

POESÍA y POÉTICA

OTOÑO 1999 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

René Char

Gustaf Sobin

Reflexiones y poemas

Carl Rakosi

Ensayos y poemas

Carl Rakosi

Sobre el oficio

Gary Snyder

Poemas

René Char / Gary Snyder / Edgar Bayley
Jorge Fernández Granados



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Mtro. Enrique González Torres
RECTOR

Dr. Enrique Beascochea 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. 35 • Otoño 1999

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
Ernesto Hernández Bustos
Tedi López Mills
CONSEJO DE REDACCION

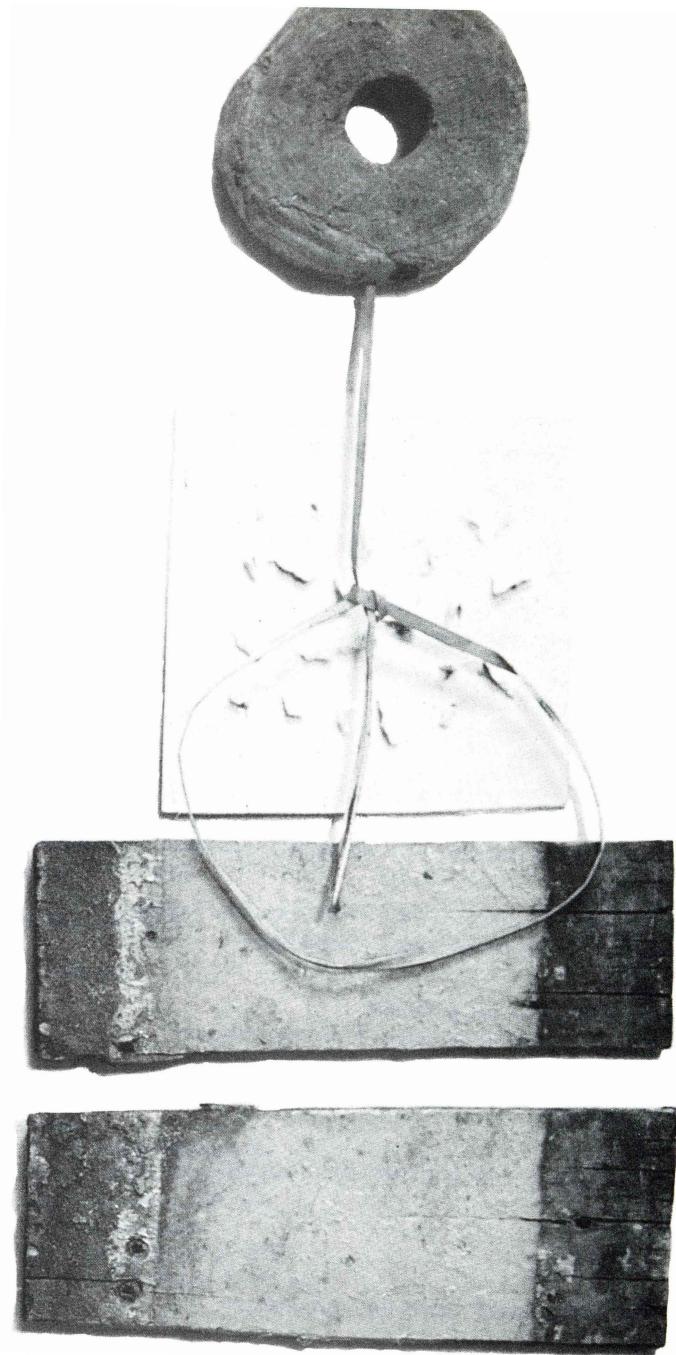
Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESIA Y POÉTICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de la Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 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 octubre de 1999 por Producción Gráfica y
Comunicación, Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,
03650, México, D.F.

Contenido

- 3 René Char / *Gustaf Söbin*
Traducción del inglés: Tedi López Mills
- 6 Poemas / *René Char*
Traducción del francés: Tedi López Mills
- 21 Reflexiones sobre mis medios / *Carl Rakosi*
Traducción del inglés: Juan Alcántara
- 28 Poemas / *Carl Rakosi*
Traducción del inglés: Juan Alcántara
- 40 Ensayos y poemas / *Jacques Roubaud*
Traducción del francés: José Luis del Castillo, Francisco Castaño, Jesús Munárriz, Jorge Reichmann, Ada Salas y Jenaro Talens.
- 54 Sobre el oficio / *Entrevista con Gary Snyder*
Traducción del inglés: Martha Block
- 68 Poemas / *Gary Snyder*
Traducción del inglés: Pura López Colomé
- 84 Un poco de sensatez / *Edgar Bayley*
- 96 Poemas / *Jorge Fernández Granados*

Ilustraciones: obras de Adolfo Nigro.



Agua y luna, 1993, collage, 40 x 25 cm.

René Char

Gustaf Sobin

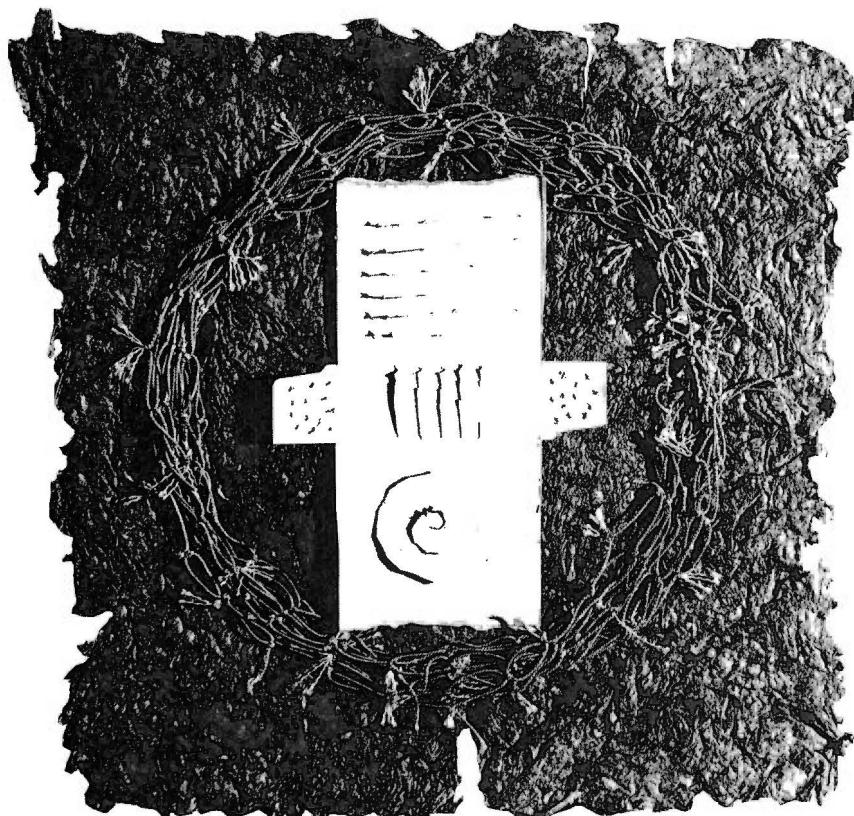
Traducción: Tedi López Mills

Uno puede crecer más a la luz de las expectativas ajenas, ocasionalmente, que a la de las propias. Recuerdo haber crecido, asimilado, refinado mi propia sensibilidad bajo la mirada —tanto de complicidad como paterna— del poeta René Char. Me tomó bajo su protección desde mis primeros meses en Provenza y me dotó (como lo hacía con otras personas, otras cosas) de cualidades exageradas. De estatura imponente, él mismo aumentaba, agrandaba y otorgaba proporciones luminosas a cualquier cosa donde se posaba su atención. Y, de hecho, se posaba virtualmente en todo. Una mariposa podía anunciar una tormenta, así como una brisa el cuerpo de su amada. Su universo era inductivo, lo impelía —alquímicamente— una voluntad irreprimible hacia lo cambiante.

Un joven como yo (tenía 27 años en 1963), recién llegado de los Estados Unidos, tenía todo que aprender. Y en definitiva aprendí. René Char me enseñó, primero, a leer lo particular: que el detalle observado meticulosamente, tomado de la naturaleza, podía proporcionar la clave para las zonas más profundas de lo imaginario. Uno y lo otro, lo visible y lo invisible, no eran más que la otra cara de una sola superficie singular, vibratoria: la del poema mismo. El poema como respuesta, como vector, como vehículo de una afirmación humana irreversible: esto, sin duda, era materia densa para un joven estadunidense, salido de una sociedad (y, por ende, de una lingüística) dominada por la monofonía del yo individual.

El verbo, de repente, ya no reflejaba, sino que se expandía sobre los campos de la experiencia. Ofrecía alternativas. Al rastrear escrupulosamente las trayectorias mismas del deseo, conducía hacia los paisajes sonoros de lo revelador.

Durante veinticinco años, este “ligurino”, como lo llamaba Picasso, este aristócrata rural, tan quijotesco como el rayo y tan meditabundo como los carizos trenzados de su amado Sorgue, se mantuvo vigilante. Me prestó libros, cobijas y dinero cada vez que me hicieron falta. Más aun, mucho más, me enseñó mi oficio. ¿Acaso había percibido en mí algo que yo no había visto? ¿Alguna posibilidad latente? ¿O acaso simplemente había crecido yo dentro del anillo engrandecedor de su hipérbole, en un intento por igualar con palabras lo que su corazón tan generoso había proyectado en las honduras de un *protégé* más que agradecido?



Luna del río, 1995, collage, 40 x 40 cm.

Quatre fascinants

I

Le taureau

Il ne fait jamais nuit quand tu meurs,
Cerné de ténèbres qui crient,
Soleil aux deux pointes semblables.

Fauve d'amour, vérité dans l'épée,
Couple qui se poignarde unique parmi tous.

II

La truite

Rives qui croulez en parure
Afin d'emplir tout le miroir,
Gravier où balbutie la barque
Que le courant presse et retrousse,
Herbe, herbe toujours étirée,
Herbe, herbe jamais en répit,
Que devient votre créature
Dans les orages transparents
Où son coeur la précipita?

Poemas

René Char

Traducción: Tedi López Mills

Cuatro fascinantes

I

El toro

Nunca es de noche cuando mueres,
Ceñido por tinieblas que gritan,
Sol de dos puntas semejantes.

Fiera de amor, verdad en la espada,
Pareja que se apuñala única entre todos.

II

La trucha

Riberas que se desploman en ornato
A fin de colmar todo el espejo,
Grava donde balbuce la barca
Que la corriente oprime y levanta,
Hierba, hierba siempre estirada,
Hierba, hierba nunca en reposo,
¿Qué se hace su creatura
En las tormentas transparentes
Donde su corazón la ha precipitado?

III
Le serpent

Prince des contresens, exerce mon amour
A tourner son Seigneur que je hais de n'avoir
Que trouble répression ou fastueux espoir.

Revanche à tes couleurs, débonnaire serpent,
Sous le couvert du bois, et en toute maison.
Par le lien qui unit la lumière à la peur,
Tu fais semblant de fuir, ô serpent marginal!

IV
L'alouette

Extrême braise du ciel et première ardeur du jour,
Elle reste sertie dans l'aurore et chante la terre agitée,
Carillon maître de son haleine et libre de sa route.

Fascinante, on la tue en l'émerveillant.

III
La serpiente

Princesa del contrasentido, ejerce mi amor
Para eludir a su Señor que odio por no tener
Sino fastuosa esperanza o turbia represión.

Desquita tus colores, bondadosa serpiente,
Bajo el refugio del bosque y en toda casa.
Por el lazo que une a la luz con el miedo
Finges huir, ¡oh, serpiente marginal!

IV
La alondra

Brasa extrema del cielo y primer ardor del día,
Se engasta en la aurora y canta la tierra agitada,
Carillón dueño de su aliento y libre de su ruta.

Fascinante, la matan maravillándola.

Effacement du peuplier

L'ouragan dégarnit les bois.
J'endors, moi, la foudre aux yeux tendres.
Laissez le grand vent où je tremble
S'unir à la terre où je crois.

Son souffle affile ma vigie.
Qu'il est trouble le creux du leurre
De la source aux couches salies !

Une clé sera ma demeure,
Feinte d'un feu que le coeur certifie;
Et l'air qui la tint dans ses serres.

Difuminación del álamo

El huracán poda los bosques.
Yo me adormezco, el rayo en los ojos tiernos.
Que el gran viento donde tiembla
Se una a la tierra donde crezco.

Su soplo afila mi vigilia.
¡Cuán turbio es el cuenco, el señuelo
Del manantial con su lecho sucio!

Una llave será mi morada,
Finta de un fuego que el corazón certifica;
Y el aire que la mantuvo en sus viveros.

Dansons aux baronnies

En robe d'olivier

l'Amoureuse

avait dit :

Croyez à ma très enfantine fidélité.

