

# POESÍA Y POÉTICA

OTOÑO 1991

Número especial  
dedicado a

Denise Levertov

7

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



Dr. Carlos Escandón D.  
RECTOR

Lic. Luis Narro Rodríguez  
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Arq. Guillermo Casas  
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS  
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Gerald Nyenhuis  
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA  
No. 7 • Otoño 1991

Hugo Gola  
DIRECTOR

Juan Alcántara P.  
Ana Belén López P.  
J. Gerardo Menéndez  
Roberto Tejada  
CONSEJO DE REDACCION

J. Gerardo Menéndez  
DISEÑO

POESIA Y POETICA.  
Publicación trimestral de poesía  
y reflexión poética.  
Prolongación Paseo de Reforma 880.  
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.  
Certificado de licitud de título No. 5752.  
Certificado de licitud de contenido No. 4441  
ISSN 0188-5154  
Autoedición: Producción Gráfica y  
Comunicación S.A. de C.V.  
Impreso en los talleres gráficos  
de la Universidad Iberoamericana.

# Contenido

## NÚMERO ESPECIAL DEDICADO A DENISE LEVERTOV

- 2 • **Leyendo a Levertov**  
*Roberto Tejada*
- 7 • **POEMAS**
- 41 • **ENSAYOS**  
    **Sobre la función del verso**  
    **Técnica y entonación**
- 60 • **Un árbol habla de Orfeo**
- 71 • **Denise en México**
- 80 • **A los ganadores de premios de la preparatoria  
de Nueva York**
- 82 • **Breve bosquejo autobiográfico**

# Leyendo a Levertov

Roberto Tejada

En Estados Unidos, hacia 1950, entre los poetas que fueran los herederos inmediatos de Pound, Eliot y Williams, comienza a surgir una rigurosa preocupación alrededor de la prosodia y las estrategias por las que habían apostado los protagonistas de la vanguardia angloamericana en la primera mitad de este siglo.

Si bien Pound había predicado acerca del “tratamiento directo de ‘la cosa’, ya sea de manera subjetiva u objetiva” para así “componer según la secuencia de la frase musical y no según la del metrónomo”; si bien Williams había lanzado el célebre llamado por *cosas* y no ideas, mientras Eliot postulaba por encontrar el “correlato objetivo” de la experiencia poética; ahora –y girando alrededor de la figura de Charles Olson y las revistas *Origin* y *The Black Mountain Review*, editadas, respectivamente, por Cid Corman y Robert Creeley– las cifras de “oído” y “voz” se convertían en materia de teoría, se hablaba de la “respiración” como unidad contemplativa, de la “composición por medio del campo [de la página en blanco]”, de la “forma orgánica” y del retorno a la “oralidad” o a la “proyección física” del verso: como si se tratara de devolverle a la poesía de esos años una especie de cuerpo humano que se había perdido entre las colosales arquitecturas construidas por los autores del movimiento moderno.

Nacida en Ilford, Essex (1923), y con un poemario (*The Double Image*, 1946) ya publicado en Inglaterra, Denise Levertov llega a Estados Unidos en 1948: “[Nos] radicamos en Nueva York... mi esposo (Mitchell Goodman) había conocido a Robert Creeley en Harvard, y a través de nuestra amistad con él, conocimos a muchas de las personas asociadas con el Black Mountain College, aunque nunca llegamos a visitarlo”.

Su primer libro ya editado en Estados Unidos, con el significativo título *Here and Now* (1956), revela la marcada impronta de Williams, particularmente el de los años 40 y sus libros *The Wedge*, *The Clouds* y *The Pink Church*. En una declaración incluida en la

célebre y polémica antología de Donald Allen, *The New American Poetry* (1959), Levertov escribiría: “Siento que la influencia estilística de William Carlos Williams (aunque tal vez demasiado evidente en mi trabajo de hace algunos años) fue necesaria y sana; sin ella no hubiera dejado de ser una poeta influida por el romanticismo británico (con un trasfondo casi victoriano) para convertirme en una poeta norteamericana de alguna vitalidad”. En efecto, a partir de sus lecturas de Williams (y del subsecuente diálogo con sus contemporáneos Robert Creeley y Robert Duncan), Denise Levertov inicia una búsqueda por encontrar una voz afín a los distintos ritmos y registros de su nuevo entorno, para poder “regresar a la composición abierta en la que los accidentes y las imperfecciones del habla puedan despertar las emanaciones del ser humano”. (Duncan)

Tanto en sus breves poemas líricos (“Abruptamente”, “Elusivo”, “A la víspera”), donde surgen aquellos momentos –a la vez fugaces y eternos– que dan trascendencia a la mirada del mundo natural o a la vida aparentemente cotidiana, así como en sus meditaciones más extensas (“Un árbol habla de Orfeo”), hay en la obra de Denise Levertov una constante preocupación por el cada vez más ambivalente y limitado papel que le toca desempeñar al artista en la sociedad contemporánea. Más específicamente, se trata de una interrogante sobre el poder (o acaso la inconsecuencia) del arte ante la aterradora cara de la naturaleza.

En sus mejores ejemplos, la suya es una poesía cuya tensión principal oscila entre dos visiones opuestas: por un lado, la de una continua expulsión del Edén (como en el poema “Muerte en México”) donde, inexorablemente, y a pesar de nuestras obras, se socava todo intento humano de inscribirse en el mundo natural; y por otro, la del rito de participación, donde aún se cree posible transformar la naturaleza en una escritura legible y permanente, para que –como aquellos árboles ante la música de Orfeo– también podamos afirmar, en esa complicidad que establecemos con el lenguaje poético, que

Hemos permanecido aquí desde entonces,  
en nuestra nueva vida.

Hemos esperado.

No regresa.

Se dice que hizo su viaje hacia la tierra, y perdió  
lo que buscaba.

Se dice que lo talaron  
y cortaron sus miembros para leña.

Y se dice  
que su cabeza todavía cantaba y que fue arrastrada por el mar  
/cantando.

Quizá no vuelva.

Pero lo que hemos vivido  
vuelve a nosotros.

Vemos más.

## NOTA SOBRE LAS TRADUCCIONES

Los textos de Denise Levertov que se incluyen en este número fueron traducidos por las siguientes personas:

Patricia Gola:

"Hermana hiedra", "Pan diario", "Ultrajadores", "Río", "Abruptamente",  
"Esperando", "Elusivo", "Inmutable", "Vía Láctea", "A la víspera",  
"Afincamiento", "La novia de Abel", "Las runas", "Sobre la función del  
verso", "Técnica y entonación", "Un árbol habla de Orfeo", "La trama",  
"A los ganadores de premios de la preparatoria de Nueva York" y  
"Breve bosquejo autobiográfico".

Juan José Giovanini:

"Exhortación" y "Obsesiones".

Hugo Gola:

"Viviendo".

Laura Guzmán y Alfonso D'Aquino:

"Muerte en México".

Alfonso D'Aquino:

"Xochipilli".



*Cabeza de Guacamaya*, de Xochicalco, Morelos.  
Museo Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.



# Poemas

## *Brother Ivy*

Between road and sidewalk, the broadleafed ivy,  
unloved, dusty, littered, sanctuary of rats,  
gets on with its life. New leaves shine gaily  
among dogged older ones  
that have lost their polish.

It does not require appreciation. The foliage  
conceals a brown tangle of stems  
thick as a mangrove swamp; the roots  
are spread tenaciously. Unwatered  
throughout the long droughts, it simply  
grips the dry ground by the scruff of the neck.

I am not its steward.  
If we are siblings, and I  
my brother's keeper therefore,  
the relation is reciprocal. The ivy  
meets its obligation by pure  
undoubtable being.

## *Hermana hiedra*

Entre la calle y la acera, la hiedra de anchas hojas,  
no querida, polvosa, sucia, santuario de ratas,  
sigue su vida. Nuevas hojas relucen alegres  
entre otras viejas obstinadas  
que han perdido su brillo.  
No busca el aprecio. El follaje  
oculta una maraña marrón de tallos  
gruesa como ciénaga de mangle; las raíces  
extendidas tenazmente. No regada  
durante largas sequías, simplemente  
agarra al seco suelo del cogote.

No soy su mayordomo.  
Si somos hermanos, y yo  
en tanto hermano su guardián,  
la relación es recíproca. La hiedra  
cumple con su obligación por puro  
indubitable ser.

## *Daily Bread*

A gull far-off  
rises and falls, arc of a breath,  
two sparrows pause on the telephone wire,  
chirp a brief interchange, fly back to the ground,  
the bus picks up one passenger and zooms on up the hill,  
across the water the four poplars  
conceal their tremor, feet together, arms pressed to their sides,  
behind them the banked conifers dark and steep;  
my peartree drops a brown pear from its inaccessible height  
into the bramble and ivy tangle, grey sky  
whitens a little, now one can see vague forms of cloud  
pencilled lightly across it.  
*This is the day that the Lord hath made,  
let us rejoice and be glad in it.*

## *Pan diario*

Una gaviota a lo lejos  
se eleva y cae, el arco del aliento,  
dos gorriones se detienen en el hilo del teléfono,  
gorjean un breve intercambio, regresan volando al suelo,  
el autobús recoge un pasajero y sigue bramando hasta  
/la colina,  
más allá del agua los cuatro álamos  
ocultan su temblor, los pies juntos, los brazos pegados a sus  
/flancos,  
detrás de ellos las coníferas en hileras oscuras y escarpadas;  
mi peral deja caer una pera marrón desde su altura  
/inaccesible  
en la zarza y en la maraña de hiedra, el cielo gris  
se aclara un poco, se pueden ver ahora vagas formas  
/de nubes  
dibujadas levemente transversales.  
*Este es el día que el Señor ha creado,  
regocijémonos y estemos contentos en él.*

## *Batterers*

A man sits by the bedside  
of a woman he has beaten,  
bathes her bruises,  
gingerly dabs at her wounds.

Earth, can we not love you  
unless we believe the end is near?  
Believe in your life  
unless we think you are dying?

Her blood  
pools about her, darkens.  
Astonished, he begins to cherish her.  
He is terrified. Why had he  
never seen, before, what she was?  
What if she stops breathing?

## *Ultrajadores*

Un hombre se sienta junto a la cama  
de una mujer a la que ha golpeado,  
lava sus heridas  
toca cuidadosamente sus contusiones.

Tierra, ¿acaso no podemos amarte  
a no ser que creamos que el fin está cerca?  
¿Creer en tu vida  
a menos que pensemos que estás muriendo?

Su sangre  
se aglutina alrededor, se oscurece.  
Consternado, comienza a alegrarla.  
Está aterrado. ¿Por qué nunca antes  
había visto lo que ella era?  
¿Y si deja de respirar?

*River*

Dreaming the sea that  
                                lies beyond me  
I have enough depth  
                                to know I am shallow.

I have my pools, my bowls  
of rock I flow  
into and fill, but I must  
brim my own banks, persist,  
vanish at last in greater flood  
yet still within it  
follow my task,  
dreaming towards  
the calling sea.



*Río*

Soñando el mar que  
yace más allá de mí  
soy lo bastante profundo  
para saber que no soy hondo.

Tengo mis charcos, mis cuencas  
de piedra fluyo  
hacia adentro e inundo, pero debo  
bordear mis propias orillas, persistir,  
diluirme al fin en una corriente mayor  
mas aún dentro de ella  
continúo mi tarea,  
soñando hacia  
el mar que llama.

## *Abruptly*

The last warm day, I caught,  
almost unnoticing,  
    that high shrilling like thin  
wires of spun silver, glint  
of wheeling flight-some small tribe  
leaving.

    That night  
the moon was full; by morning  
autumn had come.

## *Abruptamente*

Atrapé, casi sin advertirlo,  
el último calor del día,  
ese agudo chillido como de finos  
alambres de retorcida plata, centelleo  
de un vuelo en círculo, cierta tribu pequeña  
que se va.

Esa noche  
la luna estaba llena; a la mañana siguiente  
el otoño estaba ahí.

## *Hoping*

All my life hoping the nightmare  
I dreamed as a child (and could make recur  
if perverse fascination willed it)  
was not prophetic:

all the animals  
seated in peaceful council by candleglow  
in a shadowy, fragrant barn,  
timeless, unmenaced –then without warning,  
without any flash or noise,  
the crumbling to black ash, ash  
corrugated, writhing, as filmy shreds  
of paper used to when sheets of it,  
placed round the firescreen to coax the draft  
upward and liven the coals, would themselves  
catch fire and float, newsprint curdling,  
dreadfully out from the hearth towards me.  
All my life hoping; having to hope  
because decades brought no reassurance.

*Esperando*

Toda la vida esperando que la pesadilla  
que soñé de niña (a la que podía recurrir  
si la fascinación perversa lo deseaba)  
no fuera profética:

todos los animales  
 sentados en concilio pacífico a la luz de una vela  
 en un granero sombreado, fragante,  
 atemporal, no amenazado; luego, sin previo aviso,  
 sin haz de luz ni ruido alguno,  
 el crepitar tornándose negra ceniza, corrugada  
 ceniza, serpenteando, como lo hacían  
 las diáfanas tiras cuando sus hojas,  
 puestas en torno a la pantalla de la chimenea para  
 /impulsar la ráfaga  
 hacia arriba y avivar los carbones, atrapaban  
 el fuego y flotaban, el papel periódico espesándose,  
 ominosamente desde la chimenea hacia mí.  
 Toda mi vida esperando; teniendo que esperar  
 porque las décadas no trajeron reafirmación alguna.

*Elusive*

The mountain comes and goes  
on the horizon,

a rhythm elusive as that of a sea-wave  
higher than all the rest, riding to shore  
flying its silver banners—

you count to seven, but no,  
its measure  
slips by you with each recurrence.

## *Elusivo*

La montaña viene y va  
en el horizonte,

un ritmo elusivo como el de la ola del mar  
más alta que todo el resto, cabalgando hacia la costa  
ondeando sus banderas de plata,

cuentas hasta siete, pero no,  
su medida

se escurre junto a ti con cada recurrencia.

## *Steadfast*

Tattooed in black and gold, lichen'd nymphs,  
sentinels faithful to their garden wall,  
face the impertinent back of a new villa,  
their view of the lake usurped.

(Lago di Como)



## *Immutable*

Tatuadas en negro y oro, ninfas de líquen,  
centinelas fieles de su muro del jardín,  
se enfrentan con la impertinente espalda de una nueva villa,  
su vista del lago usurpada.

(Lago di Como)

## *Milky Way*

Sky-wave breaks  
in surf, and leaves  
the lace of it to border  
an obscure, etherial,  
sinuous coastline—

phosphorescent for that lingering  
instant which is to us  
time immemorial.

## *Vía Láctea*

La onda del cielo se rompe  
en la superficie, y deja  
que su lazo borde  
un litoral oscuro, etéreo,  
sinuoso,

fosforescente para ese instante  
prolongado que es para nosotros  
el tiempo inmemorial.

*On the Eve*

The moon was white  
in the stillness. Daylight  
changed without moving,  
a hint of sundown  
stained the sky. We walked  
the short grass,  
the dry ground of the hill,  
beholding  
the tinted west. We talked  
of change in our lives. The moon  
tuned its whiteness a tone higher.

## *A la víspera*

La luna era blanca  
en la quietud. La luz del día  
cambiaba sin moverse,  
un asomo de crepúsculo  
manchaba el cielo. Caminamos  
por la hierba corta,  
por el suelo seco de la colina,  
mirando  
hacia el oeste teñido. Hablamos  
de un cambio en nuestras vidas. La luna  
entonó su blancura un tono más alto.

## *Settling*

I was welcomed here –clear gold  
of late summer, of opening autumn,  
the dawn eagle sunning himself on the highest tree,  
the mountain revealing herself unclouded, her snow  
tinted apricot as she looked west,  
tolerant, in her steadfastness, of the restless sun  
forever rising and setting.

Now I am given  
a taste of the grey foretold by all and sundry,  
a grey both heavy and chill. I've boasted I would not care,  
I'm London-born. And I won't. I'll dig in,  
into my days, having come here to live, not to visit.  
Grey is the price  
of neighboring with eagles, of knowing  
a mountain's vast presence, seen or unseen.

## *Afincamiento*

Fui bienvenida aquí, oro claro  
del verano tardío, del otoño que empieza,  
el águila del alba asoleándose en el árbol más alto,  
la montaña revelándose sin nubes, su nieve  
teñida de damasco de cara al oeste,  
tolerante, en su firmeza, del sol desapacible  
levantándose y poniéndose por siempre.

Ahora me es dado  
un sabor del gris predicho por todos y más,  
un gris a un tiempo pesado y frío. Me jacté de que no  
/me importaría,  
soy londinense. Y no lo haré. Cavaré  
en mis días, habiendo venido a vivir aquí, no de visita.  
Gris es el precio  
de habitar con las águilas, de conocer  
la vasta presencia de una montaña, vista o no vista.

*Abel's Bride*

Woman fears for man, he goes  
out alone to his labors. No mirror  
nests in his pocket. His face  
opens and shuts with his hopes.  
His sex hangs unhidden  
or rises before him  
blind and questing.

She thinks herself  
lucky. But sad. When she goes out  
she looks in the glass, she remembers  
herself. Stones, coal,  
the hiss of water upon the kindled  
branches-her being  
is a cave, there are bones at the hearth.



## *La novia de Abel*

La mujer teme por el hombre, él sale  
solo a sus labores. Ningún espejo  
anida en su bolsillo. Su rostro  
se abre y se cierra con sus esperanzas.  
Su sexo cuelga inoculto  
o se levanta ante él  
ciego e inquisitivo.

Ella se cree  
con suerte. Pero triste. Cuando sale  
se mira en el espejo, se  
recuerda. Piedras, carbón,  
el silbido del agua sobre las ramas  
encendidas: su ser  
es una cueva, hay huesos en el fogón.

## *The Runes*

*(These words were given me in a dream.  
In the dream I was a Finnish child of 8 or  
9 who had been given by her teacher the  
task of writing out these 3 ancient runes  
of her people. This is how they went:)*

(1) Know the pinetrees. Know the orange dryness of sickness and death in needle and cone. Know them too in green health, those among whom your life is laid.

(2) Know the ship you sail on. Know its timbers. Deep the fjord waters where you sail, steep the cliffs, deep into the unknown coast goes the winding fjord. But what would you have? Would you be tied up to a sandwhite quay in perpetual sunshine, yards and masts sprouting little violet mandolins?

(3) In city, in suburb, in forest, no way to stretch out the arms –so if you would grow, go straight up or deep down.

## *Las runas*

*(Estas palabras me fueron dadas en un sueño. En el sueño yo era una niña finlandesa de 8 o 9 años a quien su maestro le había encomendado la tarea de transcribir estas 3 runas antiguas de su pueblo. Rezaban así:)*

(1) Conoce a los pinos. Conoce la aridez naranja de la enfermedad y la muerte en la aguja y el cono. Conócelos también con verde salud, aquéllos entre los que yace tu vida.

(2) Conoce el barco en que navegas. Conoce su maderamen. En lo hondo de las aguas fiordas en que navegas, en lo escarpado de los acantilados, hacia adentro de la costa desconocida va el fiordo sinuoso. Pero ¿qué tendrías? ¿Estarías atado al muelle de blanca arena bajo un sol perpetuo, astilleros y mástiles haciendo germinar pequeñas mandolinas violetas?

(3) En la ciudad, en el suburbio, en el bosque, no hay forma de estirar los brazos; así que si has de crecer, hazlo hacia arriba o muy hacia abajo.

## *Living*

The fire in leaf and grass  
so green it seems  
each summer the last summer.

The wind blowing, the leaves  
shivering in the sun,  
each day the last day.

A red salamander  
so cold and so  
easy the catch, dreamily  
moves his delicate feet  
and long tail. I hold  
my hand open for him to go.

Each minute the last minute.

*"... un breve poema mío (de The Sorrow Dance) ... trata, pienso, de la forma en que una aceptación de nuestra fragilidad, de la fragilidad terrena, es lo que permite vivir en el momento, saber realmente que estamos vivos en cada instante, lo que, a mí me parece, es nuestro gran, nuestro hilarante, nuestro franco secreto de paradójico deleite."*

## *Viviendo*

El fuego en hojas y pasto  
tan verde parece  
cada verano el último verano.

Sopla el viento, las hojas  
tiemblan al sol,  
cada día el último día.

Una salamandra roja  
tan fría y tan  
fácil de atrapar, soñadora,

mueve sus delicadas patas  
y larga cola. Mantengo abierta  
mi mano para que parta.

Cada minuto el último minuto.

## *The Charge*

### Returning

to all the unsaid  
all the lost living untranslated  
in any sense,  
and the dead  
unrecognized, celebrated  
only in dreams that die by morning

is a mourning or ghostwalking only.  
You must make, said music

in its voices of metal and wood  
in its dancing diagrams, moving  
apart and together, along  
and over and under a line  
and speaking in one voice,

make  
my image. Let be  
what is gone.

## *Exhortación*

Volver

al rescoldo  
de lo que perdió la vida  
sin expresar algo,  
a lo muerto  
en secreto, revelado  
sólo en sueños desvanecidos al despertar,

es ser simplemente una pena o un fantasma deambulante.  
Debes forjar

música que hable con metales y maderas,  
en diagramas móviles, separando  
y uniendo, a lo largo  
arriba y abajo del verso  
en una sola voz,

haz  
como yo. Deja  
lo que se fue.

## *Obsessions*

Maybe it is true we have to return  
to the black air of ashcan city  
because it is there the most life was burned,

as ghosts or criminals return?  
But no, the city has no monopoly  
of intense life. The dust burned

golden or violet in the wide land  
to which we ran away, images  
of passion sprang out of the land

as whirlwinds or red flowers, your hands  
opened in anguish or clenched in violence  
under that sun, and clasped my hands

in that place to which we will not return  
where so much happened that no one else noticed,  
where the city's ashes that we brought with us  
flew into the intense sky still burning.



## *Obsesiones*

¿En verdad debemos regresar  
al lugar donde la vida se consume,  
a los negros nubarrones de la ciudad en cenizas,

como espectros o criminales?  
No, el monopolio de la vida intensa  
no es la ciudad. En las praderas

a las que huimos el polvo se incendiaba  
en dorados y violetas, la pasión  
surgía de la tierra

como remolinos y flores rojas;  
tus manos se abrían implorantes o violentamente  
se cerraban bajo otro sol y estrechaban las mías

en ese sitio al cual no volveremos, donde  
era tanto lo vivido que nadie lo veía,  
y volaban en el intenso cielo las cenizas de la ciudad  
que llevamos con nosotros, aún quemantes.



# Ensayos

*Danzante*, cerámica de Teotihuacán.  
Museo Nacional de Antropología e Historia,  
México, D.F.

# Sobre la función del verso

No sólo adolescentes desventurados, sino muchos poetas talentosos y justamente estimados, que escriben en formas no métricas contemporáneas, poseen un concepto del verso de lo más vago y un uso del mismo de lo más fortuito. Sin embargo, no hay herramienta del arte poética más importante a nuestra disposición, ninguna que proporcione efectos más sutiles y precisos que la ruptura del verso (*linebreak*) si se la entiende correctamente.

Si digo que su función en el desarrollo de la poesía moderna en inglés es evolutiva, no quiero decir que considero a la moderna poesía no métrica “mejor” o “superior” a la gran poesía del pasado, a la que amo y honro. Eso sería obviamente absurdo. Pero sí siento que existen hoy pocos poetas cuya sensibilidad se exprese naturalmente en la forma tradicional (salvo por la sátira o la ironía pronunciada) y que aquéllos que lo hacen son, de algún modo, anacrónicos. La naturaleza cerrada, contenida de tales formas tiene que ver menos con el sentido relativista de la vida que inevitablemente prevalece a fines del siglo veinte, que otros modos más exploratorios, de finales más abiertos. Un soneto puede terminar con una pregunta; pero su estructura esencial, subyacente, arriba a una *resolución*. Las “formas abiertas” no terminan necesariamente de manera inconclusa, pero su grado de conclusión es —estructural y, por eso, expresivamente— menos pronunciado, y comparte la naturaleza abierta del todo. No implican, por lo general, una certeza dogmática; mientras que, bajo una superficie de dudas quizá individuales, la estructura del soneto o del pareado heroico atestigua las certezas de las respectivas épocas de origen de estas formas. Las formas más aptas para expresar la sensibilidad de nuestra era son las exploratorias, las abiertas.

¿En qué sentido es exploratoria la poesía no métrica contemporánea? Lo que quiero decir con esa palabra es que tal poesía,

más que la mayor parte de la poesía del pasado, incorpora y revela el *proceso* de pensar/sentir, sentir/pensar, en lugar de enfocar exclusivamente sus *resultados*; y al hacerlo explora (o puede explorar) la experiencia humana de un modo que no es enteramente nuevo, pero que es (o puede ser) valioso en la sutil diferencia de su acercamiento: valioso a la vez como testimonio humano y como experiencia estética. Y la herramienta de precisión crucial para crear este modo de exploración es la ruptura del verso. La función más obvia de la ruptura de la línea es rítmica: puede registrar las mínimas (aunque significativas) hesitaciones entre palabra y palabra que son características de la danza de la mente entre percepciones, pero que no son notadas por la puntuación gramatical. La puntuación regular es una parte de la estructura de la oración regular, es decir, de la expresión de los pensamientos completos; y esta expresión es típica de la prosa, aunque la prosa no está en todo momento ligada a su lógica. Pero en los poemas uno tiene la oportunidad no sólo, como en la prosa expresiva, de apartarse de la norma sintáctica, sino también de hacer manifiesta, a través de medios estructurales intrínsecos, la interacción o el contrapunto del proceso y el acabado –en otras palabras, de presentar la dinámica de la percepción *junto con* su llegada a la expresión plena. La ruptura del verso es una forma de puntuación que se *suma* a la puntuación que forma parte de la lógica de los pensamientos completos. Las rupturas de verso, aunadas al uso inteligente de las sangrías y otros inventos de marcación, representan una puntuación peculiarmente *poética*, alógica, paralela (no competitiva).

¿Cuál es la naturaleza de las pausas alógicas que registra la ruptura del verso? Si los lectores piensan en su propio discurso, o su propio, silencioso monólogo interior al describir los pensamientos, los sentimientos, las percepciones, escenas o acontecimientos, reconocerán, pienso, que con frecuencia dudan –si bien muy brevemente– como con una pregunta no dicha, –un “¿qué?” o un “¿quién?” o un “¿cómo?”– antes de los sustantivos, adjetivos, verbos, ninguno de los cuales requiere ser precedido por una coma u otro signo de puntuación normal en el curso de la lógica sintáctica. Incorporar estas pausas en la estructura rítmica de un poema puede hacer varias cosas: por ejemplo, permite al lector compartir más íntimamente la experiencia que está siendo

articulada; e introduciendo un contrarritmo alógico en un ritmo lógico de sintaxis causa, al interactuar ambos, un efecto más cercano a la canción que a la afirmación, a la danza que al caminar. De esta manera la experiencia de empatía emocional o de identificación, aunada a la complejidad acústica de la estructura del lenguaje, se resume en un orden estético intenso que es diferente de aquél que se recibe de un poema en el que las formas métricas están combinadas con la sola sintaxis lógica. (Por supuesto que el manejo del verso en formas *métricas* puede también permitir el registro de tales pausas alógicas; Gerard Manley Hopkins proporciona abundante evidencia de ello. Pero Hopkins, en ésta como en otras cuestiones, parece ser “la excepción que confirma la regla”; y la alianza de las formas métricas y el carácter igualmente “cerrado” o “completo” de la sintaxis lógica parece natural y apropiada, a pesar de posibles inversiones. Las inversiones del orden de las palabras en la prosa normal eran, después de todo, una convención estilística, adoptada por elección, no por ineptitud técnica, durante siglos; si bien su empleo después de un momento dado nos parece la prueba de una falta de habilidad, y por cierto son los primeros signos del languidecimiento de la viabilidad de una tradición). No es que la danza del pensamiento/sentimiento alógico en proceso *no pueda* ser registrada en formas métricas, sino más bien que el hacerlo parece ir en contra de la disposición natural de tales formas, como si se forzara a un medio intratable para desempeñar un uso inapropiado; mientras que el potencial para tal uso está implícito en la naturaleza constantemente evolutiva de las formas abiertas.

Sin embargo, la función más específica, precisa y estimulante de la ruptura del verso, y la menos entendida, es su efecto en el *melos* de un poema. Es aquí, y no sólo en los efectos *rítmicos*, que yace su potencial más grande, tanto en la exploración de áreas de conciencia humana como en la creación de nuevas experiencias estéticas. ¿Cómo afectan las rupturas de verso al elemento melódico de un poema? De una manera tan simple que parece sorprendente que este aspecto de su función no sea considerado, si bien no sólo los talleres de estudiantes de poesía sino cualquier revista o antología de poesía contemporánea provee evidencia de una falta general de comprensión de este factor; y aun cuando algunos poetas manifiestan un sentido intuitivo de cómo cortar

los versos, rara vez parece ir acompañado de una comprensión teórica de lo que han hecho bien. No obstante, no es difícil demostrar a los estudiantes que –dado que el despliegue del poema en la página es considerado como una marcación, esto es, como las instrucciones visuales para efectos auditivos– la forma en que los versos son cortados afecta no sólo al ritmo sino a los *modelos tonales*.

El ritmo puede sonar en un monotonó, en un único tono; la melodía es el resultado de modelos de tono combinados con modelos rítmicos. La forma en que las rupturas de verso, observadas respetuosamente, como parte de un registro (y consideradas como, digamos, aproximadamente media coma de duración), determinan el modelo tonal de una oración, puede claramente ser vista si se escribe un poema, o unas pocas líneas, de varias maneras (cambiando las rupturas de verso, pero nada más) y se lee en voz alta. Tomen, por ejemplo, estas líneas mías (escogidas al azar):<sup>1</sup>

Crippled with desire, he questioned it.  
Evening upon the heights, juice of the pomegranate:  
who could connect it with sunlight?<sup>2</sup>

Léanlos en voz alta. Ahora traten de leer las mismas palabras en voz alta a partir de esta marcación:

Cripple with desire, he  
questioned it. Evening  
upon the heights,  
juice of pomegranate:  
who  
could connect it with sunlight?

O bien:

Crippled  
with desire, he questioned  
it. Evening  
upon the heights, juice  
of the pomegranate:

who could  
connect it with sunlight?

Etc.

La entonación, los ascensos y descensos de la voz, cambian involuntariamente al cambiar el ritmo (alterado por el lugar en el que esta minúscula pausa o “descanso” musical ocurre). Estos cambios podrían ser registrados en forma gráfica por algún instrumento, como los latidos del corazón o las ondas del cerebro son plasmados gráficamente. La cuestión no es si los versos, como los escribí, están divididos de la mejor manera posible; con respecto a eso, los lectores deben juzgar por sí mismos. Estoy simplemente señalando que, leído de manera natural pero respetando la pausa fraccional de la ruptura, el cambio en un modelo tonal *ocurre* con cada variación de versificación. Un hermoso ejemplo de versificación expresiva es el famoso poema de William Carlos Williams sobre la vieja comiendo ciruelas:<sup>3</sup>

They taste good to her.  
They taste good  
to her. They taste  
good to her.<sup>4</sup>

Primero se construye la afirmación; luego la palabra *good* es (sin el énfasis torpe y exagerado que daría un cambio de tipografía) trasladada, por un instante, al centro de nuestra (y su) atención; luego se le da a la palabra *taste* una prominencia momentánea similar, con *good* sonando en una nueva nota, reafirmada –de modo tal que tenemos primero el reconocimiento general de satisfacción, luego la intensificación de esa sensación, más tarde su voluptuosa localización en el sentido del gusto. Y todo esto es presentado por medio de los tonos indicados, es decir, por la melodía y no sólo por el ritmo.

Siempre me ha emocionado la forma en que la musicalidad de un poema podría emerger de lo que llamé “fidelidad para con la experiencia”, pero me llevó algún tiempo darme cuenta cuáles eran los mecanismos de tal precisión a medida que se relacionaban con esta cuestión del modelo tonal. El asunto es que, del mismo modo que las vocales y las consonantes afectan la



musicalidad de la poesía, no a través de la mera eufonía sino de una interrelación expresiva, significativa, los matices de significado comprendidos en las variaciones de tono crean una *melodía significativa, expresiva* en la estrecha escala tonal del discurso, no simplemente una linda “tonada”.

Una de las formas en la que muchos poetas revelan su falta de conciencia sobre la función de la ruptura del verso es la manera en que comienzan el verso con la palabra “it”, por ejemplo, cuando resulta claro, por el contexto, que no quieren dar el énfasis extra –relacionado tanto con el ritmo como con el tono– que éste le da. Es por eso que, si uno escribe:

He did not know  
it, but at this very moment  
his house was burning,<sup>5</sup>

se le da a la palabra “it” una importancia indebida. Se da otro ejemplo en mi segunda variante de los versos de “Red Snow”. Al “it” de la tercera línea se le da una prominencia completamente insignificante, inoportuna y absurda. Cuando un poeta pone una palabra sin sentido desde el punto de vista acústico, parece claro que no entiende el efecto de hacer tal cosa, o bien que está confusamente atado a la idea del “encabalgamiento”. El encabalgamiento es útil para prevenir la monotonía de tantos versos que terminan en una pausa completa en un poema métrico, pero la variedad deseada puede obtenerse por varios otros medios en las formas abiertas contemporáneas; y quitarle al verso contemporáneo su pausa fraccional (la que, como he dicho, representa, o más bien, manifiesta, una hesitación comparativamente minúscula, pero afectiva en el proceso de pensar/sentir) es quitarle a una herramienta de precisión su función principal. Con frecuencia el poeta, inseguro de todo principio de acuerdo al cual concluir un verso, escribirá como si la ruptura real viniera después de la primera palabra del siguiente verso, por ejemplo:

As children in their night  
gowns go upstairs. . .,<sup>6</sup>

mientras que *si uno observa el resultado*, un extraño e inexpressivo “descanso” ocurre entre dos palabras que el poeta, al leer en voz alta, vincula naturalmente como “nightgowns”. La definición de X.J. Kennedy de un “*run-on line*” (*Introduction to Poetry*, 1966) es que “no termina en puntuación y por o tanto es leído con una *pequeña pausa* después de él”, mientras que “si termina con una pausa completa, por lo general, indicada por algún signo de puntuación, lo llamamos *end-stopped*”. (El subrayado en “*pequeña pausa*” es mío). Los poetas que escriben poemas no métricos, pero que hacen como si la ruptura del verso no existiera, ni siquiera respetan la “*pequeña pausa*” tradicional del verso que se continúa (*run-on line*). El hecho es que están confundidos sobre qué es el verso realmente, y por consiguiente, algunos de nuestros mejores y mas influyentes poetas se han volcado cada vez más hacia los párrafos en prosa por lo que yo siento son razones erróneas; por ejemplo, menos por un sentido de las virtudes peculiares de la prosa que por un fracaso en darle sentido al verso.

Una de las virtudes importantes en la comprensión de la función de la ruptura del verso, es decir, de la línea misma, es que tal comprensión no ocasiona de ninguna manera que los poetas escriban igual entre sí. Es una *herramienta*, no un estilo. Los estudiantes que comprenden en un taller la idea del *registro preciso* no comienzan todos a sonar igual. Por el contrario, cada voz individual suena más clara, porque cada una ha ganado un grado de control sobre cómo quieren que un poema suene. En ocasiones un estudiante registra un poema de determinada manera sobre el papel, pero lo lee en voz alta de manera diferente. Mi preocupación –y aquélla de sus compañeros y compañeras una vez que han entendido el problema– es determinar de qué manera quiere el autor que suene el poema. Alguien se lo leerá a él o a ella *tal y como está escrito* y alguien más señalará cómo el texto, el registro, fue ignorado en la lectura. “Aquí te pasaste”, “Aquí te detuviste, pero lo hiciste a medio verso y no hay indicación de ‘descanso’ allí”. Entonces, el poeta estudiante puede decidir o sentir si él o ella lo anotó mal pero lo leyó bien, o viceversa. Esa decisión es muy personal y tiene mucho que ver con la sensibilidad individual del escritor y con el carácter único de la experiencia corporeizada en las palabras del poema, así como con la racionalidad universalmente reconocible, si bien eso

puede jugar su parte, también. El resultado, en todo caso, es más bien definir y clarificar las voces individuales más que homogeneizarlas; porque las *razones* para las pausas y detenimientos, para los énfasis y los cambios expresivos de tono, serán tan variadas como las personas que escriben. La comprensión de la función de la ruptura del verso da a cada creador único el poder de ser más preciso, y por lo tanto, más, y no menos, individualizado. La voz así revelada será, no necesariamente el reconocible “otro” (*outer*) que uno escucha en los poetas que han tomado la teoría de la respiración de Olson demasiado literalmente, sino más bien la voz interior, la voz de la soledad de cada uno hecha audible y cantando a una multitud de otras soledades.

El exceso de subjetividad (y por lo tanto de incomunicabilidad) en la elaboración de decisiones estructurales en las formas abiertas es un problema sólo cuando el escritor tiene un inadecuado sentido de la forma. Cuando el registro escrito señala de manera precisa las percepciones, una totalidad –un paisaje interior o una forma– comienza a emerger; y el escritor dotado no está tan sumergido en las partes de modo que la suma pase inadvertida. La suma es objetiva, relativamente al menos; tiene presencia, carácter, y –a medida que se desarrolla– necesidades. Las partes del poema están instintivamente ajustadas en cierto grado para servir a las necesidades de la totalidad. Y mientras que este ajuste tiene lugar, se evita el exceso de subjetividad. Detalles de naturaleza privada como algo distinto de una naturaleza personal pueden ser borrados, por ejemplo, en provecho de un todo más completo, más claro, más comunicable. (Por privada quiero decir aquéllos que poseen asociaciones para el escritor, pero que son inaccesibles a los lectores sin una explicación especial por parte del escritor, la cual no forma parte del poema; mientras que lo personal, aunque puede incorporar lo privado, tiene una energía derivada de asociaciones que son compartibles con el lector y *son* así compartidas dentro del poema mismo).

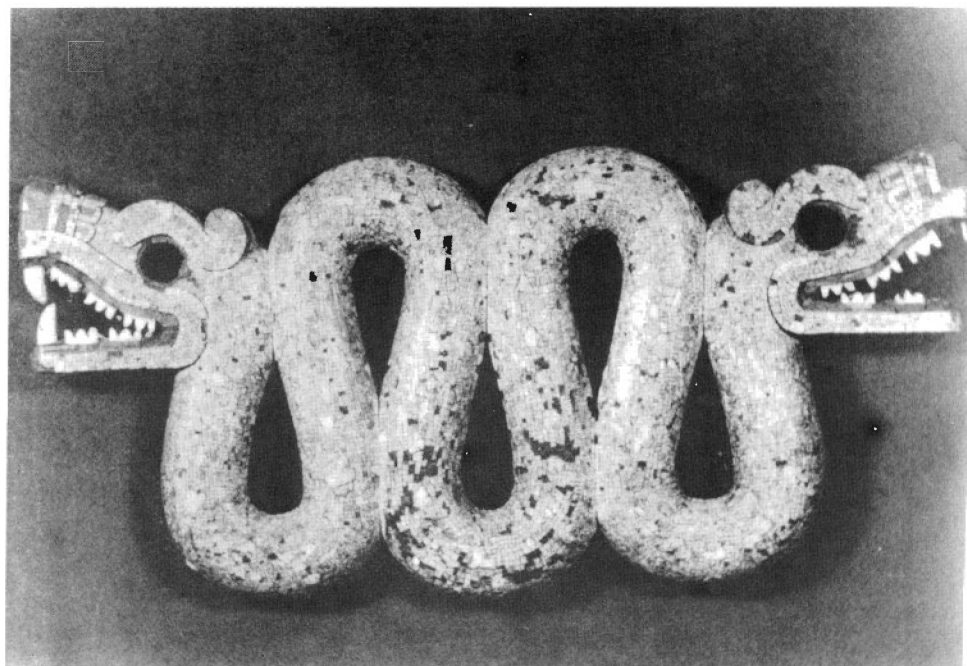
Otra forma de acercamiento al problema de lo subjetivo/objetivo es decir que, mientras que las maneras tradicionales proporcionan ciertos estándares para la comparación objetiva y para la evaluación de los poemas como estructuras efectivas (técnicamente, en todo caso), las formas abiertas, usadas con

comprensión de sus oportunidades técnicas, *construyen contextos únicos* que se encargan asimismo de tal evaluación. En otras palabras, si bien la “justeza” de sus versos no puede ser juzgada por medio de un método de escansión preconcebido, cada uno de estos poemas, si están bien escritos, presenta un todo compuesto en el que los versos falsos (o los lapsus) pueden ser oídos por cualquier oído atento, no como si no lograra conformarse a una regla externa, sino como fallas que no contribuyen a la gracia o a la fuerza implícitas en un sistema peculiar de ese poema, y que provienen del paisaje interior del cual es la manifestación verbal.

El *melos* de la poesía métrica no fue fácil de conseguir, pero hubo versos-guías y modelos, aun cuando, como último recurso, nada puedo substituir al “oído” dotado. El *melos* de las formas abiertas es incluso más difícil de estudiar si buscamos modelos; su secreto yace no en modelos sino en la “fidelidad a la experiencia” de la que he escrito en algún otro lugar; y, a su vez, la fidelidad exige una comprensión delicada y precisa de los medios técnicos a nuestra disposición. Un reconocimiento general de la importancia primaria del verso y de la forma en que el ritmo se relaciona con la melodía sería útil para el estado del arte de la poesía, de la misma manera que una aceptación general del compás y otras notaciones musicales fueron útiles para el arte de la música. Se mantuvo una amplitud enteramente adecuada en lo que se refiere a la interpretación de un registro musical (como lo puede oír, por ejemplo, cualquiera que escuche a diferentes pianistas tocar la misma sonata), pero al mismo tiempo, el compositor adquirió un grado de control más sutil. Sólo si los escritores están de acuerdo en la naturaleza y en la función de esta herramienta podrán los lectores cooperar plenamente, de modo que el poema adquiera el grado más pleno de vida autónoma.

#### NOTAS:

1. De “*Four Embroideries: (III) Red Snow*”, *Relearning the Alphabet* (New York, New Directions, 1970).
2. Mutilado de deseo, lo cuestionó./Noche sobre las alturas, jugo de granada:/ ¿quién podría conectarlo con la luz del sol?
3. “To a poor old woman”, *Collected Earlier Poems* (New York, New Directions, 1938).
4. Le saben buenas a ella./Le saben buenas/a ella. Le saben/ buenas a ella.
5. El no lo sabía/ pero en ese preciso momento/su casa estaba ardiendo.
6. Mientras los niños en camisón/suben...



*Serpiente bicéfala*, mosaico sobre madera. Cultura mexicana.  
Museo Británico, Londres.

# Técnica y entonación

Mucha gente escribe en lo que ha dado en llamarse “formas abiertas”, sin mucha idea de por qué lo hace o de lo que esas formas exigen. O si en verdad lo piensan, parece como si lo hicieran fundamentalmente para reconocer que están confundidos. Navegan sin pilotos y sin los mapas que las formas tradicionales proporcionan. Si uno está interesado en la *exploración*, uno sabe que los riesgos son parte de la aventura; sin embargo, a medida que los exploradores viajan hacen mapas, y si bien cada viaje subsiguiente en la misma zona del océano será una aventura aislada (clima y tripulación y pájaros que pasan y ballenas y monstruos todos variables), rocas y bajos, buenos canales e islas útiles habrán sido, no obstante, anotados y esta información podrá ser usada por otros viajeros. Pero aunque la gente ha estado explorando las formas abiertas desde hace ya mucho tiempo, partiendo del verso libre del que fue pionero Whitman y recogió Sandburg más tarde, o el muy diferente verso libre de los imagistas, o las varias modalidades de las últimas dos décadas (de manera tal que hoy en día es raro encontrar un universitario joven que escriba en formas tradicionales) ha habido una curiosa carencia de lectura de mapas de navegación, de modo que la gente no sólo tiene sus propias aventuras que hacen que todo valga la pena y sea estimulante, sino que también continúa chocando innecesariamente con las mismas viejas rocas, lo cual no es para nada interesante. (Y a propósito, cuando realmente atentan contra las formas tradicionales, los estudiantes revelan con frecuencia una ineptitud para ver, que a su vez revela lo poco ejercitados que están sus *oídos* aun en las más simples estructuras rítmicas repetitivas). Porque a juzgar por mi experiencia de maestra y también de lectora, esta confusión general me parece tan extendida que voy a tratar de anotar algunos problemas comunes de técnica, de anotar eficazmente en el papel el

registro escrito de poemas estructurados de una manera no tradicional. Dado que no existe un consenso sobre algunas de las herramientas de marcación –de la misma manera que hasta el siglo dieciocho no había virtualmente ningún consenso sobre las técnicas de notación musical–, creo poder detectar incertidumbre y un acercamiento azaroso a estos asuntos incluso en algunos de los mayores poetas de nuestro tiempo. Cuando hablo de consenso no estoy sugiriendo que la gente debería de escribir de manera semejante, sólo que sería útil si un mayor número de poetas consideraran qué herramientas tipográficas y de otro tipo tenemos efectivamente a nuestra disposición y cuál es su *función*. Señalar que un cepillo de carpintero no está diseñado para ser usado como un afilador de cuchillos o un abrelatas no explica cómo se cepilla un trozo de madera; e indicar que objetos diseñados específicamente para afilar cuchillos o para abrir latas existen realmente, no significa dictaminar qué se cortará con ese cuchillo o si la lata que habrá de ser abierta deberá ser de cerveza o de frijoles.

Obviamente la cuestión más importante y sobre la que existe más incertidumbre es, ¿qué es el verso?, ¿qué hace que un verso sea un verso?, ¿cómo saber dónde concluirlo si no tienes una estructura métrica predeterminada que te lo diga?, ¿si es sólo un asunto de dejarse llevar por el sentimiento, por el oído, si existe algún principio que nos ayude a evaluar las propias elecciones? La manera de averiguarlo, creo, es mirar lo que un verso *hace*. Toma un poema y mecanografíalo como un párrafo en prosa. Vuélvelo a pasar a máquina en versos, pero no en sus propios versos, divídelo de manera diferente. Léelo en voz alta (observando que la ruptura del verso, aproximadamente una media coma, está allí ciertamente para ser *usada*, y si simplemente sigues de largo, ignorándola, puedes de igual manera reconocer que quieres escribir en prosa y hacerlo). A medida que llevas a cabo este ejercicio o experimento, comenzarás inevitablemente a *experimentar* las cosas que las rupturas del verso hacen, y esto será mucho más útil que lo que te *cuenten al respecto*. No obstante, enlistaré algunas de las cosas que producen, a las que puedes prestar atención:

A menos que un verso consista casualmente en una frase o cláusula completa, *interrumpe sutilmente una frase o cláusula*. (Si bien

los versos pueden también contener oraciones, frases o cláusulas completas).

¿Cuál es la función de tales interrupciones? Su primera función es notar las minúsculas pausas no sintácticas que constantemente tienen lugar durante el proceso de pensar/sentir, pausas que pueden ocurrir ante cualquier otra parte del discurso y que, al no formar parte de la lógica de la sintaxis, no son indicadas por la puntuación ordinaria. La mente, a medida que siente el camino hacia un pensamiento o impresión, se detiene a menudo con un pie en el aire, su antena ondulando, y su nariz alesteando. Las rupturas de verso (si bien puede ocurrir que coincidan con los signos de puntuación sintáctica, comas, punto y coma o lo que sea) anotan estas hesitaciones infinitesimales. Mira a los gatos, perros e insectos cuando caminan por ahí: se comportan de manera muy parecida a la mente humana. Esta es la razón por la que Valéry define la prosa en términos de caminar con un propósito (orientado a una meta) y a la poesía como una danza gratuita. Si las rupturas del verso funcionan como una forma de puntuación no sintáctica, ¿por qué lo hacen? Para revelar el *proceso* de pensar/sentir. ¿Qué implica esto? Pienso que implica que el impulso del siglo veinte de alejarse de las formas prescritas no siempre se ha debido a la rebelión y a un deseo de mayor libertad, sino más bien a un interés creciente en la experiencia del viaje y no sólo en el destino. Esta afirmación no pretende denigrar las grandes obras del pasado, las que enfocan, por regla general, la meta alcanzada y no el proceso de alcanzarla. Todo lo que quiero decir es que, de la misma manera que una oración es un pensamiento completo, así también una forma tradicional –el soneto, la villanela, etc., incluso el verso libre– es un sistema completo; y si bien un gran poeta puede hacer surgir maravillosas sorpresas en ellas, con todo, las expectativas puestas por nuestro previo conocimiento del sistema se cumplen, y adquirimos gran parte de nuestra gratificación al leer tales poemas, precisamente del hecho de que nuestras expectativas se cumplan. Y eso es algo así como recibir el fruto de las Hespérides sin haber viajado hasta allí, algún otro viajero nos lo ha traído. Pero hay algo en la conciencia o en la sensibilidad del siglo veinte que quiere compartir los esfuerzos del viaje; o al menos queremos oír el relato del viaje. El explorador-poeta, dirigiéndose al Monte



Everest, voló a Bombay o a Delhi, ¿cómo fue el viaje?, ¿cómo llegaron él o ella de allí al Tibet?, ¿cómo eran los Sherpas?, ¿y qué hay de las estribaciones?, ¿querían aún llegar al Everest cuando vieron por primera vez el lado sur del pico occidental? Etcétera. Estamos tan interesados en el proceso y en la digresión como en el fin último.

En este punto, me sorprende el hecho de que parezca estar haciendo una enunciación sobre el *contenido*, lo que no era mi intención. No quiero decir que yo creo que queramos que todos los poemas sean digresivos, incluso errantes. Puede haber poemas, buenos poemas que así lo sean (siempre y cuando cada digresión contribuya en última instancia a las necesidades de la composición), pero de ninguna manera estoy abogando por ellos de manera especial, y no es el contenido el que está en cuestión sino la estructura. Tal vez debería hablar de metáforas; comparemos los poemas con las pinturas: la analogía consiste en que, si elegimos las formas abiertas en las que el movimiento del verso puede registrar el movimiento de la mente en el acto de pensar / sentir, sentir / pensar, tenemos algo así como un interés por ver las pinceladas; nos gusta experimentar la curiosa doble visión de la escena representada y las pinceladas y manchas de la paleta y las capas de empaste que la producen. En el proceso de ofrecernos esta experiencia, incorporando en la estructura rítmica del poema aquellas pequeñas pausas o descansos de los que no da cuenta la lógica de la sintaxis, se produce un segundo efecto esencial: el cambio de modelo tonal que ocurre inevitablemente al observarse las rupturas de verso. He escrito en algún lugar sobre esto:<sup>1</sup> la forma en que se crea la *melodía*, no sólo por la interacción de las vocales *dentro* de los versos, sino por el patrón general de entonación registrado por la ruptura o la división de las palabras en versos, y sobre cómo este elemento melódico no es meramente un enlace ornamental, sino que, al derivar, como en verdad lo hace, de la mimesis del proceso mental, es fundamentalmente expresivo.

Veamos ahora otra “herramienta”: la sangría. ¿Por qué algunos poemas parecen estar esparcidos por toda la página? Las sangrías tienen varias funciones: una de ellas tiene que ver con el hecho de que la coordinación ojo-oído-boca hace del mirar desde el final del verso y de regreso al margen del principio, una

experiencia diferente de aquélla que supone mirar desde el final del verso hasta el principio de un verso sangrado; ésta última es sentida como infinitesimalmente más veloz. El registro de un grado de rapidez comporta, de manera subliminal, una sensación de que el verso sangrado está relacionado con el que lo precede de manera especialmente estrecha. Por ejemplo, yo usé el sangrado en estos versos,

up and up  
into the tower of the tree<sup>2</sup>

porque si yo hubiera puesto todas las palabras en un verso, habría perdido el sonido ascendente del primer medio verso; se habría disipado. Y si hubiera regresado al margen, habría perdido *dentritud* (*into-ness*) en curso que empuja miméticamente hacia arriba y hacia dentro de la torre del árbol. La otra función fundamental de las sangrías es marcar claramente las listas o categorías en favor de la claridad, pero esto también funciona no sólo del ojo al cerebro, *intelectualmente*, sino también del ojo al oído y la voz, *sensualmente*, y por lo tanto expresivamente. Por medio de los cambios de tono y altura provocados subliminalmente, el registro provee una gráfica emocional más sutil de lo que podría sin ellos.

Si echan una ojeada a "A Son", en mi libro *Life in the Forest*, verán una marcación que emplea, cuidadosamente, grados de sangría consistentes: a las subcategorías de contenido, dentro de toda la composición sintáctica, se les asigna grados específicos de sangría. El primer verso presenta el sujeto, flama-plumaje-capullo-monstruo. Los nueve versos siguientes se alternan entre atributos y acciones, y están encerrados entre guiones que se abren a la mitad del primer verso. (El primer verso necesitaba ser simple, aunque interrumpido por el guión que pone de relieve la cláusula subsidiaria para vincular firmemente al monstruo con sus atributos). El último verso de la estrofa regresa al margen para completar la oración: "a flamey monster/bore a son" (un monstruo en llamas/engendró un hijo). La segunda estrofa comienza con un verso sangrado porque su sujeto es indeterminado; una pregunta abre la estrofa y la persona es descrita como medio hombre y medio monstruo. Así que la disposición de la

estrofa entera en la página es en cierto modo ondulante. La tercera estrofa, que comienza "The son. . .", repite la lógica de la primera, excepto por el hecho de que habla del hijo haciendo derivar sus rasgos de sus dos padres –plumas de fuego de ambos y también algo mágicamente transformacional de la madre y algo de la elemental bondad humana del padre–; el último verso está centrado: "a triple goodness" (una triple bondad). La cuarta estrofa está toda sobre el margen porque se sigue, sintácticamente, de manera directa del primer esqueleto y oración-andamio,

A monster  
bore a son.  
If to be artist  
is to be monster,  
he too was monster.<sup>3</sup>

Pero después de la afirmación que inicia con "But" viene otro pasaje sangrado, sangrado porque es descriptivo como no lo son los versos que preceden de manera inmediata. La última estrofa comienza con una sangría que está centrada, porque esto sugiere (otra vez de modo subliminal, la fisiología conspirando contra la comprensión) una mezcla o encuentro que es de lo que habla el poema. Las alternancias de los tres versos finales son un eco de las de las estrofas uno y tres, pero ahora siento que toda esta estrofa debería de haber sido sangrada: es decir, centrada, dejando intactas las sangrías existentes, y fue un error de lógica del oficio dejarla al margen.

Otro asunto sobre el cual existe un vago consenso, pero para el que poca gente parece encontrar una *razón*, es qué es lo que hacen las mayúsculas y por qué han sido dejadas de lado por tantos poetas del siglo veinte. Bien, ellas detienen muy levemente el flujo de verso a verso, y si uno usa el tipo de recursos de marcación cuidadosa y detallada de que he dado ejemplos, entonces, su falta absoluta de necesidad las convierte en una distracción. A alguna gente, sin embargo, le gusta por la precisa razón de que sí detienen un poquito el flujo; así que puede *hacérselas* funcionar. ¿Y qué hay del uso de las iniciales en minúscula a todo lo largo del poema? Personalmente me desagrada esta práctica porque parece artificial y, por lo mismo, distrae la

atención, especialmente *I* (*yo*) en minúscula; y no veo la función de comenzar una oración sin mayúscula sobre todo en la primera oración de un poema. Pero más importante que si usas o no mayúsculas es el hecho de si las usas consistentemente en un poema dado. Si no eres consistente en el uso de cualquier recurso, el lector no sabrá si algo es meramente un error tipográfico o si está destinado a contribuir –como todo, hasta el último guión, debería– a la vida del poema.

Estas parecen ser las cuestiones técnicas acerca de las cuales existe más confusión entre mucha gente. Pero lo que me gustaría ahora es verter un concepto que no tiene que ver específicamente con las formas abiertas: la idea de lo que llamo *entonación* (*tune-up*). Involucra a la dicción. Obviamente todos queremos evitar el cliché, excepto en el diálogo o en la ironía; pero a veces, aun cuando no estemos escribiendo en clichés, y aunque podamos estar consagrados a la búsqueda de una máxima precisión, parece como si no revisáramos constantemente nuestras palabras para ver si nuestra dicción está a tono con el máximo nivel de energía compatible con el poema individual. Ciertamente, sentimos que en algunos poemas el tono debería relajarse. ¡Pero cuántas veces el paisaje interior de un tema y nuestra propia experiencia de la tensión interior al confrontarlo (que entonces se vuelve parte integral del paisaje interior del poema) podrían sondearse de un modo más vibrante! La habilidad técnica o artística de entonación no es lo mismo que el proceso de revisión. La revisión mayor se emprende cuando la estructura, ya sea de la secuencia, la línea del relato, la trama, el ritmo y la melodía, o bien de la dicción básica, tiene dolencias mayores. Pero la entonación es algo que uno hace cuando siente que el poema está completo y con buena salud. A veces es cuestión de dejar caer unos pocos un, el o y para comprimirlo, –jaunque cuidado con sacar algún perno o tornillo indispensable!–. Pero otras veces, de manera más creativa, es cuestión de revisar cada palabra para ver si, aunque haya parecido precisa, la palabra correcta para el trabajo, no hay –rondando las alas de tu estado mental– otra palabra exótica, sorprendente, impredecible, pero aún *más* precisa. Asómbtrate. Antes de dejar que el poema auténtico, bien labrado, emprenda sus propias aventuras por el mundo, fíjate si con un último movimiento de muñeca puedes bañarlo con unos pocos talisma-

nes de diamantes que le darán poderes de los que –tú, nosotros– carecemos; pobres, indefensas criaturas humanas que somos nosotros los poetas, salvo en el momento de abandonar los poemas que hemos traído a la luz del día desde cavernas que no nos pertenecen pero de las que, de cuando en cuando, se nos confía la custodia y la entrada.

1. Ver el ensayo previo, “Sobre la función del verso”.
2. arriba y arriba/hacia la torre del árbol.
3. Un monstruo/engendró un hijo.//Si ser artista/es ser monstruo,/él también fue un monstruo.

## *A Tree Telling of Orpheus*

White dawn. Stillness.        When the rippling began  
I took it for sea-wind, coming to our valley with rumors  
of salt, of treeless horizons. But the white fog  
didn't stir; the leaves of my brothers remained outstretched,  
unmoving.

Yet the rippling drew nearer—and then  
my own outermost branches began to tingle, almost as if  
fire had been lit below them, too close, and their twig-tips  
were drying and curling.

Yet I was not afraid, only  
deeply alert.

I was the first to see him, for I grew  
out on the pasture slope, beyond the forest.  
He was a man, it seemed: the two  
moving stems, the short trunk, the two  
arm-branches, flexible, each with five leafless  
twigs at their ends,  
and the head that's crowned by brown or gold grass,  
bearing a face not like the beaked face of a bird,  
more like a flower's.

He carried a burden made of  
some cut branch bent while it was green,  
strands of a vine tight-stretched across it. From this,  
when he touched it, and from his voice  
which unlike the wind's voice had no need of our  
leaves and branches to complete its sound,  
came the ripple.  
But it was now no longer a ripple (he had come near and

## *Un árbol habla de Orfeo*

Alba blanca. Quietud. Cuando el murmullo empezó  
creí que era el viento marino, que llegaba a nuestro valle  
/con rumores  
de sal, de horizontes sin árboles. Pero la niebla blanca  
no se agitó; las hojas de mis hermanos permanecieron extendidas,  
inmóviles.

Pero el murmullo se acercó más, y entonces  
mis propias ramas externas comenzaron a estremecerse, casi como si  
un fuego ardiera por debajo, demasiado cerca, y retorciera y  
/secara sus puntas.

Más yo no temía, sólo  
estaba profundamente alerta.

Fui quien primero lo vio, pues crecí  
en el pasto de la ladera, más allá de la floresta.  
Era un hombre, según parecía: los dos  
tallos balanceándose, el tronco corto, las dos  
ramas-brazos, flexibles, con cinco varas cada una,  
sin hojas en la punta,  
y la cabeza coronada de pasto pardo u oro,  
portando un rostro no como el rostro afilado de un pájaro  
sino como el de una flor.

Llevaba un haz de  
ramas curvas, cortadas aún verdes,  
guías de parra firmemente tensadas a lo ancho. De ahí,  
cuando lo tocaba, y de su voz  
que a diferencia de la voz del viento no necesitaba de nuestras  
hojas y ramas para completar su sonido,  
venía el murmullo.

Pero ya no era un murmullo (se había acercado y

stopped in my first shadow) it was a wave that bathed me  
as if rain

rose from below and around me  
instead of falling.

And what I felt was no longer a dry tingling:  
I seemed to be singing as he sang, I seemed to know  
what the lark knows; all my sap  
was mounting towards the sun that by now  
had risen, the mist was rising, the grass  
was drying, yet my roots felt music moisten them  
deep under earth.

He came still closer, leaned on my trunk:  
the bark thrilled like a leaf still-folded.  
Music! There was no twig of me not  
trembling with joy and fear.

Then as he sang  
it was no longer sounds only that made the music:  
he spoke, and as no tree listens I listened, and language  
came into my roots  
out of the earth,  
into my bark  
out of the air,  
into the pores of my greenest shoots  
gently as dew  
and there was no word he sang but I knew its meaning.  
He told of journeys,  
of where sun and moon go while we stand in dark,  
of an earth-journey he dreamed he would take some day  
deeper than roots...  
He told of the dreams of man, wars, passions, griefs,  
and I, a tree, understood words –ah, it seemed  
my thick bark would split like a sapling's that  
grew too fast in the spring  
when a late frost wounds it.



detenido en mi primera sombra) era una ola que me bañaba  
como si la lluvia  
se levantara y me envolviera  
en vez de caer.  
Y lo que sentí ya no fue un zumbido seco:  
Yo parecía cantar mientras él cantaba, parecía saber  
lo que sabe la alondra; toda mi savia  
se elevaba hacia el sol que para entonces  
había subido, la niebla ascendía, el pasto  
se secaba, pero mis raíces sentían que la música las humedecía  
en lo hondo de la tierra.

Se acercó todavía más, se apoyó en mi tronco:  
la corteza tembló como una hoja aún doblada.  
¡Música! Ni una rama mía dejaba de  
temblar de gozo y de miedo.

Luego al cantar  
ya no eran sólo sonidos los que hacían la música:  
hablaba, y mientras ningún árbol escuchaba, yo escuché, y el lenguaje  
penetró en mis raíces  
desde la tierra,  
en mi corteza  
desde aire,  
en los poros de mis brotes más verdes  
suavemente como rocío  
y no había palabra que él cantara cuyo significado yo desconociera.  
Habló de viajes,  
de donde el sol y la luna van mientras nosotros  
[permanecemos de pie en la oscuridad,  
de un viaje a la tierra que soñaba hacer algún día  
más hondo que las raíces...  
Habló de los sueños del hombre, de las guerras, pasiones, pesares,  
y yo, un árbol, entendí las palabras –ah, parecía  
como si mi gruesa corteza se quebrara como un árbol joven que  
crece demasiado rápido en la primavera  
cuando lo hiere una helada tardía.

Fire he sang,  
that trees fear, and I, a tree, rejoiced in its flames.  
New buds broke forth from me though it was full summer.  
As though his lyre (now I knew its name)  
were both frost and fire, its chords flamed  
up to the crown of me.

I was seed again.  
I was fern in the swamp.  
I was coal.

And at the heart of my wood  
(so close I was to becoming man or a god)  
there was a kind of silence, a kind of sickness,  
something akin to what men call boredom,  
something  
(the poem descended a scale, a stream over stones)  
that gives to a candle a coldness  
in the midst of its burning, he said.

It was then,  
when in the blaze of his power that  
reached me and changed me  
I thought I should fall my length,  
that the singer began  
to leave me. Slowly  
moved from my noon shadow  
to open light,  
words leaping and dancing over his shoulders  
back to me  
rivery sweep of lyre-tones becoming  
slowly again  
ripple.

And I  
in terror  
but not in doubt of  
what I must do

El fuego cantaba,  
aquel que los árboles temen, y yo, árbol, gozaba de sus llamas.  
Brotos nuevos despuntaron aunque era pleno verano.  
Como si su lira (ahora sabía su nombre)  
fuera fuego y nieve a la vez, sus cuerdas se inflamaban  
hasta alcanzar mi copa.

Fui semilla de nuevo  
Fui helecho en el lodo.  
Fui carbón.

Y en el corazón de mi madera  
(tan cerca estuve de volverme hombre o dios)  
          había una especie de silencio, una especie de enfermedad,  
              algo parecido a lo que los hombres llaman tedio,  
algo  
(el poema descendió una escala, un arroyo sobre piedras)  
          que da frío a la vela  
              en medio de su ardor, dijo.

Fue entonces,  
                en el esplendor de su poder que me alcanzó y cambió  
                cuando pensé que caería extendido,  
que el cantor comenzó  
                a dejarme.                      Lentamente  
                abandonó mi sombra meridiana  
  hacia la luz franca,  
las palabras saltando y bailando sobre sus hombros  
una vez más  
                curva fluvial de los tonos de la lira volviéndose  
lentamente otra vez  
                murmullo.

Y yo  
aterrado  
pero sin dudar lo  
que debía hacer



angustiado, a prisa,  
desencajé de la tierra raíz tras raíz,  
el suelo alzándose y agrietándose, el musgo haciéndose pedazos  
y detrás de mí, los otros: mis hermanos  
olvidados desde el alba. En la foresta  
ellos también habían oído,  
y arrancaban sus raíces con dolor  
después de mil años de capas de hojas muertas,  
haciendo rodar las rocas,  
huyendo  
de sus profundidades.

Se hubiera podido pensar que perderíamos el sonido de la lira,  
del canto  
tan terribles eran los sonidos de la tormenta, allí donde no había  
/tormenta  
ni viento sino la embestida de nuestras  
ramas moviéndose, de nuestros troncos luchando con el aire.

¡Pero la música!  
La música nos alcanzó.

Torpemente,  
tropezando con nuestras propias raíces,  
haciendo crujir nuestras hojas  
en respuesta,  
nos movimos, lo seguimos.

El día entero lo seguimos, arriba y abajo de la colina.  
Aprendimos a bailar  
pues se detenía allí donde el terreno era plano,  
y las palabras que dijo  
nos enseñaron a saltar y a curvarnos hacia adentro y hacia afuera  
alrededor uno del otro en figuras que el compás de la lira  
/diseñaba.

El cantor  
rió hasta las lágrimas al vernos, tan contento estaba.  
Al anochecer

we came to this place I stand in, this knoll  
with its ancient grove that was bare grass then.

In the last light of that day his song became  
farewell.

He stilled our longing.

He sang our sun-dried roots back into earth,  
watered them: all-night rain of music so quiet  
we could almost

not hear it in the  
moonless dark.

By dawn he was gone.

We have stood here since,  
in our new life.

We have waited.

He does not return.

It is said he made his earth-journey, and lost  
what he sought.

It is said they felled him  
and cut up his limbs for firewood.

And it is said  
his head still sang and was swept out to sea singing.  
Perhaps he will not return.

But what we have lived  
comes back to us.

We see more.

We feel, as our rings increase,  
something that lifts our branches, that stretches our furthest  
leaf-tips  
further.

The wind, the birds,  
do not sound poorer but clearer,  
recalling our agony, and the way we danced.  
The music!

vinimos a este lugar en el que estoy parado, a esta loma  
con su arboleda ancestral que era entonces siempre pasto.

Con la última luz de ese día su canto se volvió  
despedida.

Silenció nuestro anhelo.

Cantando sumergió en la tierra nuestras raíces secas  
/de sol,

las regó: toda la noche llovió música tan callada

que casi no podíamos

oir la en la

oscuridad sin luna.

Con el alba se fue.

Hemos permanecido aquí desde entonces,  
en nuestra nueva vida.

Hemos esperado.

No regresa.

Se dice que hizo su viaje hacia la tierra, y perdió  
lo que buscaba.

Se dice que lo talaron  
y cortaron sus miembros para leña.

Y se dice

que su cabeza todavía cantaba y que fue arrastrada por el mar  
/cantando.

Quizá no vuelva.

Pero lo que hemos vivido  
vuelve a nosotros.

Vemos más.

Sentimos mientras nuestros anillos crecen,  
que algo levanta nuestras ramas, y empuja nuestras puntas más  
/distantes

aún más lejos.

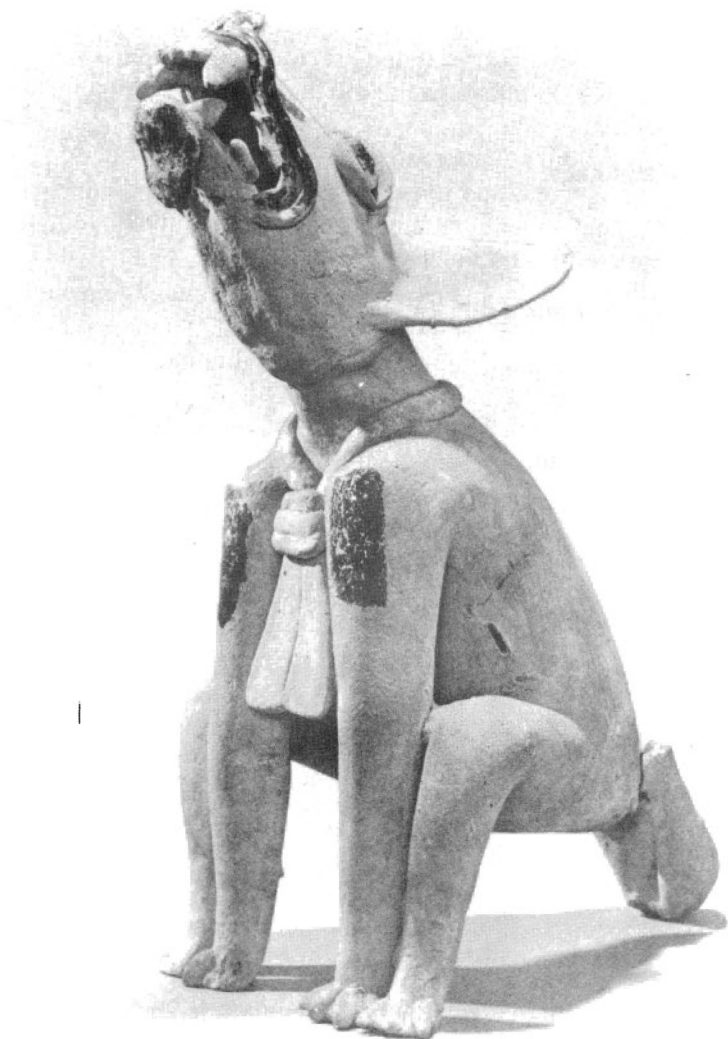
El viento, los pájaros,

no suenan más pobres sino más

claros,

recordando nuestra agonía, y la forma en que bailamos.

¡La música!



*Coyote sentado* (silbato), de Remojadas, Veracruz. Museo de Arte Primitivo, Nueva York.



# Denise en México

"Entre los poemas que escribí a fines de los cincuenta y a principios de los sesenta, muchos tenían que ver con México, donde viví algún tiempo. La cultura mexicana, con sus reminiscencias de sacrificios humanos entre los aztecas y en otros períodos precolombinos; con el fatalismo desarrollado, nos guste o no, por un pueblo sujeto a la brutalidad de los conquistadores españoles, a quienes no tuvieron la fuerza de expulsar, y aún hoy, con un alto índice de mortalidad infantil y una expectativa de vida adulta relativamente corta, la cultura mexicana no guarda a la muerte en el ropero. Las funerarias de las ciudades de México ostentan sus ataúdes en pleno día; en verdad las llamaría simplemente tiendas de ataúdes. Estas tiendas, como otras tiendas –de zapatos, abarrotes, o lo que sea– están abiertas de par en par, sin puertas, y sólo cierran al bajar la persiana tarde en la noche o en días festivos. Los conductores mexicanos tienden a arriesgarse y los cinturones de seguridad son aún virtualmente desconocidos. El hecho de que los niveles de salubridad y de higiene no sean altos no es algo para complacerse, por supuesto, pero mientras puede ser deplorable desde un punto de vista, debe ser visto, desde otro ángulo, como una forma altamente sofisticada de decir que el morir es una condición de la vida. La vista y el conocimiento, el reconocimiento de las mariposas asoleándose sobre un montón de estiércol no nos debe asustar si hemos de vivir nuestras vidas y de conocer el goce. Aquí hay un poema [*The Weave*] extraído de *The Jacob's Ladder* sobre, o de México:"

## *The Weave*

The cowdung-colored mud  
baked and raised up in random  
walls, bears the silken  
lips and lashes of erotic  
flowers towards a sky of  
noble clouds. Accepted  
sacramental excrement  
supports the ecstatic half-sleep  
of butterflies, the slow  
opening and closing of brilliant  
dusty wings. Bite down  
on the bitter stem of your nectared  
rose, you know  
the dreamy stench of death and fling  
magenta shawls delicately  
about your brown shoulders laughing.

## *La trama*

El barro color estiércol de vaca  
cocido y levantado en azarosas  
paredes, sostiene los labios  
sedosos y las pestañas de eróticas  
flores hacia un cielo de  
nubes nobles. El aceptado  
excremento sacramental  
sostiene la duermevuela extática  
de las mariposas, el lento  
abrir y cerrar de brillantes  
alas polvorosas. Muerde  
el tallo amargo de tu rosa  
nectárea, tú conoces  
el vago hedor de la muerte y el esfuerzo  
magenta envuelve delicadamente  
tus pardos hombros riendo.

## *Death in Mexico*

Even two weeks after her fall,  
three weeks before she died, the garden  
began to vanish. The rickety fence gave way  
as it had threatened, and the children threw  
broken plastic toys –vicious yellow,  
unresonant red, onto the path, into the lemontree;  
or trotted in through the gap, trampling small plants.  
For two weeks no one watered it, except  
I did, twice, but then I left. She was still conscious then  
and thanked me. I begged the others to water it–  
but the rains began; when I got back there were violent,  
sudden, battering downpours each afternoon.

Weeds flourished,  
dry topsoil was washed away swiftly  
into the drains. Oh, there was green, still,  
but the garden was disappearing –each day  
less sign of the ordered,  
thought-out oasis, a squared circle her mind  
constructed for rose and lily, begonia  
and rosemary-for-remembrance.  
Twenty years in the making  
less than a month to undo itself;  
and those who had seen it grow,  
living around it those decades,  
did nothing to hold it. Oh, Alberto did,  
one day, patch up the fence a bit,  
when I told him a future tenant would value  
having a garden. But no one believed  
the garden-maker would live (I least of all),

## *Muerte en México*

Dos semanas después de su caída,  
tres semanas antes de que ella muriera, el jardín  
empezó a desaparecer. La desvencijada verja cedió,  
como amenazara hacerlo, y los niños arrojaron  
juguetes rotos de plástico –amarillo sucio,  
rojo hueco– a la vereda, al limonero,  
o atravesaron la brecha trotando, pisoteando las plantas  
/pequeñas.

Durante dos semanas nadie regó, excepto yo,  
dos veces, luego me fui. Ella, que aún estaba consciente,  
me lo agradeció. Le pedí a los otros que lo regaran,  
y entonces las lluvias comenzaron; cuando regresé caían, cada  
/tarde,

violentos, repentinos, demoledores aguaceros.  
La mala hierba florecía,  
la tierra seca fue arrastrada velozmente  
por la cañería. Aún había verdor  
pero el jardín desaparecía –cada día  
menos rastros del ordenado,  
del bien pensado oasis, un círculo perfecto que su mente  
construyó para la rosa y el lirio, la begonia  
y el romero-para-el-recuerdo.  
Veinte años en hacerlo,  
menos de un mes en arruinarse,  
y aquéllos que lo vieron crecer  
viviendo a su alrededor esas dos décadas,  
nada hicieron por conservarlo. Oh, Alberto hizo algo:  
un día reparó la verja,  
cuando le dije que un futuro inquilino apreciaría  
tener un jardín. Nadie creía  
que la creadora del jardín viviría (yo menos que nadie),

so her pain if she were to see the ruin  
remained abstract, an incomprehensible concept,  
impelling no action. When they carried her past  
on a stretcher,  
on her way to the sanatorio, failing sight  
transformed itself into a mercy: certainly  
she could have seen no more than a greenish blur.  
But to me the weeds, the flowerless rosebushes, broken  
stems of the canna lilies and amaryllis, all  
a lusterless jungle green, presented—  
even before her dying was over—  
an obdurate, blind, all-seeing gaze:  
I had seen it before, in the museums,  
in stone mask of the gods and victims.  
A gaze that admits no tenderness; if it smiles, it  
only smiles with sublime bitterness –no,  
no regret, nostalgia has no part in its cosmos,  
bitterness is irrelevant.  
If it holds a flower –and it does,  
a delicate brilliant silky flower that blooms only  
a single day– it holds it clenched  
between sharp teeth.  
Vines may crawl, and scorpions, over its face,  
but though the centuries blunt  
eyelid and flared nostril, the stone gaze  
is utterly still, fixed, absolute,  
smirk of denial facing eternity.  
Gardens vanish. She was an alien here,  
as I am. Her death  
was not Mexico's business. The garden though  
was a hostage. Old gods  
took back their own.

así que el dolor que pudiera sentir al ver aquella ruina  
permaneció abstracto, un concepto incomprensible,  
incapaz de suscitar acción alguna. Cuando se la llevaron en la  
/camilla,

camino al sanatorio, su vista cansada  
se transformó en una bendición: seguramente  
no pudo ver más que una mancha verdosa.  
Para mí, la maleza, los rosales sin flores, los tallos  
rotos de los lirios y las amarilis, toda  
esa deslustrada jungla verde, exhibía  
–aun antes de que su agonía terminara–  
una mirada penetrante, endurecida, ciega:  
ya antes la había yo visto, en los museos,  
en las máscaras de piedra de dioses y víctimas.  
Una mirada que no admite ternura, que si sonríe  
lo hace con sublime amargura –no,  
ni siquiera es amarga: no alberga  
rencores, la nostalgia no tiene cabida en su universo,  
la amargura es irrelevante.  
Si coge una flor –sí,  
una delicada y brillante flor de seda que un solo  
día florece– la aprieta  
con filosos dientes.  
Enredaderas y escorpiones trepan por su cara,  
y cuando los siglos desgasten  
los párpados y ensanchen la nariz, la pétrea mirada  
sigue completamente inmóvil, fija, absoluta,  
una sonrisa de desprecio frente a la eternidad.  
Los jardines desaparecen. Ella era aquí una extraña,  
como yo. Para México,  
su muerte no importó. El jardín, sin embargo,  
fue un rehén. Los antiguos dioses  
recuperaron lo suyo.

*Xochipilli*

Xochipilli, god of spring  
is sitting  
on the earth floor, gazing  
into a fire. In the fire  
a serpent is preening, uncoiling.

'From thy dung  
the red flowers,' says the god.

By the hearth  
bodies of hares and mice,  
food for the snake.

'From thy bones  
white flowers,' says the god.

Rain dances many-footed  
on the theatch. Raindrops  
leap into the fire, the serpent hisses.

‘From this music  
seeds of the grass  
that shall sing when the wind blows.’  
The god stirs the fire.



*Xochipilli*

Xochipilli, dios de la primavera  
está sentado  
en el suelo de tierra, viendo  
dentro del fuego. En el fuego  
una serpiente acicalándose, desenrollándose.

'De tu excremento  
las flores rojas,' dice el dios.

En el hogar  
cuerpos de liebres y ratones,  
comida para la serpiente.

'De tus huesos  
flores blancas,' dice el dios.

La lluvia danza con mil pies  
sobre el techo de paja. Algunas gotas  
saltan al fuego, la serpiente silba.

‘Por esta música  
cantarán las semillas de la hierba  
cuando sople el viento.’  
El dios aviva el fuego.

# A los ganadores de premios de la preparatoria de Nueva York

Se me pidió que hablara de la vida del poeta. Algunos de ustedes no hallarán a la poesía en el centro de sus vidas, si bien es posible que continúe siendo un recurso profundo, tanto el escribirla como el leerla. Otros encontrarán que es en verdad una fuerza dominante en sus vidas, como lo ha sido para mí. Comencé muy joven. Mi impulso primario fue siempre hacer una estructura de palabras, palabras que *sonaban* bien. Y pienso que es un fundamento casi elemental del mundo del poeta. Por supuesto, uno también está motivado por el deseo o la necesidad de “expresar los propios sentimientos”, y resulta esencial que el poeta tenga algo que necesite apasionadamente decir, o más bien, cantar, pues la poesía está más cercana en su naturaleza esencial a la música que a la prosa expositiva. Pero sin el impulso de construir una *cosa* de palabras, como un escultor construye una cosa autónoma de barro, madera o piedra, el poema será *solamente* autoexpresión. La poesía es un

arte, no una forma de terapia, y si una persona con amor por la poesía, por el lenguaje, reconoce lo anterior, eso ayuda. Porque entonces los dones naturales de esa persona serán puestos al servicio de ese arte, en lugar de que el arte sea esclavizado y utilizado como un “vehículo” para las opiniones o emociones. ¡Las artes no son vehículos, no son bicicletas o aviones de combate!

Tuve suerte —como ustedes— de empezar temprano, porque cuando se empieza a escribir temprano uno evita algo de la autoconciencia de la que la gente que empieza tarde en la vida tiende a padecer. Uno se mete, sin saber lo que está haciendo, y encuentra que ha hecho algo, construido algo. Es estimulante y da valor tomarse por sorpresa de ese modo. Pero incluso un talento fuerte necesita alimento: nunca piensen que si leen la poesía de otros perderán originalidad. Tienen que confiar en su talento. Si puede destruirse tan fácilmente es que no valdría mucho de todas maneras. Es útil

ser influido; después de un tiempo la influencia será absorbida por el propio estilo. Lean amplia y profundamente. Pero también usen sus ojos y sus oídos. Traten de evitar afirmaciones vagas y generales sobre sus sentimientos, y en cambio practiquen la descripción precisa de las cosas que ven. Encontrarán que, dado que las ven a través de sus emociones, como a través de un cristal pintado -¡rosa o azul!- la manera en que evocan una imagen de la calle, del amigo o del cielo expresará más sobre sus sentimientos que de lo que es capaz ninguna otra afirmación. Y de esta forma, otra persona que lo lea sentirá lo que uno siente en lugar de que se le informe simplemente *sobre* lo que siente.

Cuando uno descubre que posee un don para escribir poesía, es un momento solemne y también de una excitación delirante. Tal vez muchos momentos, porque a veces todavía no lo crees cuando ya lo descubres otra vez. Uno se siente elegido, y si reconoce adecuadamente que la poesía es algo más grande que uno, uno experimenta una sensación de entrega hacia la palabra poeta. Es un sentimiento secreto que uno no posee todo el tiempo, pero que está allí. Y es por esta entrega que el poeta aprende a

revisar, a trabajar en el poema hasta que es perfeccionado tanto como sea posible. No con el propósito de jactarse, de competir con los demás, de demostrar inteligencia personal, sino por el propio amor a la poesía. No se puede *hacer* que un poema suceda, pero una vez que comienza a ocurrir, uno puede ayudar a que se complete. Es un poco como si el poeta fuera una especie de medio de revelado fotográfico, que hace que la imagen, misteriosamente oculta, surja del negativo y se haga cada vez más clara. (Probablemente han visto una foto Polaroid emerger como por arte de magia mientras miran. . .) Esta tarea de trabajar en y con el poema es lo que realmente me atrapa. Pienso que la gente que continúa escribiendo durante toda la vida es aquélla para quien el proceso es enteramente fascinante en sí mismo. Para el poeta, lo que cuenta no es *haber escrito* un poema, sino la experiencia de escribirlo. Y de algún modo, si el propio talento continúa desarrollándose y exigiendo, ustedes tratarán de encontrar la forma de vivir más adecuada, como individuos, para continuar trabajando en poesía, y encontrarán que el talento moldea sus vidas.

# Breve bosquejo autobiográfico

Mi madre era descendiente del marino místico escocés Angel Jones Of Mold; mi padre, del notable hasídico Schneour Zalman (muerto en 1831), rabino del Norte de Rusia Blanca. Mi padre se convirtió al cristianismo cuando era estudiante en Königsberg, hacia 1890. A lo largo de su vida se preocupó por la unificación del judaísmo y la cristiandad. Fue pastor de la iglesia anglicana (habiéndose establecido en Inglaterra no mucho antes de mi nacimiento); fue igualmente autor de una vida de San Pablo en hebreo, traductor de partes del Zohar, etcétera.

Yo nací en octubre de 1923, en Ilford, Essex. Recibí lecciones en mi casa y nunca asistí a colegio o universidad alguna, excepto durante los años en que concurrí a una escuela de baile. Sin embargo tuve una casa llena de libros y todos, en mi familia, tenían algún tipo de vinculación con alguna actividad literaria. Judíos vendedores de libros, teólogos alemanes, sacerdotes

rusos procedentes de París, cantantes de la Ópera de Viena, visitaban la casa; y quizá mi más antiguo recuerdo es el haber sido mecida por el desdichado hijo de Theodor, Herzl, el gran sionista.

Durante la guerra recibí alguna instrucción y mucha experiencia como enfermera (civil). Un mundo diferente. Estuve en Londres durante todas las incursiones aéreas, salvo unas pocas; sin embargo aquello no parece haber dejado en mí huellas tan notables como podía esperar.

En 1947 me reuní con mi marido, en Génova. Antes habíamos vivido en París donde trabajé al principio de ese año, y en Florencia, pero nos establecimos en Nueva York a fines de 1948. Nuestro hijo nació al año siguiente. Mi esposo había conocido a Robert Creeley en Harvard, y a través de nuestra amistad conocimos más tarde a un considerable número de gente vinculada al Black Mountaine College, pero nunca visité ese lugar. Cid Corman fue



el primer editor que en EE.UU. aceptó mis poemas (Charles Wrey Gardiner fue el primer editor de mis trabajos en Inglaterra). El hecho de casarme con un americano y vivir aquí cuando todavía era joven fue muy estimulante para mí como escritora, porque ello implicaba la necesidad de hundirme en nuevos ritmos de vida y habla. Mi lectura de William Carlos Williams y de Wallace Stevens había comenzado en París hacia 1948; también leí el ensayo de Olson sobre el verso proyectivo y mantuve conversaciones y correspondencia con Robert Duncan; igualmente renové mi interés a través de Buber, por las ideas hasídicas con las cuales

estaba oscuramente vinculada desde mi infancia; participé en las ideas y experiencias de mi marido y me conecté con algunos de los conceptos de Jung. La amistad de ciertos pintores como Albert Kresch y todo lo demás, han tenido influencias sobre mí y continúan teniéndola.

Siento la influencia estilística de William Carlos Williams, quizá demasiado evidente en mis trabajos de pocos años atrás, aunque muy necesaria y saludable, sin la cual no hubiera podido pasar del romanticismo inglés con un *background* casi victoriano a ser un poeta americano con alguna vitalidad.

## Referencias

- "Brother Ivy", "Daily Bread" y "Batterers", fueron publicados por primera vez en *The American Poetry Review*, Nov-Dic, 1990.
- "Abruptly", "Elusive" y "Settling", han sido publicados en *Lake, Moon, Mountain*, Tangram, 1990, (edición limitada).
- "River", "Hoping", "Steadfast", "Milky Way" y "On the Eve" son inéditos.
- "Abel's Bride" fue tomado de *The Sorrow Dance*, New Directions, 1967.
- "The Runes" proviene de *O Taste and See*, New Directions, 1964.
- "Living", y la nota que lo precede, fueron tomados de *Light Up the Cave*, New Directions, 1981, pp. 111-112.
- "The Change" y "Obsessions", provienen de *Collected Earlier Poems 1940-1960*, New Directions, 1979.
- "Sobre la función del verso", "Técnica y entonación" y "A los ganadores de premios de la Preparatoria de Nueva York", fueron traducidos de *Light Up the Cave*.
- "A Tree Telling of Orpheus" fue tomado de *Collected Poems 1968-1972*, New Directions, 1987.
- "The Weave", y el fragmento que lo precede, fueron tomados de *Light Up the Cave*, pp. 105-106.
- "Death in Mexico" pertenece a *Life in the Forest*, New Directions, 1978.
- "Xochipilli" proviene de *With Eyes at the Back of Our Heads*, New Directions, 1960.
- "Breve bosquejo autobiográfico" proviene de *El poeta y su trabajo II*, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Fotografía de Denise Levertov: David Geier. Cortesía de New Directions Publishing Corporation.
- Agradecemos a New Directions Publishing Corporation su autorización para reproducir los poemas de Denise Levertov.