

# POESÍA y POÉTICA

OTOÑO 1998 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

## **Un tiro de dados**

Stéphane Mallarmé

## **Conversación con António Ramos Rosa**

## **¿Cómo se lee un poema?**

Hugo Padeletti

## **Después del modernismo**

Morton Feldman

## **Poemas**

António Ramos Rosa / Hugo Padeletti

Nathaniel Tarn / Víctor Sosa



**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. 31 • Otoño 1998

**Hugo Gola**  
DIRECTOR

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

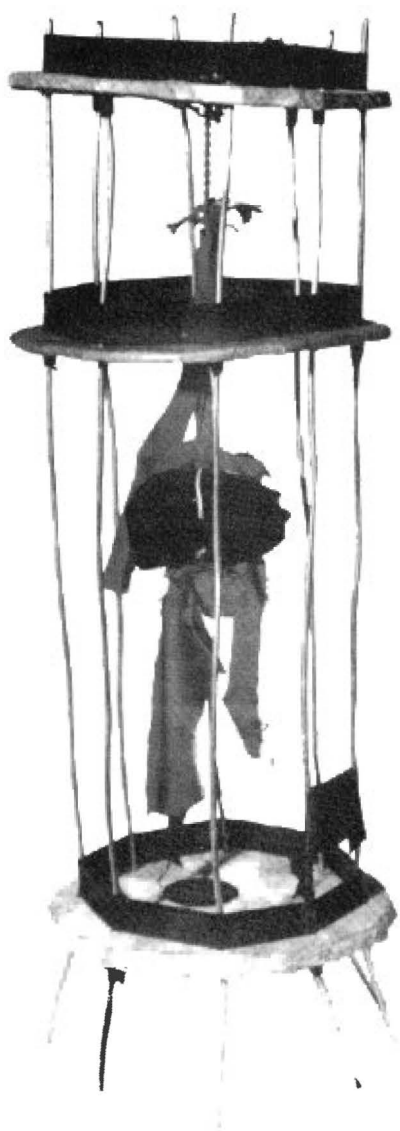
**Gerardo Menéndez**  
DISEÑO

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: [juan.alcantara@uia.mx](mailto:juan.alcantara@uia.mx)  
Certificado de licitud de título No. 5752.  
Certificado de licitud de contenido No. 4441.  
ISSN 018-5154.  
Distribución: Universidad Iberoamericana.  
Impreso en noviembre de 1998 por Producción Gráfica y  
Comunicación, Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,  
03650, México, D.F.

## Contenido

- 3    Conversación con António Ramos Rosa / *Clara Janés*  
     Traducción del portugués: Joan Puig
- 16   Poemas / *António Ramos Rosa*  
     Traducción del portugués: Ángel Crespo
- 24   Sobre Hugo Padeletti
- 26   Poemas / *Hugo Padeletti*
- 36   ¿Cómo se lee un poema? / *Hugo Padeletti*
- 42   Poemas / *Nathaniel Tarn*  
     Traducción del inglés: Tedi López Mills
- 52   Después del modernismo / *Morton Feldman*  
     Versión de C. E. Feiling
- 66   Poema / *Víctor Sosa*
- 73   Presencia de Mallarmé
- 75   Un tiro de dados / *Stéphane Mallarmé*  
     Traducción del francés: Jaime Moreno Villarreal

Ilustraciones: pinturas y esculturas de Hugo Padeletti.



*Proyecto para un monumento a Ezra Pound, alambre, cartapesta, trapos, hilo, cordón, madera, alfileres, ramita, ficha de acrílico, 33 x 22 x 60 cm.*

## Conversación con António Ramos Rosa

Clara Janés

Traducción del portugués: Joan Puig

*El lector que se adentra en su poesía se siente deslumbrado y conducido a regiones insospechadas. ¿Es la poesía una forma de conocimiento? Y si lo es, ¿qué quiere conocer la poesía?*

Afirmar que la poesía “es una forma de conocimiento” me parece una formulación inexacta o incompleta. La palabra “conocimiento”, por sí sola, está más relacionada con un conocimiento racional (conceptual o filosófico) que con la creación poética (o la conciencia de esa creación) en la cual, si acaso hay conocimiento, podríamos decir que ese conocimiento es más una proyección de la sensibilidad y de la imaginación creadora del poeta y de un desenvolvimiento espontáneo y consciente (tal vez dialéctico) que es un “sistema” o una “continuidad” —para emplear un concepto de la teoría de las catástrofes de René Thom— en el que todas las evidencias no son lógicas o conceptuales sino sorprendentes o “inexactas”, aunque correspondientes, en su “libertad libre”, con el referente.

Pierre Reverdy dice que la poesía debe ser simultáneamente “justa y absurda”. Confieso que, si acepto completamente la identidad entre la exactitud del discurso poético y su “libertad” aleatoria o “libre”, siento alguna reticencia en aceptar la palabra “absurda” para expresar lo que hay de inexacto o de indefinido en la relación de la palabra poética con el referente, pues pienso que lo que constituye la relación integral de una palabra de un poema con lo que ella no puede integrar en sí, o tornar presente, pero que procura decir o dice (o sugerir, como diría Mallarmé) es, precisamente, la identidad o la continuidad entre lo aparentemente inexacto y la exactitud (poética y no conceptual), de tal modo que lo que es inexacto es inherente a la evidencia de la “exactitud poética”, que, por su entorno, es aleatoria y tan libre que la podemos leer “literalmente y en todos los sentidos” (como lo declaró

Rimbaud en una carta a su madre quien, después de recibir uno de sus libros —*Une saison en enfer* o *Les illuminations*—, le dijera que no había comprendido sus poemas).

Si la poesía quiere conocer algo es porque ese “algo” le es intrínseco y, como tal, desconocido, indefinido o indefinible. El poema es la continuidad de una perspectiva, y nosotros no podríamos seguirlo si la iniciativa de la palabra no fuese impulsada por lo que en el sujeto es la inmanencia (cósmica, erótica, o tal vez pudiésemos decir cognoscitiva, si acaso la inmanencia tiende hacia un conocimiento específicamente intuitivo o sensible y no racional), de tal modo que todo el poema es la permanente continuidad de ese impulso (o compulsión) inicial, lo que posibilita la continua proyección de sus iniciativas virtualmente inacabadas.

Si el poeta contempla conocer es tal vez “el no sé qué” del que nos habla Vladimir Jankélévich, y esa búsqueda no es constitutivamente racional, una vez que su finalidad esencial es inaugurar un contacto inmediato con lo real (¿lo Real Absoluto de Novalis?), sin ninguna interposición de la mente en su relación sujeto-objeto sino en la anterioridad originaria, por consiguiente de forma inmediata, pero con la mediación de su imaginación libre y de su sensibilidad des-obstruida de todas las convenciones, estatutos o imperativos institucionales. Picasso le respondió a un periodista: “Yo no busco, encuentro”. ¿No sucederá lo mismo con el poeta, no digo siempre, pero frecuentemente? Es cierto que Rilke dice (cito de memoria) que sólo el primer verso le era dado (o los dos primeros), pero, de cualquier modo, ¿este “encuentro inicial” no será lo que, virtualmente o en iniciativas actualizantes, es dado en la continuidad del poema, lo busque o no el poeta? En síntesis, ¿no tendrá todo aquel que busca que ir “al encuentro” de lo que busca, aunque no supiera lo que busca, pero orientado, de algún modo, por eso? Así, el encuentro, por indefinible y desconocido que sea, puede predeterminar la búsqueda.

*¿Está de acuerdo con la frase de Blanchot: “el poema escribe a su poeta”, es decir, que en el poema está contenido más de lo que sospecha el poeta?* Desde hace mucho, tal vez antes de leer esa frase de Blanchot, o después de leerla, y de acuerdo con mi respuesta a la primera pregunta, pienso que el poema crea al poeta que lo escribe. Y si

pienso así es porque tengo la experiencia de esa reciprocidad creativa. Curiosamente esa frase es literalmente (si la recuerdo bien) un verso de un gran poeta portugués, Herberto Helder. Y yo mismo puedo decir que nací como poeta de un poema que escribí de un tirón, a los veinticinco años, a la entrada de un café de Rossio, la Llave de Oro, y que es mi poema más conocido, "O Boi da Paciencia". (Lo escribí completamente abstraído del tumulto de pláticas de los muchos clientes del café). Margarite Duras dice justamente que primero "se intenta escribir" y en determinada (pero inesperada) altura "se comienza a escribir". Esta realización inicial de la creación poética tiene lugar porque en ese momento el poeta ya no procura lo que le es dado.

Sobre la segunda parte de su pregunta, le respondo afirmativamente. Cualquier poema, si es un poema, es imprevisible y excede todo lo que el poeta pudo haber pensado, si es que pensó alguna cosa.

*Los surrealistas afirmaban querer expresar el funcionamiento real del pensamiento y también llegar a conocer por una parte la subjetividad y por otra lo real objetivo. ¿Cree que existe alguna posibilidad de alcanzar y relacionar estos dos campos de la experiencia?*

Yo creo que sí, pero con la acotación de que el verdadero poeta —que puede ser surrealista o pertenecer a cualquier otro movimiento o tendencia, o no pertenecer— es, esencialmente, originario. Por consiguiente, lo que él escribe antecede a la relación sujeto-objeto, que es más racional que la poética y, de cualquier modo, posterior a la "dinamogenia" (esta admirable expresión la encontré en Bachelard) de la creación poética, mediante la cual el poeta no busca relacionar lo que crea al mismo tiempo que lo recibe. Porque, si él "busca" alguna cosa, es lo que ya le es dado en esa fusión de "sensaciones" que le vienen de todos lados (en algunos casos, una vertiginosa incoherencia) y que él no "relaciona" pero de algún modo "sistematiza" (en el sentido que René Thom da a la palabra "sistema" al considerarlo una continuidad) y unifica espontáneamente con la libertad que le proporciona la propia génesis del poema, en donde la unidad originaria torna superflua cualquier relación entre dominios que ya están incluidos en la inmanencia genética y continuamente productora de poemas.

*Cuando usted afirmó: “Escribo con estas monedas que nada simbolizan”, sin duda se refería a cada palabra por separado, pero que en el poema llegan a tener sentido. ¿Cómo sucede eso?*

La palabra poética no es simbólica. Yo creo que no, pues el símbolo para mí es una negación abstracta de lo “óntico”, es decir, de lo real en su unidad polisémica, incierta, indefinida, etc. A un símbolo no le podríamos aplicar la frase de Rimbaud que ya cité y que repito ahora, porque para mí constituye una de las más admirables formulaciones sobre lo que es un poema (y cito de memoria): “lo que escribí es para ser leído literalmente y en todos los sentidos”. Esta formulación de Rimbaud considera lo que en la poesía hay de aparente y realmente evidente, porque todos sus significantes son autónomos o auto-referenciales (aunque sean referenciales o relacionales) y, por eso mismo, literales; pero lo que esa literalidad implica es la polivalencia de sus múltiples sentidos, cuya referencialidad no se puede separar de la auto-referencialidad del poema que dice sobre todo el poema que él es.

Un símbolo nunca tiene esta multiplicidad dinámica de la palabra poética. Un símbolo es unívoco o tiende a lo unívoco, y a su negación abstracta de lo real no corresponde una equivalencia dinámica y prospectiva del referente. Mi interpretación del símbolo puede ser discutible o ser efectivamente inexacta, pero estoy convencido de que un símbolo no puede ser integrado a un poema como cualquier palabra, que al no ser en sí (o aislada del verso) poética, puede volverse poética al integrarse a un poema. Si yo escribí en un poema la frase que usted cita es porque pensé que las palabras de un poema no simbolizan porque no son símbolos (y si lo fuesen, serían demasiado estáticos y referenciales, definidos exclusivamente en su abstracción negativa).

Partiendo del principio de que su pregunta era un tanto diferente y no se refería a los símbolos, pero de cualquier modo, respondiéndole, diré que ninguna palabra aislada es poética (y usted, Clara, sabe eso tan bien como yo). Porque una palabra puede ser más bella que otra, pero sólo en un contexto poético es específicamente poética. Sobre eso no tengo dudas. Mi problema durante algún tiempo fue intentar saber si las palabras (incluso el *caló*, o sea las palabras socialmente inconvenientes o “indecentes”) podrían volverse poéticas en un contexto poético. Como ya dije, cualquier palabra que no consideremos bella aisladamente



puede tornarse “deslumbrante” en la continuidad vinculada de un poema. Por ejemplo, el poeta portugués Cesario Verde transformó la palabra “normal” (que aisladamente es tan vulgar) en una palabra de un gran fulgor poético por efecto de su relación con la palabra anterior: “Quando ela passava aromática e normal” (“Cuando ella pasaba aromática y normal”). Pero el problema que yo tenía con respecto a las palabras convencionalmente inconvenientes se disipó cuando recordé que el heterónimo de Pessoa, Álvaro de Campos, había escrito el verso: “Merda! Sou lúcido” (“¡Mierda! Soy lúcido”). Si Pessoa escribió esta palabra es porque para él era la palabra que expresaba poéticamente con mayor intensidad y rebeldía, o repudio, o repugnancia, etc., lo que él sentía.

*En un poema suyo se lee: “Se digo árvore a árvore em mim respira” (“Si digo árbol el árbol en mí respira”). Según los cabalistas lo nombrado existe, lo no nombrado no existe. ¿Hasta qué punto la poesía es creadora de una realidad? ¿Vive el poeta en esa realidad?, es decir, ¿es la poesía una forma de vida? Y si poesía es conocimiento, para el poeta, ¿vivir es conocer?*

El verso que usted cita (pero, ¿será necesario explicarle esto? Creo que no. Aunque tal vez sea necesario para lo que diré adelante) es una metáfora en que uno de los términos comparativos está omitido, puesto que yo no digo que “respiro el árbol”. Pero esa omisión no es una ausencia, porque para quien lo sabe está presente como una evidencia. Su referente, ya sea de una manera exacta o inexacta, corresponde a una experiencia vital de una relación comunicativa que yo siento con frecuencia cuando contemplo uno o varios árboles. Se establece entonces una corriente energética, a veces extremadamente intensa, sobre todo cuando es erótica, y casi siempre lo es (lo que estoy por decirle ya lo dijo un gran escritor, que creo es completamente desconocido en Portugal, J. G. Powys. Pero, ¿qué importa que yo lo diga?). Como dice Jean Wahl, en un libro donde leí un estudio sobre este escritor: “*Contentons-nous d’ouvrir l’écluse, et d’écouter les notes de l’eau*”. Como cualquier palabra, la palabra poética identifica lo que existe, incluso crea. Y si crea es porque antes de ella lo que dice no existía. En ese caso, los cabalistas tenían razón, pero, ¿no es esta diferencia específica lo que distingue la creación poética? Si queremos elevarnos a un

nivel más metafísico y trascendente, debemos aceptar que desconocemos la mayor parte de lo que constituye la realidad del universo. Y, entre tanto, en nuestra ignorancia de casi todo lo que es esa realidad, sabemos que eso que desconocemos, y no podemos nombrar, existe. Y si vamos más abajo, a un nivel empírico, no podemos decir que lo que no nombramos no existe, porque hay muchas cosas en nuestro mundo que nosotros desconocemos y que sabemos que existen, aunque no las podamos nombrar.