Et depuis,

une vallée ouverte

une côte qui brille

un sentier d'alliance

ont envahi la ville

où la libre douleur est sous le vif de l'eau.

Baile de las baronías

Con vestido de olivo

la Amorosa

había dicho:

Crean en mi muy infantil fidelidad.

Y desde entonces,

un valle abierto

una ladera que brilla

un sendero de enlace

han invadido la ciudad

donde el libre dolor está bajo el filo del agua.

Le ramier

Il gît, plumes contre terre et bec dans le mur.
Père et mère
Le poussèrent hors du nid quadrillé,
L'offrirent au chat de la mort.

J'ai tant haï les monstres véloces
Que de toi j'ai fait mon conscrit à l'oeil nu
Jeune ramier, misérable oiseau.
Deux fois l'an nous chantons la forêt partenaire,
La herse du soleil, la tuile entretenue.

Nous ne sommes plus souffre-douleur des antipodes.
Nous rallions nos pareils
Pour éteindre la dette
D'un volet qui battait
Généreux, généreux.

La paloma

Yace, las plumas contra la tierra y el pico en el muro.
Padre y madre
La arrojaron del nido cuadriculado,
La ofrecieron al gato de la muerte.

He odiado tanto a los monstruos veloces
Que a ti te he hecho mi recluta a simple vista
Joven paloma, pájaro miserable.
Dos veces al año cantamos el bosque solidario,
El rastrillo del sol, la teja remozada.

No somos ya víctimas de las antípodas.
Reunimos a nuestros semejantes
Para anular la deuda
De un postigo que golpeaba
Generoso, generoso.

Floraison successive

La chaude écriture du lierre
Séparant le cours des chemins
Observait une marge claire
Où l'ivraie jetait ses dessins.

Nous précédions, bonne poussière,
D'un pied neuf ou d'un pas chagrin.

L'heure venue pour la fleur de s'épandre,
La juste ligne s'est brisée.
L'ombre, d'un mur, ne sut descendre;
Ne donnant pas, la main dut prendre;
Dépouillée, la terre plia.

La mort où s'engouffre le Temps
Et la vie forte des murailles,
Seul le rossignol les entend
Sur les lignes d'un chant qui dure
Toute la nuit si je prends garde.

Floración sucesiva

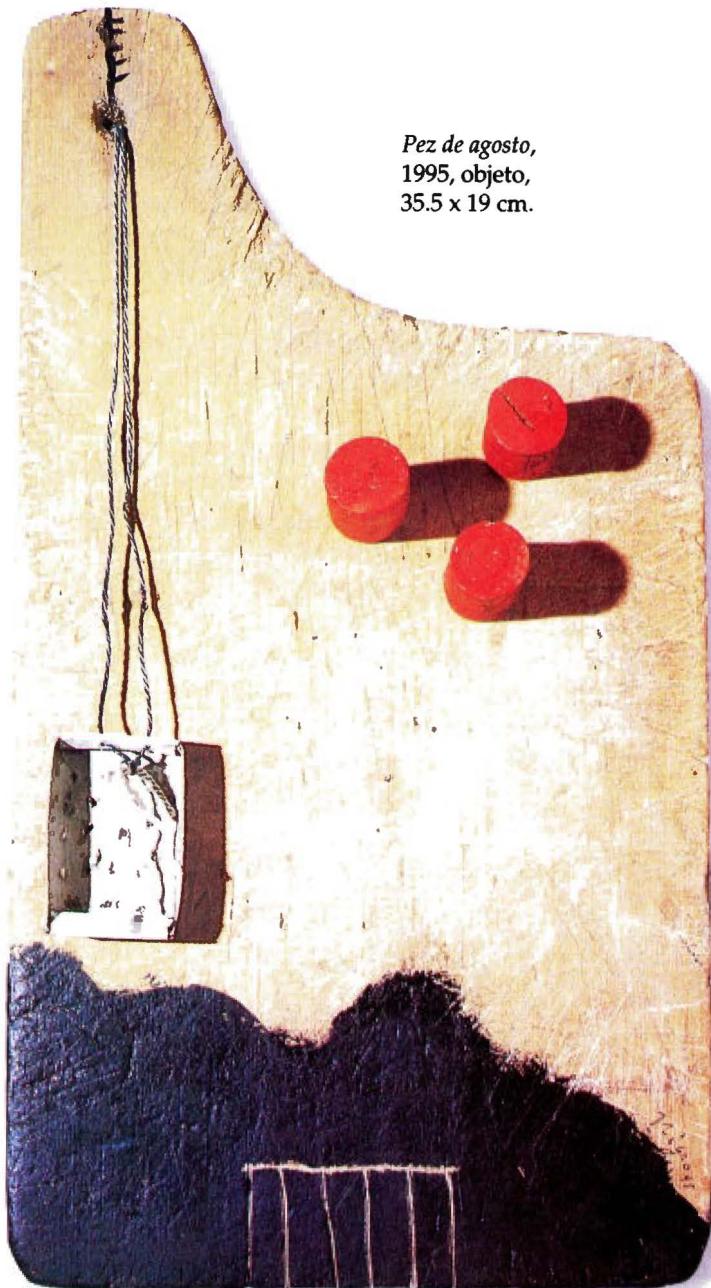
La cálida escritura de la yedra
Que dividía el rumbo de los caminos
Observaba un borde claro
Donde la cizaña arrojaba sus designios.

Nos adelantamos, buen polvo,
Con pie nuevo o paso afligido.

Llegada la hora de esparcirse la flor,
Se quebró la justa línea.
La sombra, de un muro, no supo bajar;
Al no dar nada, la mano tuvo que agarrar;
Despojada, la tierra se sometió.

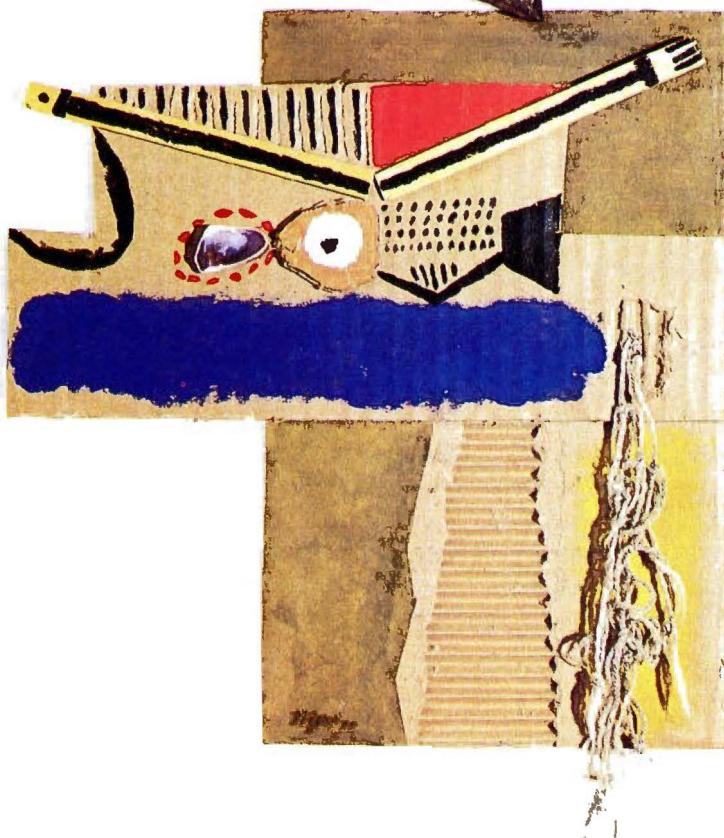
La muerte donde se empoza el Tiempo
Y la vida fuerte de las murallas,
Sólo el ruiseñor las oye
En las líneas de un canto que dura
Toda la noche si tengo cuidado.

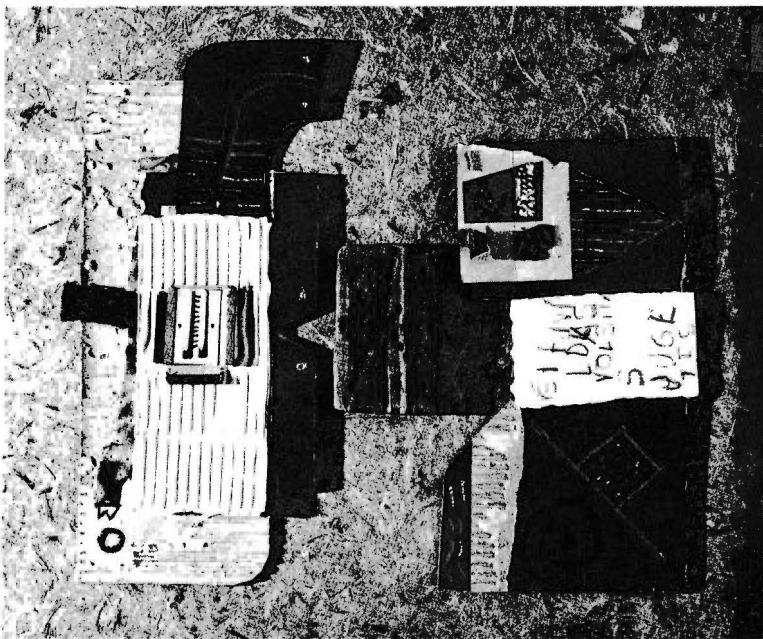
Pez de agosto,
1995, objeto,
35.5 x 19 cm.





El pescador,
1995, collage,
45 x 22 cm.





La estrella, 1995,
collage, 50 x 55 cm.

Reflexiones sobre mis medios

Carl Rakosi

Traducción: Juan Alcántara

Al investigar el efecto que producen ciertas formas en mis poemas, me topé con una interesante conexión con la música. No es necesario decir que ciertas formas fueron más apropiadas que otras para ciertos contenidos. La línea larga, por ejemplo, fue evidentemente más apropiada para desarrollar una extensa representación, mientras que la corta lo fue para presentar una ocurrencia o una imagen. Aparte de esto, sin embargo, la forma conservaba siempre algo que decir por sí misma. Un poema en forma de caja, por ejemplo, producía la sensación de estar empacado; una forma semejante a un rectángulo erguido hacia parecer severo al poema. Mientras más largo era el rectángulo, más tenso parecía, hasta llegar a verse, por último, constipado y puritano. Romper este molde y permitir más espacio entre las palabras y las líneas, así como cambiar sus posiciones fijas, inmediatamente hizo que el poema se viera más ligero y elegante, cómodo para el ojo; también parecía liberar su espíritu lírico y devolverlo a su impulso original.

Fue en este punto en donde percibí una conexión con la música, ya que cuando amplié el espacio habitual entre las palabras, me di cuenta de que las estaba registrando en la mente como entidades individuales, y señalando que ahí era donde la mente debería (y debe todavía) detenerse a meditar en las palabras para suscitar sus asociaciones. De la misma manera, cuando amplié el espacio entre las líneas —lo suficiente como para hacer que el lector se preguntara por qué— y las moví a la derecha y a la izquierda, me di cuenta por primera vez de que el espacio entre las palabras y las líneas no era una nulidad —como siempre lo había asumido—, que cuando lo liberaba de su molde se volvía expresivo, un elemento más de la partitura del poema, por decirlo así; y cuando no me precipité, como de costumbre, hacia las palabras, sino que me quedé ahí, me di cuenta de su efecto subliminal, de ninguna manera distinto a los silencios de un cuarteto de Beethoven.

ven, durante los cuales el espíritu del escucha es invitado a resonar con la emoción que se está expresando en las notas. A esta resonancia se anticipa el compositor en sus anotaciones de *tempo*, que instruyen al intérprete acerca de qué tanto silencio debe permitir entre las notas, y que constituyen una parte de la música, tanto como las notas mismas; este silencio es, de hecho, el elemento necesario que da a la música su máxima hondura y su especial capacidad para conmover. Basta imaginar una partitura con silencios idénticos entre las notas, como en una canción popular, para darse cuenta de que esto es así.

¿Qué puede hacerse con esta correspondencia? ¿Son realmente equivalentes los espacios entre palabras y líneas y los silencios entre las notas? No me siento capaz de llevar esto más lejos sin volverme abstracto y difuso; y no tiene mucho sentido, de todas maneras, proclamar que sí lo son. Es mejor preguntarse qué correspondencias y conexiones hay entre las intenciones y los efectos de la poesía y aquéllos de la música, y cómo los afecta en esto la naturaleza específica de sus recursos. Pero no para todo tipo de poesía y de música, por supuesto. Jamás sería capaz de desenmarañar algo así; sólo para la poesía lírica, más cercana, según mi parecer, al impulso poético original (y que no debe confundirse con las ganas de escribir poesía que en nuestros días parecen tener todos aquellos que poseen un ego y un problema), y para la música de cámara.

