

POESÍA Y POÉTICA

INVIERNO 1991

**Robert Creeley conversa con
Charles Tomlinson**

Gertrude es una Gertrude
Augusto de Campos

is it about a bicycle?
Conversación de Joseph Beuys con
Elizabeth Rona

Poesía y traducción
Javier Sologuren

Amante (fragmentos)
Elementos para una poética
Rafael Cadenas

8

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



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. 8 • Invierno 1991

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
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.
Tipografía: Oficina de Ediciones de la UIA.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

- 3 Robert Creeley conversa con Charles Tomlinson
 Traducción: Martha Block
- 17 Gertrude es una Gertrude
 Augusto de Campos
 Traducción: Hugo Gola
- 32 *is it about a bicycle?*
 Conversación de Joseph Beuys con Elizabeth Rona
 Traducción: Hugo Gola
- 46 Poesía y traducción
 Javier Sologuren
- 53 Amante (fragmentos)
 Elementos para una poética
 Rafael Cadenas

Ilustraciones:
esculturas de Joseph Beuys



Piedad, 1952

Robert Creeley conversa con Charles Tomlinson *

Traducción: Martha Block

Tomlinson: Un motivo de diálogo podría ser, pienso, la antología de Donald Hall, *Contemporary American Poetry*, publicada el año pasado, y el sesgo williamsiano de gran parte de la poesía reciente que figura en ella; o también, el hecho de que estamos, al fin, en vísperas de editar a William Carlos Williams en Inglaterra. Sin duda tendremos ocasión de volver a Williams, pero quisiera empezar contigo, Robert. No hace mucho leí en una reseña de Donald Davie que tanto tu poesía como la prosa de Olson abren en el movimiento del arte moderno “una insospechada perspectiva de vida”. Naturalmente, para un inglés es difícil aceptar que Olson escribe poesía tanto como prosa; sin embargo, en lo que Davie señala se percibe el sentimiento de que en cierta forma el movimiento moderno propulsado por Eliot y Pound, Schoenberg, Webern y los cubistas entre otros, ha perdido su fuerza. Ahora, tú, como escritor norteamericano, ¿percibes esta ruptura en el arte moderno, en la poesía para ser precisos?

Creeley: No, no de forma significativa. Lo que ha sucedido, me parece, al menos en el contexto norteamericano, es que la poesía de los años veinte y treinta –o aquello que prevaleció en el mundo oficial durante esos años, es decir la poesía de Ransom, de Tate, de Bishop y lo que hicieron luego otros más jóvenes como Jarrell– esa poesía, en efecto, tendía a sofocar –no a suprimir, pero sí a encubrir– la verdadera tradición. Pero ésta permaneció viva en la poesía de Zukofsky, de Reznikoff, de George Oppen. Allí percibo yo la continuidad, sin ninguna fisura y todavía en devenir. La vida privada de aquellos que sostuvieron esa tradición, no permitió quizá que se transparentara una línea precisa durante todo el tiempo. Pound vivía en el extranjero, H. D. estaba asimismo en

* Esta entrevista se efectuó en casa de Creeley en Palacitas, Nuevo México, a fines de la primavera de 1963.

Europa, y Williams llevaba una existencia que lo definía ante todo como un médico. Zukofsky es muy silencioso, de ningún modo un hombre al que seduzca figurar en público. Así pues, al decaer la faceta social en las letras de los rugientes años veinte, la gente pensó que el auténtico trabajo iniciado en ese período estaba igualmente muerto. Descubrimos sin embargo que hubo quienes mantuvieron viva una continuidad durante todo ese tiempo: además de Williams y de Zukofsky, esta H.D., y los jóvenes disconformes con la escuela de Ransom y Tate acudieron a ellos. Eran muy accesibles, afortunadamente.

Tomlinson: ¿Dirías, entonces, que Pound fue el sostén esencial de esa continuidad que percibe tu generación?

Creeley: Pienso que sí. Su gran virtud, al menos para los jóvenes de este país, fue, en primer lugar, que nos hizo ver cómo ser responsables ante la escritura, ya fuera como escritores o como lectores. Pound nos ofreció un conjunto conciso, claro y absolutamente inequívoco de actitudes para leer poesía. No creo que ningún otro crítico haya proporcionado nada de utilidad tan inmediata.

Tomlinson: ¿En ese sentido, Pound les transmitió una saludable inmunidad ante la Nueva Crítica?

Creeley: Sí. Dicho de otro modo, nos previno contra la vaguedad que puede producir una muy consciente embriaguez de simbolismos. Me viene a la memoria una entrevista a Pound que transmitieron no hace mucho por radio (me parece que la conducía Bridson): Bridson hace referencia a un grupo de frescos italianos y Pound responde, “No, no, eso es simbolismo. Eso no me interesaba.” En otras palabras, aunque a Bridson esa pintura le parecía análoga, Pound insiste en distinguir con toda nitidez un símbolo que agota su referencia, como cosa opuesta a un signo o a una marca de algo que puede renovar su referencia indefinidamente.

Tomlinson: Lo que dices sobre Pound parece vincularse íntimamente con tu propia poesía. Recuerdo cuando el *Times Literary Supplement* hizo mención de tu poema “I know a man”, en el que aparece el nombre “John” y la expresión “por Cristo”; según la explicación del *T.L.S.*, tanto “John” como “Cristo” debían ser tomados en un sentido profundo, en un alto nivel simbólico. Esta es la tendencia de los ingleses, me parece, cuando leen a Williams, o a Pound, o cuando te leen a ti: no pueden aceptar lo que ustedes

presentan, se creen obligados a profundizar hasta dar con algo que a su juicio tiene que estar allí, y se sienten frustrados cuando descubren que no es así.

Creeley: Supongo que ello se debe, en parte, a que las dos culturas están realmente separadas por las condiciones propias de todo un medio ambiente espiritual. Quiero decir, cuando uno vive en los Estados Unidos, a partir incluso de una fecha tan reciente como la de mi infancia, las condiciones de ese medio con suma frecuencia te exigen un reconocimiento inmediato de los hechos y de los datos que le son consustanciales. A esto se refería Williams, me parece, cuando dijo “No ideas sino en las cosas”. Es la vieja característica que ha concluido por asociarse al pragmatismo norteamericano tan entrañablemente.

Tomlinson: Así, pues, aquí reaparece Williams en nuestro panorama, ya que para él las condiciones del medio estaban dadas por New Jersey. ¿No crees que esto lo convierte en un poeta excesivamente local?

Creeley: Bueno, conozco tu interés por Machado, por ejemplo, y pienso asimismo en Chaucer y en otras figuras mayores de todas las nacionalidades, que obtuvieron el material para sus obras de una referencia local próxima a ellos y muy particular. Es algo que se ha subrayado infinidad de veces, y no creo que el énfasis de Williams en un conjunto de detalles locales lo limite en mayor medida que a Chaucer o a Machado. ... Soy lo bastante sentimental para creer que uno procede de lo inmediato y de lo particular; allí, si en algún lado, toma cuerpo lo universal.

Tomlinson: Siempre he sentido que debemos aprehender la poesía de Williams al nivel del discurso. Hugh Kenner hace una excelente descripción de esta característica cuando afirma que Williams en sus versos presenta “la constante fascinación de mirar sucederse una palabra a otra, como las secciones de un telescopio que se va abriendo, como si no hubiera nada más misterioso que el discurso natural; y, al mismo tiempo, contemplar la secuencia total de palabras arqueándose a través del espacio y desvaneciéndose con un eco único como no lo conseguiría ningún discurso natural”. Estoy seguro de que si uno se vincula con Williams a ese nivel podrá digerir los localismos.

Creeley: Respecto a eso que señala Kenner, me parece que Williams mismo nos ha dado una definición precisa cuando dice

que el poeta *piensa* con su poema y esto por sí mismo es profundidad. En otros términos, un poema puede ser una instancia de la complejidad total implícita en un modo de pensar. Williams nos hace ver todos los conflictos emocionales implicados en el acto de pensar, y de ahí la aparente yuxtaposición de sentimientos en el poema, una yuxtaposición incomprensible salvo si la tomamos como el punto en que la mente desplaza su posición en el acto mismo de escribir. No hay una unidad de visión, digamos, en el sentido clásico. No es algo, pienso, que Williams haya considerado siquiera de interés. Es decir, no lo tenía para él. Sabía que uno cambia de idea cada vez que ve algo, y ¿qué dice entonces?: "Un nuevo mundo es sólo una mente nueva". Así pues, el contexto es permanentemente lo que puedas sentir y el lugar en el que estás.

Tomlinson: Mencionaste a Zukofsky, a quien se desconoce en Inglaterra aun más que a Williams. A Williams por lo menos uno lo encuentra en las antologías mientras que Zukofsky, con excepción de *Active Anthology* de Pound, de hace ya muchos, muchos años, y de la edición de Ian Finlay, *Sixteen Once Published*, no ha tenido ninguna difusión. ¿Qué puede enseñar Zukofsky a un escritor contemporáneo que no pueda aprender en Williams?

Creeley: Bueno, volvamos al sentido de continuidad que mencionamos antes. Tiene interés notar que durante la edición del largo poema de Zukofsky, *A* (y creo que excede los doce libros incluidos en esta última edición), el poema siguió creciendo. Es un poema continuo, muy afín por la naturaleza de sus propósitos a los *Cantos* de Pound. La composición del poema se extiende de los años veinte a los cincuenta por lo menos. Es un libro de anotaciones cotidianas o un diario que intenta abarcar la realidad a lo largo de la vida de un hombre. Según Zukofsky, uno escribe el mismo poema durante toda su vida y no tiene ningún sentido decir, "¡Caramba, escribí un gran poema en el año 56 y ahora, en 1963, uno malo!" Esta distinción no tiene cabida en la obra de un hombre.

Tomlinson: Pero, ¿dirías que es muy distinto de Williams en *Paterson*?