Yo no diría que el poeta vive en la “realidad” que él crea, sino que vive, de algún modo, esa realidad con su sensibilidad e imaginación, con su cuerpo, con sus sensaciones, con su inmanencia, toda vez que ésta es inagotable e indefinible. Entre el poeta y la realidad por él creada hay siempre una distancia, que es asimismo, una corriente aproximativa, que posibilita la perspectiva de una visión capaz de alcanzar en ciertos casos una intensidad alucinatoria, o la fascinación de una distancia que nos asombra y que constituye un acercamiento a aquello que en el poema puede haber de enigmático o de misterioso. No creo que la poesía sea una forma de vida porque, esencialmente, la poesía es la vida de la propia poesía, y nuestra relación con ella es una experiencia “casi” vital, o de una vitalidad que se refiere más a una energía “atmosférica” que en la propia identidad de nuestra concentración nos impele para todos lados, como si nuestra atención fuese un vuelo o un viaje incesante hacia regiones desconocidas que nos atraen y nos fascinan. Yo diría, por consiguiente, que la poesía no es una forma de vida, sino una experiencia que libera y transfigura nuestras vidas, y que inclusive las puede transformar esencialmente.

Vivir es necesariamente conocer, pero, ¿qué es lo que nosotros conocemos con relación a lo que desconocemos? Yo diría que si la poesía “conoce”, lo hace pero ignorando, de algún modo, lo que crea. Si la poesía es conocimiento, el objeto de su conocimiento le es robado constantemente, o la ofusca entonces, y debido a eso puede ser una especie de música de las ondas del viento o la melodía de una sombra que canta en la remembranza de su adolescencia solar.

*Dando un paso más, Rimbaud dijo: “la verdadera vida está ausente”. Jules Monnerot, por su parte, dijo: “la poesía es oración a la ausencia”. ¿Cuál es para usted la relación con su poesía?*

No puedo disociar, en poesía, la noción de ausencia de la relación con una presencia. Sin esa relación, la ausencia puede ser un sentimiento de extrema soledad, pero no es a esa ausencia a la que Rimbaud se refiere cuando afirma que “la verdadera vida está ausente”. Creo que esta afirmación implica, de algún modo, que él sentía que la verdadera vida era una presencia, aunque objetivamente, en la realidad efectiva, no se manifestase. Esa presencia no es esencialmente, entre tanto, una constitución objetiva, sino lo que se manifiesta en la ausencia, o, como dice Georges Poulet sobre la palabra poética, es una presencia en la ausencia. Luego, la relación entre ausencia y presencia es la relación, no de una presencia real, sino de la presencia de algo real (pero no de lo real institucional o efectivo, porque lo real vital o poético es inherente al ser), que sólo en la ausencia puede ser al mismo tiempo una ausencia y una presencia en esa ausencia.

*¿Qué son silencio, quietud y espacio?*

Le confieso que, a pesar de que la palabra “silencio” sea recurrente en mi poesía, yo no sé verdaderamente lo que es el silencio, y por eso no puedo formular ninguna noción de lo que es el silencio (si es que el silencio es). El silencio es para mí una palabra muy sugestiva, misteriosamente bella. Pero, ¿qué es lo que ella me sugiere? Algo inaccesible, que yo no puedo comprender, pero que al mismo tiempo me sugiere (¿tautológicamente?) el silencio como silencio, como si excluyese la posibilidad de ser otra señal de lo que es o de lo que no es. Lo que el silencio sugiere es su realidad indeterminable. Para el poeta, puede sugerir una multiplicidad de imágenes o, más precisamente, varias relaciones connotativas con otras palabras, pero esta posibilidad de múltiples sugerencias no excluye la imposibilidad cognoscitiva inherente a nuestra “experiencia” sensible del silencio. La multiplicidad de imágenes del poeta que inciden directamente sobre el silencio, o que con él se relacionan, no constituyen una “forma de conocimiento” sino un abordaje incierto y aleatorio de lo que es o de lo que no es silencio. El silencio parece decirme un “no sé qué” que engloba todo sin englobar nada en sí, o que lo excluye todo

sin excluir. Así, todo lo que podemos decir es que el silencio es el silencio es el silencio, como Gertrude Stein dice en un verso célebre: “a rose is a rose is a rose”.

Quietud es una palabra connotada como el silencio. La quietud, así como el silencio, es para muchos poetas una condición indispensable para que exista un ambiente propicio a la creación poética. Además de eso, la quietud puede ser la plenitud de un espacio cósmico o, simplemente, la tranquilidad solar de un cuarto donde el poeta escribe, la visión voluptuosa de un espacio vegetal y solar, la audición de sutiles murmullos de agua, de los insectos, de los crujidos de un mueble o de una pared, la vibración sensible e imaginaria de todo lo que él siente en un día tranquilo en el que todo le parece ser dado, pero que requiere de su receptividad creadora.

Tanto el espacio como el tiempo son incondicionales y determinantes fijas de la condición humana. Cuando el poeta escribe la palabra “espacio” en el blanco de la página, siente la correspondencia de cómo el espacio blanco de la página es al mismo tiempo una correspondencia cósmica, y por eso esa palabra es en sí un elemento cósmico-poético y el indicio de la perspectiva que el poema vaya a formular o el espacio que será el ámbito de todas las palabras de la secuencia poética. “Espacio” es una palabra abierta, como su referente, y a través de ella podría decirse que algo se transparenta y respira, o que ella sugiere la propia amplitud de su transparencia, y que, siendo una palabra, es una palabra-espacio.

*Los surrealistas dijeron: “La contradicción no nos asusta” y Vladimir Holan dijo: “Poeta, estás sin contradicciones, estás sin posibilidades”.*

*¿Qué lugar ocupan para usted la contradicción y la paradoja?*

¿Qué es una contradicción, qué es una paradoja en un contexto conceptual si lo hay, y necesariamente, en un contexto poético? O, en otros términos, ¿no tendrá el poeta una percepción más justa (heracliteana) de la identidad de los contrarios que un filósofo? ¿Algún filósofo podría definir un concepto con una formulación aparentemente contradictoria y paradójicamente idéntica como lo es esta imagen de Homero: “Nada es trágico porque todo es trágico”? Lo mismo cuando un filósofo como Raymond Abellio formula este concepto, que en una primera lectura puede parecer

paradójico, pero que es rigurosamente (¡admirablemente!) exacto y no paradójico: “Si todo es relativo, la relación es el Absoluto”. Sin embargo, los propios filósofos, los más profundos, son precisamente aquellos que se asemejan a los poetas por su tendencia a conjurar los contrarios, porque son aquellos que vinculan la claridad de sus formulaciones con una profundidad misteriosa o enigmática. El poeta tiene una sutil percepción de la identidad de los contrarios y de la exactitud de las paradojas, tal vez porque lo que (aparentemente o esencialmente) es contradictorio posee una identidad específicamente más poética de lo que una formulación o una metáfora, en que la relación de sus términos no es contradictoria ni paradójica. Recordemos el extraordinario verso de Paul Éluard: “*La terre est bleue comme une orange*”. Si él hubiese escrito “*La terre est jaune comme une orange*” no existiría esa tensión contradictoria y la belleza del verso se perdería completamente. En suma, la contradicción y la paradoja poéticas pueden ser determinantes de poeticidad. ¿No será siempre la metáfora una identidad de contrarios o de dominios distantes y tanto más poéticos cuanto más distintos?

*Cuando leo su poesía siempre me viene a la mente la palabra “transparencia”, empleada por el físico Basarab Nicolescu, que equivale para mí a la percepción armónica de la que habla Henry Corbin, las correspondencias, la multiplicidad de planos. En Gravitações leemos: “inesgotáveis as folhas/ as relações inúmeras gotas de água/ os objectos sucessivos simultâneos” (“las hojas/ las relaciones innúmeras gotas de agua/ los objetos sucesivos simultáneos.”) ¿Reside en la simultaneidad el enigma de la poesía? ¿Es por lo tanto una victoria sobre el tiempo?*

Si la simultaneidad es una característica de la poesía es porque su ritmo, aunque no sea vertiginoso, tiende a la circularidad de una armonía dinámica, a una totalidad en que las “correspondencias” y la “multiplicidad” de sus elementos se unifican en una continuidad que se puede considerar simultánea, en la medida en que todas las relaciones tienden hacia un centro o hacia un mismo punto. Pero, ¿será esto un enigma? ¿No tiende todo lo que es poético o estético hacia una simultaneidad que es resultante de su continuidad circular y relacional? Si consideramos que el tiempo es linealmente sucesivo y que, si es circular, su circularidad no es la continuidad simultánea de un poema, entonces habrá una di-

ferencia. Pero yo no sé bien lo que es el tiempo. El propio San Agustín confesaba que, cuando intentaba percibir lo que era el tiempo, quedaba siempre un poco confuso y perplejo.

*En este sentido también el amor, punto en el que parecen unirse esencia y existencia, vence al tiempo. ¿Es amor la poesía? ¿Cómo se matizan los conceptos de amor, deseo y erotismo?*

Roberto Juarroz colocó un epígrafe de su autoría en uno de los poemas de su libro que es esta frase simple pero tan verdadera: “El ser es amor”. Corresponde perfectamente a tu formulación tan exactamente bella: “punto en que parecen unirse esencia y existencia”. Pero cuando dices que el amor “vence al tiempo”, si yo lo hubiese escrito, pondría reticencias después de la palabra “tiempo”, porque concuerdo sin concordar enteramente. El amor, pienso, si vence al tiempo, es porque, como han dicho muchos poetas y ensayistas, es el “instante total”. La particularidad de este instante es que podría durar y ser una continuidad, en su esencia, interminable (¿lo que tal vez es una paradoja?). Además recuerdo que en Grecia cualquier jardín donde los enamorados se encontraban tenía el nombre de “jardín de lo efímero”. Si los griegos daban este nombre a un “espacio de amor”, es porque tenían la conciencia de que el tiempo era irremediable, como lo era para Baudelaire, en contraste con Rimbaud, que fue el poeta del “aquí”. Para Rimbaud, el “aquí” era la totalidad de un espacio donde la multiplicidad se conjugaba en la transparencia incandescente del uno. ¿Su poesía era la verdadera victoria sobre el tiempo? Tal vez sí... En todo caso, era la trascendencia cósmica y erótica del “instante total”. Sí, la poesía es amor porque es la conjunción elemental de todas las sensaciones indefinidas e indefinibles, de todo el sentir de la inmanencia incommunicable que sólo por la poesía y por el amor puede ser sugerida. Creo que el amor, el deseo y el erotismo pueden constituir tres “elementos” del sentir y, por otro lado, una totalidad a la que llamaría necesariamente amor. Pienso que existe un amor sin deseo, un amor im-personal, como existe un amor erótico, que es igualmente cósmico.

*¿Qué papel desempeñan la belleza y lo maravilloso en el poema?*

Esta pregunta, aparentemente la más simple de esta entrevista, se me figura la más difícil de responder. La palabra “maravilloso”

tiene más de un sentido. El sentido que pienso más adecuado es el de algo en donde es distinto lo real y la irrealidad, algo que nos deslumbra y que no podemos determinar porque es indefinible. La poesía puede ser maravillosa en ese sentido, o en otro más inexacto, como algo extremadamente bello y deslumbrante, que no nos confunde ni nos asombra y resulta absolutamente inexplicable o inaccesible. Pero si intentáramos comprender lo que es un poema, tendríamos que considerar que es la plenitud de algo incierto e indefinible y su formulación es una exactitud incompleta o abierta en la perspectiva polisémica de una continuidad inacabable.

*¿Qué relación tienen ciencia y poesía? Hábleme un poco de ese libro de Lupasco que tanto le interesó en un momento dado.*

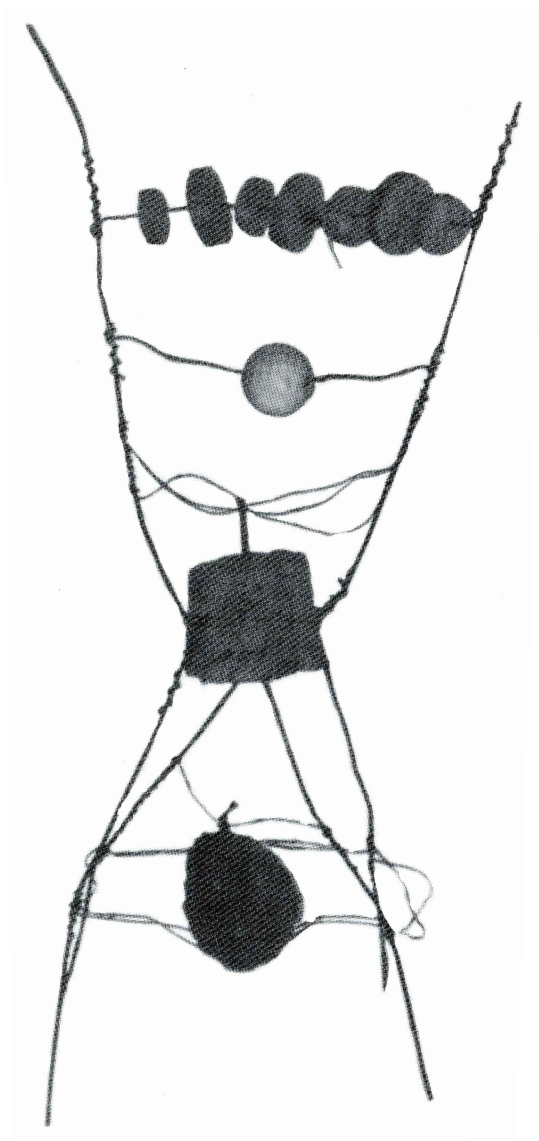
Aunque las formulaciones de la ciencia sean conceptuales e incidan o pretendan incidir con la más rigurosa exactitud sobre sus referentes, y aunque las formulaciones poéticas puedan ser libremente “exactas” o inexactas, o, más precisamente, posean la “coherencia de una incoherencia”, existen, sin embargo, afinidades entre el discurso científico y el discurso poético. Cuando un crítico de poesía (al que podemos llamar un gran ensayista) encuentra formulaciones extremadamente justas para un poema, para un verso o para una imagen, como por ejemplo Bachelard, ¿no estaremos leyendo con él un poema que nos deslumbra a ambos y, por consiguiente, sintiendo que su lectura es también la de un poeta? Igualmente, en un científico podemos hallar expresiones que, siendo rigurosamente conceptuales, nos deslumbran, como si ese rigor poseyese el fulgor de una imagen poética. Cuando leí por primera vez el libro de Lupasco, *La logique de la contradiction*, a los 20 años, esa lectura me abrió perspectivas que transformaron radicalmente la concepción que yo tenía de la existencia, sobre todo al comparar la “psique”, que él designa como “tercera materia”, con la materia microfísica en que todos los elementos son contrapuestos.