Ambas apuntan al corazón. La música viaja directamente hacia él y lo arrebata. El efecto es instantáneo. Pero no ocurre así con la poesía. Su impulso lírico es atemperado y modificado desde el principio por la naturaleza misma del lenguaje, que conlleva en sí mismo expectativas cognitivas. Para llegar al corazón el impulso lírico tiene que sortearlas mediante una tortuosa y compleja ruta de timbres, cadencias y asociaciones de palabras. Su naturaleza es la oblicuidad. En realidad, su efecto depende de eso y de la sutileza y el encubrimiento; de otra manera el poeta sería acusado de manipular al lector. Algo así como un juego entre el impulso y el lenguaje, en el cual el lenguaje permite al impulso seguir su camino, pero no abierta y directamente. En retribución, el impulso cede en parte y acepta la responsabilidad de las exigencias cognitivas del lenguaje.

No es de extrañar, entonces, que al poeta, al hombre de palabras, lo sorprenda una y otra vez que la música pueda alcanzar sus efectos sin ninguna palabra o recurso visible; que su gran poder, de hecho, provenga de ese hecho. Podría pensarse que los compositores creen que este gran mundo de profunda emoción —debido al cual la experiencia de la música es la más existencial de todas las artes por su cercanía con el ser puro— es el mejor de los mundos posibles. Pero no es así. No están por completo satisfechos. Aparentemente perciben que algo les falta, ya que ellos también se vuelven a veces hacia las palabras, o le asignan un sentido verbal o realista a la música —la cual no es en ningún sentido verbal o realista— pretendiendo que lo que tenían en mente era un equivalente en música a esta o aquella realidad. ¿Acaso no el mismo Beethoven terminó la *Novena sinfonía* con la “Oda a la Alegría” de Schiller? ¿Y no puso Schubert música a Goethe y a algunos poetas menores, para no mencionar a Poulenc que recurrió a Apollinaire y a Max Jacob, etc.?

Quizá no debamos sorprendernos. Después de todo los compositores tienen entendimiento tanto como emociones, y no puede esperarse que estén siempre satisfechos sólo con un mundo de emociones. A ellos también se les ha provisto de expectativas cognitivas y, tarde o temprano, sienten la necesidad de las palabras.

Para un poeta, sin embargo, la conjunción de música y poesía en una canción de arte no es un acontecimiento afortunado. Desde mi punto de vista, se trata de un encuentro en el que ambas pierden: la música sufre por no permitírsele por sí misma desarrollarse al máximo, mientras que la poesía queda reducida al ser despojada de su propia musicalidad, al ser tomada por la imaginación creativa de un arte diferente, de un pensamiento y una voz diferentes, y al quedar constreñida a desempeñar un papel secundario. El único que se beneficia es el cantante. Sólo cuando las palabras de un poema no se sostienen por sí mismas es posible una mejoría. En ese caso, uno puede en mayor o menor grado desentenderse de las palabras y atender exclusivamente a la música y a la voz del intérprete. ¡Qué complejo trabajo para el cantante estar a caballo entre dos universos y tener que expresar ambos! Es quizás imposible.

Si bien es cierto que en ocasiones el compositor se siente incompleto sin las palabras, es igualmente cierto que un buen poeta no se siente completo sin música en su lenguaje. De hecho *la oye* mientras trabaja en su poema... Las dos artes suspiran, por decirlo así, una por la otra.

Como lo he dicho ya, en este universo hay otra fuerza trabajando, algo así como un contrapunto: el silencio entre las notas. Me siento arrastrado hacia ese silencio y, una y otra vez, vuelvo a él para sentir ahí el poder de esa fuente original de la existencia de la cual surgen toda emoción anterior a las palabras y toda expresión verbal. Al principio no me doy cuenta de este poder que en el poema está determinado por los espacios en blanco entre las palabras, pero en cuanto pronuncio las palabras para mí mismo, percibo algo similar, aunque amortiguado.

Volviendo al asunto de la forma, puede asegurarse que, en la medida en que las personas difieran entre sí y los poetas tengan imaginación y busquen ser originales y distintos —o simplemente ellos mismos—, y en la medida en que el mundo siga cambiando, lo mismo que las experiencias de los poetas en él, siempre habrá nuevas formas. Tiene que haberlas. Pero una nueva forma puede ser muy buena para un poema, o indiferente, o algo fastidioso y hasta perturbador. Aunque sea obvio es necesario decirlo, ya que la experimentación ha adquirido tanto prestigio a lo largo de los años que por inercia tiende a ser reverenciada independientemente de si es buena o mala.

Para mí no fue necesario inventar formas nuevas, porque cuando empecé a escribir Williams y Cummings habían desarrollado ya algunas con estimulantes posibilidades para el nuevo contenido en el que me estaba introduciendo. Así que al hacer un poema mi atención se centró en otras cosas más difíciles y problemáticas para mí.

Sin embargo, con el paso del tiempo algunas nuevas formas llegaron hasta mí, pero siempre en respuesta a algún contenido en particular y a aquello que encontraba visualmente placentero y significativo sobre la página. Me gusta más una apariencia ligera y elegante, pero esa apariencia no es apropiada, sin duda, para cualquier tipo de poema. Hubiera convertido a mi poema "The Old Poet's Tale" —un poema narrativo algo largo— en una cosa

fea y desarticulada. Lo que ese poema necesitaba era algo que a la vez expresara movimiento y control. Así fue como llegué al terceto sin rima, que expresa movimiento a lo largo de una línea recta... exactamente lo que es una narración.

Por otra parte, escribí "Spring Fantasy" en una forma larga, muy fina, descarnada —no más de una o dos palabras en cada línea—, debido a que el poema es sobre un cartucho fonográfico —largo y estrecho—, y a que las ideas y las imágenes en el poema estaban firmemente comprimidas y enredadas como en un cartucho. Demasiado simple, quizás, pero pensé que hacer que la forma y el contenido hablaran con una misma voz era más efectivo para este poema en particular que una apariencia atractiva.

En general, la forma parece ser de alguna manera importante en proporción al tamaño del poema. Un poema corto es prácticamente el mismo sea cual sea la forma que se use. La innovación le ayuda poco. Mientras más largo sea un poema, más parece necesitar una forma, no sólo para preservarlo de la desintegración, sino también para que exprese ese pedacito subliminal que alude a su diseño y significación generales. La innovación formal, en consecuencia, podría ser una necesidad orgánica para el poema largo.

Eso nos lleva a qué tipo de poema está uno escribiendo. Si, por ejemplo, uno está siendo satírico, irónico, extravagante, el asunto está por entero depositado en el contenido. Las invenciones formales en este caso serían más bien inútiles, incluso perturbadoras.

Las formas nuevas son también, en cierto sentido, el producto de una actitud. Una persona para la cual escribir es un divertimento intelectual o una forma de juego, se verá constantemente motivada a inventar nuevas formas. Inventarlas es parte de la diversión, el reto mismo, lo interesante. Pero para quien la poesía no es un juego, la preocupación por las innovaciones será desagradable, absurda, en suma, porque sitúa los recursos antes que la vida real en el poema; en el mejor de los casos reduce el poema a la dimensión del recurso, en el peor, lo corrompe. Cummings es un ejemplo apropiado. Después de que uno se acostumbra a sus nuevos recursos y aprende a vivir con ellos, pierden su novedad y resulta claro que tuvieron la finalidad de impresionar a los lectores para hacerse admirar como un sujeto atrevido. En lo que concierne a la poesía, no sirven sino a la finalidad de llamar la

atención sobre sí mismos como invenciones. En otras palabras, se sirven a sí mismos.

No puede negarse que para el escritor inventar nuevas formas es una importante y estimulante ocupación, a menudo necesaria para manifestar su individualidad y originalidad. Pero no debemos engañarnos al respecto de lo que es importante para el lector. Un lector que no es un historiador de la literatura participa de una experiencia diferente cuando lee un poema. Para él lo único importante es el poema mismo, su valor inherente y su perdurableza. En otras palabras, la significación que tiene para el poeta inventar algo no puede ser transferida al poema. Este tiene que sostenerse por sus propios méritos.

Es inútil decir que esto mismo es verdadero para todas las artes. Muchas formas nuevas son inventadas constantemente, y en ningún lugar más audaz y extensivamente que en la pintura moderna. Las ideas que están detrás, sin embargo, indican que las intenciones del pintor tienen una finalidad más profunda y universal que las formas en sí mismas. Kandinsky, por ejemplo, dice: "Todo tiene un alma secreta, incluso el brillo del botón blanco de unos calzones desde un lodazal en la calle". Yo también tengo la sensación de que esto es cierto, pero al mismo tiempo lo rechazo como absurdo. Trato, sin embargo, de llegar a un acuerdo. ¿Será que mi naturaleza de poeta me ha hecho investir a la materia con un alma? ¿O simplemente he sido condicionado por mis lecturas? Ambas posibilidades me parecen mucho más remotas que el sentido de la materia en Kandinsky o en mí.

Paul Klee va más lejos: "La misión del artista consiste en penetrar ese fundamento oculto en el que yace el secreto de todas las cosas". Y Franz Marc se deja ir a fondo: "El fin del arte es romper el espejo de las apariencias para que podamos ver al ser en la cara". Me resulta inquietante descubrir que una intuición profunda en mí está de acuerdo, y me pregunto si no fue ésta una de las razones por las cuales el término "objetivista" nunca me pareció satisfactorio. En todo caso la misión del artista termina ahí, pero no la inclinación filosófica. Esta sigue, porque conocer el sentido del sentido mismo es sólo un paso para conocer la naturaleza del ser, y esto a su vez es sólo un paso para conocer el sentido del ser. ¡Pero qué paso! Y qué frágil hilo de fe sostiene todo esto.

En vez de ir hacia adelante, me he vuelto en el tiempo: hacia Mercurio, de quien los alquimistas medievales pensaban que era el espíritu misterioso detrás de todas las cosas en la naturaleza. Y más lejos aún, hasta el hombre prehistórico contemplando una roca. Qué extraño encontrarme ahí a mí mismo, el Sr. Rakosi, el pre-adamita.

En relación con todo esto en alguna medida, no he sido capaz de representar lo que es la abstracción. La abstracción es aquello por medio de lo cual la mente expande el sentido y trasciende sus propias limitaciones. Cuando un artista la usa, intenta trascender las limitaciones de sus medios. Gabo, por ejemplo, casi triunfa al intentar descartar el material mismo del que están hechas sus esculturas. El producto final parece tan puro que podría pensarse que es sólo una forma en el espacio —y sin duda lo es, porque el hábitat de la escultura *es* el espacio. En contraste, el hábitat de la poesía no está en el espacio, no está siquiera en la naturaleza, sino por completo en la mente y en aquello que la mente ha habilitado para manifestarse a sí misma: el lenguaje. Una situación en la que sólo el autocontrol, el discernimiento y un compromiso con lo humano pueden proteger a la poesía de los abusos de la abstracción, la cual tiende a hincharse si se deja libre.

Meditation I

In the dead of night
the caribou slept.

The possibility of not knowing
what you are
had not yet been conceived.

It is the original forest.
There is peace.

The wolf has eaten.
He goes into a long howl
to give his location.

If the hunter does not find him,
he'll live seven years.

A box is a box.
Integrity has been defined.

Poemas

Carl Rakosi

Traducción: Juan Alcántara

Meditación I

En el fondo de la noche
duerme el caribú.

La posibilidad de no saber
qué eres
no había sido concebida aún.

Es el bosque del origen.
Hay paz.

El lobo ha comido.
Se deja ir en un aullido prolongado
para indicar su posición.

Si el cazador no lo encuentra
vivirá siete años.

Una caja es una caja.
La integridad ha sido definida.

Hello

Early man
faces
the Unknown

looks at it
smells it
feels it

rubs it
shakes it
listens:

Ah,
the divine
scientist!

Hola

El hombre primitivo
enfrenta
lo Desconocido

lo mira
lo huele
lo siente

lo frota
lo sacude
escucha:

Ah,
el divino
científico!

Meditation VII

What is it that stalks
the intellect
like a Tasmanian devil,

insatiable,
craving to be great?

On the gentle planet
of the soul
where melody

and monologue
accompany the elements
on the way

to philosophy
and the earth,
as when Marilyn plants a bush

and feels the soil
between her fingers,
I meditate:

welcome to the old sod,
welcome!

Cellist, play
those deep notes!

Meditación VII

¿Qué es lo que acecha
al intelecto
como un demonio de Tasmania,

insaciable
ansioso por ser grande?

En el suave planeta
del alma
donde la melodía

y el monólogo
acompañan a los elementos
en el camino

a la filosofía
y a la tierra,
como cuando Marilyn planta una mata

y siente entre sus dedos
los terrones,
yo medito:

bienvenidos al viejo prado,
bienvenidos!