Creeley: Sí. No dejo de experimentar una suerte de reacción ambigua ante este poema. Algunas secciones son excelentes, pero siempre he sentido muy justa la apreciación de Olson respecto de la altura del poema; me refiero al comentario en *Mayan Letters*:

Williams, dice Olson, da la impresión de no haber conocido el complejo total que una ciudad conforma. Ahora bien, cuando Williams crecía, Rutherford era un pequeño pueblo. Lo vio transformarse durante los años de su labor médica. Pero no creo que le haya interesado, ni que se haya preparado para habérselas con el reconocimiento de la ciudad en que Rutherford se convirtió, y Paterson sin duda es aún más compleja: una ciudad industrial, fea, pero muy consistente. Y bueno, Williams tuvo siempre un sentimiento de incompreensión por lo que hacía Zukofsky. En síntesis, Zukofsky ha llevado las distinciones tanto del oído como de la inteligencia a un grado de difícil perfección. Es difícil seguir a un hombre cuando piensa con una gran exactitud. Y es extremadamente difícil seguirlo cuando usa todos los recursos que ha heredado, o que él mismo ha desarrollado, de la naturaleza particular de las palabras en tanto sonido. Zukofsky es a mi juicio un artista muy consciente; no puedo pensar en otro hombre en nuestro país, con la posible salvedad de Robert Duncan y de Olson, quizá, que se aproxime al grado de conciencia con que él escribe. Sus traducciones de Catulo, en las que intenta transponer o transliterar la textura sonora del latín al lenguaje norteamericano, son un *tour de force* extraordinario. No, pienso que esa zona en que penetró Pound –la tonalidad dominante de las vocales, la cuestión de la medida, del efecto total en términos de sonido y visión de un poema determinado–, en esos aspectos Zukofsky se mueve maravillosamente, como no lo ha logrado ningún otro.

Tomlinson: Tengo la impresión de que para obtener la cohesión musical que alcanza la mejor lírica de Zukofsky habría que volver a los isabelinos, a alguien como Campion. Hay otra figura sobre la que me gustaría preguntarte ahora: ¿crees que haya algo de Cummings que sobreviva en nuestros días?

Creeley: No, porque la lucha de Cummings con la disposición tipográfica del poema fue tal que, una vez admitida la variación tipográfica así como la utilidad de sus efectos, su valor particular se pierde. Es como la lucha por el sufragio una vez que el derecho a voto de las mujeres ha sido aceptado. (El compromiso con la gente que luchaba por el sufragio se volvió un poco incómodo, quiero decir ahora que ya lo obtuvimos).

Tomlinson: En Cummings parece como si el poema fuera perdiendo su energía en una especie de inquieto futurismo.

Creeley: Eso mismo siento yo. Me gustan mucho algunos de sus primeros poemas, el uso del soneto y algunos de los poemas con un franco tono de tipo erudito en que consigue esa hermosa jerga o slang, pero siento que siempre lo ha limitado su actitud de muchacho universitario, quiero decir que su pensamiento, curiosamente, no traspasó nunca esa especie de sabiduría escolar, de universitario de los primeros grados.

Tomlinson: También cuando intenta convencerte de que puede alcanzar un riesgoso *vibrato*. ¿Pero crees que todo esto se aplica también a lo que ha hecho en prosa, en *Eimi*, por ejemplo?

Creeley: Habría que hacer algunas precisiones con respecto a Cummings, pienso. Quizá no se lo puede despachar de forma tan simple como acabo de hacerlo. Siento ciertamente que su prosa es muy interesante. *The Enormous Room* es un clásico en su género, y *Eimi*, concuerdo contigo, es un verdadero libro. Me interesaba también el concepto que Pound tenía de Cummings como una especie de equivalente contemporáneo de alguien como Catulo. Ahora, yo francamente no sentí nunca que estos dos hombres tuvieran... aparece aquí el concepto de amor curiosamente ambiguo que tenía Pound. Es lo único que he sentido en Pound como una generalidad: la intensidad o sustancia del amor.

Tomlinson: ¿A estos tiempos les hace falta un Catulo, así que Pound, en su generosidad, se compromete a encontrarles uno?

Creeley: Sí, y les hace falta por cierto, pero no creo que Cummings lo fuera.

Tomlinson: Hice referencia a Cummings porque algunos hablan de su presencia en tu obra. Siempre me pareció una cosa difícil de sostener. Yo diría que tu obra ha recibido su orientación, en medida mucho mayor, de un poeta como Charles Olson.

Creeley: Podríamos despejar fácilmente la idea de mi proximidad con Cummings a partir de la relación que cada uno ha entablado con un público. Yo no tengo un auditorio, y esto califica lo que escribo. Me veo obligado a hablar de una manera muy singular y esto, desafortunadamente quizá, limita mis poemas. No hablo para una generalidad. Ahora bien, Cummings, con toda su insistencia en la identidad singular del "yo", habla casi por toda una clase.

Tomlinson: ¿Sientes que el manifiesto de Olson, "El Verso Proyectivo", ha alterado de forma apreciable la orientación de tu escritura?

Creeley: La alteró, sí. Pero esto comenzó ya en 1949. Intentaba sacar una revista junto con un amigo y andábamos en busca de un núcleo de colaboradores. Cuando recibí algunos poemas de Olson le escribí, con el desparpajo que se tiene a los ventidós o veintitrés años, que él sencillamente estaba en búsqueda de un lenguaje. Y ¡huau!, recibí una hermosa carta de Olson en la que decía: “¿Qué quieres decir?”, no sólo molesto, sino como diciendo “anda, conversemos sobre el problema”; así comenzó la correspondencia. Y bueno, él era increíblemente claro, articulado con relación a mi trabajo, y comenzó a mostrarme dónde incurría yo en hábitos y actitudes determinadas respecto al verso, que no sólo impedían el acceso a la intensidad de la emoción particular que intentaba concretar, sino que me llevaban a usar, además, una forma del discurso que no era fiel a la forma de mi pensamiento. Y luego esas cartas se incorporaron al ensayo sobre el verso proyectivo, a la parte en que habla del significado de una sílaba, del concepto de la respiración, o del lugar en que opera la inteligencia o la elección del lenguaje: allí donde la total psicología del hombre trabaja en el poema.

Tomlinson: Pienso que hay allí algo que le interesaría a un lector inglés: cuando Olson dice, “las dos mitades (en poesía) son la CABEZA por vía del oído a la SILABA, el CORAZON por vía de la respiración al VERSO”, ¿cómo entender esto? ¿Sin duda estas palabras son básicamente metafóricas?

Creeley: En efecto. Tomemos primero al corazón. Interpretaríamos a Olson de forma totalmente errada si creyéramos que nos propone recurrir a un cronómetro o conectar un metrónomo al corazón.

Tomlinson: He encontrado por cierto una interpretación de esa índole en algunos comentaristas norteamericanos.

Creeley: Es absurdo. Olson quiere decir que el corazón es, no sólo la instancia esencial del ritmo, sino, igualmente, la base de la medida del ritmo para todos los hombres, pues el latido del corazón es como el metrónomo de su sistema total. Así, cuando dice: el corazón por vía de la respiración al verso, está diciendo que en el verso se da la notación esencial del ritmo. Esto es, el verso es en el poema la unidad que define, por el contexto que crea, el complejo rítmico de la continuidad del poema. No puedes tomar una palabra aislada; se requieren, como sabemos, palabras en un complejo, o palabras en un contexto, para establecer una con-

tinuidad rítmica. No es finalmente algo más difícil de comprender que una descripción de las características del pentámetro yámbico, un verso de cinco pies. Nos está diciendo que necesitamos saber cómo adquirir un sentimiento más íntimo de aquello en que consiste el complejo acentual de una unidad determinada. Y el corazón tiene que ver también con la emoción. Cuando uno se excita el corazón late más rápido; es decir, crea en efecto un ritmo más rápido, y la respiración se hace corta. Ahora, la cabeza, la inteligencia por vía del oído a la sílaba, a la que llama también “rey-peón”, es la unidad sobre la cual se construye todo. El corazón entonces está como término primario del sentimiento. La cabeza, por oposición, es discriminante. Es discriminante por vía de lo que oye. La gente habla de lo que ve en un poema, lo cual está bien, es comprensible. Mucha poesía en este periodo ha sido escrita como una ocasión visual, pero la mejor de las ocasiones para el poema yo diría que es aquella en que uno lo oye. No siempre me gusta el ruido que rodea a las lecturas en público, pero pienso en toda la poesía que se ha perdido porque no ha sido oída.

Tomlinson: Hay en esto un verdadero retorno a Williams. La obra de Olson es quizá una continuación de aquello que está implícito en el sentido que tenía Williams del verso, en su insistencia en el verso.

Creeley: Sí. Con salvedades. alguna vez le pregunté a Olson sobre sus sentimientos respecto a Williams. Eran hombres muy distintos. Olson, pienso, siempre respetó a Williams y a su obra, pero él quería algo que pudiera abarcar una realidad cultural en su totalidad. Williams, me parece, no se interesó realmente por esto sino hasta su última empresa en *Paterson*. Le interesaba mucho más lo que nosotros podríamos denominar simplemente la impresión proyectada, pero definida con la máxima inteligencia posible. Olson, sin embargo, quería algo que pudiera abarcar y tratar con toda la diversidad de presencia de un organismo social en su totalidad. En ese sentido es mucho más afín a Pound. Pienso que para Olson el poeta más importante entre sus antecesores fue Pound, al menos en el escenario norteamericano. Pero a Olson siempre lo irritó que Pound tomara como último apoyo el siglo V. a. C. Llega hasta allí y se detiene. Olson, por su parte, quiere llegar al menos hasta los hititas o los sumerios, quiere pensar las organizaciones de la inteligencia en términos presocráticos. También su

sentido de la economía es muy distinto al de Pound. Su sentido del complejo social es muy distinto. Entre sus antecedentes está, por ejemplo, el haber presidido a los grupos de lenguas extranjeras en el Partido Demócrata (creo que durante la segunda candidatura de Roosevelt para presidente). Le preocupaba, pues, corregir lo que consideró como errores en la actitud de Pound. Quería que la organización del poema se convirtiera en algo más que un sistema centrado en el ego. Este es otro de sus juicios sobre Pound.

Tomlinson: Bueno, parecería que en la poesía norteamericana se ha venido dando una continuidad muy estrecha y un íntimo diálogo desde... ¿cuándo?, ¿desde los años veinte?

Creeley: Sí. Y aquellos que han participado en él –a diferencia del grupo Ransom-Tate–, te dan un sentido específico de cómo habértelas con tu realidad contemporánea: Pound, constantemente; Williams. Y también Olson, a mi modo de ver. Zukofsky. Y antes prefiero tratar con hombres que intentan pensar en términos de realidades contemporáneas, que no verme transformado en un caballero del sur aterradoramente viejo. Me gustan las antigüedades, pero no deseo *hacerlas*. En otras palabras, detesto las imitaciones.

Tomlinson: ¿Qué tipo de organización fue Black Mountain College?

Creeley: Comenzó como una protesta por parte de un grupo de profesores en el Rollins College en Florida, un colegio experimental, que se inició en los años veinte, creo.

Tomlinson: La fuerza intelectual que lo sostuvo fue entonces Dewey.

Creeley: Sí, John Dewey. Aquella gente que se separó quería reorganizar íntegramente su concepto de la enseñanza, y primero rentaron un hotel, un amplio hotel de veraneo en Black Mountain, que es un hermoso pueblo de Carolina del Norte. Es curioso, sin embargo, que hayan elegido ese lugar para un colegio de este tipo, porque está también en el corazón de la zona baptista; Billy Graham proviene de Black Mountain. Así que eligieron una zona muy reaccionaria de los Estados Unidos. De cualquier modo, el primer grupo fue este deweyista que quería comprender el concepto de comunidad, con la participación de todos. Luego, hacia fines de los años treinta, el siguiente flujo de profesores fue el grupo proveniente de la Bauhaus (aunque Josef Albers estuvo ahí

desde el principio), que difundió el concepto funcional de las artes y de la organización de la inteligencia en general, pero que nunca estuvo muy convencido con la idea de la ética social. Este es el espíritu dominante en el colegio hasta los años cuarenta, con Josef Albers como director. A fines de los cuarenta Albers se convierte en la cabeza de la Escuela de Diseño de Yale, y por un tiempo nuestro colegio permaneció sin director. Olson se hace cargo de la rectoría alrededor de 1951 o 52, y lideró el colegio durante su último período. Al comienzo fue un colegio dirigido enteramente por el cuerpo de profesores. No había una comisión administrativa o directiva. El colegio pertenecía a los maestros y éstos lo dirigían; cada maestro tenía esa condición desde el momento en que se integraba al grupo: era un miembro responsable de la instalación en su conjunto. Cuando yo estuve ahí el colegio se había reducido penosamente; el número de estudiantes había descendido a veinte. El costo era mínimo, de modo que la posibilidad de ingresar en el colegio dependía únicamente de un sentido particular del uso del lugar.

Tomlinson: Mencionaste a Albers. Me pregunto si en el tiempo en que estuviste en Black Mountain había mucho contacto entre los escritores y pintores como Kline y de Kooning.

Creeley: Lo había. Muy sustancioso. No con Albers, pero con la gente que llegó en los años cincuenta, esencialmente para enseñar durante el verano: Kline, Motherwell, de Kooning, Vicente, Guston y otros cuya obra se denominó luego pintura-acción, los expresionistas abstractos. En aquel tiempo todos ellos, con la posible excepción de Kooning y de Kline comenzaban apenas a tener cierto reconocimiento. Fue un período de transición en sus vidas. Los años cincuenta, el comienzo de los cincuenta, para esos pintores es un período extraordinario. Teníamos, sí, una íntima relación con ellos.

Tomlinson: ¿Tuvo la manera de pintar de esta gente alguna relación con el modo en que se comenzaba a escribir poemas en ese momento?

Creeley: No en el sentido de un precedente quizá, pero el paralelo era tranquilizador. Pienso en un comentario de Pollock sobre su modo de trabajo, "Cuando estoy en mi pintura no sé bien qué estoy haciendo. Únicamente después de una especie de período de familiarización veo en qué he andado. No temo

cambiar algo o destruir imágenes, porque la pintura tiene una vida propia. Intento dejar que ésta aflore. Sólo cuando pierdo contacto el resultado es una confusión. De lo contrario es armonía pura y avanza sola”.

Tomlinson: ¿Sientes que ésa es una manera válida de hablar del proceso poético?

Creeley: Bueno, esto es quizá lo que Olson dice de modo paralelo cuando habla de la forma abierta, o composición por campo, en el “Verso Proyectivo”, en la que intentas mantener una relación con el poema que estás escribiendo, más que con el poema que ha escrito antes algún otro. En el ensayo “El Arte de la Poesía”, Valery dice, refiriéndose a la lírica, que forma y contenido son inextricables, y que la forma es descubierta a cada instante, puesto que no puede haber ninguna determinación previa a aquélla que aparece en tanto se produce la escritura. Esto es paralelo al sentido de la composición que tiene Olson y, evidentemente, al de Pollock: estás pensando constantemente en tratar de articular esa responsabilidad que demanda lo que haces. Es una situación horriblemente precaria para el que está en ella, porque puedes borrarlo todo en un instante. Tienes que estar absolutamente despierto para reconocer lo que está ocurriendo, para responsabilizarte por todo lo que debes hacer antes que puedas reconocer siquiera su pleno significado. Es como cuando el coche derrapa, usas toda la información técnica que tienes relativa al modo de volver el coche a la ruta, pero no estás pensando “debo volver el coche a la ruta”, o lo vuelves sobre la ruta o te vas al precipicio.

Tomlinson: Esto recuerda en parte la insistencia de Olson en que te muevas rápidamente de una percepción a la siguiente en el poema si no quieres atascarte.

Creeley: Sí. Dice que una cosa debe seguir inmediatamente a otra y apunta a la actitud, muy frecuente entre algunos escritores, de simplemente dar vueltas, sin asumir la percepción particular en términos de posibilidad en juego y sin transmisión de energía.

Tomlinson: En lo que dices y en lo que dice Olson, me parece percibir un agudo eco del ensayo de Fenollosa sobre los caracteres de la escritura china como un medio para la poesía, en la edición de Pound, con su acento en el verbo como el transmisor de energía.

Creeley: Sí, ése es un documento realmente importante para todo el desarrollo de la poesía norteamericana a partir de Pound.

Tomlinson: ¿Y como evaluarías este concepto de “energía” que aparece constantemente en cualquier discusión sobre arte norteamericano?

Creeley: Bueno, uno podría usar el muy poco conocido ensayo de Robert Duncan sobre la obra de Olson. En la estética de Olson –y según Duncan hubo de esto “iluminaciones anteriores”, como él lo llama, en Emerson y Dewey– en la estética de Olson, digo, “la concepción no puede abstraerse del hacer, la belleza se asocia a la belleza de un arquero dando en el blanco”; está pensando aquí –me parece– en Pound otra vez. Y contrasta luego el espíritu *visual* del siglo catorce italiano con el espíritu *muscular* de la pintura norteamericana del siglo veinte. Más aún, subraya las diferencias entre la energía a la que se alude (*vista*), como en los vorticistas y los futuristas, y la energía corporizada en la pintura (*sentida*), que es ahora “muscular tanto como visual”, “contenida tanto como aparente”. Y los ejemplos serían Hofmann, Pollock y Kline. Ahora, ese aspecto es común a todas las artes en Norteamérica. Es común también a los experimentos actuales de John Cage, en los que toda la atención se centra literalmente en el acto en tanto tal.

Tomlinson: La referencia a Robert Duncan me hace pensar cuán diferentes eran unos de otros –a pesar de algunos acuerdos muy generales en la teoría– los poetas asociados con Black Mountain, y que aparecieron en *Black Mountain Review*, que editabas tú. Pienso en la diversidad que hay, por ejemplo, entre Duncan y tú, o entre Duncan y Denise Levertov, o Paul Blackburn y Gary Snyder. Al editar *Black Mountain Review* ¿buscabas una poesía con algún tipo especial de factor común, por así decirlo?

Creeley: Bueno, no del todo. Tenía por aquel tiempo un sentido de la poesía que respetaba, pero deseaba editar poemas que fueran más allá de cualquier tipo de poesía que yo estuviera escribiendo. En *Black Mountain Review* el contenido y modalidad de la poesía publicada es muy amplio: hay allí algunos poemas de Duncan muy curiosos, de un período en que estaba interesado en aprender de Gertrude Stein.

Tomlinson: Una última pregunta. De los grandes de la generación anterior no hemos mencionado a Eliot. ¿Crees que un poeta

norteamericano pueda todavía sacar provecho de la influencia de Eliot?

Creeley: No. Mucho más útil que la influencia de Eliot es la de los poetas de quienes hemos hablado. Y hay un poeta muy anterior que es mucho, mucho más aprovechable que Eliot. . .

Tomlinson: ¿Y quién es. . . ?

Creeley: Ese poeta a quien insistentemente ha ignorado tanto la Nueva Crítica como el mundo universitario hasta el día de hoy es Walt Whitman.

Tomada de: Robert Creeley; *Contexts of Poetry: Interviews 1961-1971*, edited by Donald Allen, Four Seasons Foundation, Bolinas, 1973.



SAFG-SAUG, 1953/1958

Gertrude es una Gertrude

Augusto de Campos

Traducción: Hugo Gola

La poesía, según la conocida definición de William Carlos Williams, es lenguaje cargado de emoción. No más que esto se necesita para que un poema exista. Si la emoción carga de intensidad al lenguaje, estamos en presencia del poema. No importa entonces que en su organización las palabras tomen la apariencia de la prosa o la de la poesía.

Augusto de Campos extrema en este trabajo el uso riesgoso del lenguaje, lo lleva hasta el límite mismo de la prosa crítica, pero lo que obtiene como resultado no es una prosa. En el desarrollo de su compleja estructura se exponen ideas, se narran hechos, se mantiene alerta la mente para dar forma a este conjunto heterogéneo de citas, reflexiones y anécdotas. Augusto de Campos sabe lo que se propone con la elección de estos materiales, aparentemente disímiles. Un hilo emocional recorre y enhebra cada una de las partes, cada palabra. El voltaje del poema crece a medida que se acumulan en una forma orgánica los fragmentos extraídos del pasado y del presente, produciendo al mismo tiempo el descubrimiento de una tradición viva que llega hasta hoy. Su poema Gertrude es una Gertrude es la sabia articulación de momentos que trazan una línea en la que el propio Augusto de Campos se introduce.

Gertrude é uma Gertrude

gertrude stein
não gostava de pound
q não gostava de gertrude
mas gostava de joyce
mas não gostava do *finnegans wake*
pound ignorou mallarmé
(mesmo valéry
vacilou ante *un coup de dés*)
mallarmé não entendeu
o lance de dados de flaubert
q lhe pareceu então
“uma aberração estranha”:
bouvard et pécuchet
em q pound anteviu lucidamente
“a inauguração de uma forma nova
sem precedentes”

“livre assez bête”
segundo valéry
q também não percebeu o projeto
dessa “enciclopédia crítica em farsa”
como a via o próprio flaubert
ou dessa
“encyclopédie de la bêtise”
como a chamou mais cruamente
geneviève bollème

bouvard et pécuchet
cujo segundo volume inacabado

Gertrude es una Gertrude

gertrude stein
no gustaba de pound
q no gustaba de gertrude
mas gustaba de joyce
pero no gustaba del *finnegans wake*
pound ignoró a mallarmé
(aun valéry
vaciló ante *un coup de dés*)
mallarmé no entendió
el golpe de dados de flaubert
q entonces le pareció
"una aberración extraña":
bouvard et péculchet
en el q pound previó lúcidamente
"la inauguración de una forma nueva
sin precedentes"

"livre assez bête"
según valéry
q tampoco comprendió el proyecto
de aquella "enciclopedia crítica en broma"
como la vía del propio flaubert
o de aquella
"encyclopédie de la bêtise"
como más crudamente la llamó
geneviève bollème

bouvard et péculchet
cuyo segundo volumen inacabado

e inacabável
–o “album” ou “sottisier” (tolicionário)–
equivaleria em radicalidade
ao projetado “livro”
de mallarmé
“mas é preciso estar louco
e triplamente frenético
para empreender um livro como este”
(flaubert a mme roger de genettes
sobre *bouvard et péculchet*, 1872)
“você não acha
q é um ato de demência?”
(mallarmé a valéry
sobre *un coup de dés*, 1897)

da impassibilidade
à impossibilidade

“será preciso q em todo o livro
não haja uma só palavra
de minha autoria
e q depois de lê-lo
as pessoas não ousem mais falar
com medo de dizer instintivamente
uma das frases q lá se encontram”
(flaubert)

um livro de ready-mades
lingüísticos
de um ancestral desconhecido
de duchamp:
“meu segundo volume
está com três-quartos terminados
e será composto quase que inteiramente
de citações”
(flaubert, 1880)

e inacabable
–el “álbum” o “sottisier” (estolicionario)–
equivaldría en radicalidad
al proyecto “libro”
de mallarmé
“mas es preciso estar loco
y triplemente frenético
para emprender un libro como éste”
(flaubert a mme roger de genettes
sobre *bouvard et péculchet*, 1872)
“¿usted no piensa
q es un acto de demencia?”
(mallarmé a valéry
sobre *un coup de dés*, 1897)

de la impasibilidad
a la imposibilidad

“será preciso q en todo el libro
no haya una sola palabra
de mi autoría
y q después de leerlo
los hombres no osen hablar más
por temor a decir instintivamente
una de las frases allí incluidas”
(flaubert)

un libro de ready-mades
lingüísticos
de un antepasado desconocido
de duchamp:
“mi segundo volumen
está terminado en sus tres cuartas partes
y estará formado casi exclusivamente
por citas”
(flaubert, 1880)

mas flaubert foi o pai
reconhecido
de conflito fraterno
desses irmãos antigêneos
joyce e gertie
“james joyce et pécuchet”
era o título do artigo pioneiro
de pound sobre *ulysses* em 1922
e gertrude mais tarde:
“tudo o q fiz
foi influenciado por flaubert e cézanne”

“tout ce que j’ai de plus poétique
à vous dire
est de ne rien dire”
(flaubert)
“there was nothing to say
because just then
saying anything was nothing”
(g. stein)
“i am here
and i have nothing to say
and i am saying it
and this is poetry”
(john cage)

mas quero falar de gertrude
stein
porque ela teria feito 100 anos
este ano (1974)
se pudesse
com schoenberg e ives
e se me perguntarem por que prefiro falar dos mortos
podendo falar dos vivos
respondo com fernando pessoa:
“com uma tal falta de gente coexistível

pero flaubert fue el padre
reconocido
en el conflicto fraterno
de esos hermanos antigemelos
joyce y gertie
"james joyce et pécuchet"
era el título del artículo pionero
de pound sobre *ulysses* en 1922
y gertrude más tarde:
"todo lo q hice
fue influenciado por flaubert y cézanne"

"tout ce que j'ai de plus poétique
à vous dire
est de ne rien dire"
(flaubert)
"there was nothing to say
because just then
saying anything was nothing"
(g.stein)
"i am here
and i have nothing to say
and i am saying it
and this is poetry"
(john cage)

pero quiero hablar de gertrude
stein
por que ella tendría 100 años
este año (1974)
y de schoenberg e ives
si pudiera
y si me preguntaran por qué prefiero hablar de los muertos
pudiendo hablar de los vivos
respondería como fernando pessoa:
"con tanta falta de gente coexistible"

como há hoje
que pode um homem de sensibilidade fazer
senão inventar os seus amigos
ou quando menos
os seus companheiros de espírito?"

neste país
"que canta e é feliz
feliz feliz"
só um único livro de gertrude foi traduzido
três vidas
(q aqui só teve uma vida:
a edição de 1965 esgotada
e não revivida pela editora cultrix
tradução de brenno silveira e josé paulo paes)
e nada mais
nenhuma de suas peças foi tentada
pelo decantado teatro nacional
nenhuma de suas "operas" foi cantada
e gertrude merece ser cantada

ela é uma chata genial
a única q pegou o outro lado da questão
inglês básico mais repetições
it is it is it is it is
if it and as if it
if it or as if it
and it is as if it and as if it
or as if it.
repetições
q no monstruoso *the making of americans*
ultrapassam o limite da legibilidade

é claro
gertrude foi ficando tagarela
quanto mais paranóica mais tagarela

como hay hoy
qué puede hacer un hombre de sensibilidad
sino inventar a sus amigos
o cuando menos
a sus compañeros de espíritu?"

en este país
"que canta y es feliz
feliz feliz"
sólo un libro de gertrude fue traducido
tres vidas
(q aquí sólo tuvo una vida:
una edición de 1965 agotada
y no reimpresa por la editora cultrix
traduccion de brenno silveira y josé paulo paes)
y nada más
ninguna de sus piezas fue intentada
por el celebrado teatro nacional
ninguna de sus "óperas" fue cantada
y gertrude merece ser cantada

ella es una indiscreta genial
la única que llegó al otro lado de la cuestión
inglés básico más repeticiones
it is it is it is it is
if it and as if it
if it or as if it
and it is as if it and as if it
or as if it
repeticiones
q en el monstruoso *the making of americans*
exceden el límite de legibilidad

es claro
getrude se fue haciendo locuaz
cuanto más paranoica más locuaz

“ela q se parecia com uma robusta camponesa
começou a ficar parecida
com um general romano”
dixit hemingway
a fofoca experimental
e a autovalorização
de suas “autobiografias”
às vezes chateiam mortalmente
mas isso não elimina a sua importância
ela descobriu algo
não é dadá não é surrealista
é gertrude stein
gertrude é uma gertrude é uma gertrude é uma
“escutem aqui!
eu não sou nenhuma idiota
eu sei muito bem q na vida cotidiana
ninguém sai por aí dizendo:
'... é uma. . . é uma. . . é uma. . .'
sim
eu não sou nenhuma idiota
mas eu penso q nessa linha
a rosa está vermelha
pela primeira vez
na poesia inglesa
em cem anos”

lançadora de manias
(“starter of crazes”)?
talvez
mas suas manias
duraram mais
do q duram as manias
e sua loucura
tem uma coerência
e uma limpidez
q não encontramos

“ella q parecía una robusta campesina
empezó a parecerse
a un general romano”
hemingway dixit
la insistencia experimental
y la autovalorización
de sus “autobiografías”
que a veces fatigan mortalmente
pero eso no elimina su importancia
ella descubrió algo
no es dadá no es surrealista
es gertrude stein
gertrude es una gertrude es una gertrude es una
“¡escuchen esto!
yo no soy ninguna idiota
sé muy bien q en la vida cotidiana
nadie anda por ahí diciendo:
‘...es una...es una...es una...’
sí
yo no soy ninguna idiota
pero pienso q en ese verso
la rosa está roja
por primera vez
en cien años
en la poesía inglesa”

iniciadora de manías
(“starter of crazes”)?
tal vez
mas sus manías
durarán más
de lo q duran las manías
y su locura
tiene una coherencia
y una limpidez
q no encontramos

nos brilharecos automatistas
de tantos surrealistas
em termos pignatarios
ela é linguagem
enquanto os surrealistas
(q marxfreudizaram dadá)
são muito mais língua
além de posteriores

joyce e gertie
respondem quase q sozinhos
na 1.ª metade do século
por uma prosa de significantes
(romances sem estória)
“as coisas importantes
escritas nesta geração
não contam uma estória”
diz gertrude

num artigo
publicado em 1959
gertrude stein e a melodia de timbres
traduzi dois fragmentos de suas peças
four saints in three acts (1927)
e listen to me (1938)
vale a pena lembrá-los

em *four saints in three acts*
(cinco palavras de uma sílaba)
“an opera to be sung”
o uso dominante de monossílabos
cria verdadeiros blocos de moléculas sonoras
certos trechos parecem mais
a decupagem de uma partitura
onde a miúda permutação de palavras-sílaba
entre personagens

en los brillitos automatistas
de tantos surrealistas
en términos pignatarianos
ella es lenguaje
en cuanto a los surrealistas
(q marxfreudizaron a dadá)
son mucho más lengua
que los posteriores

joyce y gertie
responden casi solitarios
en la 1.ª mitad del siglo
por una prosa de significantes
(novelas sin historia)
“las cosas importantes
escritas por esta generación
no cuentan una historia”
dice gertrude

en un artículo
publicado en 1959
gertrude stein y la melodía de timbres
tradujo dos fragmentos de sus piezas
four saints in three acts (1927)
y *listen to me* (1938)
vale la pena recordarlos

en *four saints in three acts*
(cinco palabras de una sílaba)
“an opera to be sung”
el uso dominante de monosílabos
crea verdaderos bloques de moléculas sonoras
ciertos pasajes parecen más
el corte de una partitura
en la que una repetida permutación de palabras-sílabas
entre los personajes

induz a uma
melodia de timbres
“um santo um verdadeiro santo
nunca faz nada
um mártir faz alguma coisa
mas um santo verdadeiramente bom
não faz nada
e assim eu queria ter quatro santos
q não fizessem nada
e eu escrevi os quatro santos em três atos
e eles não fizeram nada
e isso foi tudo” (*autobiografia de todo mundo*)

a música de virgil thomson
com seus propositados clichês e lugares-comuns
de gregoriano a exército da salvação
é a de um satie norte-americano
q consegue captar com grande eficácia
os valores prosódicos do texto
a ópera foi apresentada
pela primeira vez em 1934
(um ano antes de estréia de *porgy and bess*)
por um elenco de cantores negros
q se apaixonaram pelo texto
sem entendê-lo
e portanto o entenderam

gertrude stein não ouviu
le testament de villon
a ópera de ezra pound
extraordinária proeza musical
provençal-futurista
em cuja orquestração robert hughes vê
uma modalidade de *klangfarbenmelodie*
mas virgil thomson a assistiu
em paris (salle pleyel) em 1926

induce a una
melodía de timbres
“un santo un verdadero santo
nunca hace nada
un mártir hace algo
pero un verdadero santo
no hace nada
y así yo quería tener cuatro santos
q no hicieran nada
y escribí los cuatro santos en tres actos
y ellos no hacían nada
y eso fue todo” (*autobiografía de todo el mundo*)

la música de virgil thomson
con sus clisés intencionales y sus lugares comunes
del gregoriano al ejército de salvación
es la de un satie norteamericano
q consigue captar con gran eficacia
los valores prosódicos del texto
la ópera fue presentada
por primera vez en 1934
(un año antes del estreno de *porgy and bess*)
por un elenco de cantantes negros
que se apasionaron por el texto
sin entenderlo
y por lo tanto lo entendieron

gertrude stein no oyó
le testament de villon
la ópera de ezra pound
extraordinaria proeza musical
provenzal-futurista
en cuya orquestación robert hughes ve
una modalidad de *klangfarbenmelodie*
pero virgil thompson asistió
en parís (salle pleyel) en 1926

e recordou-a anos mais tarde:
“não era exatamente a música de um músico
mas era tal vez a mais bela música de poeta
desde thomas campion”

gertie e pound
convergem
nos textos de john cage
as “conferências” e o longo poema (?)
diário: como melhorar o mundo
(você só tornará as coisas piores)
parcialmente incluído em *a year from monday*
(de segunda a um ano)

os monossílabos
voltaram a obsecar gertrude em *listen to me*
“eu pretendia escrever todo um livro
sobre palavras de uma sílaba
numa peça q acabo de escrever
listen to me
continuo pensando em palavras de uma sílaba
é natural escrever poemas com palavras
de uma só sílaba
e alguma vivem com palavras de três letras
e outras vivem com palavras de quatro letras”
e/ou:
“eu direi em palavras de uma sílaba
tudo o q há para dizer
não muito bem mas tão bem
e assim não houve pano
pano
é uma palavra de duas sílabas”

elizabeth sprigge
conta q as últimas palavras de gertrude
foram:

y años más tarde lo recordó:
"no era exactamente la música de un músico
mas era quizás la más bella música de un poeta
desde thomas champion"

gertie y pound
convergen
en los textos de john cage
las "conferencias" son un largo poema (?)
diario: cómo mejorar el mundo
(sólo volverá las cosas peores)
parcialmente incluido en *a year from monday*
(del lunes a un año)

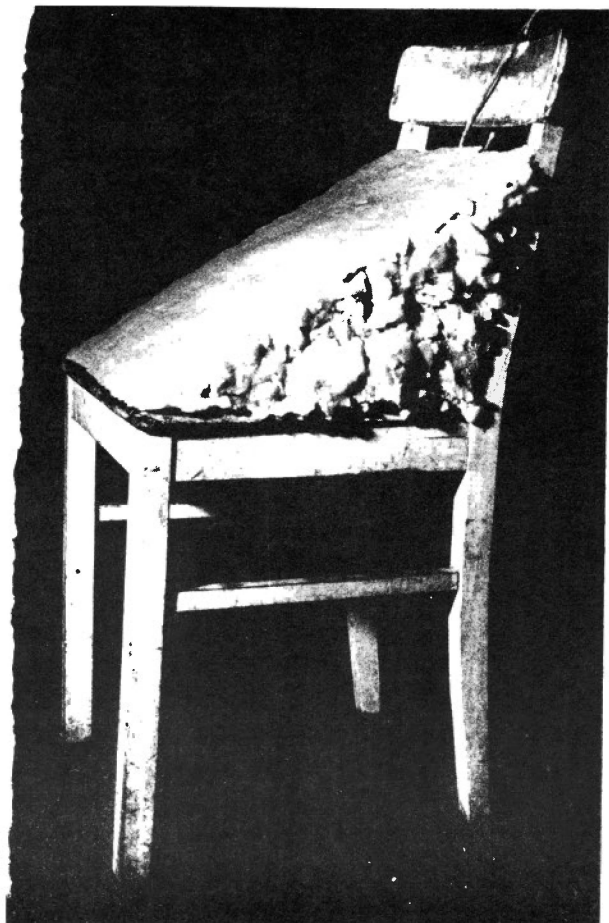
los monosílabos
volvieron a obsesionar a gertrude stein en *listen to me*
"yo pretendía escribir todo un libro
con palabras de una sílaba
en una pieza q acabo de escribir
listen to me
continúo pensando en palabras de una sílaba
es natural escribir poemas con palabras
de una sola sílaba
y algunas viven con palabras de tres letras
y otras viven con palabras de cuatro letras"
y/o:
"diré en palabras de una sílaba
todo lo q hay por decir
no muy bien pero tan bien
mas me faltó paño
pañó
es una palabra de dos sílabas"

elizabeth sprigge
cuenta que las últimas palabras de gertrude
fueron:

“qual é a resposta?”
e como ninguém respondesse:
“então qual é a pergunta?”
marcel duchamp disse:
“não há solução
porque não há problema”
e flaubert, antes:
“a imbecilidade
consiste
em querer concluir”

“¿cuál es la respuesta?”
y como nadie respondiera:
“¿entonces cuál es la pregunta?”
marcel duchamp dijo:
“no hay solución
porque no hay problema”
y flaubert, antes:
“la imbecilidad
consiste
en querer concluir”

Tomado de: Augusto de Campos; *O anticrítico*, Companhia das Letras, São Paulo, 1986.



Silla, 1964

is it about a bicycle?

Conversación de Joseph Beuys con Elizabeth Rona

Octubre de 1981

Traducción del francés: Hugo Gola

Los pensamientos de Joseph Beuys son siempre audaces, polémicos y sus derivaciones radicales. Obstinadamente sustenta la necesidad de introducir cambios en la función del arte. No soslaya, sin embargo, la dificultad que esta mudanza supone. Para alcanzar su propósito introduce el concepto antropológico de arte. También, indirectamente, sostiene una finalidad didáctica. Respuestas que Antonio Machado, en su momento, desechó con énfasis.

Pero los tiempos son otros. Joseph Beuys (1920-1986) vivió su vida sacudido por el horror y por la sospecha de un final catastrófico para la humanidad. Sus postulados, entonces, son más bien exigencias éticas que estéticas, aunque por extensión introduzcan cambios sustanciales en el lenguaje plástico.

La consecuencia inmediata de esta prédica es la aparición, en diferentes latitudes, de fervorosos seguidores. No hay duda de que los peligros subsisten. Luego su pensamiento debe ser, por lo menos, minuciosamente analizado.

¿Qué es la vanguardia?

Evidentemente no puedo más que expresar mi opinión personal. El concepto de vanguardia no lo encontramos sólo en el dominio del arte, sino también en el de la ciencia o en el de la política, en el sentido de que un pequeño grupo proyecta una nueva concepción del sistema social, por ejemplo, o que esboza un concepto diferente en el desarrollo del arte, y obra en consecuencia. Digamos, pues, que se trata de la intención real de una minoría de ir al encuentro de usos generalizados, de hábitos de comportamientos estilísticos y formales. Es el comienzo de una alternativa. Es, igualmente, antes que nada, la iniciativa de unos pocos. Una minoría que conforma una especie de punta de lanza destinada a cambiar la dirección de una situación presente. Este es mi concepto de vanguardia.

¿Se considera usted un artista de vanguardia?

Sí, puede decirse que yo me considero un vanguardista que interviene en la producción artística, aunque mi concepto de vanguardia tenga un sentido más amplio que el que se utiliza frecuentemente en las conversaciones periodísticas sobre arte moderno. Mi concepto de vanguardia en el seno del arte tiende a la modificación de las relaciones sociales. Quiero decir que mi idea de vanguardia toma en cuenta a la vida en su totalidad, no simplemente como cuando se expresa que el arte es la vida, sino de una manera más precisa para involucrar en ella los problemas actuales de la humanidad vinculados con los derechos democráticos, los modos de acción económica o las cuestiones culturales. Hacia eso tiende mi concepto de innovación, mi concepto de vanguardia. Se propone abarcar no sólo los comportamientos de los hombres activos en el dominio de la vanguardia artística, sino también a todos los hombres que tienen una actividad científica, jurídica, a aquellos que cuestionan el orden económico con vistas al porvenir. Pienso, pues, en un concepto de vanguardia muy alejado del concepto tradicional del arte moderno. Según mi punto de vista, el arte ha llegado a un término (un fin), y ahora comienza un periodo en que surge la necesidad de un arte social. Esta es mi intención.

La vanguardia, ciertamente, reacciona contra lo que existe pero no se limita a ser una reacción brutal, que critica todo por mero espíritu de contradicción; ella proyecta un nuevo plan para conducir a la sociedad en su conjunto hacia una nueva forma; es un concepto diferente de puesta en forma, un concepto estético que encara en primer lugar el trabajo humano, es decir el de cada hombre. En ese sentido implica un concepto antropológico del arte y no un concepto restringido que se limitaría a la mera actividad artística, a la música o a la literatura, por ejemplo, tal como se habla tradicionalmente de ellas en la sección cultural de los periódicos. Allí se les propone a los artistas una existencia estrecha, un espacio limitado –que yo llamaría de libertad para los locos del rey– al que se quiere limitar a los artistas. No, yo pienso que el arte mismo se convierte, planteado así, en un concepto revolucionario. Esta es la idea fundamental.

Esto es lo que debe ser un arte realmente de vanguardia.

