

POESÍA y POÉTICA

INVIERNO 1998 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Villon y Verlaine

Paul Valéry

Balada de la Gorda Margot

François Villon

Consejos a los jóvenes poetas

Basil Bunting

Poema y diálogo

H.-G. Gadamer

Tres poetas chinos contemporáneos

Poemas

Raúl Deustua / Edoardo Costadura /
José Coronel Urtecho



**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. 32 • Inviero 1998

Hugo Gola
DIRECTOR

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

Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESÍA Y POÉTICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de la Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. Departamento de Letras, 267-4045
E-mail: 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 marzo de 1999 por Producción Gráfica y
Comunicación, Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,
03650, México, D.F.

Contenido

- 3 Villon y Verlaine / *Paul Valéry*
Traducción del francés: Hugo Gola
- 20 Balada de la Gorda Margot / *François Villon*
Traducción del francés al portugués: Décio Pignatari.
Versión al castellano: Gonzalo Aguilar
- 27 Consejos a los jóvenes poetas y algunas notas sobre poesía
/ *Basil Bunting*
Traducciones del inglés: Patricia Gola y Guadalupe Alemán
- 36 La voz interrumpida / *Raúl Deustua*
- 44 Cuatro poemas / *Edoardo Costadura*
Traducción del italiano: Rafael-José Díaz
- 54 Pequeña biografía de mi mujer / *José Coronel Urtecho*
- 68 Poema y diálogo. Reflexiones en torno a una selección
de textos de Ernst Meister / *Hans-Georg Gadamer*
Traducción del alemán: Daniel Najmías y Juan Navarro
- 84 Tres poetas chinos contemporáneos
Traducción del inglés: Jesús Vega

Ilustraciones: dibujos y esculturas de Eduardo Chillida.



"*Txoko azke*". Acero, 1968. 77 x 77 x 63 cm.

Villon y Verlaine

Paul Valéry

Traducción del francés: Hugo Gola

Nada más fácil, y hasta hace poco más natural, que aproximar los nombres de François Villon y de Paul Verlaine. Para aquellos tentados por las simetrías históricas, es decir imaginarias, es casi un juego. Uno y otro son admirables poetas; uno y otro malos muchachos; uno y otro suelen mezclar en sus obras la expresión de sentimientos piadosos con descripciones y asuntos más libres, pasando de un tono a otro con extraordinaria facilidad; los dos son verdaderamente maestros en su arte y en la lengua de su tiempo, y la usan con la habilidad de quien funde en la cultura la palpitación inmediata de la lengua hablada y aun de la voz del pueblo que los rodea y que crea, altera y combina a su gusto las palabras y las formas. Uno y otro conocen bien el latín y muy bien el argot, y frecuentan, según su humor, tanto las iglesias como las tabernas; y los dos, por razones diferentes, pasaron períodos de amargo encierro, en los que se dedicaron no tanto a enmendar sus faltas como a destilar la esencia poética de sus remordimientos, pesares y temores. Los dos caen, se arrepienten y vuelven a caer, y se revelan grandes poetas. El paralelo se propone y se desarrolla bastante bien.

Pero aquello que los aproxima y superpone con tanta facilidad los podría igualmente dividir y separar sin mucho esfuerzo. No hay que darle tanta importancia. Villon y Verlaine se corresponden bastante bien, sin duda, en el supuesto edificio fantástico de la literatura francesa en el que uno podría divertirse colocando simétricamente a nuestros grandes hombres, elegidos y acoplados, ya por sus pretendidos contrastes, Corneille y Racine, Bossuet y Fénelon, Hugo y Lamartine, como por sus semejanzas, como en el caso de éstos de los que hablamos. Tal vez resulte divertido, en tanto llega el momento de la reflexión que pondrá de manifiesto la escasa consistencia y la irrelevancia de tan ingenio-

sas combinaciones. Hago estas observaciones para poner en guardia contra la tentación y el peligro de confundir un procedimiento de retórica... decorativo, con un método verdaderamente crítico, que pueda conducir a un resultado positivo.

Agrego además que el sistema Villon-Verlaine, esa relación aparente y seductora de dos seres excepcionales, si bien se sostiene bastante y se reafirma en cuanto a ciertos rasgos biográficos, se debilita o se quiebra si se intenta una aproximación de las obras como se hace con los hombres. En seguida lo demostraré.

La idea de reunirlos nació de semejanzas parciales de sus vidas, y me lleva a hacer aquí algo que yo, en general, critico. Estimo —y ésta es una de mis paradojas— que el conocimiento de la vida de los poetas es un conocimiento inútil, e incluso nocivo, para el uso que se debe hacer de sus obras, ya se trate del goce, ya del conocimiento o de los problemas del arte que nos propone. ¿Qué me importan los amores de Racine? Lo que importa es *Fedra*. ¿Qué me importa la materia prima, que está un poco en todas partes? Lo que me commueve y estimula es el talento, el poder de transformación. Toda la pasión del mundo, todos los incidentes de una existencia, aun los más emocionantes, son incapaces de crear el menor verso bello. En el mejor de los casos lo que da valor a los versos y los vuelve duraderos no reside en el hecho de que los autores sean hombres, *reside en que son un poco más que hombres*. Y si digo que la curiosidad biográfica puede ser perniciosa es porque a menudo origina la ocasión, el pretexto, aun el recurso para eludir el estudio detallado y orgánico de un poema. Uno se cree entonces dispensado de esa tarea cuando lo único que ha hecho es esquivar el contacto con ella y, mediante un rodeo de la investigación sobre los antecesores, amigos, disgustos o la profesión del autor, dar un giro y, esquivando lo principal, atender a lo superfluo. Nada sabemos de Homero. *La Odisea* no pierde por eso nada de su belleza marina. ¿Qué sabemos de los poetas de la Biblia, del autor del *Eclesiastés* o del creador del *Cantar de los Cantares*? No pierden, por ese motivo, nada de su belleza estos textos venerables. ¿Y qué sabemos de Shakespeare? Ni siquiera tenemos la certeza de que haya escrito *Hamlet*.

Pero, esta vez, el problema biográfico es insoslayable. Se impone y por lo tanto debo hacer aquello que acabo de condenar.

*

El doble caso de Villon-Verlaine es, ciertamente, singular. Posee una característica rara y destacable. Buena parte de sus obras se refiere a sus biografías, y sin duda son autobiográficas en más de un aspecto. Uno y otro nos hacen confesiones precisas. Sin embargo no es seguro que tales confesiones sean siempre exactas. Si enuncian la verdad, no dicen toda la verdad y tampoco dicen sólo la verdad. Un artista elige, incluso cuando se confiesa. Y quizá, sobre todo, cuando se confiesa. Aligera, acentúa; acá, allá...

*

He dicho que el caso era raro. La mayoría de los poetas, es verdad, hablan copiosamente de sí mismos. En especial los líricos, que no hablan más que de sí mismos. ¿Y de qué o de quién podrían hablar? El lirismo es la voz del *yo*, llevado a la tonalidad más pura, cuando no a la más alta. Mas estos poetas hablan de ellos mismos como lo hacen los músicos, es decir, fundiendo las emociones de todos los acontecimientos precisos de su vida en una sustancia íntima de experiencia universal. Para entenderlos, basta haber gozado de la luz del día, haber sido feliz, y sobre todo, haber sido desdichado, haber deseado, poseído, perdido y lamentado —haber experimentado algunas de las simples sensaciones de la existencia, comunes a todos los hombres, a cada una de las cuales corresponde una de las cuerdas de la lira...

En general esto es suficiente, pero no para el caso de Villon. Desde muy pronto se advirtió, desde hace más de cuatrocientos años, cuando Clement Marot decía, ya entonces, que para “conocer y entender” una parte importante de esta obra, “habría que haber vivido en su tiempo en París, haber conocido los lugares, las cosas y los hombres de los que habla; porque ni bien se olviden dejará de apreciarse el arte de sus versos. Quien quiera hacer una obra perdurable no debe, por ello mismo, tomar como temas de sus obras asuntos tan bajos y particulares”.

No hay otra salida, pues, que ocuparse de la vida y las aventuras de Villon, e intentar reconstruirlas bien sea por las precisiones que él mismo proporciona o descifrando las alusiones que hace a cada rato. Cita nombres propios de personas que afortunada o

desgraciadamente están mezclados en su accidentada carrera; agradece a unos y se burla o maldice de los otros; nombra las tabernas que ha frecuentado y pinta en pocas palabras, elegidas siempre maravillosamente, lugares y aspectos distintos de la ciudad. Todo ello íntimamente incorporado a su poesía, inseparable de ella y que a menudo la vuelve poco inteligible para quien sea incapaz de representarse el París de la época, pintoresco y siniestro. Yo creo que la lectura de algunos capítulos de *Notre-Dame de Paris* podría ser una buena introducción a Villon, porque pienso que Hugo ha visto bien —o ha inventado bien— a su manera poderosa y precisa dentro de lo fantástico, el París de finales del siglo xv. Pero particularmente me parece adecuado acudir a la obra de M. Pierre Champion, donde se encontrará todo cuanto pueda saberse sobre Villon y el París de su tiempo.

*

Las dificultades que plantean los textos de Villon no son sólo las que se originan por los tiempos diversos y por la desaparición de las cosas, radican también en la naturaleza particular del autor. Este parisense espiritual es un individuo peligroso. No es, ni mucho menos, un estudiante o un burgués que escribe versos y comete alguna extravagancia y que limita a ello los riesgos que corre, circunscribiendo sus impresiones a lo que pueda conocer un hombre de su tiempo y condición. El Maestro Villon es un ser excepcional, porque en nuestro gremio es excepcional (aunque a veces pueda ser muy aventurado en las ideas) que un poeta pueda ser una especie de bandido, un delincuente empecinado, sospechoso de explotar mujeres, integrante de terribles cofradías que viven de la rapiña y de violentar arcas, un asesino de ocasión, siempre al acecho, próximo a la horca y que, simultáneamente, escriba versos magníficos. De ahí que este poeta acosado, este delincuente (del cual aún ignoramos su fin, aunque podamos conjeturarlo) introduzca en sus versos expresiones y términos de la lengua subterránea y secreta de la gente de mal vivir. A veces compone piezas que nos resultan casi impenetrables. Quienes hablan esa lengua son personas que prefieren la noche al día, y hasta en su lenguaje, que organizan a su modo, *siempre escurridizo*, quiero decir que utilizan la lengua común, de la que conser-

van la sintaxis y un misterioso vocabulario que se trasmite mediante la iniciación y que se renueva muy rápidamente. Ese vocabulario, en ocasiones repelente, que suena innoble, es también a veces terriblemente expresivo. Aun cuando su significado se nos escape, adivinamos en la fisonomía brutal o caricaturesca de sus términos, hallazgos e imágenes de gran sugerencia y precisamente por la forma de las palabras.

Hay ahí una verdadera creación poética de tipo primitivo, pues la primera y la más notable de las creaciones poéticas es el lenguaje. Aunque injertado en el habla de la gente común, el argot, la jerga o la jerigonza es una forma original incesantemente elaborada y recreada en las tabernas, en las prisiones, en las sombras oscuras de la gran ciudad, por hombres enemigos de los hombres, temibles y temerosos a la vez, violentos y miserables, reclamados alternativamente por la preparación del delito, la exigencia de brutalidad, o la sed de venganza y la visión de la tortura y de los suplicios inevitables (a menudo atroces), que no deja de estar presente o cercana en un pensamiento siempre inquieto, que se agita como una fiera enjaulada, entre el crimen y el castigo.

*

La vida de François Villon es, como su obra, bastante tenebrosa en todos los sentidos. En una y en otra, y en el personaje mismo, hay grandes oscuridades.

Todo lo que sabemos de él no nos aclara mucho sobre su verdadera naturaleza, pues todo, o casi todo proviene de sus versos o de la justicia; dos fuentes que concuerdan bastante en los hechos, y a partir de cuya combinación es posible concebir un hombre vengativo, malo, capaz de las peores fechorías, pero que con frecuencia nos sorprende con un tono piadoso o tierno como el que aparece en el célebre y admirable poema en que nos hace oír una oración en boca de su madre, esa pobre mujer que un día hacia el año 1435 llevó a aquel hijo destinado al mal, a la gloria, a las cadenas y a la poesía, a aquel François de Montcorbier, a manos del Maestro Guillaume de Villon, capellán de la capilla de Saint-Jean, en la iglesia de Saint-Benoit-le-Bétourné.

Les recuerdo la balada, una de las joyas de la poesía francesa:

Soy mujer pobretona y anciana,
nada sé; nunca leí una letra,
veo en el monasterio de mi parroquia
pintado el paraíso, con arpas y laúdes.*

No obstante algunos términos ligeramente distintos, esa lengua es todavía la nuestra; aunque pronto hará quinientos años que estos versos se escribieron, todavía podemos gozar de ellos y emocionarnos.

Podemos también maravillarnos del arte que ha producido esta obra maestra, de construcción estrófica perfecta, a un tiempo serena y musical, en la que la sintaxis claramente variada y una plenitud absolutamente natural en la sucesión de las figuras, se ajusta con gracia a su requerimiento de diez sílabas con cuatro rimas. Admiro la permanencia de esta forma creada en el tiempo de Luis XI. Veo en ella el testimonio viviente de la continuidad de nuestra literatura y de los atributos de nuestra lengua a través de las épocas. Sólo Francia e Inglaterra pueden enorgullecerse de una continuidad semejante; desde el siglo XV, esas dos naciones no han dejado de producir, generación tras generación, obras y escritores de primer orden.

En definitiva, colgado o no, Villon vive; vive del mismo modo en que viven otros escritores a quienes podemos ver, vive porque nosotros escuchamos su poesía, que nos sigue interesando, y sobre todo porque es una poesía que soporta cualquier comparación con la más grande y perfecta escritura durante los cuatro siglos de grandes poetas que vinieron después de él. Ése es el valor oro de la forma.

Pero volvamos de la carrera de la obra a la del hombre. Dije ya que sólo la conocemos fragmentariamente. Es una especie de Rembrandt cubierto en buena parte de sombras, de entre las cuales emergen algunos fragmentos de extraordinaria precisión, con detalles de una nitidez aterradora.

Esos detalles, como veremos, no son revelados por documentos del procedimiento criminal. Esos documentos que encierran toda la información cierta sobre Villon, se los debemos al magní-

* *Femme je suys povrette et ancienne, / Ne rien ne scay; oncques lettre ne leuz, / Au moustier voy dont je suis paroissienne / Paradis paionct où, n'en quel pays?*

fico trabajo de tres o cuatro hombres, eruditos de primer orden. Y aquí debo rendir homenaje a Longnon, a Marcel Schwob, a Pierre Champion, pues antes de ellos muy poco se sabía de nuestro poeta y lo poco que se sabía resultaba bastante dudoso. Ellos indagaron en los archivos nacionales y hallaron allí legajos y actas procesales de los tribunales de París.

No conocí a Augusto Longnon, pero sí conocí mucho a Marcel Schwob, y recuerdo con emoción nuestras largas conversaciones al atardecer, en las que con una extraña inteligencia y una emocionada perspicacia, me hablaba de sus investigaciones, me comunicaba sus procedimientos, sus hallazgos en el rastreo de una pieza que para él, revelaba la verdad sobre el caso Villon. Aportaba a su tarea la imaginación inductiva de un Edgar Allan Poe y la minuciosa sagacidad de un filólogo avezado en el análisis de textos, pero también ese gusto singular de los seres excepcionales por las vidas irreductibles a la vida ordinaria, que le llevó a descubrir tantos libros y a crear tantos valores literarios.

Siguió para atrapar a Villon el procedimiento de Longnon —y el de la práctica policial— utilizando el método de alargar la red. La redada se efectuaba en el entorno probable del delincuente al que se esperaba capturar, deteniendo e identificando a toda la banda. Me sorprende todavía lo bien que se actuaba en los asuntos criminales en aquel tiempo. Una noche me contó las funestas aventuras de un grupo de maleficios que fueron camaradas de Villon. Schwob los había localizado en Dijon donde habían cometido sus fechorías. Cuando estaban a punto de ser capturados huyeron y se dispersaron. Pero el Procurador del Parlamento de Dijon no los perdió de vista. Interrogó a uno de los cofrades y obtuvo un informe muy preciso sobre el destino de los fugitivos. Tres de ellos, los que se llevaron el botín, se adentraron en un bosque. Allí dos se pusieron de acuerdo y apuñalaron al tercero por la espalda, se repartieron lo que éste llevaba y desaparecieron. Uno fue detenido en Orleans, creo; el otro fue cocido vivo en Montargis por emitir moneda falsa. Como se ve, la justicia de aquel tiempo, sin teléfono, sin telégrafo, sin fotografía ni impresiones digitales, sin señas antroprométricas, trabajaba bastante bien.

Hay sospechas fundadas de que Villon pertenecía a la banda conocida como los “Compagnons de la Coquille” o “Coquillards”. Su vida deplorable y fecunda, sin duda fue bastante corta y lo

más probable es que no haya llegado a cumplir cuarenta años. Yo la resumiría en pocas palabras, o mejor, resumiré lo que afirman los sabios a los que me he referido, a los que hay que leer, tanto para comprender mejor los poemas de este gran poeta, como para admirar su minuciosa obra de resurrección histórica, y verificar que hay un genio para *investigar* así como hay un genio para el *hallazgo*, un genio para *leer* y un genio para *escribir*.

*

Villon, que antes se llamó François de Montcorbier, nació en París en 1431. Su madre, demasiado pobre para criarlo, lo entregó al cuidado de un docto sacerdote, Guillaume de Villon, que pertenecía a la comunidad de Saint-Benoit-le-Bétourné, donde vivía. Allí creció y recibió educación elemental François Villon. Parece que su padre adoptivo fue siempre benévolos con él, y hasta cariñoso. A los dieciocho años se recibió de bachiller, y a los veintiuno, en el verano de 1452, obtuvo la licenciatura. ¿Qué podía saber entonces? Sin duda lo que se podía aprender siguiendo —bien o mal— los cursos de la Facultad de Artes: gramática (latina), lógica formal, retórica (por supuesto según Aristóteles y de acuerdo a lo que de Aristoteles se sabía e interpretaba entonces); además un poco de metafísica y algunas nociones de ciencias morales, físicas y naturales en el nivel de la época.