¡Chelista, toca
esas hondas notas!

Genesis

III *The Awakening*

I was awakened
by the sound
of a viola from
an open window

and my soul returned
in the deep timbre.

My sex, too,
for in the middle
register the figure of
a heavy, earthy woman
in bare feet appeared.

Génesis

III El despertar

Me despertó
el sonido
de una viola que
entraba por la ventana

y mi alma regresó
en el profundo timbre.

Mi sexo también,
porque en los tonos
medios la figura de una
densa y terrenal mujer
apareció descalza.

Meditation XVIII

the cock crows
the ant rushes
the bird sings:
my turf, my turf, my turf

the soul asks,
what's who?
and disappears
into its nature

where is eternity?

in lingua oscura

the cock crows
the ant rushes

Meditación XVIII

el gallo canta
corre la hormiga
el pájaro silba:
mi pasto, mi pasto, mi pasto

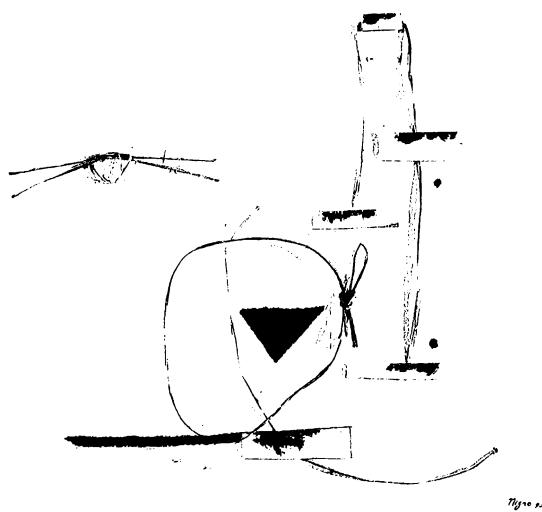
el alma pregunta,
¿qué es quién?
y desaparece
en su naturaleza

¿dónde está la eternidad?

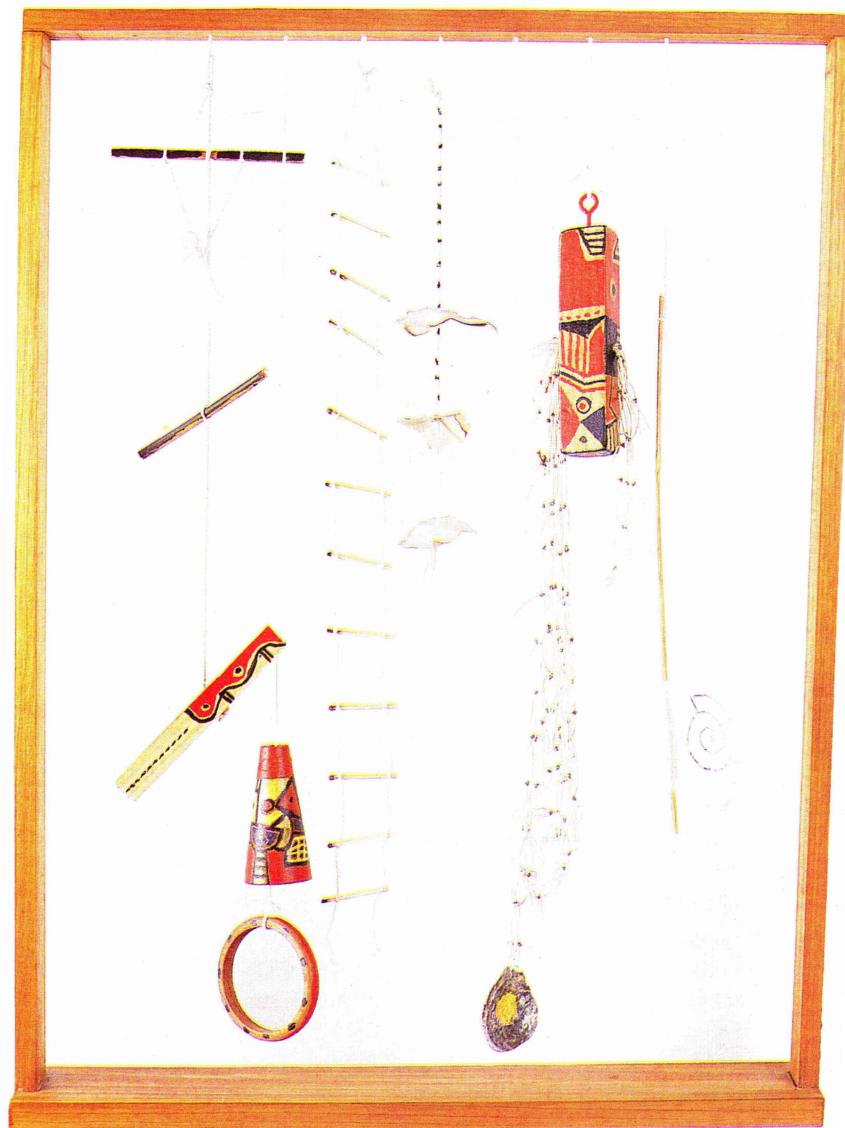
en lingua oscura

el gallo canta
corre la hormiga

Tomados de *The Old Poet's Tale*, England, Etruscan Books, 1999.



Rumor de juncos, 1995, collage, 39 x 46 cm.



Pesca del viento, 1993, objeto, 70 x 54.5 cm.

Ensayos y poemas

Jacques Roubaud

De dos libros del poeta francés Jacques Roubaud recientemente publicados por la editorial Hiperión de España, Cuarenta poemas y Poesía, etcétera: puesta a punto, hemos seleccionado cuatro poemas y tres textos de poética. El primer libro es el resultado de una inusitada traducción colectiva realizada por Francisco Castaño, José Luis del Castillo, Jesús Munárriz, Jorge Riechmann, Ada Salas y Jenaro Talens; la versión del libro de poética se debe a José Luis del Castillo.

Jacques Roubaud, escasamente traducido al castellano, integra desde sus orígenes el grupo de escritores franceses conocido como Oulipo que se caracteriza por “inventar (o reinventar) tramas de tipo formal y proponerlas a los aficionados que desean componer literatura”.

Los poemas reunidos en Cuarenta poemas forman parte de varios libros de Roubaud, aún inéditos en francés.

12 — APROXIMADAMENTE

Se sabe de antiguo que los poetas no saben lo que dicen. Dicen siempre una cosa y su contrario.

No se puede contar con ellos. Es un hecho que ya Sócrates, hace tiempo, subrayaba y que conocen hasta los niños de las escuelas. Se lo voy a demostrar de manera experimental

Yo practico una singular disciplina artística, ni propiamente plástica, ni propiamente musical, si bien puede unas veces tener que ver con la música y otras implicar experiencias de orden visual y gráfico: se trata de la poesía, sector modesto y, reconozcámolo, más bien desatendido en el mundo contemporáneo, de las artes del lenguaje. Tal es el motivo por el que voy a traer aquí a colación una experiencia personal de encuentro entre un ejercitante de la poesía, yo mismo, y una clase de primaria de una escuela de París.

Hace algunos años, escribí un librito de poemas, destinado a un público de edad variable (en el que se incluían sobre todo niños), cuyo título era *Los animales de todo el mundo* (y que fue publicado en Francia por la editorial Seghers, con ilustraciones de Marie Borel y Jean-Yves Cousseau). Cada poema está dedicado a un animal más o menos familiar, más o menos conocido por todos, lirón, erizo, nutria, pato, elefante (rosa), abejorro, jirafa, caracol, empezando por el gato (pero con ausencia del perro).

Poco más tarde, cuando el libro había circulado ya por las librerías y llegado a algunas escuelas, recibí una carta de un joven de 7 u 8 años, alumno de tercero de primaria, si muy mal no recuerdo, que comenzaba más o menos del siguiente modo:

“Hola Jacques Roubaud:

Me llamo Etienne y aprendo poesías tuyas en mi colegio. Nos hemos aprendido ya con la maestra: El poema del gato, el rinocone-ronte, los dinosaurios, el caracol (una erre, tachada: respeto la ortografía de la carta. J.R.), la marmota y ya está.

Mi papá me dijo la semana pasada que había estado en un sitio donde tú recitabas poemas con tu amigo Pierre l'artigue¹ (también es amigo suyo). Yo creía que tú vivías en la época de Víctor Hugo, y no me lo quería creer.”

Conque al joven Etienne se le había ocurrido un proyecto cuando supo por su padre que yo era una poeta vivo, especie en vías de extinción, según es sabido, y que él creía ya eliminada de la superficie terrestre al igual que los dinosaurios y los dodos.² Su carta continuaba más o menos así: Si estás (de veras) vivo (a pesar de la afirmación de su padre, guardaba al respecto una duda metódica que, como bien preceptúan las ciencias experimentales, sólo de una manera podía ser descartada: mediante la verificación del hecho), si estás pues vivo, me escribía Etienne L., ven a mi colegio, mi maestra, la señorita S., está de acuerdo. Te espero.

¹ *l'artigue*: expresión intraducible: Reproduce un fallo ortográfico de un niño que cree ver un artículo en la sílaba inicial del apellido «Lartigue»; pero la palabra *artigue* no existe. (N. del T.)

² Dodo: término por el que también es conocido el dronte, animal de las Islas Mauricio desaparecido en el siglo XVIII. Diccionario enciclopédico Larousse (N. del T.).

Añadía la dirección de su colegio y, por lo que pudiera pasar, ya con una idea bastante pobre de las capacidades prácticas de los poetas, me indicaba que yo, al llegar al colegio, tenía que apretar un botón que permitiría abrir la puerta, a continuación tenía que cruzar el patio, subir dos pisos, tomar el pasillo de la izquierda (a no ser que se tratara del de la derecha, no recuerdo con precisión), llegar hasta la tercera aula y allí era.

Después de acordar con la maestra la fecha precisa de la cita, acudí al colegio de Etienne, respondí a las preguntas de las niñas y niños de la clase, leí los poemas que me solicitaban. Uno de esos poemas estaba dedicado a las palomas de París, género que no goza de mi estima. Indeciso, pregunté a los alumnos la razón por la que querían que leyera precisamente ese poema, a lo que un alumno, tras mirarle un momento a la señorita S., respondió que «porque hay “palabrotas”». En efecto, el poema, que leí con permiso de la maestra (totalmente excepcional, precisó ella), comentaba así:

"Las palomas que cagan en París
sus árboles sus coches y sus bancos
la limpieza se quedan aguardando
para llenar la Alcaldía de pis"

Durante nuestro encuentro, un poco más tarde, con ocasión de la lectura de otro poema, éste dedicado a la vaca (y que voy a reproducir aquí en su integridad), mantuve una muy interesante discusión de orden léxico y zoológico que va a servir de moraleja a esta pequeña experiencia de contacto entre las dos esferas, la esfera didáctica y esa otra, muy lejana, del irresponsable inventor de poesía.

La Vaca

La
vaca
es
un

animal
que
tiene
aproximadamente

cuatro
patas
que

bajan
hasta
el suelo.

Una vez leído el poema (se trata de un soneto), sentí que había algo en ese retrato del animal que molestaba a algunos de mis oyentes. Resultó ser la palabra “aproximadamente”. Charlamos algún tiempo (con ayuda de la señorita S.) acerca del sentido de tal palabra y, cuando todos lo tuvieron claro, se puso de manifiesto su total desaprobación: “¿Por qué dices ‘aproximadamente’?” me dijeron (no habían tardado ni un minuto en pasar al tuteo) “una vaca, ¡claro que tiene cuatro patas!”. “¿de veras?” les respondí “¿y cómo lo sabéis? ¿las habéis contado?”. Algunos las habían contado. Les dije que, como yo no había contado las patas de todas las vacas, no podía estar seguro del hecho de que todas tuviesen exactamente ese número de patas. Tal vez en algún sitio, en Saboya, por ejemplo, había alguna que tenía cinco patas, o tres. Les dije que las vacas eran animales grandes, que con frecuencia no era posible ver juntas todas sus patas y que, como consecuencia, era difícil contarlas; que por eso era, por prudencia, para no decir algo falso, por lo que había puesto “aproximadamente”. Ellos seguían sin estar de acuerdo: una vaca es una cosa que tiene cuatro patas, ¡punto y basta! Discutimos bastante rato sobre ese punto sin llegar a convencernos unos a otros. Al final, en vista de mi obstinación y de mi falta de rigor, se volvieron hacia la señorita S. y le dijeron: “Una vaca, ¿cuántas patas tiene?”. “Cuatro”, respondió la señorita S. “¡Ya lo ves!”, me dijeron.

26 — QUE LA POESÍA NO PIENSA

—La poesía nunca reside en el pensamiento de la poesía.

—¿La poesía nunca reside en el pensamiento?

