedi López Mills

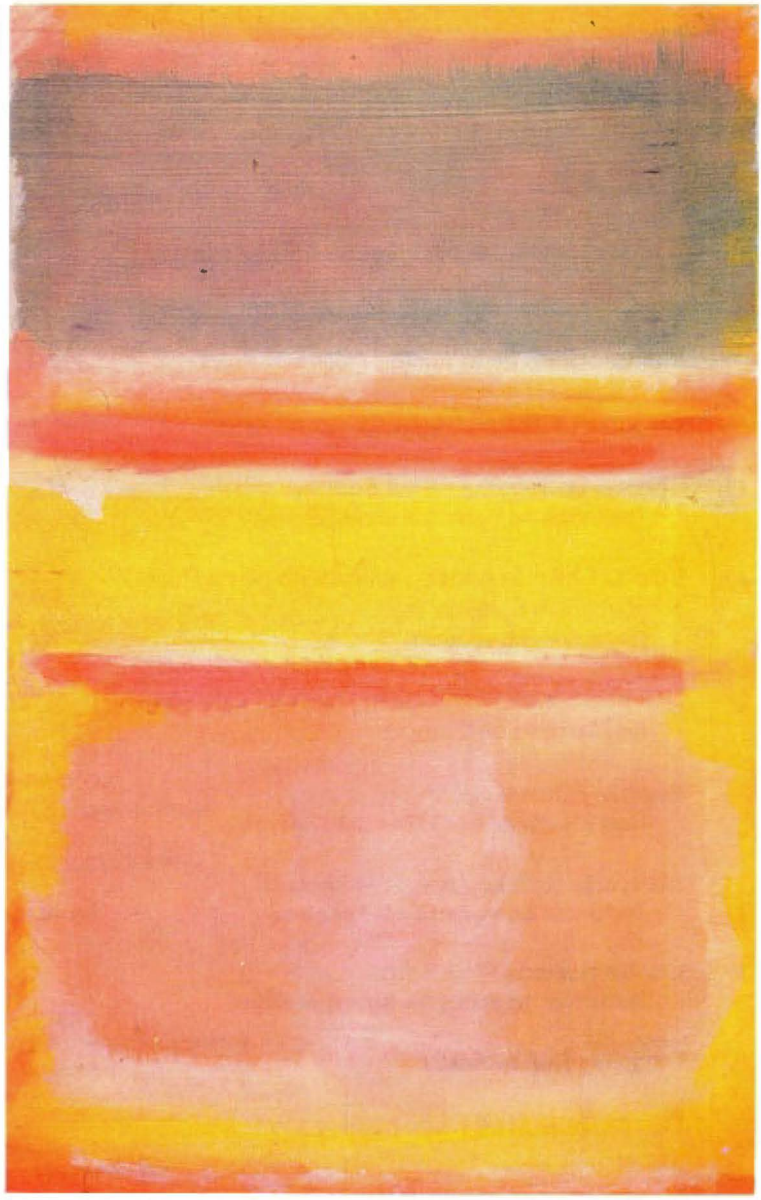
74 Acerca de Rothko / *Robert Motherwell*
Traducción del inglés: Guadalupe Alemán

87 Cuatro poemas / *José Bento*
Traducción del portugués: Rafael José-Díaz

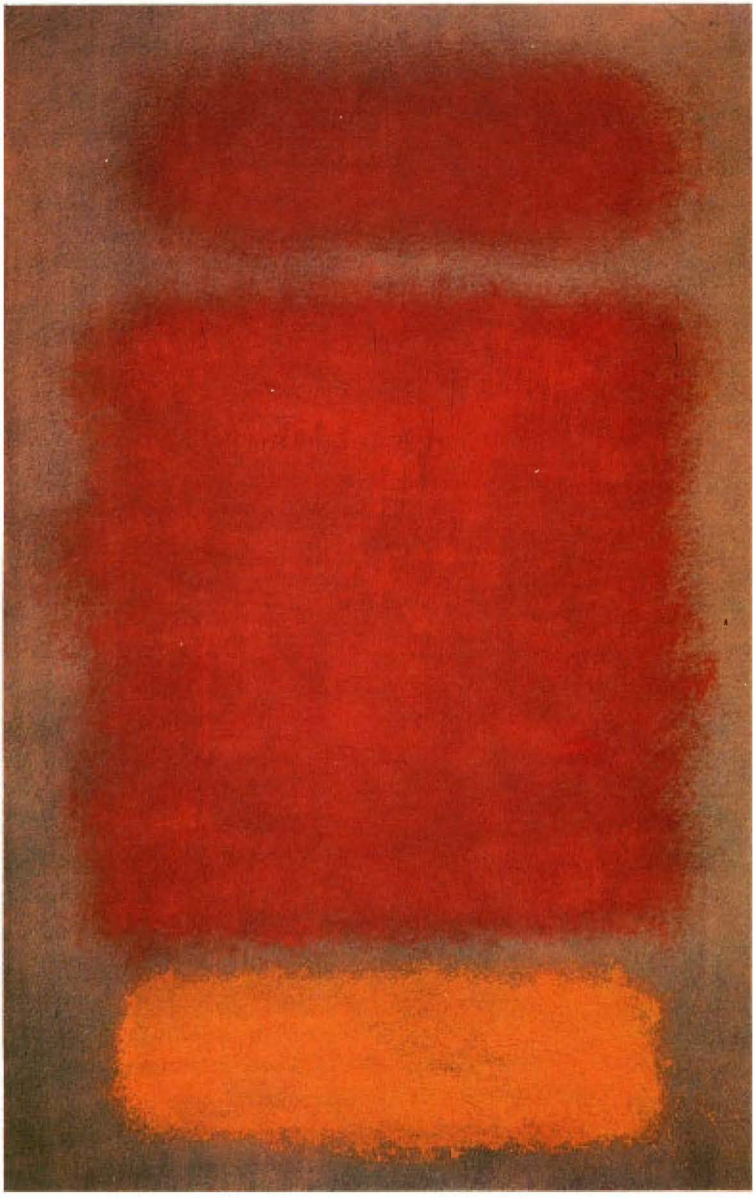
97 Poemas / *José Watanabe*

102 Dos poemas / *Tedi López Mills*

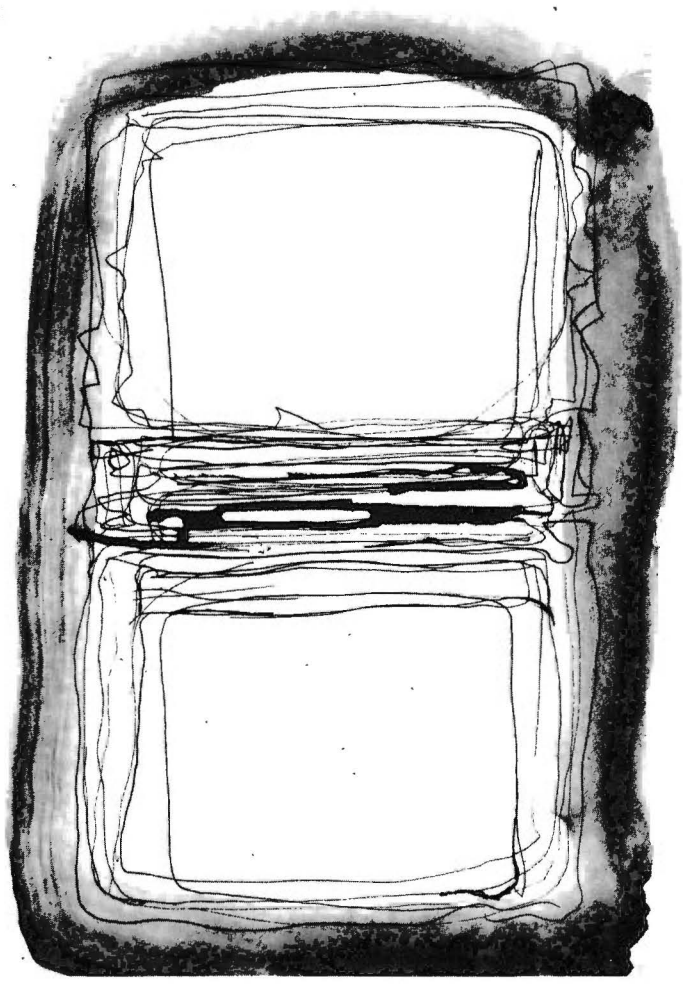
Ilustraciones: pinturas sobre papel de Mark Rothko.



Sin título, principios de los años 50,
acuarela, témpera sobre papel, 100 x 67 cm



Sin título, 1968, acrílico
sobre papel, 46 x 60 x 3.5 cm



Sin título, 1961, pluma y tinta
sobre papel, 28 x 21.5 cm

Metamorfosis de lo mismo

Gonzalo Rojas

A Joaquín Rojas-May
que anda en los cinco

El que no ha visto a Dios en el juego no ha visto a Dios,
yo lo vi a los cuatro tal como es: un niñito
con cara de dragón como somos todos, desde el momento
que el dragón está en nosotros y es nosotros: la que más
me habló de Él esa vez fue la mariposa
en la punta de Bucalebu, y allá abajo
el mar: – "Ésas sí
que son olas, me dijo ella, ésas
sí que son olas".
La pobrecilla
creía ver Mundo, no
había Mundo. Lo que era
o parecía que era, era
pura ventolera

Y ahí mismo se acaba el cuento
del pensamiento. A ver otro, había
entonces – ¿cuándo sería entonces?, había un caballo
grande de ésos que pastan solos en los potreros
sin nadie frente al mar, porque el mar anda siempre
en todo, justo porque es nadie. Bueno: eso
fue al cierre del 21 recién muerto
el muerto que fue el que me lo dio.
¡por dármelo me lo dio! y por eso
mismo no lloré cuando murió, ahí estaba

todo el tiempo el caballo pastando en el potrero
frente al mar, piensa que piensa encima
de sus cuatro patas, ¡precioso
mi ocioso!, pero me lo robaron
de repente me lo robaron porque sí, y ahí lloré,
ahí sí que entré en la mutilación
y vi de golpe a mi padre.
Y otro pensamiento distinto: ¿sabes que hay una rosa que
también crece sola
y a la que se le ve la lágrima? No, no es rocío
lo que se le ve a esa rosa porque esa rosa
es invisible, nadie la ve,
pero está ahí intacta con su lágrima, nunca se seca,
es como una llama de agua, de eso que no hay
y sin embargo hay, ¿la habré visto
o la andaré buscando? Ayúdame, soy
un habitante, pero ¿de dónde?

Lo que pasa es que hablando de mariposas no hay
dragón ni mariposas, nunca hubo, ni infancia, ni
caballo grande, ni rosa, uno mismo
es el abismo, metamorfosis,
de lo mismo, cumple uno ochocientos a cada instante, llueve
lluvia, siempre
llueve lluvia, el poeta
es un animal pasado de realidad y hay que vivir
ebrio de eso, ojalá
sin nadie, silabeando el Mundo
en el aire, total
se nace costino
y lafkenche, "naiden
reempuje a naiden", y otra cosa
sigilosa, de
alumbrado a alumbrado: oigan al río
del que habló Heráclito
retro y rezongón, al viejo río

Renegado que viene volando de las cumbres y unas veces se seca
y otras se desborda, y pasa
loco por mi casa,
ése sí
es un río cumbrereño fuera de sintaxis
que no le pide nada a nadie, hasta que se suicida
unos 3 kilómetros más abajo tirándose de bruces
cuarenta metros contra el Diguillín y renace
de eso, de estar muriendo y siendo a la vez, leopardo
y más leopardo, de eso
y eso, velocísimo.

Discurso en Buenos Aires*

Gonzalo Rojas

Ayer, encima de ese avión que me trajo del otro lado, miré largo el piedrerío: cumbre y cumbre, abismo y más abismo. Pensé, ¡qué raro!, ¿quién habrá inventado que somos necesariamente dos, los de aquí y los de allá? Por lo menos el Hado no lo dice. Límite, ¿qué será límite? Mutilación, ¿qué será mutilación? Cambié entonces motores aeronáuticos por caballos del siglo progenitor y oí el galope de los cascos cuando la Independencia, y ahí sí que fuimos uno. Pegué fina la oreja a la ventanilla y alcancé a oír el relincho en la polvareda de esas batallas de hace dos centurias en el proyecto de una misma libertad. Personalmente soy lafkenche y por lo visto soy costino pero algo entiendo de cerros y quebradas y adoro los barrancos, en una cruza casi animal de onirismo y ruralidad. De ahí mi diálogo con Martín Fierro o con Juan Rulfo, no importa el hemisferio. América es la casa, ¿quién no lo sabe?; fuera perversa la demolición. A mí se me impone con evidencia, ¿cómo la vamos a destrozar o a desmoronar? Cuando en mis mocedades de aprendiz lo dejé todo: surrealismo, universidad, vanidades efímeras y me instalé en lo más alto de Atacama, el que me defendió fue Huidobro: —"Déjenlo, les dijo a mis detractores de un Mapocho más bien afrancesado, que no era justamente el Sena: Gonzalo es un loco que necesita cumbre."

Es que los locos somo hijos de Dios, pienso hoy en la reniñez de los ochenta. Si hay una palabra que he amado y sigo amando es la palabra nadie que ya andaba en Homero. Acordémonos de Ulises en la Odisea: "NADIE me ha herido". O de aquel Juan de Yepes —tan lejos del figurón—, Juan de la Cruz, que sigue siendo el único poeta de fundamento para mí en el español inabarcable

* Con motivo de la recepción del premio "Martín Fierro".

—páramo y más páramo—, que empieza parco en Castilla y crece sigiloso hasta la Antártica.

Lo dijo alguna vez Paul Celan, poeta mío, y pudo también haberlo dicho Vallejo, ese otro gran balbuceante del misterio: "Alabado seas, Nadie." Si hay una palabra que he amado y sigo amando es nadie. Porque, si somos polvo, también somos enigma y de esos estamos hechos. Más claro: no me gusta hablar de lo inhablable, o inefable. Todo lo más, escribo líneas en el viento desde mi infancia, de izquierda a derecha pero también del otro lado porque todo es así, desde el momento que no hay cosa que no sea otra cosa. ¿Será a eso a lo que llamamos realidad? La poesía se adelanta y sus agujas marcan el vuelo de las aves. Tanto se habla de la abolición del yo que dicho ocultamiento se ha hecho sospechoso de originalismo irrisorio. De lo que escribe uno no sabe, dijo el ítalo-argentino, Antonio Porchia, y ése sí que sabía. Ser nadie es aquél al que no se le ve la mano, como a Dios. Al otro, al que se oculta detrás de lo impersonal forzado, también se le ve la mano aunque la esconda.

Ahora algo sobre la identidad del alumbrado que soy yo mismo, por hablar del oficio mayor.

Escribo cada día al amanecer cuando el duchazo frío me enciende las arteriolas del seso. Siempre me funcionó el crepúsculo matinal; el otro, el vesperal, mucho menos; será cosa de respiro imaginario. Porque de veras soy aire y eso tiene que ver con el océano del gran Golfo de Arauco donde nací, y también con las cumbres de Atacama donde (allá por mis 20 años) los mineros del cobre me enseñaron mucho más que el surrealismo: a descifrar el portento del lenguaje inagotable del murmullo, el centelleo y el parpadeo de las estrellas.

Permítanme aclarar: yo tenía 20 años y estaba ahí estudiando en una facultad de letras en ese Santiago capital de no sé qué, a unos metros del gran Huidobro a cuya casa solíamos concurrir algunos jóvenes para oxigenarnos. De golpe se me dio el hartazgo. ¿Hartazgo de qué? De nada, como es el hartazgo; en ese asomo al ser que dice Heidegger. Entonces me aparté de todo y me marché a las cumbres de Atacama en busca de mí mismo como son todas las búsquedas o en busca de mi padre muerto, que es casi siempre uno mismo. Además él fue un minero que venía de mineros, de esos mismos nortes. Así, fui a parar al norte, en diálo-

go amoroso con mujer, una muchacha limpia y mágica de apellido británico, madre del hijo primogénito. Después, ya libre de academias y de vanguardias vanguarderas, el viento de esas cumbres me lo dio todo.