*Los surrealistas declararon rechazar toda poética: reglas prosódicas, retórica, simbolismo cultural... Aragón decía que el verso debe ser informe como el agua, pero Eliot afirmaba que no hay verso libre para quien quiere hacer una obra grande. ¿Qué dice al respecto Ramos Rosa?*

La libertad inherente a la poesía no excluye la coherencia de un lenguaje que se diría que fluye, pero cuyo fluir es una continuidad vertebrada y con la coherencia de su propia "libertad libre" o incoherente, en el sentido esencial de no ser conclusiva, definida o conceptual. Pero la libertad de la poesía es más la libertad de sus palabras, de sus imágenes y sus metáforas, que una ausencia de estructura o una continuidad estructural. Todo verso es libre porque integra en su estructuración la libertad esencial de la poesía, que reside en la sorpresa fascinante de sus imágenes y sus palabras. No hay ninguna diferencia entre el concepto de verso libre, entendido como verdaderamente poético, y el concepto de verso estructurado como continuidad poética. La libertad y la estructuración de un verso no son incompatibles sino necesarias y complementarias.

*Lisboa, octubre de 1997*





*Liróforo rupestre. Monumento mínimo a la poesía, alambre, corcho, esfera de plástico, vaina de jacarandá, 19 x 16 x 35 cm.*

## Poemas

António Ramos Rosa

*Não posso adiar o amor...*

Não posso adiar o amor para outro século  
não posso  
ainda que o grito sufoque na garganta  
ainda que o ódio estale e crepite e arda  
sob montanhas cinzentas  
e montanhas cinzentas

Não posso adiar este abraço  
que é uma arma de dois gumes  
amor e ódio

Não posso adiar  
ainda que a noite pese séculos sobre as costas  
e a aurora imprecisa demore  
não posso adiar para outro século a minha vida  
nem o meu amor  
nem o meu grito de libertação

Não posso adiar o coração

## Poemas

António Ramos Rosa  
Traducción: Ángel Crespo

*No puedo aplazar el amor...*

No puedo aplazar el amor para otro siglo  
no puedo  
aunque el grito se ahogue en la garganta  
aunque el odio estalle y crepite y arda  
bajo montañas cenicientas  
y montañas cenicientas

no puedo aplazar este abrazo  
que es un arma de dos filos  
amor y odio

no puedo aplazar  
aunque la noche pese siglos sobre las espaldas  
y la aurora imprecisa tarde  
no puedo aplazar para otro siglo mi vida  
ni mi amor  
ni mi grito de liberación

No puedo retrasar el corazón

*Da grande página aberta do teu corpo*

Da grande página aberta do teu corpo  
sai um sol verde  
um olhar nu no silêncio de metal  
uma nódoa no teu peito de água clara

Pela janela vejo um insecto escuro  
percorrer a madeira do momento intacto  
meus braços agitam-se como uma bandeira em brasa  
ó favos de sol

Da grande página aberta  
sai a água de um chão vermelho e doce  
saem os lábios de laranja beijo a beijo  
o grande sismo do silêncio  
em que soberba cais vencida flor

*De la gran página abierta de tu cuerpo*

De la gran página abierta de tu cuerpo  
sale un sol verde  
una mirada desnuda en el silencio de metal  
una mancha en tu pecho de agua clara

Por la ventana veo un insecto oscuro  
recorrer la madera del momento intacto  
mis brazos se agitan como una bandera en ascuas  
oh panales de sol

De la gran página abierta  
sale el agua de un suelo rojo y dulce  
salen los labios de naranja beso a beso  
el gran seísmo del silencio  
en que soberbia caes vencida flor

## *A mulher sem*

Tu és a mulher agora sem a música  
sem os espelhos e os cabelos  
sem palavras como pálpebras ou espáduas  
sem ombros  
nua  
mas sem ventre  
sem púbis  
sem sexo  
extenuada na página deserta  
derrubada como um grito  
contra o muro  
presa de um soluço na parede  
rompendo como uma chama escura  
em busca de outros nomes  
que não lembrem a água  
do teu corpo  
que não vejam senão a cegueira  
desse instante  
branco  
em que viste a outra face da distância  
o abismo da outra face das palavras.

## *La mujer sin*

Tu eres la mujer ahora sin la música  
sin los espejos y los cabellos  
sin palabras como párpados o espaldas  
sin hombros  
desnuda  
pero sin vientre  
sin pubis  
sin sexo  
extremada en la página desierta  
derribada como un grito  
contra el muro  
presa por un sollozo en la pared  
brotando como una llama oscura  
en busca de otros nombres  
que no recuerden al agua  
de tu cuerpo  
que no vean sino la ceguera  
de ese instante  
blanco  
en el que viste la otra cara de la distancia  
el abismo de la otra cara de las palabras.

*Eis que o silencio...*

eis que o silêncio  
assume  
a forma do silêncio

eis que a palavra encontra  
o seu lugar no muro

ouço o diálogo da terra  
com a terra

vejo um frágil arbusto  
com o seu nome aceso  
no silêncio da terra.



*He aquí que el silencio...*

he aquí que el silencio  
asume  
la forma del silencio

he aquí que la palabra encuentra  
su lugar en el muro

oigo el diálogo de la tierra  
con la tierra

veo un frágil arbusto  
con su nombre encendido  
en el silencio de la tierra.

## Sobre Hugo Padeletti

Es sabido que el místico inglés del siglo XVIII, William Blake, fue además de un gran poeta un excelente pintor. Igualmente lo fueron Henri Michaux, Paul Klee y Kurt Schwitters, para sólo mencionar algunos. Sin embargo, esta conjunción privilegiada no ha sido frecuente. Muchos escritores suelen dibujar o pintar en los márgenes de su obra mayor, y este ejercicio es para ellos una práctica incidental —casi un juego— sin demasiada trascendencia.

Creo que Hugo Padeletti tiene una semejanza real con los primeros. Para él tanto la pintura como la poesía son experiencias esenciales, ineludibles. De ahí que definirlo exclusivamente como poeta o como pintor sería, además de inexacto, insuficiente. Padeletti no es tampoco un poeta-pintor sino alguien que alternativamente, en los intersticios de una actividad, gesta la otra. De esta forma logra trazar a lo largo de una vida de trabajo dos huellas paralelas de singular y alta significación.

Desde la remota antigüedad los sabios chinos solían reunir en una misma obra pintura y poesía. El pintor escribía también allí su poema y esta confluencia, en muchos casos, superaba la resonancia de la sola pintura o del poema.

Es posible que el espíritu que animó aquella reunión feliz persista en la trayectoria personal de Hugo Padeletti, por lo demás conocedor minucioso de aquella tradición. No obstante ello, aunque un único gesto parece impulsar tanto su poesía como su pintura, hay que señalar que su práctica estuvo más bien orientada por la modalidad occidental. Pintura y poesía constituyen para Padeletti dos lenguajes diferentes, de ahí que ambas evolucionen de acuerdo a sus propias leyes. La pintura organiza en el plano formas y colores, autónomamente, y el poema, que atiende a sus exigencias, dibuja en la página un equilibrio hecho de palabras, de ritmos, de sonidos, etc. La aproximación de estas dos expresiones

en él tal vez se deba a que las dos brotan de una raíz única, de una idéntica visión contemplativa. Aun en el plano formal —donde como digo los lenguajes son diferentes— es posible entrever rasgos comunes: extrañamiento, concentración interior, silencio. Abandono y lucidez. El resultado es una pintura altamente poética y una poesía de sobria plasticidad verbal, construida muy cuidadosamente sobre una extensión blanca.

Tal vez en su interior estos dos modos entablen un diálogo y el despliegue alternado de cada uno de ellos beneficie al otro. Tal vez también en los periodos en que la imposibilidad de escribir sobreviene —cosa que casi siempre sucede en los poetas— la asistencia de la pintura llega en su auxilio. Es probable que la práctica del lenguaje plástico libere contenciones, deshaga nudos, levante las compuertas. Por supuesto, estas son meras conjeturas, pero quizá no estén tan alejadas de las cosas tal como éstas suceden.

H. G.

## Poemas

Hugo Padeletti

### 1. *Pocas cosas*

y sentido común  
y la jarra de loza, grácil,  
con el ramo  
resplandeciente.

La difícil  
extracción del sentido  
es simple:

el acto claro  
en el momento claro  
y pocas cosas—  
verde  
sobre blanco.

## 2. *No pasa*

(se ha velado  
el blanco del mantel,  
la nube ha cambiado  
de forma),

no transcurre  
(la tarde  
ha esfumado la mancha  
del malvón, el arabesco  
del helecho),

no acaba  
(de la vívida  
sandía  
han quedado en el plato las semillas  
oscuras),

la atención:  
este ahora  
suficiente,  
sin residuos.

### 3. *La paciencia*

es un arte difícil. Como un cuadro  
compone discordancias.

Transfigura  
la separación del instante.  
Su secreto,  
la continuidad del alba.

No hay secreto  
que no sea interior.

Aun en flor  
su encubrimiento prevalece.  
¿Qué primavera  
dice su invierno?

La primavera  
es.

Voy a plantar esta almendra  
para dar testimonio  
de la paciencia.

#### 4. *El argumento de la espina*

Asumir, por supuesto,  
es perfectamente difícil.  
Sube de la oscuridad de la tierra  
y recorre un laberinto de raíces  
y un intrincamiento de ramas  
y se abre aquí  
y allá

y aquí otra vez  
y luego en todas partes, profusamente, con riesgo  
de perderse  
(se va en vicio, decimos)  
esa sustancia que sería en su  
pináculo  
la virtud de la rosa.

¿No es por otra parte lo mismo  
que sustenta la espina, lo mismo  
(qué duda cabe, si cambiamos  
la forma o la intención o el principio:  
pongamos, para el caso,  
*Rafflesia Arnoldi*)  
que desmiente a la rosa? Es ambigua  
la pretensión  
—es un riesgo— y éste quizá:  
REGE QUOD EST DEVIUM,  
sólo un talismán para héroes.

Pero es, sobre todo,  
posibilidad de herida  
(digamos, sin precisar,  
de angustia floreciente).  
Es decir, expediente  
de la beatitud de la rosa.

La forma pudiera cambiar  
o la intención  
o el principio.  
Pero si está en camino  
la rosa  
y sopla viento

esgrimir el argumento  
de la espina  
sería cobarde.  
Y si el viento persiste (y persiste  
donde quiere)  
sería inútil.



10. *Aliento y alimento, cuenta y canto*

es ahora.

El mañana  
cuida de sí.

¿Habrá un mañana  
que no sea este afán, esta ventana  
u otro ahora?

Restalla  
la retama. El laurel está marchito  
después.

*¿Habrá un mañana?*

Difunto.

Oficio en punto  
es júbilo en la rama.

11. *Lluvia de invierno, lenta, larga*

y en el centro esta llama  
ávida.

Ceden  
los garfios.

Asumir  
esta compasión ávida  
que no es de mí mismo.

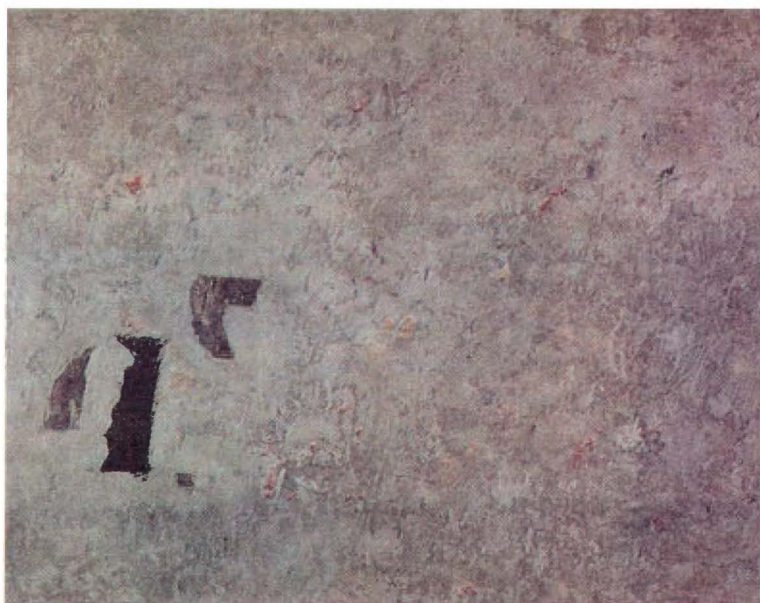
Se malquieren  
el deseo y las cosas,  
pero paran aquí,  
en esta calma  
desvelada.

12. *Hay un súbito atisbo en el extremo*

de la fresa. Se abrasa  
por consumarse, pero cambia  
la luz.

Queda en la sombra  
una ligera escarcha amoratada  
de urgencia cancelada  
y sol difunto.

Cada brote  
su escarcha, cada escarcha  
su Etiopía.



*Composición espacial de un rincón*



*Jardín de arena*

## ¿Cómo se lee un poema?\*

Hugo Padeletti

Pido perdón por estas tres hojitas que voy a leer. Sé que la expresión improvisada es más vívida, aunque menos exacta, pero en estos siete años de alejamiento de los claustros universitarios he olvidado casi todo lo que aprendí y me cuesta extraer como de un pozo lo poco que sé. El tiempo elástico de la escritura me ayuda a lograrlo. No voy a hacer por lo tanto una exposición doctoral de cómo debe leerse un poema. Eso, como dije, ha quedado atrás. Actualmente me considero sólo un poeta. Además, he hecho ejercicios de origen budista para vaciar mi mente del exceso de conceptos, para tenerla disponible para lo que se presente en el momento. Ustedes conocerán probablemente la anécdota del erudito occidental que fue a visitar a un sabio budista para preguntarle por el sentido del budismo. Mientras el monje preparaba el té, el erudito se explayaba en la exposición de sus innumerables conocimientos. Cuando el té estuvo listo, el monje pidió al occidental que acercara su taza y fue vertiendo el té hasta que éste desbordó de la taza, llenó el platillo y amenazaba con chorrear sobre el suelo. ¿Qué pasa?, preguntó el erudito, ¿no ve usted que la taza está desbordando? Así está su mente, contestó el sabio, ¿cómo podría entrar en ella el sentido del budismo? No sólo el sentido del budismo requiere una mente vacía —o vaciada— sino también el sentido de un poema.