—Así es también.

De ningún modo se asevera que la poesía piensa al pensar en poesía.

De ningún modo se asevera que la poesía “no piensa” al no pensar en nada.

Se puede llegar a la poesía por el pensamiento. Se puede llegar a ella sin pensamiento. Ni el pensamiento ni el no-pensamiento son lo esencial.

Un poema que dice pensamiento, dice también lo contrario, de manera más o menos visible,

dice también otra cosa, de manera más o menos visible; dice también el mismo pensamiento, pero de modo redundante

dice además el mismo pensamiento, pero de manera sesgada, por procedimientos formales.

La única exigencia es que el conjunto, desde un punto de vista poético, se sostenga.

30 — MÁS MEMORIA

— La poesía es memoria. La poesía es memoria de una lengua. La poesía es memoria de una lengua para alguien.

—¿Quién es ese alguien?

—Usted.

La poesía en su lengua es memoria de su lengua en usted.

—¿Cómo?

—Mediante cuanto suscita en usted, en su memoria. La poesía tiene efecto en una memoria. Es un efecto de memoria.

—¿Y esa es la razón por la que no dice nada?

—En efecto. Pues el efecto memoria de la poesía es completamente privado. Se trata de su propia memoria, y de ninguna otra.

Admitiendo como verdad que el sentido de lo que se dice, en caso de que tenga un sentido aquello que se dice, es un sentido comunicable, si se puede parafrasear, es un sentido público. Pero el sentido de la poesía en una determinada memoria no está más que en esa memoria. No es algo que pueda ser transmitido a otros.

—¿No se trata del recuerdo?

—No se trata del recuerdo. Y no es tampoco el pensamiento.

La poesía es, para cada uno, el ser de su propia lengua.

—¿Hay más?

—La poesía se sustrae a la regla de la llamada “publicity of meaning”. Si no se tiene esto en cuenta, la discusión sobre el significado de la poesía (en los poemas) queda falseada desde un principio. En el “sentido” de lo que dice un poema, hay por fuerza una parte predomínante de privacidad que no se puede transmitir, que no es interpersonal.

De ello resulta que la poesía, si la acojo y la reconozco, convierte a la lengua en mi lengua más que cualquier otro uso, me convierte en poseedor de mi lengua.

Mi lengua es mía gracias a la poesía.

34 — ELOGIOS

—La poesía lleva a cabo el elogio de la lengua.

La poesía no lleva a cabo el elogio de sí misma.

La poesía lleva a cabo el elogio defensivo de la lengua, a contraataque de su afasia, de su agonía.

La poesía lleva a cabo el elogio agresivo de la lengua, a contraataque de su atonía.

—Eso sí que es una postura ambiciosa. Eso sí que es una postura claramente militante.

La poesía es un homenaje a una lengua.

—Eso

—Eso sí que es una actitud claramente respetuosa.

—Pero, como usted sabe, no es necesario que un homenaje consista sólo en eso. También hay profanación en un homenaje. La poesía es homenaje y profanación de una lengua.

Les jours raccourcissent

les jours raccourcissent
il n'y a pas si longtemps
ils étaient longs
et dans pas si longtemps
ils seront courts

En ce moment ils ne sont pas très longs
mais ils ne sont pas non plus très courts
tout ça c'est une question
de mesure

Mais comment sait-on
que ces jours-ci étaient longs
et que ces jours là
seront courts
on ne peut pas les mettre les uns à côté des autres
pour les comparer

Pour les mesurer
on prend de l'espace
de l'espace d'horloge
de l'espace de cadran solaire
de l'espace de sablier

Et on voit
que les jours raccourcissent
il n'y a pas de doute

Ils sont plus pâles aussi
plus maussades

Los días menguan

Los días menguan
aún no hace mucho tiempo
eran largos
y dentro de muy poco
serán cortos

A estas alturas no son muy largos
pero tampoco son muy cortos
es tan sólo cuestión
de medida

Pero cómo saber
que estos días de ahora han sido largos
y que los venideros
serán cortos
no se pueden juntar unos con otros
y compararlos

Para medirlos
se utiliza el espacio
espacio de reloj
espacio de cuadrante solar
espacio de clepsidra

Y se ve
cómo menguan los días
sin duda alguna

También están más pálidos
más desabridos

mouillés
tristes

Mais peut-être
ne sont-ce pas les jours qui raccourcissent
peut-être n'est-ce que nous
qui avons la durée élastique

D'un autre côté il faut se dire que chaque jour
s'il y a moins de jour
il y a plus de nuit
on a un peu moins de jour
on a un peu plus de nuit
la somme est constante

au fond
on a beau se plaindre
il y a toujours des compensations.

mojados
tristes

Pero quizá
no son los días quienes menguan
quizá somos nosotros
los que tenemos duración elástica

Por otra parte hay que decir que cada día
si hay menos día
hay más noche
tenemos algo menos de día
tenemos algo más de noche
la suma es constante

en el fondo
por más que nos quejemos
siempre hay compensaciones.

une rue

du fond de la rue
viennent
sont venus
droit
ces nuages
si droit
que c'était impossible
impossible que la rue
ne les dirige pas
impossible

que jusque dans la nuit
viennent
soient venus
sur une trajectoire
si exactement semblable à celle de la rue
véritablement seuls
les nuages
(une trajectoire
si droite
qu'elle faisait
peur)

una calle

del fondo de la calle
vienen
han venido
rectas
esas nubes
tan rectas
que era imposible
imposible que la calle
no las estuviera dirigiendo
imposible

que hasta de noche
vengan
hayan venido
siguiendo una trayectoria
tan exactamente similar a la de la calle
verdaderamente solas
las nubes
(una trayectoria
tan recta
que daba
miedo)

une rue

je suis encore vivant

je marche
comme si chaque maison qu'éclaire
des deux côtés de la rue
la torche du policier temporel
était un point
dans la séquence éternelle
de l'avant et de l'après
pendant que je marche
dans la rue mouvante
mais quand la lumière
tourne le coin de la pharmacie
où penchèrent un arbre une bicyclette et un chien

je suis encore vivant

una calle

todavía estoy vivo

camino
como si cada casa que ilumina
a ambos lados de la calle
la linterna del guardia temporal
fuese un punto
en la secuencia eterna
del antes y el después
mientras camino
por la calle movediza
pero cuando la luz
dobra la esquina de la farmacia
donde un árbol una bici y un perro se vencieron

todavía estoy vivo

Sobre el oficio

Entrevista con Gary Snyder

Traducción: Martha Block

Espacialmente, la mayoría de sus poemas aparecen escalonados a derecha e izquierda o dentados, con espacios en blanco aquí o allá. ¿Persigue efectos visuales, musicales o ambos?

Lo considero algo elemental... La mayoría de los poetas que conozco, la mayoría de mis colegas que sigue la forma de estructuración abierta del verso sobre la página, usa estos espacios como un indicador, como lo señaló Olson hace algunos años en su ensayo sobre el verso proyectivo. La ubicación del verso sobre la página, los espacios en blanco horizontales y verticales, indican cómo hay que leer el poema, cuál deberá ser el compás. El espacio significa tiempo. Las hendeduras en los márgenes son más bien una indicación sobre el énfasis de la voz, de la respiración y, como diría Pound, *logopeia*; representan algunas de las danzas de las ideas que operan dentro de las estructuras sintácticas.

¿Realiza el poema mentalmente antes de comenzar a escribirlo o llega a él a partir de un ritmo interior que desarrolla luego sobre la página? ¿Usa papel, grabadora u otra cosa?

Cuando escribo lo hago a mano, pero muchas veces realizo el poema mentalmente casi en su totalidad antes de comenzar a escribirlo. El primer paso es la medida rítmica; el segundo, es el conjunto de imágenes visuales preverbales que se incorporan a la medida rítmica, y el tercero es su corporización en palabras. Como disciplina a lo largo de los años, he aprendido a evitar la escritura mientras no la sienta necesaria. No pongo las palabras en el papel sino cuando el poema ha madurado, de otro modo hay que corregirlo sobre la página. Lo dejo madurarse hasta que está completamente formado y entonces intento hablarlo y, como regla general, cae justo en su lugar y se completa por sí mismo, requiriendo sólo mínimos ajustes y afinaciones para quedar listo.

¿Usa libretas?

Conservo muchas libretas y útiles archivos.

¿Con ideas de estas imágenes visuales?

Con imágenes visuales y frases; imágenes escritas, incluso palabras sueltas, palabras con las que muchas veces trabajaré a partir de este momento. De este modo estoy trabajando en *Mountains and rivers without end*.

¿Algunos versos conforman, entonces, la melodía y otros el acompañamiento?

Sólo metafóricamente. Ello nos lleva a un área más estructural; es decir, a la relación estructural entre la imaginería y la sintaxis. Metafóricamente, algunos versos con ideas e imágenes equivalen a los versos melódicos y algunos otros son como un coro o subtema recurrente, o repeticiones que se resuelven de modos diversos y que revelan distintas facetas conforme se desenvuelve el poema.

¿Reescribe?

No. Afino, hago ajustes, pero apenas me meto con el poema.

¿De modo que todo termina una vez que escribe el poema y lo firma?

Alguna vez el poema aparece semiformado y, en esos casos, lo guardo por un tiempo y luego intento de nuevo aproximarme a él y revisualizarlo. Recreo mentalmente la vivencia, olvido por completo lo que hay sobre la página e intento entrar en contacto con el nivel preverbal que está detrás, y luego, mediante un esfuerzo de reexperimentación, rememoración, visualización y revisualización, vuelvo a vivir a través de él y trato de verlo con más claridad.

Es una suerte de recuperación, de información casi. Hablaba hace un momento de libretas y archivos. ¿Son como índices? ¿Los conserva en algún orden?

Sí, están organizados; pero su única función es la de ser índices mnemotécnicos, señales para abrir el mundo interior. Éste es demasiado vasto, no se lo puede abarcar nunca por entero, es un mar, un océano, y las guías y las notas me ayudan. Son una suerte

de registro de indicios; me permiten encontrar el retorno al punto de partida del camino en el que estuve antes, para recorrerlo de nuevo.

¿Podríamos hablar un poco del modo en que lo logra? ¿Usa la meditación como un modo de acceder a ello? ¿Es la meditación un modo de...? No uso la meditación con ese fin, pero me es útil. Soy un budista practicante, un budista chamanista quizás, y medito todos los días. Hago *zazen* como práctica cotidiana, lo cual no quiere decir que mis meditaciones cotidianas sean poéticas o necesariamente profundas. De hecho, me parece que el poema se origina casi siempre mientras trabajo, más que cuando permanezco sentado. Pero el ejercicio, la práctica constante de la meditación, me procuran sin duda una facilidad para acceder a los territorios de mi mente y una capacidad para reexperimentar, recordar, revisualizar con gran intensidad; aunque, en rigor, no es ése su mejor uso.

Hay por ahí un libro titulado Zen in the art of archery de Eugen Herrigel, en el que se dice que mediante una especie de distracción disciplinada el arquero y el blanco se hacen uno, el artista y la creación se hacen uno. ¿Diría que la meditación lo ha ayudado en ese sentido?

Sí, porque como dije antes, no uso nunca la meditación en forma deliberada. Y, de hecho, como lo sabe cualquiera que haya practicado suficientemente la meditación, aquello a lo que se apunta no es nunca lo que se alcanza. Aquello a lo que se apunta, curiosamente, no es lo que se obtiene; la voluntad consciente no lo puede alcanzar. Hay que practicar una especie de distracción cuidadosa, pero realmente relajada, que permita al inconsciente hacer su propio trabajo de ascenso y manifestación. Sin embargo, en el momento en que uno se sobrepone, se produce casi una visión periférica; en el momento en que uno se sobrepone para apresarla, se escapa, se desliza hacia el fondo. Es algo muy semejante a lo que ocurre en la caza estática: te detienes en algún lugar en el bosque y permaneces inmóvil hasta que las cosas comienzan a vivir, empiezan a aparecer ardillas, mapaches, gorriones y conejos que estaban ahí desde el principio, pero que se zambullen en algún rincón cuando se les mira de cerca. La meditación es así; hay que sentarse, cerrarse a los estímulos externos y permanecer

inmóvil hasta que los contenidos de la mente empiezan a salir de sus agujeros, a moverse, a hablar, y si simplemente dejas que sucede, entras en contacto con ellos.

¿Es algo semejante a lo que en el budismo se denomina desvanecimiento del Yo?

Es un tipo de desvanecimiento del Yo, el más simple: cuando la conciencia renuncia temporalmente al sentimiento de su propia importancia, a su presencia como foco esencial y centro de toma de decisiones, y permite que aspectos periféricos y, en cierto sentido, más profundos se manifiesten.