La vanguardia ya no se puede limitar, estrechamente, al concepto de arte moderno.

¿Hay pues una crisis general?

Sí, es precisamente a esta crisis a la que acabo de referirme. De hecho se hace visible el final de la época moderna y se tiene el sentimiento de que la vanguardia debe proponernos un nuevo proyecto. Creo que lo que acabo de decir describe en qué consiste la crisis. La época moderna ha sido un período importante, pero ha llegado a su fin. De ese final surge el comienzo de un nuevo concepto antropológico del arte. Se puede asimismo afirmar que en el interior de la crisis se dibuja una idea nueva que ya resulta palpable, lo cual significa que desde los primeros pasos la crisis empieza a ser sobrepasada. La crisis, sin embargo, está ahí. Ella supone el fin de la época moderna; ella formula, además, un concepto de arte antropológico que concierne a todos los campos de la actividad humana, y que en su nudo mismo lleva el germen de un nuevo concepto de capital: es decir, de la capacidad y la creatividad de los hombres como capital.

¿Cómo juzga usted la responsabilidad creciente de las instituciones públicas?

Esta es una cuestión difícil de responder. Intentaré contestarla con relación a mí. Lo que la experiencia me enseña es una dimisión de la responsabilidad de las instituciones públicas cada vez más acentuada. No veo una mayor influencia de estas instituciones sobre las cuestiones importantes de la humanidad, –tan necesaria para acrecentar la capacidad, la libertad, la fuerza creadora de los hombres– sino más bien un aumento de la burocratización que obstaculiza el desarrollo de las facultades y reduce a los hombres a simples esclavos de ese aparato burocrático. Hablo principalmente de las instituciones estatales, comunales, culturales. Pero esto no concierne sólo a las instituciones artísticas como los museos, etc. Me refiero sobre todo a las instituciones culturales más importantes como las escuelas, las universidades, etc. Estas, progresivamente, se ven reducidas a simples engranajes de la empresa estatal. (El Estado como empresario, que se siente legitimado porque es el dueño de los medios de producción,

decide cómo deben desarrollar los hombres sus propias facultades). Dicho de otro modo, se observa que ideologías estatales, muy discutibles, se oponen al libre desarrollo de las facultades individuales.

Esa crisis que supuestamente existe ¿la atribuye usted a la crisis económica?

Sí. Yo creo que es una consecuencia de la situación económica. Conocemos dos principios fundamentales de este mundo que están en la base de nuestra vida cultural: antes que nada el sistema económico vinculado al capitalismo privado, que está en crisis, y luego el sistema económico de los países comunistas, que también está en crisis. En esta situación, caracterizada por la creciente influencia de la burocracia del estado, asistimos a la ruina de los valores culturales que se relacionan con la libertad y la creatividad humanas. Y ante este peligro extremo el sistema conceptual y la energía de la época llamada moderna se han vuelto insuficientes para la actividad artística. Podemos decir también que esta época moderna ha sido un periodo muy importante, un momento de evolución real en cuanto a la libertad, aunque hasta hoy no pudo aportar el concepto de arte antropológico, que intenta reconocer la creatividad en todos los hombres y no sólo en algunos creadores. Hablo de la creatividad en todas las actividades y en todos los tipos de trabajo, no únicamente en el arte. De una creatividad que libere al hombre ante el trabajo y eleve al trabajo al rango de acto libre y revolucionario.

¿Hay pues una crisis general?

Esta pregunta amplía la problemática. Nos encontramos, evidentemente, en medio de una crisis tan profunda que no sabemos si los hombres vivirán todavía en este planeta al finalizar el siglo. Si la destrucción del medio ambiente continúa y se prolonga el sistema económico tal como lo concibe actualmente el capitalismo –con la explotación de la tierra, la eliminación de la vida natural, la amenaza a la salud– se puede decir que la vida humana estará realmente amenazada antes de finalizar el siglo. La humanidad está por lo tanto sumergida en una crisis que proviene de los intereses del poder, del capital, del dinero, del Estado. Estos son los principales enemigos de la humanidad. Con el sistema de

concupiscencia política del estado capitalista, de los partidos políticos estatistas en el Oeste, del poder internacional del capital de las trasnacionales, por un lado, y el Buró político en el Este por otro, la humanidad se encuentra, probablemente, en la más grave crisis de su historia. La pregunta por la supervivencia va más allá del problema de la salud humana y concierne a la salud de todo el planeta tierra. Es un peligro planetario. El error no es de la ciencia ejercida con espíritu independiente y libre sino de la ciencia materialista en la forma social que le han impuesto tanto el capitalismo privado como el capitalismo de estado. Pues estos son los términos del dilema en que nos encontramos, con la destrucción de la naturaleza y de la humanidad. Ante este peligro extremo necesitamos una concepción del arte mucho más activa, en tanto movimiento de liberación de la creatividad del hombre para escapar al poder que se ejerce contra los intereses humanos. Desde ese punto de vista los conceptos de innovación y de vanguardia de la época moderna son insuficientes. Necesitamos un concepto tautológico del arte que asuma la totalidad de la problemática, considere la interdependencia de los problemas y proponga modelos científicos susceptibles de ayudarnos a resolver la crisis.

¿No regresaremos así a la época feudal?

No lo creo. Entramos a una época de desarreglos. En razón de que muchos hombres tienen una experiencia negativa por la incapacidad de nuestro sistema económico capitalista, algunos tienen nostalgia del pasado. Pero ésta no es más que una actitud de duda. No es una vía hacia el futuro sino un camino hacia el pasado. Históricamente sabemos que la humanidad ha dejado atrás la época feudal al llevar a cabo la revolución burguesa. Corresponde hoy cumplir con urgencia el paso siguiente. A la revolución burguesa le sigue la revolución humana. Este es precisamente el lugar donde estamos. Es la nueva concepción de la que hoy tenemos necesidad. No hablo solamente desde el punto de vista teórico, sino muy seriamente desde una práctica. Yo mismo he fundado una serie de organizaciones que se han fijado como tarea el desarrollo del concepto de arte antropológico que puede contribuir a salvar y acrecentar la libertad y la creatividad humanas. En 1967 creé la *“Organización para la Democracia Directa”*

que se amplió en 1971 con la “*Universidad Internacional Libre*”, que hoy colabora muy activamente con el movimiento ecológico, con los “verdes” como se dice, con el fin de fortalecer la libertad humana, difundir información sobre la forma de resolver nuestros problemas, y poner término al sistema actual. Cuando los hombres tengan suficiente conocimiento de que no hay salida posible con el sistema capitalista del Oeste ni con el sistema del Este, entonces podrán efectuar en los años venideros el pasaje a una sociedad más libre, más igualitaria, más fraternal. Es indispensable que en los próximos veinte años esta idea fundamental tenga un comienzo de realización, si esto no sucede, ya será demasiado tarde. Ha llegado el momento en que los hombres, en gran número, asuman la vanguardia. Ahora bien, el concepto de vanguardia no debe ser elitista sino que debe ser compartido por cada hombre. Cada hombre que hoy se oponga a esta tendencia destructiva de la vida pertenece a la vanguardia.

¿Cree usted en el progreso?

No me parece necesario que se hable de creencia. Si un hombre observa sin prejuicio lo que pasa en el mundo contemporáneo puede descubrir que hay una minoría, una vanguardia que pertenece a todos los sectores de la actividad humana, que propone contra-conceptos. Esos contra-conceptos muestran, de hecho, la multiplicidad de direcciones en las que puede desarrollarse la humanidad. Si por progreso se entiende el desarrollo de la humanidad en tanto totalidad humana, creo en el progreso. Es un concepto muy mental y espiritual, de objetivo para los hombres, que sucede a la creencia en el progreso material. Y este objetivo es un objetivo mental. Libera cada vez más a los hombres de sus vínculos materiales. Es decir que es el hombre mismo quien se eleva a un nivel superior de existencia. No es entonces la simple creencia en el progreso tecnológico sino un conocimiento de las posibilidades de crecimiento y expansión de los hombres a los planos superiores de la conciencia. Es un hecho evidente para todos que en nuestra época nuevas formas de conciencia están en proceso de elaboración, que nuevas concepciones permiten presagiar lo que serán, por ejemplo, los modos de actividad política en la próxima etapa de la conciencia humana. Pero para que esto suceda no debemos limitarnos a lo que hoy se entiende

por arte en las secciones culturales de los periódicos, y observar las nuevas ideas en economía o en las instituciones democráticas, y no atenerse al concepto económico del capitalismo tradicional en las versiones pseudodemocrática del Oeste o centralista estatal del Este. Allí, en esos dos tipos de economía, no hay libertad, ni democracia, ni solidaridad, ni fraternidad. Un ejemplo: los trabajadores polacos. Ellos reclaman esa solidaridad, exigen una verdadera democracia, exigen también, aunque no hablen de ello como yo lo hago, el desarrollo de la libertad y de la creatividad humanas en el trabajo. Es decir, que ellos reclaman la autogestión y la responsabilidad individual de los hombres en todos los lugares de trabajo: ellos quieren limitar las atribuciones del Estado. El Estado no puede tener la tutela de las cuestiones económicas, no puede ser empresario económico, no puede ser tampoco empresario de la vida cultural. El Estado tiene bastante qué hacer si se ocupa de los derechos humanos, para garantizarlos según la forma que los hombres mismos establezcan. Esta debería ser la auténtica función del Estado. El Estado debería mantenerse fuera de la economía y de la cultura. No es competente para tomar decisiones en esos campos. Esto se ve muy claramente, por ejemplo, en las tesis de los trabajadores polacos. En ese sentido su actitud es un signo positivo de vanguardia y también en el sentido del arte, de un concepto antropológico de la libertad.

¿Cómo ve usted la evolución del arte que vendrá?

He dicho que el concepto mismo de arte se amplía y no concierne ya a la actividad de los pintores, de los escultores, de los poetas, de los músicos, de la gente de teatro, de los arquitectos, etc., sino que atañe a todo el trabajo humano. Este será, a mi modo de ver, el desarrollo necesario del arte, desde el punto de vista conceptual (esta necesidad es filosófica). En la práctica esto quiere decir que toda persona activa debería también aprender una nueva disciplina artística, quiero decir la del arte social, la de la escultura social. Una disciplina en el interior del arte que, visto desde la perspectiva que conocemos en el dominio de la música, de la arquitectura, etc., todavía no existe. Un arte social quiere decir un arte que cultive las relaciones entre los hombres casi como un acto de vida. Para alcanzar esta próxima etapa hace falta una mayor energía e intensidad. Una obra de arte social propone una cuestión de

energía. Recién entonces sobrepasaremos la crisis. Este es, entonces, el saber, la toma de conciencia, la intuición del arte de vanguardia. La vanguardia está constituida por el grupo de personas que asume esta responsabilidad y se esfuerza por múltiples medios en superar la crisis desarrollando modelos variados en el dominio de la actividad artística, de la actividad sociológica, de la problemática democrática, etc.