Cuando voy a leer un poema me presento a él con la mente libre de preconceptos. Primero hago una lectura global no analítica para tener una primera impresión. Generalmente basta para saber si el poema es bueno o no. Cuando éste está escrito en una lengua extranjera que no domino completamente pero cuyas estructuras fundamentales conozco, como me ocurre con el inglés, lo primero que observo es la construcción sintáctica; es la arma-

\*Leído en un encuentro de poesía realizado en Buenos Aires.

dura, el hueso del poema, su columna vertebral. Luego observo la constelación de imágenes; ésta me da el clima del poema. Finalmente hago una traducción, que es mi lectura de ese poema. Si éste está escrito en mi propia lengua, el proceso es el mismo, sólo que no tengo que hacer la traducción. Si la estructura sintáctica es coherente y animada, el poema tiene vida. Casi seguramente, también tiene una buena estructura sonora, porque la sintaxis determina el fraseo, que es —más allá de la métrica— el verdadero ritmo del poema. Luego veo si la constelación de imágenes es realmente una constelación; es decir, si es coherente, si las imágenes se apoyan y refuerzan mutuamente o si chocan y se neutralizan. En este último caso el poema es malo. Luego trato de ver si hay una hilación conceptual explícita o si el sentido está en la constelación imaginaria y sonora.

Hay tres clases básicas de poemas: 1) los que tienen un hilo conductor conceptual, generalmente con disminución de los elementos imaginario y sonoro; 2) los que consisten esencialmente en imágenes, con probable disminución de los aspectos conceptual y sonoro; 3) los que ponen el acento en la música de las palabras: en la métrica, el ritmo, asonancias, consonancias y disonancias, paronomasias y juegos de vocablos en general, subordinando esto al sentido conceptual y en parte al imaginario. De más está decir que estas tres categorías rara vez se dan puras sino combinadas. Los tres elementos fundamentales del lenguaje: concepto, imagen y sonido pueden entrar en combinaciones múltiples, como lo prueba la apabullante variedad de la poesía a través de las lenguas y los siglos.

Si se trata de un poema principalmente conceptual, los conceptos nos guían desde el principio hasta el fin, las imágenes ilustran los conceptos y el ritmo los va articulando. Pero ojo, que un poema conceptual, pese a su claridad, que a veces se complica en deliberada oscuridad y dificultad, puede ser muy poco poético. Si el poema está compuesto básicamente de imágenes, es importante ver si hay una buena organización o simplemente una acumulación de ellas. La acumulación incoherente de imágenes es el recurso favorito de los malos poetas. Si el poema es esencialmente sonoro hay que descubrir si es significativo, si no es un mero juego de vocablos. Hay un tope que este último tipo de poesía no puede sobrepasar: la anulación del concepto y de la imagen; si

esto ocurre no hay ya lenguaje y por lo tanto tampoco poesía; ciertas experiencias extremistas lo han probado. Si el poema, como ocurre en la mayoría de los casos, consiste en una dosificación variada de los tres elementos constitutivos, importa ver qué papel juega cada parte en el conjunto y saber apreciarlo.

Un problema que se plantea frecuentemente al lector es el del hermetismo de cierta poesía. Un poema puede ser hermético porque es incoherente, o porque tiene una articulación muy compleja de concepto, imagen o sonido, o de los tres a la vez, o porque intentan comunicar experiencias inefables. Está el hermetismo sintáctico de Góngora, el hermetismo por elipsis de ciertos sonetos de Mallarmé, el hermetismo esotérico de Lubicz Milosz y el hermetismo transparente, al menos para el que tiene siquiera una vislumbre de la experiencia mística, de San Juan de la Cruz. Hay una clase de hermetismo que sólo se da, creo, en la poesía contemporánea: es el de los poetas que parecen esforzarse intencionalmente por no decir nada: construyen una textura verbal vacía en el vacío. En este último caso, especialmente, pero en todos los casos hasta cierto punto, un recurso muy efectivo es el de la familiarización: aprender de memoria el poema hasta que forme parte de nuestro propio ser.

Recuerdo una experiencia que hice cuando era estudiante de filosofía en la Facultad de Filosofía y Humanidades de Córdoba. La materia Metafísica consistía exclusivamente en la lectura de cuatro libros. Uno de ellos era la *Introducción a la metafísica* de Heidegger. Yo era alumno libre desde Rosario, y no contaba con la ayuda constante del profesor, que era excelente: nada menos que Juan Adolfo Vázquez, entonces director de la colección de filosofía de Sudamericana. Recuerdo que leí tres veces la traducción al castellano y copié en un cuaderno las partes más difíciles sin lograr ningún avance. Conseguí entonces una versión francesa autorizada por el mismo Heidegger y continué mis lecturas con la ayuda de un amigo filósofo que había estudiado a Heidegger en Alemania y en alemán. Él me hizo la traducción literal de los pasajes más significativos. Aquí hay que recordar que Heidegger es un filósofo-poeta que se crea de cabo a rabo su propio lenguaje aprovechando la ventaja de que el alemán, lengua aglutinante, permite formar siempre nuevas palabras por yuxtaposición de otras o partes de otras. Después de todo este esfuerzo, no puedo



decir que haya logrado traducir a Heidegger a un lenguaje filosófico convencional, pero sí que la obra se abrió dentro de mí y toda ella me resultó luminosa. Fue casi una experiencia mística.

Este es el esfuerzo que nos exigen los poetas auténticamente herméticos: que hagamos nuestra su poesía por la incansable relectura y, algunas veces, memorización. En ciertos casos también hace falta análisis, información, leer las notas del poeta y de sus exégetas y los libros que lo influyeron. Pero hay una clase de hermetismo que no se justifica estéticamente; es el hermetismo por exceso de individualidad: cuando el poeta, en vez de símbolos universales utiliza símbolos exclusivamente personales y alusiones a sus propias experiencias privadas que no se explican en ninguna parte. Este, además de la abundancia de material no poético, es el defecto que hace ilegibles, salvo por fragmentos, los ‘Cantos’ de Ezra Pound, el más importante ejemplo de este tipo de hermetismo. Habría que leerlo con un diccionario explicativo, si pudiera hacerse, pero aún así sería muy engorroso\*\*.

A mí los poemas que más me gusta leer son los intensamente líricos y a la vez metafísicos, de forma más bien cerrada que invita a volver sobre ella. Me cuestan los poemas narrativos y los poemas-río, que empiezan en cualquier lado, fluyen largamente en cualquier dirección y terminan inesperadamente en cualquier momento. Siempre he considerado importante —como en los buenos cuentos— el final del poema, un final que lo cierra definitivamente pero que al mismo tiempo lo abre para la relectura, que nos reenvía al primer verso, haciéndonos recorrer innumerables circunferencias en torno a un centro, circunferencias que encie-

\*\*Otro es el caso de T. S. Eliot, el gran clásico del siglo XX, en sus dos poemas mayores. El hermetismo, si lo hay, radica —sobre todo en *Cuatro cuartetos*— en la extrema densidad de la experiencia poética que sustenta las obras. Pero no requiere diccionarios explicativos: todos los elementos necesarios están allí, en el texto y las notas. Como tienen, y sobre todo esta última obra, una estructura musical, hay que permitir que las palabras actúen como los sonidos en la música: por familiarización, interrelación y enriquecimiento en sucesivas relecturas. Vale la pena hacer la experiencia, porque en *La tierra baldía* Eliot hizo el más brillante, original, bello y despiadado *diagnostico* de nuestro tiempo, pero no se conformó con eso; algunos años después, en *Cuatro cuartetos* presentó la *receta*. La única obra maestra mayor de la poesía de nuestro siglo es precisamente *Cuatro cuartetos*. Bajo un revestimiento simbólico predominantemente cristiano, nos ofrece una síntesis decantada de la cultura universal, la más profunda sabiduría de Oriente incluida.

raran la pulpa sabrosa que no se consume al comerla sino que cada vez tiene un sabor distinto y como enriquecido. Estos poemas esféricos que vuelven sobre sí mismos se mueven internamente, para decirlo con palabras de Eliot, 'como se mueve un jarrón chino inmóvil/perpetuamente en su inmovilidad'.

Como habrán observado, he hecho hincapié en la lectura intuitiva del poema. Pero no ignoro que el análisis puede arrojar-nos a la boca frutos sabrosísimos. Recuerdo que hace unos diez años yo dictaba en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Rosario una Integración Cultural de cuatro años que culminaba en un curso de Estética y que comprendía un año de Poética. Empezábamos con Bécquer y terminábamos con los *Cuatro cuartetos*. Recuerdo la decepción de los alumnos cuando empecé con la lectura y análisis de "Del salón en el ángulo obscuro...", un poema tan fácil, tan simple y resabido. Pero me llevó más de un mes analizar la riqueza de las sonoridades en relación con el sentido, las correspondencias entre concepto y conceptos, imagen e imagen, concepto e imagen. Recuerdo también el asombro de los alumnos al ver convertirse la humilde semillita de mostaza en semilla del universo. Creo que no olvidarán en su vida que todo poema, como el Lázaro de la rima, necesita una voz que le diga: —Levántate y anda—. Lo único que no puede hacer, desgraciadamente, la buena lectura es transformar un poema malo en un poema bueno. Esto sólo puede hacerlo Berta Singerman (y no es una broma).

Quiero recordar, por último, que un buen poema es una obra de arte. Que más allá de lo que el poeta dice —información, concepción del mundo, comunicación de experiencias, 'mensaje', como se decía antes— el poema es un objeto de belleza. La función de la belleza en la vida de un individuo y de una cultura es incomparable e irremplazable. Por eso quiero terminar recordando los versos del *Endymion* de Keats: 'A thing of beauty is a joy for ever;/its loveliness increases; it will never/pass into nothingness.' Que más o menos puede interpretarse: 'Un objeto de belleza —una obra de arte— es un gozo para siempre; su encanto se acrecienta, nunca pasará a la nada'. O, para decirlo con palabras de un poeta contemporáneo (Marianne Moore): 'Beauty is everlasting and dust is for a time'. La belleza es eterna; el polvo sólo por un tiempo.



Hugo Padeletti

## Poemas

Nathaniel Tarn

*To Héctor Manjarrez*

### *El Tepozteco*

|

This fold  
the earth makes  
just here  
throwing up mountains  
like gigantic  
Chinese gardens  
this light  
at this window  
these leaves  
parting the sky  
this patch  
of violent color  
bougainvillea  
roses  
this fire inside  
all the places  
we should by rights  
be living in  
united here  
in this bright  
stillness  
these limbs at rest  
stilled heart  
stilled mind  
but busy hands  
fingering the light

## Poemas

Nathaniel Tarn

Traducción: Tedi López Mills

*Para Héctor Manjarrez*

### *El Tepozteco*

Este pliegue  
que forma la tierra  
justo aquí  
y levanta montañas  
como gigantescos  
jardines chinos  
esta luz  
en esta ventana  
estas hojas  
que parten el cielo  
este trozo  
de color violento  
buganvilia  
rosas  
este fuego dentro  
de todos los lugares  
donde por derecho  
deberíamos vivir  
unidos aquí  
en esta brillante  
quietud  
estos miembros en reposo  
el corazón quieto  
el alma quieta  
pero las manos ocupadas  
en palpar la luz

*Origin of the order of Sto. Domingo  
de Guzman, Oaxaca*

Heads in hand  
at the level of morning,  
rising at dawn  
heads in hand,  
presenting heads  
at the convent gate  
from the four corners  
at the level of morning,  
unable to leave  
the convent precincts  
unable to find  
another home —  
this is the lineage  
dead in the night  
by unknown hands  
going back inside  
to save itself,  
at the level of morning  
at the tree's base  
where the roots suffer  
climbing the ladder  
to spreading branches  
from the four corners  
to the four ribs closing  
on heaven's lock —  
the head above  
the single center  
the eye of light

*Origen de la orden de Sto. Domingo  
de Guzmán, Oaxaca*

Las cabezas en la mano  
al nivel de la mañana,  
que se levantan al alba  
las cabezas en la mano,  
que presentan cabezas  
en la puerta del convento  
desde las cuatro esquinas  
al nivel de la mañana,  
sin poder abandonar  
las inmediaciones del convento  
sin poder encontrar  
otra morada—  
éste es el linaje  
muerto en la noche  
por manos desconocidas  
que regresa adentro  
para salvarse,  
al nivel de la mañana,  
en la base del árbol  
donde las raíces sufren  
al subir la escalera  
hacia ramas que se extienden  
desde las cuatro esquinas  
a las cuatro costillas que se cierran  
en el candado del cielo—  
la cabeza arriba  
del centro único  
el ojo de la luz

*San Xavier, Tepozotlán*

Granted grace  
that they might fall  
from highest peak  
touching the sky  
peak all of gold:  
open windows  
wings of embodied  
angels with hands  
and feet of gold  
rain falling  
from their feet  
all of gold  
their hands  
all of gold  
their golden crotches  
fecundating roots  
leaves flowers  
fruit lianas  
whole fields  
of maize and beans  
farms animals  
our earthly life  
finally us men  
whose gold is inside  
with flesh so hard  
from work done  
on this floor below  
it has turned to stone



*San Xavier, Tepozotlán*

Concedida la gracia  
de que caigan  
desde la más alta cumbre  
que toca el cielo  
cumbre toda de oro:  
ventanas abiertas  
alas de encarnados  
ángeles con manos  
y pies de oro  
lluvia que cae  
de sus pies  
todos de oro  
de sus manos  
todas de oro  
sus entrepiernas doradas  
que fecundan raíces  
hojas flores  
fruta lianas  
campos enteros  
de maíz y frijoles  
ranchos animales  
nuestra vida terrenal  
finalmente nosotros hombres  
cuyo oro está adentro  
con carne tan dura  
por el trabajo hecho  
en este piso de abajo  
que se ha convertido en piedra

*The rose from Ajusco*

Brought down in her childhood  
by a girl meaning well  
by our hunger for flowers  
reached us as large  
and perfect bud  
larger than life  
usually is for roses  
came as a sign  
down from the mountains  
as if the sky  
had broken blood with us  
leaving this sum of life with us  
all life for a mere week.  
And while we travelled  
to the golden churches  
and silver temples  
the rose led her life  
in a glass by the bed  
not so much flowering  
blowing or even dying  
in the end, but sharing love  
with us. She grew  
encompassing the house  
swallowing furniture  
books pictures letters  
all messages and calls  
remembrances we got  
from live and dying friends.

