

# 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 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. 35 • Otoño 1999

**Hugo Gola**  
DIRECTOR

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

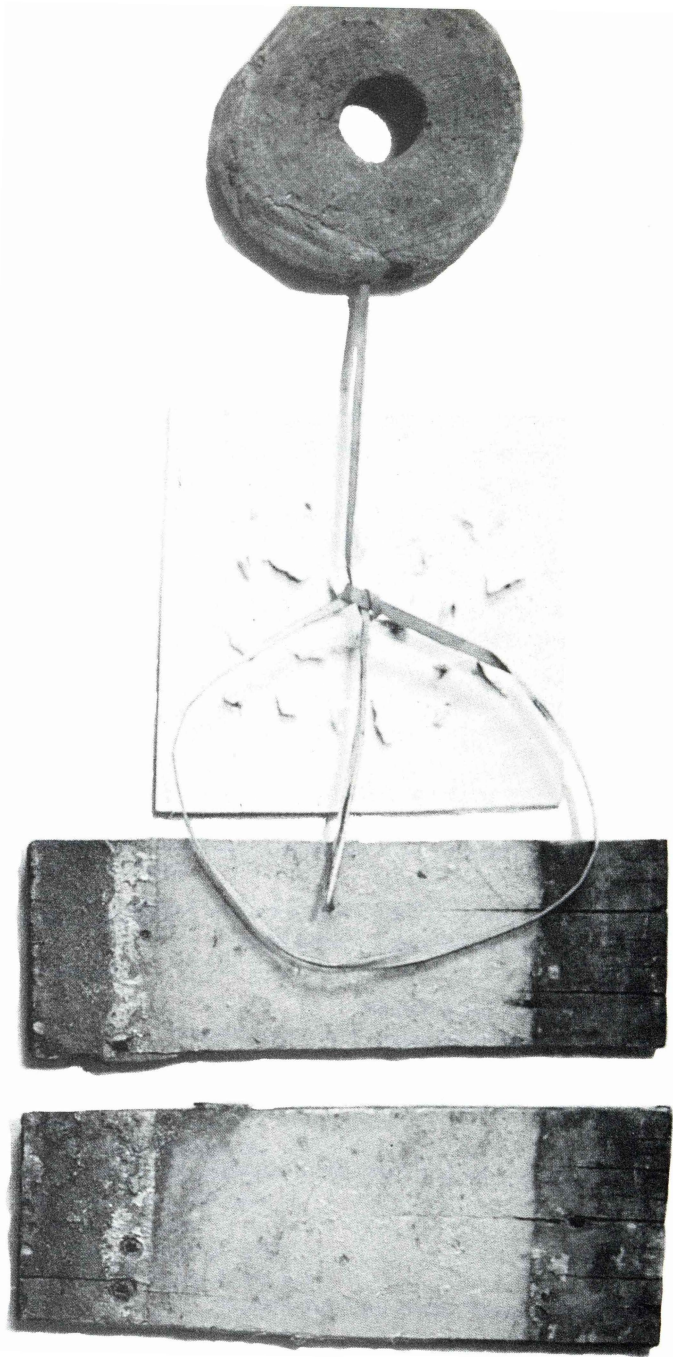
**Gerardo Menéndez**  
DISEÑO

POESÍA Y POÉTICA  
Publicación trimestral de poesía  
y reflexión poética.  
Prolongación Paseo de la Reforma 880.  
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.  
Tel. Departamento de Letras, 267-4045  
E-mail: [juan.alcantara@uia.mx](mailto:juan.alcantara@uia.mx)  
Certificado de litud de título No. 5752.  
Certificado de litud 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 Sobin*  
     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

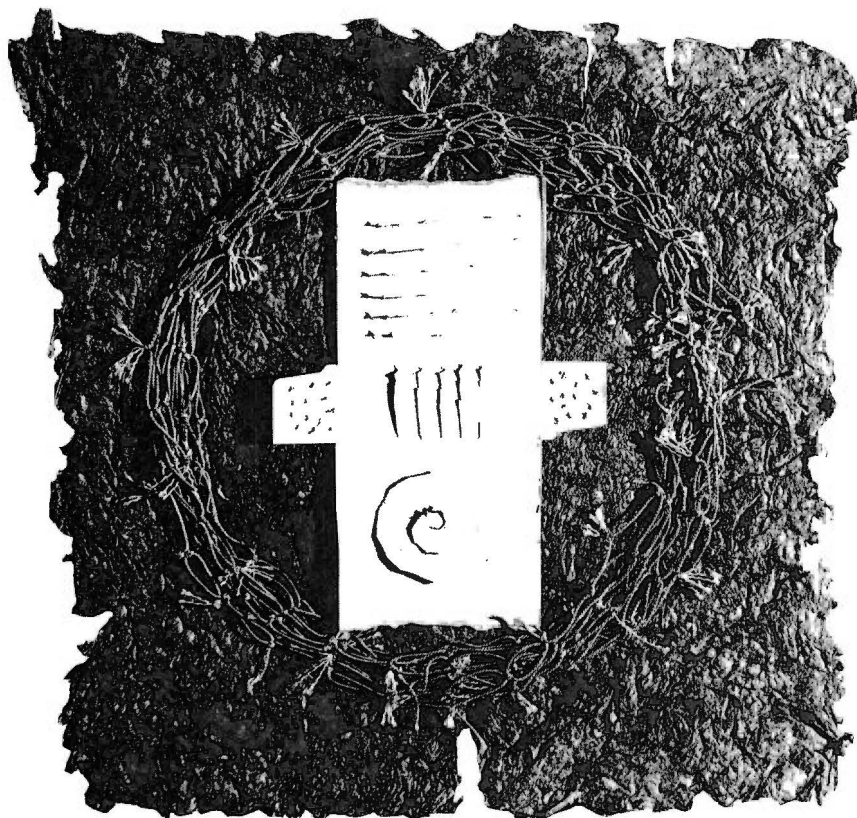
Traducción: Tedi López Mills

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 estadounidense, 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 carrizos trensados 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 *protegé* 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 croîs.

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 tiemblo  
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*

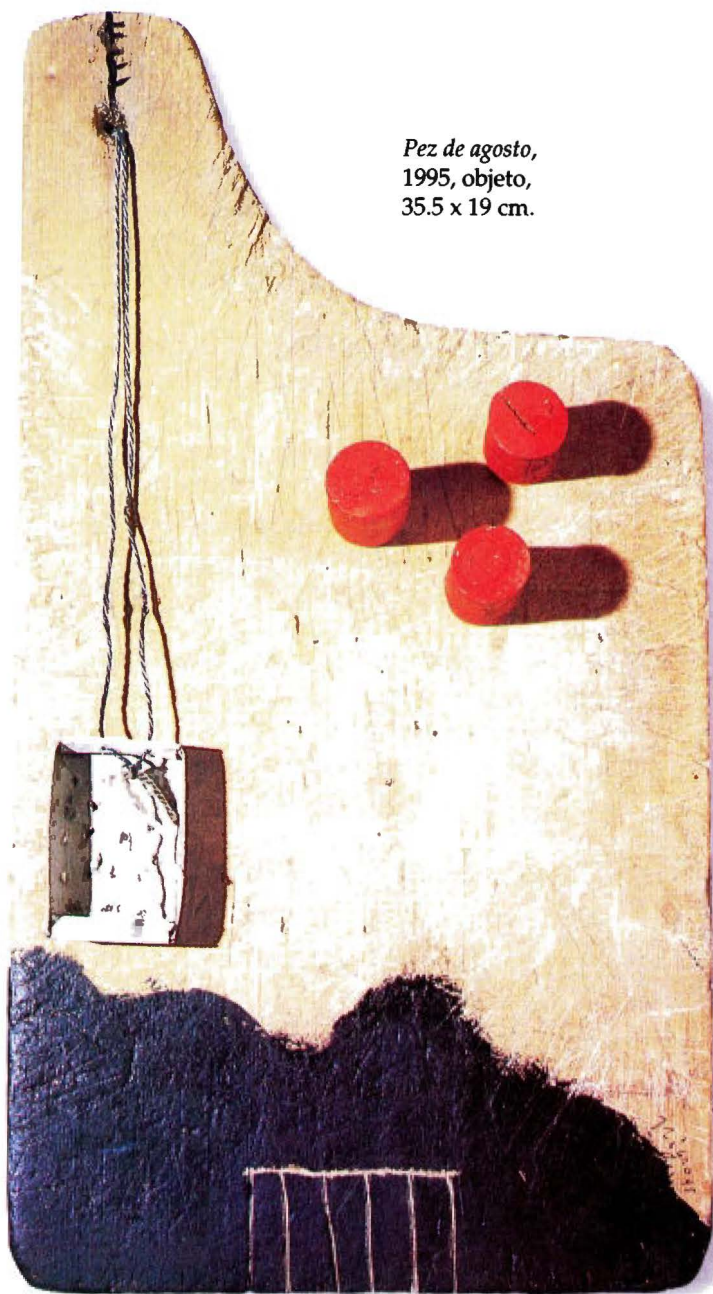
La cálida escritura de la yedra  
Que dividía el rumbo de los caminos  
Observaba un borde claro  
Donde la cizaña arrojaba sus designios.