Porque el país longilíneo del otro lado es para la risa: se lo da todo a sus poetas: la asfixia y el ventarrón de la puna, el sol hasta el desollamiento, lo pedregoso y lo abrupto ¡y que lo diga la Mistral!, el piedrerío, lo hortelano y la placidez, el sacudón que no cesa y unas veces estalla cataclístico, la fiereza de las aguas largas y diamantinas, los bosques donde vuelan todos los pájaros, ¡esos bosques!, ¡esa hermosura que nos están robando del Este y del Oeste en nombre de la tecnolatría!, lo geológico y mágico de más y más abajo donde empieza el Principio, más allá todavía de lo patagónico y lo antártico. *¡Chile: país vivido!:* yo he vivido largo a largo ese país y no por turismo literario, ¡Dios me libre!, sino por locura y, ya de niño, me fui a morar para siempre a cada uno de sus párrafos geológicos y geográficos, de norte a sur. Pero no soy eso que dicen, un poeta lárico o telúrico, sino más bien un poeta genealógico de mundanidad, que cree en la doble parentela: la sanguínea y la imaginaria. Así por ejemplo, si el minero del carbón don Juan Antonio Rojas me engendró en plena juventud, en la ventolera seminal de los ocho hijos al cierre de la primera guerra, también me engendró Vallejo o ¿por qué no? Quevedo más remoto, ese Quevedo que discurre siempre lozano en todos los poetas de estas patrias despedazadas, desde Darío a hoy, pasando por Borges, por Vallejo, por Neruda y por nosotros mismos.

Como ya lo estarán viendo, ando en el desvarío del que habla solo y en la aproximación, en la aproximación y la ambigüedad, muy lejos de la exactitud que no es el juego de los poetas. Mis paisanos, los campesinos del otro lado de la cordillera donde duermo a dos mil metros, Chillán de Chile arriba, dicen *difariar* por *desvariar*. Bueno, ya ven ustedes cómo estoy *difariando* en ocasión tan solemne. Es que no merezco este premio ni acaso ninguno, este premio de tan alta jerarquía con el nombre del argentino inmortal. Me cuesta decirles lo que sabemos todos los poetas de esta parte del mundo. América es la casa y la vamos haciendo tabla a tabla, piedra a piedra, palabra a palabra en un ejercicio de invención creciente en la forja de una genuina tradición. Martín Fierro lo dijo con grandeza desde la voz de José Hernández.

Miro este día como finalista del siglo que se va, como finalista y no como terminal, que se me entienda, y se me aparecen de golpe los progenitores: ahí veo por ejemplo, a unos metros, a Sarmiento o a Lastarria, a Bello, a ese Simón Rodríguez vagamundo y del que ya nadie se acuerda, que juró con Bolívar en Monte Sacro la libertad del Continente. Es que andamos en lo mismo de lo mismo, con las tablas al hombro construyendo la PATRIA GRANDE desde las primeras décadas hasta ésta que parece última, y es apenas principio. Porque todo es principio. Y está claro que no hacemos sino nacer. Por lo menos yo veo así la cosa. Y suelo preguntarme de dónde viene uno, para terminar respondiéndome con una frase mucho más conjetural y estricta: "viene de donde viene uno", si es que viene.

Aprendiz inconcluso como soy, escribo cada día mis papeles inconclusos y nunca olvido lo que me dijera un niño del país cierta mañana que concurrí a leer mis versos en una de esas escuelitas del archipiélago de Chiloé, hasta donde llegó Ercilla fundador, el caballo andaluz todo sudado. La escuelita era pobre y el niño de unos diez años, igualmente pobre. Al terminar mi breve lectura me preguntó con desenfado: "Oiga, poeta, y cuando usted termina de hacer una de esas poesías, *¿no le funciona* como que le quedó inconclusa?" Me fascinó la consulta que dio en el clavo mucho más que cualquiera de esas formulaciones académicas sobre mi ejercicio de decir el Mundo. De veras soy ese inconcluso que dijo el niño sin haber leído a Goethe, que por su parte dijo lo mismo: "Que no puedas llegar nunca; eso es lo que te hace grande".

Y sigo hablando solo: ¿Qué más? Aquel Juan de Yepes, rey del idioma que ya dije, escribió una vez: "Volé tan alto, tan alto que le di a la caza alcance"; y yo les digo aquí a ustedes, en la confianza sigilosa: "yo no volé tan alto, tan alto y no le di a la caza alcance", y soy un aprendiz. Ahí me paro. La radiografía acusa: animal rítmico, longevo irremediable. Como se sabe, todo poema es ejercicio de pura mortalidad. Creo en la escritura como acto genésico encima de la página blanca, y en el instante creo. De repente estamos aquí y ése es el juego: de repente no estamos.

De ahí mi fascinación por el silencio. Claro, la poesía se hace con palabras y eso lo dijo Mallarmé pero también se hace con silencio y el que no entiende lo que es el callamiento no entiende nada. Cree que la fanfarria verbal es ritmicidad.

Y, para terminar, amarremos bien las cosas: atemos en un solo haz a ese *nadie* que tanto me fascina con el *callamiento* del alumbrado que habré aprendido a ser en los sufíes o con los mineros ignaros; y, sobre todo, atemos todo eso al encantamiento del amor, sin el cual no anda el mundo: que es acaso la única utopía que nos queda.

Muchas gracias.

Buenos Aires, 15 de abril de 1998.

Sin título, 1961, pluma y tinta
sobre papel, 28 x 21.5 cm

Chomei at Toyama

Basil Bunting

(Kamo-no-Chomei, born at Kamo 1154,
died at Toyama on Mount Hino, 24th June 1216)

Swirl sleeping in the waterfall!
On motionless pools scum appearing
disappearing!

Eaves formal on the zenith,
lofty city Kyoto,
wealthy, without antiquities!

Housebreakers clamber about,
builders raising floor upon floor
at the corner sites, replacing
gardens by bungalows.

In the town where I was known
the young men stare at me.
A few faces I know remain.

Whence comes man at his birth? or where
does death lead him? Whom do you mourn?
Whose steps wake your delight?
Dewy hibiscus dries: though dew
outlast the petals.

I have been noting events forty years.

Chomei en Toyama

Basil Bunting
Traducción: Aurelio Major

(Kamo-no Chomei nació en Kamo en 1154 y murió
en Toyama, en el Monte Hino, el 24 de junio de 1216).

¡Un remolino duerme en la cascada!
¡En los estanques sosegados aparece la espuma
desaparece!

¡En el cenit aleros oficiales,
Kyoto ciudad altiva,
acaudalada, sin antigüedades!

Un demoledor se encarama por ahí,
los albañiles alzan piso sobre piso
en los solares de las esquinas, reemplazan
los jardines con viviendas.

En el pueblo donde sabían quién era
los jóvenes me clavan la mirada.
Quedan pocos rostros conocidos.

¿De dónde viene el hombre cuando nace? ¿Adónde
lo conduce la muerte? ¿Por cuál apiadarse?
¿De quién son los pasos que despiertan deleite?
El malvavisco rociado se seca: pero los pétalos
duran menos que el rocío.

He anotado los sucesos cuarenta años.

On the twentyseventh May eleven hundred
and seventyseven, eight p.m., fire broke out
at the corner of Tomi and Higuchi streets.
In a night
palace, ministries, university, parliament
were destroyed. As the wind veered
flames spread out in the shape of an open fan.
Tongues torn by gusts stretched and leapt.
In the sky clouds of cinders lit red with the blaze.
Some choked, some burned, some barely escaped.
Sixteen great officials lost houses and
very many poor. A third of the city burned;
several thousands died; and of beasts,
limitless numbers.

Men are fools to invest in real estate.

Three years less three days later a wind
starting near the outer boulevard
broke a path a quarter mile across
to Sixth Avenue.
Not a house stood. Some were felled whole,
some in splinters; some had left
great beams upright in the ground
and round about
lay rooves scattered where the wind flung them.
Flocks of furniture in the air,
everything flat fluttered like dead leaves.
A dust like fog or smoke,
you could hear nothing for the roar,
bufera infernal!
Lamed some, wounded some.
This cyclone turned southwest.

Massacre without cause.

El veintisiete de mayo de mil ciento
setenta y siete, ocho p.m., estalló un incendio
en la esquina de las calles Tomi e Higuchi.
En una noche
quedaron destruidos el palacio, los ministerios,
la universidad, la dieta. Cuando el viento viró
las llamas se abrieron en forma de abanico.
Sus lenguas rotas se extendieron y saltaron.
En el cielo las nubes de pavesas enrojecieron con la llamarada.
Algunos se asfixiaron, otros ardieron, apenas unos cuantos
se salvaron.
Dieciséis funcionarios importantes y muchísimos pobres
quedaron sin casa. Consumida la tercera parte de la ciudad;
murieron varios miles; e incontables
bestias.

Necios los hombres que invierten en bienes raíces.

Tres días antes de los tres años un viento
que empezó cerca del bulevard
abrió una brecha de medio kilómetro de ancho
hasta la Sexta Avenida.
No quedó casa en pie. Unas cayeron enteras,
otras hechas astillas; algunas dejaron
enormes vigas clavadas en la tierra
y alrededor
techos dispersos y agitados por el viento.
Rebaños de muebles en el aire,
todo lo plano revoloteaba como las hojas secas.
Una polvareda como humo o niebla,
nada podía oírse en el estruendo,
¡*bufera infernal*!
Lisiados unos, heridos otros.
El tornado viró al suroeste.

Una masacre sin causa.

Portent?

The same year thunderbolted change of capital,
fixed here, Kyoto, for ages.
Nothing compelled the change nor was it an easy matter
but the grumbling was disproportionate.
We moved, those with jobs
or wanting jobs or hangers on of the rest,
in haste haste fretting to be the first.
Rooftrees overhanging empty rooms;
dismounted: floating down the river.
The soil returned to heath.

I visited the new site: narrow and too uneven,
cliffs and marshes, deafening shores, perpetual strong winds;
the palace a logcabin dumped amongst the hills
(yet not altogether inelegant).
There was no flat place for houses, many vacant lots,
the former capital wrecked, the new a camp,
and thoughts like clouds changing, frayed by a breath:
peasants bewailing lost land, newcomers aghast at prices.
No one in uniform: the crowds
resembled demobilized conscripts.

There were murmurs. Time defined them.
In the winter the decree was rescinded,
we returned to Kyoto;
but the houses were gone and none
could afford to rebuild them.

I have heard of a time when kings beneath bark rooves
watched chimneys.
When smoke was scarce, taxes were remitted.

¿Un presagio?

El mismo año, súbito cambio de capital,
establecida aquí, en Kyoto, durante siglos.
Nada obligaba al cambio ni era tarea fácil
pero rezongar era ya demasiado.
Nos mudamos, los que tenían empleo
o buscaban uno o se aferraban al resto
a prisa y presurosos se impacientaban por ser los primeros.
Las cumbreras sobre cuartos vacíos;
desmantelados: flotan río abajo.
La tierra volvió a ser un páramo.

Visité el lugar nuevo: estrecho y más accidentado,
acantilados y marismas, costas ensordecedoras, fuertes vientos
perpetuos;
el palacio era una cabaña de troncos arrojada en las colinas
(aunque el conjunto no deslucía).
No había terreno llano para las casas, muchos lotes baldíos,
una ruina la antigua capital, la nueva un campamento,
y los pensamientos como nubes mudables, deshechos con
un soplo:
los labriegos gimen por las tierras perdidas, los recién llegados
sorprendidos por los precios.
Nadie de uniforme: las multitudes
parecían reclutas con licencia.

Hubo murmuraciones. El tiempo las determinó.
En invierno se revocó el decreto,
volvimos a Kyoto;
pero las casas ya no estaban y nadie
tenía medios para reconstruirlas.

He oído de una época en que los reyes bajo los techos de corteza
miraban las chimeneas.
Cuando el humo era escaso, bajaban los impuestos.

To appreciate present conditions
collate them with those of antiquity.

Drought, floods, and a dearth. Two fruitless autumns.
Empty markets, swarms of beggars. Jewels
sold for a handful of rice. Dead stank
on the curb, lay so thick on
Riverside Drive a car couldnt pass.
The pest bred.
That winter my fuel was the walls of my own house.

Fathers fed their children and died,
babies died sucking the dead.
The priest Hoshi went about marking their foreheads
A, Amida, their requiem;
he counted them in the East End in the last two months,
fortythree thousand A's.

Crack, rush, ye mountains, bury your rills!
Spread your green glass, ocean, over the meadows!
Scream, avalanche, boulders amok, strangle the dale!
O ships in the sea's power, O horses
on shifting roads, in the earth's power, without hoofhold!
This is the earthquake, this was
the great earthquake of Genryaku!

The chapel fell, the abbey, the minster and the small shrines
fell, their dust rose and a thunder of houses falling.
O to be birds and fly or dragons and ride on a cloud!
The earthquake, the great earthquake of Genryaku!

A child building a mud house against a high wall:
I saw him crushed suddenly, his eyes hung
from their orbits like two tassels.

Para valorar las condiciones actuales
compárense con las de la antigüedad.

Sequía, inundaciones y escasez. Dos otoños infructosos.
Mercados vacíos, hordas de mendigos. Joyas
vendidas por un puñado de arroz. Los muertos hedían
en la acera, eran tantos
en la calle Ribera que los coches no podían pasar.
Las plagas crecieron.
Ese invierno los muros de mi casa fueron mi leña.

Los padres alimentaban a sus hijos y morían,
los niños morían mamando de las muertas.
El sacerdote Hoshi iba de un sitio a otro marcando en sus frentes
A, Amida, su réquiem;
contó en el barrio oriental los últimos dos meses
cuarenta y tres mil veces A.

¡Truenen montañas, precipítense, sepulten los riachuelos!
¡Esparzan su vidrio verde, océano, sobre los prados!
¡Gritos, avalanchas, rocas frenéticas, estrangulen el valle!
¡Buques en poder del mar, caballos
en los senderos cambiantes en poder de la tierra, no hay dónde
posar el casco!
¡Este es el terremoto, éste fue
el gran terremoto de Genryaku!

Cayó el templo, la abadía, el santuario y las pequeñas capillas
cayeron, se alzó su polvo y el trueno de mil casas que caían.
¡Ser aves y volar o dragones y montar sobre una nube!
¡El terremoto, el gran terremoto de Genryaku!

Un niño construye una casa de barro junto a un muro:
lo vi aplastado de pronto, sus ojos colgaban
como borlas de las órbitas,

His father howled shamelessly —an officer.
I was not abashed at his crying.

Such shocks continued three weeks; then lessening,
but still a score daily as big as an average earthquake;
then fewer, alternate days, a tertian ague of tremors.
There is no record of any greater.
It caused a religious revival.
Months...
Years...
. . . . . .
Nobody mentions it now.

This is the unstable world and
we in it unstable and our houses.

A poor man living amongst the rich
gives no rowdy parties, doesnt sing.
Dare he keep his child at home, keep a dog?
He dare not pity himself above a whimper.

But he visits, he flatters, he is put in his place,
he remembers the patch on his trousers.
His wife and sons despise him for being poor.
He has no peace.

If he lives in an alley of rotting frame houses
he dreads a fire.
If he commutes he loses his time
and leaves his house daily to be plundered by gunmen.

The bureaucrats are avaricious.
He who has no relatives in the Inland Revenue,
poor devil!

su padre aullaba sin pudor —un oficial.
No me avergonzaron sus lamentos.

Las sacudidas continuaron tres semanas; luego menguaron,
a diario una veintena, intensas como un terremoto regular;
luego menos, en días alternados, una fiebre terciana de estertores.
No hay registro de uno más intenso.
Provocó un renacimiento religioso.
Meses...
Años...
. . . . . .
Ya nadie lo menciona.

Este es un mundo inestable
y nosotros también, y nuestras casas.

El pobre que vive entre ricos
no ofrece fiestas ruidosas ni canta.
¿Se atreverá a tener a un niño en casa, a tener un perro?
No se apiadará de sí mismo sino con un gimoteo.

Pero visita, elogia y lo humillan,
recuerda el remiendo de sus pantalones.
Su mujer y sus hijos desprecian su pobreza.
Para él no hay paz.

Si vive en un callejón de casas de madera podrida
teme al fuego.
Si se marcha a diario pierde el tiempo
y deja su casa a merced de los bandidos.

Los burócratas son avaros.
¡Pobre diablo
el que no tiene parientes en el Erario Nacional!

Whoever helps him enslaves him
and follows him crying out: *Gratitude!*
If he wants success he is wretched.
If he doesnt he passes for mad.

Where shall I settle, what trade choose
that the mind may practise, the body rest?

My grandmother left me a house
but I was always away
for my health and because I was alone there.
When I was thirty I couldnt stand it any longer,
I built a house to suit myself:
one bamboo room, you would have thought it a cartshed,
poor shelter from snow or wind.
It stood on the flood plain. And that quarter
is also flooded with gangsters.

One generation
I saddened myself with idealistic philosophies,
but before I was fifty
I perceived there was no time to lose,
left home and conversation.
Among the cloudy mountains of Ohara
spring and autumn, spring and autumn, spring and autumn,
emptier than ever.

The dew evaporates from my sixty years,
I have built my last house, or hovel,
a hunter's bivouac, an old
silkworm's cocoon:
ten feet by ten, seven high: and I,
reckoning it a lodging not a dwelling,
omitted the usual foundation ceremony.

Quien lo ayuda lo esclaviza
y lo sigue a gritos: ¡Gratitud!
Si busca el éxito es vil.
Si lo evita se le cree loco.

¿Dónde debo vivir, qué oficio elegir
para que la mente se ejercite y el cuerpo descanse?

Mi abuela me dejó una casa
en la que nunca estuve
por mi salud y porque allá me sentía solo.
Cuando cumplí treinta no pude tolerarlo más
y construí una casa a mi gusto:
un cuarto de bambú, que parecía un cobertizo,
mal abrigo de la nieve o el viento.
Levantada en un terreno de aluvión. Y ese barrio
también está inundado de bandidos.

Durante una generación
me entristecí con filosofías idealistas,
pero antes de cumplir los cincuenta
comprendí que no había tiempo que perder,
dejé la casa y la conversación.
Entre las montañas nubosas de Ohara
primavera y otoño, primavera y otoño, primavera y otoño,
más vacías que nunca.

Se evapora el rocío de mis sesenta años,
he construido mi última casa, o cabaña,
una choza de caza, viejo
capullo de gusano de seda:
tres metros por tres, dos de alto: y yo,
que no la tengo por morada sino albergue,
prescindí del rito de fundación acostumbrado.

I have filled the frames with clay,
set hinges at the corners;
easy to take it down and carry it away
when I get bored with this place.
Two barrowloads of junk
and the cost of a man to shove the barrow,
no trouble at all.

Since I have trodden Hino mountain
noon has beaten through the awning
over my bamboo balcony, evening
shone on Amida.
I have shelved my books above the window,
lute and mandolin near at hand,
piled bracken and a little straw for bedding,
a smooth desk where the light falls, stove for bramblewood.
I have gathered stones, fitted
stones for a cistern, laid bamboo
pipes. No woodstack,
wood enough in the thicket.

Toyama, snug in the creepers!
Toyama, deep in the dense gully, open
westward whence the dead ride out of Eden
squatting on blue clouds of wistaria.
(Its scent drifts west to Amida.)

Summer? Cuckoo's *Follow, follow* —to
harvest Purgatory hill!
Fall? The nightgrasshopper will
shrill *Fickle life!*
Snow will thicken on the doorstep,
melt like a drift of sins.
No friend to break silence,
no one will be shocked if I neglect the rite.

He llenado los marcos con barro,
le he puesto goznes a los ángulos;
será fácil desarmarla y llevársela
cuando me aburra de este sitio.
Dos carretillas de bártulos
y la paga del que empuje la carretilla,
se acabaron los problemas.

Desde que anduve por el monte Hino
el mediodía ha batido la marquesina
sobre mi balcón de bambú, la noche
brilló sobre Amida.
He puesto mis libros sobre la ventana,
el laúd y la mandolina a la mano,
reuní helechos y un poco de paja para la cama,
un escritorio liso bajo la luz, una estufa para la zarza.
He recogido piedras, acomodado
piedras para una cisterna, tendí tubos
de bambú. No hay rimero de leña,
hay bastante madera en la espesura.

¡Toyama, abrigada en la enredadera!
¡Toyama, en el fondo de la densa hondonada, abierta
al occidente de donde cabalgan los muertos del Edén
agazapados sobre nubes azules de glicina!
(Su aroma flota al oeste hacia Amida.)

¿Verano? El *sigue, sigue* del cuco —¡para
segar la colina del Purgatorio!
¿Otoño? El saltamontes nocturno
chillará *¡vida inestable!*
La nieve reunida en la entrada,
se fundirá como un ventisca de pecados.
No hay amigos que rompan el silencio
nadie se ofenderá si descuido el rito.

There's a Lent of commandments kept
where there's no way to break them.

A ripple of white water after a boat,
shining water after the boats Mansami saw
rowing at daybreak
at Okinoya.
Between the maple leaf and the caneflower
murmurs the afternoon —Po Lo-tien
saying goodbye on the verge of Jinyo river.
(I am playing scales on my mandolin.)
Be limber, my fingers, I am going to play *Autumn Wind*
to the pines, I am going to play *Hastening Brook*
to the water. I am no player
but there's nobody listening,
I do it for my own amusement.

Sixteen and sixty, I and the gamekeeper's boy,
one zest and equal, chewing tsubana buds,
one zest and equal, persimmon, pricklypear,
ears of sweetcorn pilfered from Valley Farm.

The view from the summit: sky bent over Kyoto,
picnic villages, Fushimi and Toba:
a very economical way of enjoying yourself.
Thought runs along the crest, climbs Sumiyama;
beyond Kasatori it visits the great church,
goes on pilgrimage to Ishiyama (no need to foot it!)
or the graves of poets, of Semimaru who said:

Somehow or other
we scuttle through a lifetime.
Somehow or other
neither palace nor straw-hut
is quite satisfactory.

Se observan unos cuantos mandamientos
donde no hay ningún modo de romperlos.

Una onda de agua blanca tras la barca,
agua brillante tras las barcas que vio Mansami
al remar por la mañana
en Okinoya.
Entre la hoja de arce y la flor de la caña
murmura la tarde —Po Lo-tien
dice adiós en la vera del río Jinyo.
(Toco escalas en mi mandolina.)
Sean ágiles, mis dedos, voy a tocarle *Viento de otoño*
a los pinos, voy a tocarle *Arroyo apresurado*
a las aguas. No soy músico
pero nadie está escuchando:
toco para distraerme.

De dieciséis y de sesenta, el hijo del guarda y yo,
iguales y con el mismo gozo, mascamos capullos de tsubana,
iguales y con el mismo gozo, caquis, higos de tuna,
mazorcas de maíz robado de la Granja del Valle.

La vista desde la cumbre: el cielo se comba sobre Kyoto,
Fushimi y Toba, pueblos de día de campo:
un modo asequible de pasarlo bien.
El pensamiento sigue la cumbre, asciende al Sumiyama;
más allá de Kasatori visita el gran templo,
peregrina a Ishiyama (¡no hace falta ir a pie!)
o a las tumbas de los poetas, de Semimaru que dijo:

De uno u otro modo
pasamos por la vida.
De uno u otro modo
ni palacio ni choza
resultan convincentes.

Not emptyhanded, with cherryblossom, with red maple
as the season gives it to decorate my Buddha
or offer a sprig at a time to chancecomers, home!

A fine moonlit hight,
I sit at the window with a headful of old verses.

Whenever a monkey howls there are tears on my cuff.

Those are fireflies that seem
the fishermen's lights
off Maki island.

A shower at dawn
sings
like the hillbreeze in the leaves.

At the pheasant's chirr I recall
my father and mother uncertainly.

I rake my ashes.

Chattering fire,
soon kindled, soon burned out,
fit wife for an old man!

Neither closed in one landscape
nor in one season
the mind moving in illimitable
recollection.

I came here for a month
five years ago.
There's moss on the roof.

Jamás con las manos vacías, con floraciones de cerezo,
con el arce rojo
que regala la estación para adornar mi Buda
o a los que llegan por casualidad ofrecerles una ramilla, ¡un hogar!

Bella noche de luna,
me siento a la ventana con la cabeza llena de viejos versos.

Cuando el mono aúlla hay lágrimas en mi manga.

Son luciérnagas que parecen
luces de pescadores
frente a la isla de Maki.

Un chubasco al amanecer
canta
como la brisa del monte en las hojas.

Con el chirrido del faisán recuerdo
de un modo vago a mi padre y mi madre.

Rastrillo mis cenizas.

Fuego parloteante,
se enciende pronto, pronto se apaga,
¡buena mujer para un anciano!

Jamás confinada a un paisaje
o a una estación
la mente vaga en la ilimitada
memoria.

Llegué aquí a pasar un mes
hace cinco años.
Hay musgo en el techo.

And I hear Soanso's dead
back in Kyoto.
I have as much room as I need.

I know myself and mankind.
. . . . . .
I dont want to be bothered.

(You will make me editor
of the Imperial Anthology?
I dont want to be bothered.)

You build for your wife, children,
cousins and cousins' cousins.
You want a house to entertain in.

A man like me can have neither servants nor friends
in the present state of society.
If I did not build for myself
for whom should I build?

Friends fancy a rich man's riches,
friends suck up to a man in high office.
If you keep straight you will have no friends
but catgut and blossom in season.

Servants weigh out their devotion
in proportion to their perqu ites.
What do they care for peace and quiet?
There are more pickings in town.

I sweep my own floor
—less fuss.
I walk; I get tired
but do not have to worry about a horse.

Me entero que Soanso ha muerto
allá en Kyoto.
Tengo el espacio que necesito.

Me conozco y conozco a los hombres.
. . . . . .
No quiero que me molesten.

(¿Me nombrarán editor
de la Antología Imperial?
No quiero que me molesten.)

Uno construye para la mujer, los hijos,
los primos, los primos segundos.
Uno quiere una casa para recibir invitados.

Alguien como yo no puede tener sirvientes ni amigos
en el estado actual de la sociedad.
¿Si no construyera para mí
para quién lo haría entonces?

Los amigos gustan de los bienes del rico,
los amigos lisonjean al que tiene alto cargo.
Si uno es recto no tendrá amigos
sino cuerdas y la estación en flor.

Los sirvientes miden su lealtad
con la vara de su sueldo.
¿Qué les importa la paz y la calma?
Hay más ganancias en el pueblo.

Barro el piso yo mismo
—hay menos quejas.
Camino; me canso
pero no tengo que ocuparme del caballo.

My hands and feet will not loiter
when I am not looking.
I will not overwork them.
Besides, it's good for my health.

My jacket's wistaria flax,
my blanket hemp,
berries and young greens
my food.

(Let it be quite understood,
all this is merely personal.
I am not preaching the simple life
to those who enjoy being rich.)

I am shifting rivermist, not to be trusted.
I do not ask anything extraordinary of myself.
I like a nap after dinner
and to see the seasons come round in good order.

Hankering, vexation and apathy,
that's the run of the world.
Hankering, vexation and apathy,
keeping a carriage wont cure it.

Keeping a man in livery
wont cure it. Keeping a private fortress
wont cure it. These things satisfy no craving.
Hankering, vexation and apathy...

I am out of place in the capital,
people take me for a beggar,
as you would be out of place in this sort of life,
you are so —I regret it— so welded to your vulgarity.

Mis manos y pies no pierden el tiempo
cuando no los miro.
No los fatigo.
Además, es bueno para mi salud.

Mi vestido es de fibra de glicina
mi manta de cáñamo,
moras y brotes verdes,
mi comida.

(Que quede bien claro,
todo esto es sólo personal.
No predico una vida sencilla
a los que gozan de sus riquezas.)

Soy mudable niebla ribereña, no de fiar.
No me exijo nada excepcional.
Me gusta la siesta después de la comida
y ver las estaciones sucederse ordenadas.

El deseo, la desazón y la apatía:
así transcurre el mundo.
El deseo, la desazón y la apatía,
no se curan con un carruaje.

Si se obliga a un hombre a la librea
no se curan. Si se es dueño de una fortaleza privada
no se curan. Estas cosas no sacian anhelo alguno.
El deseo, la desazón y la apatía...

Estoy fuera de lugar en la capital,
la gente me cree un mendigo,
como otro estaría fuera de lugar con esta vida,
tan ligado —lástima— a su vulgaridad.

The moonshadow merges with darkness
on the cliffpath,
a tricky turn near ahead.

Oh! There's nothing to complain about.
Buddha says: 'None of the world is good.'
I am fond of my hut...

I have renounced the world;
have a saintly
appearance.

I do not enjoy being poor,
I've a passionate nature.
My tongue
clacked a few prayers.

1932

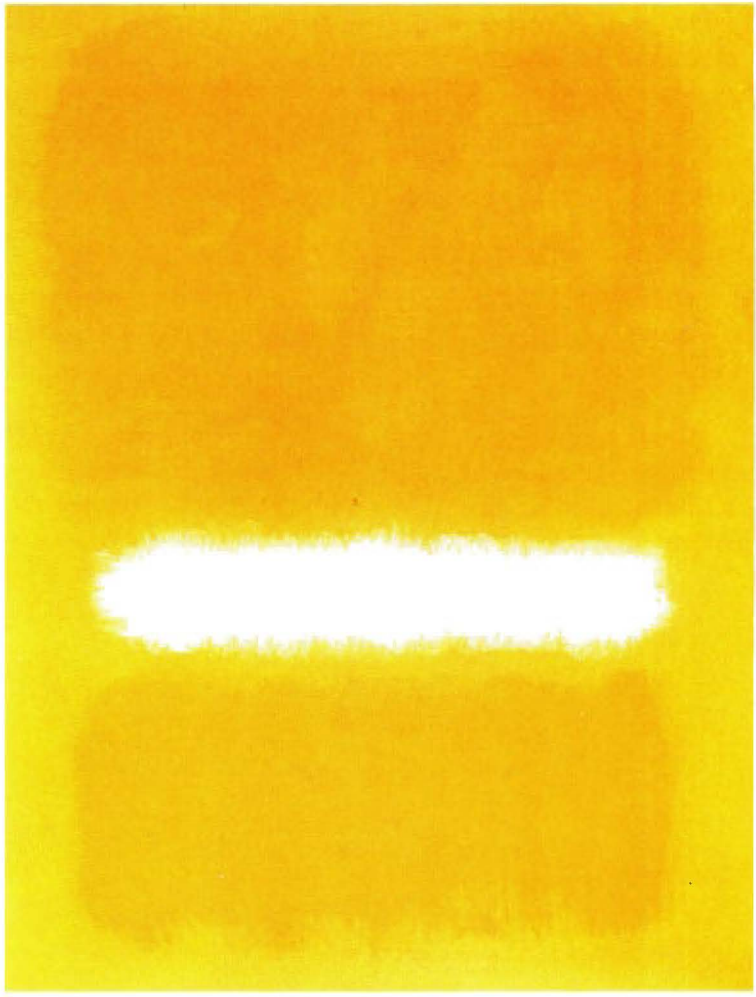
La sombra de la luna se funde en la oscuridad
del sendero del abismo,
hay un recodo engañoso allá delante.

No hay de qué quejarse.
Buda dice: 'Nada hay bueno en el mundo'.
Me gusta mi cabaña...

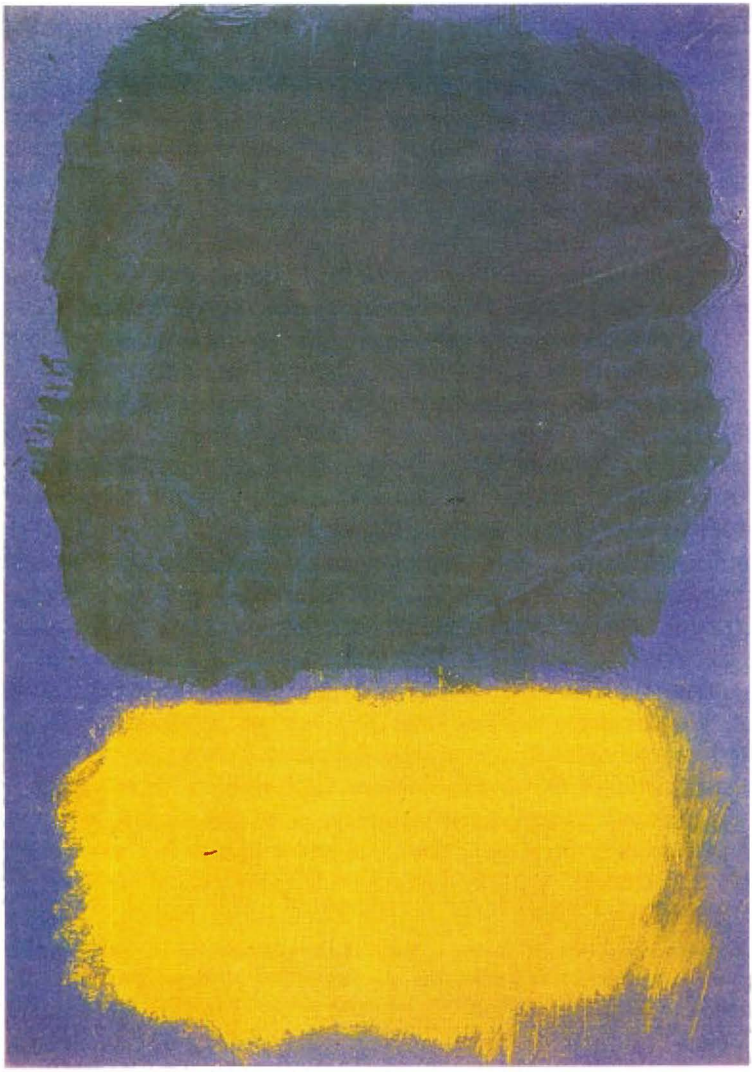
He renunciado al mundo;
mi aspecto
es el de un santo.

No gozo la pobreza,
mi temple es apasionado.
Mi lengua
parlotea unas cuantas plegarias.

1932



Sin título, 1968, acrílico
sobre papel, 61 x 46 x 3.5 cm



Sin título, 1968, acrílico
sobre papel, 46 x 32 x 3.5 cm

Juan L. Ortiz: la retórica seca de un poeta fluvial

Haroldo de Campos
Traducción: Gonzalo Aguilar

El gran escritor oculto de la poesía argentina contemporánea es J. L. (Juanele) Ortiz, poeta que nació en la provincia de Entre Ríos, en el interior del país, en 1896, casi un año antes de que se publicara, en la revista internacional *Cosmópolis*, el poema-constelar de Mallarmé, "Un Coup de Dés", esbozo o primera etapa del Libro ideal, doble del Universo, que el poeta francés nunca llegó a terminar.[1]

Ortiz también, durante su vida como poeta, se ocupó de la realización de una obra-suma —un libro que se desliza, desembocadura de otros libros-afluentes—, que fue germinando y proliferando, casi sin resonancia pública (a no ser la de un pequeño círculo de amigos), desde 1933, fecha de su primera colección de poemas, *El agua y la noche*, de la cual fue, además de autor, diseñador gráfico y editor. Para 1958, ya eran trece los volúmenes dados a luz, siempre a expensas del poeta. Finalmente, en 1968, una editorial de Rosario (Ediciones Vigil) publica, en tres tomos, toda la obra ortiziana que estuvo a cargo del poeta y crítico Hugo Gola y cuyo título general fue *En el aura del sauce*. El año pasado, con introducción y notas de Sergio Delgado y textos críticos de Juan José Saer, Hugo Gola, Martín Prieto, D. G. Helder, Marilyn Contardi y María Teresa Gramuglio, la Universidad Nacional del Litoral lanzó la *Obra completa* de Juanele que contiene su libro-matriz, precedido de un "Proto-sauce" (constituido de poemas sueltos), además de prosas y poemas recogidos que podrían ha-

[1] "El *Coup de Dés* es un poema o, si se prefiere, un libro; él, por ciertas ambiciones, ya es en sí mismo una muestra del *Libro*"; Jacques Scherer, "Le LIVRE de Mallarmé", París, Gallimard, 1957. Ver, en relación a este tema, el ensayo de 1963 que abre y titula mi libro *A Arte no Horizonte do Provável* (São Paulo, Perspectiva, 1969), donde enfoco ese carácter de "esbozo" de *Un golpe de dados* en relación al *Libro* (u *Obra Total*) soñado por el maestro de *Igitur*.

berse integrado en un cuarto tomo de la "obra en progreso" ortiziana.[2]

De hecho, el silencio alrededor de Juanele comenzó, poco a poco, a romperse. La figura del poeta de Entre Ríos se fue revistiendo de un *aura* mítica, y su macropoema, compuesto de libros que desembocan en el "Libro", terminó proponiendo un interrogante, después del anunciado cuarto tomo inconcluso y de la muerte del poeta octogenario en 1978. Un poco a la manera de lo que sucedió en su momento con *Paradiso* de Lezama Lima, el cual también planteó el problema de la *clausura*, del término final, que fue respondida y no respondida, a un mismo tiempo, por el enigmático *Oppiano Licario*, que cierra y abre para una nueva dimensión el *opus* lezamiano, a la manera de un grimorio*, sin resolver la incógnita y sin descifrar su secreto.

Lo que caracteriza la empresa de Ortiz es un tipo extraño e inusitado de retórica. Una retórica *seca* y me atrevería a decir *opaca* ("Mi voz es opaca y sin brillo"[3]) por oposición a la retórica *jugosa*, resplandeciente y resonante, de sucesivos sedimentos metafóricos, dispositivo nerudiano que acabó profundamente arraigado en la dicción poética hipanoamericana.

El discurso de Ortiz es *reseco*, *turbio* y orilla la prosa. Éste no excluye sino que incluye los recursos, aparentemente áridos, de modulación sintáctico-prosódica, los conectivos y disyuntivos, los índices de pausa y reluctancia, las reticencias, los versativos y los

[2] Tuve conocimiento de la obra ortiziana por medio del poeta argentino Jorge Quiroga, cuando éste residía en São Paulo. Con el fin de escribir un estudio sobre las *Galáxias*, Quiroga me entrevistó en mi casa, ocasión en la que me mostró, con entusiasmo, su ejemplar de la edición rosarina de 1968 (*En el aura del sauce*). Después de esa mirada, aunque rápida y superficial, de la inusitada poesía ortiziana, se me despertó el interés por el poeta de Entre Ríos, de quien sólo raramente pude después leer algún poema, hasta que llegó a mis manos, por intermedio del poeta Daniel García Helder, editor del conceptuado periódico *Diario de Poesía*, y gracias a la cortesía de Sergio Delgado, el celebrado volumen de la *Obra completa* (1 121 páginas más el índice), en la edición de la Universidad del Litoral. El *Diario de Poesía* es, además, una de las publicaciones más comprometidas en la divulgación de Juanele.

* "Grimorio" es una palabra de origen francés (*grimoire*) muy utilizada por Mallarmé y que significa libro secreto o mágico (N. del T.).

[3] Palabras de León Felipe ("Mi voz es opaca ...."), tomadas como epígrafe por Juanele en su primer libro (1933). Cf. Hugo Gola, "El reino de la poesía", ensayo incluido en la edición de la *Obra completa* de 1996.

adversativos (especialmente los terminado en "-mente"). Su discurso utiliza puntuaciones como las comas y otros signos ortográficos, y abusa de ellos, arboresciendo, por la disyunción de ramajes, en el blanco de la página.

Esta "arbolatura" (expresión de Sergio Delgado) frásica, que comienza a acentuarse en la última etapa del poeta, no es, sin embargo, construida según un mecanismo regulador interno o un dispositivo de medida, como el "eje-medio" que utiliza, para la captación partitural de la respiración, otro poeta "arborescente", el alemán Arno Holz (1863-1929), autor de *Phantasus*. El poema-libro fundamental de Holz, contemporáneo de Mallarmé, comenzó con la publicación de dos fascículos (1898-1899) y se fue agigantando asumiendo la forma de un "Opus-Atlas" en la edición de 1916 (de Leipzig) hasta alcanzar, acrecentado, una nueva impresión en las *Werke*, 1924-5, vols. 7 a 9, para, finalmente, en 1961-62, culminar recogido en los tres primeros volúmenes de la edición póstuma de las obras del poeta, organizada por W. Emrich junto con la viuda del autor, la (mera coincidencia) argentina Anita Holz.

No estoy proponiendo aquí un paralelo. Nada más distante del mundo "entrerriano" de Ortiz, nada más diferente de él que el cosmorama centelleante, versicolor, de frondosas palabras aglutinadas en compuestos extremados hasta su agotamiento, del *Phantasus* (cuya rigurosa "álgebra textual", cuyo calculado y meticuloso dispositivo de engendramiento fue estudiado por Max Bense). El lenguaje de Holz, entre el impresionismo y el expresionismo, es, al fin de cuentas, "abarrocado", en el sentido tardío (e irónico) de un amaneramiento al mismo tiempo rococó y *Jugend-Stil*. El único trazo que acerca a los dos poetas es el gesto tipográfico emparentado, que tiende a la frase arborescente en el aireamiento de la página (en el caso de Holz, respondiendo a una precisa teoría del ritmo oral; en el de Ortiz, menos radical bajo este aspecto, correspondiéndose a una biodinámica espontánea, a una respiración vital).

En ambos poemas, el *horror vacui* del Libro con su boca abierta que jamás se sacia, aun frente al asedio incesante y *pervasio* de los gajos y retoños de una sintagmática proliferante. La frasística ortiziana, sin embargo, a diferencia de aquélla de Arno Holz, no tiende a la armonización en una figura de base —silueta de conífera— reconocible en las variantes, con un columna axial que sustenta,

más o menos expandidas, las líneas-vértebras de la composición. El *escribivir* (expresión del poeta brasileño J. L. Grünewald), característico de Juanele, se deja desgajar, en la etapa final de su ambicionado *Libro*, como ramajes y ramúsculos agitados por el viento, abandonándose a enlaces y desenlaces en el recipiente de la página. Propone un ritmo libre, pneumático (una respiración: "el hálito, gris y blanco, del mar"), una ventilación y una casualística (una casuística versicular) *ad libitum*, próxima, en el plano visual, a la *action painting*, a la pintura gestual, más orgánica que geométrica (a no ser que se piense en una fluida y voluntariosa topología).

Viajante interior, con raras desubicaciones efectivas de su terruño de origen, Ortiz emprendió un solo viaje al exterior. A fines de septiembre de 1957, y por dos meses, visitó —en una comitiva solidaria de invitados especiales— la China Popular, la URSS y otros países socialistas. Jornada memorable. Memorable en el sentido de memorias, de los "trazos mnémicos" que el País del Medio, cortado por grandes ríos, dejó en la escritura del poeta entrerriano, curvándose, en su curso, hacia la fluencia seminal del Libro-Río que Juanele pacientemente urdía. Poema-río de largo aliento, dígase de paso, es también aquél de João Cabral de Melo Neto, escrito en 1953: *O rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife.** Poema de cantera prosística, a la manera de Berceo ("Quiero que compongamos tú y yo una prosa"), sólo que no en fluencia irregular, ramificada y dispersiva, como en el caso de Juanele, sino contenido en un cauce severo, en metro y rimario ascéticos.

Volvamos, no obstante, a la vertiente china, recogida en la primera parte de "El junco y la corriente" y estampada en las páginas 553-575 de la *Obra completa*, como afluente del *Libro "riocorriente"* (el "riverrun" de Joyce) ortiziano. El viaje a China parece haber actualizado, en geografía real y contacto personales, el antiguo interés de Juanele por la cultura china, sea por la poesía clásica, sea por la escritura ideográmica.[4] Pero el laúd sínico ortiziano ni vibra en las pautas regulares del conciso verso chino, compuesto de caracteres monosilábicos y organizados según una

* Hay traducción al castellano en la extensa antología de João Cabral de Melo Neto realizada por Ángel Crespo y que se titula *A la medida de la mano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994 (N. del T.).

[4] Véase el tópico "Luna de Pekín" de la introducción a la obra de J. L.Ortiz, firmada por Sergio Delgado.

compleja trama tonal, ni busca imitarlos con los recursos de un idioma occidental. Antes que eso, la elocución de Juanele convoca un desgarro y una disonancia que sólo congenia con lo chino en la casi impersonalidad, caracterizada por una retórica hialina, del tipo "cristal evasivo".[5] Su parentesco oriental más nítido es con la caligrafía "desordenada", de estilo "delirante", como, por ejemplo, la del poeta-pintor Cheng Hsien (1683-1765), bizarro e independiente, que se autodenominaba "Feng Tzu" (o demente).

En ese estilo caligráfico, la mano del poeta pintor (y Ortiz, de hecho, lo era) desfigura el diseño ortogonal de los ideogramas impresos, confinados en cuadrículas, como si el pincel de bambú estuviese poseído por una corriente de viento, por una estética de ráfagas. En los poemas chinos de Juanele aparecen algunas palabras en la lengua del país (¿reminiscencias, anotadas o memorizadas, de las explicaciones del guía-intérprete de la comitiva?). Sin embargo, la grafía es caprichosa, comenzando por la del "Río Largo" ("Yangtze" o "Yang-Tsé", que el poeta entrerriano escribe "Yan-Tsé"). Como, a diferencia de Pound, Ortiz no interpola los ideogramas respectivos, resulta difícil indentificarlos.

"Kuan", por ejemplo, puede sugerir —si es pronunciado en la primera tonalidad— desde el sobrenombre de un héroe, canonizado como dios de la guerra, hasta un ave, la garza, cuando es dicho en la cuarta tonalidad, entre otros varios significados posibles. "Yin", según la tonalidad, corresponderá al *principio femenino*, al metal *plata* o a los verbos *imprimir* y *beber*, entre otras acepciones. Así, en el séptimo verso de "Cuando digo China...", con la indicación "Sanghai" (en vez del topónimo correcto, Shangai, en ortografía portuguesa Xangai), la expresión "un porvenir como de *Kuan-yins*..." ¿qué querrá decir? ¿"Un porvenir como de garzas plateadas", con la "s" del plural agregada por Juanele al sintagma chino que es invariable? Mejor no investigar mucho más: la función de esos *calcos* chinos en el verso ortiziano me resulta, antes que todo, mágica, mántrica, de virtual talismán fónico, aun cuando se trata del monosílabo "tao", enigmáticamente asociado con la imagen de un "vuelo en cruz" por el poeta entrerriano.[6]

[5] En el original, "cristal fugitivo". Expresión contenida en un dístico de Ortiz ("Triste, triste de no poder vestir para alguien / los cristales fugitivos y las sedas frágiles del tiempo"), citado por Sergio Delgado, *op. cit.*

[6] Etimológicamente, el ideograma "tao", escrito con doce trazos de pincel, equi-

Otro poema de la serie china, que me parece interesante considerar, es justamente el titulado "El gran puente del 'Yang-Tsé", que se refiere a la visita hecha por el poeta el 27 de octubre de 1957 a esa obra de ingeniería (una vía ferroviaria, toda de acero, de 1670 metros de extensión, construida en la década del 50). El puente liga el norte al sur del país. Sucede que el *topos* de la "Torre (o Pabellón) de la Grulla Amarilla", vinculado al paisaje del "Río Largo", tiene una extensa tradición en la poesía china, desde los clásicos de la dinastía T'ang (Ts'ui Hao y Li Po), pasando por Wei Ku'en (1646-1705), hasta el *chairman* Mao Tse-tung, más conocido como guerrero victorioso y después omnipotente jefe de Estado que como poeta y calígrafo.

vale a "camino" (en japonés, "dô", "tô", es el segundo de los dos "kanji" constitutivos de la palabra "shinto", designativo del shintoísmo, religión tradicional del país; el primer ideograma del compuesto significa "divinidad", "espíritu"). Se escribe con el pictograma de "pie" o "pegada" (una "bota" estilizada), representando "movimiento", en el cual está inscrito el de "cabeza" ("caput", la parte eminente del cuerpo, y también "jefe"), indicando "principalidad", algo como "camino-real"; este segundo pictógrafo es metonímico, reproduce un "ojo" encimado por una saliente "ceja", poniendo en foco la zona de la cara y de la visión). Es un concepto-llave tanto del taoísmo como del confucianismo. Pound lo interpreta como "el proceso", en un sentido ético-pragmático, reconociendo en él "un pie que transporta la cabeza o la cabeza conduciendo los pies, un movimiento ordenado, guiado por la inteligencia" (Confucio, *The Unwobbling Pilot / The Great Digest*, 1952). Hugh Kenner (*The Pound Era*, 1971) argumenta que Pound, involuntariamente, como otros traductores, se sirvió del texto confuciano editado por el filósofo heterodoxo Chu Hsi (a.d.C. 1130-1200), contemporáneo del trovador provenzal Arnaut Daniel. Promotor del neoconfucianismo, Chu Hsi habría infiltrado en este concepto confuciano de matiz eminentemente pragmático-político, un taoísmo de vertiente metafísica o mística (trascendentalista).

En cuanto al taoísmo, en él pueden ser reconocidos, según Etienne, dos tendencias, una de carácter mágico o shamánico, con tónica espiritualista y anhelo de vida inmortal; otra, que correspondería más fielmente al pensamiento de Lao-Tsé ("el Viejo Maestro"), de cuño ultra-rousseauniano, envolviendo una política y una ética, algo como una inactividad-activa, una debilidad-fuerte (una lucha marcial como el judo o la técnica de guerrillas de los vietnamitas contra el invasor norteamericano serían ejemplos de ese taoísmo asimilable como norma de conducta).

Confucio, que para algunos sería contemporáneo y más joven y que para otros precedería en algunos siglos al pensador del *Tao Te King*, se habría pronunciado, según los primeros, sobre el Viejo, comparándolo a un "dragón", por su inaferrabilidad, es decir, por el carácter evasivo de sus palabras. Desde el punto de vista histórico-cronológico, la datación correcta parece ser la de los segundos. En ese contexto, la visión de Ortiz parece haber sido modulada por la versión *mística* o *mágica* de las enseñanzas del enigmático sabio chino. De ahí —quién sabe— la asociación entre el "tao" y la imagen de la "cruz" alada del poema sobre Yang-Tsé.

Mao escribió su poema en 1927, después de visitar el sitio histórico: la Torre, ubicada encima del Río Largo, de donde, según la tradición, un anciano subirá a los cielos montado en una grulla amarilla para no volver a la tierra nunca más.[7] Ortiz, en el inicio de la segunda estrofa de su poema sobre "el gran puente", habla de la "Casa de la garza amarilla", designación aproximativa, como se percibe, del pabellón con la torre que, en chino, se dice "Huag Ho Lou", título, además, de la composición de Mao que tematiza este *locus classicus*.[8] No me parece plausible que Juanele, durante su estadía en China, haya tenido la oportunidad de conocer, en traducción, el texto de Mao, ya que, como se sabe, sólo en enero de 1957 el líder chino permitió la publicación en revista de un conjunto de poemas de su cosecha. Aunque la visita de Ortiz haya sido en octubre de ese mismo año (lo que haría totalmente improbable esta suposición) nada indica que eso haya ocurrido y las *Notas* a la serie china nada dicen al respecto.

De todos modos, hay algunas coincidencias en las referencias, sea la apuntada más arriba, sea la aparición, en los poemas de ambos autores, de alusiones a las colinas denominadas Serpiente (en cuya cima se yergue la Torre) y Tortuga (en la otra márgen del Yang-Tsé, frontera de la anterior). Esas colinas, en el poema de Mao, son comparadas a cerrojos que protegen el curso del río (Ortiz alude a "la primera gran armonía / desde la Colina de la Tortuga hasta la Colina de la Serpiente"). Según el traductor y estudioso Wang Hui-Ming, la referencia a la "Torre de la Grulla Amarilla", en el cuarto verso de la octava de Mao, podría ser una alusión a los antiguos héroes que, según el clásico "Cantar de los Tres Reinos", ambientado en el siglo III de nuestra era, se habían reunido, sin éxito, en ese lugar, buscando un acuerdo de paz. El tema heroico tampoco está ausente en el poema de Juanele. Después de invocar a los personajes asociados a la "Casa de la garza amarilla" y a los grandes poetas de la dinastía T'ang, Tu-Fu y Li-Po ("¿Qué dirían de él los de la "Casa de la garza amarilla"? [...]

[7] Ver mi artículo "A Torre do Grou Amarelo - De Li Po a Mao Tse-tung", en el suplemento "Mais!" de la *Folha de São Paulo* (20.6.97), en el cual publiqué mi "transcreación" del poema del líder chino.

[8] Podríamos suponer que J. L. Ortiz haya usado "garza" en vez de "grulla" para evitar la cacofonía con "amarilla" (N. del T.).

¿Qué dirían de él Tou-Fou y Li-Tai-Pé?"), Ortiz remata la serie de frases paralelísticas en refrán con: "¿Y qué dirían, ellos, de sus héroes?" (los héroes, en este caso, serían aquellos que habían vencido al "Río Largo", construyendo el puente unificador de los extremos del país; no conseguí identificar la referencia a Li-Pin, en la tercera estrofa, pero la alusión parece encajar en la nómina de los héroes).

Hay aun, en el poema ortiziano, una alusión enigmática al "torbellino" ("se abrazarán sobre el torbellino"), mientras en el poema de Mao está la imagen de las aguas turbulentas (Mao recurre a una palabra-duplicada, "t'ao t'ao", para expresar este torrente agitado), comparadas en su poema a la marea-creciente que le apresa el corazón ("Marea del corazón, tan alta como las olas", en mi traducción).[9] Pero el paralelo no va más lejos. Aunque el poema de Juanele insinúe el motivo utópico de la solidaridad y de la fraternidad universales (utopía que, en la poesía ortiziana, "a veces parece coincidir con el socialismo, pero que, en general, se presenta de un modo abstracto, difuso, cósmico")[10], el dispositivo retórico del que se sirve el poeta disuelve todo en un rocío de frases reticentes, truncadas, que se organizan (o des-organizan) como pespuntes —como toques de pincel— sobre un vacío de pintura taoísta. Una errancia temática semejante, indecidible, también creo encontrarla (engendrada, es verdad, por una práctica escrituraria diferente) en ciertos poemas "orientalizados" de Lezama como, por ejemplo, en "La prueba de jade", que traduje para el portugués en mi estudio de 1971 "Una Arquitextura del Barroco".[11]

Esta "dificultad en estar del todo" (cito de memoria una expresión de Cortázar) de la sintaxis ortiziana, esa vocación de interludio y *suspense*, ese obsesivo pespuntar en la página de frases-desunidas que se suspenden en otras frases de raíces aéreas (proceso que se marca justamente a partir de "El junco y la corriente" y que va ganando respiración diagramática en la tipo-

[9] O: "Maré do coração, tão alta 'como' as ondas" (HSIN CH'AO CHU LANG KAO / coração maré ir avante / exsurgir onda alta").

[10] Daniel García Helder en el pasaje final de su hermoso ensayo "Juan L. Ortiz - Un léxico, un sistema, una clave".

[11] En *A operação do texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

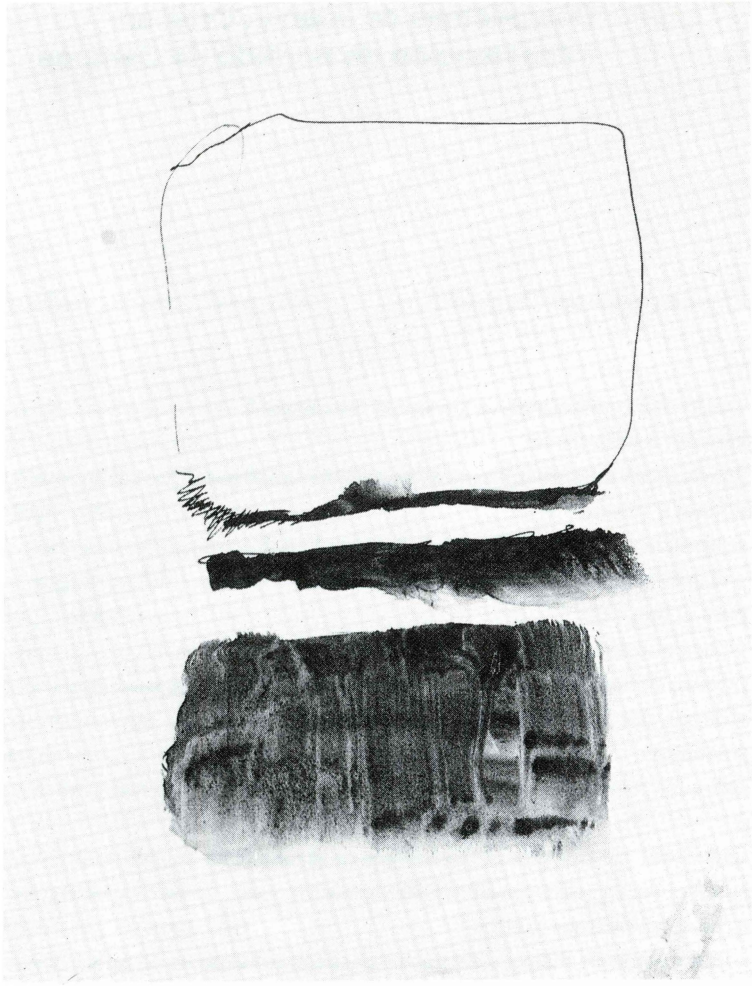
grafía ortiziana en "El Gualeguay", "La orilla que se abisma..." y en los inéditos que hubiesen constituido el "Cuarto Tomo" a partir del poema "Vi unas flores...")[12], ese proceso opera más por expansión y desmembramiento que por eversión y ruptura (en este último sentido, Ortiz jamás alcanza la radicalidad del Vallejo de *Trilce*, por ejemplo), y parece perseguir un, quizás, punto punzante, en el que todas las tensiones sean conciliadas en la totalidad compaginada del "Último Libro", siempre diferido porque jamás puede ser concluido en el bio-ritmo finito de la vida humana.

Vita d'un Uomo llamó Ungaretti a su poesía completa. Ungaretti, un poeta muy diferente, es verdad, en cuanto al timbre estilístico —desértico y barroquizante al mismo tiempo— y que casi sólo tendría en común con Ortiz la fama de *hermético*, pero que es recordado, con razón, por Hugo Gola, en conexión con el tema *existencia* y *poesía*, un tema que en Juanele se expresaría a través de una "serenidad crispada".[13] Pues bien, "Vocación de Entre Ríos" pienso que podría ser la rúbrica definidora de la práctica poética ortiziana, alargada y dilatada al sabor de una vida-tiempo de más de cuatro décadas. Una praxis continuada, diuturna, de esa retórica *opaca* —paradojalmente *seca*— que rige un mundo poético *fluvial*, es cierto, pero de aguas morosas: "profusas, inmóviles, indolentes", frenadas por la interferencia de "islas aluviales" (como lo describe el poeta J. J. Saer[14]). Así, Juanele Ortiz, poeta mesopotámico, viene proyectando, cada vez más, su perfil achinado, su figura de junco ribereño aclimatado en la soledad entrerriana, sobre la poesía de su país (y requiriendo, también, su pasaporte para el mundo, para la *Weltliteratur*).

[12] En el número 33 (otoño de 1995) del importante tabloide argentino *Diario de Poesía*, se publica (se reedita) una significativa entrevista a Juanele, de 1945, sobre las relaciones de su poesía con su región natal, bajo el título "El otoño en Paraná", acompañado de un poema de la última etapa (1970 o 1971), "No puedo abandonar otoño...". Este fascinante poema está recogido ahora en la *Obra completa*, sección "Poesía inédita" (pp. 946-952).

[13] Hugo Gola: "El reino de la poesía", *op. cit.*

[14] J. J. Saer, "Sobre J. L. Ortiz", en el número especial (número 18, 1955) de la excelente revista *Poesía y Poética*, dirigida por Hugo Gola y publicada trimestralmente por la Universidad Iberoamericana (México).



Sin título, 1961, pluma y tinta
sobre papel, 28 x 21.5 cm

Dos poemas de Juan L. Ortiz en transcreación de Haroldo de Campos

El gran puente del "Yan-Tsé"

Quién dijo que no se iba a vencer al "río largo"?
He aquí a toda China
dándose a través de seiscientas veintisiete lunas para que Chen-cow
y Joain y Husan
se abrazaran sobre el "torbellino"
y el encaje de hierro se tendió serenamente
para el amor *ese*
y para que todas las orillas, luego, del país,
dejaran de mirarse, desde lejos, sobre los abanicos de la luz,
y de ser, por la noche, unos límites de noche,
solamente,
sobre los rocíos que se deshacen...

Qué dirían de él los de la "Casa de la garza amarilla"
si aparecieran sobre esa punta, de dónde?
e hiciesen, de nuevo, allí,
aquel puente de manos y de sílabas, bajo, naturalmente, el ángel de la vid?
Que dirían de él Tou-Fou y Li-Tai-Pé?
No es un lazo, también, éste, aunque, es cierto, de metal,
por encima de la melancolía,
o del tiempo, si se quiere, de la soledad
y de la fuga hacia el mar...
pero un lazo que une, además, los pasos de otro tiempo

A grande ponte do "Yang-Tse"

Quem disse que não se acabaria vencendo o "rio longo"?
Eis aqui toda a China
dando-se através de seiscentas e vinte e sete luas para que Chen-cow
e Joain e Husan
se pudessem abraçar sobre o "torvelinho"
e o engate de ferro se estendeu serenamente
para o amor esse
e para que todas as margens, logo, do país,
deixassem de se olhar, de longe, sobre as ventarolas da luz,
e de ser, à noite, uns limites de noite,
somente,
sobre orvalhos que se desfazem...

Que diriam dele os da "Casa da garça amarela"
se aparecessem sobre esta ponta, de onde?
e fizessem, de novo, ali,
aquela ponte de mãos e de sílabas, sob, naturalmente, o anjo da vide?
Que diriam dele Tu-Fu e Li-Tai-Po?
Não é um laço, também, este, ainda que, é certo, de metal,
por cima da melancolia,
ou do tempo, caso se queira, da solidão
e da fuga para o mar...
mas um laço que une, ademais, os passos de outro tempo

hacia el encuentro de todos
en la escritura de unas perlas que ya nunca más han de llorar,
oh Tou-Fou,
unos secretos de sangre?...

Y qué dirían, ellos, de sus héroes?
De Li-Pin, por ejemplo,
poniéndole siete llaves a su solo de "Tsen",
porque tramaba, con sus hermanos, sobre los "Kines" del Yan Tsé,
la primera gran armonía,
desde la "Colina de la Tortuga" hasta la "Colina de la Serpiente"?

Honor a vosotros, oh sudores como de ramas,
que dais pilotes a los días, y les caláis, aún, unas cortinillas de pretil...
Honor a vosotros,
que los unís, aceradamente, sobre las huidas y los límites...
Vosotros, que asimismo, dais el "tao"
una manera de vuelo en cruz, no es cierto? sobre unos bosquecillos
que andan, secamente,
entre las mejillas del aire,
y los "ahí... yo... ahí... yo... ahí... yo"... "de arriba"...
una manera de vuelo en cruz, con los signos
del ave sin sombra
y de la ramita sin invierno...

para o encontro de todos
na escritura de umas pérolas que já nunca mais hão de chorar,
ó Tu-Fu,
uns segredos de sangue?

E que diriam, eles, de seus heróis?
De Li-Pin, por exemplo,
pondo a sete chaves seu solo de "Tsen",
pois tramava, com seus irmãos, sobre os "Kines" do Yang-Tse,
a primeira grande harmonia
da "Colina da Tartaruga" à "Colina da Serpente"?

Eu vos honro, ó suores como de ramagens,
que dais escoras aos dias, e lhes colocais, ainda, um cortinado-peitoril...
Eu vos honro,
que os unis, aceradamente, sobre as escapadas e os limites...
Vós que, do mesmo modo, dais o "tao"
um jeito de vôo em cruz, não é certo? sobre uns bosquetes
que andam, secamente, entre as maçãs-do-rosto do ar
e os "aí... eu... aí... eu... aí... eu"... "de cima"...
um jeito de vôo em cruz, com os signos
do pássaro sem sombra
e do ramúnculo sem inverno...

Cuando digo China... (Sanghai)

Cuando digo China,
es una ramita lo que atraviesa, olivamente, el aire,
en la punta de un vuelo de nieve,
hacia el viento del día...

Salud, brazos de bambú, salud...
Salud, brazos que alzan, desde la piedra y las espigas y las ramas,
un porvenir como de "Kuan-yins"...

Salud, dedos de brisa sobre los pliegues de la tierra,
y sobre el marfil,
para levantar el otro velo de la novia
y revelar las líneas de la dicha que ganaron a la profundidad
y a su palidez misma...

Salud, sonrisa de arroz, y salud, equilibrio
de junco,
con un mundo sobre sí, un mundo,
un mundo en que no ha de concluir nunca, nunca, de abrirse
un espacio de mariposas...

Salud, estrella de crisantemo, llamando
a todas las flores,
para hacer el cielo, aquí, también, sobre la soledad
y el frío...

Salud, alas de China,
latiendo hacia ese celeste que respira igual a un niño,
y que ha de apagar, asimismo, lo que fosforesca todavía,
allá y aquí,
de las lágrimas...

Salud!

Quando digo China... (Xangai)

Quando digo China,
é um ramúsculo que atravessa, olivamente, o ar,
na ponta de um vôo de neve,
rumo ao vento do dia...

Salve, braços de bambu, salve...
Salve, braços que soerguem, das pedras e espigas e ramos,
um porvir como de "Kuan-yins"...

Salve, dedos de brisa sobre as pregas da terra,
e sobre o marfim,
para levantar o outro véu da noiva
e revelar as linhas da fortuna ganhas à profundidade
e à sua mesma palidez...

Salve, sorriso de arroz, e salve, equilíbrio
de junco,
com um mundo sobre si, um mundo,
um mundo em que não há de terminar nunca, nunca, de se abrir
um espaço de borboletas...

Salve, estrela de crisântemo, chamando
a todas as flores,
para fazer o céu, aqui, também, sobre a solidão
e o frio...

Salve, asas da China,
batendo rumo a esse celeste que respira feito um menino,
e que há de apagar, assim mesmo, o que ainda fosforeça,
lá e aqui,
de lágrimas...

Salve!

Poemas

Gustav Sobin

Nota y traducción: Tedi López Mills

Los datos de la vida de Gustaf Sobin son como un ejercicio de austeridad. Nació en Boston en 1935, se trasladó a Francia en 1962 y se mudó a Provenza —o más precisamente al Vaucluse— en 1963. Eligió el refugio de Petrarca, ese "valle estrecho, aunque solitario y deleitoso... a veinticinco kilómetros de Aviñón, donde el Sorgue, rey de todas las fuentes, tiene su origen." Su pueblo diminuto se llama Les Maquignons, que significa "comerciantes de caballos". Es una ladera cubierta de viñedos y de una ración mesurada de casas, donde a lo mucho varía el rigor con el que se suceden las estaciones. Sin embargo, en el siglo V se inició ahí un milagro que luego recorrió toda la comarca: San Verán mató a un dragón y en honor de esta hazaña se erigió una capilla románica en el siglo XI.

El privilegio de vivir en un territorio donde ése es el hecho histórico más reciente tiene también algo de milagroso. Sobin escribe en una pequeña cabaña situada a menos de un kilómetro de donde cayó el dragón. Esto bastaría para mitigar la frugalidad biográfica que parece condenarlo a ser dueño sólo de una obra. Pero Sobin cultiva su propio vacío, alejado de los avatares de una geografía que convive tan estrechamente con la metáfora que el poema parece ser sólo otra consecuencia de una causalidad natural. Su labor ha consistido, en parte, en desviar la verosimilitud de este rito. Su "paisaje semántico", como él lo llama, tiene trazos de un desciframiento paleológico, de un intento de fabricar la fórmula de una tábula rasa, pues la escritura de Sobin se acumula en un lugar ya sobre-escrito. Por eso sus poemas están atravesados por zonas de silencio. Por eso también quizá tienden a prescindir de los nombres propios: sólo en la vaguedad del nombre genérico puede darse el simulacro de una metáfora primigenia. El cedro, el ciprés, el pino contienen ya, en Provenza, la historia de

una literatura; el mero árbol, en cambio, puede funcionar a la manera de un genésis anti-mitológico del poema en tanto artefacto, del poema como un acontecimiento del idioma y ya no sólo como una fenomenología.

En esto Sobin está del lado contrario de su gran antecesor norteamericano en Provenza. Ezra Pound estableció las pautas de ese reino literario y escribió desde el centro de una cultura que, en cierta forma, inventó. Sobin lo ha hecho desde sus orillas. Lo suyo es menos la paráfrasis de una tradición que el intento de enmudecerla a fuerza de perpetrar el registro de una voz anónima. En sus poemas, cuya errancia rítmica se vincula con la tonalidad de William Carlos Williams, todo parece haber quedado fuera, como si la omisión representara la única táctica posible para que el mundo sea una experiencia impersonal que carece, digamos, de las referencias más íntimas a un canon. Lo que no se omite es la presencia casi tactil de una estructura. Sobin abole la tradición en su nombre. Es la estructura la que remite a esa nostalgia oracular que persigue a la poesía, como si alguna vez hubiera poseído el poder de predecir la verdad; es la estructura, también, la que "desafía el peso de lo explícito". Lo que queda adentro, el contenido, es sólo el efecto de una construcción que, mallarmeanamente, busca el silencio. Eso que el Pound de los trovadores no hacía más que rehuir.

La conciencia lingüística del mundo es un peculiar estado del alma que nace más bien en Francia. Sobin la incorpora pero con un giro distinto, pues en su caso el paisaje se convierte en el sitio donde transcurre la memoria, y no tanto la conciencia, de una lengua. La teoría del idioma equivale entonces a la percepción exacta de la naturaleza, y la percepción a un recordatorio de los nombres y de las acciones que ocurren afuera. Extrañamente, a pesar de su abstracción, la poesía de Sobin está llena de sucesos, sus imágenes están ancladas en los hechos. Todo es exterior; lo interno es sólo la captación semántica de algo tan concreto como, por ejemplo, la sombra del almendro, que es la primera del año, o la nieve arrastrada por el viento o el crecimiento de los hongos, que él llama "la carne de la lluvia". La abstracción persistente es un rasgo de temperamento, no el resultado de una metafísica o de una estrategia literaria. En cierto sentido, es la atmósfera que transmite la temperatura emocional del poema, su recipiente más

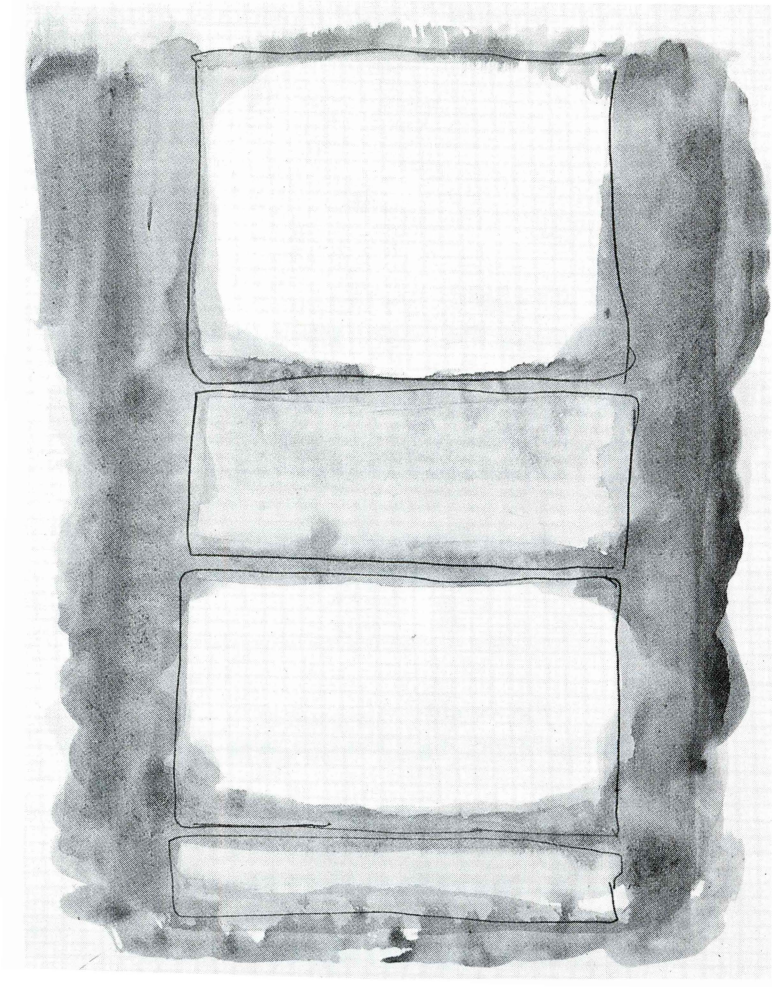
Sin título, 1968, acrílico
sobre papel, 61 x 46 x 3.5 cm

Sin título, 1969,
acrílico sobre papel, 183 x 117 cm

adecuado, pues las palabras tienen otro fin: deben moldear la circunstancia de la metáfora, no las veleidades sentimentales que crean la ficción de una identidad.

Es difícil saber si, en Sobin, las paradojas son un accidente o una forma de realismo: lo abstracto que circunda a lo concreto, la estructura que es el andamiaje del silencio, la imagen despojada de referentes poéticos que es el desafío a las metáforas de una tradición. ¿Es Provenza o son las trampas de una teoría? Supongo que uno puede escoger vivir en un lugar por la cantidad de literatura que contiene; en esto, Provenza tiene pocos rivales. Uno también puede elegir una teoría sin darse cuenta de que al hacerlo se decide por un estilo. En Sobin las dos cosas se mezclan, el lugar y la teoría, y desembocan, primero, en un destino, y luego en una especie de antinomia, una estética regida por antípodas. De un lado, la arcadia provenzal, ese trozo de paraíso secular donde la belleza funciona tan perfectamente que parece encarnar una prueba física de la existencia de Dios; donde hay tal proliferación de tópicos culturales que se ha convertido en uno de los escenarios predilectos de los actores "sensibles" de Hollywood; donde la naturaleza es tan textual que cualquier libro sale sobrando. Del otro, una teoría de la persecución semántica que establece relaciones casi puritanas con la expresión, que excluye sus propias certezas para revelar sólo los titubeos, que restringe el alcance de su conocimiento por temor a perder el vínculo moral con lo que ignora. Esta ambivalencia le otorga a la obra de Sobin una cualidad quebradiza, frágil, como si cada poema viniera equipado con su propio mecanismo de autodestrucción. Pero, asimismo, consolida un equilibrio y una reciprocidad: el lugar y la teoría se redimen mutuamente y, en todo caso, la paradoja que queda, la última, es el poema.

Fragmento del prólogo a la antología de Sobin *Matrices de sombra y viento*, que se publicará próximamente en la editorial Hotel Ambosmundos. El trabajo se realizó con un apoyo del Fideicomiso para la Cultura México/ Estados Unidos. Los poemas que siguen pertenecen a esta misma antología.



Sin título, 1961, pluma y tinta
sobre papel, 28 x 21.5 cm

it's a heart that's
staring into the damp petals; the eyes

understand this.

---

washed altars of
white coral, that depth- ascendent . . .

---

the weight-
less tracery of the lost face, ever-

a- metaphor- away.

---

that the flowers aren't ours, aren't
flowering for our voices, but

the dolorous air's, their white deliveries.

---

es un corazón el que
escudriña los pétalos húmedos; los ojos

entienden esto.

---

altares lavados de
coral blanco, esa hondura ascendente...

---

la tracería
ingrávida del rostro perdido, siempre

a una metáfora de distancia.

---

que las flores no son nuestras, no
florecen para nuestras voces, sino

para las del aire doloroso, sus blancos partos.

---

of shadows, the
first: cast, like

foam, across the furrowed earth . . . .

---

wild buds on their wind-
ballasted antlers, beast struck,
its love belling dumbly in the rain-
darkened rose.

---

brought the sprigs in, the
blossoms, the rooted pearls of the
dew, everything
but the bees.

---

that we outlive this sweet
archaic spring, feed on
its slender wood, with
no measures but our own abandon.

---

a bowl of flowers . . .
a face
in the palm of its gaze: these, *these*
only, windows
opened wide.

de las sombras, la
primera: arrojada como

espuma sobre la tierra arada...

---

retoños salvajes en sus cornamentas
lastradas de viento, bestia abatida,
su amor que brama sordamente en la rosa
oscurecida por la lluvia.

---

metí los vástagos, los
capullos, las perlas enraizadas del
rocío, todo
menos las abejas.

---

que duremos más que esta dulce
primavera arcaica, nos alimentemos de
su madera esbelta, sin
medida alguna salvo la de nuestro propio abandono.

---

un cuenco de flores...
un rostro
en la palma de su mirada: éstas, *sólo*
estas ventanas
abiertas.

bulbed
out-
wards, the
imbarcadero
len-

ses the
senses, water-
cut, the words
slip

through. your
world, in those
immense

muscles of
hair, the lime-
green linens
you travelled with.
once

still is. the
heavens

unravelled. on a
wrist,

over the taut
rocked water, the
white barge

pivots.

abultado
hacia
afuera, el
imbarcadero

reticula los
sentidos. cortadas
por el agua, las palabras
se

resbalan. tu
mundo, en esos
inmensos

músculos de
cabello, las sábanas
verde lima
con las que viajaste.
alguna vez

aún es. el
cielo

desembrollado. en una
muñeca,

sobre el agua
tensa, mecida,
la barca blanca

gira.

Chaplade: autumn

I

always the same breath, boots, whistles
in the wind-clotted orchard;

backwards and forth, being equal.

always the cold lashes of shadows, the
hole where the words went,

the hands
tapping at the edge, waiting for the hands'
answers.

2

comes back
with each small, stuttered particle
still whirring. goes out, comes back.
is in the same instant: another;

while wanting to live;
while wanting a name to live in.

Chaplade: otoño

1

siempre el mismo aliento, botas, silbidos
en el huerto cuajado de viento;

hacia atrás y hacia adelante son lo mismo.

siempre los fríos látigos de las sombras, el
hoyo por donde se fueron las palabras,

las manos
golpeteando en la orilla, a la espera de las respuestas
de las manos.

2

regresa
con cada partícula pequeña y tartamuda
aún zumbando. sale, regresa,
es en el mismo instante: otro;

y entre tanto quiere vivir;
entre tanto quiere un nombre donde vivir.

disks of wind — scoopings!

dust.
dust in each finger's throat, as the hands
murmur the weeds,
thrash
at the grain's sudden spectral lamps (their
holocaustic gold).

dust.
dust and dreams,
and this blazing grain
that bends the eye
and forces the white breath to feed.

discos de viento— ¡paletadas!

polvo.
polvo en la garganta de cada dedo, mientras las manos
murmuran hierbas,
trillan
las repentinas lámparas espectrales del grano (su
oro de holocausto)

polvo.
polvo y sueños,
y este grano deslumbrante
que tuerce al ojo
y obliga al aliento blanco a alimentarse.

only in air
    do the knots dissolve, only
without, with-
in, in the echoing

organs, dis-
perse. earth in-

verted, a life as if passed
a-
mongst its
attributes, you'd rise,
rise as

I'd plummet, your hair —in-
voluted— harden, just
there, where

I'd
vanish.

sólo en el aire
    se disuelven los nudos, sólo
afuera, adentro,
en los órganos

resonantes, se
dispersan. tierra

invertida, como una vida que transcurrió
entre
sus
atributos, te elevabas,
elevabas mientras

me desplomaba, tu pelo —en
espirales— se endurecía, justo
ahí, donde

yo me
esfumaba.

Acerca de Rothko

Robert Motherwell
Traducción: Guadalupe Alemán

10 de marzo de 1967

Rothko sale a recibirme a la puerta de su estudio, una antigua casa de carruajes con techos muy altos, quizá de unos cuarenta pies hasta los tragaluces, silenciosa y de iluminación gris como una bodega. Nos estrechamos la mano calurosamente, aunque durante el encuentro nunca mira hacia mí, sino al piso. Me asomo hacia el fondo del estudio, sin esperar que me invite a pasar, sabiendo que Rothko está terminando unos enormes paneles para una capilla que será construida en la Universidad de St. Thomas en Texas, pues él es un hombre extremadamente discreto cuyo silencio siempre me he obligado a respetar —o que más bien, siempre he honrado. Nació doce años antes que yo (en 1903), y hemos sido amigos tempestuosos desde hace más de veinte años: judío y celta, codicioso y extravagante, realista e idealista, vital y literario, en pocas palabras, Leopold Bloom y Stephen, ya demasiado viejo para serlo.

¿Qué nos une? ¿Una desenfrenada furia metafísica, sin importar las diferencias del estilo social en el cual se exprese? Yo sé que para él soy más "auténtico" mientras más sufro, lo cual hace que otros encuentros resulten incómodos, pues casi siempre tengo por costumbre ocultar la desesperación tras el optimismo y los decorados. Él odia ambas cosas. Es el único artista importante que yo haya conocido del todo indiferente a los objetos. Esto no deja de relacionarse con la naturaleza de su arte. Su mujer invariablemente se refiere a él por su apellido, como si fuera un mito y no un ser humano, como Job.

Pienso que parte de su silencio (que no es neurasténico) se debe a su veracidad. Su único recurso en situaciones donde no quiere decir la verdad —que son muchas— consiste en guardar

silencio. Extremadamente sensible, es egocéntrico de cierta forma con la que sólo Europa, con sus antiguos modales, puede lidiar. De él aprendí el enorme rango de entonaciones que pueden dársele a la expresión yiddish "¡oye!". Le gusta que los rituales se cumplan, pero es capaz de una brutalidad bárbara. Me siento tenso en su presencia, y sin embargo no me es ajeno, pese a lo diferentes que somos; al contrario, él es muy real para mí, como los personajes de la literatura rusa del siglo XIX. Literalmente escupe a tu cara mientras habla —ya sea whisky o licor de centeno— y ha manejado su carrera con mayor maestría que cualquiera de nosotros. Sufre de aburrimiento, y se alegra al verme.

Para mi sorpresa, me invita al espacio donde está trabajando, al fondo del vasto estudio.

21 de abril de 1969

Mark Rothko me llamó por teléfono para preguntar si podía venir a tomar un trago, a lo cual respondí que desde luego. Cuando llegó parecía, aunque agitado, más tranquilo de lo que usualmente había estado en los últimos dos años. Durante cierto momento de la conversación, cuando le pregunté por su trabajo, me dijo que las oficinas de la UNESCO en París lo habían contactado para hacer una habitación que también iba a alojar esculturas de Giacometti. Le pregunté de qué tamaño era la habitación y él dijo que no muy grande, tal vez 28 x 20 pies o algo así. Luego dijo que en todo caso, si aceptaba la comisión, era poco probable que fuera a cubrir toda la pared con una sola pintura. Comentó con ironía que cuando uno se compromete con una pintura de ese tamaño, no queda nada por hacer excepto "componer", que se involucra uno con todos los problemas de la "composición" y que, como es bien sabido, él detesta la idea de "composición". Luego mencionó, olvidando de momento que me las había mostrado en su estudio, que había comenzado una nueva serie de pinturas, "un mundo diferente para mí", parcialmente inspirada por la noción de tener sus pinturas en la misma habitación que el trabajo de Giacometti, a quien obviamente respeta. (Sin embargo recuerdo que hace quince años, cuando surgió en Norteamérica el interés por esas figuras flacas y demacradas de Giacometti, Rothko hizo comentarios

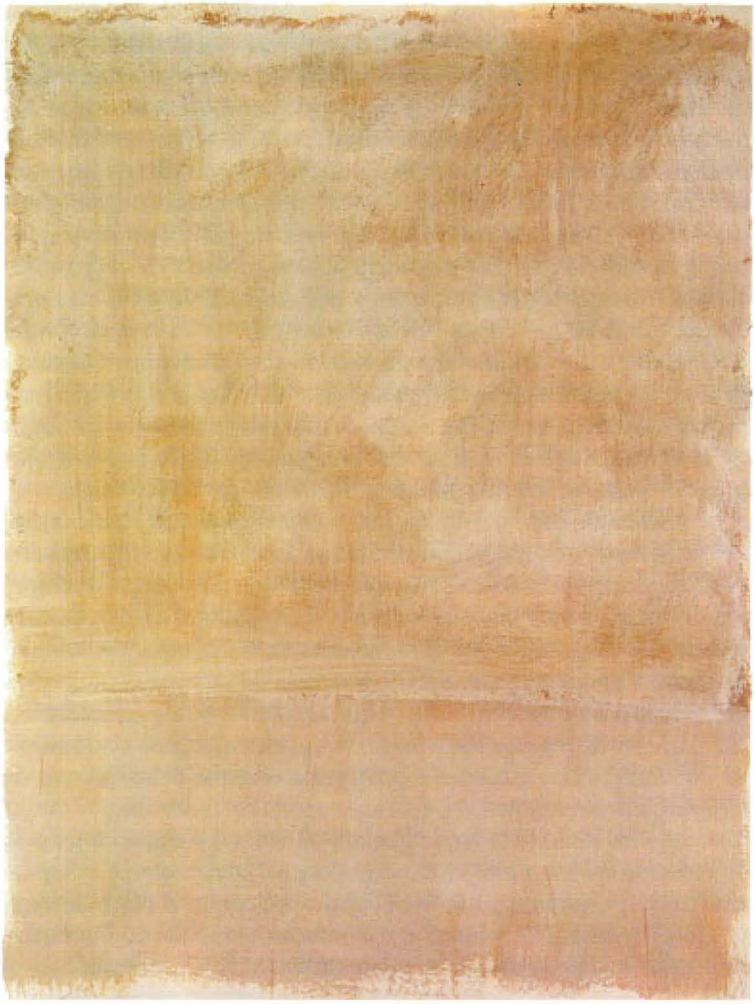
acerca de la insensibilidad del coleccionista capaz de exhibir esculturas tan trágicas en la sala de su casa). De pronto me pareció evidente que si aceptaba la comisión, era probable que llenara las paredes con tres o cuatro pinturas individuales en lugar de una sola, grande. Cuando conocí las nuevas pinturas de las cuales me había hablado —que en papel miden tres o cuatro pies de ancho por cinco o seis de alto— quedé impactado al ver que eran de colores grisáceos y marrones combinados, en lugar de los matices extraordinariamente personales que él solía usar, y de hecho parecidos a los colores que el mismo Giacometti emplea en sus propias pinturas. Supe exactamente a qué se había referido al decir que odiaba la "composición", pero comprendí también que el sentido más profundo de sus palabras alude a que él tiene un tipo de composición diferente, una metodología distinta al hacer un cuadro —de composición renacentista, si se quiere— pero en todo caso también una composición. Enfatizó su creencia en que cada artista debe hallar su propia forma de hacer algo que él mismo considere "tolerable", vale decir, un vehículo adecuado para la visión. Se refería a esto tan específicamente como, por decirlo así, a los vehementes gustos y disgustos de un niño acerca de lo que come, o acerca de lo que quiere o no quiere hacer en un momento dado. Otras veces se ha referido a alguno de sus grupos de pinturas como si fuera una ópera: como si cada pintura individual fuera un solo de voz en una ópera; de manera que tal o cual pintura del conjunto es, por ejemplo, Don Giovanni, otra pintura, Elvira, y así sucesivamente. No puedo exagerar la intensidad de su preocupación en torno a la especificidad, y en consecuencia el por qué —en mi opinión— sus pinturas individuales tienen mayor individualidad que las de muchos artistas obstinados en crear imágenes únicas. Una nota menor: las inflecciones de sus suspiros y de la expresión "oye" son múltiples y sirven de contrapunto a lo que de hecho está diciendo.

28 de enero de 1971

Cuando Mark Rothko se quitó la vida, solo, en su estudio, durante el excepcionalmente frío invierno de 1970, este país y el mundo perdieron a uno de sus grandes pintores modernos, y lo que es

más raro, a uno muy profundo. Pues el arte moderno —hablo en el sentido específico de *l´art moderne*— se ha caracterizado en general por cierto esplendor, por la brillantez empapada de sol de la pintura al aire libre (sin importar que el trabajo se realice al exterior o dentro de un estudio a la luz del día) y por una sección de la paleta mucho más intensa en saturación de matices de lo que es la tradición renacentista, con sus numerosos lustres de pintura. Se cree que Goya, quien murió en 1828, deliberadamente solía poner el último énfasis a sus pinturas a la luz de las velas. Durante la vida de Goya, los acuarelistas ingleses, trabajando en exteriores a partir de la naturaleza, comenzaron a aligerar la paleta del pintor (e incidentalmente a iniciar la tradición romántica, de la cual quizás el expresionismo abstracto haya sido la última manifestación en pintura); más tarde, con los impresionistas franceses, la luz del sol comenzó a permear la corriente principal del arte moderno. Mark Rothko, un colorista original, se sumergía a veces en esa corriente, especialmente en aquellas pinturas con colores cálidos —bermellones, amarillos, naranjas— pero incluso ahí resultaba evidente que lo que ya dominaba en sus obras más oscuras o frías (aquellas con azules y verdes y morados o tonos tierra y negro) no era el color de la brillante luz diurna iluminando objetos intensamente coloreados —de hecho odiaba los objetos, como muchas otras cosas— sino un resplandor luminiscente que brotaba desde dentro. No la luz del mundo. Técnicamente hablando, Rothko fue en esencia un pintor "nocturno", tal y como lo fue, quizás, Odilon Redon, pero a una escala sublime. Le gustaba, incluso de día, pintar con luz eléctrica incandescente, y exhibía sus pinturas al público con un grado extraordinariamente bajo de iluminación. Recuerdo un enorme estudio suyo en el Bowery, un viejo almacén (creo) que carecía de ventanas y le provocaba a uno la sensación de encontrarse detrás de las escenas de un oscuro *set* cinematográfico. Su último gran estudio-carruaje en la calle Sesenta y Nueve Este tampoco tenía ventanas en el área de trabajo, y el tragaluz había sido tapado con tela. Incluso en su estudio anterior en la Tercera Avenida, del lado Este Superior, que yo conocía bien pues él me lo había subarrendado durante varios años (cuando tomó la casa de carruajes), que sí tenía varias ventanas alineadas a la Avenida por donde entraba la luz, él prefirió cubrirlas con pintura negra, como si estuviéramos en

Sin título, 1969, acrílico,
tinta sobre papel, 124 x 103.5 cm



Sin título, 1969,
acrílico sobre papel, 134.5 x 104 cm

guerra, para seguir trabajando con luz artificial.[1] Rothko estaba inspirado por la tradición romántica y vivía atormentado por los conflictos y la angustia reprimida. Solía tener en sus sombríos estudios docenas de envases de pigmentos en polvo, de todos los matices imaginables, y los mezclaba con su pintura para intensificarla —amaba las brillantes temperas de Fra Angelico, y frecuentemente había usado huevos— como a esos químicos europeos que solían exhibir frascos de líquidos verdes y rojos en sus ventanas. Las mezclas de Rothko originaban una serie de resplandecientes estructuras de color que no tienen paralelo en el arte moderno, que son, en el más profundo sentido de la invocación de Baudelaire a los artistas modernos, *nuevas*. Tan nuevas que si Rothko no hubiera existido, ni siquiera habríamos conocido ciertas posibilidades emocionales del arte moderno. Éste es un logro de gran magnitud. Pero el verdadero genio de Rothko consiste en haber creado un lenguaje del sentimiento a partir del color.

Por lo tanto, con su muerte, una cierta dimensión abandonó al arte moderno, una cierta contradicción que, sin embargo, brillaba con una luminosidad interna del color que es "conmovedora" —para usar uno de sus términos favoritos. Esta capacidad de conmover fue dominante en su magnífica retrospectiva de 1970 en Venecia, y luego en Nueva York, después de su muerte, sólo diez años después de su exhibición aquí, en el Museo de Arte Moderno. Aunque le gustaba ser tratado como a un genio —una visita a su estudio era una audiencia, pues tenía una noción anticuada de la jerarquía del talento, a pesar de sus sentimientos pseudomarxistas de los días de la WPA durante los Treintas— en el fondo de su corazón moraba una ambivalencia profundamente arraigada, una duda persistente, que lo llevaba a preguntar a sus íntimos si él era en verdad un pintor; e iba mucho más allá de las dudas habituales de un artista acerca de su trabajo. Era una duda definitiva. A tal grado que pensaba que sus clientes —a quienes solía aterrorizar o exigir un pago mayor de la noche a la mañana— estaban posiblemente fuera de sus casillas, y que él mismo no era sino un charlatán conjurador de colores.

[1] Motherwell lo recordaba como *aproximadamente en la calle Cincuenta y Siete, sobre una tienda que vendía cosas de cinco y diez centavos*. (Conversaciones con el artista, 1983-1986).

Aunque habilidoso, Rothko tenía poco sentido de la astucia; aunque seguro según cualquier criterio externo, solía preguntarme entre irónico y desesperado de qué manera puede uno vivir una vida, como si yo lo supiera; ampliamente reconocido por el medio artístico, por numerosos coleccionistas y críticos, por numerosos premios, por un doctorado de Yale, por este Instituto, aun así se negaba a exhibir, aterrado ante el espectro del desinterés. Siendo un colorista, su vida fue gris; tuvo gran renombre como artista abstracto e insistía en que su trabajo era puro asunto temático, refiriéndose a la capacidad de conmover que mencioné antes, y tal vez, en un sentido oriental, al vacío —le gustaba recordar que Antonioni, el director de cine, le había dicho a través de un intérprete que ambos se ocupaban del mismo tema: "la nada". Carente de alegría, amaba la alegría de un hogar y se encontraba a sus anchas siendo huésped; hombre lleno de vida, estaba cargado con una sensación de impotencia y una rabia ardiente. Solía decir que nadie se había percatado de la cantidad de agresión en sus pinturas. ("Cantidad" era una palabra importante para él: conocía la gran lección artística de que los tantos o, como decimos, las cantidades pesadas con exactitud, se condensan cualitativamente en el arte. Igual que Duncan Phillips, usó la palabra "medidas").

Su sentido de la calidad y su visión subjetiva lo apartaron artísticamente de los demás pintores inmigrantes judíos de la Rusia blanca en Nueva York, con quienes por otro lado tenía mucho en común: un mundo representado en varias novelas de Europa del Este, aquellas que podían haber sido ilustradas por Burliuk[2]. A su modo, era tan desdeñoso con el formalismo —la Escuela que él y yo fundamos con otros dos artistas durante los Cuarentas se llamaba "Los Temas del Artista"— como lo eran en forma más obvia sus colegas del realismo social. El logro artístico de Rothko es sobrecogedor porque se desvía del cauce del arte moderno por medio de un cambio de tema hacia lo nunca antes soñado, hacia un arte abstracto de conmoción ante el vacío ignoto. Su trabajo tiene una resonancia inconfundible, peculiar en sí misma, en su propio tono característico. Esencialmente su creencia era: *siento*,

[2] David Burliuk (o Burljuk) (1882-1967), artista nacido en Rusia que llegó a los Estados Unidos en 1922.

luego existo; y eso es lo que su colorido expresaba, incluso cuando se trataba de algo feo, como sucedía en ciertas ocasiones. El mejor elogio en su vocabulario consistía en llamar a alguien un "ser humano", es decir, una persona que siente. En la década de los Cincuentas usaba la palabra "éxtasis" para describir su ideal de pintura; pero su vocablo constante era "tolerar". Un trabajo quedaba logrado en su totalidad si él podía tolerarlo, si no era una mentira.

Durante los últimos años de Rothko, después que su aneurisma (y otras cosas) lo dejaron traumatizado, repleto de drogas terapéuticas y de alcohol, su tirante esfuerzo por contener la rabia se volvió continuamente visible. Varias veces se volvió hacia mí y me dijo con la mirada ofuscada de un animal: "La mía es una edad vieja y amarga". Lentamente, durante esos dos años de indescriptible sufrimiento y torpe anestesia, Rothko se fue vaciando de sensaciones, como sin duda la sangre fue drenando en su cuerpo durante la muerte. Su suicidio debió haber sido complejo; él mismo era complejo. Su inteligencia innata no era frágil ni pasiva, sino la gran mente innovadora de la época. Rothko era perfectamente capaz de imaginar junto con Antoine de Saint-Exupéry que "la muerte es un asunto de grandeza. Al instante genera la existencia de una nueva red de relaciones entre tú y las ideas, los deseos y las costumbres del hombre ahora muerto. Es una reordenación del mundo". *(Vuelo a Arras).* Y sí, su acto final reordenó la forma en que debemos verlo. Se volvió mítico, como Arshile Gorky, Jackson Pollock y David Smith antes que él: un hombre cuya capacidad para integrar un trabajo artístico resultó conmovedora frente a su incapacidad para integrar una existencia viable. Como dijo Cocteau, todo puede resolverse excepto el ser. O quizás no fue el artista el que se mató sino el hombre común, en un acto único de rabia y desesperación y soledad y enfermedad. Nunca lo sabremos. Nunca estaremos seguros de que haya hecho una elección definitiva. Pero la cualidad liberadora de su arte, su verdadero monumento, es sin duda auténtica, porque representa elecciones concretas y específicas realizadas libre y conscientemente, entre otras fuentes preconscientes y descubrimientos técnicos, cualesquiera que hayan sido —tales como la intensificación de los pigmentos de fábrica, los bordes plumosos hechos con el resorteo de una brocha gorda, la profundidad poco común de sus bastidores (descubierta durante los primeros esfuerzos por eco-

nomizar), los bordes blancos de sus últimas obras oscuras, mismos que originalmente enmascarilló pero al fin incorporó como parte de la pintura debido a la luz que arrojaban; en suma, esas fuentes y medios que se fusionaron con su expresión interna de color-espacio, tal y como corresponde a un gran pintor que, en lugar de sentirse constreñido, elige el modo de tratar su tema, un tema que de todas formas le había sido impuesto por este periodo de agonía. Los últimos veinticinco años, el lapso de su madurez artística, se han caracterizado por un cambio revolucionario que se aleja de la esperanza en la conciencia humana, de lo cual Rothko fue un espejo muy certero. Como dijo Solzhenitsyn: "¿Y si Tolstoy no hubiera dicho la verdad?"

De la galaxia de brillantes judíos rusos que destacaron en cada disciplina en nuestro país, opino que Rothko fue el pintor más grande. Un amigo mío[3], también brillante, un téologo hebreo (entre otras cosas) recuerda un almuerzo durante el cual Rothko defendía el hecho de ser pintor del mismo modo en que un niño podría apelar a sus ancestros; y me recuerda que durante la última fiesta ofrecida por Rothko en su vasto estudio, rodeado por sus últimos trabajos en blanco y negro, el artista estaba como protegido por sus propios talismanes mágicos gracias a los cuales ningún mal podía alcanzarlo, ningún demonio podía poseerlo. En consecuencia, más que un gran pintor moderno era un practicante de la magia benévola, y esa magia conserva su carácter sagrado. Dejar de percibir la magia sagrada significa percibir tan sólo rectángulos de lona coloreados en forma original, es decir, el vacío propio de un filisteo. Él experimentó aquello por lo cual lucharon sus antepasados. Está muerto, pero su experiencia vive; conmovedora, torpe, y en las ocasiones en que alcanzó el éxtasis, arrebatadora y única.

[3] Arthur Cohen (1938-1986), autor, editor y comerciante de libros raros.

Algunas declaraciones de Rothko

Prefiero ser pródigo antes que mezquino: conferiría atributos antropomórficos a una roca antes que deshumanizar la más leve posibilidad de conciencia.

No creo que haya existido nunca la cuestión de ser abstracto o figurativo. En realidad se trata de acabar con este silencio y esta soledad, de respirar hondo y estirar los brazos de nuevo.

Yo hago pinturas muy grandes. Me doy cuenta de que históricamente la función de hacer pinturas grandes consiste en pintar algo grandioso y pomposo. Sin embargo, la razón por la cual las pinto —y pienso que se aplica a otros pintores que conozco— es precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Hacer una pintura pequeña significa situarte fuera de tu experiencia, observar una experiencia como a través de un estereoscopio o por medio de un lente reductor.... No importa de qué manera pintes la pintura más grande: estás en ella. Es algo sobre lo cual no puedes mandar.

Una pintura vive por camaradería, expandiéndose y alistándose ante los ojos del observador sensible. Muere durante la misma prueba. Por lo tanto, enviarla al mundo es un acto riesgoso. ¡Con cuánta frecuencia debe ser menoscabada por los ojos de los insensibles y la crueldad de los impotentes que querrían extender universalmente su aflicción!

Carta de Mark Rothko, Adolph Gottlieb y Barnett Newman
(7 de junio de 1943)

1. Para nosotros el arte es una aventura en un mundo desconocido, que sólo puede ser explorado por aquéllos dispuestos a correr los riesgos.

2. Este mundo de la imaginación es caprichosamente libre y violentamente opuesto al sentido común.

3. Nuestra función como artistas consiste en hacer que el espectador vea el mundo a nuestro modo —no al suyo.

4. Favorecemos la expresión simple del pensamiento complejo. Estamos con la forma grande porque tiene el impacto de lo inequívoco. Deseamos reafirmar el plano pictórico. Estamos con las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad.

5. Existe una noción ampliamente aceptada entre pintores según la cual no importa lo que uno pinte mientras esté bien pintado. Esta es la esencia del academicismo. No hay tal cosa como una buena pintura acerca de nada. Afirmamos que el tema es crucial y que la única materia temática válida es la trágica e intemporal. Por eso profesamos un parentesco espiritual con el arte arcaico y primitivo.

Las ilustraciones fueron tomadas de Clearwater, Bonnie, *Mark Rothko. Œuvres sur papier*, Adam Biro, Nueva York, 1993.

Quatro poesias

José Bento

François

...und tragen das Grün in dein Immer.
Paul Celan, *Grabschrift für François*
[... e levar o verde ao teu sempre.]

Por um sopro na cinza
onde o fogo, de tão breve, fora frio,
sabemos que estiveste aqui:
um afago vazio
demasiado em ti,
só no verde que a teu nunca levou.

Como teu nome.
— Quem mais te chamou?

Cuatro poemas

José Bento
Traducción: Rafael-José Díaz

François

...und tragen das Grün in dein Immer
Paul Celan, *Grabschrift für François*
[...y llevar el verde a tu siempre]

Por un soplo en la ceniza
donde el fuego, de tan breve, fuera frío,
sabemos que estuviste aquí:
una caricia vacía
excesiva en ti,
sólo en el verde que a tu nunca llevó.

Como tu nombre.
—¿Quién más te llamó?

Se aqui houvesse uma porta, eu bateria
com as mãos, a voz, o abandono, o silêncio
do olhar a debater-se contra a folha negativa
que me detivesse.
Bateria mesmo sem esperança:
vento que consome seus soluços
sem abalar a noite,
só para reconhecer minha fraqueza
perante essa lei sem letra mas violenta.

Mas onde a porta? Onde
nem que só uma ombreira a projectar
um horizonte para este recinto?
O espaço, aberto: a amplidão
encarcera.
Que armadilhas ameaçam,
aqui, nesta casa sem paredes que não sejam
as sebes onde o bosque principia a pronunciar-se,
as dunas que o mar vai despojando?

Uma luz repercute um astro morto:
hálito fosco, punho
que fere na escuridão,
sob pálpebras sangrentas.

Dou uns passos.
Avanço?

Si aquí hubiese una puerta, yo golpearía
con las manos, la voz, el abandono, el silencio
de la mirada debatiéndose contra la hoja negativa
que me detuviese.
Golpearía incluso sin esperanza:
viento que consume sus sollozos
sin turbar la noche,
sólo para reconocer mi debilidad
ante esa ley sin letra pero violenta.

¿Pero dónde la puerta? ¿Dónde
una única jamba que proyecte
un horizonte para este recinto?
El espacio, abierto: la amplitud
encarcela.
¿Qué trampas amenazan,
aquí, en esta casa sin paredes que no sean
los setos donde el bosque comienza a pronunciarse,
las dunas que el mar va despojando?

Una luz repercute un astro muerto:
hálito opaco, puño
que hiere en la oscuridad,
bajo párpados sangrientos.

Doy unos pasos.
¿Avanzo?

Como, se o nada é para mim chão e cajado?
Porta, não aqui, nem em nenhures.
— Nem a que foi anunciada como estreita?

O campo todo, um peito a ansiar braços que o soltem;
ao fundo, o azul de lábios a chamar.

— Bate, não tocarás sequer num eco.
Entra: não esperes, ninguém virá abrir.

¿Cómo, si la nada es para mí suelo y cayado?
Puerta, no aquí, no en ningún lugar.
—¿Ni la que fue anunciada como estrecha?

El campo todo, un pecho deseante de brazos que lo suelten;
al fondo, el azul de labios que llaman.

—Golpea, no tocarás siquiera en un eco.
Entra: no esperes, nadie vendrá a abrir.

Um alcião vem alar este rio encalhado:
sua flecha solta no teu olhar todas as aves
com a vigília ofegante, o ávido abismo
do mar onde te chamam tuas naves.

Que outro apelo esperas? Que ferida
pedes que em teu lado deixe o estigma
que te dispa,
te sagre,
te despida,
te sangre e arraste à sirga

em dias tão sepultos que te esqueces
que a noite exausta caiu, sem abdicar.

Seu súbito levantar e seu regresso
tão cego hão-de colher-te que só a reconheces
ao transmudar-te em seu domínio imerso.

Un alción viene a dar alas a este río varado:
su flecha despliega en tu mirada todas las aves
con la vigilia jadeante, el ávido abismo
del mar donde te llaman tus naves.

¿Qué otra invocación esperas? ¿Qué herida
quieres que en tu costado deje el estigma
que te desnude,
te consagre,
te despida,
te sangre y arrastre a la sirga

en días tan sepultos que te olvidas
de que la noche exhausta cayó, sin abdicar?

Su súbito levantarse y su regreso
tan ciego han de cogerte que sólo la reconoces
al transformarte en su dominio inmerso.

Os poemas que escrevas,
ainda que muitos, são
um só, inacabado,
interceptado um dia;

violenta abertura
por onde irás descendo
a um poço, uma vertigem irás,
com uma única saída,

que, enfim, vislumbrarás
quando não tiveres olhos.

Los poemas que escribas,
aunque muchos, son
uno solo, inacabado,
interrumpido un día;

violenta abertura
por donde irás descendiendo
a un pozo, un vértigo,
con una única salida,

que, al fin, vislumbrarás
cuando no tengas ojos.

Mark Rothko, 1949

Poemas

José Watanabe

Refulge otra vez el sol

Refulge otra vez el sol sobre el río,
siéntate en la hierba con espíritu tranquilo
y mira a los muchachos bañarse y reír.
Acepta estrictamente esta visión.

(Has mirado tu sombra desde el puente
y te ha extrañado
que no tuerza hacia la corriente)

Tú también te bañaste aquí
y entonces el río era igualmente sucio, debajo
estrías de barro en las comisuras de la boca
donde se formaba esa risa gratuita, risa
sólo por estar allí, zambulléndose
y emergiendo con un único conocimiento,
el de las cualidades tangibles del agua.
Eso era el sentido de la risa.
Acepta estrictamente ese sentido y declina
la especulación poética. Porque es tu verso opaco
contra tu brillante alegría de muchacho.

Imitación de Matsuo Basho

Fuimos rebeldes y audaces. Yo la convencí de la nueva moral que ni aun yo tenía, y huímos sin ceremonia ni consentimiento. Ella trepó ágilmente a la grupa de mi caballo y así cabalgamos hasta las primeras estribaciones de la sierra. Bordeábamos los poblados y con ramas desgajadas íbamos cubriendo nuestras huellas. Nos detuvimos en una aldea cuyo nombre alude a la contemplada limpidez del río que la atraviesa.

Había clara luz de tarde cuando el posadero nos abrió la pesada puerta de palo. A pesar de reconocer en él a un hombre sin suspicacias, le mentimos nuestros nombres. Le encargué una buena habitación para nosotros y cuidados para nuestro caballo. Ella, azorada y hambrienta, mordía a mi lado una manzana.

El cuarto era blanco y olía a resinas de eucalipto. Aunque ofrecido con excesiva modestia por el posadero, allí hallamos seguridad. Desde el pie de nuestra ventana los trigales ascendían hasta las faldas riscosas donde pastaban los animales del monte. Las cabras se perseguían con alegre lascivia y se emparejaban equilibrando peligrosamente sobre las aguas rocosas. Ella cerró la ventana y yo empecé por desatar su largo cabello.

Fuimos rebeldes y audaces. Sin embargo, ahora nos perdonan nuestras familias y nos perdonamos nosotros mismos. Nuestro hogar ha sido tardíamente consagrado. Eso es todo. Nunca traicioné otras grandes verdades porque quizá no las tuve, excepto el amor que me hizo edificar una casa, excepto el amor que nunca debió edificar una casa. A veces pienso cabalgar nuevamente hasta esa posada para colgar en su puerta estos versos:

En la cima del risco
retozan el cabrío y su cabra.
Abajo, el abismo.

En su caída

Los patos que van al sur
otra vez están llegando al estuario de Végueta
y ante la elegante gaviota
arman su algazara con la gracia de los vulgares.
La gaviota hace un gesto hostil y vuela hacia las islas tranquilas.
Los patos quedan sumergiéndose, cuchareando el limo, buscando desoves,
mientras el sol desciende como un globo y se detiene fragoroso
detrás del árbol
que crece en la pequeña isla salina del estuario.
Todos los elementos del paisaje parecen convergir en el sol.

De pronto el mundo cambia de orientación y de ánimo:
ha resonado el disparo
de un cazador que acallando a su perro avanzó hasta el gramadal.
Los patos corren rasantes y con espanto sobre el agua
hasta alcanzar el vuelo y perderse detrás del farallón,
pero el herido,
el herido queda manteniéndose dramáticamente en una media altura,
sobre el árbol,
sobre el sol,
e inesperadamente se eleva casi vertical como si buscara acabarse
en el punto más alto
del aire.
Cuando empieza a caer se forma en mi boca una frase piadosa,
una frase que él ni nadie podrá oír en su caída:
"Estás cayendo hacia el sol", le digo inútilmente.

Y de repente éramos dos hormigas en la vereda
casual,
él y yo,
así moviendo las antenas, intercambiando datos, cordialidades,
diez años.
Pero ¿por qué estos encuentros se tuercen siempre?
¿Sentías, amigo mío, cómo nuestro viejo afecto
se hacía desinterés
y fastidio?
(Y los dos supimos
que ya estábamos listos para ignorarnos diez años más)
Antes de despedirnos
él me punzó con un dato sombrío:
su padre, Don Ventura D., tenía un intratable cáncer renal.

Todo hecho es fragmentario hasta que el azar nos lleva
a su complemento.
Digo esto porque voy a hablar ahora de mi inesperado encuentro
con su padre, tres días después.
Fue en el planetario del Ministerio de Aeronáutica, en la feria.
Don Ventura D.
estaba bajo la gran cúpula que copiaba el cosmos,
giraba trabajosamente sobre sí mismo
solo
siguiendo el movimiento de los numerosos planetas y lunas
que se trasladaban lentos y luminosos
en la penumbra.

Una mirada concentrada
hacía de la cúpula un espacio abisal,
y él la contemplaba así
y con serenidad sobrecogedora,
ya entregándose.

Me descubrí anotando
que la gravitación universal no tiene contingencias, azar
ni cáncer.
Estaba yendo hacia el poema
y me abstuve:
Ese hombre está en juego, dije.
Y salí del planetario y me entropé con la gente,
ninguna seguía, como los planetas, una órbita prevista.

Dos poemas

Tedi López Mills

Tarde en Huitzilac

Supongamos que todo estuvo ahí:
las hilachas de sol sobre una ladera
que cuidaba su propio cultivo de sombras,
el árbol imaginado desde la orilla de la ciudad
como una fricción recurrente de ramas
en la memoria que busca otro árbol
para fracturar el molde,
otra postura del eucalipto
para inventar una forma,
una prueba de que el día vino
con su cuota de objetos,
su volumen de naturaleza intacta.

Supongamos que ese jardín
tuvo su propia ascendencia;
que el barranco domado por la casa
cedió su intemperie
a cambio de la baraja de tonos
repartida desigualmente
entre el régimen insubordinado del pasto
y las calles sueltas como cintas desde lejos;
que la ruta del campo fue el retorno
a una edad menos sólida de los cuerpos,
cuando el aire y la piel
trashumaban en un mismo flanco de la luz.

Supongamos que en ese declive de la tierra
durante dos o tres horas junto a la fogata
hubo una civilización y luego su ruina,
un estilo estrecho de la frase
y otro idioma de silencios
esculpido en la aldea de la boca,
otra versión de la persona
más clemente que nuestros contornos
descompuestos en la arcadia de una colina,
como las figuras de un tiempo
erosionado por la campaña seca
de unas cuantas voces.

Supongamos que tuvo sentido
proclamar el *make it new* en polvo morelense,
el molino de Montale y su agua veteada,
el "Dante y yo" mitigado
por el falso trópico de la fronda
que anulaba toda noción de testigos,
salvo el perro de la cuadra
uncido a la reja de alambres,
que recibía nuestros dardos de carne
como un mártir condenado
a imitar la quietud del pavimento.

Supongamos que todo ocurrió:
primero la polémica de hábitos
más allá del paisaje,
el arte o la ira de la defensa;
luego la duda moral
en las cuestas de Huitzilac,
a ratos la alianza
entre una tradicion y el grito;
que hubo al final el carraspeo
tan deseado de un ave diminuta,
la melancolía dilatada de un burro

pasajero frente a la barda de piedra,
y que la falla de origen
en ese fasto bucólico
no fue la extensa gramática de los comensales
sino la avaricia del mundo esa tarde,
que dispuso dar otra vez de sí
tan sólo una idea más, imperfecta.

Secuela
(primera)

Queda la casa cuando uno vuelve
queda el mundo guardado en la casa
la paz recogida entre los muebles y la puerta
la paz y la casa en una misma suma tosca
pero perfectible por las trampas de una cifra
que iguala lo vacío con lo lleno
lo tuyo la persona infusa
lo mío el nido de un boquete en la vertical
tokonoma si quieres
la isla abierta en medio de un tirol
casi dañado por la ribera del muro
otro hoyo que nació sin estrella ése
otro que murió en la obra negra

Paz o disolución
se parecen
si cuenta lo que uno hizo
las marchas forzadas en contra del año
la ruta estival de la mano en un arbusto
a veces la jauría de insectos en un patio
la danza rústica de los pies con la cabeza
y en una esquina la inmaculada sombra
el injusto perfil pidiendo otro episodio
al menos una fuga clandestina
entre el tumulto de personajes
que reordenan la ventisca afuera
la pérdida y la ganancia
un sentido del tacto por otro del oído

Te escucho porque la hora pasa
con una voz o un tono verosímil
no te toco porque se detiene en seco
tan inamovible en este punto de la roca
tan clavada en el hoyo en el yeso
tan quieta que se desmorona
no como una estatua
como un hueco donde entro.

Referencias

El poeta portugués JOSÉ BENTO nació en Partilho en 1932. *Sequência de Bilbao*, su primer libro, se publicó en 1978. Su obra poética ha sido reunida en *Silabário* (1992). Sus traducciones al portugués incluyen a Pablo Neruda, Vicente Alexandre, Luis Cernuda y San Juan de la Cruz.

BASIL BUNTING (1900-1985), poeta inglés. Fue soldado, viajero, diplomático, crítico musical y periodista. Durante 1924 y 1925 vivió en Rapallo con Ezra Pound. Después de la segunda guerra mundial permaneció diez años en Persia. Sus *Collected Poems* aparecieron en 1968.

El poeta chileno GONZALO ROJAS nació en Lebu en 1917. Ha publicado, entre otros, *La miseria del hombre* (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), *Del relámpago* (1984) y *El alumbrado* (1986).

HAROLDO DE CAMPOS (São Paulo, 1929), poeta, crítico y traductor. Fundó, junto con Augusto de Campos y Décio Pignatari, el Movimiewnto de Poesía Concreta en lo años 50. El ensayoque presentamos en este número fue publicado en el diario *Folha de São Paulo*, el año pasado.

TEDI LÓPEZ MILLS es poeta, traductora y ensayista. Sus tres libros de poesía: *Cinco estaciones*, *Un lugar ajeno* y *Glosas* (1997).

Los pintores ROBERT MOTHERWELL (Aberdeen, Washington, 1915 - 1991) y MARK ROTHKO (Dvinsk, Rusia, 1903 - Nueva York, 1970) pertenecen a la gran generación de artistas norteamericanos que en los años 50 impulsó la escuela del llamado expresionismo abstracto. Los textos que aquí presentamos han sido extraídos de *Collected Writings of R. Motherwell*, Oxford University Press, 1992.

El poeta GUSTAV SOBIN nació en Boston en 1935 y vive en Francia hace más de 30 años. Ha publicado, entre otros: *Celebration of the Sound Through*, *The Earth as Air*, *Voyaging Portraits* y *Breaths' Burials*. Actualmente prepara un libro de ensayos: *Luminous Debris: Reading Artifacts in Provence and Languedoc*.

JOSE WATANABE, poeta peruano nacido en Laredo, Trujillo, en 1946. Ha publicado *Album de familia* (1971), *El huso de la palabra* (1989) e *Historia natural* (1994).