## *La rosa del Ajusco*

Traída en su infancia  
por una niña con buenas intenciones  
ante nuestra hambre de flores  
nos llegó como un retoño  
grande y perfecto  
más grande que el tamaño  
usual de las rosas  
llegó como un signo  
bajado de las montañas  
como si el cielo  
hubiera dividido su sangre con nosotros  
y nos dejara esta suma de vida  
la vida entera por una mera semana.  
Y mientras viajábamos  
a las iglesias doradas  
y a los templos de plata  
la rosa prosiguió con su vida  
en un vaso junto a la cama  
y no es tanto que floreciera  
se marchitara o incluso muriera  
al final, sino que compartía el amor  
con nosotros. Creció  
rodeando la casa  
tragándose los muebles  
libros cuadros cartas  
todos los recados y llamadas  
recuerdos que recibimos  
de amigos vivos y moribundos.

Was deepest crimson  
passing into purple  
and at the end  
abyssal black.  
I had never seen a rose  
not die as this did not  
having at last to be taken down  
below the yard and buried  
into the weather.  
At middle life  
she shone and didn't  
in various petals varyingly  
opening depths  
no ordinary flower  
had ever plumbed.  
She put an end  
almost to language  
we could not talk about her  
but only marvel on  
her sounds in us.  
The rose as a matter of fact  
was a gift from a girl  
with strong feelings  
hard to express  
in all the chatter round us,  
her silence spoke  
loudest and most enduringly  
of huge volcanoes  
we saw only once  
on our last evening  
when the haze lifted once  
over above Ajusco  
and we were about to leave  
and fly for home next morning

Era de un guinda oscurísimo  
convertido en morado  
y finalmente  
en un negro abismal.  
Nunca había visto a una rosa  
no morir como ésta  
hasta que al final hubo que llevarla  
debajo del patio y enterrarla  
en la intemperie.  
A mitad de su vida  
resplandeció y dejó de hacerlo  
en varios pétalos que variablemente  
abrían honduras  
que ninguna flor ordinaria  
había sondeado nunca.  
Casi puso fin  
al lenguaje  
no podíamos hablar de ella  
sino maravillarnos ante  
sus sonidos dentro de nosotros.  
La rosa de hecho  
fue regalo de una niña  
con buenos sentimientos  
difíciles de expresar  
entre tanto parloteo a nuestro alrededor,  
su silencio hablaba  
más fuerte y de modo más perdurable  
de enormes volcanes  
que vimos sólo una vez  
en nuestra última noche  
cuando se despejó la niebla una vez  
por encima del Ajusco  
y estábamos a punto de irnos  
y volar a casa la mañana siguiente

## Después del modernismo

Morton Feldman  
Versión de C. E. Feiling

*En una excelente revista —descubierta al azar— de la que se editaron sólo cuatro números en Buenos Aires, entre los años 1991 y 1992, dirigida por Federico Monjeau, figuraba este agudo trabajo de un músico, referido particularmente a la pintura. Esta revista era Lulú, y el ensayo que reproducimos integra el libro Essays de Morton Feldman (1926-1987) publicado en 1985 por Beginners Press.*

¿Qué si me hubiese encontrado con Pissarro en su propia época, cuando tenía, digamos, cincuenta años y era un hombre de talento singular, que ocupaba una posición singular en el mundo artístico? ¿Qué si lo hubiese visto envejecer poco a poco, someterse poco a poco al influjo de los más jóvenes que él? ¿Entendería yo mejor cómo se impone una idea en el mundo del arte, estaría en condiciones de percibir el irónico contraste entre idea y vida? Durante el siglo de Pissarro se descubrió que la Naturaleza no era un ideal fijo, sino algo a ser reconstruido de acuerdo con la visión personal del artista. La modernidad comienza con ese pensamiento. Y la modernidad termina con ese pensamiento. Mientras los premodernistas habían intentado captar lo natural en términos de su omnisciencia (para fundirse con la Naturaleza había que pintar como un dios), la modernidad hizo del proceso su metáfora omnisciente.

Pissarro parece no haber comprendido o tenido el don de la inventiva, o mejor dicho de esa “corrección literaria” tan característica de la modernidad. La pincelada mínima ante la que finalmente capituló —el puntillismo de los jóvenes— correspondía realmente a un hecho literario más que pictórico. El puntillismo, después de todo, es una *idea* acerca de la pintura. Una idea extraída de la experiencia sensorial, pero de todas formas una idea. El propio impresionismo es menos un asunto de corrección *artística*

que una idea literaria. Los modernistas son siempre maravillosamente literarios. Ello no desacredita su genio; se trata, sin embargo, de un genio práctico. ¿De qué otra forma podría ser, si estaban huyendo del *statu quo* de la Naturaleza? ¡Hay que armar un gran plan para esta huida, y sobre todo un plan práctico!

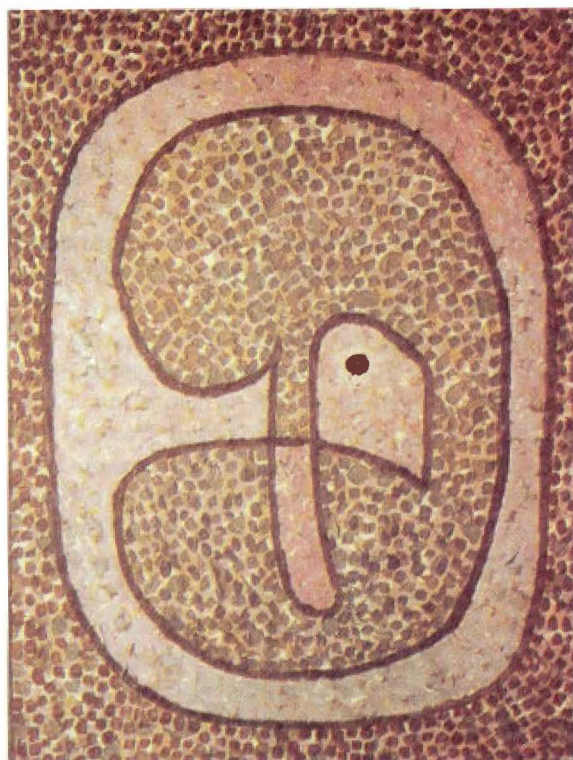
Pisarro ignoraba que a los jóvenes les basta la emoción de estar detrás de las barricadas. Ignoraba que los jóvenes carecen de responsabilidad —solo tienen audacia. Como Cézanne, vivía en la ilusión de que la verdad se halla en el proceso. A diferencia de Cézanne, no creó su propio proceso. Por eso fracasó. Es importante para nosotros comprender su fracaso— más que los éxitos de ellos. Necesitamos su fracaso, porque contiene un elemento humano que casi no existe en la modernidad.

Del mismo modo en que los alemanes mataron a la música, los franceses mataron a la pintura introduciéndole esa claridad literaria que había producido un Stendhal —cuyo lema, se recordará, era “Ser claro a cualquier precio”. El inconveniente es que en pintura no se puede decidir *a priori* qué va a ser claro. Por eso Fragonnard, que deseaba la corrección artística, luce tanto más ridículo que Delacroix, a quien sostiene la totalidad del aparato literario. ¡Basta mirar a Delacroix para darse cuenta de que las ideas están literalmente sosteniendo el cuadro!

Siempre he pensado que esta confianza en lo literario surge naturalmente de la cultura europea, de ese tironeo constante entre lo religioso y lo estético. Lo estético, por supuesto, está siempre a la defensiva ante lo religioso. La pintura, la literatura, ninguna de las artes eran capaces de pensamiento abstracto, o podían ser concebidas de una manera abstracta; tuvieron que encontrar ideas para enfrentar a esa otra Idea.

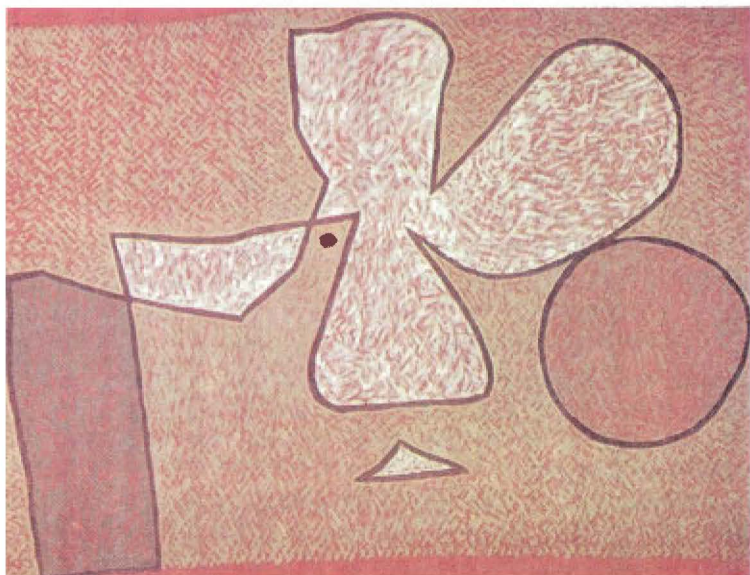
Comprender a Cézanne implica aceptar que no pertenecía a su tiempo, y que tampoco pertenece realmente al nuestro. Ocurre demasiado a menudo que se lo intente comprender a partir de su influencia. Básicamente, su idea se opone por completo a la del modernista. En Cézanne es siempre cómo *ve* lo que determina cómo piensa, mientras que el modernista ha cambiado la percepción por obra de lo conceptual. Dicho de otra forma, cómo uno *piensa* se convierte en lo que uno percibe.

Cézanne nos crea un problema especial porque estaba tan compenetrado con el proceso como para confundirlo con la vida



*Máscara*





*Figura de nubes o el beso de los pájaros*

misma. No sabemos si la frialdad monumental que sentimos proviene del hombre o de su proceso. Al igual que Manet, Cézanne nos muestra la “pintura como pintura”, pero también nos otorga la última gran revelación acerca de la naturaleza. Eso es lo que vuelve tan extraordinariamente vigoroso su enfoque “analítico”. Para Cézanne los *medios* se convirtieron en un ideal.

En la modernidad hallamos todas las preocupaciones de Cézanne por el proceso —sin ese ideal. Pero sin un ideal uno contempla la vida como el sociólogo.

La Naturaleza, por supuesto, no es la vida. Es símbolo, metáfora, como máximo moraleja. Usada como tema, no resulta menos dolorosamente literaria que cualquier otra cosa. La obsesión por sus secretos, sin embargo, trae consigo un impulso ambicioso, un virtuosismo que está ausente de la modernidad. Hay sólo que comparar el virtuosismo de Picasso con el de Botticelli para ver cuán verdadero es esto.

La modernidad se va revelando de a poco —existe un tartamudeo en el seno de sus ironías. Le teme tanto al éxito como al fracaso. Y se halla tan orientada hacia el público que finalmente un Andy Warhol es tomado tan en serio como un Picasso. Picasso mismo, el archimodernista, el hombre con el que culmina todo el movimiento, no le oculta nada al público, lo usa como un tercer ojo. Cézanne no es responsable de Picasso. Pero Picasso es responsable de Warhol.

Es doloroso constatar que las ideas más avanzadas de la modernidad, sus obras más audaces, son a menudo académicas —si no en la práctica, por lo menos en teoría. Quienes critican a la modernidad suelen no darse cuenta de que todo lo que desean —el didactismo, la super-lógica a la que aspiran— está frente a sus narices. De todas las búsquedas de un Proust, o incluso de un Cézanne, de todos sus penetrantes análisis de la Naturaleza y la naturaleza humana, solo queda el análisis mismo. Si se requiere algo más de ellos, se debe bordear los límites de las telas de Cézanne, donde su pincelada está desprovista de propósitos, o llegar al final de Proust, donde la metáfora ya no lo puede proteger.

Con la modernidad el pintor deja de verse obligado a esa peligrosa transición, de un mundo a otro, llamada “pasaje”. Solo debe “relacionar” cada área, cada idea. Sin embargo, era en esa transición, en ese viaje, en que el artista aprendía una rapidez, una se-

guridad, a mover sus miembros como Nijinsky y utilizar la vista del modo increíble que ahora únicamente asociamos con el arte del pasado. Esta total inmersión, esta total coordinación del sentido, esta experiencia sensual plena ha sido recapturada hace muy poco por el expresionismo abstracto. Se trata de una reacción contra la modernidad, de una insistencia en que ya no podemos refugiarnos en las ideas porque el pensamiento es una cosa y su puesta en práctica otra; porque la verdadera actitud humilde no se encuentra en toda esa super-racionalidad, sino en el intento de pintar nuevamente como un dios.

Para apreciar en plenitud el significado del pasaje resulta útil pensar en términos musicales. En el Schubert tardío, por ejemplo, la transición de una idea musical a otra no es solo evidente, sino *demasiado* evidente. Como un mal jugador de póker, Schubert siempre muestra las cartas. Pero la falla misma, el fracaso mismo es su virtud. En el fracaso vemos toda la ingenuidad, todo el genio del artista. Dicho con otras palabras, oímos la bravura de una sonata de Schubert tan claramente como la vemos en la manga bordada de Velázquez. En Beethoven, por el contrario, percibimos una reserva más poderosa. En Beethoven no sabemos dónde comienza el pasaje y dónde termina; no sabemos que estamos ante un pasaje. Sus motivos son a menudo tan breves, de duración tan corta, que casi inmediatamente se funden con la idea mayor. La experiencia global del todo de la composición se transforma en el pasaje.

Cézanne lleva esta idea aún más allá, con su extraordinario concepto del trabajo de toda la vida como pasaje. Es por ello que sus cuadros no son *objetos* como los de Manet, que simplemente termina uno y comienza otro. ¿Acaso no es cierto que Cézanne hace que los demás parezcan una caricatura del “artista trabajando”? ¿No vuelve claro que los demás se autoengañan cuando creen que pueden “comenzar” o “terminar” algo? Por supuesto que Cézanne no fue el primero. ¿No sentimos también en Piero della Francesca y Rembrandt que toda la continuidad de su obra se halla en el pasaje? Pero no es sino hasta Mondrian que nos encontramos con lo mismo. Por más que lo intente mil veces, no soy capaz de decir cuál Mondrian tiene éxito y cuál falla —a tal punto cualquiera de sus cuadros es parte de lo mismo.