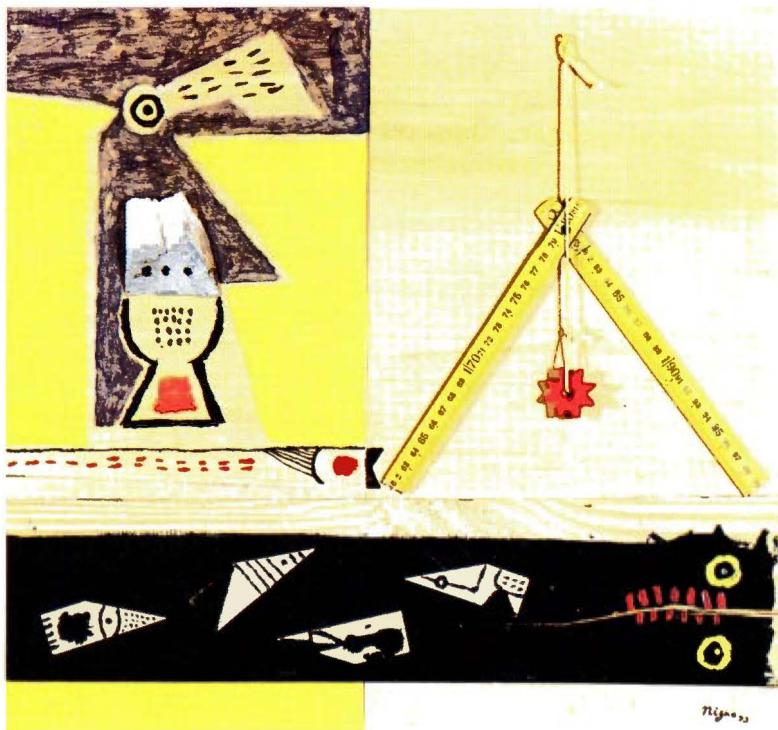
Me parece que este fenómeno se produce en todo proceso creador, cualquiera que sea el arte de que se trate o el tipo de persona. Y no sólo se llega a él mediante el ejercicio de la meditación; es una capacidad intuitiva para abrir la mente y no aferrarse a un sentido demasiado rígido de la autoconciencia.

Algunos poemas parecen recoger todos los hilos, específicamente, digamos, "Shark meat". Al final del poema especula con la idea de que ese tiburón se entrelazó con otros seres y antes ya había estado aquí, y vuelve ahora a estar entre nosotros. ¿Se trata de una suerte de proceso curativo, es eso lo que tenía en mente?

En ese poema sí, pero no de forma explícita. Siempre me ha emocionado percibir la interdependencia de las cosas, las complejas cadenas y tejidos mediante los cuales todo se mueve, y me parece que es de las formas de conciencia más hermosas que podemos tener de nosotros mismos y de nuestro planeta. Permítame citar algo: "Buda dijo una vez: si puedes comprender la brizna de arroz, puedes comprender las leyes de la interdependencia y la gestación. Si puedes comprender las leyes de la interdependencia y la gestación, puedes comprender el Dharma. Si comprendes el Dharma conoces a Buda." Ése es uno de los mundos que la poesía se ha apropiado, esos tejidos, esas leyes de la interrelación que no son exactamente las leyes que la ciencia señala. Aunque están vinculadas con la ciencia, estas leyes son clarificadas por la intuición, la imaginación, la visión, como manifestaciones en cierta forma. Poder transmitir eso a otros es transmitir una verdad particular sobre el mundo.



Camino del mar, 1995, collage, 50 x 55 cm.



Peces y estrellas, 1993, objeto, 45 x 44 cm.

Algunas veces sus escritos aparecen manifiestamente como lo que llamaríamos poesía, otras veces como lo que se considera prosa. ¿Intenta explorar las fronteras entre la poesía y la prosa en su escritura o las considera formas de expresión separadas?

¿Está pensando en los ensayos de *Earth household*?

En Earth household y en The back country. "Why tribe", por ejemplo. Bueno, The back country es, me parece, en su totalidad auténtica poesía, y Earth household, prosa. Pero los separa un límite muy tenue por momentos. La primera diferencia —hablo de la comprensión de mi propio trabajo en prosa— es que ésta carece de frase musical o de ritmo, tampoco tiene la misma complejidad o densidad, aunque la densidad de algunos textos de Earth household es grande. En realidad no los considero géneros tan distintos; adopto la estructura que siento más necesaria para la forma de comunicación que busco. Intento mantener una clara línea divisoria entre, digamos, cuadernos de anotaciones, apuntes de diario y poemas. La verdadera línea divisoria, repito, es la musicalidad y la densidad; aunque, para ser precisos, no todos mis poemas tienen esa densidad en términos de contenido, pero quizás a veces tengan una densidad musical.

Y puedo añadir lo siguiente: escribo poemas muy diversos. Todos los poemas que me interesan en particular difieren entre sí, o casi todos. Me parecen casi totalmente distintos: cada uno con una forma específica, una estrategia específica para encarar un impulso y un tipo de comunicación peculiares.

En una perspectiva más amplia, hemos hablado de aspectos muy inmediatos; desde una perspectiva mayor persisten algunas preocupaciones sobre las que indago de modo permanente: el punto de enlace de la biología, el misticismo, la prehistoria y los sistemas teóricos generales, y mis exploraciones me llevan a nuevos centros de interrelación, a diferentes intersticios en esas redes de sentimientos e ideas. Cuando toco uno de esos intersticios surge a veces un poema que responde a ese punto particular. Cada poema responde a una faceta diferente de la multifacética zona en la que intento penetrar.

Las preocupaciones que describe parecerían de índole intelectual más que emocional.

Sí. ¡Preocupaciones de carácter intelectual-emocional! Desbordan otra clasificación. La santidad o sacralidad de todo ser consciente, por ejemplo, tiene un carácter emocional, pero la riqueza y diversidad de los seres conscientes y la necesidad del río de genes diferenciados para que ello siga siendo interesante es un asunto biológico. Se traspasan el uno en el otro.

Habla hace un momento de actividades tales como aserrar y otras semejantes; llegó a esta oficina en metro, realizará una lectura esta noche en la calle 92. ¿Cómo logra conciliar, cómo hace para unir ambos aspectos —la vida en el campo y esa serie de actividades que parecerían la fuente de su inspiración— con las tareas propias de un poeta como las lecturas, las publicaciones, las entrevistas?

No lo encuentro particularmente contradictorio, pero las contradicciones no me perturban. Las lecturas de poesía son parte de mi trabajo, porque el poema vive en la voz, y no lo hago sólo por dinero, aunque ello ciertamente importa, sino también porque siento que es ahí donde pongo a prueba mis poemas e intento compartir con otros mi propio sentido de su musicalidad. Y no me sentiría bien si no lo hiciera. El poema debe ser cantado de vez en cuando. Viajar a través del país es un lujo placentero que a medida que se complique y encarezca el transporte será cada vez más inaccesible, pero mientras resulte posible me lo permito pues ello me pone en contacto con la atrayente red de la vida intelectual norteamericana y me permite observar diversos planos en el permanente devenir de las cosas, que no tengo objeción en observar. Es parte de la propia formación y un modo de mantenerse alerta. La vida en el campo no es para mí un retiro, simplemente me ubica en un punto distinto de la red de trabajo, lo cual no significa que no me interese por la totalidad, sólo que es ahí donde encuentro mi eje.

¿De vivir en la ciudad, cree que escribiría de modo muy distinto?

Probablemente no muy distinto, sobre todo a medida que aprendo a ver las ciudades como naturales. Voy adquiriendo mayor capacidad para ver lo natural y lo musical.

¿El acento en la búsqueda de su propia voz, de su propia identidad, lo ha ayudado? ¿Aconsejaría a los jóvenes que estudien con poetas?

Sí. Creo firmemente que la poesía existe también como parte de una tradición; no sólo es cuestión de la visión exclusivamente personal, privada, aunque a veces surja algo notable de esa especie de canto virgen y espontáneo. Hay varias instancias de mayor universalidad a las que debemos acceder antes que la expresión personal pueda convertirse en poemas válidos. Una de ellas es el lenguaje y su tradición de canciones. Estamos inmediatamente atados a una tradición en la medida en que trabajamos con un lenguaje, y el lenguaje encierra una enorme historia, una historia cultural.

Considero que se debe aprender todo lo relativo a la poesía; hay que conocer todo lo que esté a nuestro alcance, primero de la propia tradición y luego de cualquier otra a la que tengamos acceso, para ver *qué* es lo que se ha hecho y *cómo* se ha hecho. En eso consiste, en gran medida, el oficio: conocer las técnicas de construcción usadas en el pasado para evitar la repetición innecesaria de lo que ya otros han hecho y poder discernir, además, cuándo algo es realmente nuevo.

Me gusta abarcar otras tradiciones, pues nos estamos volviendo totalmente cosmopolitas. Las tradiciones literarias de las que he aprendido más son la tradición de la poesía china, la de la poesía vernácula de la India y, también, la poesía sánscrita clásica. Lo que las vincula entre sí es el grado de universalidad que alcanzan, que es, en alguna medida, el nivel del inconsciente colectivo, el cual trasciende al Yo individual. Cuando se toca uno de esos profundos arquetipos dentro de uno mismo y se está en contacto con las realizaciones de las generaciones precedentes que responden a un impulso y a una profundidad de visión semejantes, se puede abrir un surco con la propia voz que será una creación nueva. Siento que si no se establece ese vínculo entre el inconsciente personal y el colectivo, entre el uso personal del lenguaje y su uso colectivo, el propio trabajo no deja de ser algo meramente privado. Y la poesía, para ser tal, debe hablar desde una zona más profunda que la del individuo privado.

Usted ha hecho traducciones: Cold mountain poems. ¿Sugeriría a los poetas que se embarquen en empresas de traducción similares?

No estoy seguro. La traducción es muy tentadora y creo que como ejercicio es útil, pero finalmente aleja de uno mismo, del propio trabajo. Muchos poetas emprenden empresas de traducción... bueno, no debería decirlo así. Tengo la impresión de que *algunos* poetas se entregan a la traducción porque han agotado su propia fuente. Quizá deberían permanecer cavando dentro de sí mismos en lugar de ir a buscar en las reservas de otro, que es lo que parecen hacer.

Ahora, el modo como traduje la poesía Han-Shan fue muy semejante al proceso que describí apenas: me sumergía en su lectura hasta percibir la experiencia originaria del poema, hasta verla con tal claridad que pudiera reescribirla directamente en inglés, luego confrontaba el resultado con el original chino y me aseguraba de que no fueran demasiado diferentes.

¿Acostumbra verse con otros poetas, poetas afines a usted por la temática de su poesía o por el tipo de recursos que utilizan, como Jerome Rothenberg, por ejemplo? ¿Siente la necesidad de frequentar a otros escritores?

No. Se necesita mucha soledad, mucho silencio para trabajar. Me reuní con muchos poetas durante los años cincuenta y fue una experiencia muy enriquecedora. Nos necesitábamos mucho y formamos una pequeña "cultura", cálida, húmeda y fecunda, y la desbordamos... Fue una "cultura" particularmente profunda para mí la de San Francisco en esos años, también mi contacto con Kenneth Rexroth, en primer lugar; mi maestro de poesía china Ch'en Shihhsiang, con Philip Whalen, Lew Welch, Michael McClure, Philip Lamantia, Robert Duncan, y otros poetas de ese periodo.

¿Ninguna mujer?

No en ese momento. Ninguna formaba parte de la cultura que florecía en ese momento; no como escritora, no que recuerde. Diane Wakoski llegó un poco más tarde, uno o dos años más tarde. Diane era una muchacha muy joven, desamparada en la ciudad, y comenzó a escribir. Un poco después Joanne Kyger, quien sigue es-

cribiendo poesía. Estuvimos casados durante un tiempo. Pero pensaba en el periodo inicial. Había una gran necesidad de diálogo, y siento gratitud por él.

Ahora, por el contrario, siento que los poetas —y los escritores en general— dan quizá demasiada importancia a la posibilidad de frecuentarse, de conocerse, visitarse, hablar... La poesía no es un modo de vida social. Ni una carrera. Es una vocación. Convertir la relación con la poesía en una carrera o en un motivo de vida social es perder, con toda probabilidad, las mejores oportunidades para hacer el propio trabajo.

¿Da clases?

No. Lo he hecho. Una vez di clases durante un año. Y me gusta enseñar.

¿Le gusta?

Sí, salvo porque hay que hablar mucho. ¡Implica tal actividad verbal la enseñanza universitaria! Depende a tal punto del lenguaje, pura charla. Aunque está mejorando. La gente empieza a aceptar el silencio en clase de vez en cuando, a asumir formas de enseñanza averbales o sólo semiverbales, formas de enseñanza experimentales. Algo bueno está sucediendo.

¿Usa alguna vez las palabras exclusivamente por su sonido, la música, con independencia de su sentido?

No. Me gusta pensar que en algunos poemas se da una fusión de sonido y significado. Intento moverme por un camino intermedio.

¿Y el ritmo?

Uso el ritmo interior con mucha frecuencia.

¿Diría simplemente que se da?

Simplemente se da, en efecto.

Hace algunos meses recibimos una nota de Charles Bukowski. Decía que las entrevistas sobre el oficio le sugerían gente puliendo caoba. ¿Tiene algo que decir al respecto?

Me gusta pulir caoba. Me gusta afilar mi sierra. Me gusta mantener todos mis cuchillos afilados. Me gusta cambiar el aceite del camión.

La creatividad y el mantenimiento van de la mano. En un ecosistema maduro la energía que se invierta en el mantenimiento se revertirá en la creatividad. La madurez, la salud, la diversidad van juntas, y, con ellas, la estabilidad. Desearía que pudiéramos salir, con el tiempo, de situaciones sociales traumatizantes y que pudiéramos tener seis o setecientos años de relativa estabilidad y paz. ¡Considere el tipo de poesía que podríamos escribir! La creatividad no es plena cuando es el subproducto de la turbulencia.

Los grandes maestros Zen, los grandes poetas y paisajistas chinos, y algunos de los grandes filósofos budistas, fueron contemporáneos a lo largo de algunas centurias de la dinastía T'ang. La energía que surge de ellos es la de hombres que alcanzaron la salud en una sociedad que había logrado una paz efectiva, y entonces se dijeron: "¿a dónde vamos ahora? ¡Cuando alcancemos el asta de cien pies, prosigan la marcha!"

Se produjo un fenómeno paralelo en la India, aunque me parece que la India ha tenido una historia más turbulenta que China.

¿Diría que el poeta o la actividad poética se sustenta en una visión religiosa del mundo?

No necesariamente. Más que en la visión religiosa, yo diría que la actividad creadora se sustenta en la curiosidad espiritual. En la curiosidad espiritual, psicológica y personal. En la curiosidad respecto al mundo, sí, desde luego. Y, sobre todo, en la curiosidad respecto a la conciencia, puesto que en ella se origina el canto.

¿Piensa en su público cuando escribe?

Desde luego, pienso en mi familia, en mis amigos, en mi comunidad, en mi red de trabajo inmediata. No imagino un público abstracto a partir del que está próximo. Tengo presente a mucha gente en Norteamérica que ha estado cerca de mí. Tengo una percepción de sus personas, y sí, escribo para ellas. A veces las siento más próximas, otras más distantes, pero siempre están presentes.

Dijo antes que necesitaba una gran soledad para escribir...

No sólo para escribir, para vivir.

¿Depende de las estaciones para escribir? ¿Escribe más durante la primavera que durante el invierno?

Bueno, con la vida que llevo ahora sí, probablemente escribo más durante el invierno. Porque durante la primavera salgo al desierto unas semanas y hago algunas lecturas. Vuelvo justo para la siembra de primavera, después hay que construir lo que haga falta y cortar la leña; luego se inicia la temporada de la recolección de manzanas, que toma algunas semanas. Al finalizar la estación de las manzanas comienza la de la siega del jardín; hay que desechar y preparar las conservas de alimentos, y luego viene la recolección de castañas y frutas silvestres. Hay que guardar la leña. Inmediatamente después se inicia la temporada de caza que se prolonga hasta fines de octubre, y entonces me voy al Este un mes para leer. Así pues, diciembre, enero y febrero son mis meses de aislamiento total, de escritura, y no veo a nadie en esos meses.

¿Cuando dice aislamiento quiere decir realmente aislamiento total?

No. Permanezco con mi familia y están los vecinos con quienes salgo a caminar. En esos meses también estamos más desvinculados, no hay electricidad por ninguna parte, ni teléfono; las carreteras se cubren de nieve y no se puede llegar a mi casa. La lectura y la escritura son, pues, para mí, ahora, parte de un ciclo anual. Naturalmente, si aparece un poema en cualquier otro momento del año lo anoto, pero sólo durante esos tres meses puedo concentrarme profundamente, dedicarme por completo a la lectura.

¿Tenía un ciclo similar durante el tiempo que vivió en Japón?

Estaba subordinado al ciclo del monasterio Zen cercano. Eso es todo.

Hay algo sobre el oficio de lo que no hemos hablado... no puedo arrojar ninguna luz sobre ello, en realidad, simplemente quisiera sugerirlo como algo para tener presente: ¿qué criterio se usa para saber si un poema está bien realizado?, ¿qué siento cuando me parece que un poema está bien hecho? Es algo muy sutil, pero en algunos aspectos sólo se le puede describir en términos de *gusto*. Existe un juicio estético intuitivo que detecta la disonancia, el exceso, la falta de condensación o lo que no resulta suficientemente explícito, lo inmaduro o lo que se ha pasado de maduro, que se

va abriendo camino en los justos términos. Lo que me preocupa es el equilibrio, el tono preciso, el equilibrio preciso para que el poema sea lo que yo quiero. O, mejor, para que sea lo que quiere ser. Entonces inicia una vida propia y no pierde nada de su energía en el camino.

¿Cómo evoluciona su trabajo en este momento? ¿Hacia donde apunta?
Sigo trabajando, como en los últimos quince años, en un largo poema central, y escribo poemas cortos al margen.

¿Se refiere a Mountains and rivers without end?

En efecto... el cual no es un poema interminable; tengo la intención de terminarlo. Pero hay todavía cierta cantidad de material relativamente intratable con el que estoy peleando, intentando agruparlo e introducirlo en el corral, y toma tiempo porque persiste en escabullirse y pierdo las piezas.

Piute creek

One granite ridge
A tree, would be enough
Or even a rock, a small creek,
A bark shred in a pool.
Hill beyond hill, folded and twisted
Tough trees crammed
In thin stone fractures
A huge moon on it all, is too much.
The mind wanders. A million
Summers, night air still and the rocks
Warm. Sky over endless mountains.
All the junk that goes with being human
Drops away, hard rock wavers
Even the heavy present seems to fail
This bubble of a heart.
Words and books
Like a small creek off a high ledge
Gone in the dry air.

A clear, attentive mind
Has no meaning but that
Which sees is truly seen.
No one loves rock, yet we are here.
Night chills. A flick

Poemas

Gary Snyder

Traducción: Pura López Colomé

Piute creek

Una saliente de granito
Un árbolería suficiente
O hasta una roca, una pequeña ensenada
Pedazos de corteza en un estanque.
Colina tras colina, plegadas y retorcidas
Toscos árboles apeñuscados
En delgadas grietas de la piedra
Una enorme luna encima de todo, es demasiado.
La mente vaga. Un millón de veranos
El aire nocturno quieto y cálidas
Las rocas. Cielo sobre interminables montañas.
Toda la chatarra que conlleva ser humano
Va cayendo, la dura roca se tambalea
Hasta el presente con su peso parece fallar
Esta burbuja de corazón.
Palabras y libros
Como una pequeña ensenada en una saliente
Disuelta en el aire seco.

Una mente clara, atenta
No significa otra cosa
Lo que ve es verdaderamente visto.
Nadie ama la roca, y sin embargo henos aquí.
La noche refresca. Una manchita

In the moonlight
Slips into Juniper shadow:
Back there unseen
Cold proud eyes
Of Cougar or Coyote
Watch me rise and go.

En la luz de luna
Se vuelve sombra de enebro:
Allá atrás inadvertidos
Los fríos orgullosos ojos
Del Puma o del Coyote
Me ven levantarme e irme.

Without

the silence
of nature
within.

the power within.
the power

without.

the path is whatever passes—no
end in itself.

the end is,
grace—ease—

healing,
not saving.

singing
the proof

the proof of the power within.

Sin

con el silencio
de la naturaleza
dentro.

el poder por dentro.
el poder

por fuera.

el camino es lo que pase no
un fin en sí mismo.

el fin es
gracia sosiego

alivio,
no salvación.

el canto,
la prueba

la prueba del poder por dentro.

For the children

The rising hills, the slopes,
of statistics
lie before us.
the steep climb
of everything, going up,
up, as we all
go down.

In the next century
or the one beyond that,
they say,
are valleys, pastures,
we can meet there in peace
if we make it.

To climb these coming crests
one word to you, to
you and your children:

*stay together
learn the flowers
go light*

Para los niños

Las colinas se alzan, las laderas
de la estadística
yacen ante nosotros.
el empinado ascenso
de todo, subir más
más, conforme vamos
bajando.

En el siglo venidero
o en el de más allá,
según dicen,
habrá valles, prados,
podremos encontrarnos en paz
si acaso lo logramos.

Para trepar aquellas cimas
una palabra para ti, para
ti y tus hijos:

*permanezcan juntos
aprendan las flores
vayan ligeros*

Word basket woman

Years after surviving
the Warsaw uprising,
she wrote the poems of ordinary people
building barricades while being shot at,
small poems were all
that could hold so much
close to death life
without making it false.

Robinson Jeffers, his tall cold view
quite true in a way, but why did he say it
as though he alone
stood above our delusions, he also
feared death, insignificance,
and was not quite up to the inhuman beauty
of parsnips or diapers, the deathless
nobility at the core of all ordinary things

I dwell
in a house on the long west slope
of Sierra Nevada, two hundred mile
swell of granite,
bones of the Ancient Buddha,
miles back from the seacoast
on a line of fiery chakras
in the deep nerve web of the land,

Europe forgotten now, almost a dream—
but our writing
is sidewise and roman, and the language

Mujer de la canasta de palabras

Años después de haber sobrevivido
la insurrección de Varsovia,
ella escribió los poemas de la gente común y corriente
que levanta barricadas mientras es blanco de las balas,
pequeños poemas que eran todo
lo que lograba contener tanto
cerca de la muerte la vida
sin volverla falsa.

Robinson Jeffers, su alto y frío punto de vista
bastante cierto de alguna manera, pero por qué lo dijo
como si sólo él
se irguiera por encima de nuestras ilusiones, él también
le temía a la muerte, a la insignificancia,
y no estaba precisamente a la altura de la belleza inhumana
de las chirivías o los pañales, la inmortal
nobleza en el núcleo de todo lo común y corriente

Yo vivo
en una casa en la larga ladera occidental
de la Sierra Nevada, promontorio de doscientas
millas de granito,
huesos del Antiguo Buda,
millas atrás de la costa oceánica
sobre una extensión de feroces chacras
en la profunda red nerviosa de la tierra,

Europa caída ya en el olvido, casi un sueño,
pero nuestra escritura
es lateral y romana, y el lenguaje

a compote of old wars and tribes from some place overseas. Here at the rim of the world where the *panaka* calls in the *chá*—the heart words are Pomo, Miwok, Nisenan, and the small poem word baskets stretch to the heft of their burden.

I came this far to tell
of the grave of my great-
grandmother Harriet Callicotte
by itself on a low ridge in Kansas.
The sandstone tumbled,
her name almost eaten away,
where I found it in rain drenched grass
on my knees, closed my eyes
and swooped under the earth
to that loam dark, holding her emptiness
and placed one cool kiss
on the arch of her white
pubic bone.

VI 85, Carneiro Kansas
XII 87, Kitkitdizze

una compota de viejas guerras y tribus
de algún sitio allende el mar. Aquí
en el borde del mundo
donde el *panaka* llama al *chá*, las palabras
del corazón son Pomo, Miwok, Nisenan,
y las canastas de palabras de pequeños poemas
se estiran hasta el extremo de su carga.

Vine hasta aquí para hablar
de la tumba de mi bisabuela
Harriet Callicotte
sola en una loma en Kansas.
La arenisca hecha polvo,
su nombre carcomido,
ahí la encontré entre el pasto empapado de lluvia
de rodillas, cerré los ojos
y me arrojé bajo tierra
hasta esa oscuridad de arcilla, abrazado a su vacío
y deposité la frescura de un beso
sobre el arco de su blanco
hueso púbico.