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

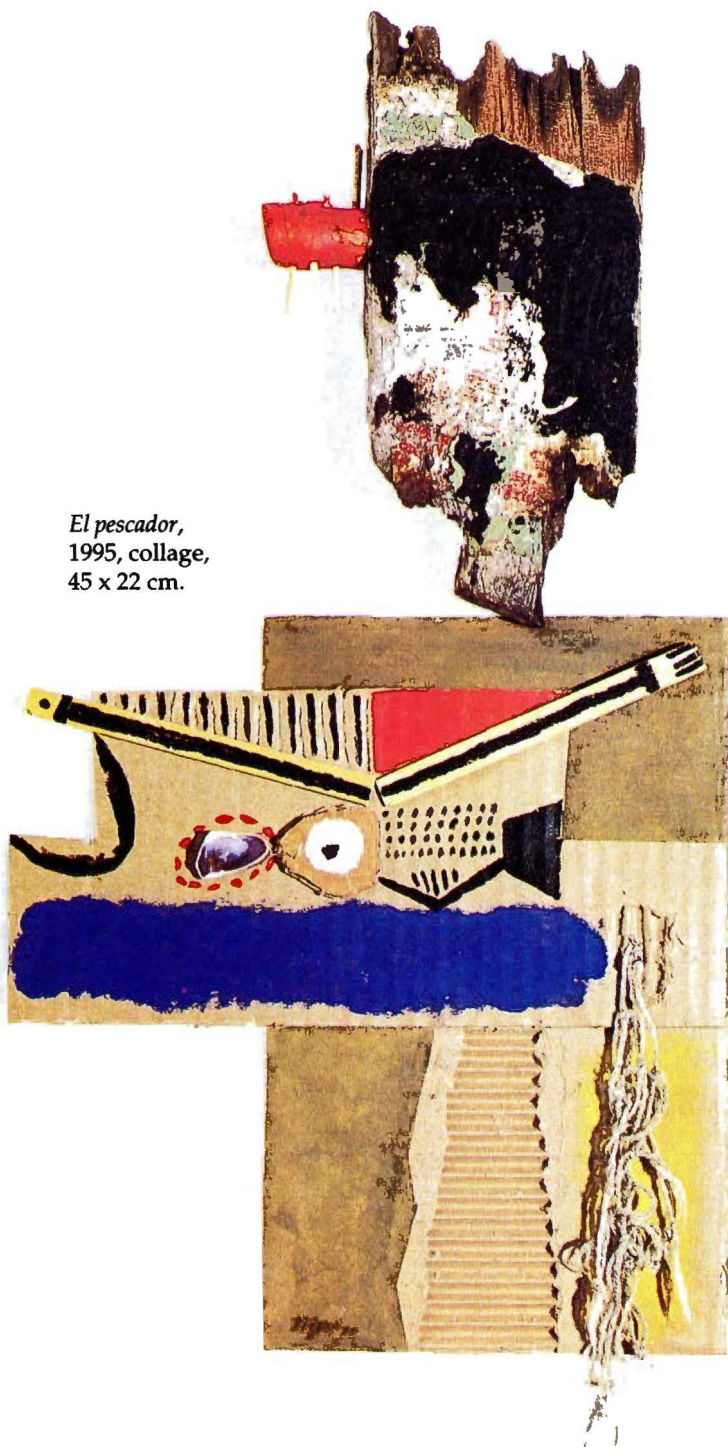
Llegada la hora de esparcirse la flor,  
Se quebró la justa línea.  
La sombra, de un muro, no supo bajar;  
Al no dar nada, la mano tuvo que agarrar;  
Despojada, la tierra se sometió.

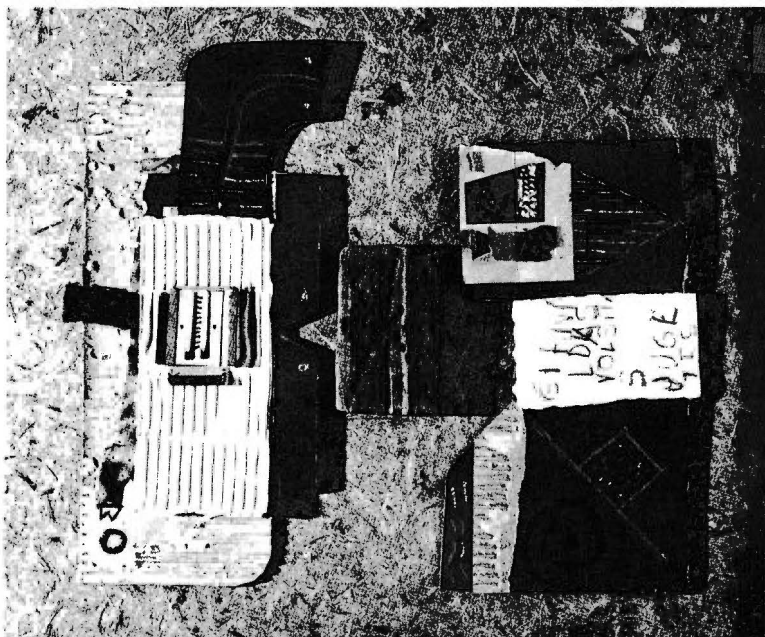
La muerte donde se empoza el Tiempo  
Y la vida fuerte de las murallas,  
Sólo el ruiseñor las oye  
En las líneas de un canto que dura  
Toda la noche si tengo cuidado.

*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 hacía 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 amplí 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 amplí 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 Beetho-

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 arrebató. 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 debemos 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 quizá 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 perdurabilidad. 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

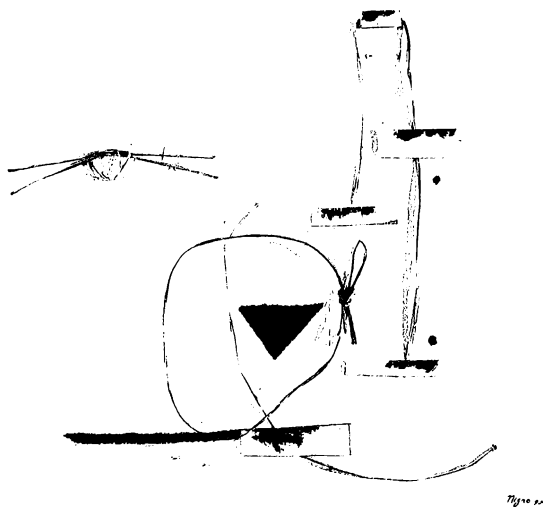
el alma pregunta,  
¿qué es quién?  
y desaparece  
en su naturaleza

¿dónde está la eternidad?

en lingua oscura

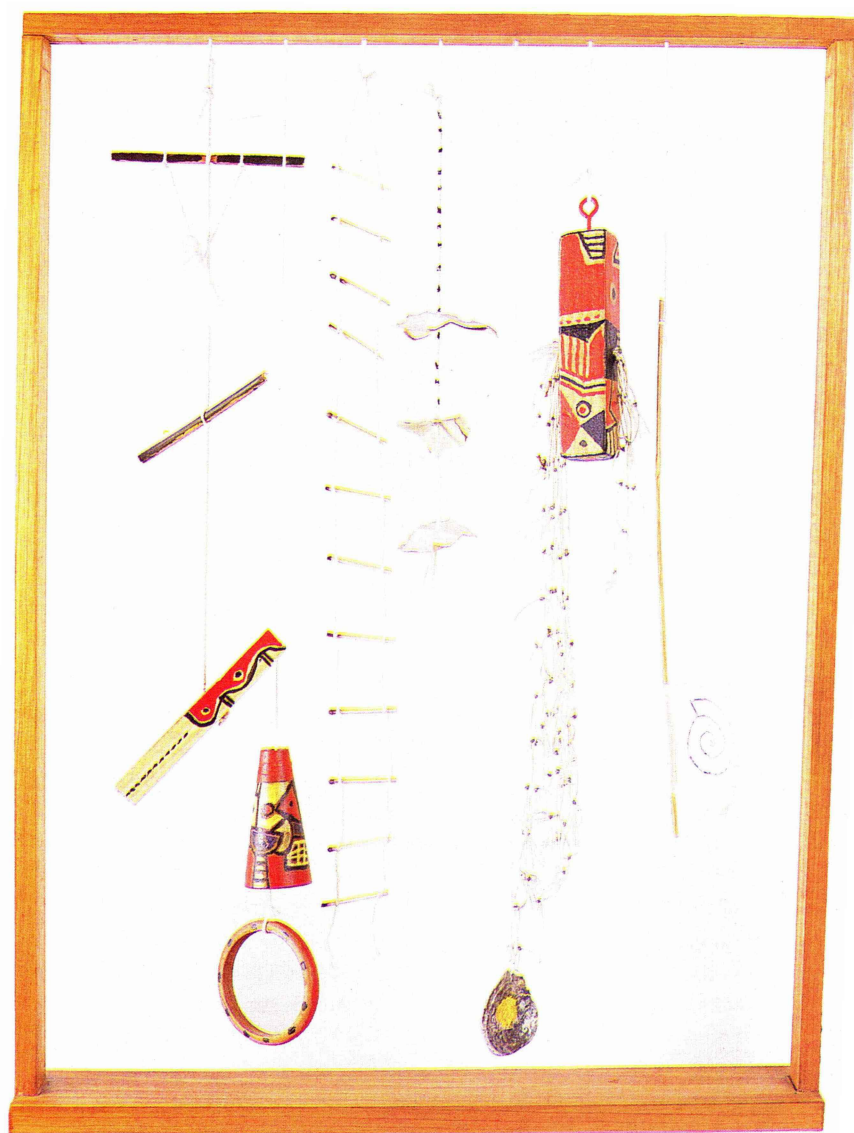
el gallo canta  
corre la hormiga

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) trabas 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, reconozcámoslo, 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 Coussseau). 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 rinoceronte, 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’artigue<sup>1</sup> (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.<sup>2</sup> 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.

<sup>1</sup> *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.)

<sup>2</sup> 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), comenzaba 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 predonderante 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  
dobla 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 suceda, entras en contacto con ellos.

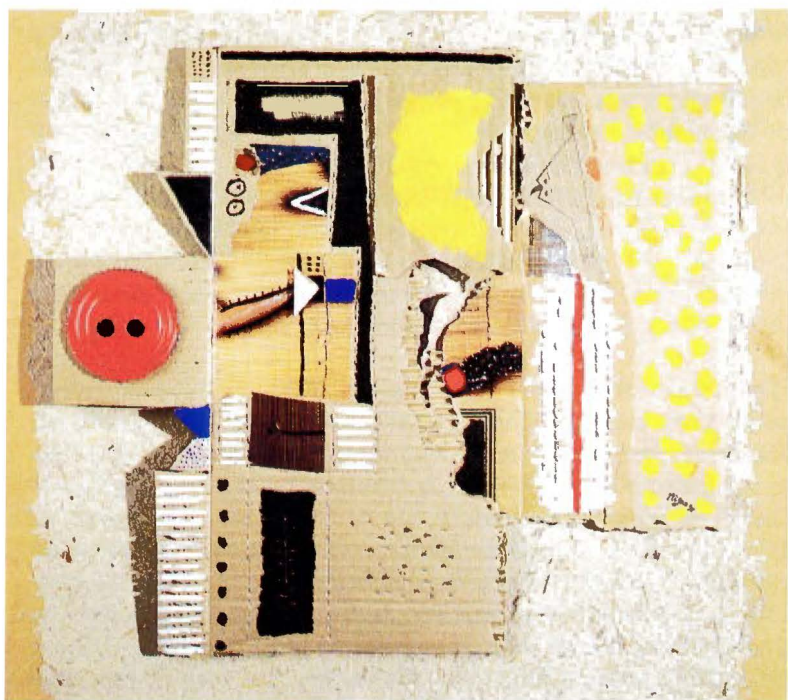
*¿Es algo semejante a lo que en el budismo se denomina desvanecimiento del Yo?*

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.

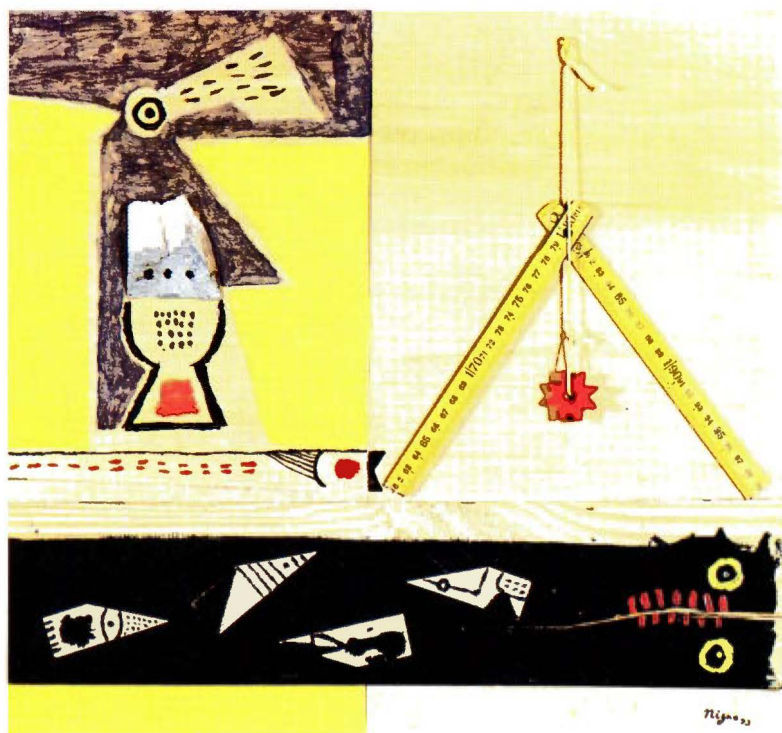
Me parece que este fenómeno se produce en todo proceso creador, cualquiera que sea el arte de que se trate o el tipo de persona. Y no sólo se llega a él mediante el ejercicio de la meditación; es una capacidad intuitiva para abrir la mente y no aferrarse a un sentido demasiado rígido de la autoconciencia.

*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.

*Hablaba 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 frecuentar 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 Shihhsiung, 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 invierte 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 desecar 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 árbol sería suficiente  
O hasta una roca, una pequeña ensenada  
Pedazos de corteza en un estanque.  
Colina tras colina, plegadas y retorcidas  
Toscas 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 turn 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 salmonecas  
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 glaciario 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-curved 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 zaguanes

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

x

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

x

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

x

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  
anfitrión  
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

**x**

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, N° 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 Sobin 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 Sobin a *Poesía y poética* por intermediación de Tedi López Mills.