Es extraño cómo el mundo de Mondrian constantemente se toca con el de los pintores de la Escuela de Nueva York de los

años 50. Bien mirado, Mondrian no solo abrazó el cubismo al llegar a París, sino que lo abrazó con el celo del converso; de hecho continuó aferrándose a él mucho después de que los demás lo hubieran abandonado. Si Cézanne “solidificó” el Impresionismo, fue Mondrian quien le dio fluidez al cubismo. Hoy es difícil darse cuenta de lo importante que era el cubismo en ese momento. Se había apoderado del mundo del arte de una manera poco común. Ello ocurrió a tal punto que es bastante sorprendente verificar con qué facilidad tanto Braque como Picasso lo abandonaron. “Abandonamos el cubismo porque amábamos la pintura”, fue la explicación desentendida que dio Braque. Muy ingeniosa —muy francesa—, pero se le olvidó decir que todos los demás abandonaron la pintura porque amaban el cubismo. Sólo en Europa uno encuentra hombres así —hombres que hacen una revolución, guillotinan a cualquiera que esté en desacuerdo, y luego cambian de idea.

La ironía de Mondrian es que, como todo mesías, era mesiánico acerca de cosas que no pueden ser transmitidas. Debemos agradecer, sin embargo, que Mondrian el Mesías haya fallado, porque ello nos dio a Mondrian el pintor. Fue porque, para decirlo con sus propias palabras, buscaba “la sensualidad total, la intuición total”, que finalmente *palpó* una salida del cubismo.

Aunque al final de su vida retornó a aquellos principios que se habían apoderado de él durante sus años parisinos, hay un aspecto de cierta “indeterminación” en Mondrian. No tiene que ver con los lugares donde ubica su cuadrado, sino con el hecho de haberse ido acercando al cuadrado. Mondrian no comenzó por el cuadrado. Fue arribando lentamente a él, arribando a él no como idea consumada (esto ocurre solo al final de su vida), sino como antagonista al mismo tiempo que protagonista. De hecho Mondrian lucha con el cuadrado —se le resiste. Lo borra —le pinta cosas encima— pinta otra cosa encima —lo pasa por alto —lo ignora —lo destruye. Solo al final de su vida el cuadrado mismo comienza a hacer lo que antes el pincel. Mondrian se dio cuenta (como a su modo Pollock) de que no se puede articular un ritmo totalmente puro con la pincelada sensual. El último salto de Mondrian lo depositó fuera del idioma —por completo fuera del enigma clásico de la pintura. Mientras que antes no se podía nunca acercar lo suficiente a la tela, en los últimos cuadros parece que ha retrocedido hacia la vida que lo rodeaba. No hay que extrañar-

se de que una vez le haya dicho a Max Ernst: “No eres tú el surrealista, sino yo”.

Por supuesto que la obra polémica es aquella que se convierte en vocera de su época —como John Cage ahora, de quien mucha gente cree que habla por mí. Pero lo verdaderamente interesante de los expresionistas abstractos fue el contexto *no* polémico que crearon. Se debe comprender este punto; es crucial comprender que el expresionismo abstracto no estaba luchando contra la posición histórica tradicional, la autoridad o la religión. Esto le otorga su tono típicamente americano; no heredó la continuidad polémica del arte europeo. Si Mondrian era un fanático dentro de la tradición europea, Guston es sólo un compulsivo —algo del todo diferente. Mondrian quería salvar al mundo. Basta mirar un Rothko para saber que solo quiere salvarse a sí mismo.

Pensamos en Rothko, en Mondrian, como aquellos que simplifican el problema de la pintura, sin reparar en que agregan una complicación adicional. ¿Cómo podría algo que no existió nunca ser considerado simple? ¿Cómo podría ser significativo un proceso que no se reveló, en un momento en que el proceso es el único modo que tenemos de entender el arte?

¿Qué une a Mondrian, Rothko y Guston? Una tenacidad sin fisuras que parece provenir más de la naturaleza que de la inventiva humana. Lo que impide que su obra se convierta en un objeto contenido en sí mismo es que cada cuadro gravita hacia el otro, sea en la memoria o en la anticipación. Nuevamente, como en la naturaleza, la experiencia reside en la profundidad, no en una superficie para ver sobre la pared. Retornaremos a esta idea un poco más adelante.

En mi propio campo, la música, lo mejor se logra cuando hay un compromiso entre la horizontal y la vertical, como en Bach y luego Webern. Quizás esto sea también cierto de Piero della Francesca y Cézanne. Mondrian, más cercano a dicha perfección simultánea, parece querer borrarla apelando a un constante alterar el grado de visibilidad del cuadro. Sin embargo, la visibilidad del cuadro era su única preocupación. Al punto de que *escondía* la pincelada. Pero ello solo mostraba aún más claramente el toque, el modo de presionar, el tono insólito de su *performance*. Es por este motivo que sus cuadros parecen pintados de lejos, pero se los debe mirar de tan cerca como para no ver el borde de la tela.

Rothko da una impresión por completo opuesta. Virtualmente no hay distancia entre su pincel y la tela. La miramos desde una vasta distancia que hace desaparecer el centro.

Guston, ni próximo ni distante, como una constelación pasajera proyectada sobre la tela y luego quitada, sugiere una vieja metáfora hebrea: Dios existe pero se ha apartado de nosotros.

¿Cuál es la inteligencia tras ese trabajo que puede, sin necesidad de un principio organizativo, dar el salto hacia la organización exitosa de la obra de arte? En música el salto se da entre el tono y el sonido. El tono es lo que ponemos en relación —el sonido es lo que se sigue no por lógica, sino por afinidad.

Nos enseñan a pensar en la música como en un lenguaje abstracto —olvidamos cuán funcional es, cuán vinculada se halla a ese otro espíritu, sea literario o una metáfora literaria de la técnica. ¿Puede decirse que la gran música coral del Renacimiento es abstracta? Por cierto que no. Josquin, que poseía el genio de envolver una coloración musical espléndida en torno a la palabra devota, usa la música para transmitir una idea religiosa. Boulez la usa para impresionar y asombrar al intelecto representando las que parecen ser las cumbres de la lógica humana. Se da por sentado que la *Gran fuga* de Beethoven está integrada por componentes abstractos que forman un todo musical también magníficamente abstracto. Hace muy poco que he comenzado a escuchar lo que de verdad es: un himno tormentoso y muy literario —una marcha dedicada a Dios. ¡La música no puede ser tan abstracta si sirve para tan diferentes y a la vez precisas funciones!

Lo abstracto, por otra parte, no tiene que ver con ideas. Es un proceso interno que aparece constantemente y se vuelve familiar, como la conciencia de cualquier otra cosa. Lo más difícil de una experiencia artística es conservar intacta esta conciencia de lo abstracto.

Para mayor claridad, resulta quizá preferible que separemos la palabra “abstracto” según la estoy usando ahora, de lo que normalmente implica. Lo abstracto, en el sentido en que estoy usando el término, ha aparecido en el arte a través de toda su historia —se trata de una emoción que los filósofos han omitido caracterizar. Para dejar bien en claro que es esta emoción no categorizada la que quiero describir, conviene que la llamemos Experiencia Abstracta. Nos gustaría que se impusiera. Pero debemos siempre separarla de la imaginación, o más bien de ese as-

pecto de la imaginación que es el mundo de lo fantasioso. En mi propio trabajo percibo el constante tironeo de ideas. Por un lado, está la emoción abstracta no concluyente. Por el otro, cuando uno hace algo quiere hacerlo de un modo concreto, tangible. Existe un verdadero temor de lo abstracto, porque uno desconoce cómo funciona. La imaginación es tantas cosas; puede ir en tantas direcciones. Lo abstracto, o mejor dicho la Experiencia Abstracta es una sola cosa —una unidad que nos deja constantemente especulando. La imaginación construye su fantasía especulativa a partir de hechos conocidos. Los hechos tienen su base en un mundo muy real, muy literario. Incluso cuando éste es irracional, puede ser medido en términos de lo racional —como pasa con el surrealismo. La imaginación provee respuestas sin metáfora. La Experiencia Abstracta es una metáfora sin respuesta. Mientras el arte de tipo literario, el arte del que estamos cerca, se halla involucrado en la polémica que asociamos con la religión, la Experiencia Abstracta está mucho más cerca de lo religioso. Se enfrenta con el mismo misterio —la realidad, o como quiera se lo llame.

Hace algunos años, Guston y yo planeamos cenar juntos. Yo debía pasar a buscarlo por su taller. Cuando llegué, él estaba pintando y no tenía muchas ganas de salir. “Dormiré una siesta”, le dije. “Despiértame cuando estés listo”. Abrí los ojos luego de más o menos una hora. Guston aún estaba pintando, parado casi encima de la tela, perdido en ella, demasiado cerca de ella como para verla realmente, su única realidad era el sentimiento innato del material que usaba. Cuando me desperté aplicó una pincelada y se volvió hacia mí, confundido y riéndose —riéndose porque estaba confundido—, y me dijo con cierto humorístico desamparo: “¿Dónde está?”

Una persona ciega que se mueve dentro de confines que conoce puede, a causa de un contratiempo inesperado, perder momentáneamente el sentido del espacio que lo rodea. El hecho de que yo me despertase en ese instante tuvo el mismo efecto sobre Guston. Fue como si él mismo se hubiese despertado —despertado a una repentina sensación de peligro en lo que estaba haciendo. Y sin embargo el cuadro no representa aquel peligro —aquella ambición. Ese choque con el Instante que yo presencié es el primer paso hacia la Experiencia Abstracta. Pero la Experiencia

Abstracta no puede ser representada. No es, entonces, visible en la pintura, mas allí está —se la siente. Así como Kierkegaard afirmó que lo religioso “destrona” a lo estético, podemos decir que la Experiencia Abstracta en la pintura de Guston destrona a la obra maestra que tenemos frente a nosotros.

Supongo que hubiera sido apropiado que Frank [O’Hara] y yo nos conociéramos en el tren rumbo a Nueva York, como en una novela rusa. De hecho no sé muy bien cuándo comienzan mis recuerdos personales de él. Digamos simplemente que él estaba allí, esperándonos a todos.

Lo que más recuerdo es lo que decía acerca de mí mismo o de alguno de los otros. Nunca hablaba de su trabajo, o por lo menos nunca hablaba conmigo de su trabajo. Cuando yo lo alababa por algo, simplemente respondía, con una enorme sonrisa: “Bueno, muchas gracias”. Era como si estuviese diciendo: “No hace falta que me felicites. Naturalmente, todo lo que yo hago es de primera clase; es de *ti* que debemos ocuparnos”.

Admiraba mi música porque su metodología estaba oculta. Admiraba también otras músicas, porque su metodología estaba desvergonzadamente expuesta. Aunque comprendía y apreciaba mi posición particular respecto del virtuosismo, no era la suya propia. Frank adoraba el virtuosismo, adoraba esa pirotecnia. Era capaz, de hecho, de amar y aceptar más obras difíciles y variadas de lo que uno hubiese creído posible. Resulta interesante que en un círculo que exigía devoción completa Frank fuese tan querido. Supongo que reconocíamos que su sabiduría brotaba de su propio “sistema” —la dialéctica de su corazón. Ese era su secreto. Eso era lo que le permitía, sin jamás ser ecléctico, escribir tan bellamente sobre Pollock y Pasternak, dedicarle un poema a Larry Rivers hoy y a Phillip Guston mañana. Nadie que yo conozca se oponía al amor de Frank por un genio irrelevante como Rachmaninoff. Todos sabíamos que Rachmaninoff no era nuestro enemigo, sino el artista de segunda que dictamina cómo debe ser el arte.

El hecho de verse involucrado con obras de niveles tan diferentes, con artistas tan distintos, naturalmente demandaba mucho de sus lealtades personales. Pero era parte del genio de O’Hara poder pasar por alto esas demandas, tratar todo como si se tratase de un inmenso, frenético y espléndido estudio de filmación. A nosotros nos parecía que iba bailando de tela en tela, de fiesta en



fiesta, de poema en poema —una suerte de Fred Astaire con toda la comunidad artística como su Ginger Rogers. Sin embargo, sé que si Frank me pudiese enviar un mensaje desde la tumba, ahora que escribo estos recuerdos, me diría: “No les cuento qué tipo de persona era yo, Morty. *Sí lo logré*. El resto no importa”.

La intranquilidad que sentimos al contemplar un cuadro de Guston proviene de no darse cuenta de que debemos dar el salto hacia el interior de esa emoción abstracta; contemplamos el cuadro en lo que suponemos es su realidad —sobre la tela. Pero el agudo pensamiento, el peso creativo inherente en la Experiencia Abstracta, se revela siempre como una emoción unificada. Cuanto más logra esto, desde luego, más distante se vuelve de la imagen que transmite. Entonces no es un solo cuadro el que contemplamos, sino dos. Eso quise decir cuando describí la pintura de Guston como ni cercana ni distante —no se halla confinada al espacio pictórico, sino que existe en alguna parte del espacio *entre la tela y nosotros*. Aclaremos el punto. En el Cézanne tardío, la perspectiva está prácticamente obliterada. El plano se adelanta hacia nosotros de un modo tal que es difícil verlo. Sin embargo, preserva intacta su realidad de cuadro pintado *sobre una tela*. Cézanne inventó una manera de pintar las cosas, mientras que Guston inventó cosas que pintar. Por ello el juego de luces y de sombras *ya no ocurre sobre la tela per se*. Su visibilidad se manifiesta cuando uno percibe que *no* está sobre la tela.

¿Qué decir de Rothko? Mondrian y Guston al menos nos enfrentan con un dilema. Ello nos atrae, nos da algo de que aferrarnos, si bien no mucho más. Pero no podemos escalar esas grandes y suaves superficies de Rothko. El año pasado en Los Angeles, una señora me hizo el relato de cierta conferencia que Frank O'Hara dio sobre la Escuela de Nueva York. Al mostrar la diapositiva de un cuadro de Rothko, suspiró y dijo: “Es demasiado bello —la próxima, por favor”. La señora estaba indignada. “O'Hara viajó hasta Los Angeles y eso es lo único que tenía para decir”, se quejó. Le pregunté si le gustaba la pintura de Rothko. Me dijo que no, lo cual lo explica todo.

Rothko está más cerca de la vida, y sin embargo parece desprovisto del dilema de la vida. ¿Y cómo entender la vida excepto en términos de su dilema? Como todos sabemos, si la vida no nos da dilemas, los inventamos. Mientras que con Mondrian y Guston

uno debe saltar hacia lo abstracto para experimentar la pintura (y *podemos* dar el salto), con Rothko estamos forzados a salir de lo abstracto.

Guston cierta vez dijo que, cuando está muy involucrado en lo que pinta, hay un momento en que el tiempo de llevar el pincel a la paleta, tomar algo de pintura y volver a la tela, le resulta excesivamente largo. Años atrás había procedimientos, preguntas acerca de lo que uno iba a poner en el cuadro o dejar afuera. Hoy no hay ningún rito para “llegar sano y salvo”. Tiene que *ocurrir*. Lo que cuenta es la inmediatez. Es irrelevante que dicha inmediatez lleve diez minutos o diez años. El salto hacia lo abstracto se parece a ir a un sitio donde el tiempo cambia. Hecho el salto, ya no quedan definiciones.