Pero la palabra licencia tiene una doble acepción. Ni bien recibió su título, Villon comenzó a llevar una vida cada vez más libre y, muy pronto, peligrosa. El ambiente de los clérigos era una extraña mescolanza. La condición de clérigo era apetecida por quienes pensaban que un día u otro debían rendir cuentas ante la justicia. El hecho de ser clérigo daba la posibilidad de reclamar un juicio eclesiástico y escapar, así, a la jurisdicción ordinaria, cuyas sanciones eran mucho más duras. Muchos clérigos eran gente de costumbres detestables. Muchos siniestros caballeros se mezclaban con gente de la iglesia; otros se hacían pasar por frailes. En las cárceles frecuentemente se tomaban clases particulares de latín con el objeto de hacerse pasar por eclesiástico y poder así cambiar de juez.

En ese mundo de pícaros, Villon hizo amistades de la peor ralea. Las damas de ese ambiente, como cabía esperar, desempe-

ñaron un papel importante en el pensamiento y aventuras del poeta, porque además es probable que no carecieran de encantos. Pero es seguro que ninguna de ellas pudo siquiera imaginar que aquel muchacho iba a darles su porción de inmortalidad: ni Blanche la Savetièrre (la zapatera), ni la Gorda Margot, ni la bella Heaulmière (la armera) ni Jeahanneton la Chaperonnière (mujer del fabricante de capuchas), ni Katherine la Bourciere (la bolsera). Observen que los apodos hacen referencia a los gremios... Como si los diferentes oficios hubieran sacrificado sus mujeres a la diosa y el artesanado de la Edad Media implicese irremisiblemente el infortunio conyugal.

*

Pero el desenfreno y la disipación desembocan en violencia. El 5 de junio de 1445, Villon mata. Este hecho es bastante bien conocido pues está relatado en el acta de remisión otorgada por Carlos VII al “maestro François des Loges, también llamado Villon, de veintiseis años de edad, aproximadamente, que estando, el día de la fiesta de Nuestro Señor, sentado en una piedra situada bajo la esfera del reloj de Saint-Benoit-le-Bien-Tourné, en la calle mayor de Saint-Jacques de nuestra ciudad de París, y estando con él uno llamado Gilles, sacerdote, y uno llamado Ysabeau, y siendo alrededor de la hora de nueve horas o alrededor”.

Llegaron entonces un tal Philippe Sermoise, o Chermoye, sacerdote, y el maestro Jehan le Mardi. Según el acta, que sigue fielmente el testimonio de Villon, sin criticarlo, el tal sacerdote Sermoise busca pendencia con el poeta, quien contesta mesuradamente y se levanta para dejarle lugar... Pero Sermoise saca de entre su ropa una daga grande y hiere de una cuchillada a Villon en la cara “hasta una gran efusión de sangre”; Villon, que, por el tiempo que hacía iba vestido con un abrigo, y llevaba una daga a la cintura, debajo de aquél, la saca y hiere a Sermoise en la ingle, “sin darse cuenta de haberlo herido” (esta excusa es muy sospechosa). Como el otro parece no darse cuenta y lo persigue, lo abate de una pedrada en la cara. Todos los testigos han huído.

Villon corre a hacerse curar por un barbero. El barbero, que está obligado a presentar un informe, le pregunta su nombre. Villon da el falso de Michel Mouton. En cuanto a Sermoise, fue

llevado primero a un convento y luego al hospital, donde murió dos días después “a falta de buena gobernación” El homicida encuentra prudente huir.

Algunos meses más tarde se le otorga el acta de remisión de donde he extraído las citas que anteceden. Es muy extraño que esta medida expresa de perdón se base únicamente en las declaraciones y argumentos del maestro Villon. Ninguna investigación de los hechos. Se admite la excusa de legítima defensa sin discusión. La afirmación del interesado, según la cual su conducta fue irreprochable, es creída sin la menor objeción. Pero uno no puede dejar de sospechar de semejante relato de los hechos. La inexplicable agresión del sacerdote Sermoise, el falso nombre que Villon da al barbero Fouquet, su huída, la desaparición de los testigos, son demasiados elementos inquietantes en este asunto. Muchos fueron enviados a la hora con indicios menores. Pero no seamos más severos que el rey, quien, “queriendo preferir misericordia a rigor”, cierra y perdona el hecho y el caso, y “sobre esto, leído el texto, imponemos silencio perpetuo a nuestro procurador”. Silencio que debió romperse en seguida.

*

En relación con el segundo delito conocido de Villon, no cabe tener ninguna duda; presenta todas las calificaciones posibles que registra el código penal. No falta nada: es un robo, cometido durante la noche, en lugar habitado, con escalada, con fractura, con uso de llaves falsas. Todos los elementos, en definitiva, de un robo cometido con fractura.

Villon, en calidad de informante, junto con profesionales de la ganzúa y otros cómplices, se apodera de quinientos escudos de oro del colegio de Navarra, guardados en un arca de la sacristía del colegio. Hasta dos meses después no se descubrió el robo. Nada más curioso que los detalles de la indagación llevada a cabo por los interrogadores reales del Chatelet. Citaré sólo uno.

Los investigadores llamaron a declarar, en calidad de expertos, a *nueve* cerrajeros, que informaron bajo juramento, y cuyos nombres y direcciones se conservan en la documentación del sumario. Reconstruyeron con toda exactitud la actuación de los ladrones. Pero éstos habían volado. Para su desgracia fueron des-

cubiertos por la imprudencia de un cómplice, cuyas palabras fueron oídas por un cura en una taberna. La declaración de este sacerdote, más dotado, al parecer, para el servicio de información de la prefectura que para el sacerdocio, dio origen a una investigación que llevaba directamente hasta François Villon. Y Villon entonces huye a la provincia.

¡Sólo Dios sabe qué fue de su vida durante este periodo...! Unas veces lo encontramos en la cárcel, otras en compañía del príncipe poeta Carlos de Orleans. Es muy probable que haya tomado parte en las actividades de los Coquillards. En todo caso, parece haber conocido la muy dura prisión episcopal de Meun-sur-Loire, a consecuencia, quizás, del robo de un cáliz en una sacristía. El rigor del obispo de Orleans Thibaud d'Auxiny, deja un recuerdo cruel en Villon: fue sometido al tormento del agua y encadenado en un calabozo. Luis XI lo libera y Villon vuelve a París y a una vida lamentablemente muy poco ejemplar. Encuentra viejos conocidos, hace nuevos amigos, no precisamente recomendables, cuya compañía lo arroja al peor trance de su vida. A consecuencia de una riña, en la que fue herido un notario pontificio, Villon es condenado a morir colgado en el patíbulo de París. A juzgar por la alegría que manifiesta cuando el tribunal, luego de la apelación que él interpone, conmuta por un destierro de diez años la pena siempre temida, que había imaginado con horror y cantado con terrible crudeza, debió vivir días de gran angustia, torturado por la espantosa imagen del cuerpo balanceándose en el cadalso. El alivio que experimentó al saber que salva su vida le hace escribir dos poemas de un golpe. Uno lo dedica al carcelero, felicitándose por haber apelado, y el otro al tribunal, a modo de agradecimiento. ¡Todos sus sentidos, todos sus miembros y todos sus órganos:

Hígado, pulmón y bazo que respira,*

proclaman alabanzas al tribunal! Deja, pues, París, dichoso de salir tan bien librado.

A partir de aquí... Pero a partir de aquí ya no sabemos nada más. ¿Cuándo, cómo terminó Villon?

* Foi, poumon, et rate que respire,

¿Dime dónde, en qué país?*

*

Esta vida, a la que no le faltan sombras, se desvanece en las tinieblas. Pero la obra de este delincuente, se ha venido imprimiendo desde el siglo XVI. El vagabundo, el ladrón, el condenado a muerte, ocupa un lugar entre los poetas franceses que nadie puede arrebatarle. Después de él, la poesía francesa vuelve a la antigüedad y asume un estilo noble e imperativamente exquisito. Le resultan más atrayentes los salones que los antros y las encrucijadas. Y, a pesar de ello, nunca se ha dejado de leer a Villon (hasta Boileau lo lee). Su gloria es hoy más grande que nunca. Y, si su infamia, demostrada o corroborada en documentos auténticos, se hace hoy más evidente que entonces, preciso es confesar también que fue la noticia de tal infamia lo que contribuyó, más de lo que parecía conveniente, a incrementar el interés por su obra. La consideración de la literatura y de los espectáculos de todas las épocas muestra que lo delictivo tiene un enorme poder de atracción, que el vicio no deja de interesar a la gente virtuosa o aparentemente virtuosa. En el caso de Villon es un culpable el que habla, y habla como poeta de primer orden. Y esto nos coloca ante un problema que calificaría de psicológico, si supiera con precisión el significado de esa palabra.

¿Cómo pueden coexistir en una misma cabeza la concepción de crímenes, su planeación, la voluntad decidida de cometerlos, con la sensibilidad que algunas de sus obras muestran, que el arte mismo exige, o con la fuerte conciencia de sí, que no sólo se infiere, sino que se expresa con absoluta precisión en el célebre *Débat du Coeur et du Corps* (Debate del corazón y del cuerpo)? ¿De dónde saca este malandrín, a quien hace temblar la posibilidad de ser colgado, el coraje para cantar en versos admirables a los desventurados títeres que el viento sacude y disloca en el extremo de la cuerda? El espanto no le impide buscar rimas, utilizando la terrorífica visión para fines poéticos: *sirve para algo*, algo que no tiene nada que ver con la utilidad que la justicia espera de la pena, que se justifica a sí misma y a sus rigores por la supuesta

* Dites-moi où, n'en quel pays?

ejemplaridad de la pena. Pero por más que descuartice, ahorque o cueza vivos, aparece un notable criminal, aunque todavía mucho mayor poeta, que agrupa sus malos actos, sus vicios, sus terrors, sus remordimientos, sus arrepentimientos, y de tal mezcla detestable extrae las obras maestras que conocemos.

La condición de poeta —si esta condición existe— puede conciliarse, sin duda, con una existencia social muy regular. La mayoría, la inmensa mayoría de los poetas, puedo asegurarlo, han sido o son los hombres más honrados del mundo y, en algunas ocasiones, aquellos a quienes más se ha honrado. Y sin embargo...

Una reflexión que analice cuál puede ser la condición del poeta, que pretenda encontrarle un lugar justo en el mundo se enfrentará en seguida con la indefinición de esta especie. Imagínese una sociedad bien organizada, es decir, una sociedad en la que cada uno reciba un equivalente de lo que aporta. Esta justicia perfecta elimina a todos los seres cuyo aporte no sea calculable. La aportación del poeta o del artista no lo es. Para unos esta contribución es enorme, para otros es nula. No hay equivalencia posible. Tales seres no pueden subsistir más que en un sistema social tan imperfecto como para que puedan producirse en su seno las cosas más bellas creadas por el hombre y que lo hacen a su vez verdaderamente hombre. Una sociedad semejante admite la inexactitud de los intercambios, la trampa, la limosna, y todo aquello por lo que un Verlaine ha podido vivir sin recurrir, como nuestro Villon, a los dividendos repartidos por las asociaciones de malechores, luego de haberlos obtenido con nocturnidad, escalada y fractura, en los cofres de las ricas sacristías.

*

No me extenderé sobre la vida de Verlaine, está demasiado cerca de nosotros, así que no reabriré aquí su expediente que desde los archivos del juzgado de Mons, se han ido a dormir (no sin algunos sobresaltos) a la Biblioteca Real de Bruselas, del mismo modo que el de Villon ha pasado de los armarios del Tribunal de París al del Archivo Nacional. Villon está bastante alejado de nosotros; se puede hablar de él como de un personaje legendario. ¡Pero Verlaine! ¡Cuántas veces lo he visto pasar delante de mi puerta con un bastón de inválido golpeando el suelo, furioso, risueño,

amenazante! ¿Cómo pensar que este vagabundo con aspecto y voz tan brutales, en ocasiones sórdido, capaz de inspirar compasión y miedo, a la vez fuera, sin embargo, el autor de las músicas poéticas más delicadas, de las melodías verbales más nuevas y emocionantes que haya en nuestra lengua? El posible vicio debió respetar, y quizás sembrar en él, o desarrollar, ese poder de invención exquisita, esa expresión dulce, fervorosa, de tierno reconocimiento, que nadie como Verlaine ha producido, porque nadie como él ha sabido disimular o fundir los recursos de un arte consumado, experto en las sutilezas de los poetas mejor dotados, en obras aparentemente fáciles, de tono ingenuo, casi infantil. Recuérdese:

Calmas en la penumbra
que las ramas altas hacen...*

A veces sus versos hacen pensar en las oraciones pronunciadas a media voz y ritmadas del catecismo; otras, son de una negligencia sorprendente y están escritos en el lenguaje más coloquial. Otras todavía, hace experimentos prosódicos, como en aquel extraño *Crimen Amoris*, compuesto en endecasílabos. Por otra parte, ha utilizado casi todos los metros posibles, desde versos de cinco sílabas hasta versos de trece. Usó igualmente combinaciones insólitas, abandonadas desde el siglo XVI, composiciones con rimas masculinas o con rimas femeninas, exclusivamente.

Si a fuerzas se lo quiere comparar con Villon, no tanto como personaje delictivo que también posee antecedentes penales, sino como poeta, se encuentra uno —al menos yo encuentro, pues no se trata más que de una impresión personal— con la sorpresa de que Villon (léxico aparte) es en algunos aspectos un poeta más *moderno* que Verlaine. Es más preciso y más pintoresco. Su lenguaje es más cerrado. *Le Débat du Coeur et du Corps* se articula en réplicas netas y precisas como en Corneille. Abunda en fórmulas que no se olvidan; algunas de ellas son verdaderos hallazgos, como aquellos de los clásicos... Pero por encima de cualquier otro juicio Villon tiene la gloria de aquella obra verdaderamente grande, que

* Calmes dans le demi-jour / Que les branches hautes font...

es el famoso *Testament*, creación singular, completa, y *Jugement Dernier (Juicio final)* pronunciado sobre hombres y cosas, por alguien que a los treinta años ya ha vivido demasiado. Este conjunto de piezas, en forma de disposiciones testamentarias, tiene algo de *La Danse Macabre* (*La danza macabra*) y de *La Comédie Humaine* (*La comedia humana*): obispos, príncipes, verdugos, bandidos, muchachas alegres, compañeros de orgías, cada uno recibe su legado. Todos aquellos que han sido benévolos con el poeta, y aquellos que han sido duros con él, están allí captados en un trazo, con un verso siempre definitivo. Y en esta curiosa composición, entre retratos precisos, nombres propios o apodos, direcciones incluso, se registran como figuras más generales las más hermosas baladas que se hayan escrito nunca. Ante ellas cesa el monólogo coloquial. La confesión se convierte en oda y toma vuelo. El apóstrofe, tan frecuente en Villon, se convierte en un instrumento lírico, así como la forma interrogativa tan reiterada en su poesía:

¿Dónde están las nieves de antaño?
(...)
¿Lo dejarán allí al pobre Villon?
(...)
¿Díganme dónde, en qué país?
(...)
¿Qué fue de aquella frente tersa,
de aquel pelo rubio, de aquellas cejas curvas?*

etc., se convierten mediante la repetición, y sobre todo mediante el acento, en un elemento de fuerza patética. Es el único poeta francés que ha sabido extraer del *estribillo* sus poderosos efectos y su fuerza creciente.

Y por lo que respecta a Verlaine, cuando digo (por mi cuenta y riesgo) que me parece menos literario que Villon, no quiero decir con ello, *más ingenuo*, ya que ninguno de los dos es más ingenuo que el otro, ni son tampoco más ingenuos que La Fontaine; los poetas sólo son ingenuos cuando no son poetas. Quiero decir que

* Mais ou sont les neiges d'antran? / (...) / Le lesserez la, le povre Villon? / (...) / Dictes-moy où, n'en quel pays? / (...) / Qu'est devenu ce front ply, / Ces cheveux blonds, sourcilz voultyz?...

la poesía especialmente verlainiana, la de *La Bonne Chanson* (*La buena canción*), de *Sagesse* (*Prudencia*), supone, a simple vista, aquellas otras que prolongan menor acumulación de literatura que la que uno encuentra en Villon, lo que, por otra parte, no es más que una apariencia. Tal impresión uno puede explicársela por lo siguiente: Villon se sitúa en el comienzo de una nueva era de la poesía francesa y en las postimerías del arte poético de la Edad Media, ese arte de las alegorías, de la moralidad, de los *romans*, o de las narraciones piadosas. En cierto sentido Villon se orienta hacia la época, muy próxima, en que la producción poética adquirirá plena conciencia de sí y por ella misma. El Renacimiento es nacimiento del arte por el arte. Verlaine es todo lo contrario. Proviene, sale, se escapa del Parnaso; está, o cree estar, en el final de un paganismo estético. Reacciona contra Hugo, contra Leconte de L'isle, contra Banville; está en buenos términos con Mallarmé, aunque él y Mallarmé son dos extremos que lo único que han tenido en común han sido los partidarios y a veces también los adversarios.

¡Y bien!, esta reacción ha conducido a Verlaine a crear una forma absolutamente opuesta a aquella cuyas perfecciones lo fastidian... A veces, como si tanteara entre las sílabas y las rimas, como si buscara la expresión más musical del instante. Pero sabe muy bien lo que hace e incluso lo proclama: instaura un arte poético, "la música ante todo", y, por ello, prefiere la libertad... Ese principio es significativo.

Este *ingenuo* es un primitivo organizado, un primitivo distinto a cualquier primitivo anterior, que deriva de un artista sumamente hábil y consciente. Ninguno de los auténticos primitivos se parece a Verlaine. Quizá se le calificó con más exactitud cuando hacia 1885 se le tildó de "poeta decadente". Jamás hubo arte más sutil que éste, un arte que implica escapar de otro, y no, en absoluto, carente de precedente.

Finalmente, tanto Verlaine como Villon nos obligan a confesar que las desviaciones de la conducta, la lucha con una vida dura e incierta, la precariedad, la permanencia en cárceles y hospitales, la frequentación de los bajos fondos, el alcoholismo, el crimen incluso, no son del todo incompatibles con las delicadezas más exquisitas de la producción poética. Si fuera a filosofar sobre este aspecto, tendría entonces que dejar bien claro que el poeta no es

un hombre especialmente social. En la medida en que es poeta no encuadra en ninguna organización utilitaria. El respeto a las leyes civiles expira en el umbral del antro en que se forman los versos. Los más grandes, Shakespeare o Hugo, han preferido imaginar y dar vida a seres irregulares, rebeldes a toda autoridad, amantes adulteros, a los que han convertido en héroes y en *personajes simpáticos*. Se sienten mucho menos a gusto cuando intentan exaltar la virtud: los virtuosos, ¡ay!, no son buenos temas literarios. El desprecio del burgués, instituído por los románticos, y que no dejó de tener consecuencias políticas, viene a ser a la postre el desprecio por la vida ordenada.

El poeta es portador, pues, de una cierta *mala conciencia*. Pero el instinto de moralidad siempre está agazapado en algún lugar. Entre los pillos de la peor especie, en los medios más perversos, siempre acaba por aparecer y se instituye la ley de la jungla. El código de los poetas no tiene más que un artículo, que será mi última palabra:

“Bajo pena de muerte poética, dice nuestra ley, tengan talento, e incluso... un poco más”.

Ballade de la grosse Margot

François Villon

Se j'aime et sers la belle de bon hait,
M'en devez-vous tenir à vil ne sot?
Elle a en soi des biens à fin souhait.
Pour son amour ceins bouclier et passot;
Quand viennent gens, je cours et happe un pot,
Au vin m'enfuis, sans démener grand bruit;
Je leur tens eau, fromage, pain et fruit.
S'ils payent bien, je leur dis: «*Bene stat!*»;
Retournez-ci, quand vous serez en ruit,
En ce bordeau où tenons notre état.»

Mais adoncques il y a grand déhait
Quand sans argent s'en vient coucher Margot;
Voir ne la puis, mon coeur à mort la hait.
Sa robe prends, demi ceint et surcot,
Si lui jure qu'il tiendra pour l'écot
Par les côtés se prend: «C'est Antéchrist!»
Crie et jure par la mort Jésus Christ
Que non fera. Lour j'empoigne un éclat;
Dessus son nez lui en fais un écrit,
En ce bordeau où tenons notre état.

Puis paix se fait et me lâche un gros pet,
Plus enflée qu'un vlimeux escarbot.
Riant m'assied son poing sur mon sommet,
Gogo me dit, et me fiert le jambot.
Tous deux ivres, dormons comme un sabot.
Et au réveil, quand le ventre lui bruit,

Monte sur moi, que ne gâte son fruit.
Sous elle geins, plus qu'un ais me fait plat,
De paillarder tout elle me détruit,
En ce bordeau où tenons notre état.

Vente, grêle, géle, j'ai mon pain cuit.
I e suis paillard, la paillarde me suit.
L'equel vaut mieux? Chacun bien s'entresuit.
L'un l'autre vaut; c'est à mau rat mau chat.
Ordure aimons, ordure nous assuit;
Nous défuyons honneur, il nous défuit,
En ce bordeau où tenons notre état.

Balada de Gorda Margô

François Villon

Traducción del francés: Décio Pignatari

Se eu amo e sirvo a dona de bom grado,
Tomar-me-ão por vil, paspalho e tudo?
Ela dá conta de qualquer recado,
Por seu amor cinjo punhal e escudo.
Quando vem gente, eu me despacho, grudo
Um pichel de vinho e me viro na moita, não
Sem dar água, queijo, fruta e pão.
Digo (se pagam bem): "Nomine Figlii,
E voltem sempre, às ordens do tesão,
A este bordel, que é o nosso domicílio!".

Não tarda muito, e eis-me de humor amargo,
Se sem dinheiro ela me vem pro quarto:
Não a suporto, querovê-la morta;
Faço a pilhagem nos seus quatro trapos
e juro me pagar por conta e encargo.
Pego-a por trás na marra, e ela: "Anticristo!"
—Jura por Nosso Senhor Jesus Cristo
Que não dará. Passo a mão num porrete
E lhe gravo na estampa um bom lembrete,
Neste bordel, que é o nosso domicílio.

Balada de la gorda Margot

François Villon

Traducción del portugués: Gonzalo Aguilar

Como encadenadas, algunas lecturas recientes nos repiten el nombre de François Villon: un poema de Basil Bunting, un ensayo del joven Mandelstam, otro de Valéry, una “transcreación” de Décio Pignatari (incluida en la antología de poetas concretos que preparamos) son nuestras evidencias provisionales de ese “azar concurrente”. Reproducimos aquí algunas: puentes hacia Villon, nuestro contemporáneo.

Si amo y sirvo a la bella de buen grado,
¿Me tomarán por vil, bellaco y lo demás?
Ella cualquier pedido satisface,
por su amor ceñiría escudo y daga.
Si viene gente, me despacho: trago
una jarra de vino y me hago humo
no sin dar agua, queso, pan y fruta.
Digo (si pagan bien): “¡*Nomine Figlii*,
Y vuelvan siempre que haya calentura
a este burdel que es nuestro domicilio!”

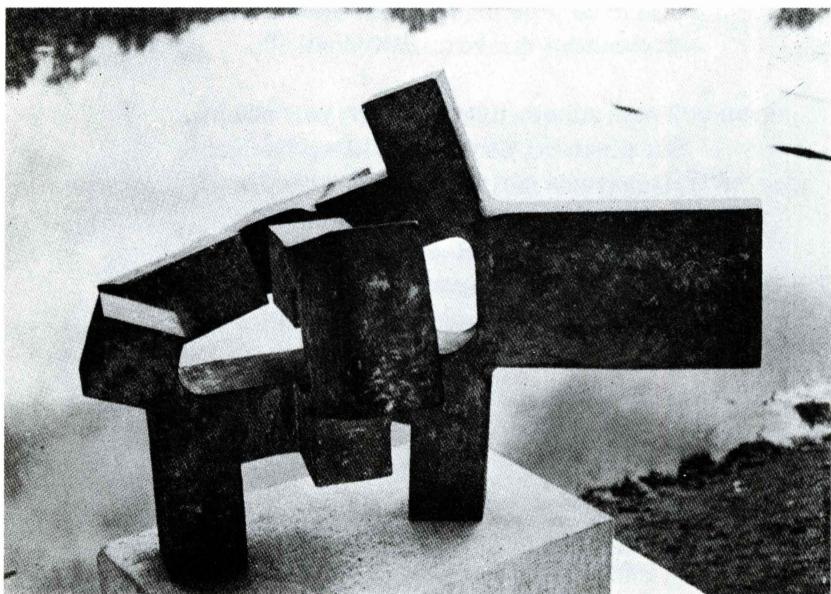
No tarda mucho, y estoy de humor amargo
si ella viene a mi cuarto sin dinero:
No la soporto, quiero verla muerta;
Hago el pillaje entre sus cuatro trapos
y le juro que es en especie el pago.
La fuerzo por atrás: “¡El Anticristo!”
grita, jurando por Nuestro Señor
que nada habrá. Tomo una cachiporra
y estampo en su hermosura un buen castigo,
en el burdel, que es nuestro domicilio.

Mas vem a paz, e ela me vem c'um bruto
Peido, mais venenoso do que um bafo
De onça. Rindo, me acerta um squiafo no
Coco, diz: "Vem, filhote", e abre o pernão.
Então, dormimos como um pau, briacos.
Margô desperta, o ventre lhe ronrona,
E monta em mim: desatrofia o anão,
De milho em milho me debulha o saco.
De tanto putear, fico na lona,
Neste bordel, que é o nosso domicílio.

Tenho o pão quente — vente, chova ou neve.
Sou putanheiro e puta não faz greve:
Quem vale mais, se não se vê a mais leve
Diferença de brilho — se a tal mãe, tal filho!
Amor ao lixo — e o lixo vem atrás;
Desprezo à honra — e a honra é mais voraz,
Neste bordel, que é o nosso domicílio.

Vuelta la paz, me viene con un pedo
más venenoso que olor de zorrillo.
En la cara me pega un buen sopapo
y dice: "Ven, mi niño", abre sus piernas,
y borrachos dormimos como troncos.
Margot despierta, su vientre ronronea,
Y al montarme el enano desatrofia:
de grano en grano el saco me vacía.
Con tanto puterío, me quedé en la lona,
en el burdel, que es nuestro domicilio.

Tengo, aunque llueva o nieve, pan caliente.
Soy putañero, las putas no hacen huelga:
¿Quién vale más, si nadie menos brilla
que el otro? —¡De tal palo, tal astilla!
Si amas la suciedad — lo sucio viene,
si honor desprecias — más voraz se vuelve,
en el burdel, que es nuestro domicilio.



Alrededor del vacío, I. Acero, 1964. 32 x 49 x 40 cm.

Consejos a los jóvenes poetas y algunas notas sobre poesía

Basil Bunting

YO LES SUGIERO:

1. Compongan en voz alta; la poesía es sonido.
2. Varíen el ritmo lo suficiente para arrancar la emoción que quieren, pero no tanto como para perder el ímpetu.
3. Usen las palabras y la sintaxis del habla.
4. Teman al adjetivo; hace sangrar al sustantivo. Odien el pasivo.
5. Desechen alegremente el adorno, pero conserven la forma.

Hagan a un lado el poema hasta olvidarlo. Entonces:

6. Quiten todas las palabras que se atrevan.
7. Repitan la operación una semana más tarde, y otra vez.

Nunca expliquen; el lector es tan listo como ustedes.

Traducción: Patricia Gola

EL DICHO DE BUFFON es erróneo. El estilo no es el hombre mismo, gracias a Dios: si así fuera no obtendríamos más placer de la literatura que de la conversación o del coito. Si el estilo fuera el hombre mismo, un trabajo proteico como el de James Joyce no sería posible, ni la falsificación literaria podría satisfacer aunque fuera temporalmente a los críticos más o menos inteligentes. (Por ejemplo, Irlanda). El estilo es algo que debe aprenderse a través de la práctica y el sufrimiento.

Los verdaderos ingleses aprenden el lenguaje hablado con distintos grados de éxito. Raras veces comienzan a aprender a pensar en forma ordenada. Estilo es el nombre que recibe la habilidad en el uso del lenguaje para comunicar pensamiento. Cuando se define de esta manera resulta imposible imaginar que pueda ser del todo individual, como una huella digital. Es mucho menos diferenciado, como la vestimenta. Cierto hombre sigue la moda y luego hace variaciones que se ajustan a su propio gusto. Desde luego juzgamos mal al hombre que dice: la vestimenta es el hombre mismo.

También es como la aptitud matemática.

Antes de que el lenguaje se haga preciso, todas las series de adjetivos y adverbios deben ser reducidas al mismo orden y analizadas con la misma minuciosidad que las de los números. Los sustantivos y los verbos deben ser cuidadosamente clasificados, llenando brechas en las series.

Algunos adjetivos como los de color, temperatura y peso pueden ser tratados por una extensión de las matemáticas existentes: son compuestos formados por un número y un sustantivo. Pero es necesario inventar muchas ciencias nuevas tan exactas como la física antes de que sea posible escribir con precisión acerca de un tema.

Mientras tanto el poeta es como el granjero que juzga el peso de un ternero por su apariencia, o de hecho es menos preciso porque independientemente de su experiencia jamás ha logrado comprobar sus suposiciones en una báscula. Nunca puede poseer demasiada práctica, experiencia y conocimiento de sus precedentes, y jamás debe descuidar una sola oportunidad de verificar sus propios resultados comparándolos con los de otros.

Estas trivialidades

Durante una traducción hay pocas palabras que pueden ser sustituidas por otras sin que cambie parte de su connotación. Es dudoso si la serie de hechos e ideas expresadas por la totalidad de un lenguaje resulta exactamente comparable a la serie de hechos e ideas expresada por otro. No sólo es la suma del lenguaje inglés distinta a la suma del lenguaje francés, sino que resulta incierto hasta qué punto se superponen. John vive en un mundo donde coincide aquí y allá con *l'univers* de Jean: sus periferias se intersectan, pero los centros podrían estar mucho más separados de lo que comúnmente suponemos. Es posible percibir hechos y relaciones en francés que son invisibles en inglés, y viceversa. Esto se debe en parte a que los significados de las palabras no son fijos ni las relaciones entre palabras son definitivas y estáticas, sino que cada vez que una palabra es utilizada cambia ligeramente su connotación. (Esto se encuentra en todos los libros de texto desde la primera generación de escritores que leían en francés —Conrad, Ford, etc.)

Excluyendo *teléfono* y acuñaciones modernas similares, no hay sinónimos internacionales.

Al igual que las palabras, las construcciones están sujetas a ese lento cambio y es más obvia su intraducibilidad. Existe una sutil diferencia en la modificación del sustantivo por el adjetivo cuando el sustantivo está antes en una oración, y dicha diferencia se pierde en alemán o en inglés. Las delicadas alteraciones producidas por la colocación de las palabras en un poema latino, donde están libres hasta un grado desconocido en cualquier otro idioma europeo, son inconcebibles para alguien que no tenga una relación con los clásicos. La existencia de un número dual en ruso y en griego les permite a los hablantes de esas lenguas poseer todo un rango de ideas (quizás hasta ahora insignificantes) que son imposibles para los ingleses.

Cuando uno considera el chino escrito (cf. el ensayo de Fennellosa) o consulta un diccionario chino y encuentra la agrupación poco familiar de ideas junto a los distintos signos caligráficos; o más aún, cuando considera esos lenguajes salvajes capaces de discriminar tan delicadamente entre eventos que unas cuantas horas de diferencia en el momento del evento (o del reporte) o unas cuantas yardas de distancia en la ubicación pueden requerir una

palabra completamente diferente para describirlo, pero que no hacen ningún análisis, de modo que perro blanco y perro negro carecen del elemento común perro (cf. Levy-Bruhl), uno comprende que el rincón del universo conocido expresable en cualquier lenguaje es muy pequeño. Haría falta una fusión de todos los lenguajes existentes y muertos para expresar la totalidad de la experiencia humana, y aún así restaría la masa de lo desconocido y de lo conocido-pero-hasta-ahora-inexpresado-en-algún-lenguaje.

Tal vez existen pocos escritores que piensen con la suficiente originalidad o profundidad como para resentir agudamente los límites que el lenguaje impone a su pensamiento, o para darse cuenta de que aun si rebasan esos límites estarán imposibilitados para expresar sus ideas. "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen". (Wittgenstein: el filósofo a quien hay que consultar acerca de los límites del lenguaje en general como medio del pensamiento).

Todos los lenguajes de Europa occidental son altamente analíticos. Descomponen el evento en una serie de conceptos abstractos. Enfatizan sus obligaciones cualitativas con otros eventos y al hacerlo tienden a perder la concepción del evento como una ocurrencia compleja única y a sustituirla por una serie de abstracciones simples semisueltas. Esto falsifica por completo la realidad y nos obliga a vivir en un mundo de fantasmas autoconstruidos.

Las abstracciones reclaman insensiblemente una validez propia y separada. Por ejemplo, negrura, blandura, y las demás palabras que terminan en *ura* no pueden rastrearse hasta un origen externo al ser humano: dan pie al surgimiento de filosofías "idealistas" y abren la puerta a los misticismos más fantasiosos.

La abstracción analítica de los lenguajes europeos modernos (de los cuales el inglés y el francés son los mejores ejemplos) está en desacuerdo con el reciente desarrollo de la filosofía física. La unión del tiempo y del espacio es tan sólo una de las más sorprendentes series de reintegraciones que resultan armoniosas para nuestras percepciones desnudas, pero que nuestro lenguaje nos ha acostumbrado a considerar difíciles y extrañas. Algunas lenguas salvajes están en mayor armonía con esas ideas.

Puede ser que los hablantes de dichas lenguas se conviertan en los líderes del pensamiento en una era donde el proceso principal del pensamiento sea la síntesis y no el análisis.

Un lenguaje analítico enfatiza la similitud entre las cosas y la diferencia entre los aspectos de las cosas. Así, tiende a desintegrar percepciones inmediatas para sustituirlas por pensamientos de segunda mano. Semejante lenguaje es un medio muy útil para el tipo de pensamiento que produce invenciones materiales: le debemos la mayoría de nuestra maquinaria industrial y gran parte de nuestra organización industrial a la lengua que hablamos, tanto como al sistema químico que nos permite inventar y fabricar poderosos explosivos con los cuales convencemos a los hablantes de lenguas menos analíticas de que admitan nuestras nociones. Sin embargo hemos perdido el beneficio de una visión total, de una concepción unificada, de concentración, de intensidad.

Este fenómeno es comparable a la desintegración de la artesanía: descomponer el conjunto de hábiles gestos (que no están separados entre sí dentro de la mente del artesano) en una serie de movimientos más simples que puedan ser repetidos por distintas personas, y éstos en movimientos todavía más simples que una máquina pueda realizar. Perdemos el contacto con las cosas enteras para relacionarnos con artículos sueltos, y esos artículos se caracterizan por una disolución del significado, una ausencia de asociaciones cuando se comparan con el objeto en su totalidad. Ganamos fluidez y velocidad sacrificando solidez e integridad.

Se dice que el inglés es el lenguaje más analítico del mundo: bien puede ser el más difuso. Es incapaz de intensidad (excepto por la gracia del ritmo y la cadencia: estoy hablando de las palabras en sí mismas, tal y como se presentan en su colocación grammatical común). Las connotaciones de sus palabras, ricas debido a una larga tradición conectada con el francés y el latín, están sujetas a un desgaste incansable. Constantemente están perdiendo su riqueza de significado. Su denotación es estrecha.

La rarefacción de significado en las palabras inglesas está equilibrada con la rigidez de significado en el francés, un lenguaje definido y desecado. El inglés tiende a convertirse en una masa informe de partículas, como un montículo de arena; el francés tiende a volverse rígido y acartonado como la caja de sorpresas de un niño. Pero un lenguaje saludable es flexible y energético como un ser vivo: evita las trampas de los redactores de diccionarios, su unidad es la oración en lugar de la palabra y el discurso completo o el poema en lugar de la oración. Refleja la realidad,

pero no rompiéndola en pedazos e intentando reconstruirla a partir de las correspondencias de sus fragmentos, sino mediante un solo acto comprensivo. (Ver el latín de Cátulo, o en forma menos satisfactoria algunos pasajes de Shakespeare. Dante ya se encontraba en desventaja a causa de la actividad analítica de ciertos lógicos industriales, y sin embargo su poema es un intento sorprendentemente exitoso de sostener un acto continuo. Aunque está más alejado de la unidad que los breves pasajes mencionados arriba, sí mantiene mayor simultaneidad e interdependencia que cualquier otro poema de longitud parecida).

La simultaneidad, la interdependencia, las contrarreferencias continuas y la ausencia de simplificación son características de todos los hechos, ya sean físicos, mentales o emocionales. El diccionario ha puesto grandes obstáculos en el camino del poeta.

(¿El italiano? Maquiavelo fue el último escritor italiano en preocuparse por el lenguaje. Leopardi comprendió que estaba muerto y lo trató como tal. El americano tiene mucha mayor libertad sintáctica que el inglés gracias a la espléndida falta de educación de las clases medias en los Estados Unidos; pero la generación de Zukofsky, con la excepción de McAlmon, sigue tan temerosa de ofender a los demonios del Inglés Puro como Emerson).

Ergo

Es necesario que el poeta comprenda las limitaciones del lenguaje si quiere superarlas. Debido a la inclinación analítica del inglés hemos perdido el poder de sentir fácilmente tanto la unidad como la diversidad de los fenómenos. Nuestra filosofía y nuestra religión están atadas a un estúpido monismo derivado de los libros de gramática. Muchas generaciones de usuarios del lenguaje deberán volverse conscientes de este hecho antes de que podamos reintegrar y desconvencionalizar nuestro lenguaje para volvernos continua e inmediatamente alertas con respecto a la Tierra en donde vivimos e incluso para deshacernos de los últimos derivados de nuestra ancestral devoción a los cerdos.

Dado que estamos obligados a usar un lenguaje analítico, querámoslo o no, debemos buscar el perfeccionamiento de su maquinaria analítica mientras intentamos aportarle más elementos sintéticos. Estoy bajo la impresión (provisional) de que la síntesis será alcanzada parcialmente si apretamos (después de una profun-

da revisión) la sintaxis, mientras que el vocabulario puede permanecer lo más analítico posible. (El Charade del señor Auden parecía insinuar aquí y allá una seria curiosidad acerca de la sintaxis). No tengo bases muy claras para esta conclusión, excepto que la sintaxis es casi el único elemento de nuestra gramática que parece admitir la interdependencia de las ideas. Nuestra accidentalidad está prácticamente resuelta en nociones autónomas abstractas. Sin embargo mantenemos un genitivo que tiende hacia la condición de adjetivo y unas cuantas modificaciones en el tiempo de los verbos. Las demás modificaciones de significado en una serie de ideas relacionadas se expresan hoy mediante pronombres auxiliares y preposiciones: palabras completamente abstractas que por sí mismas sólo poseen significado para el más inveterado de los lógicos y que hasta ahora se niegan a incorporarse a sus principales con el fin de hacer un mundo más válido y concreto para las personas menos dadas a recortar ideas, a separar *yo* de *soy*, etc.

La existencia de dos artículos y varios demostrativos en el uso común necesita justificación, o debería ser gradualmente abandonada. ¿Qué idea asocia el hombre común con *este* o *el*? Este hombre el hombre un hombre etc, son para la mayoría de nosotros no dos, sino cada frase una idea o solamente parte de una idea. Para ciertos propósitos resulta útil aislar el elemento común de dichas ideas —hombre— pero con tal de obtener esa ventaja sacrificamos en el lenguaje la clara distinción que observamos en la vida entre este hombre y ese hombre.

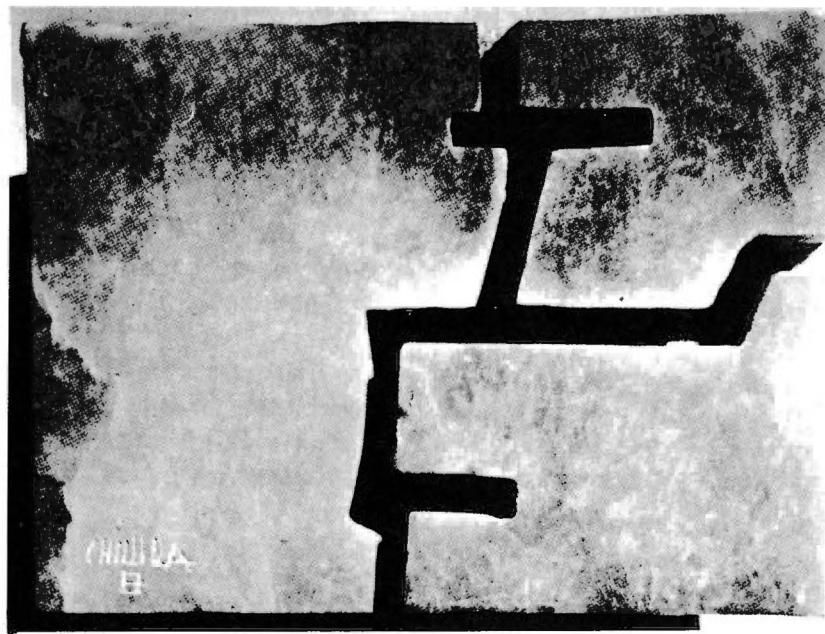
Son estas palabras, teóricamente independientes pero subordinadas en la práctica común y con frecuencia partes insignificantes de palabras —inflexiones disfrazadas— las que hacen del inglés un lenguaje predominantemente monosílabico, de donde se derivan otras desventajas.

La pronunciación impersonal es cada vez más difícil. Los demostrativos implican la existencia de un hablante localizado, y si se usan libremente el poeta llega a descubrir que su creación diseñada para un universal se ha vuelto particular; lo que debía aplicarse al mundo en su totalidad o al hombre en general se ha adherido a su propia individualidad y al hacerlo ha perdido validez, si no en la realidad al menos sí en apariencia. Lo que debía resonar enérgicamente en el interior de todos los lectores se ha vuelto un simple chisme.

La separación del pronombre y el auxiliar del verbo, comentada arriba, dispersa la atención de lo que con más frecuencia deberíamos concentrar. Esto no sucede en latín. *Sum* es lenguaje. *Yo soy* es parloteo. El inglés no es dos veces más difuso, sino muchas veces más, pues la palabra *yo* implica una idea y una serie de asociaciones ajenas a la idea preevocada por la combinación *yo soy*, y ambas asociaciones sólo coinciden hasta cierto punto. La atención está casi obligada a dispersarse. Pero *sum* no evoca las mismas asociaciones que *ego*. Lleva a cabo el trabajo necesario sin sacrificar la discriminación de la persona. Ni siquiera el *eo* de *habeo* se vincula con *ego* de la misma forma en que el *yo* de *yo tengo* se conecta con los demás usos de la palabra *yo*. El inglés muestra una tendencia centrífuga a alejarse del hecho perdiéndose en contemplaciones y a vincularse con ideas abstractas de ser o de poseer por un lado y de personalidad o de identidad por el otro.

En latín las palabras se quedan en su lugar.

Traducción: Guadalupe Alemán



Elogio de la luz, VII. Alabastro, 1968. 19 x 25.5 x 7.5 cm.

La voz interrumpida

Raúl Deustua

1

Me desvela en la noche el ruido
de mis sueños —mi hija habla y me sonríe,
escucho sus palabras, son las hojas
que recubren de nieve lo que sueño.
Desde la nada vienen y me llevan
a un diálogo de amor, a las orillas
de un mar que desconozco,
azogue donde el rostro se diluye.
Lejanas otras voces; mis hermanos
regresan desde estepas y me cuentan
que suele ser así, que nadie muere.
Bajo los árboles bebemos,
hablando de la pena, de las áridas
mañanas del estío cuando el mar
por un instante se ausentaba y
nos despertaba su silencio.

La tarde es pálida: ¿y si sueño?
La voz de mi hija viene desde siempre
y yo la escucho sin saberlo, pero
sé que su voz ha remontado ríos
inmensos de vigilia.

Tu sombra es oro entre mis manos, oro
 tu voz que está soñando —¿o sueño yo?—.
 Tú decías
 «vi largos corredores de alabastro,
 roca pura,
 paredes transparentes».
 Me envuelven tus palabras, quiero en ellas
 rescatarte,
 soy ciego ante esos muros
 que con amor mis manos buscan,
 soy ciego y mudo
 pero mi amor es inocente.

Mi soledad tiene tu nombre,
 me hiere el sueño
 la sombra misma.
 Por un instante el rostro es sal, escarcha,
 apenas una nube densa, signo
 del mar que está creando en vano.
 Después me miras —y mirar es todo—
 vivir atado a pórticos
 cada vez más remotos, quizás altos,
 islas donde tu nombre es oro.

¿Por qué su voz ahora, su silencio?
 Su cuerpo entre la niebla, devorado
 diez mil años atrás,
 voraz la niebla

y apenas esos cantos.

(*¿La he vivido,
recordado, pensado entre palabras
cuya miel no es ya de hoy?.*)
El tiempo está vibrando, paulatinamente retiro de las rocas trozos de piel que se desprenden, uñas hermosas cuyo brillo entierro entre mis párpados abiertos, manos y gestos súbitos, palabras dichas, heladas en el aire seco, piedras y más piedras, pirámides de hierro cuyo basalto es el amor hundido entre árboles vencidos por la noche.

5

(Me vence la pirámide del sueño
y sueño solitario con el ave
que posada en mi mesa contemplaba
mi rostro en tu recuerdo.)

Con estas manos voy palpando muros moradas que se hacinan con los años, manos y muros y moradas, vanos pasos de amor, mirar de ciego, esfera perfecta donde sólo habita el tiempo. La palabra del párpado, del polvo, el silencio lunar que me lastima; puente de amor que no construyo en la penuria de la piedra —que mi nada separa de tu nada— la piedra que mi voz no engendra nunca.

¿Y la tuya, tu voz que ardía, amaba
conmigo esta árida montaña, el río
que en la tarde era pátina del cobre,
el viento que en tus manos inventaba
un diálogo de amor,
tu voz ceñida a mí como un inmenso
manto final que está rodeando al mundo?

6

Hemos vivido hiriendo, manos
que duermen un instante,
que instan o tocan o transforman, sueñan
o son el sueño de la piel, la pálida
resonancia de un nombre, un nexo oscuro,
el revés mismo de la vida, venas
que llevan hielo al corazón del hombre.

La mano del amor tocaba el rostro,
una espiral de voces
rodeaba nuestras voces y vencía
en el destierro de la noche.

Un pájaro

brutal y silencioso revelaba
la pausada unidad de nuestra herida.
Subíamos colinas donde ardía
la lámina del río, tenue el polvo
en los ojos, memoria de otros hombres
y otros rostros, lenguaje de las aves.

Pero he vivido hiriendo, herido, muerte
frustrada entre los árboles del sueño,
la columna de amor que se levanta
y dice sólo nada, sólo el eco
de tu risa.

¿Recuerdas mis palabras,
mi voz deshilachada en tu memoria,
mi abyecta muerte cotidiana, viva
entre los vivos, entre piedras
arrancadas al tedio y al hastío?
¿Y si marchara
hacia tu muerte con mis huesos libres
ya de pena? ¿Si fueras tú mi guía
entre mis libros y mi llanto, blanco
papel donde escribiera tu memoria
y hablara simplemente de tus manos?

7

¿En qué hilo nuestro amor conlleva el sueño?
(tú sabías
que deslindar el mar era tu rostro,
que si era ciego palpaba tu amor
como una rosa).

Al cabo de los años
el sello de los días y tu voz
que irrumpió ardiendo.

El aire que redime
la noche y la macera
semeja el viento de otros años.
Una vez más los muros se levantan
y la palabra ciega al mundo
(mis ojos en la palma de las manos,
la búsqueda de sombras que revelan
tu distancia a mi amor que ulcera el sueño).

Esta pesada almendra que alimento,
este dolor de arena,
certidumbre
entera de nada. Interrumpido
el diálogo y el día que alumbraba
toda noche, la herida misma.

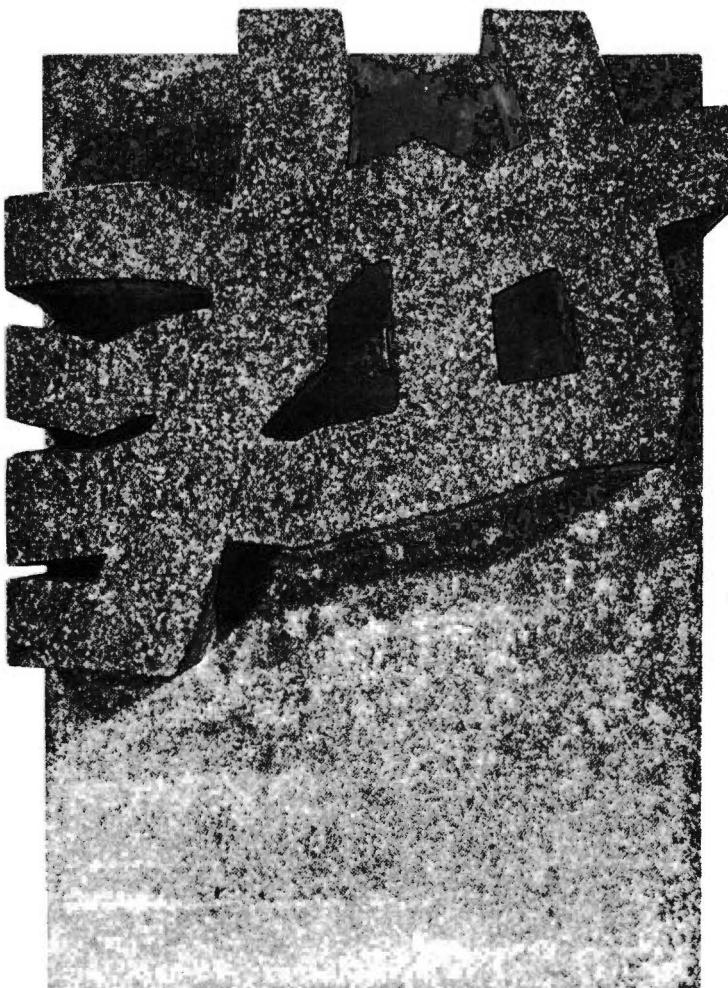
Ausencia

de pasos y de voces, brasas ásperas
que hieren mis entrañas, voces puras,
extinguidas, exangües en el eco.
Sólo mi sórdida impotencia, sólo
mi mano contra un muro, piedra ciega
que impide el paso al ciego y al vidente
—el mar a veces desde el fondo sube
y sufre en la memoria.

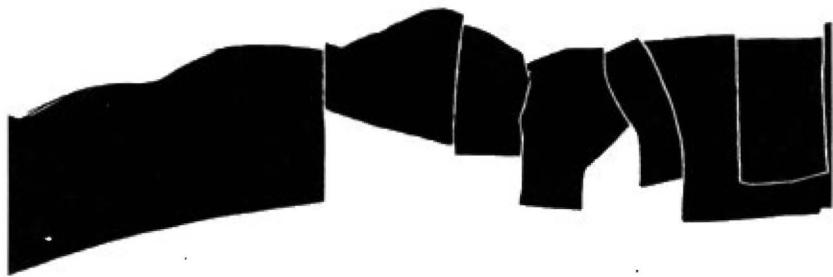
se alabea

el tiempo. ¿Cesará también el tiempo?

Tomados de: Deustua, Raúl. *Un mar apenas*, intr. de Américo Ferrari, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997 (El Manatí Oculto 7).



Relieve. Granito, 1965. 67 x 50 x 21 cm.



verso
2

Dibujo. Tinta. 56 x 38 cm.

Quattro poesie

Edoardo Costadura

Al Signore che abita nel Duomo di Friburgo

Questo silenzio

La preghiera non più pronunciata
nella sera

Da tanto tempo

dimenticata

Quanti passi sul selciato sconnesso
ai piedi del tuo campanile

Ma la tua guglia di pietra rossa
veglierà sempre, lo so,
sulle mie parole

In attesa che sappiano
cantare nella tua luce.

Cuatro poemas

Edoardo Costadura

Traducción del italiano: Rafael-José Díaz

Al señor que habita en la catedral de Friburgo

Este silencio

La plegaria impronunciada
en la tarde

Hace tanto

olvidada

Cuántos pasos sobre el empedrado inconexo
al pie de tu campanario

Pero tu aguja de piedra roja
velará siempre, lo sé,
sobre mis palabras

A la espera de que sepan
cantar en tu luz.

La luce e la tenebra
sono come mare che s'avvicenda —
al rombo dei ciotoli smossi sulla battigia
succede l'urlo del risucchio
e la danza dell'onda
la sua molteplice alternanza
non sa nascondere l'inarrestabile disfacimento
dei bastioni che il bimbo opponeva
ad una forza allora estranea
ma comprensibile come la regola di un gioco —
e adesso confutata
scongiurata adesso
che sappiamo il risucchio in noi
e l'onda e la sabbia
la luce e la tenebra.

La luz y las tinieblas

Son como un mar que se releva —

al estruendo de guijarros movidos sobre la arena húmeda

sucede el aullido del remolino

y la danza de la ola

su múltiple alternancia

no sabe ocultar la incontenible destrucción

de los bastiones que oponía el niño

a una fuerza extraña entonces

pero comprensible como la regla de un juego —

y ahora confutada

conjurada ahora

que sabemos el remolino en nosotros

y la ola y la arena

la luz y las tinieblas.

Navi alla fonda

E dolcemente nella foschia di luce
navi alla fonda

Sciolgono gli ormeggi per immobili
orizzonti

E più non sono alla fonda, laggìù,
al largo di Pra

Sospese nel cielo come i santi
delle nostre chiese.

Naves fondeadas

Y dulcemente en la calígine de luz
naves fondeadas

Sueltan las amarras por horizontes
inmóviles

Y ya no están fondeadas, a lo lejos,
frente a la costa de Pra

Suspendidas en el cielo como los santos
de nuestras iglesias.

Estate danese

Tra le alghe nerastre ho trovato un cuore
scolpito in un ciotolo bianco. A lungo
come un presagio felice lo interrogo
ma sono (ahimè) un augure incredulo
e tu non ci fai caso — con soave
noncuranza lo getti in mare.

Esiti, poi scivoli nell’acqua
indenne tra cimieri di meduse
e ancora eludi le mie domande
e serbi in te il segreto del tuo corpo
che è un po’ di donna e un po’ d’adolescente.

Aspetta. Seguo i giochi spensierati
delle ragazze, la palla che danza
di mano in mano, le nuotate
i gesti antichi del corpo che matura
la schiena lucida, il seno fermo
e non saranno ricordi d’arsura.

Come un’ombra bianca è il mio sguardo
che da te procede.

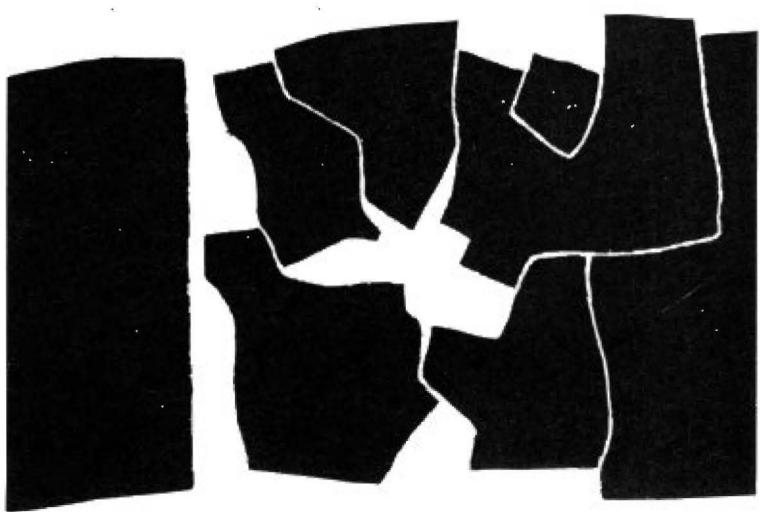
Verano danés

Entre las algas negruzcas he encontrado un corazón
esculpido en un guijarro blanco. Largo tiempo
lo interrogo como un presagio feliz
pero soy, ay, un adivino incrédulo
y tú te desentierdes —con suave
indolencia lo tiras al mar.

Dudas, te deslizas luego en el agua
indemne entre cimeras de medusas
y sigues eludiendo mis preguntas
y guardas el secreto de tu cuerpo
mitad mujer y mitad adolescente.

Espera. Sigo los juegos descuidados
de las muchachas, la pelota que baila
de mano en mano, las nadadas
los gestos antiguos del cuerpo que madura
la espalda luciente, el seno firme
y no serán recuerdos de sequedad.

Como una sombra blanca es mi mirada
que procede de ti.



Esteban
12

Dibujo. Tinta. 20.5 x 27.5 cm.



Dibujo. Tinta. 100.5 x 70.5 cm.

Pequeña biografía de mi mujer

José Coronel Urtecho

Mi mujer era roja como una leona
era campeona de *basket-ball* y vivía en el río
en una hacienda de ganado que ella personalmente manejaba
Porque hacía las veces del padre en su familia de cinco mujeres
Y también manejaba una lancha motora
Porque también era mecánica y marinera
Como lo es todavía
Maestra en toda clase de artes y oficios
Más que cualquier obrero o cualquier artesano
Mucho mejor trabajadora que las señoras y mujer que las criadas
Pues no sólo maneja una casa sino que la hace con sus propias
manos y la llena de cosas que ella misma fabrica, desde las
sillas y las mesas hasta las camas y la ropa
Y la llena de vida
Ella prepara toda la madera
Es carpintera de arteson, carpintera de banco y carpintera de rivera
Desde muchacha fue maderera y tuvo cortes de madera
En las selvas de La Azucena, como también en la margen izquier-
da del río, en la propia frontera, no sólo en territorio de Nica-
ragua sino también de Costa Rica
Lo que le dio dolores de cabeza con los ladrones y hasta dificulta-
des con las autoridades
Era cuando tenía su tractor Caterpillar D4
Con el que trabajaba en El Almendro y en las márgenes del Oyate
y el Tepenaguasape
Y también el Tule —que ella no quiere que deje fuera

Acaba de llegar, en el avión, de San José de Costa Rica —me sorprende escribiendo— y vino de Los Chiles a caballo
«No te olvidés del Tule» —me dice al leerle lo que llevo escrito
Pasa directamente a la cocina, pues aunque no le gusta cocinar, es una insigne cocinera

Hay que ver una mesa puesta por ella
En sus fincas Las Brisas
Con la misma maestría que una cuchara de albañilería o el motor de la luz y su máquina de coser maneja la cuchara
Trabaja también con su D4 en la Costa del Sur, sacando trozas de Las Salinas a la carretera
Nivelando terrenos en Casa Colorada
Haciendo calles en San Carlos y hasta un camino en San Miguelito, cuando no remolcando las grandes balsas de caoba en el lago y el río —un largo cable tiraba de ellas desde un potente remolcador, llamado Falcon, que cabecaba con lentitud sobre las crespas olas o transportando bajo el sol y la lluvia un cargamento de vaquillas en una motovela
Al puerto de San Carlos llevaba en su gasolina, todos los miércoles —que eran los días de vapor— no sé cuántos quintales de queso y varias latas de mantequilla, y vendía a las pulperías uno o dos paniquines de huevos, y cerdos gordos a las chancheras o vacas viejas a los destazadores, y con eso compraba las provisiones
Y lo mismo en Granada, donde pasaba algunas temporadas —y donde años después, ya casada conmigo, manejaría una venta de azúcar al por mayor y al menudeo que tenía mi madre— daba, cada semana, todas las vueltas necesarias para la venta de los quesos y la mantequilla a los revendedores y propietarios de tiendas de abarrotes o negocios de víveres
Porque, ya desde entonces, nadie como ella —una muchacha de pantalones— para entenderse y darse a respetar, negociar y tratar con los contadores y capitanes de las embarcaciones y los carroteros y camaroneseros o cargadores y con los negociantes y mercaderes de las tienduchas del mercado y aun con los mismos usureros

Y era ya, sin embargo, una alemana pelirroja con un soberbio cuerpo de colegiala atleta, ganadora del premio de natación o de carrera
Parecida a la estatua de la muchacha griega que lanza el disco o la jabalina
Con su cara pecosa de leona o gata
Y una mirada verde de reflejos dorados
Cuyo mensaje no descifraron los barbilindos extasiados ante los cromos de las barberías
Más de una vez, algunos, deslumbrados por ella en la noche de un baile o la fiesta de un club, en Granada o Managua, difícilmente la reconocían, vestida de *over oll*, en día de trabajo, reparando un motor en el taller de Pipo o dirigiendo la construcción del Vagamundo en la playa del lago
Sólo yo la miraba exactamente como era
No todo el mundo puede, en el momento dado, reconocer a su mujer y casarse con ella
Pero nosotros nos casamos —aquel día— aquel miércoles en la pequeña iglesia de San Carlos, cuando el vapor ya daba el segundo pitazo, y el cura daba señales de prisa, porque se regresaba en el vapor en que había llegado, yo en pantalones kaki, ella lo mismo, la cabeza cubierta con mi pañuelo, un nudo en cada punta
Fue un casamiento rápido y para siempre
Una luna de miel en el río Melchora
En el pequeño campamento maderero que mi mujer tenía por el Cerro del Mono
Y yo compuse entonces una canción de amor que se titula Luna de Palo
Y cada día componía una canción de amor pero no la escribía
Porque amor es entonces amor y nada más que amor
Amor es sólo amor y diariamente amor
Amor es diariamente una canción de amor que siempre engendra otra canción de amor
Amor es otra vez la primera pareja y el nuevo Paraíso del primer hombre y la primera mujer

Amor es la pareja que se baña desnuda en algún crique de la selva y ve temblar el reflejo de sus cuerpos en el agua
Amor, en ese tiempo, son las noches sin luna en el rancho de Calvo, el hulero, y los días de sol esperando la lluvia, y los días de lluvia riyando la madera a la cabeza de los riyeros
Mi mujer trabajaba donde quiera que estaba
Hasta en Managua tuvo a su cargo una fábrica de cigarrillos
Pero Managua no le gustaba
Porque allí se trabaja únicamente por dinero
Y el trabajo es febril como una tifoidea
Descontrolado y convulsivo como el baile de San Vito
Cuando no es automático y rutinario, más que el trabajo de las hormigas
No se trabaja allí por amor al trabajo
Nadie trabaja por amor
Ella trabaja siempre con amor porque trabaja sólo por amor
Es decir, su trabajo es un acto de amor
Y por eso en Managua no podía vivir, porque allí casi nadie trabaja con amor, nadie trabaja por amor, es decir, no se puede vivir
Mi mujer en Managua no podía vivir
Trabajar es para ella vivir, trabajar, mejor dicho, es para ella existir, y por lo mismo trabajaba donde quiera que estaba
Trabajaba y trabaja
Tanto en su casa de la ciudad como en la casa de su hacienda
Criando seis hijos
Cinco varones —seis, para ser exactos, porque el quinto, Christián, que era una maravilla, se murió de cuatro años— los mayores un par de gemelos y sólo una niña
(Cuando les daba de mamar a sus gemelos parecía la loba de Rómulo y Remo)
Cinco criaturas superactivas, en incesante movimiento como un cardumen de pepescas
Pecos pelirrojos, a excepción del cumiche, casi todos el vivo retrato de su madre
Todo el día escapando a bañarse en el río, dándose rápidas zam-

bullidas, uno tras otro, haciendo bulla y metiendo ruido, con palos y latas, todos gritando al mismo tiempo, por el peligro de los tiburones, que allí pululan

Ella siempre sobre ellos, criándolos y educándolos

Haciéndoles hacer todo lo que ella hacía

Enseñándoles a ordeñar y a montar, ordeñando las vacas a la par de ellos y montando a caballo con ellos, cada cual en su propio caballo

Formando así tropillas de montados para arrear el ganado vacuno y recogerlo en los corrales

Otras veces tirando con ellos o refiriéndoles sus cacerías

En las llanuras del San Juan y en las montañas de La Azucena tuvo en un tiempo fama de cazadora

Porque ella, en realidad, ha perseguido al tigre y tirado venados

Y hay un soneto mío sobre una de sus más bellas hazañas de caza

Todos sus hijos la admiraban por esto y todos aspiraban a ser como ella

Desde pequeños aprendían con ella a manejar el 22 para matar en los tacotales y en los pantanos próximos a la casa, palomas pataconas, piches, zarcetas y patos reales

Como también pescaban a la par de ella los peces de agua dulce que abundan en el río y sobre todo sábalos y tiburones, que aunque inservibles para la mesa, son una pesca más deportiva

Y sacaban almejas —¡todas las que querían!— en los bancos de arena donde frecuentemente se bañaban

Y también, enseñados por ella, se iban en bote, junto a la vega a coger chacalines, desenredándolos de las raíces de los camalotes donde se encuentran enredados

Ella en seguida les daba un banquete con formidables sopas de pescado o de almejas, ricas como emulsiones y deliciosas ensaladas de chacalines con mayonesa

Así les enseñaba mi mujer a mis hijos a amar el campo, la naturaleza, que con tal abundancia de dones, paga, gracias a Dios, el trabajo del hombre en algunos lugares de América

Les enseñaba a amar la tierra, y a trabajarla, como ella

A ser como ella y a vivir como ella

Cuando era una chavala como cualquiera de sus cinco chavalos
—menuda y mercurial como sus dos gemelos, pecosa y pelirroja como el que vive ahora en Alemania, sabe Dios dónde.

Cuando empezaba a llamarse Maruca

Cuando también su gasolina se llamaba Maruca

Cuando toda la gente del río, hasta los pasajeros de los botes y los canaleteros, la llamaban Maruca

Cuando decir Maruca o la Maruca era decir cómo era

La pequeña alemana que trepaba a los árboles con la facilidad de las ardillas

La que también escalaba las torres de los molinos aeromotores para ajustar las bombas que sacaban el agua de los pozos y llenaban las pilas donde aguaba el ganado

La que montaba en pelo y parejeaba con sus hermanos en los gramales de las plazuelas

La que primero se metía en los suamplos, con el agua hasta el cuello, a la cabeza de las otras Kautz, tratando de agarrar las crías de los piches, que no se sabe cuándo se zambullen ni dónde salen

La que así mismo encabezaba las incursiones de la pandilla por la vega del río en busca de tortugas o huevos de tortuga y por el borde de la montaña buscando huevos de gongolona o gongolonas

La que lo más del tiempo traveseaba, es decir, trabajaba, ella sola, entre las herramientas y los fierros —llaves universales, alicates, tenazas, desatornilladores— atornillando y destornillando, armando y desarmando, quitando piezas y poniéndolas, en el taller de mecánica de Mr. Gross, el abuelo alemán, que era ingeniero

El que formó la hacienda San Francisco del Río

Donde, ahora en el tiempo que digo

1938-1949

Mi mujer enseñaba a sus hijos

A hacer con ella todo lo que ella hacía

Los diversos trabajos de que ella se encargaba

La derriba y socola de la montaña y la chapoda de los charrales

El destronque y la limpia de los potreros y las rondas
La quema de los mismos y de los llanos
El pastoreo de los ganados
La siembra de los granos y la recolección de las cosechas
La construcción de graneros y casas y habitaciones para los peones
La excavación de pozos
La apertura de zanjas para desecación de los pantanos
La instalación y reparación de los motores
La construcción de botes y canoas
La cortada de postes y la tendida del alambre de púa para la he-
chura de los cercos
La dirección de las tareas de los trabajadores
La supervigilancia de los trabajos de los ajusteros
El manejo de los negocios con los tratantes en ganado y con los
tenderos de los pueblos cercanos y de las relaciones con los
vecinos
En fin, los mil asuntos de la vida en el campo y de la agricultura y
la ganadería
Aparte de las tardes y las noches de lectura en mi biblioteca bajo
el silencio campesino
La lectura de Shakespeare y del Quijote o Dostoievski y de nove-
las policíacas que son el pasatiempo de mi señora
Y nada más es necesario para explicarse que no pueda vivir en
Managua
Como tampoco en Nueva York, donde pasó cuatro años
Y trabajó en las fábricas de ropa de la 8a. Avenida
Donde un viejo judío
Él era, al parecer, buena persona, y la apreciaba mucho por su
pericia con la máquina o tal vez sospechaba que en ella había
otra cosa distinta, un mundo diferente para él desconocido
Pero el viejo judío no era más que un esclavo de su trabajo, un
hombre esclavizado por la locura de ganar dinero
Y según mi mujer, se mató trabajando
Aunque le gusta manejarlas, desarmarlas y armarlas, mi mujer
no concibe que nadie quiera ser esclavo de las máquinas
Mucho menos ser ella una máquina

En Europa se siente, por eso mismo, como en su casa
Sobre todo en España, donde ella tiene sus mejores amigos
Principalmente Luis Rosales, el gran poeta, y su esposa Maruja
Es en España, por supuesto, donde más ha vivido
Y no sólo en Madrid, sino también en Santander y en Salamanca
Ha vivido en Sevilla
Si ella fuera propensa a la nostalgia la sentiría por los pueblos de
España
Santillana del Mar
Alcalá de Guadaira
Coria del Río
El Alcalde de Coria del Río y su familia eran amigos suyos y la
hospedaban en su casa
Viendo el Guadalquivir desde el parque de Coria, mi mujer re-
cordaba al San Juan y la hacienda San Francisco del Río
Cuando vive en España la siente como suya
Experimenta la sensación de estar entre su gente
Pero igualmente en Alemania donde tiene familia
En Saarbrücken estuvo con su tía Johanna, ya octogenaria, her-
mana de su padre
Pasó unos días en la Selva Negra con su prima Hildegard Maerker,
hija de aquélla, y con su prima Leonie Guillaín y su marido
Rudi, los cuales viven en Luxemburgo
En Nuremberg fue huésped del Juez Rodolfo Hable y su esposa
Thérèse, padres de Helga, la gran muchacha, amiga nuestra
desde Madrid y compañera de mi mujer en su viaje a Alemania
Hizo con ella todo su recorrido desde Colonia —en la que visita-
ron, naturalmente, la Catedral— hasta Munich, donde estu-
diaba nuestro hijo; o con más precisión, desde la Haya a
Nuremberg, ciudad de Helga, deteniéndose en Heidelberg,
Badenweiler, etc., etc., además de Saarbrücken, y vuelta a
Holanda
Desde Holanda también hizo el viaje de Italia, por la ruta del Rhin
y de Francia y de Suiza, entrando por Lugano, y vio Venecia,
Florencia y Roma y las otras ciudades y pequeños lugares con
sus inagotables maravillas —Así y los recuerdos y monumen-

tos de San Francisco y los frescos del Giotto, y el hotel con el nombre del pintor franciscano, con un balcón florido desde el que se domina el Valle de Spoleto— y vuelta a Holanda
Mi mujer se fijaba, además, en detalles de otro significado
El paisaje del Golfo de Nápoles, por la tarde, visto desde el balcón de nuestro cuarto del Hotel Tramontano, en Sorrento —un antiguo palacio donde nació Torcuato Tasso y que ha tenido huéspedes inmortales, como Goethe, Lord Byron e Ibsen le recordaba que Squier lo compara con las puestas del sol en el Gran Lago, vistas desde la vieja Comandancia de San Carlos
En las Marcas Pontinas, desecadas por Mussolini, encontraba el modelo para la desecación de los pantanos en las riberas del San Juan
Y lo mismo en Holanda donde se interesaba en el sistema de hacer canales y zanjones para el drenaje de las bajuras y la navegación de botes y gasolinias
Hasta en la propia Francia, más que París, le atrae la campiña francesa
Su mejor día en Francia fue el que pasó en la Beauce, merendando bajo los árboles y contemplando los trigales, a un cuarto de hora apenas de Notre-Dame de Chartres
Y todo eso entre gentes amigas, hospedada en sus casas, siempre rodeada de amistades
Si tomara el avión de mañana, probablemente la recibiría, al bajar en Lisboa nuestro amigo el poeta, Don Cristovam Pavía
Maravillosa Europa llena de amigos
Mi mujer en Europa nunca ha sido extranjera
Ella hubiera nacido en Saint Johan de no haber sido en Chichigalpa, Chinandega
Donde nació en la fecha febrero 18-1908
Precisamente la misma noche del día en que su madre volvió de un viaje a Europa
Por poco nace, pues, en Alemania, pero por suerte vino justo a nacer a Nicaragua
Por suerte, digo, para mí y sus hijos y para sus amigos y trabajadores

Como también para la zona del antiguo Bolsón de Guatusos
En la faja de altura situada entre los llanos de Río Frío y de Medio

Queso

Donde hoy está empeñada, a la par de sus hijos —dos de los cuales son ingenieros agrónomos— en el desarrollo de la finca

Las Brisas

Y en el desenvolvimiento agropecuario de toda la zona

Una región, por cierto abandonada

Una región desconocida, *terra incognita*

Donde se vive en forma casi primitiva

Casi al mismo nivel de los indios guatusos

En el umbral de la miseria

Pero en un territorio de incalculables posibilidades

Una tierra de sueños y mirajes

Donde los pobres que huyen de Nicaragua a Costa Rica y cruzan la frontera, se han engañado desde hace un siglo creyéndose tal vez en una Tierra Prometida

Como tal vez lo sea

Aunque hasta ahora sólo ha servido para especulaciones de financieros y filibusteros

Para ligeras fluctuaciones en el precio de los pupitres escolares de Baton Rouge, Luisiana, y de la consecuente disminución del dulce de raspadura en la vega de Sábalos

Para la aparición y desaparición de ciertos sueros en hospitales de Belice acompañada de nuevos daños causados por el tigre en la pequeña piara de cerdos de Sombrero de Cuero

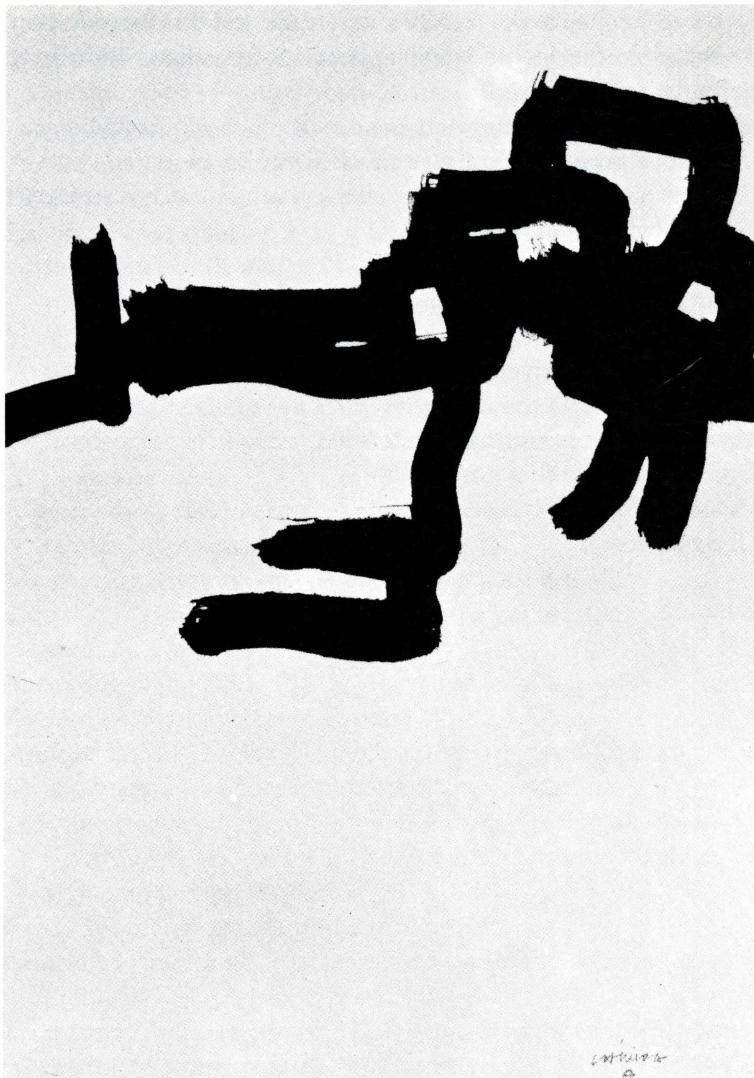
Para la muerte del pequeño Balbino Murillo, picado de toboba en el río Isla Chica, en coincidencia con un LUNCH en Delmónico, obsequiado por la Secretaria de Mr. Henry Bendel, Presidente de la Belgian Shoes, Inc., al sobrino del propietario del Lagarto Store, Managua, y la apertura en Broadway 97-85 de una venta de valijas de cuero de lagarto y de pequeños cuajipales ornamentales

Para la quiebra del séptimo aserradero de la bocana del Santa Cruz, la tercera visita de los socios capitalistas de Mr. Kinloch —excelente escultor— a la gran plantación de raicilla que éste

tiene frente al Castillo, la cuarta y última suspensión de la compra de bananos en los bananales del Delta, la décima avería sufrida por El Patito de Ben Gross, primo de mi mujer, en los raudales del Sarapiquí, cerca de Puerto Viejo, y sobre todo
Para la misteriosa inserción de un *item* en el Wall Street Journal
Mi mujer, sin embargo, tiene fe en esta tierra
La tiene desde niña en estas selvas y bajuras donde corre el San Juan conectando al Gran Lago de Nicaragua y al de Managua y casi casi al Golfo de Fonseca con el Atlántico
Es aquí donde tiene su casa, hecha por ella —sólo aquí tiene casa— y las raíces de su existencia
Aquí a la orilla de la selva virgen y en las vegas del río, en la frontera, se cuenta ya la quinta generación de su familia de pioneros
El padre de su madre, su madre y ella, su hijo Manuel y la primera niña de éste, María José
Mi mujer no comprende su vida si no es para esta tierra
Es como si pensara que ella misma es la tierra en que ella y yo vivimos
No es que no haya tratado de vivir en Managua
Es que sencillamente no le gustaba
Aunque las máquinas de la fábrica no tenían secretos para ella y el personal le obedecía con espontánea disciplina
Los maquinistas y operarios y las muchachas empacadoras de cigarrillos no solamente le obedecían al pensamiento sino que al mismo tiempo la querían
Como la quieren todos los que la han conocido
Gonzalo, el tractorista, y su familia, la seguirían donde quiera que fuera
Lo mismo Chale, criado por ella —que actualmente maneja un tractor en no sé cuál de las dependencias del Ministerio de Agricultura— y su padre, Musuga
Porque ella es todo para ellos, como lo han sido para mí sus hijos
Porque ella, por ejemplo, es médica natural y los curaba y cura en sus enfermedades
Y en el campo les presta los primeros auxilios y aun les practica a

veces pequeñas operaciones de cirugía externa cuando han sufrido un accidente, y en no pocas ocasiones ha asistido en el parto a sus mujeres
Y es por lo consiguiente, madrina de sus niños y le llaman comadre con gran respeto y no pequeño orgullo
Cuantos han trabajado con ella, cuantos la han visto en su trabajo, nunca la han olvidado
Cuentan de ella y no acaban
Dicen que no hay otra mujer como ella
Una mujer extraordinaria
Una mujer como inventada por un poeta
Una mujer casada con un poeta
Una mujer por eso mismo verdadera
Una mujer verdadera mujer
Una mujer sencillamente
Una mujer

Tomado de: *Poesía nicaragüense*, selección y prólogo de Ernesto Cardenal, Managua, Ediciones el Pez y la Serpiente, 1975.



Dibujo. Tinta. 70.5 x 100.5 cm.



Nero noir

Collage noir. 70 x 100 cm.

Poema y diálogo

Reflexiones en torno a una selección de textos de Ernst Meister

Georg Hans Gadamer

“De manera un poco desafiante me atrevo a decir que la fuerza de la poesía lírica reside en su tono”.

“Todos sabemos que quien no es poeta puede hacer versos, y que éstos muy bien pueden gustar, pero que carecen de tono propio”.

Por estos y otros juicios queremos reproducir este texto de Hans-Georg Gadamer, uno de los estudiosos más conspicuos de la hermenéutica del siglo XX. Fue extraído de su libro “Poema y diálogo” que en 1993 publicó la editorial Gedisa (traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro). Reune allí estudios sobre poetas alemanes con frecuencia considerados herméticos o de muy difícil lectura. Sin embargo Gadamer se adentra minuciosamente en ellos y desentraña las hebras sueltas de su complejo verbal. Toma en cuenta para hacerlo, los acentos tonales, la trama sonora, la materialidad del lenguaje lírico.

Repetidas veces se refiere a la insuficiencia de la actitud tradicional, genérica y abstracta, para descubrir el sentido de esta poesía que se expresa por un uso distinto de las palabras, del ritmo, de los silencios, de los timbres, y que reclama del lector una mayor detención en ella, una lectura más minuciosa y creadora.

El ensayo que publicamos forma parte de una reflexión sobre la poesía de Ernest Meister, un poeta alemán que Poesía y Poética publicó en su número 24.

H.G.

Al presentarme ante ustedes en el marco de un encuentro de poetas líricos como el que nos ha reunido estos días, me pregunto, en primer lugar, por mi propia legitimación. Seguramente no es legitimación suficiente, pero tampoco un mal punto de partida, el haber siempre visto en el poema la medida adecuada para las afirmaciones filosóficas. Tampoco ése es un punto de partida sa-

tisfactorio para la tarea que hoy tenemos que resolver juntos, a saber, entendernos. También el hecho de que para ilustrar el tema de mi conferencia utilice poemas de la obra de Ernst Meister es más bien una casualidad. Mis ideas acerca de la geografía suelen ser inexactas y, por lo tanto, no me di cuenta de que Hagen no estaba muy lejos de aquí y de que el encuentro en Münster podía tener algo que ver con Ernst Meister. Es por eso que me alegro aún más de que aquí encuentre una resonancia especial mi interés por la obra de Ernst Meister, quien, como estudiante y como poeta estudiioso, estuvo en contacto conmigo a lo largo de treinta años.

No pretendo ofrecer una especie de interpretación de su obra en el conjunto de la creación poética contemporánea. Sólo quiero servirme de poemas de Ernst Meister para ilustrar el tema de mi intervención. No tengo competencia para otra cosa. Sin embargo, las sucesivas tendencias líricas contemporáneas constituyen un confuso calidoscopio. A mi edad, recuerdo hoy lo que se consideraba válido en mi juventud y, al recordarlo, desfilan por mi mente muchas cosas. Los experimentos de la lirica expresionista, antes y durante la primera Guerra Mundial, hicieron por entonces su entrada en el mundo. Pero era un mundo en el que, junto a muchas cosas efímeras, destacó una serie de auténticos grandes: el joven Hofmannstahl, el poeta Stefan George, Rainer Maria Rilke y, tal vez el único poeta de la generación expresionista cuya voz hoy nos siga hablando, Georg Trakl. Todo ello se conjugaba con el extraordinario fenómeno que en los años de mi juventud representó el redescubrimiento de la obra tardía de Hölderlin. A esas voces se unieron, sobre todo después de la Segunda Guerra, el personal tono poético de un Gottfried Benn y el mensaje cifrado de un Paul Celan. Esos fueron los poetas contemporáneos que me acompañaron a lo largo de mi vida. Que, aparte de ellos, me haya emocionado alguno que otro poema, no me autoriza seguramente a presentarme aquí como un conocedor de la lirica moderna. Por lo tanto, he de legitimarme de otra manera. Permítanme un momento la arrogancia de afirmar que el libro más importante en lengua alemana sobre estética filosófica es, sin lugar a dudas, la tercera crítica de Immanuel Kant, la *Crítica del juicio*. Sin embargo, no parece Kant haber sido un acertado crítico de arte, al citar allí como ejemplo «*die Sonne quoll hervor, wie Ruh aus*

Tugend quillt»¹. Aparte de que Kant cita mal, ya que el poema original de Withof, un seguidor de Haller, dice «wie Ruh aus Güte quillt» («como la paz mana de la bondad»), no se puede afirmar, evidentemente, que esos versos tengan el sabor de la auténtica poesía. No obstante, gracias a su fuerza conceptual, Kant ha influido de manera reveladora y liberadora y, con ese libro, la tercera Crítica, preparó para la gran época de la literatura alemana los fundamentos filosóficos de su identidad.

Veamos un ejemplo. Lo que distingue al filósofo o a todo aquel que intenta pensar de nuevo pensamientos filosóficos es algo distinto del amplio conocimiento crítico. Es más bien desde la distancia que nos separa de aquello que es realmente contemporáneo como aprendemos a reconocer lo que no cambia. ¿Y no es cierto que especialmente el arte es capaz de mostrarnos realmente lo que permanece? Así, la relación de todos nosotros con lo actual está marcada por el hecho de que, simultáneamente, nos encontramos bajo el potente eco de nuestro origen histórico. Ese origen es nuestro presente y a él pertenece no solamente nuestra propia historia sino toda la vida y toda la actividad de la humanidad en este planeta. Ello quiere decir que con los ojos del arte de todos los tiempos vemos siempre a aquellos que ya conocemos. En cambio, lo que es decisivo para la crítica, para el crítico de arte, es algo más y exige otra capacidad. El crítico se enfrenta a la tarea de reconocer en la creación contemporánea, en medio de abundantes imitaciones a la moda formalmente correctas, lo verdaderamente original, lo sólido, lo realmente productivo. Un buen crítico es capaz de conseguirlo hasta cierto punto y quizás también algún artista. Yo, por mi parte, no me atribuyo esa capacidad. Me limito a reflexionar sobre la fuerza de sentido de la palabra poética siempre que ésta llega a expresárseme. Sobre esta base quiero reflexionar en torno a la relación de poema y diálogo. Ambos son modos en que algo se nos da a entender. ¿Cómo pueden lograr que entendamos, incluso cuando oponemos resistencia? La reflexión en torno a esta cuestión bien puede llamarse hermenéutica, es decir, teoría de la comprensión, que, en el fondo, sólo con-

¹ "Manaba la luz del sol como la paz mana de la virtud". En: I. Kant, *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente. Espasa-Calpe, Colección Austral, 3^a edición, Madrid, 1984, pág. 223.

siste en tomar conciencia de lo que ocurre realmente cuando algo se ofrece a la comprensión de alguien, y cuando ese alguien comprende. Es por eso que hablaré de poema y diálogo, e intentaré hacer consciente la íntima proximidad entre estas dos maneras de indicar mediante el lenguaje, así como la tensión interna entre ellas.

Pero incluso conscientes de la tensión existente entre poema y diálogo, lo cual se aplica especialmente al tipo de poemas que hemos escuchado estos días, un rasgo común salta a la vista. Poema y diálogo son casos extremos dentro del vasto campo de formas de lenguaje. El primero, el poema, es afirmación. ¿Qué otra cosa hay en el mundo que pueda llamarse con más propiedad «afirmación» que la poesía lírica? Es una afirmación que, como ninguna otra, da testimonio de sí misma, incluso sin beneplácito judicial. Por el contrario, en el diálogo, el lenguaje vive realmente como tal y en él transcurre toda la historia de su formación. El lenguaje existe solamente por el hecho de que los hombres se hablan, pero, al mismo tiempo, el lenguaje no se presenta aquí como un material dado, asible. Cuando un diálogo adquiere sentido o, también, cuando equivoca su sentido, no realiza, en términos de lenguaje, más que producción de sentido. Producción de sentido me parece la manera más breve de formular lo maravilloso y enigmático del lenguaje, ese hueso del que Johann Georg Hamann dijo que llevaba la vida entera royendo. Hamann se ve a sí mismo como un perro que no suelta su hueso, aun cuando no queda ya ni un resto de carne. Si, entonces, el lenguaje es siempre producción de sentido, cuán distinto es, sin embargo, el lenguaje del diálogo, cuán distinta la cristalina forma en que se manifiesta en el poema. En el poema no sólo se consuma la producción de sentido duradero en la palabra que se exhala, sino que en él adquiere duración la presencia sensorial de la palabra. ¿Qué es lo que convierte al lenguaje en una presencia tal, que adquiere para sí coexistencia y duración? De manera un poco desafiante me atrevo a decir que la fuerza de la poesía lírica reside en su tono. Y digo «tono» en el sentido de toyo, tensión, como la de la cuerda tensada, de la que brota la eufonía. Que los versos tengan un «tono», ése es el verdadero rasgo, el incomparable, el que define al auténtico poema. Este concepto de «tono» lo empleó principalmente Hölderlin para designar aquello que constituye al poema en cuan-

to tal. Es un tono que se sostiene el que opera el milagro de que el poema se «tenga en pie», de que, para citar a Hölderlin, algo permanezca en el instante pasajero. Puesto que el poema adquiere así consistencia, su palabra es, más que nada, un texto. Es decir, algo en el que nada puede ni debe cambiarse, razón por la cual se niega tan acerbamente a la traducción a otras lenguas.

La palabra «texto» designa, en sentido propio, un tejido, un todo inseparable compuesto de meras hebras sueltas. De la misma manera en el poema, de muchas palabras y sonidos resulta una unidad que se distingue precisamente por la unidad del tono. Todos sabemos que quien no es poeta puede hacer versos, y que éstos muy bien pueden gustar, pero que carecen de tono propio. Lo sabemos también un poco por la expectación y los problemas que suscita la lectura de poemas en voz alta. Para ello hay que encontrar el tono del poema y transportarlo correctamente al oído. A decir verdad, ese tono debe estar ya en el oído de todos, para que quien lo recita pueda, en cierto modo, limitarse a decirlo en voz alta lo que todos oyen interiormente. Pues eso es un poema: el estribillo del alma. En el estribillo todos cantan en coro. Claro que el estribillo del alma no es mera coincidencia en un tono o en su melodía ya conocida: es como cuando se canta una canción y todos repiten espontáneamente el estribillo. Antes bien, desde el principio es un acompañamiento de todo el canto, al que el poema invita y que sólo se realiza plenamente si tomamos parte en él. Es como la canción festiva, que todos corean y en la que todos son «la misma alma».

En cambio, el intercambio palabra/réplica es lo que constituye precisamente un diálogo. Propio de él es el carácter irrepetible de la pregunta que se formula, de la respuesta que se da. Un diálogo muere en el instante en el que el otro deja de seguirnos y cuando, en lugar de contestar, se ve obligado a preguntar: ¿puedes repetir lo que has dicho? Con ello acaba el particular, casi danzarín, ligero ritmo en el que el diálogo se mueve por sí mismo, cuando sopla buen viento. ¿Hacia dónde sopla ese viento? Lo sabemos: hacia el entendimiento mutuo, hacia el que estamos predispuestos, al parecer, en nuestra condición de seres pensantes. Entenderse con los demás, y entendernos a nosotros mismos, de la manera en que los seres vivos no pensantes siempre han estado de acuerdo consigo mismos. Aquello sobre lo cual quere-

mos entendernos, y lo logramos, no es, sin embargo, un texto que nos haya sido previamente dado o posteriormente transmitido. El proceso de un diálogo es más bien un acontecer, que, por su propia naturaleza, no se presta a quedar registrado en un acta.

Lo sabemos por más de una experiencia propia, que también es una experiencia literaria. Nada es tan difícil, al parecer, como escribir diálogos o informar acerca de conversaciones en las que no ocurre nada más que un intercambio de palabras y la presentación de motivos que preparan la respuesta correcta a una pregunta determinada. Salvo Platón, casi todos los que han escrito literatura filosófica han fracasado en sus intentos de escribir tales diálogos. Naturalmente, es comprensible que lo vuelvan a intentar una y otra vez. Se debe, evidentemente, a la naturaleza del movimiento del espíritu el que pensemos en términos de palabra y réplica. Por ello pudo Platón designar justamente el pensamiento como el diálogo del alma consigo misma. En un diálogo así, con nosotros mismos, nos hacemos ofertas, las aceptamos o las rechazamos, igual que en el diálogo con el otro, hasta que obtenemos algo así como un terreno común, un lenguaje común y la comprensión (aun cuando no siempre signifique ponernos de acuerdo). Escribir algo así, anotarlo, e incluso inventarlo y poetizarlo, es difícil. Es casi inevitable que surja un hilo conductor de la argumentación y que los participantes se vean degradados al papel de meros interlocutores que se alternan. Aparte de eso, la narración es seguramente capaz de todo, y especialmente el dramaturgo puede y ha de saber construir un diálogo. Para ello cuenta no sólo con la magia del escenario, en el que puede confiar para que todo se transforme en acción y en acontecimiento. Incluso sin eso, un diálogo semejante, algo que acontece entre dos actuantes, está, como discurso y contradiscurso, implícito en ese acontecer. En cambio, ahí donde las palabras funcionan como meros argumentos y el diálogo se dirige únicamente a producir sentido a partir de un discurso y de su réplica, no hay realmente texto alguno. Qué lejos estamos entonces del poema. *Gedicht* (poema) quiere decir «dictado». Incluso etimológicamente la palabra no significa otra cosa. El poema escribe, por así decirlo, mediante su capacidad de fijarse e incluso de repetirse cuando la memoria lo recupera, el texto exacto que se quiere oír y que se debe tener previamente en el oído. Obviamente estamos ante la inversa de la

relación que de otra manera existe entre lenguaje y escritura. La escritura es, por regla general, la posterior fijación de una situación de habla. En el caso del poema, por el contrario, toda transposición oral del mismo es una tentativa más o menos imperfecta de llevar el texto a un terreno, el terreno del habla, tal como, en cuanto lectores, lo tenemos ya en el oído. De ese modo, poema y diálogo se sitúan, uno frente a otro, como posiciones extremas. El poema adquiere existencia como «literatura», el diálogo vive del favor del instante. Pero en ambos se consuma el mismo fenómeno: la producción de sentido.

Antes de intentar un diálogo con los poemas que nos ha dejado Ernst Meister, deberíamos contrastar algunas observaciones acerca de la situación de la lírica en el mundo actual. Voy a plantearlo como una tesis: vivimos en la época de la poesía semántica. Ya no vivimos en un mundo en que una leyenda común, un mito, la historia sagrada o una tradición surgida de la memoria colectiva rodee nuestro horizonte con imágenes que podamos reconocer en las palabras. Con el carácter común de los contenidos, a los que sólo bastaba con aludir, también se ha alejado del poema el lenguaje de la retórica con sus conocidas fórmulas y ornatos. Lo que queda son unidades semánticas, que, dada su naturaleza, no tienden a unirse, sino más bien a alejarse una de otras, dispersas en una pluralidad de sentidos. Derrida ha llamado a ese fenómeno *dissémination*. Eso otorga al verso una tensión característica. Es como si el distanciamiento del lenguaje debiera corresponderse con la creciente alienación del hombre de su mundo natural (el rugido de los motores se cuela endordecedor por las ventanas: ah, ¿campanas del mundo industrial?).

Ahora bien, cuando queremos comprender qué es un poema lírico, entonces, en mi opinión, debemos preguntarnos por eso que es común y que se está transformando. Se trata, como siempre, del prejuicio rector de la filosofía, que comparte, en realidad con todos los hombres, de que el pensamiento y la común dotación original del hombre, la razón y el lenguaje, acaban uniéndonos a todos. No cabe duda de que vivimos en un mundo de fragmentos y en una fragmentada realidad lingüística. Por eso, al poeta se le pide que ponga en palabras la unidad de una leyenda, su leyenda. Un poema es y seguirá siendo una recopilación de sentido, incluso cuando sólo es recopilación de fragmentos de sentido.

La pregunta por la unidad del sentido queda como una última pregunta por el sentido y encuentra su respuesta en el poema.

Si partimos de esta primera premisa, vemos de pronto una relación interna del poema con el diálogo. El poema une a todos en su sentido. También el diálogo es el intento de encontrar, entre interlocutores divergentes, algo común en el discurso y en su réplica, en la pregunta y la respuesta, a pesar del estrépito de las motocicletas. Incluso una conferencia como ésta es un intento de dialogar con uno mismo y con los oyentes. Ahora bien, aquí se podría objetar: ¿se puede seguir hablando? ¿Es sensato esperar todavía un sentido sobre el cual podamos comprendernos? Los teóricos de hoy no toleran que uno hable así. Las bellas artes ya no son bellas y preguntar por el sentido significa sucumbir a una metafísica de la presencia, por la cual ya han dejado atrás el tiempo y el pensamiento.

Claro que si continúo hablando estoy obligado a presuponer que lo que digo tiene sentido, y a exigirle lo mismo al otro. Pero, nuevamente se objetará: ¿tiene eso sentido? Bien, antes que nada, ¿qué es el sentido? El sentido no es esa totalidad disponible, sobre la que siempre hemos estado de acuerdo, un mundo de sentido más allá de la realidad, el otro mundo platónico que, desde Nietzsche, ya no debería existir. El sentido es, como la lengua nos enseña, dirección. Se mira en una dirección, al igual que las agujas del reloj se mueven en un sentido determinado. Así, todos, cuando se nos dice algo, tomamos la dirección del sentido. El poema que comprendemos y cuyo testimonio nunca se agota, y el diálogo en el que nos encontramos y que, como diálogo infinito del alma consigo misma, no llega nunca a su término, son formas de esa concepción del sentido.

He escogido algunos versos de Ernst Meister para poner a prueba estas reflexiones. Comenzaré por una estrofa de un poema que dice:

Juega tranquilo con las palabras.
Es lo que te aconsejan, ellas,
las hijas astutas, ellas,
más allá de la procreación,
voz de los pájaros.

Spiel ruhig mit Worten.
Das raten sie dir, die
listigen Töchter, sie,
jenseits von Zeugung,
die Vogelgestimmten.

En estos versos, el poeta se anima poco a poco a servirse de sus licencias semánticas. Estos versos dicen que en las palabras se esconde una astucia superior, un saber que tenemos que seguir. Las palabras están sencillamente ahí, generadas por nadie, y por eso son como una gran invitación a seguirlas. Son como la voz de los pájaros, una unidad inseparable de sentido y sonido se ofrece en ellas y, al igual que el canto de los pájaros sigue su propio júbilo, el poema se encuentra más allá de todo hacer y de todo opinar. Y, sin embargo, esas palabras, como los pájaros, dicen algo.

Escuchemos otro poema:

Todavía	<i>Immer noch</i>
intento creer	<i>laß ich mich glauben,</i>
que existe	<i>es gebe</i>
una razón de la bóveda,	<i>ein Recht des Gewölbes,</i>
la torcida verdad	<i>die krumme Wahrheit</i>
del espacio.	<i>des Raums.</i>

Curvada por el ojo,	<i>Vom Auge gebogen,</i>
la infinitud,	<i>Unendlichkeit,</i>
celestial,	<i>himmlisch,</i>
doblega el hierro,	<i>sie biegt das Eisen,</i>
la voluntad de ser,	<i>den Willen, sterblich</i>
mortales, un dios.	<i>ein Gott zu sein.</i>

Ya la primera palabra de este poema («todavía») trae a la conciencia la oprimida situación del hombre que vive en un mundo en el que la manera correcta de proceder sólo puede ser la línea recta que lleva al objetivo fijado. Esta idea surge hacia nosotros, en cierta manera, de todo el flujo de información. Se condensa, se precipita en el uso cotidiano de nuestro lenguaje tanto como en el modo maquinal en que el lenguaje hoy se abalanza sobre nosotros. Todos estamos expuestos a la tentación de rendirnos a esta creencia de que existe una voluntad rectilínea. Esta tentación no es propia solamente del poeta. El yo que habla, por el contrario, quiere constatar, contra todas las objeciones, que existe algo así como una verdad torcida del espacio. El poema llama a eso «la razón de la bóveda», y apenas podemos evitar pensar en las bóvedas de los templos, que, pese a todo, tienen su razón de ser.

La segunda estrofa lo explica en detalle: «Curvada por el ojo», el ojo, que, de alguna manera, acompaña a la bóveda en su recorrido y se arquea con ella, roza la infinitud del círculo, el movimiento que no lleva de un principio a un final inamovible. El círculo representa desde siempre el movimiento sin principio ni final, como el de los astros que giran en el cielo. De esta experiencia del infinito que se estructura como un círculo, se dice que doblega «el hierro», la voluntad, la voluntad rectilínea que se apoya en sí misma, dura como el hierro, y que, sin embargo, debe dejarse doblegar. Es el recuerdo de la pretendida divinidad propia lo que asalta incesantemente a los mortales en el movimiento circular de la verdad torcida del espacio.

Así, poco a poco, comienza nuestro diálogo con el poema. Eso exige tiempo. Pues realmente es cierto que no se puede entender un poema si se lo lee o se lo escucha una sola vez. El que piensa así no ha experimentado aún lo que es un poema. El poema invita a una larga escucha y a un intercambio de palabras, en los que se consuma la comprensión. Es mi competencia como lector lo que me permite afirmarlo. El poema tiene que mantener un diálogo con el lector. Pero el poema no dialoga solamente con el lector, el poema es en sí mismo un diálogo, un autodiálogo.

Me gustaría constatarlo nuevamente recurriendo a un poema de Ernst Meister. Los poemas de los que cito son casi todos de su última década de Ernst Meister y en ellos predomina el motivo del espacio sin márgenes, de la infinitud del espacio en el que tanto los vivos como los muertos han perdido su lugar. Se trata de un leitmotiv de la poética de Ernst Meister. Escuchemos:

Totalmente apartado del bosque y del deseo, ¿qué le preocupa al animal que tiene el espíritu como cornamenta doble?	<i>Aufgebrochen mit der Haut und dem Haar aus dem Wald und der Lust, wessen sorgt es, das Tier mit dem Geist als dem Zwiegehörn?</i>
Una cosa es verdad: le preocupa su camino, hablando, es cierto, cuando tropieza con las esquinas	<i>Dieses ist wahr: es sorgt seiner Wege, Sprache sprechend gewiß, wenn es stößt an die Ecken</i>

del aire soberano,
su saliente mortal.

*der waltenden Luft, seines
Todes Vorsprung.*

Este poema dice a las claras, y me disculpo por ello, que las clases de filosofía también dejan huellas en un poeta. Se siente cómo en estos versos se habla desde la experiencia común de la cátedra de filosofía y de su oyente. Allí se nos presenta al hombre como el animal que tiene el espíritu como «cornamenta doble» y cómo, por decirlo de alguna manera, se ha alejado del reino animal y, a saber, «totalmente», «mit der Haut und dem Haar»². ¡Qué nueva fuerza y qué sentido cobra aquí el giro! Ahí está él, el hombre: sus cabellos ya no le cubren y la piel le cuelga. Ha abandonado el bosque, su seguro refugio, y el deseo, que lo domina sin cuestionarlo, para vivir en medio de preocupaciones. ¿Qué trueque ha hecho, y para qué? Es la pregunta que formula el poema, una pregunta casi desesperada. La respuesta no es precisamente optimista.

La segunda estrofa nos dice cuáles son esas preocupaciones y la angustiante situación del hombre, fuera de todos los caminos naturales del bosque y del deseo. Este exponerse a lo abierto tiene la estructura de la pregunta, que siempre lleva implícita la duplicitud de la duda. De ahí la «cornamenta doble», que permitió poner las cosas ante nosotros como posibilidades, en un espacio abierto para la decisión, los pros y los contras, la razón o el error, para uso y abuso. Estamos constantemente expuestos a esta situación, que se llama «preocupación». Que somos así, puesto que hablamos, lo entendemos de inmediato. Pues eso es el lenguaje, ese poner-ante-nosotros- lo posible, esa idea de lo porvenir, hacia lo cual nos hallamos en camino, deseantes y selectivos. En ello radica nuestra distinción en el ser. Pero lo extraordinario es ese «es cierto», como una concesión que ha de ser anulada. Pues en toda mirada al espacio abierto de su futuro, que como el aire soberano está libremente a su alrededor, el hombre tropieza constantemente en las esquinas con las que la muerte penetra ese espacio, y él es su propio límite. No sólo un saliente que limita el espacio abierto; él mismo es, como decía Heidegger, el antílope de la muerte. No se trata de dos cosas distintas, sino de una sola:

² En alemán, expresión que significa “totalmente, por completo”; lit.: “con la piel y con los pelos”.

preocuparse por su camino, vislumbrar al mismo tiempo el espacio abierto, planificar con antelación, ocupar el lenguaje con el habla y tropezar siempre con la esquina final, con la muerte. Son los dos aspectos de la finitud humana.

Antes de que, para terminar, les lea otro poema, quisiera anticipar un par de observaciones. Pese a todo su carácter definitivo, un poema no es más que una palabra pensante en el horizonte de lo no dicho. Lo que lo distingue es el hecho de estar siempre también en el horizonte de lo indecible. Siempre es la totalidad lo que quisiéramos entender, tal como nos la dice el tono del poema y que, como seres pensantes, nunca somos capaces de decir. Así, un poema es siempre un diálogo, porque mantiene constantemente la conversación con uno mismo. Nos permite tomar una palabra, no quiero decir «escoger», aunque no pretendo en absoluto apoyar la concepción romántica acerca de cómo se hace un poema. Más bien opino que las palabras vienen hacia uno, están ahí antes de que, conscientemente, las pongamos ante nosotros con una intención. Es algo evidente, aun cuando digamos «la palabra escogida». En el poema no tenemos ninguna elección, por eso tomamos la palabra que se aproxima y que llega al poema. Por más que la palabra que llega sea un fragmento, un trozo del poema, nos plantea la severa exigencia de restablecer, en la marcha, el equilibrio del todo. Paul Valéry dijo una vez que el verso difícil era el primer verso del poema, ya que es decisivo para el resto. De hecho, un poema se parece a un diálogo. Se despliega, quiebra, por así decirlo, el silencio en que se mantiene el oído y se expone a que otro tome la palabra, a que caiga, como una respuesta, otra palabra. Es lo que en el pensamiento reconocemos como la idea sobre la que, en el fondo, reposa toda la tensión de la afirmación que se construye sobre ella.

No es que el poema les caiga del cielo, ni al poeta ni al lector, como algo redondo, servido en bandeja. Es como un diálogo, y nuestra relación de lectura con el poema debe, como un diálogo, producir sentido participando en él. A los poetas de hoy, que tan a menudo recurren a lo autobiográfico, se les podría decir que, en la palabra poética, la autobiografía sólo tiene sentido si todos nosotros contamos en ella, si todos somos contados por ella. Sólo entonces podremos acompañarlo.

Esa es la gran ventaja del diálogo, que exige expresamente que

lo acompañemos, y se asegura de ello. Por ese motivo, Platón, a veces de una manera que se vuelve pesada, permite que a Sócrates lo interrumpan con sus respuestas interlocutores que dicen «sí», «no» o «quizá»; de lo contrario, Sócrates cuenta, como poseído por la inspiración, mitos que están por encima de todo lo cognoscible. Mientras Sócrates sigue el logos del pensamiento y se mantiene en diálogo con el otro, el solo acompañamiento de éste ofrece una ayuda incomparable para que nadie se confunda y se pierda. El otro está en el acompañamiento, como el otro de nosotros mismos. Que lo acompañen, eso es lo que el poeta busca como cualquier otro hablante. Lo busca, es cierto, fundamentalmente como un andar junto a sí mismo, oyéndose a sí mismo, a la palabra que ha de venir. Al igual que sólo se puede dialogar con alguien que no lo sabe ya todo, sino que atiende a lo que al otro le llega y a lo que del otro le llega, así es también con el poema y con el diálogo con el poema. También el que interpreta debe dialogar de ese modo. Es una idea descabellada pretender que la comprensión acompañante a la que aspira toda interpretación sea algo así como una construcción del sentido que, supuestamente, reside en el poema. Si eso fuera posible, ya no necesitaríamos el poema. El poema nos guía más bien como un diálogo que se desarrolla en la dirección de un sentido inalcanzable. No se trata, pues, de la reconstrucción de un sentido existente, ni mucho menos de la reducción a aquello que el poeta haya pensado. Se trata de participar en el íntimo diálogo con el lenguaje, de la misma manera que cuando conversamos. Uno busca señales que le indiquen hacia dónde tiene que dirigir la mirada. Por eso, para la interpretación correcta de un poema en su totalidad, el único criterio válido es el de que la interpretación desaparezca totalmente cuando se vuelve a abordar el poema. Una interpretación que se mantiene siempre presente como tal cada vez que leemos o recitamos un poema, es superficial y extraña. Siempre las cosas demasiado iluminadas, demasiado puestas de relieve impiden recoger la aportación del intérprete. Por lo tanto, el criterio para juzgar toda interpretación de un poema es saber si permite que el poema mismo pueda volver a expresarse. El poema es el estribillo del alma, que, entre tú y yo, siempre es «la misma alma».

Para concluir quisiera leerles uno de los poemas de Ernst Meister que más me emocionan. Se trata de un poema que, aparentemen-

te, no plantea problema alguno y quizá precisamente por eso me pregunto por qué es realmente un poema, al que siempre regreso y que siempre recibo como por primera vez, como siempre ocurre con los poemas: sólo cuando los sabemos de memoria podemos recibir de las palabras esas señales que nos indican la dirección del sentido.

El viejo sol
no se mueve
de su sitio.

*Die alte Sonne
röhrt sich nicht
von der Stelle.*

Nosotros
en la indecisa
luz del cambio
vivimos
el miedo o
la pesada alegría.

*Wir
in dem
dämmrigen Umschwung
leben
die Furcht oder
die schwere Freude.*

Amor-
confianza y
abandono,

*Liebe-
Verlaß und
Verlassen,*

de él
supimos
en el satélite,

*von ihr
haben wir gewußt
auf dem Trabanten,*

antes
de que todo acabara.

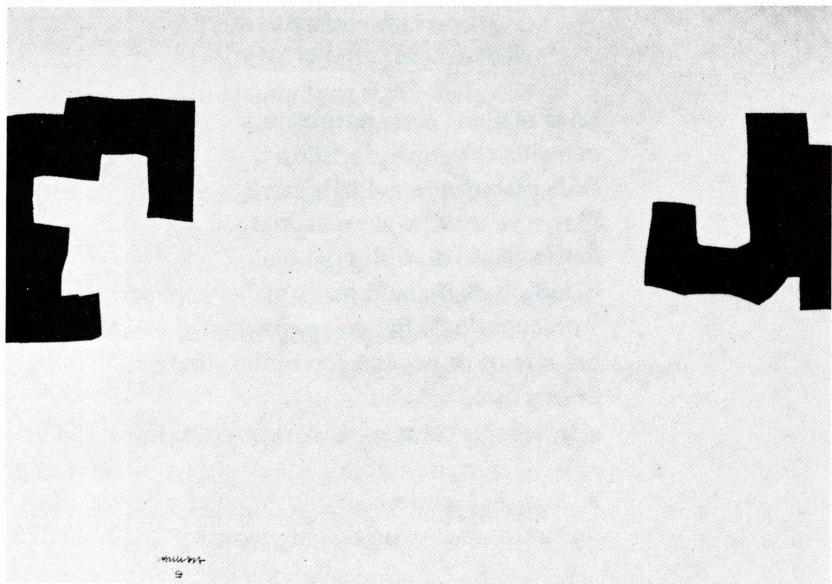
*eh alles
vorbei.*

Son palabras sencillas, que encienden ante nosotros una visión casi cósmica, creada por Pascal: el nuevo universo heliocéntrico y la infinita pequeñez de lo terrenal. Ciertamente no estamos ante el nuevo universo de hoy. Astronautas, astrofísicos y la cultura general a la que dan lugar vuelven a ver en nuestro sistema un pequeño lugarcito commovedor en el todo. Algo de emoción tiembla también en el primer verso del poema: «El viejo sol». ¿Quién puede llamar al sol «viejo»? Tal vez alguien quien piensa en las distancias infinitas de los sistemas estelares que componen nuestra imagen actual del universo. Sin embargo, hay algo de familiaridad en «el viejo sol», algo de ternura... y casi de tristeza.

Ya en estas primeras palabras sentimos algo de lo pasajero de

nuestra propia existencia, que no es absoluto la trayectoria solar que nos es familiar, de la mañana a la noche, pasando por el verano y el invierno. Se trata del cambio brusco en el que nos hallamos, un cambio que brilla con luz indecisa. Así se lo califica, en comparación con el sol, constante fuente de luz y de calor.

En las dimensiones cósmicas de esa imagen copernicana del mundo reside la experiencia de la humana limitación. Una enorme distancia separa al sistema solar, en el que vivimos, de este satélite sobre el cual vivimos y viven nuestro miedo y nuestra alegría. Aquí adquiere un increíble peso el adjetivo que acompaña a esa alegría («pesada»). Naturalmente, en la alegría esperamos encontrar lo ligero, lo que alivia, propio de la experiencia de alegría. Las dimensiones cósmicas en las que aquí se ve al ser humano no permiten que esa alegría sea solamente ligera, sino, también, algo que pesa. Lo que sigue lo hace visible: amor, confianza y abandono. Aquí podemos apreciar especialmente bien la productividad semántica de este poema, cómo aquí se acoplan y, al mismo tiempo, se separan dos significados como confianza y abandono (*Verlaß*, *Verlassen*), lo cual, en el ritmo y en el canto de este poema comporta un significado totalizador. Ahí está expresado todo lo que a nosotros, hombres, nos es concedido, pese a toda nuestra pequeñez, a nuestro estar expuestos al vacío del espacio infinito. Ahí están la confianza, que pertenece a la experiencia del amor, y el abandono, que es experiencia del amor, y la duración del amor por encima de la confianza y del abandono. Suena casi como un contrapeso a un equilibrio que falta: sobre este pequeño satélite del universo que gira existen tales posibilidades de experiencia de unicidad. Es lo que nos toca, antes de que todo se acabe. ¿Se acaba todo? El saliente de la muerte, la penetración de la muerte en toda la supuesta duración y presente, ¿cuánto pesa esta certeza frente a la confianza y el abandono? Este poema es la respuesta a esa pregunta. Tal vez la breve presentación de estos poemas haya aportado un ejemplo de cómo se extiende, entre poema y diálogo, la totalidad de nuestra condición humana, y presentemos que el diálogo interminable del pensamiento encuentra siempre su interlocutor en sus interminables diálogos con los poemas.



Collage. 100.5 x 75.5 cm.

Tres poetas chinos contemporáneos

Traducción del inglés: Jesús Vega

Dramaturgia

En la mañana de la pálida luna
una silla se yergue decidida
en la plataforma del ferrocarril.
El tren se marchó sin un sonido,
deshaciendo el oculto paisaje.
El tañido de un laúd rasgó el cielo nevado
y un cúmulo de llamas se elevó en el establo.
Los signos de orientación se despertaron
unos a otros
mientras las rutas secundarias separaron el día de
/la noche.

Al final del camino,
un cuarto reservado de antemano.

El hombre abre la doble puerta del balcón
para introducir un poco de humo en el cielo.
Una lluvia densa inutiliza a los cuervos allá afuera.

Bei Dao

Preguntando al cielo

Nubes dispersas esta noche.
Una brisa helada abre mi libro.
Un ataque lateral del diccionario
me hace capitular.

Como un niño leo mis poemas
en voz alta
sin entenderlos.
Estoy sentenciado a estar de pie
durante largas horas
ante el profundo abismo de la interpretación.

Luna brillante, unas pocas estrellas
dibujan el gesto de la mano del maestro
trazando una sombría encrucijada
en el cielo.
Las sombras son remedio de la vida.

Algunos esquían
colina del principiante abajo.
Su historia
se desliza hacia los lados del camino.
Las palabras se escapan de mi libro
dejando una blanca página de amnesia.
Lavo mis manos
y rompo lo que escribo mientras la lluvia cesa.

Bei Dao

Palabras de otoño

Aquí yacen palabras del pasado,
palabras que tiemblan ante mí
como un tambor profundo
lleno de grasa.

El otoño se agrieta,
se mueve lentamente hacia delante.
Un silencio agitado, subyacente.

Recuerdo año tras año
la noche turbulenta,
noche otoñal, noche calma y sin miedos
cuando emergió el hambriento torbellino
del viento
pero la puerta no se cerró jamás.

Entonces el grito perforó la pared
recicándose en un canto tembloroso.
Moviste tus inquietos pies
y saltaste hacia un tren
desafiando las calles llenas de gente.
Desapareciste entre las multitudes apresuradas.

El otoño no es un valle profundo, no hay espacio,
todo se estanca rígido en el aire.
Estas palabras no son frías acompañantes, no

son palabras crueles, palabras indiferentes,
trascendiendo los dorados signos de puntuación
del tiempo.
Alguien preguntará.

Bei Ling

Mañana, mirando a la distancia

Estoy
parado
durmiendo
mascando
este fragmento de tierra del norte
para dejar golpear al viento en mí.

Pongan trincheras,
dejen golpear sin tregua
al tiránico viento
que se levanta
para desgarrar el sol sobre el pantano,
con su brazo extendido
sitiando el rojo bosque oscurecido.
Sólo existe el fuego
sostenido brevemente en la boca,
arañando el espacio,
yendo al encuentro
de la vida inquieta,
alimentando multitudes,
deslumbrante, solitaria luz

que no es la luz final,
es una simple hora.
El sol nos trae
un poco de calma,
de ternura,
de dulce tranquilidad.

Bei Ling

Diario

Comenzando al pie de un gran roble
el jardinero empuja la cortadora de césped
de un círculo
a otro círculo.

Escucho todo el día esos sonidos
y aspiro el fresco aroma de céspedes cortados.
Respiro en él, penetro
en un jardín imaginario
donde los verdes céspedes
cubren blancas estatuas caídas hacia un lado.
Su descuido mortal
es superior al de dedos humanos.

Me despierto y encuentro la cortadora de césped
y el jardín en ruinas.
Como todas las cosas de este mundo,
obedecen a una fría voluntad.
Cuando las bayas revientan
el jardinero puede descansar. Luego, la nieve,
la nieve que surge de todo cuanto escribo.

Aunque no puedo crear un jardín,
lo siento crecer en mi garganta,
blanca y pálida Muerte en la rueda del tiempo.

Amo la nieve, el temblor en la niebla
mientras evoco
el aliento final de los céspedes verdes.

Wang Jiaxin

La visita

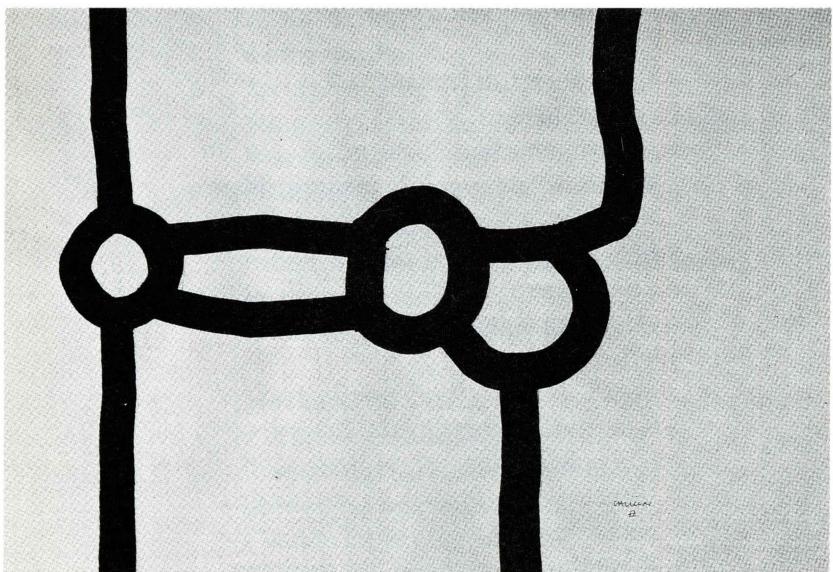
Toda la noche nieve cayendo sin sonido;
todo desaparece, sujetos bulliciosos
de vuelta a la quietud original.

Abro la puerta en la mañana.
La nieve alienta,
la reflexión me impide recordar
ayer ni antes de ayer —la mente en blanco.

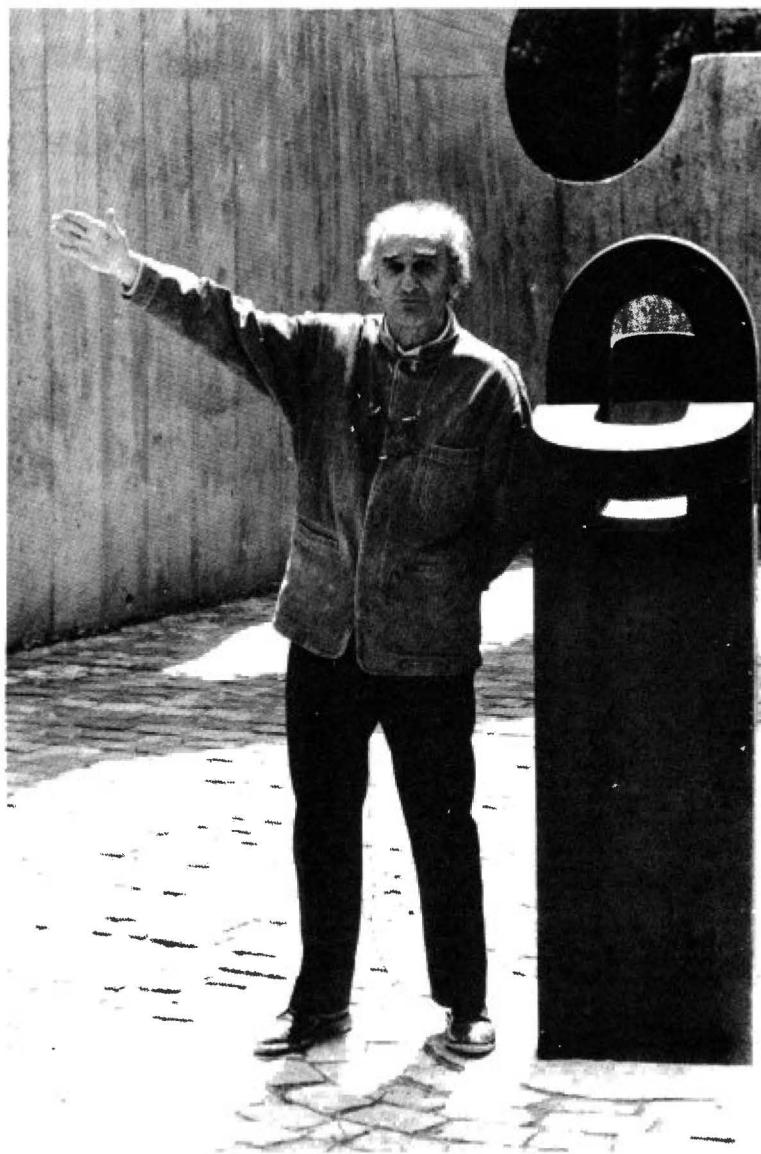
Frente a mi puerta,
un claro rastro
en la tierra cubierta por la nieve.
¿Pertenece al ciervo,
al corzo,
a la legendaria zorra roja?
No lo puedo decir.

Huellas frescas
más nítidas que antiguas inscripciones
en el mármol.
El poeta despierta del letargo
y comienza a escribir.

Wang Jiaxin



Sin título. 1985. Tinta sobre papel. 98 x 65 cm.



Eduardo Chillida

Referencias

BASIL BUNTING (1900-1985), poeta inglés. Fue soldado, viajero, diplomático, crítico musical y periodista. Durante 1924 y 1925 vivió en Rapallo con Ezra Pound. Después de la segunda Guerra Mundial permaneció diez años en Persia. Sus *Collected Poems* aparecieron en 1968. *Poesía y Poética* prepara para este año una antología de su poesía.

El escultor vasco EDUARDO CHILLIDA (San Sebastián, 1924) ha desarrollado una de las obras más consistentes del arte moderno español. Marcadas por el contraste entre la solidez del material y la apertura de su visión espacial, las obras de Chillida unifican una tradición ancestral con la sensibilidad contemporánea.

El poeta nicaragüense JOSÉ CORONEL URTECHO (1906-1992) reveló, desde sus primeros libros, una notable y beneficiosa influencia de la poesía norteamericana —de la que también fue uno de los principales traductores en América Latina. El poema que incluimos en este número ha sido extraído de *Poesía nicaragüense*, selección y prólogo de E. Cardenal, Managua, Ediciones del Pez y la Serpiente, 1975.

El poeta EDOARDO COSTADURA nació en Génova en 1962. Estudió literatura en París, Berlín y Pisa. Actualmente vive en Weimar. Los poemas que publicamos en este número pertenecen a *Antonello. Poesie* (University Press, Bolonia, 1998).

RAÚL DEUSTUA nació en Lima, Perú, en 1921. Aunque es miembro de una generación de poetas sobresalientes (Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, entre otros) su obra poética, por lo demás breve, sólo ha sido dada a conocer en ediciones de tiraje reducido: *Arquitectura del poema* (1995) y *Un mar apenas* (1997).

El filósofo HANS-GEORG GADAMER nació en 1900 en Marburgo, Alemania. A partir de la publicación de *Verdad y método* (1960) se convirtió en uno de los más eminentes representantes de la hermenéutica. El texto que presentamos en este número ha sido extraído de *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1996.

De PAUL VALÉRY (1871-1945) hemos venido publicando puntualmente textos críticos cuya lucidez y agudeza merecen, una y otra vez, la relectura.

FRANÇOIS VILLON (1431-1463?), pseudónimo de François de Montcorbier, o François des Loges, es uno de los más grandes poetas líricos franceses.