VI 85, *Carneiro Kansas*
XII 87, *Kitkitdizze*

At Tower Peak

Every tan rolling meadow will tum into housing
Freeways are clogged all day
Academies packed with scholars writing papers
City people lean and dark
This land most real
As its western-tending golden slopes
And bird-entangled central valley swamps
Sea-lion, urchin coasts
Southerly salmon-probes
Into the aromatic almost-Mexican hills
Along a range of granite peaks
The names forgotten,
An eastward running river that ends out in desert
The chipping ground-squirrels in the tumbled blocks
The gloss of glacier ghost on slab
Where we wake refreshed from ten hours sleep
After a long day's walking
Packing burdens to the snow
Wake to the same old world of no names,
No things, new as ever, rock and water,
Cool dawn birdcalls, high jet contrails.
A day or two or million, breathing
A few steps back from what goes down
In the current realm.
A kind of ice age, spreading, filling valleys
Shaving soils, paving fields, you can walk it
Live in it, drive through it then
It melts away
For whatever sprouts
After the age of

En Tower Peak

Toda bronceada pradera rodante se volverá fraccionamiento
Los periféricos, coagulados todo el día
Academias atiborradas de estudiosos que escriben artículos
Citadinos esbeltos y oscuros
Esta tierra más que real
Como sus doradas laderas que tienden al occidente
Y ciénagas enmarañadas de aves en el valle central
Costas de león marino, de erizo
Sureñas indagaciones salmonescas
En las aromáticas colinas casi mexicanas
A lo largo de una cordillera de puntas de granito
Olvidados los nombres,
Un río con rumbo al este que termina en desierto
Las ardillas de tierra cinceladoras en los bloques derrumbados
El lustre del espíritu glaciar sobre la losa
Donde despertamos refrescados del sueño de diez horas
Después de una caminata de un día muy largo
Atestando la nieve de cargas
Para despertar en el mismo mundo sin nombres,
Sin cosas, nuevo como nunca, de roca y agua
Gritos de aves en la fresca madrugada, estela de alto jet.
Un día o dos o un millón, respirando
Unos pasos atrás de todo lo que baja
En el ámbito corriente.
Una especie de edad del hielo, esparciéndose, llenando valles
Afeitando suelos, pavimentando campos, se puede caminar ahí
Vivir ahí, conducir ahí y luego
Se derrite
Pues todo lo que brote
Después de la edad

Frozen hearts. Flesh-curving rock
And gusts on the summit,
Smoke from forest fires is white,
The haze above the distant valley like a dusk.
It's just one world, this spine of rock and streams
And snow, and the wash of gravels, silts
Sands, bunchgrasses, saltbrush, bee-fields,
Twenty million human people, downstream, here below.

De los corazones congelados... Roca de curvas de carne
Y ráfagas en la cima,
El humo de los incendios forestales es blanco,
La neblina que cubre el valle lejano como un crepúsculo.
Es uno solo el mundo, espina de roca y arroyos
Y nieve, y la erosión de la grava, cieno
Arenas, pastos en montón, matorrales, campos de abejas,
Veinte millones de seres humanos, río abajo, allá, allá.

Un poco de sensatez

Edgar Bayley

laurencio

ya es hora de pensar.

con un poco de sensatez

no se trata de que mueras

en vida

o que dejes de amar

o que dejes de amarte

se trata de pensar

en el malecón

en la rada

especialmente

en los zaguanaes

en las enredaderas

y en el canto del gallo

y en que

al fin y al cabo

eres

tu propio retrato

x

sin embargo

no exageres

laurencio:

el retrato

tú mismo

no se sabe por qué causa

o cosa

o por quién

cesarán

sin duda
cesarán
eso le pasa a todos

x

piensa con sensatez
piensa
en la casa blanca
y en la casa rosada
en el colegio de hortelanos
piensa en la quebrada de humahuaca
piensa mucho
en la trapecista del circo
de tu amigo trifaldini
y en las plazas y en los muelles
y piensa que

—como está escrito—

por lo mucho que amaste
finalmente
todo te será perdonado
y no te olvides que otras flores vendrán
y cielos

martillos
cobertores
otras camisas
parrales
varaduras

x

piensa con sensatez
y llama al sol
a todo lo que hará más fácil
tu olvido
y el de otros

y no pienses ni en torturadores
y ocultos asesinos
ni en quienes
con pretextos
varios
falsos
perversos
y secretos
la ajena vida
y la propia
arruinan
lenta
descuidadamente
en los algarrobales
piensa por favor
y en tus hermanos piensa
y en tu oficio de piloto
y en el alba
y la tarde
y en cuanto vive y muere
al mismo instante
en el mantel con flecos
piensa por favor
o en una armónica
en un horno de barro
en el rocío piensa
en ventisqueros
cristales
y en tu amada
en sus labios piensa

x

en libros
y en aleros
y extravíos
en dioses
fulgores
en idiomas
piensa
(piensa solamente
no hagas citas
por favor)

x

algunas veces
muy pocas
has logrado manejar
unas cuantas palabras
muchas veces
muchas más
te equivocaste de tren
y otras
es verdad
el andén acertaste
y tu destino

x

las cosas que ocurren
que te ocurren
las buenas
las malas compañías
disparan
como flechas
hacia un blanco imposible

laurencio
 no seas reticente
 agradece alaba
 la esperanza posible
 al jubiloso don
 el sueño
 la mandrágora
 evoca invoca
 los caminos que anduviste
 las manos que estrechaste
 las rosas
 los juncos
 el lodazal
 el viento
 espejos
 rayos
 arcos de triunfo
 umbrales y amapolas
 agradece laurencio agradece
 por todo
 lo que te dieron

has hablado tu idioma
 tu apuesta hiciste
 ningún sentido tiene decidir
 ahora
 si esto
 aquello
 se dan por separado
 y si hay o no fronteras
 entre la casa y el río
 entre su cuerpo y el tuyo

x

al mismo tiempo fuiste
eres
anfitrón
forastero
hojas
días
fuentes
tablas
alas
verdores y coronas
ningún sentido tiene decidir
ahora
si fuiste buen piloto
y cuánto
has perdido
o has ganado

x

pobre laurencio
deja de hacer locuras
y da por perdido
lo que ves
que se perdió
mira
cómo crecen los lirios del campo
deja de lado tu biografía
confusas conversaciones
mesones y abalorios
los puentes y el jardín

pero no todo es sensato:
 dos amantes se funden en el viajero lecho
 y una gran mano luminosa
 se dibuja
 contra el cielo sin estrellas
 y llega el sol
 y un niño ríe
 mientras las piedras
 que alternan con la hierba
 la sagrada fibra
 nutren
 de cualquier universo
 mientras alguien
 de noche
 se despierta
 por un grito
 que pronto se apaga
 por el ruido de un barril
 que se desfonda
 por el recuerdo de plazas monasterios
 y túneles prisiones
 y cercas
 vallados
 y vertientes
 por el recuerdo de alguien
 —él mismo—
 que baja hasta la playa
 y entre rocas
 sucias redes
 mejillones
 y alcachofas
 a pleno sol
 sonríe

x

y hay un rubí
un calendario
el azafrán
la vena
las olas
y unos labios

x

después
ella
desnuda
en el mar se interna
tu nombre grita
laurencio
y te saluda
te saluda
laurencio
tú también le envías tu saludo
y ambos
se pierden
en la espuma del mar

x

por todo esto
y otras muchas situaciones
que fluyen
día a día
imprevisibles
en diversos tiempos y parajes diversos
en el sueño
el duermevela

y la vigilia
y que
constantemente
y de modo simultáneo
cuanto viven aniquilan
y rehacen
por todo esto
y otras muchas situaciones
laurencio
—y excúsame por favor—
ahora me doy cuenta
que de nada serviría
un poco de sensatez

x

ni al caracol le sirve
ni al volcán
ni al cuchillo
ni a la menta
ni a la lluvia
a ninguno le sirve
un poco de sensatez

x

excúsame laurencio
por mi extraviado consejo
y sigue en el aire
entre las nubes
muy arriba
laurencio
muy arriba

no te vayas
laurencio
no te vayas
por todos te lo pido
por el sueño
por la arena y el viento
y el desgastado piso
y la pulsera
por el dentro y el fuera
no te vayas
laurencio
no te vayas
ganará la hierba
si te quedas
y el árbol
el salmo
la inocencia



Luna de Armação,
1995, collage,
29 cm. de diâmetro.



Lombriz nocturna,
1995, objeto,
112 x 9 cm.

(Retrato con sonrisa y espectro)

2. *La mañana*

Jorge Fernández Granados

Yo también soñé despacio los caballos de la muerte. Pocos años. La ventana. El vértigo de la claridad que remaba el lumbar de la mañana. Los veranos. Era hermoso el mundo. Era extraño. Mi piel, mi lápida se deshacía y me cubrió un musgo demacrado y cicatrices. Recuerdo el canto de un pájaro tras la ventana mientras el tiempo rodaba cuesta abajo como un terrón en la barranca. Había una sombra blanca sobre la cama. Largos hilos de una mano gigantesca.

Todo ardía. Tres toronjas. Al fondo esa ventana con ventana. Atrapada transparencia (harapos). Y el corazón peleaba por esa pinza de células y días. Pequeña furia roja. Su guerra siempre demasiado inútil. Jaulas. Dónde pesa el centro. Cuánta luz cayendo desde el cielo. Era más grande el galope de los caballos del valium que el racimo de un minuto de latidos. Ulceras en el cielo. Sulfato. Alúmbranos. Arbol de luciérnagas las manos. Sólo en el horizonte la muralla. La gran muralla blanca.

Dormí por varios días un largo sueño sin recuerdos. Cuando me despertaron volví a mirar largos pasillos, algodones, tubos, pasos, otra luz helada y esas manos gigantescas. Fueron esas manos gigantescas. Algo dentro de mí se hizo barro en esas manos, pez en esas redes. Sea. El otro se fue. Era hermoso el mundo. Era extraño.

Porque la vimos hace años. Dejo entrar a esa sombra en el armario. Corro las cortinas y la espío. Su aroma está en la ropa, en la madera quejumbrosa de las puertas. Andan sus pasos por la casa, predadora. Su raro mecanismo se afina en los engranes de una caja. En el patio, después, varias hormigas llevan, sobre una rama de tulipán, su morena mímica cursiva. Bebe el agualisa de los espejos cuando la tarde llueve y habla en un monólogo de puertas y lentitud de laúdes.

Sin embargo no la veo. No logro con mi pobre cacería darle forma. Sólo la escucho avanzar sobre la alfombra. La pienso con los dedos. Toco su nariz al fondo de los cajones cuando, a oscuras, busco algún objeto olvidado. Fumo la malamiel caldeada de sus hojas. Al caer la tarde, el último aguijón de sol dibuja sobre mi cama el índice de su mano derecha.

Su silueta está debajo del tapiz, difusa. La vimos hace años. Era una mancha blanca que apareció detrás de mi retrato. Una silueta sobre la pared. Nos miraba con fijeza. El niño de la foto tenía siete años. Años en medio de un óvalo de terciopelo verde. La retratista retocó a lápiz las pestañas y los dientes, atrucó la sonrisa desganada que, a pesar de sus fabricios, no pudo conjurar la sombra blanca que impregnó la pared tiempo más tarde. Porque la vimos hace años. Sabemos que sigue ahí, pensando, debajo del papel con flores.

Referencias

EDGAR BAYLEY (1919-1990), poeta, traductor, ensayista, narrador y dramaturgo, fue uno de los principales animadores de la vanguardia argentina. “Un poco de sensatez”, poema póstumo que presentamos en este número, fue rescatado recientemente por el *Diario de Poesía* (Buenos Aires, Nº 50, Invierno 1998).

RENÉ CHAR, poeta francés, nació en L’Isle sur Sorgue (Provenza) en 1907. En su juventud fue miembro del grupo surrealista. Es autor de una extensa obra poética. Murió en 1988.

JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS (ciudad de México, 1965) es poeta, traductor y ensayista. Los poemas inéditos que se incluyen en este número son parte del libro *El Cristal*, que próximamente publicará editorial Era.

El pintor argentino ADOLFO NIGRO nació en Rosario, Argentina, en 1942. Reside en Buenos Aires. Las ilustraciones fueron tomadas de *Objetos y collages* (Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, 1996).

El poeta norteamericano CARL RAKOSI nació en Berlín en 1903, de padres húngaros, y en 1910 emigró con su familia a los Estados Unidos. Hasta 1968 ejerció como psicoterapeuta y promotor social. Su primer libro, *Two Poems*, se publicó en 1933. Junto con Charles Reznikoff, George Oppen, Louis Zukofsky y Basil Bunting, forma parte del grupo de los “objetivistas”. El texto y los poemas que aquí presentamos pertenecen a su libro *The Old Poet’s Tale* (Londres, Etruscan Books, 1999).

JACQUES ROUBAUD, matemático, lingüista y poeta francés, nació en Caluire (Rhône) en 1932.

GARY SNYDER, poeta y ensayista norteamericano nacido en 1930. La traducción de “Sobre el oficio” ha sido tomada de *En torno al oficio del poeta* (Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990), y a su vez proviene de *The Real Work. Interviews and Talks, 1964-1979* (New Directions, 1980).

El poeta Gustaf Söbin nació en Boston en 1935 y vive en Francia desde hace más de 30 años. Ha publicado, entre otros, *Celebration of the Sound Through, The Earth as Air, Voyaging Portraits, Breaths’ Burials* y *Towards the Blanched Alphabets*. Es también novelista y ensayista. El texto sobre René Char que aquí publicamos fue enviado por Söbin a *Poesía y poética* por intermediación de Tedi López Mills.