Se vuelve cada vez más claro que no existe ningún conjunto de requisitos que deben ser satisfechos para comenzar a producir una obra de arte. Se puede empezar con prácticamente cualquier cosa. Es sólo cuestión de ímpetu, de energía, de querer “hacer algo”. Ya no importa cuánto se trabaja, cuánto se empolla el huevo, por así decir. De alguna manera, el trabajo es sólo otro aspecto de la polémica del arte con la religión. El trabajo se usa para justificar al arte —darle un grado de legitimidad. El asunto básico ahora no es por dónde empezar, o qué pone uno en la obra. El asunto básico es cuándo terminar.

Guston dice que no termina un cuadro, sino que “lo abandona”. ¿En qué momento lo abandona? ¿En el momento en que se halla a punto de convertirse en “cuadro”? Después de todo, no es un “cuadro” lo que el artista quería. Existe una extraña propaganda según la cual, porque alguien compone o pinta, lo que desea es música o pintura. Completar una obra de arte no es hacer un paquete, “expresar los propios sentimientos”, “decir una verdad”. La obra completa es simplemente la eterna muerte del artista. ¿No es acaso cualquier obra maestra una escena de muerte? ¿No es por eso que queremos recordarla, porque el artista está mirando hacia atrás cuando ya es tarde, cuando ya todo pasó, cuando se la ve finalmente como algo perdido?

Mondrian, Rothko, Guston —los tres parecen haber arribado al arte por una ruta extraña, una ruta abandonada y olvidada por la modernidad, pero que a mi entender es la ruta que ha mantenido con vida al arte.

Si pudiese recapitular esa ruta (hay que dar grandes saltos históricos para hacerlo); si, digamos, comienzo con Piero, paso luego a Rembrandt, a Mondrian, Rothko y Guston, emerge algo: la sensación de que no estamos mirando el cuadro, sino que éste nos mira a nosotros.

Ello ocurre porque este tipo de pintura no está concebida como una realidad espacial. ¿Qué es, a fin de cuentas, el rectángulo del cubista? ¿Es algo más que la forma de la tela misma —la forma dentro de la que el pintor, en cierto sentido, se halla aprisionado? Podría decirse que todos los pintores actuales son cubistas, del mismo modo que cualquiera que compone es serialista. Los modernistas, de una manera brillante, han convertido en tema las limitaciones del medio. Quizá por eso hablan tanto de limitaciones —hablan de ellas como si fuesen la suprema virtud. Todo aquello que ignore dichas limitaciones nos da una sensación de enigma.

En *Aut/Aut*, Kierkegaard describe al hombre que no ha “alcanzado realidad” como capaz de cualquier punto de vista, incluso el más profundo —claro que ningún punto de vista lo *retiene* a él, porque está a merced de sus propios caprichos. ¿Será que Kierkegaard pensaba en Picasso? Por contraste, al describir al hombre que verdaderamente “existe”, Kierkegaard dice: “No es caprichoso, no está ‘encaprichado’ —sin embargo tiene su capricho. Uno podría afirmar, en cierto sentido, que toda su vida se rige por el mismo capricho”. ¿Será que Kierkegaard pensaba en Mondrian, en Rothko, en Guston?

## Poema

Víctor Sosa

### XVI

Todo esto es un decir: un dinamo  
(f. fís. Máquina destinada a transformar  
la energía mecánica —movimiento— en  
energía eléctrica — corriente— o viceversa  
por inducción electromagnética). Por eso  
digo dinamo: es un decir inducido  
lo que pasa aquí; sí,  
la física explica la poesía:  
una contracción muscular propensa  
a ser registrada gráficamente; pero  
la poesía no explica la física: ésta  
no es una contracción muscular propensa  
a ser registrada gráficamente, porque  
la poesía tampoco lo es. Todo esto  
es un decir que no dura. Dinamo: dí  
te amo pero tamízalo en el mar de Omán  
que linda con el océano Índico en Arabia, dí  
te quiero y pulveriza el templo, acicalando  
el luto en el mantel de flores donde ni el vino  
faltará cuando te encuentre, dí te extraño  
—dilo así, sin bajar demasiado la voz— y mira  
—mira con los ojos de la voz— cómo el cielo  
la dibuja, la fija en una nube fugaz y la disuelve  
en esa alegre tempestad que estalla  
cuando ella no está.

Decía acacia. Decía por la boca acacia fresca cuando sonreía (ésas que lloran por inmensamente felices cuando el viento las marea en verano, mimosáceas). Y entonces yo la acariciaba. Yo que era un caballo bermellón sabía de caricias y de acacias. Ella me hacía ver. ¿Ves —me decía a veces— la gota en medio del río? ¿El cuerpo liso, húmedo, de la Única? Ella hace la marea visible —me decía—, hace en la visible marea su granero, su estancia de mover, de allí salpica y salta ante la roca, se irisa al sol en lo breve y cae —no sé si cae o tal vez se zambulle de nuevo en lo continuo. Luego hacía silencio para dejar. Siempre dejaba. No habría la boca para nada, ni para decir. Todo aquello que decía lo hacía —así era ella. Los viajes eran lo mejor, la fuerza en esos viajes. Cuando viajaba dormía en el caballo; algo en su respiración tañía; creaba un color en el aire, un aroma triangular, sin crepúsculo. Yo no hacía otra cosa que escuchar. Es verdad que a veces hacía nidos (de hornero) —ella entendía el espesor de mi intento: señalaba algo para que ardiera, aparejando el fervor hablaba con el fuego —no me miraba entonces— hablaba con el fuego hasta que el fuego se hacía fuente, chorro de ámbar detenido, cristalino, y a veces crisálida. Comíamos, silenciosos, cansados, en la orilla,

un trozo de pan ázimo —así era. No retornaba,  
 la Distinta no tenía destino ni verdades  
 para descifrar; frisaba el mundo, sin mácula  
 como la calandria (muy semejante a la alondra);  
 componía poemas, yo creo que componía poemas  
 a la manera del de Éfeso (¿540-480? a. de J.C.),  
 aunque eso no me consta. Me consta, sí,  
 que cantaba, sin pausa lo hacía hasta que el canto  
 era un silente sembradío de sonos sobre el mundo,  
 un mundo igual al canto igual al mundo. Yo  
 enmudecía —no hacía otra cosa que escuchar.  
 Yo que a un caballo bermellón acariciaba  
 el anca del mundo, cuidaba en mi silencio  
 su sonido; bajito, silbaba por los belfos  
 y venían de lejos los pájaros —tucanes, tordos,  
 tijeretas, terutereros, galantes garzas blancas  
 que venían—, aves de un orbe mudo y melodioso  
 haciendo en ese canto su morada. Digo  
 lo que yo vi —que otros repitan, si quieren,  
 lo contrario. Pero esa mirada no se borra.  
 ¡Qué mirada la de ella! ¡Qué manera de amar  
 en la mirada! Quena de luz que quema —le decían.  
 Era: como una fálica diosa que se alza la falda  
 y detiene en su gesto por un momento al mundo;  
 como Francisco y Agustín comiendo juntos. Era:  
 como si lo poroso fuera lo compacto: el poro  
 y el tacto. Era: como ahora, vigilante-indefensa  
 la facciosa. Comandaba potros —¿cómo? no lo sé.  
 Y sé que era: como un complot de la virtud —qué hermoso;  
 como los *Dináricos*, o *Dalmáticos*, o *Ilíricos* (nudo  
 montañoso de la ex-Yugoslavia —Bosnia y Herzegovina—  
 paralelo a la costa del Adriático); como una Última Cena  
 (de Leonardo), o un *déjeuner sur l'herbe*. Era  
 —y con temor a repetirme—: virtuosa y valiente,  
 pero antes que valiente era blasfema porque sobre todo  
 era virtuosa. Amaba el riesgo —¿ya lo dije?—

sabiéndose exponer, mostraba su herida como Beuys,  
y si de carne hablamos, ni hablar que era de carne,  
de órganos y flujos y tendones —o fonemas, en caso de la voz—,  
como una gracia dada en el momento mismo de encarnar.  
De carne era al querer. Era: un tambor en la noche,  
intocado, sonando; como si fuera el polen, así de leve  
se elevaba, cubría el sol si quería, dorando en derredor.  
Y había quien no la veía: como torpes topos sin ton,  
ni soneros eran, ni nada: sombras, sonámbulos, *espíritus*  
*hambrientos y sedientos*. Buddhas y bodhisattvas y Rinzai  
—quien dejó escrito o dijo: “Los movimientos surgen  
de las partes abdominales y el aliento que atraviesa los dientes  
produce diversos sonidos. Cuando se articulan tienen  
sentido lingüístico. Así comprendemos con claridad  
que son insustanciales”—, yo creo que sí la veían. Verla  
era una fiesta como en Eleusis (al noroeste de Atenas,  
donde había un templo de Deméter); era al verla que uno  
bailaba en la quietud del estupor, como una perla. ¡Y qué  
asombro asomaba en la cara al sentir cómo ella bailaba!  
De común acuerdo con todo, contonea; conviene mirar que,  
cuando baila, no deja de obrar —exonera y construye,  
con una mano hace lo que deshace con la otra; ama  
sin pasión el proceso, las situaciones donde entra y sale  
como si no estuviera dedicada (y a nada está  
dedicada); se expresa en libertad. Así de verdad era:  
verdadera, no vacía, ni vacilaba al llamar las cosas  
por su hipotético nombre. Yo amaba — en mi caso  
con pasión— esa elocuencia ubicua de la Loca —morena—  
de-brasa-encendida-en-los-pies-; como podía amaba  
a la Imposible: haciéndola en el sueño la tatuaba; siempre,  
en el aire indistinto, era distinta; daba trabajo verla.  
Liturgia también hice de su Venus —prominente monte que trepé  
para postrarme— al encontrarla, allí, florida y en ofrenda.  
Y ahora veo claro: es claro que la veo. Sin límites  
que puedan detenerme galopo sus comarcas infinitas,  
veloz el galgo que, bajo mis patas, al levantarse el polvo

se dibuja; sombra de las acacias en la grupa,  
risa de ella en la sombra y risa, también de ella,  
en el sol —hasta que rastra entre los rastros es su risa.  
Galopo en ese ritmo que es su nombre; pulcro  
salto el horizonte y caigo —enclave de ella  
en todas partes— tranquilo y fuerte sobre su virtud.  
Así me aferro al cambio —acaso como acacia  
que en la tierra subir su savia siente— y me demudo  
y antes que nada —y después que nada—  
y en todos los sentidos agradezco.

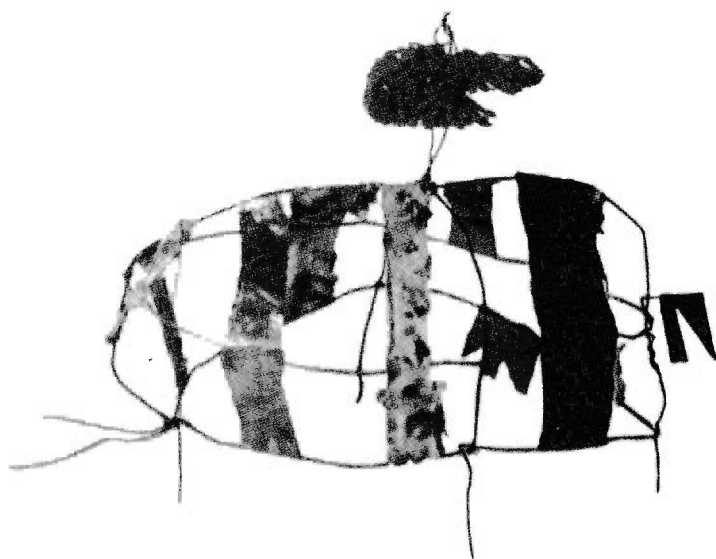


Algo lleva en el pico.  
Lleva algo en el pico ese gorrión  
que no roza la tierra con sus patas  
—sí roza el aire que hiende. Un  
invisible rosal el aire ciñe  
quemándolo veloz.

Es alegre esa luz  
que en la inquietud descansa.  
Es alegoría de sí mismo y sin embargo  
¿qué lleva ese gorrión? ¿qué enciende aquél  
para que en el aire quede? Esa  
luz es alegre.

Lo abre ahora.  
Extiene lo diáfano en la rama  
y en ese canto el árbol se ilumina;  
propulsa en aire la madera su luz  
abriéndose en la savia.

Algo en el aire del pico, acaso  
aquéllo que mañana arderá  
en el carbón del árbol: diamante,  
manantial. Algo  
en el aire de aire  
lleva.