Esto debe aportarnos la posibilidad real de cambiar el sistema social. Desde el punto de vista del arte antropológico cada hombre es un artista. En cada hombre existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea pintor o escultor, sino que hay una creatividad latente en todos los dominios del trabajo humano. Una consecuencia de ello, pienso, es no concebir su trabajo sólo para sí mismo. Cada uno debe pensar poco en sí mismo y dar lo mejor a los otros. La humanidad llegará a ser entonces mucho más productiva. La cultura del “tener” habrá terminado. Será sustituida por la cultura de la calidad del “ser”. Pero en el “ser” el hombre debe dar cuanto pueda a sus hermanos. Y él recibirá en la medida en que haya dado. Es un sistema de ayuda mutua.

¿Qué pregunta desearía, a su turno, formularse a usted mismo?

Yo me formulo permanentemente esta pregunta y me gustaría que usted también se la hiciera: ¿por qué ese proceso de liberación de todos los hechos negativos de nuestra sociedad se cumple tan lentamente?, ¿por qué los hombres eligen de nuevo los mismos candidatos que siempre se vuelven, enseguida, contra ellos?, ¿por qué los hombres cuando van a votar votan otra vez por la misma social democracia o por la misma democracia cristiana, u otro modelo antiguo, del siglo pasado, que de nuevo cae sobre sus hombros? Ellos son entonces los responsables de su propio dilema y no tienen derecho a decir que “es culpa del Estado”. Esta es, para mí, la cuestión psicológica decisiva en lo que concierne a nuestra sociedad. Una pregunta fundamental sobre el alma humana: ¿cómo es posible que el proceso de transformación se cumpla tan lentamente en el espíritu de la mayoría de los hombres? Y, en consecuencia, ¿qué dificultad, para la minoría que constituye la vanguardia, oponerse a este conservadurismo!

Tomada de: Bernard Lamarche-Vadel; *Joseph Beuys. is it about a bicycle?*, Marval/París, Galerie Beaubourg/París, Sarenco-Strazzer/Verona, 1985.



Puerta de casa pobre

Poesía y traducción

Javier Sologuren

Una buena traducción no puede ser (y hacer) más de lo que es (y hace) la flecha en tanto que signo de señalamiento.

Una buena traducción es un índice extendido que muestra algo que está allá, y hacia allá nos orienta, pero que jamás puede ser eso que está allá.

Estamos preocupados, distraídos, absortos. Sobre nuestras cabezas la luna esplende. Alguien nos la señala. Eso, tan simple, ¿no es ya bastante?



La unidad indiscernible (como la sangre viva y su calor) de sonido y sentido: el poema.

La lectura poética con fines de traducción pertenece a otra categoría que la lectura corriente. Se pone el oído corporal y mental para captar ese “tono” peculiar del texto, a la vez que se le va escuchando en el de nuestra propia lengua, es decir, en el del habla nuestra.

Lectura atenta, honda, intensa, acompañada casi siempre de la ingrata sensación de no estar definitivamente ni acá ni allá.



El poema en trance de traducción ya no podrá ser el mismo, pero tampoco debería ser otro.



El poema en la lengua de llegada, ¿deberá aparecer como escrito originalmente en ésta? De ser así, ¿no perdería (además de lo que inevitablemente pierde siempre) algo de sus rasgos propios que le hacen ser lo que es?



Hay que vencer la tentación de hermosear el poema que se traduce. No basta con respetar su sentido, es preciso también no forzar su modo original de ser bello o, si se quiere, expresivo. Si sencillo o adusto o enrevesado o locuaz: dejarlo como tal. Si Montale es seco o “prosaico”, así deberá darse en su traducción.



Traducir es ir pasando por momentos sucesivos en los que ya no estamos en el lugar de partida y aún no hemos alcanzado el de llegada. En esos lapsos oscuros en los que se va produciendo la muerte y la resurrección del sentido.



Debe hacerse todo lo posible por preservar con frescura ese aire, ese clima propio del texto original que es necesario para su disfrute. Tal como lo advertía Alfonso Reyes al comentar paráfrasis de poemas aztecas hechas por un latinista mexicano: ¡que Horacio no vaya a resonar en Netzahualcóyotl! (Cf. *Visión de Anáhuac*).



Alfonso Reyes ha escrito –espléndido símil– que traducir es un peligroso viaje sobre dos caballos en desigual carrera.



“Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción.”
(Cf. J.L. Borges, “Las versiones homéricas”. *Discusión*, 1957.)



La onomatopeya, al imitar los ruidos naturales y voces propias de los animales (susurro, zureo), es palabra motivada, entraña semejanza. Pero hay palabras que evocan ciertas cualidades características de un objeto –inerte o vivo– por la simple sugestión de sus propios sonidos. Entre los nombres con los que se designa a la mariposa en idiomas diversos, el diccionario nos da:

papillon (francés), *farfalla* (italiano), *borboleta* (portugués), *butterfly* (inglés), *chō* (japonés), *pillpintu* (quechua), *papalotl* (náhuatl),

hay uno que condensa la vibrante levedad y brevedad de la mariposa. Es la palabra sueca *fjäril* (cuya pronunciación figurada en español sería “fiéril”). La fricativa (f) seguida del diptongo (ie) y luego por la vibrante *r* y la nítida *i* convienen a la perfección, como su imagen sonora, a la imagen visual de la mariposa. Soplo suave, delicado vuelo: la fricción producida por la *f* dando inmediatamente en el muelle *ie*.

Y, sin embargo, tenemos que traducir *fjäril* por “mariposa”...



En poesía no existen sinónimos.



He escrito –aquí, allá– que no es bueno tomarse libertades con los poemas que se traducen. Mi versión de los versos finales de “Les colchiques” de Apollinaire podría, al parecer, desmentirme:

*El guardián del rebaño canta muy dulcemente
Mientras que lentas y mugientes
Las vacas abandonan para siempre
El vasto prado que el otoño pervierte.*

Los versos del original son tres. Los he aumentado en uno más. Los he vertido en una especie de tetrásforo monorrímo, en el que la asonancia (e-e) le otorga a la estrofa una cierta monotonía, un cierto tinte grisáceo que puede provocar, tal vez, una sensación parecida a la caída monocorde de la lluvia o a la del soplo del viento otoñal o a la caída de las hojas tan propia de esta estación.

He aumentado los versos, pero sin añadir nada más.

Por otra parte, el poema termina así: *ce grand pré mal fleuri par l'automne*, que he trasladado así: “el vasto prado que el otoño pervierte”. *Mal fleuri* por “pervierte”: aparentemente una licencia demasiado atrevida. Sin embargo, los cólquicos crecen en los prados durante el otoño, son tóxicos. Entonces, el otoño en realidad está pervirtiendo, con esta floración, el prado. Cierto es que hay una resonancia moral fuerte, pero pervertir es también desnaturalizar. De ahí, pues, que el otoño está viciando, desnaturalizando el prado.



La traducción poética es una lectura de inmersión en lo más hondo del texto. Solo suscitando –el traductor– en sí mismo las vivencias originarias del poema podrá éste ser traducido. En verdad: recreado.

Los sentidos latentes en el poema deberían germinar emocionalmente en quien intenta traducirlos, hacerlos patentes.



Acudo a ciertos poemas (que leo o traduzco) por motivos que bien pueden tenerse por terapéuticos, pues obran en mí una suerte de acupuntura anímica.



“El valor más liberador y superior en el arte y la crítica de hoy es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tales como son.” Son palabras de Susan Sontag en *Contra la interpretación*. Bien pueden aplicarse igualmente a la traducción, me parece.



No es raro hallar en la prosa frases que adoptan la estructura métrica de un endecasílabo. Pero darse con uno perfecto y poéticamente sugestivo en la traducción de un libro científico, no puede dejar de sorprendernos.

Leo la traducción española de *El mundo de las profundidades oceánicas* de Robert Silverberg:

Aunque viven *en el lejano sótano del mundo* esos habitantes de los abismos no representan antiguas especies que se hayan ocultado en el océano desde el remoto pasado.



Un verso de Eugenio Montale:

*in questo seguitare una muraglia
che a in cima cocci aguzzi di botiglia.
(Ossi di sepià)*



Después de barajar algunas virtuales equivalencias de este último verso (que tiene arriba agudas aristas de botella, filudas partijas de botella, filudos vidrios de botella, cortantes esquirlas de botella; en cuya cima tiene filudos vidrios de botella) me decido por esta última opción que rescata la simetría encima-vidrios, y en la que “filudas” corresponde con *aguzzi*. Se ha perdido gran parte de la rica aliteración, los sonidos evocadores de los cortantes vidrios rotos.

Un verso, un solo verso, y la ingrata certeza de que no hay modo ni recurso que nos asegure la sugerente estructura fónica del mismo en su versión al español.



Pienso en que lo intraducible de la poesía no pasa de ser una exageración, del mismo modo que la impermeabilidad de las culturas. Poesía y cultura, pese a obstáculos, sin duda muy grandes que ofrecen al extranjero, pueden ser abordadas a condición de una penetración sensible, por fuerza de la sensibilidad del poeta que traduce. Este, si lo hace bien, logra una genuina recreación del texto de partida, que vendría a ser su equivalente más o menos justo en la lengua de llegada. Lo difícil es encontrar una convergencia equilibrada entre el sonido y el sentido. Toda traducción vendría a ser una estrategia de las equivalencias. Hay un momento en el proceso de traducción en que no estamos ni en la lengua de partida ni en la de llegada. Exactamente, en el limbo. Es un momento de muerte del sentido del texto original, para luego transfigurarse, o sea resucitar, en la versión final.



Parada de tranvía, 1976

Amante

(fragmentos)

Rafael Cadenas

II

Habla
si vas a hablar
o enmudece de una vez.

Los años
caminan a zancadas,
hijo de la lentitud,
hechura de la laboriosidad
que vives junto a tu sombra
con sus jugos
sazonándote,
carne de tiempo
impronunciada
tan antigua
como cualquier grano

La agasajas,
le sirves con unción,
le das lo debido –honores, palabras, ofrendas–
le aderezas un lugar en paraje árido,
hablas desde ella
y en ella desemboca
lo que dices
y lo que no dices,
pero nadie
te contesta.

No exijas.
Hagas lo que hagas
nunca tendrás méritos
ante ella.

Ella conoció tu andar,
aquel fuego a la deriva, sin sosiego, solo,
que se consumía
en calles
más terribles
que el hambre de gracia.

¿Quién eres
para ofrecerte? –te decías–.

Cuánto no te costó
ver
que eres
al mismo tiempo
menos y más
de lo que creías,
pues perteneces.

Seguirás haciendo
trabajosamente
la alabanza.

Has tenido que sacártela de ti como
de una asfixia,
has tenido que arrancártela
contra ti,
has tenido que comprarla
después de esperar
con paciencia
de cautivo
(sin saber que el rescate eras tú)
y aún no sale de tus labios
con seguridad.

Sé cómo ha sido
seguir
queriendo
expulsado, trémulo, aterrado, pobre, barrido.

Cuanto hiciste
fue para propiciar
el encuentro.

Aparta pues de ti
la espera.

Ahora.

Sólo hay

aquí,

ya,

un aquí embriagado
en un ya de oro.

Te encontrarás de bruces
ante ella.

La vida a quemarropa.
Por fin.

En tu cuerpo.

La flor inmediata,
la única,
te esperó siempre.

III

1

Soy
el que observa,
registra,
anota,
(no tengo
otra tarea).
¿Quién podría
en estos tiempos,
entre tantos escombros?

Me he puesto a tu servicio,
ignoto merodeador.

No sé qué tengo de ti,
un jirón apenas tal vez,
pero me ayuda a estar.

Aunque ignoro qué nos separa
ni a quién dirigirme,
me he avezado a este temple;
soy metal dócil en la mano de los días.

Eres vida
sin más.

Resonar contigo
es mi deseo,
pero si no me oigo,
acepto, acepto, no exijo.

He pedido sólo mi parte;
tú no me la entregas
y yo sobrellevo
la escasez.

Vivo hasta donde alcanzo.

Soy sólo espectador.
Una nostalgia
 me toma.
Como un lamento de la piel.

Ella te inició,
pero yo deambulo frente a la puerta,
aun sabiendo que no me debo a mí.
—Ni un solo átomo mío es mío—.

¡Qué penuria
en la mano misma del misterio!
el misterio voceado en nuestra cara
como viento arrasador,
nuestro avío,
nuestro traje de gala,
nuestro camino de regreso,
vena que todo lo recorre
pulsando,
a la mano como tu cuerpo.

Al que apenas
vive
le está vedado
tomar la palabra
en esta reunión.
Es carne de urbe,
de historia,
de fin.
Le toca la parte recia
del trabajo.
Desde un apartamento
de suburbio
ve pasar los días
como cortinas que se abren
sobre tierras devastadas.
No puede sentarse
junto a los otros.
Su vino es pobre,
pero también agradece,
también acata,
también entreoye,
y no espera,
le basta
este sorbo
de existencia
que manos inalcanzables
llevan a su boca.
El misterio es suficiente;
lo hechiza,

y humilde ante él
balbuce a diario
las palabras que otro realza
en honor de ella
y del amante.
Sólo quiere
una voz
sin tretas.

No sé quién es
el que ama
o el que escribe
o el que observa.
A veces
entre ellos
se establece, al borde,
un comercio extraño
que los hace indistinguibles.
Conversación
de sombras
que se intercambian.
Cuchichean,
riñen,
y se reconcilian,
y cuando cesa el murmullo
se juntan,
se vacían,
se apagan.
Entonces toda afirmación
termina.
Tal vez
al más pobre
le esté destinado
el don excelente: permitir.

Fragmentos tomados de *Amante*, Editorial Fundarte,
Caracas, 1983.

Elementos para una poética

Rafael Cadenas

* La literatura, como todo lo que el hombre realiza, es un «además», algo que se levanta sobre lo que ya existe, sobre la realidad primaria. Su más alta misión sería conservar vivo en el hombre este su nexo fundamental con la realidad (...).

(De *Literatura y vida*)

* Lo que [Keats] plantea sin percatarse de ello es el problema de la atención, de un tipo de atención cuya fuerza hace callar al pensamiento, una atención que si hubiera de llamarse de otra manera sólo podría exigir una palabra difícil de rescatar, la palabra amor, pues éste no puede brotar sin que antes se hayan derrumbado las barreras del yo.

* (...) la realidad ha de mostrarse tal como es, con su peso propio, su fuerza, su misterio, libre de la cortina de ideas que impedía sentirla.

* (...) nos complacemos en la pretenciosa tontería literaria de creer que realmente el hombre puede crear otro mundo y «matar» con él la realidad.

* Es decir, no podemos hacer que las cosas no sean lo que son y no vemos otra vía para el ser humano que el asentimiento. Un asentimiento que le permita acoger lo que existe. Un asentimiento que no es servidumbre resignada (pues en él cabe la acción hacedera) sino la máxima libertad.

* Paradójicamente, «lo otro» es nuestra esencia.

* La atención, en su sentido más puro, no divide el mundo en objetos dignos y objetos indignos; todos, absolutamente todos, tienen la nobleza suprema, la de ser reales, la dignidad de existir. Lo egregio no lo forman las características de una cosa, sino el hecho de que es.

* La poesía pudiera llevar [al hombre] al espacio del silencio, donde se quedaría a solas con la realidad, con el pensamiento también callado (...) La tarea es elíptica: la obra parte de un espacio y a ese mismo espacio conduce. Lleva al lector al espacio de donde ella ha salido.

* Nuestro reino es el fatigado reino de lo sabido. La poesía está llamada a arrancarnos de él y reconducirnos a la novedad, que es lo ordinario, pero como si lo viéramos por primera vez.

* El nombrar poético estaría encargado de acercarnos a la cosa y dejarnos frente a ella como cosa, con su silencio, su extrañeza, su gravedad.

(De Realidad y literatura)

* ¿Qué se espera de la poesía sino que haga más vivo el vivir?

* Me siento lejos de todo esteticismo. Hace tiempo dejé de darle primacía al arte sobre la vida. Una flor es para mí más misteriosa que «la ausente de todos los ramos».

* Los lectores de poesía buscan, en el fondo, revelaciones.

* *Frente al poema.* Entramos en contacto con palabras que se reaniman en nosotros, que dependen de nuestra respuesta para cumplirse. El modo de recibirlas es lo que hace el poema.

* Un hombre que dice o se dice con palabras llenas de lados, en un lenguaje próximo al de todos los días (antes debía ser «sublime») tal es el poeta.

* El lenguaje de la poesía mira al misterio, lo tiene presente; es lo que lo hace esencial. (...) Si algo tiene que ver con la poesía es la ignorancia fundamental, el no saber, sobre el cuál está erigido el mundo del hombre.

De ahí lo inconcluyente de la poesía. Se mueve en un borde donde no caben certidumbres rotundas. Esta es su fuerza desconcertante.

* Los poetas no convencen.

Tampoco vencen.

Su papel es otro, ajeno al poder: ser contraste.

* La poesía tiene que ver esencialmente con la vida, con ese hecho inefable, y es extraño cómo ella que siendo lo más inmediato o sin distancia, pues la somos, es también lo menos nuestro.

* (...) Tal vez cierta oscuridad sea inherente a la poesía; cierta oscuridad, no cierre en aras de quién sabe qué extravío.

* El mundo está en un borde. Se necesitan palabras que golpeen, no necesariamente con estridencia. Pueden ser calladas; dejan una herida más profunda.

* No hago diferencia entre vida, realidad, misterio, religión, ser, alma, poesía. Son palabras para designar lo indesignable. Lo poético es la vivencia de todo eso, el sentir lo que esas palabras tratan de decir.

(De Anotaciones)

* (...) la literatura o la filosofía [son] inútiles en un mundo alucinado sólo por lo utilitario, un mundo en el que ocurre desde hace años un «eclipse del alma», un mundo que ha olvidado la vida, ese tremendo misterio, por baratijas.

(De Reflexiones sobre la ciudad moderna)

*[La literatura] es la depositaria de la lengua. Atesora todo el esplendor de que ella es capaz.

* Es la literatura la que nos entrega o devuelve [la lengua], pletórica, límpida, viviente, y es el lector el que la acoge y la lleva consigo (...).

* La cultura es cosa de tiempo, paciencia, lentitud. En este terreno se estrellan las velocidades modernas.

(De En torno al lenguaje)

Pensamientos extraídos de la antología dedicada a Rafael Cadenas publicada por Monte Avila en Caracas, Venezuela.

Referencias

- Joseph Beuys, artista alemán nacido en 1921. Su obra abarca dibujos, esculturas, instalaciones, numerosas conferencias y *performances*. Contribuyó a la creación de la Universidad Libre Internacional y del Partido de los Verdes en Alemania. Murió en 1986.
- Rafael Cadenas (1930). Poeta y ensayista venezolano. Es autor de *Los cuadernos del destierro* (1960), *Falsas maniobras* (1966) y *Memorial* (1977). En *Literatura y sociedad, Anotaciones y En torno al lenguaje*, ha reunido sus ensayos.
- Augusto de Campos (1931). Poeta, ensayista y traductor; uno de los más destacados representantes del concretismo brasileño. Ha traducido, entre otros, a Cummings, Pound, Joyce, Maiakovski, Mallarmé, William Blake, Valéry y John Cage.
- Robert Creeley (1926). Poeta, narrador, dramaturgo y ensayista norteamericano. *Mirrors* y *Memory Garden* son dos títulos últimos de su producción poética. También ha publicado *A Quick Graph: Collected Notes & Essays* y *Was That a Real Poem & Other Essays*.
- Javier Sologuren, poeta peruano nacido en 1921, autor de una extensa obra poética. "Poesía y traducción" fue enviado desde Lima por su autor para su publicación en este número de *Poesía y Poética*.
- Charles Tomlinson (1927). Poeta, ensayista y traductor inglés.