*Animal (o animales) vacíos, alambre, plomo, esponja, cobre, trapos, pintura acrílica, 22 x 45 x 30 cm.*

## Presencia de Mallarmé

*¿Por qué Mallarmé, hoy? ¿Por qué Un coup de dés?*

*Quisiéramos, con esta edición, convertir un hecho episódico en una actitud esencial: la lectura de un poeta que está en la raíz de la mejor poesía contemporánea. Para ello nos pareció oportuno promover una nueva traducción de su poema programático, teniendo en cuenta que hasta entonces no contábamos con ninguna versión mexicana. Para salvar esta omisión, hemos invitado a Jaime Moreno Villareal, autor de varias traducciones notables del poeta francés.*

*Pensamos al principio sumarnos a la celebración del centenario con una serie de ensayos sobre el poeta; luego descartamos este proyecto (casi todo lo que puede decirse sobre Un tiro de dados está dicho por el propio Mallarmé en su Nota introductoria al poema) para adoptar otro: proponer con esta nueva versión la lectura o la relectura de su poema más radical, estimular la reflexión sobre su arquitectura, sobre su materialidad, los sonidos que lo conforman, las imágenes, el ritmo variado, la función de los espacios en blanco, la disposición en la página, todo aquello que muchas veces se da por sentado y que a fin de cuentas ha quedado velado detrás de algunos supuestos.*

*La versión que publicamos nos propone algunas diferencias con las más conocidas. En primer lugar, el título, "Un tiro de dados", (en vez de "golpe", galicismo consagrado por el uso) y muchas otras que marcan la pauta de una nueva lectura. Los cambios o apuestas tienen que ver con un sostenido propósito de clarificación del poema, reduciendo oscuridades innecesarias sin alterar el sentido. Valdría la pena hacer notar que la dificultad intrínseca de esta poesía ha sido demasiado confundida con la vaguedad. En Mallarmé la conquista de lo impreciso se logra con absoluta precisión, elevada al rango de programa o de superstición razonada.*

*Cada generación, dice Pound, debe volver a traducir a sus clásicos. Esta afirmación alude ciertamente a la necesidad que tiene cada época de volver a sopesar lo recibido, de volver a pensarlo. Es probable que luego*

*de esta primera versión mexicana se sucedan otras. Creemos que la carga revulsiva del poema sigue emitiendo señales y que su irradiación continuará en las distintas lenguas sin perder su energía inicial.*

*La tardanza con la que procedemos a la exhumación de un nombre famoso, no es necesariamente un sinónimo de imposibilidad o de esterilidad. Al contrario, a veces ayuda a percibir la médula y a separar el acontecimiento poético de los falsos renombres públicos. Con ese espíritu, que no es otro que el espíritu de la letra, hemos querido dar a leer este poema.*

## Un tiro de dados

Stéphane Mallarmé

Traducción: Jaime Moreno Villarreal

### *Prefacio\**

Me gustaría que no se leyera esta Nota o que, hojeada, igualmente se olvidara; enseña, al Lector hábil, poco que esté más allá de su penetración: pero puede turbar al ingenuo, antes de aplicar una mirada sobre las primeras palabras del Poema para que las siguientes, dispuestas como están, lo conduzcan a las últimas, todo sin otra novedad que un espaciamento de la lectura. Los “blancos” en efecto, asumen importancia, llaman la atención de entrada; la versificación los exigió así, cual silencio en torno, como siempre, de modo que un trozo, lírico o de unos cuantos pies, ocupa, en el centro, aproximadamente un tercio de la página: no transgrede esta medida, solamente la disperso. El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o reingresa, admitiendo la sucesión de otras y, dado que no se trata, como de costumbre, de trazos sonoros regulares o versos —sino más bien de subdivisiones prismáticas de la idea, en el instante de su aparición, que dura lo que su convergencia, en cierta puesta en escena espiritual exacta—, es en sitios variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la practicabilidad, que se impone el texto. El avance, si me compete decirlo, literario, de esta distancia reproducida que mentalmente separa grupos de palabras o palabras entre sí, parece acelerar unas veces, otras frenar el movimiento, escandiéndolo, emplazándolo de acuerdo también a una visión simultánea de la página: considerada aquí como unidad, tal como en otra circunstancia lo es el Verso o línea perfecta. La invención aflorará y se disipará, rápidamente, según la movilidad de lo es-

\*Escrito por S. Mallarmé para la primera publicación del poema en la revista *Cosmopolis*, mayo de 1897 [N. del T].

critico, en torno a las pausas fragmentarias de una frase capital introducida a partir del título y continuada. Todo ocurre, en escorzo, hipotéticamente; se evita el relato. Se añade que este empleo al desnudo del pensamiento, con retiradas, prolongaciones, huidas, o su dibujo mismo, produce, para quien quiere leer en voz alta, una partitura. La diversidad de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, otro secundario y los adyacentes, dicta su importancia a la emisión oral, y el pentagrama, en medio, arriba, abajo de la página, señalará que la entonación sube o descende. Son sólo ciertas orientaciones muy osadas, como rebasamientos, etc., que forman el contrapunto de esta prosodia, albergada en una obra que carece de precedentes, en estado elemental: no es que yo considere la oportunidad para ensayos tímidos; mas no me corresponde, fuera de una paginación especial o de volumen personal, en una publicación periódica, por valerosa, amable e invitante que se muestre con las bellas libertades, actuar demasiado contrariamente a la costumbre. No obstante, habré advertido que, más que un esbozo, el Poema adjunto es un “estado” que no rompe en absoluto con la tradición; y habré llevado tan adelante su presentación, en más de un sentido, para que no ofusque a nadie: lo suficiente para abrir los ojos. Hoy, o sin presumir el futuro que haya de salir de aquí, nada o casi un arte, reconozcamos desahogadamente que la tentativa participa, sin previsión, de búsquedas particulares y estimadas de nuestro tiempo, el verso libre y el poema en prosa. Su reunión se cumple bajo una influencia, lo sé, extranjera, la de la Música oída en el concierto; habiéndome parecido que numerosos medios que allí se encuentran pertenecen a las Letras, los recupero. El género, que se convierte en uno semejante a la sinfonía, poco a poco, al lado del canto personal, deja intacto al antiguo verso, al que le guardo un culto y le atribuyo el imperio de la pasión y las ensoñaciones; en tanto sea caso de tratar, de preferencia (como en lo que sigue), temas de imaginación pura y compleja, o de intelecto: que no exista razón alguna para excluirlos de la Poesía —única fuente.

# UN TIRO DE DADOS

# JAMÁS

AUN LANZADO EN CIRCUNSTANCIAS

ETERNAS

DESDE EL FONDO DE UN NAUFRAGIO



ASÍ SEA  
que

el Abismo

de espacios blancos

inmóvil

furioso

bajo la inclinación

se cierna desesperadamente

de un ala

la suya  
recaída

prematuramente de un mal que le impide alzar el vuelo  
y surcando los manantiales  
segando al ras los saltos de agua

íntimamente resuma

la sombra que esta vela alterna hundió en la profundidad

hasta hacer coincidir  
con la envergadura

su hondura estupefacta cual casco

de navío

de borda a borda inclinado

## EL MAESTRO

emergido  
al deducir

de esta conflagración

que se

tal como al amenazar

el Número único que no puede

vacila  
cadáver apartado

en lugar  
de jugar  
como maniático inveterado  
la partida  
en nombre de las olas

un

naufragio

lejos de antiguos cálculos  
en que la maniobra olvidada con la edad

antaño él empuñó el timón

bajo sus plantas  
del horizonte unánime

endereza  
se agita y funde  
con el puño que la ceñiría  
a un destino y a los vientos

ser otro

Espíritu  
para arrojarlo  
a la tempestad  
al replegar la partición y que cruce arrogante

por su brazo del secreto que retiene

le asalta la cabeza  
le escurre en barba sumisa

inmediato del hombre

sin nave  
en último  
término vana



ABOLIRÁ

COMO SI

*Una insinuación*

*al silencio*

*en algún inminente*

*revoloteara*

*inocente*

*envuelta en ironía*

*o*

*el misterio*

*precipitado*

*vociferado*

*torbellino de hilaridad y horror*

*en torno al abismo*

*sin esparcirlo*

*ni huir*

*y arrullase ahí el virgen indicio*

COMO SI



*solitaria pluma extraviada*

*salvo*

*que coincida con ella o la columbre un gorro a medianoche  
y la inmovilice  
en su terciopelo ajado con una carcajada sombría*

*esta inflexible blancura*

*ridícula*

*en contraste con el cielo  
demasiado  
para no delatar  
insuficientemente  
a quienquiera que*

*príncipe amargo del escollo*

*se cubra la cabeza como de heroísmo  
iresistible mas refrenado  
por su limitada razón viril  
relampagueante*

*preocupada*

*purificadora y púber*

*mudo*

*El lúcido y señorial penacho  
sobre la frente invisible  
titila*

*luego sombrea  
una graciosa letrita tenebrosa  
en su torsión de sirena*

*con impacientes escamas de cola*

*reír*

*que*

*SI*

*de vértigo*

*de pie*

*al momento*

*de abofetear*

*bifurcadas*

*una roca*

*falsa residencia*

*repentinamente*

*evaporada en bruma*

*que impuso*

*un límite al infinito*

*FUERA*

*nativo de las estrellas*

*SERÍA*

*peor*

*no*

*ni más ni menos*

*indiferente sino equivalente a*

## EL NÚMERO

### EXISTIRÍA

más que como alucinación diseminada de agonía

### COMENZARÍA Y CESARÍA

no surgiendo negado y cerrado apenas al aparecer

en fin

por cierta dispersa profusión rarificada

### SE CIFRARÍA

evidencia de la suma por breve que fuese

### ALUMBRARÍA

## EL AZAR

*Cae*

*la pluma*

*rítmica suspensa de lo siniestro*

*a sepultarse*

*en las espumas originarias*

*de donde recién saltó su delirio hasta una cima*

*consumida*

*por la neutralidad idéntica del precipicio*

NADA

de la memorable crisis  
o que el acontecimiento  
se hubiera

cumplido en vista de la nulidad total del desenlace  
humano

HABRÁ TENIDO LUGAR  
una elevación ordinaria vierte la ausencia

SI NO EL LUGAR  
inferior chapoteo insignificante como para dispersar el acto vacío  
abruptamente quién si no  
por su equívoco  
habría fundamentado  
la perdición

en esos parajes  
de lo incierto  
en donde toda realidad se disuelve



EXCEPTO

a una altitud

QUIZÁ

tan remota que un punto

se fusione con el más allá

fuera de la atención  
a él dedicada

de ordinario

con tal oblicuidad respecto a tal declive

de luces

hacia

lo que debe ser

el Septentrión o Norte

## UNA CONSTELACIÓN

fría de olvido y de abandono

no tanto

que no enumere

sobre cierta superficie vacante y superior

la colisión sucesiva

sideralmente

de una cuenta total en formación

vigilante

titubeante

rodando

brillando y meditando

antes de detenerse

en algún punto final que la consagre

Todo Pensamiento emite un Tiro de Dados

# UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES  
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT  
que

l'Abîme

blanchi

étale

furiex

sous une inclinaison

plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol  
et couvrant les jaillissements  
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter  
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

## LE MAÎTRE

surgi  
inférant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite  
cadavre par le bras

plutôt  
que de jouer  
en maniaque chenu  
la partie  
au nom des flots

un

nauffrage cela

hors d'anciens calculs  
où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

à ses pieds  
de l'horizon unanime

prépare  
s'agite et mêle  
au poing qui l'étreindrait  
un destin et les vents

être un autre

Esprit  
pour le jeter  
dans la tempête  
en reposer la division et passer fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef  
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef  
n'importe  
où vaine



ancestralement à n'ouvrir pas la main  
crispée  
par delà l'inutile tête

legs en la disparition

à quelqu'un ambigu

l'ultérieur démon immémorial

ayant

de contrées nulles

induit

le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité

celui

son ombre puérile

caressée et polie et rendue et lavée

assouplie par la vague et soustraite  
aux durs os perdus entre les ais

né

d'un ébat

la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer

une chance oiseuse

## Fiançailles

dont

le voile d'illusion rejailli leur hantise  
ainsi que le fantôme d'un geste

chancellera  
s'affalera

folie

N'ABOLIRA

COMME SI

*Une insinuation*

*au silence*

*dans quelque proche*

*voltige*

*simple*

*enroulée avec ironie*

*ou*

*le mystère*

*précipité*

*hurlé*

*tourbillon d'hilarité et d'horreur*

*autour du gouffre*

*sans le joncher*

*ni fuir*

*et en berce le vierge indice*

COMME SI

*plumme solitaire éperdue*

*sauf*

*que la recontre ou l'effleure une toque de minuit  
et immobilise  
au velours chiffonné par un esclaffement sombre*

*cette blancheur rigide*

*dérisoire*

*en opposition au ciel*

*trop*

*pour ne pas marquer*

*exigüment*

*quiconque*

*prince amer de l'écueil*

*s'en coiffe comme de l'héroïque*

*irrésistible mais contenu*

*par sa petite raison virile*

*en foudre*

*soucieux*

*expiatoire et pubère*

*muet*

*La lucide et seigneuriale aigrette*

*au front invisible*

*scintille*

*puis ombrage*

*une stature mignonne ténébreuse*

*en sa torsion de sirène*

*par d'impatientes squames ultimes*

*rire*

*que*

*SI*

*de vertige*

*debout*

*le temps*

*de souffleter*

*bifurquées*

*un roc*

*faux manoir*

*tout de suite*

*évaporer en brumes*

*qui imposa*

*une borne à l'infini*



C'ÉTAIT  
*issu stellaire*

CE SERAIT  
*pire*

*non*

*davantage ni moins*

*indifféremment mais autant*

## LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination épars d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

## LE HASARD

*Choit*

*la plume*

*rythmique suspens du sinistre*

*s'ensevelir*

*aux écumes originelles*

*naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime*

*flétrie*

*par la neutralité identique du gouffre*

RIEN

de la mémorable crise  
ou se fût  
l'évènement

accompli en vue de tout résultat nul

humain

N'AURA EU LIEU

une élévation ordinaire verse l'absence

QUE LE LIEU

inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide

abruptement qui sinon

par son mensonge

eût fondé

la perdition

dans ces parages

du vague

en quoi toute réalité se dissout

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà

hors l'intérêt  
quant à lui signalé

en général  
selon telle obliquité par telle déclivité  
de feux

vers  
ce doit être  
le Septentrion aussi Nord

## UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude  
pas tant  
qu'elle n'énumère  
sur quelque surface vacante et supérieure  
le heurt successif  
sidéralement  
d'un compte total en formation

veillant  
doutant  
roulant  
brillant et méditant

avant de s'arrêter  
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

## Referencias

MORTON FELDMAN (1926-1987), compositor norteamericano. Junto con Earl Brown, Stefan Wolffe y Christian Wolff, formó parte de la llamada "Escuela de Nueva York", reunida alrededor de la figura de John Cage. El desarrollo de su obra quedó fuertemente marcado por la cercanía de los pintores del expresionismo abstracto.

STÉPHANE MALLARMÉ (1842-1898), poeta y prosista francés, es una de las figuras fundamentales de la poesía moderna. Su poema *Un coup de dés*, primera parte de un vasto proyecto que nunca llegó a completar, representa una de las aventuras más audaces de la poesía de su época, con vastas repercusiones hasta nuestros días.

HUGO PADELETTI, poeta argentino nacido en Alcorta, Santa Fe, en 1928. Publicó poesía a partir de 1959. De 1989 es *Poemas 1960-1980* (Universidad Nacional del Litoral). También ha publicado *Parlamentos del viento* (1990) y *Apuntamientos en el Ashram y otros poemas* (1991). Es además autor de una obra plástica extensa y original.

ANTÓNIO RAMOS ROSA, poeta y ensayista portugués nacido en Faro (Algarve) en 1923. Su obra poética ha sido reunida en *Não posso adiar o coração* (1974), *Animal olhar* (1975) y *Respirar a sombra viva* (1975). La entrevista que publicamos en este número apareció en *Hablar/Falar de Poesía* (revista hispano portuguesa de poesía, N° 1, otoño de 1997).

VÍCTOR SOSA, poeta, ensayista y pintor uruguayo nacido en Montevideo en 1956. Es autor de *Sujeto omitido* (1983), *Sunyata* (1992), *Gerundio* (1997) y de un libro de ensayos sobre problemas de la vanguardia: *La flecha y el boomerang* (1988). Los fragmentos que publicamos aquí son partes de un extenso poema inédito todavía sin nombre.

NATHANIEL TARN, poeta, traductor y antropólogo norteamericano. Autor de una veintena de libros. Nació en París en 1928. Es autor de una traducción de *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda.