

P E R I O D I C O D E

# Poesía

**ALI CHUMACERO**

*A los setenta años...*

**POETAS DEL MUNDO LATINO**

*tercer encuentro*

**SANTIAGO KOVADLOFF**

*en el museo*

**T.S. ELIOT**

*visto por gil de biedma  
y michael ryan*

**GALWAY KINNELL**

**Y DAVID IGNATOW:**

*dos poetas de nueva york*

UNAM 10 UAM



# Poesía

## contenido

- Alí Chumacero/*A los setenta años...* ■ 3  
 Mario Luzi/*La poesía en Italia* ■ 5  
 Santiago Kovadloff/*Dos poemas* ■ 7  
 Jaime Gil de Biedma/*T.S. Eliot: función de la poesía y fun* crítica ■ 8  
 Michael Ryan/*T.S. Eliot: el dictador literario* ■  
 Guillermo Marín Castillo/*Plegaria para rezar a Santa Mónica* ■ 18  
 José Zambrano Cruz/*Cuarto creciente* ■ 18  
*Dos poetas en Nueva York:*  
 Galway Kinnell/*Un poeta de la adversidad* ■ 19  
 David Ignatow/*Una desobediencia a dos puntas* ■ 24  
*III Encuentro de poetas del mundo latino*  
 Valerio Magrelli ■ 27/Rafael Felipe Oterño ■ 28/  
 Marie Claire Blancquart ■ 30/Nanci Morejón ■ 30/  
 Jacques Sojcher ■ 32/Denise Boucher ■ 32/Francisco Hernández ■ 33/  
 Raúl Antonio Cota ■ 33/Verónica Volkow ■ 34/José Javier Villarreal ■ 34/  
 Germán List Arzubide ■ 35/Francisco Xavier Alarcón ■ 35/  
 Oded Sverdlik ■ 35  
 Emile Nelligan/*Seis poemas* ■ 37  
 Fernando Espejo/*El marinero* ■ 39  
 Sergio Cordero/*Treno* ■ 39

## Minutero

- Entrevista con Miguel Angel Flores/Magali Tercero* ■ 41  
*Picos y Tabernarios/Armando González* ■ 42  
*La lírica personal y espontánea de Theodore Roethke/Sergio Monsalvo* ■ 43  
*"La corona de daturas"/Josué Ramírez* ■ 43

## Ilustraciones/Jazzamoart

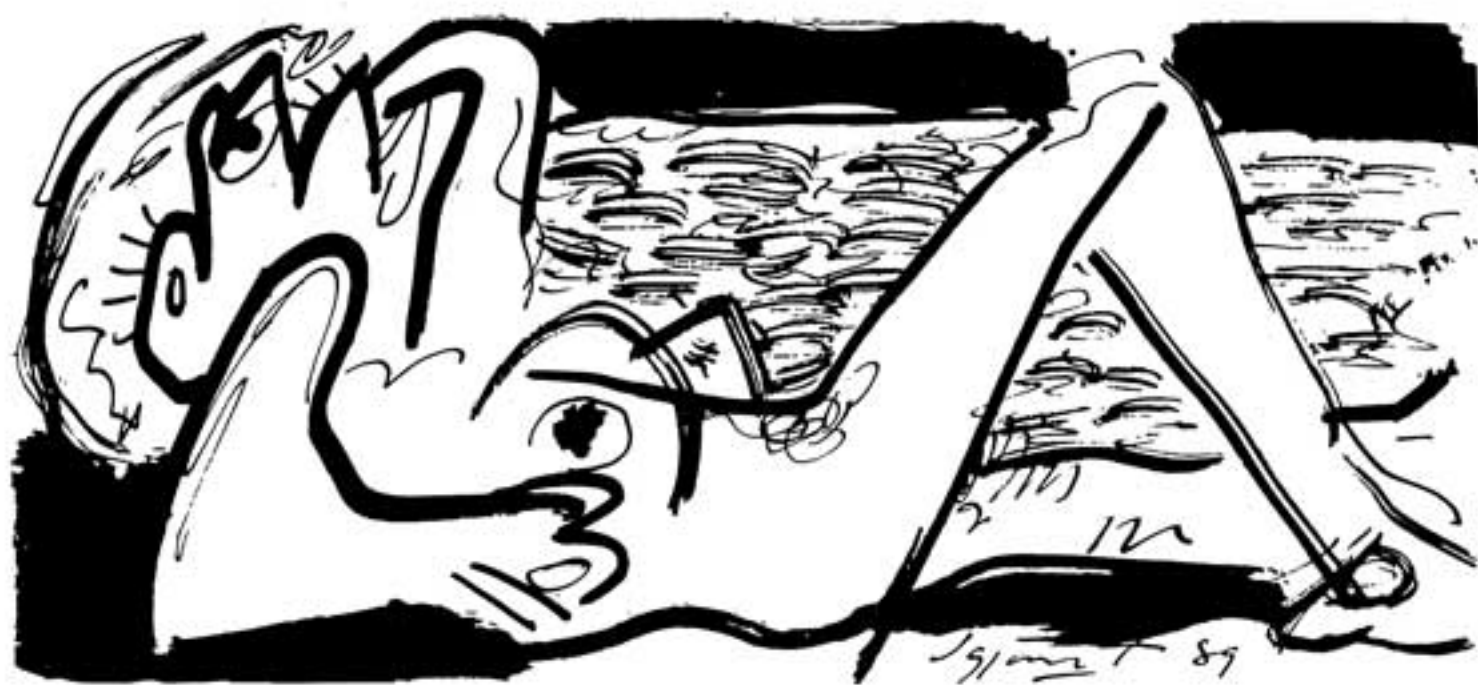
**UNIVERSIDAD  
AUTONOMA  
METROPOLITANA**  
  
Rector general  
**Dr. Oscar González Cuevas**  
  
Secretario general  
**Ing. Alfredo Rosas Arceo**  
  
Director de difusión cultural  
**Mtro. Luis Hernández  
Palacios**

**DIRECTORIO**  
  
Dirección  
**Hernán Lara Zavala  
y Luis Hernández Palacios**  
  
Edición  
**Eduardo Vázquez Martín**  
  
Redacción  
**Ernestina Loyo**  
  
Consejo editorial  
**Julieta Arteaga, José  
María Espinosa,  
Laura González Durán,  
Carlos Miranda Ayala,**  
  
teléfonos  
**655 16 97 UNAM  
511 61 92 UAM**  
  
Tipografía e impresión:  
**Servicios de Edición  
Comunicación y Análisis, S.C.**

**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**  
  
Rector  
**Dr. José Sarukhán**  
  
Secretario general  
**Dr. José Narro Robles**  
  
Secretario administrativo  
**Lic. Tomás Garza**  
  
Secretario auxiliar  
**Lic. David Pantoja Morán**  
  
Abogado general  
**Lic. Manuel Barquín  
Alvárez**  
  
Coordinador de difusión  
cultural  
**Mtro. Gonzalo Celorio**

# ALI CHUMACERO

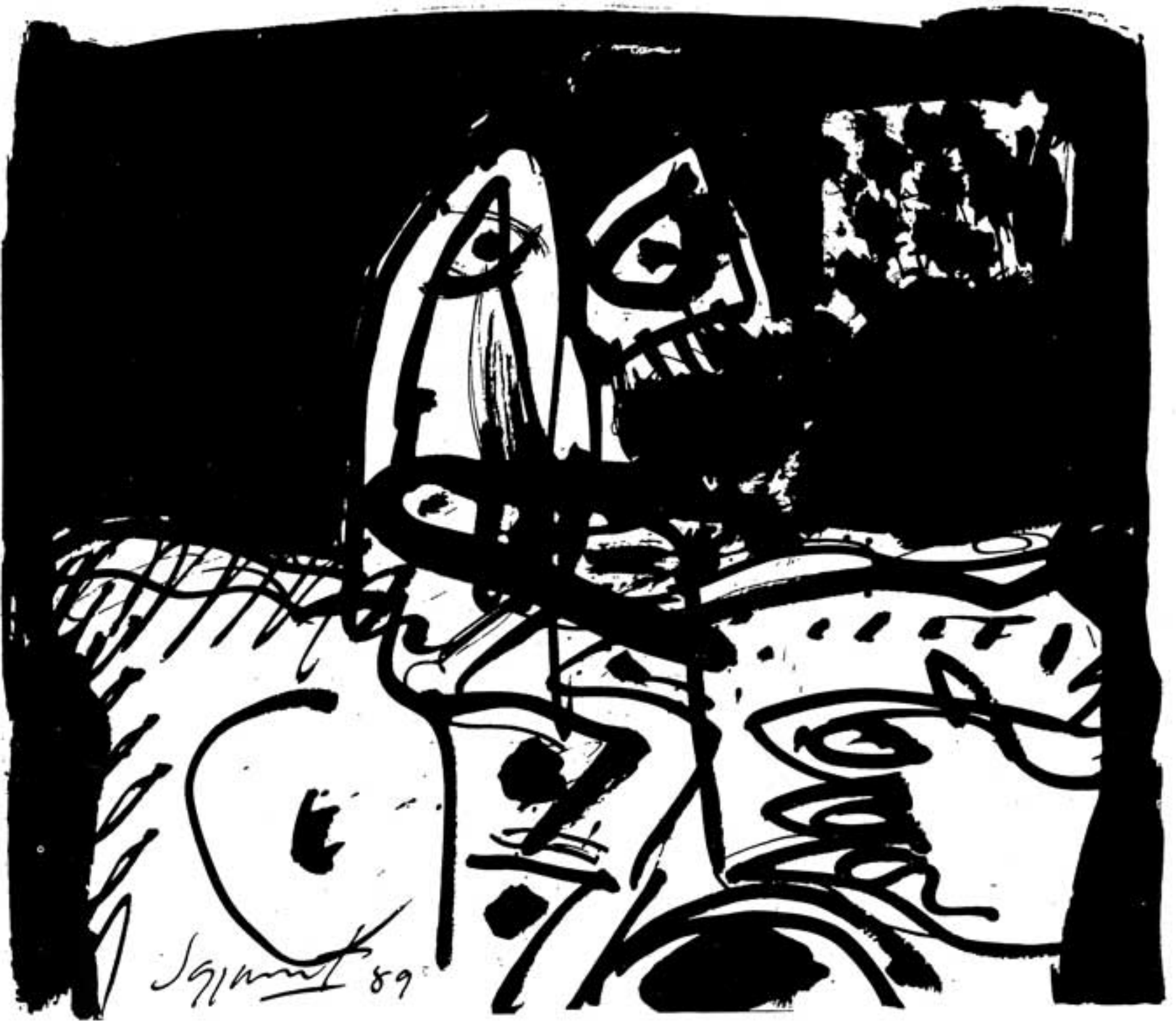
*A los setenta años...*



**A** los setenta años de nuestra vida, de pronto nos sorprende la sospecha de haber sobrepasado ya la mitad del camino. Nos sentimos absortos en una selva oscura aunque seguros de que aquello que aceptamos como profesión, como un oficio invariable, llevado a término sin pausas, resulta a fin de cuentas una norma de conducta que concede adecuada recompensa a todos nuestros desvelos. La pasión por el arte, el amparo que su magia nos otorga, el prodigio de su asombro, integran la única o la más válida salvación frente a un mundo que, si bien a veces se vuelca armónicamente, también suele mostrar la imagen del desconsuelo. **3**

En el reino infinito de las artes, pasado y presente se unifican hermanados en un todo. La obra artística cumple así la atribución de interrumpir el diario acontecer, y a su vez conforma la estatura que en su inmovilidad sostiene el impulso emotivo que le da nacimiento. Pero su firmeza contiene la tempestad que dormita bajo el velo de la razón, y de su fluir secreto esperamos —así sea por un solo instante perdurable— rescatar una huella, un matiz, un rasgo, de nuestro propio ser. Su seno acoge a todos por igual, pues no existe nadie, por racional y exacto que parezca, que no esconda en la hondura de su alma un poco de imaginación y de poesía. Entre la exactitud matemática y el escándalo musical, frente a la cordura y el delirio, junto a la medida y la exaltación, el arte ondea buscando penetrar las apariencias a fin de poner de manifiesto la estructura interna de la realidad. Descubre el hálito secreto y alumbra en las tinieblas como una lanza alucinante que brilla en el viento, inmóvil, detenida, sin antes ni después.

A los ojos del poeta, la naturaleza se convierte en una especie de “arsenal de símbolos” por donde ha de abrirse paso hasta tocar las raíces mismas del



**4** universo. Traducir lo que presienten los sentidos, mirar hacia adentro, más allá de las superficies, conocer el trasfondo de los objetos, son cualidades de quien escribe poesía. Cuando el poeta, a solas, toma la pluma y recoge en palabras su emoción, obliga a la realidad a oponer un dique al transcurrir del tiempo y a transformarlo en un río que regresa constantemente a su principio. Funda lo permanente, y en ese instante la palabra se interroga a sí misma y actúa dentro de un abismo donde espíritu y materia se confunden.

Mientras el lenguaje hablado esquematiza lo que representa y mientras el lenguaje científico y filosófico procura prescindir de las imágenes, el lenguaje poético en cambio vive las palabras en la plenitud de su significado y plasticidad. En el poema, la intuición se levanta por encima del discernimiento y la imagen supera al juicio. Es una tentativa de percibir lo que testimonian el amor y el deseo, la ira y la esperanza, la tristeza y el temor, la desesperación y el tiempo, la muerte y la nada. Es decir, las palabras del poeta se nutren del desorden que crean las sombras y la luz en el ámbito de la conciencia humana.

De ese desorden surgen facultades singulares para comunicarse con un mundo situado cerca de los sentidos. Al impulso de la violencia en que concibe el ritmo de su propia danza, el poeta no sólo pretende desplomar los muros que lo sitian y permanecer a la intemperie, sino que aspira a suplantarse la naturaleza sensible con otra realidad más duradera. Un escritor alemán afirmó que "la poesía es lo real absoluto". Por consiguiente, un objeto, en tanto más poético sea, será más verdadero. Con esto deseo señalar que es característica del arte —además de enfrentarnos con el tumulto de las pasiones— hacernos partícipes de una realidad más auténtica y, en cierta medida, más real.

Tal es algo de lo que para mí ha sido y es la poesía.

## LA POESIA EN ITALIA

Sección a cargo de Guillermo Fernández

# MARIO LUZI

“E

l presagio y aun la oscura certidumbre de una sombría y gloriosa palingénesis, de una creación perenne que arde bajo los escombros de la nada —que inexplicablemente resiste y respira más allá de la pantalla sobre la cual pasan, siniestras y aceleradas, las imágenes de la catástrofe cotidiana—, recorre todas las páginas de *Para el bautismo de nuestros fragmentos*, el nuevo y fundamental capítulo de una de las grandes experiencias poéticas de nuestro tiempo. Atormentado, arrastrado por el denso y ansioso torbellino de sus preguntas —preguntas dirigidas a sí mismo, preguntas del corazón dirigidas a la mente—, Luzi desciende una vez más al magma de la existencia y de la historia, recorre los laberintos de la sangre, explora el ‘horrible interregno’ en que el hombre perpetra y padece la propia ‘carencia de humanidad’. Gestos crueles o piadosos, rastros de crímenes, huellas de abdicaciones y derrotas se suceden en una espiral ininterrumpida, como inscripciones o escenas de muerte en una columna triunfal, escondidas por una voz capaz de secundar y dominar, con su admirable combinación de mansedumbre coloquial y violencia trágica, todos los aspectos, escabrosidades o fracturas de lo real, todo abismo y todo impulso del pensamiento. Pero precisamente en el punto más desesperado de la trayectoria, allí donde la espiral parece trasrascarse irremisiblemente, saltan, improvisas y absolutorias, figuras de vuelo, de fecundidad y de luz. De esta manera nos recobramos —junto con el poeta y en virtud de su palabra— ‘en el movimiento, en el fuego, en la eterna metamorfosis’”. He citado *in extenso* el prefacio sin firma de *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milán, 1985.

Mario Luzi nació en Castello (Florencia), en 1914. En los '30 colaboró en las más importantes revistas de la vanguardia literaria, participando en las audaces y encendidas polémicas del hermetismo. Su primer libro de poemas, *La barca*, apareció en 1935. *Il giusto della vita*, en dos volúmenes, reúne su producción poética escrita hasta 1960. Posteriormente publicó *Nel magma* (1963); *Dal fondo delle campagne* (1965); *Su fondamenti invisibili* (1971); *Al fuoco della controversia* (1978, Premio Viareggio).

La lectura del más reciente libro de poemas de este poeta toscano —con su dramática alternancia de aseveraciones graves y preguntas aún más inquietantes y dolorosas— refuerza nuestra desconfianza ante la escuálida estupidez de la civilización contemporánea y nos confirma lo que en un principio era sólo una noción vaga y caprichosa: los mayores poetas italianos jamás han desdeñado los temas de la poesía civil, empezando por Dante, que los abordó insistentemente en la Divina Comedia.

Continuadores de esta tradición, en este siglo un gran número de poetas italianos han levantado la voz en contra de las maquinarias del poder: Montale, Rinaldi, De Giacomo, Quasimodo, Porta, Sanguinetti, Bigongiari, Cattafi, Pasolini y Luzi, por citar sólo a los más conocidos.

Mario Luzi no guarda silencio, “no recae en una duermevela tormentosa” al ver la fotografía de Aldo Moro publicada en los diarios y en la que éste aparece “enroscado en esa cajuela inmunda... el jefe de cinco gobiernos, punto fijo o estrategia de otros diez, por lo menos... ese arrumbado costal de carne lívida”. No; Luzi no guarda silencio, el cómodo silencio de los que, manifiesta o secretamente, sueñan con engancharse eventualmente al convoy de cualquier tipo de poder.



### Enroscado en esa cajuela inmunda...

Enroscado en esa cajuela inmunda,  
acribillado por esos disparos,  
es él, el jefe de cinco gobiernos,  
punto fijo o estrategia de otros diez, por lo menos;  
el fino fraguador, el maestro  
sutil  
de metódica paciencia, ejemplo  
verdadero de ella  
aun espiritualmente: es él  
—¿cómo negarlo?— ese arrumbado  
costal de carne lívida  
fuera de cualquier correspondencia  
con su pasado  
y con sus planes, atrocemente fuera  
—o bien justamente en el ojo  
de alguna silenciosa clarividencia ¿cuál?—  
no deja tiempo de vislumbrar  
el tan perseguido destello.

**S**iempre concebí la poesía como un acto reconstitutivo. Gracias a él, la realidad puede ser sustraída al sentimiento del hábito, a la atmósfera paralizante de la costumbre y lo previsible que opaca y desnaturaliza, invariablemente, los significados y los signos.

La poesía nos devuelve la posibilidad del asombro, el día del redescubrimiento. Se trata, pues, de un acto fundacional, recuperatorio, gracias al cual el hombre quebranta la estéril familiaridad que mantiene con su imagen y reconquista la relación conjetural consigo mismo.

Antes que fruto de esta transfiguración, el poema es su cumplimiento propiamente dicho. Él es la parábola que va del hábito al asombro, de lo obvio a lo sorprendente, de lo cristalizado a lo dinámico.

Por eso, escribir no es, primordialmente, empeño en llegar a decir lo que sabemos, sino empeño en llegar a saber qué queremos decir. Y acaso escribamos para liberarnos de lo que ya sabemos y así poder enunciar la conmovida predisposición de nuestros corazones para volver a aprender.

Al configurar este ámbito de transiciones, el poema conforma, al mismo tiempo, un espacio de encuentro fraternal entre quienes se constituyen en interlocutores: el autor y el lector. El poema quizá no sea otra cosa que un repertorio privilegiado de palabras donde quedarse a vivir y gracias a las cuales dos hombres, extraños uno al otro, descubren, conmovidos, su semejanza.

## *En el museo*

En un espejo de trescientos años  
puede aguardarnos el mal, un vértigo doliente.  
En principio, sin embargo, la pesada vejez de ese cristal remoto  
se humilla ante el fulgor de nuestra piel desnuda,  
contrasta con los limpios ojos vivos,  
cede ante el semblante ennoblecido por el sol.  
Sólo después el mal comienza su tarea;  
sólo después, al apartarnos del espejo.

Mientras las manos rozan claridades y misterios del museo,  
ese cristal que parecía el marco empobrecido de nuestra plenitud,  
asalta de pronto la memoria y nos devuelve, sombríos,  
al espejo de trescientos años.

Y vemos en secreto pasar por él y perderse  
dos niños silbadores del siglo XVII,  
un rostro que en 1729 encontró en el odio su forma más pura,  
ese oscuro gemido de loba que una dama vacía de sueños  
allí volcó una tarde de 1856,  
la arrogancia de un hombre de cuarenta años que una vez,  
en un museo,  
al mirarse en ese espejo de tres siglos,  
creyó ver la eternidad estampada en su semblante.

## *En la peluquería*

Sobre el amplio delantal con que me cubren  
va cayendo poco a poco mi cabello:  
bastante pelo blanco,  
algún cabello negro,  
mucho pelo gris.

De la manga que me viste  
brota la mano que reposa en mi rodilla:  
mano rugosa,  
reñida para siempre con la gracia  
de otra edad.

Cierro los ojos y escucho una tijera,  
su antiquísimo canto en mi cabeza.  
Abro los ojos, alzo la frente,  
y detrás del rostro adusto y del bigote  
veo, en el espejo, la boca crispada  
de un niño con miedo  
que me dice secamente:  
—Vayámonos de aquí.

SANTIAGO  
KCOVA  
DLO  
EE  
FF

## *En todas partes juegan al descuento...*

En todas partes juegan al descuento  
con la vida humana y la no humana,  
la malbaratan de cualquier manera,  
la desprecian en todos los modos  
por la más desesperada  
y sangrienta bancarrota  
nunca cocinada fríamente, nunca,  
ni siquiera en una Wall-Street de infierno, condimentada ¿por quién?  
Se esconden tras sus *killers*,  
asesinos ocultos tras otros asesinos  
o abiertamente encubiertos en sí mismos;  
todos juntos rezan  
ese rosario de descargas bien dosificadas,  
disparan sus veredictos inapelables,  
disparan su muerta rabia,  
disparan su muerte sobre las ajenas.

Y "no,  
no se trata de un sueño ya soñado",  
hace lo imposible por convencerse, no recae  
en una duermevela tormentosa. Sucede,  
sucede inverosímilmente.

## *De qué negras reservas...*

De qué negras reservas  
de infamia dicen sacarlo esos fulanos  
(llamándose justicieros);  
de qué depósito de hiel  
destilada por milenios  
de iniquidad y perfidia repletan  
la rabia proletaria que pregonan  
—o se ha roto la torva locuela,  
ya no dice nada, es un rictus...  
Bajan la celada y asestan el golpe,  
dejan atrás el estupor,  
el gentío, los alaridos, el enojo,  
el gatear vacilante de los camilleros —eso es todo.  
Éste es su soliloquio,  
éste su sombrío dialecto  
¿o es el único idioma?, ¿carece de otros este tiempo?

## *El desierto...*

El desierto —¿cuál desierto? Este,  
esta carencia  
de humanidad en el hombre,  
este horrible interregno—  
¿o no es así, y soy yo  
que muero? —es una muy larga ausencia  
de mí  
¿de qué gran abrevadero?  
medito: y un viento de pedregal  
se lleva este pensamiento.



JAIME GIL DE BIEDMA

# T.S. ELIOT:

## función de la poesía y función de la crítica

—Si yo uviese de escoger, más querría  
con mediano ingenio buen juicio, que  
con razonable juicio buen ingenio.

—¿Por qué?

—Porque hombres de grandes ingenios  
son los que se pierden en beregías y  
falsas opiniones por falta de juicio. No  
ay tal joya en el hombre como el buen  
juicio.

Juan de Valdés,  
Diálogo de la Lengua

**C**onocido en los aspectos creadores de su obra, vertido a nuestra lengua y representado con éxito, Thomas Stearns Eliot nos ofrece una vertiente menos familiar: su notable labor crítica; cierto que Vicente Gaos, en el prólogo a su versión de los *Cuatro Cuartetos* publicada en la colección «Adonais», ha dedicado a ella la atención debida, pero, como es lógico, le interesa sobre todo en cuanto noticia del arte poética de Eliot, útil para un mejor acceso del lector a los poemas. La versión argentina de los *Selected Essays*, que aunque algo confusa hubiese puesto a los lectores españoles en un pie de mayor intimidad con el pensamiento eliotiano, ha tenido escasa difusión en nuestro país. Era oportuna, pues, una versión española de este libro; la obra crítica de Eliot, aparte que posee verdadera importancia, nos procura un excelente contraste para las ideas acerca de la poesía y la crítica de poesía vigentes hoy entre nosotros.

«De tiempo en tiempo —se dice en uno de los capítulos de esta obra— es deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas.» Esas palabras ilustran perfectamente la empresa llevada a cabo por su autor. Dentro de la historia de la literatura inglesa, el crítico Eliot, inglés por elección, ocupa ya un puesto semejante al de Johnson o al de Arnold. Acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, despreciarse; Eliot ha cumplido con ese deber de modo casi impecable, restaurando en su significado justo la aportación de los primeros dramaturgos isabelinos y de los poetas metafísicos, sometiendo a nueva prueba los valores ya demasiado a ciegas aceptados; el esquema apreciativo de todo lector actual de poesía inglesa es, en gran medida, obra suya. A lo largo de su labor nos ha mostrado además cuán profundamente el pasado nos configura y, a la vez, es configurado por nosotros, y cómo toda auténtica revolución en arte es históricamente justa. Nada de vanas nostalgias eruditas. El pasado no es un perdido paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: interesa porque es presente; la entera tradición literaria europea nos aparece como una sucesión y como un «orden simultáneo» (como una «norma de momentos intemporales», se dice en *Little Gidding*). La crítica de Eliot, lo mismo que

su poesía, responde en última instancia a ese anhelo por descubrir el «punto de intersección de lo intemporal con el tiempo» que es la espiga de la personalidad humana y artística de Eliot.

He hablado de personalidad y debo hacer una aclaración. Ignoro hasta qué punto es Eliot una gran personalidad o un hombre con mucha personalidad, según suele decirse; posee, en cambio, algo no tan espectacular pero mucho más raro: una personalidad consistente. Para que el conjunto de su obra —poesía, teatro, ensayo— logre unidad no necesita referirla a su propio yo, no precisa ser personal; la página escrita no nos refiere, obligatoriamente, al hombre que la ha escrito, mas siempre en ella advertimos las mismas cualidades, que a ciertos críticos y poetas parecerán sin duda bien modestas: sensibilidad, intuición, algo que podríamos llamar humildad manual, y —lo que es más precioso— sentido común, tan imprescindible para ser un gran crítico.

Esa consistencia entre los distintos órdenes de actividad intelectual se manifiesta también a lo largo de cada uno de ellos. Allá en 1917, época en que él y sus amigos eran tenidos por unos revolucionarios ruidosos y mal educados, Eliot publicaba su primer ensayo importante, *Reflections on «vers libre»*; su lectura nos hace hoy pensar si el verdadero fermento revolucionario de la poesía y de la crítica de Eliot no residiría en una cordura poco frecuente; porque a ese temprano trabajo pertenecen estas sensatas palabras: «En arte no hay libertad. Lo que se llama verso libre, y que si es bueno es cualquier cosa menos libre, se defiende mejor bajo otra etiqueta». Dos años más tarde publicaba *Tradición y talento individual*, ensayo que defiende una teoría clásica del arte poética y que se ha convertido en un clásico de la crítica literaria inglesa. Ha transcurrido más de un cuarto de siglo desde entonces y el pensamiento de Eliot ha ganado en hondura y extensión mas apenas precisó rectificar; y es que su obra no se realiza en un desplazamiento sucesivo, no engendra trayectoria: cuando desembarca en un nuevo territorio no lo hace en son de aventura, sino que lo anexiona gradualmente y lo funde sin esfuerzo con los reductos iniciales de su pensamiento.

La obra de Eliot —igual que la de otros contemporáneos suyos— nació en parte como un escape del callejón sin salida en que los *Georgian Poets*, última encarnación del impulso postromántico, habían metido a la tradición poética inglesa. Esa reacción adoptó un principio —o, mejor dicho, se vio forzada a adoptar— un modo programático: el imagismo. Pero Hulme, Pound o Eliot se proponían sobre todo afirmar lo que la poesía tiene de arte frente a lo que en ella puede haber de efusión; el movimiento postulaba una nueva toma de contacto con la realidad, no para quedarse en ella, naturalmente, sino para llenarla de sentido, para transformarla en eso tan raro y tan difícil que es un tema artístico; lo mismo que hizo Wordsworth, lo mismo que hizo Baudelaire, lo mismo que hicieron dos inmediatos maestros de Eliot: Jules Laforgue y Tristan Corbière. Se trataba, en el fondo, de una restauración. Hoy, al cabo del tiempo, es fácil advertir que *Reflections on «vers libre»* aclara, y no contradice, los poemas de *Prufrock and other observations*, publicados el mismo año. Es el arranque. A partir de ese momento, teoría y práctica, crítica y poesía,

avanzan de consuno y despiertan una atención y ejercen una influencia siempre crecientes. En 1920, *The Sacred Wood* agrupaba una serie de ensayos antes aparecidos por separado; un par de años después, el número inicial de *The Criterion* —la revista que fundó y dirigió hasta el número final de enero de 1939— insertaba una obra decisiva: *The Waste Land*. Otra colección de ensayos, *For Lancelot Andrewes* (1928), señala un momento culminante; en el prólogo estampaba Eliot una declaración que fue pronto famosa: «clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión»; él mismo ha descrito, con bastante gracia, el efecto que en mucha gente produjo:

«Cuando hace algunos años publiqué un librito de ensayos, titulado *For Lancelot Andrewes*, el anónimo crítico del *Times Literary Supplement* tomó de ello pretexto para lo que sólo puedo describir como una lisonjera necrología. Con palabras de absoluta seriedad y manifiesto pesar señalaba que, de súbito, me había detenido en mi marcha —ignoro hacia dónde me suponía avanzando— y había tomado, no quedaba duda, por el mal camino; de algún modo yo había fracasado y admitía mi fracaso: si no un caudillo renegado, era una oveja perdida y, lo que es más, una especie de traidor; aquellos que iban a encontrar la ruta hacia las tierras de promisión, al otro lado del desierto, derramarían una lágrima sobre mi ausencia cuando el momento llegase de pasar lista a los nuevos santos. Temo que muy pocos adviertan lo curioso de tal punto de vista, pero su aparición en la mejor, más respetable y respetada de nuestras publicaciones literarias me sobrecogió como un esperanzador signo de los tiempos: significaba que, en Inglaterra, la fe ortodoxa se ha visto al fin aliviada del peso de la respetabilidad.»

En realidad, ese triple acto de fe es sólo una afirmación más concreta y asentada de la creencia que orientara sus tempranas vicisitudes intelectuales: la creencia en el valor permanente de la tradición. No hay rompimiento; la visión crítica que informa las páginas de *For Lancelot Andrewes* es la misma que conocimos en *The Sacred Wood*. Por lo que respecta al proceso espiritual del hombre Eliot, que aquí interesa menos, queda implícitamente claro en su obra poética de esos años: *The Hollow Men* (1925), en que la quieta desesperación que alienta en el espantoso final de *The Waste Land* se convierte en horror, y *Ash Wednesday* (1930), donde al horror sucede la entrevisión de la gloria; *Journey of the Magi* y *A Song for Simeon* (1932) expresan la muerte del hombre antiguo, en el sentido paulino. El mundo eliotiano es ahora más vasto: el paraíso existe, pero el purgatorio y el infierno son todavía una terrible realidad; recordemos que Eliot —lo repite en un pasaje de este libro— no cree en un posible sentido teleológico de la historia humana. En el terreno poético, quien desee asegurarse de esa esencial continuidad puede cotejar la parte cuarta de *The Waste Land* con la sección segunda de *The Dry Salvages*: el mar cumple en ambas la misma función simbólica.

La conversión tuvo, empero, importancia para el trabajo crítico de Eliot. Su mirada se dirige ahora, con preferencia, hacia las cuestiones sociales y religiosas: *After Strange Gods*, *The Idea of a Christian Society* y *Notes towards the Definition of Culture* son muestra de ello. Sus convicciones religiosas le imponen además cierto didactismo contra el cual el escritor ha luchado con mucho tacto y a menudo con éxito.

Esos nuevos intereses no lo hacen cesar en sus tareas de pura crítica literaria. A *Función de la poesía y función de la crítica*, que recoge un curso profesado en la Universidad de Harvard en el invierno de 1932-1933, se añade una serie de conferencias, revisadas e impresas subsiguientemente; *The Music of Poetry*, *What is Minor Poetry?*, *What is a Classic?*, *Milton*, *Poetry and Drama*, son las más notables entre ellas.<sup>1</sup>

1. Los *Selected Essays* incluyen en la edición de 1951 cuatro trabajos del volumen antológico *Essays Ancient and Modern*; son: *In Memoriam*, *Religion and Literature*, *The Pensées of Pascal* y *Modern Education and the Classics*.

*Función de la poesía y función de la crítica* tiene, dentro de la obra de Eliot, un valor fundamental; en efecto, la crítica eliotiana, parte por necesidad, parte por voluntad, se ha ejercido casi siempre sobre temas concretos y en ensayos más bien breves: *Tradición y talento individual* es una excepción a lo primero, *Función de la poesía y función de la crítica* constituye una excepción a lo primero y a lo segundo; y si en aquel ensayo encontramos una declaración de principios, éste representa su aplicación a una realidad: la poesía y la crítica de poesía en Inglaterra, desde el siglo xvi hasta nuestros días; los dos, sean cuales fueren los supuestos de que parten, se refieren expresamente a la tradición literaria anglosajona. Hay en esa triple restricción una modestia deliberada: Eliot —a pesar de su no desdeñable erudición histórica y filosófica— se acerca a la actividad crítica a título de practicante del arte poética y gustador de poemas; se propone, antes que descubrir la esencia última de lo poético —si es que existe— hallar orientación



para quienes, como él, escriben y leen poemas. Al examinar la historia de la poesía y de la crítica de poesía no cae en la embriagadora tentación de pronunciar excomuniones y conceder salvoconductos: se contenta con hacer valer aquellas observaciones y experiencias del pasado que todavía son útiles y con poner en claro la continuidad —y necesidad— de un proceso histórico. Hay, al cabo, una mayor ambición expresada con típica cautela: «Acaso el estudio de la crítica como un proceso de readaptación (de la poesía al mundo en el cual y para el cual se produce), y no como una serie de azarasas conjeturas, nos ayude a extraer alguna conclusión acerca de lo que es permanente en poesía y lo que es expresión del espíritu de una época, y descubriendo lo que cambia, y cómo cambia y por qué, acaso lleguemos a aprehender lo que no cambia». Ya tenemos otra vez a Eliot ocupado en «aprehender el punto de intersección de lo intemporal con el tiempo»; el tono y las palabras son inconfundibles.

*(And what there is to conquer  
By strength and submission, has already been discovered  
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope  
To emulate —but there is no competition—  
There is only the fight to recover what has been lost  
And found and lost again: and now, under conditions  
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.  
For us, there is only the trying. The rest is not our business.)<sup>2</sup>*

El carácter específico del tema —la crítica y la poesía de una tradición literaria extranjera— acaso haga dudar a algunos del interés que esta obra puede tener para el lector español. Ciertamente, las fronteras intelectuales de los pueblos europeos se han vuelto un tanto coriáceas en los últimos años; creo, sin embargo, que *Función de la poesía y función de la crítica* resultará interesante incluso para quienes están poco familiarizados con la historia y los problemas de la poesía inglesa: si el tema es particular no lo son desde luego la inteligencia y la cultura que con él se enfrentan. Hemos de recordar que Eliot es, antes que nada, un europeo, un norteamericano que se nacionalizó inglés porque ser inglés era para él la única forma posible de ser europeo. Recordemos, también, que a pesar de todas las peculiaridades de nuestro temperamento, nuestra historia y nuestro arte que a veces, un tanto imprudentemente, nos complacemos en exacerbar —bien está que existan, pero si existen, ¿a qué preocuparnos por ellas?: ya se manifestarán por sí solas—, a pesar de todas esas diferencias somos, antes que nada, europeos, y todo lo que hace referencia a una tradición literaria europea hace referencia a nuestra tradición: expresados en términos algo distintos, sus problemas serán también los nuestros.

Por si ello fuera poco, lo que Eliot intenta precisamente es hallar unas normas críticas generales, por escasas y modestas que sean; frente a la crítica impresionista de finales del siglo pasado y de principios de éste, se esfuerza en hallar unos criterios apreciativos aplicables a cualquier tipo de poema, por el solo hecho de ser un poema y no otra cosa, abstracción hecha de la personal relación en que se encuentra con su autor, o con un lector determinado; para la crítica lo importante son las relaciones entre ese poema y las demás criaturas poéticas, antecesoras, contemporáneas y sucesoras suyas. Esos criterios apreciativos acaso hayan de ser predominantemente formales —sobre todo si queremos aplicarlos con un mínimo de éxito a la poesía de nuestro tiempo—, como un correctivo a nuestra impertinente afición a adoptar y defender posiciones per-

sonales en terrenos donde personalmente no tenemos maldita cosa que hacer. Importa, para empezar, distinguir la naturaleza de la poesía y las funciones que la poesía desempeñó a lo largo de la historia o desempeña en nuestros días, porque todos —poetas, lectores y críticos— damos en definir la poesía de acuerdo con la peculiar función que tiene asignada en la economía interior de nuestra vida; Eliot insiste discretamente sobre ese punto, y nos hace ver que lo que la poesía es y lo que la poesía hace por nosotros no son la misma cosa.

### III

Una cuestión interesante asoma, entre otras muchas, a las páginas de este libro: la de las relaciones entre comunicación y poesía. La idea de que el arte es comunicación se remonta a los albores del Romanticismo, su extraordinaria fortuna en nuestro país a fecha más reciente; en los tres últimos lustros, gracias al magisterio poético de Vicente Aleixandre y a la obra teórica de Carlos Bousoño, la identidad poesía-comunicación ha tomado carta de naturaleza entre nosotros.

En *Función de la poesía y función de la crítica*, Eliot, al referirse por primera vez a la comunicación, hace un inciso certero: «un término que quizá plantea una cuestión». Es cierto. Todos, a nuestro modo, sabemos lo que es comunicación —como todos sabemos lo que es poesía, por lo menos hasta que nos creamos la necesidad, y la dificultad, de definirla—, pero lo que cada cual entiende por comunicación, al referirse a ella cuando de poesía habla, no siempre es lo mismo. Creo que un examen de esa diversidad, de algunas de las posibles diversidades, merece la pena de emprenderse; y no es mal lugar para hacerlo este prólogo a un libro y a un autor que jamás ha mostrado simpatía por las generalizaciones.

Habría que hacer una salvedad inicial: a menudo, quien afirma que la poesía es comunicación sólo pretende afirmar que la poesía, en lo que a él respecta, cumple primordialmente una función comunicativa; me parece que tal es el caso de Vicente Aleixandre: la poesía es, para él, comunicación. Aleixandre habla como poeta y como lector, y lo que enuncia es un hecho de su experiencia, no una proposición teórica.

La noción más extendida y más simple de lo que se entiende por comunicación está claramente expresa en la definición que del arte da Tolstoi: «evocar un sentimiento que uno ha experimentado, y, una vez evocado, transmitirlo por medio de movimientos, líneas, colores, sonidos o palabras, de modo tal que los demás experimenten el mismo sentimiento». Vemos que Tolstoi distingue en el proceso tres fases: experiencia de un sentimiento, evocación, transmisión. Ahora bien, ¿qué especie de sentimiento, o dicho de modo más general, qué especie de emoción es ésta? ¿Cómo la experimenta el sujeto? ¿Y qué transmite: la emoción que experimentó o la emoción que experimenta al evocarla? Parece que Tolstoi estuviera pensando en una emoción cualquiera de un hombre que, luego, resulta ser artista; uno inevitablemente se pregunta por qué necesitó comunicarla en forma de obra de arte, cuando miles de compañeras suyas se contentan con mediaciones más inmediatas, y quizá más eficaces, tales como el suspiro o la bofetada. Wordsworth, que fue uno de los primeros en adelantar la idea de que la poesía es comunicación, hilaba en ese punto bastante más delgado: «la poesía nace de la emoción revivida en tranquilidad... La emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece poco a poco y una emoción emparentada con la que era antes objeto de contemplación, se produce de modo gradual y llega verdaderamente a existir en la mente». Acaso no hubieran estado de más unas cuantas precisiones acerca de esa nueva emoción que de modo gradual llega verdaderamente a existir en la mente, aunque sólo fuera para diferenciar el proceso ahí descrito de los mecanismos de autoinducción que todos, en nuestra infancia, alguna vez pusimos en marcha para llenarnos de lágrimas los ojos en el justo momento; pero hay algo

2. Y lo que hay que conquistar / por fuerza o sumisión, ha sido ya descubierto / una, dos o varias veces, por hombres con quienes no cabe / la emulación —pero no hay competencia— / sólo la lucha por recobrar lo perdido / y encontrado y vuelto a perder una vez y otra, y ahora en condiciones / que no parecen propicias. Más quizá ni ganancia ni pérdida. / Para nosotros sólo hay el intento. Lo demás no es cosa nuestra. (T. S. Eliot: *East Coker*.)



que queda muy claro: que para el poeta lo decisivo es la contemplación de una emoción, no la experiencia de ella.

Para quienes entienden la comunicación a la manera de Tolstoi, el poema se limitaría a transmitir, sin configurarla, una emoción vivida por su autor; lo que se produce no es propiamente comunicación sino transmisión. Es posible que así ocurra en ciertos casos, pero creo que más bien deben considerarse como excepciones a la fundamental autonomía del acto poético; porque ello supone, como dice Carlos Barral, «la preexistencia al poema de un contenido psíquico que pudiera ser explicado idiomáticamente, y que es transmitido al lector, por medio de una manipulación estética de la lengua, en el acto de la lectura. De tal modo que se establece una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento sustancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieran, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba».<sup>3</sup> En ese tipo de poesía, el poema referiría inmediatamente a un término que está más allá de él. Hoy, cuando «poesía» vale para casi todos como una abreviatura de «poesía lírica», la referencia al autor, a la subjetividad del autor vista al modo romántico, es la más abrumadoramente frecuente. Desde esa perspectiva, el inconveniente de toda concepción de la poesía como transmisión reside en olvidar que la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie real en particular, puesto que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias sólo entran en el poema —tras un proceso de abstracción más o menos acabado— en tanto que contempladas, no en tanto que vividas. Curiosamente, el mismo reparo suscita la definición que de la poesía daba Carlos Bousoño en la primera edición de su *Teoría de la expresión poética* y que, aunque bastante más profesoral y cauta, revela un parentesco indudable con la de Tolstoi: «transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis». Pero lo que un poema transmite —suponiendo que, en efecto, algo transmita— no es una compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica. Por eso, por ser una representación, puede el poeta previamente conocerla como formando un todo, una síntesis. De otra parte, es más que dudoso que la lectura de un poema consista en revivir emociones idénticas a las experimentadas por su autor, no importa si en el curso de su vida ordinaria o en el trance estricto de la composición, otro extremo extremo en que la primera edición de la *Teoría...* de

Bousoño enfáticamente coincidía con Tolstoi; como observa T. S. Eliot, «lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético; escribir un poema es una experiencia original; la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta».

Hay otro modo de entender la comunicación mucho más modesto, menos simplemente literal, porque se funda en un explícito reconocimiento de la autonomía del acto creador. El poema aparece en principio como la posibilidad de una cierta fluencia verbal, no definida todavía —unas pocas palabras irradiantes, una atmósfera y un tono nada más que presentidos— pero ya poseedora de signo afectivo, y va cuajando a compás de la faena creadora: las vicisitudes de ésta le dan contorno y contenido. El proceso lo ha descrito Carlos Bousoño en su obra *La poesía de Vicente Aleixandre*. Aquí el poema no es un mero vehículo transmisor: acaso el autor opere a partir de personales emociones y experiencias suyas, o de formalizaciones temáticas y conceptuales que se incorporarán a la obra en tanto que presupuestos, pero todo ese material se organiza de manera imprevista, según leyes instantáneas, y es decisivamente modificado por los elementos lingüísticos y formales; la comunicación es mediata: no se produce de hombre a hombre, sino de poeta a lector, y lo comunicado es, ante todo, el signo afectivo que la realidad del poema confiere a los heterogéneos materiales que lo integran y que desprendidos de él carecerían de unidad de sentido. Ya se habrá adivinado que la forma extrema —y, en cierto modo, clásica— de este tipo de comunicación la encontramos en el surrealismo. La poesía surrealista es, efectivamente, comunicación, por que se limita a expresar estados anímicos en magma, que si bien poseen signo afectivo no han llegado aún a constituirse en representaciones objetivadas y concretas, poseedoras de sentido por sí mismas. Fuera del surrealismo, la comunicación del signo afectivo opera como uno de los factores constituyentes de esa experiencia bastante extraña y gratuita en que consiste la lectura de un poema; pero no es más que eso: un factor constante entre otros. Digamos, por ejemplo, que, al leer la *Oda a Juan de Grial*, la comunicación del signo afectivo es uno de los elementos formadores de nuestro entendimiento y de nuestro goce, pero no el único. Leer ese poema de Fray Luis de León, me parece a mí, resulta una experiencia más complicada y más rica que leer *L'Union libre* de André Breton, precisamente porque en éste la comunicación del signo afectivo es un elemento decisivo, y en aquél no.

Quedaría aun otro modo de entender la comunicación, quizá más retorcido pero genuino. Si es el poema en curso quien orienta y conforma la emoción; si ésta no es origen, sino consecuencia que existe sólo en función de él y que no puede existir sin él, ¿no será en muchos casos el poema quien suscita

3. «Poesía no es comunicación», en el no. 23 de la revista *Laye*.

la posibilidad de esa emoción, al poner al poeta, consciente o inconscientemente, en comunicación con ella? Ciertamente que los materiales que entran en el juego estaban latentes en el poeta; pero el poema los trae a la conciencia, los polariza, y les confiere un valor operacional que los hace inteligibles. Poesía es comunicación, porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo. O quizá: poesía es conocimiento, según asegura otra ecuación bastante frecuente y cuyo preciso importe me parece igual de incalculable; al fin y al cabo, en el juego de reducir un término abstracto a otro término abstracto, no apostamos a otra ganancia que a la de las posibilidades metafóricas de entrambos, y las metáforas posibles son muchas.

Del otro lado del poema, en el acto de lectura, ocurre parecidamente: ciertas experiencias tácitas son polarizadas y el lector es puesto en comunicación con ellas, o sea, consigo mismo. Pero la emoción que el lector experimenta no se parece en nada a las experimentadas en el curso de su vida ordinaria, y si el poema es expresivo de una de ellas, lo que hace es despersonalizarla, porque le da forma objetiva. La emoción del arte es impersonal; y casi no es una emoción, porque ésta deja de existir como tal cuando está realizada, cuando de ella obtenemos una imagen clara y distinta.

Así pues, en los casos de transmisión, la comunicación pretende establecerse directamente, de hombre a hombre, despojando al poema de toda entidad, y de toda autonomía al acto de composición y al acto de lectura; la comunicación del signo afectivo, en cambio, es mediata y hartamente difusa: se establece de poeta a lector, dos modos muy peculiares que los hombres adoptan en determinados momentos. Hay, por último, otra especie de comunicación en que autor y lector, cada uno por separado, se enfrentan con el poema y entran en comunicación consigo mismos. El acto de la lectura es también un acto creador, y la emoción poética puede tener para el lector un valor muy distinto del que tuvo para el poeta. Probablemente esa forma de comunicación, o de conocimiento, es en poesía un elemento tan constante como la comunicación del signo afectivo entre poeta y lector; pero tampoco me parece definitorio, puesto que puede producirse mediante estímulos verbales de muy otra índole. No toda comunicación mediante meras palabras es poesía. Tiene que haber algo más. Y ese algo más no es otra cosa que la intención formal, raíz de todo poema: la voluntad, por parte del poeta, de *hacer* un poema —y, correlativamente, la voluntad por parte del lector de *leer* un poema— es lo que finalmente constituye a éste en cuanto tal. Acaso pudiera hablarse, en última instancia, de una mera comunicación estética: lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de virtualidad propia.

Bien, si la poesía no es comunicación, y tampoco es conocimiento, ¿qué es entonces? Ni lo sé ni estoy demasiado seguro de que interese saberlo; o quizá sí lo sé, cuando no me empeño en definirla. «La gente es aficionada a creer que existe una esencia única de la poesía, susceptible de formulación», dice Eliot. Ganas de simplificar. Todas las artes son obra del hombre y son, por ello, fundamentalmente impuras, es decir, complejas; la poesía, debido al material con que opera, es la más impura de todas. La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de comunicación en todo poema; hay una mínima voluntad de forma —una voluntad de orientación del poema— en el poeta surrealista. La poesía es muchas cosas, y un poema puede meramente consistir en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras.

## IV

Sólo me queda hacer unas cuantas observaciones a propósito de mi trabajo.

Como todo traductor, empecé mi tarea decidido a guardar una fidelidad literal al texto extranjero para advertir muy pron-



to que la traducción literal es a menudo la más infiel, porque conceptos equivalentes poseen en cada lengua un valor idiomático distinto; no queda otro remedio que apartarse de la letra. Si traducir es siempre traicionar, mejor traicionar a conciencia y con toda la ciencia de que uno sea capaz. Eliot es un gran poeta y un gran escritor, su prosa la precisión misma: toda palabra cuenta. Y tras la palabra escrita se transpara siempre, dándole viveza, la palabra hablada, el modo de entonar y acentuar, el tono ligeramente más bajo con que en el diálogo se marca uno de esos incisos, tan frecuentes en esta prosa escrupulosa, que parecen reflejar los rodeos del pensamiento hasta llegar a la formulación exacta, una vez hechas todas las salvedades y habida cuenta de cada posible excepción. Él mismo se ha reído de su conversación

*so nicely  
restricted to What Precisely  
and If and Perhaps and But.*

Pero el estilo jamás se hace pesado, y por momentos, al enfrentarse con alguna cuestión demasiado seria, un amago de humildad irónica nos hace sonreír. Lamento no haber sabido dar una correspondencia exacta de la prosa eliotiana; espero, con todo, haber evitado ese aire de hospiciano recién rapado tan frecuente en las traducciones españolas.

MICHAEL RYAN

# T.S. ELIOT:

*el dictador literario*



13

**E**n 1947, el mismo año en que Delmore Schwartz lo llamara "el dictador literario", Eliot dijo, refiriéndose a sí mismo, que tenía "una incapacidad para lo abstruso y un interés en la poesía que es principalmente de carácter técnico". Ninguna de las caracterizaciones que un poeta hace de sí mismo perduran toda su vida, mucho menos las que otros hacen de él, pero las últimas de Eliot pretendían ser directas y, aunque no lo parezca, ésta es exacta en sus dos partes. Eliot sentía que su incapacidad para lo abstruso se manifestaba en el "deficiente manejo", admitido por él, de la "crítica filosófica" a principios de los años treinta, época en que sus teorías políticas y culturales de "tendencias monárquicas" afectaron su crítica literaria al grado de que en *After Strange Gods* llegó a la conclusión de que Pound, Lawrence y Hardy eran "herejes" a causa de su falta de "ortodoxia" moral. Tras la reacción a *After Strange Gods*, trató de separar sus convicciones personales de sus intereses literarios. En el número de octubre, 1933, de *The Criterion* anunció que en el futuro se acercaría a "los problemas de la civilización contemporánea" no como "artista" sino como "moralista".

Pero la estructura mental de Eliot lo llevaría siempre a buscar la integración de su pensamiento, a encontrar relaciones ambiciosas entre disciplinas independientes; sus ideas, buenas o malas, nacen de un poderoso anhelo de totalidad. En sus últimos ensayos, a despecho de su experiencia, insiste en que "los juicios morales, religiosos y sociales no se pueden excluir completamente" de la crítica literaria. De modo que al decir junto con R. P. Blackmur que Eliot es principalmente

"un crítico técnico", no quiero sugerir que Eliot no se preocupara por cuestiones más amplias. Por el contrario, la presión de éstas es lo que le da fuerza a su crítica técnica. La descripción de cómo funciona un poema resulta trivial a menos que esté impregnada de una conciencia de lo que el poema intenta lograr, de su lugar en la vida humana; la carrera de Eliot como crítico nos enseña el valor y los riesgos de tener esa conciencia.

Los primeros ensayos críticos de Eliot han sido a veces considerados superiores a los últimos, a causa de su vitalidad, coherencia y la forma en que aísla la cita exacta para ilustrar algún principio, así como por el hecho de que algunos de los últimos ensayos fueron pergeñados a la carrera para ciertas ocasiones. Su conferencia sobre Goethe al recibir el premio Goethe en 1955 es decepcionante: no se identifica mucho con el tema y menos aún lo conoce. Pero, ya sea en los primeros o en los últimos ensayos, Eliot escribe invariablemente mejor cuanto más se acerca al texto, cuando lee desde el punto de vista del poeta, cuando dirige, como decía él, "su propio taller de poesía" con los poetas que más admiraba. Sus escritos sobre Yeats (1940) y Samuel Johnson (1944) son históricos; penetran hasta lo que hay de permanente en su objeto de estudio, desde Johnson hasta la forma en que las distintas apreciaciones poéticas de distintos periodos literarios se revelan y complementan entre sí, desde Yeats hasta el carácter del Poeta.

Al final de su vida Eliot se quejaba de los críticos que citaban sus primeras ideas como si representaran su pensamiento reciente, que lo representaban con frases como "disociación de la sensibilidad" y "correlato objetivo", frases que habían



tía en la modificación, las implicaciones y las aplicaciones de dichos conceptos. Curioso pero significativo. Eliot también tomó los temas, técnica e incluso el tono de sus primeros poemas de Laforgue, Baudelaire y otros. Este hábito, esta forma de escribir ("Los poetas maduros plagian") indica la inversión personal que Eliot tenía en sus nociones de "Impersonalidad" y "Tradición" y podría explicar por qué estas nociones se idealizan hasta el absurdo en sus primeros ensayos. Nadie, ni siquiera Eliot, ha escrito nunca un poema "con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ésta, toda la literatura de su propio país tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo". Esta frase famosa se encuentra en "Tradition and the Individual Talent", ensayo que Frank Kermode considera "con razón, el más influyente de Eliot". Su arrogancia, pedantería y exageración tienen todavía efectos desafortunados, no sólo porque el ensayo dio lugar a la producción de obras de una insolente erudición y deliberada oscuridad que alejaron a muchos lectores de la poesía, sino también porque los poetas sí usan la tradición, conciente o inconcientemente, de la misma manera que todos nosotros cuando usamos un tenedor (o palillos chinos) o hablamos o escribimos o pensamos, y la reacción de los poetas contra Eliot ha propiciado que se piense, con resultados empobrecedores, que lo "tradicional" es igual a conservador o poco original. William Carlos Williams, entre otros, estaba (sin exagerar) obsesionado con los efectos perniciosos de la influencia de Eliot.

Por otro lado, un efecto positivo importante de los primeros ensayos de Eliot fue el restablecimiento de la poesía como arte en un ambiente literario en que a la poesía se le juzgaba sólo por su contenido o por la "nobleza" de los sentimientos del poeta (lo que generalmente significaba el sentimentalismo e imperialismo de Noyes, Watson y Kipling). Eliot alegaba que un poema debería ser una cosa en sí misma:

El poema tiene su propia existencia, fuera de nosotros; estaba ahí antes y seguirá después de nosotros.

Creía, con razón, que un poeta debería explorar más allá de las fronteras de su ego, más allá del túnel de una visión meramente personal, aunque esto no necesariamente significa que "la emoción del arte es impersonal". Para Eliot, a la Santayana, la intensidad de los sentimientos del poeta debe frenarse y controlarse:

No es la "grandeza", la intensidad de las emociones, los componentes, sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por así decirlo, bajo la cual se realiza la fusión, lo que cuenta.

En otras palabras, la intensidad es una cualidad del poema como cosa hecha, y sus emociones son parte del material con el que trabaja el poeta. Para 1941, cuando el territorio era seguro, Eliot podía aplicar esta idea de intensidad tanto al tema como al estilo:

Esperamos sentir, en el caso de un gran escritor, que éste *tenía* que escribir sobre el tema que eligió, y justo de esa manera.

Esto ciertamente expande la idea original de Santayana. Articula una cualidad importante de la poesía que uno conocía pero no podía nombrar, y es por eso que estas afirmaciones son tan memorables y fueron utilizadas para construir todo un nuevo vocabulario crítico.

Pero la "intensidad" era también un aspecto de la personalidad de Eliot y, consecuentemente, el que más trató de ocultar. Pound lo llamaba "the Possum", que era el sobrenombre de sus días de Harvard y que usó después irónicamente en su *Book of Practical Cats*. Esta intensidad que Eliot vuelve objetiva es lo que caracteriza los mejores momentos de su poesía. Es lo que ha hecho que los lectores regresen a *The Waste Land* aun cuando el todo pareciera incipiente y desorganizado, y lo que los ha hecho lanzarse a la búsqueda en las bibliotecas para tratar de construir una coherencia basada en la

alusión, guiados por notas que el mismo Eliot llamó en 1956 "una notable muestra de falsa erudición". Es lo que I. A. Richards notó cuando hizo la reseña de *The Waste Land* en 1924: "El poema como un todo podrá eludirnos, pero cada fragmento como tal llega hasta nosotros victoriosamente". Es una cualidad de palpabilidad, de alguna cosa arrancada de un lugar oscuro puesta frente a nosotros, la cual podemos sostener y observar en nuestras manos:

¿Quién es el tercero que camina siempre junto a ti?  
 Cuando cuento sólo estamos tú y yo juntos  
 Pero cuando miro hacia adelante del camino blanco  
 Siempre hay otro caminando junto a ti  
 Envuelto en un manto café, encapuchado  
 No sé si es hombre o mujer  
 —Pero quién es ése que camina al otro lado?

La palpabilidad, el drama y el efecto poético de estos versos no depende de la "alusión" a la expedición polar de cuyo informe Eliot tomó algunos de ellos, ni tampoco si los hubiera tomado de Dante, Ovidio o los Upanishads.

Para Eliot, la unión de la intensidad y la objetividad es más poderosa cuando el material del poema tiene "raíces tentaculares que alcanzan los terrores y deseos más hondos". Eliot era un transnochador. En Boston y en Londres, acostumbraba caminar por las calles fascinado por la transformación del mundo diurno, a la vez obsesionado y repelido por el sexo. Algunas de sus escenas más vívidas, la mujer parada en la puerta de "Rhapsody On A Windy Night", el cierre del pub en *The Waste Land*, provienen de esta experiencia. Sus poemas más importantes hasta *Four Quartets* son alucinatorios, permeados por sentimientos de culpa y auto-desprecio, poblados por personajes y *personae* que viven vidas de pesadilla en un mundo de pesadilla. En 1933 Eliot dijo:

La ventaja esencial para un poeta no reside en enfrentarse a un mundo hermoso del cual hablar; sino en ser capaz de ver por debajo de la belleza y la fealdad; de ver el aburrimiento, y el horror, y la gloria.

Este pasaje está tomado de una de las Conferencias Charles Eliot Norton que Eliot pronunció en Harvard en el invierno de 1932-1933 (publicadas como *The Use of Poetry and The Use of Criticism*); cuando regresó a Inglaterra, se quedó en

la granja de Frank Morley y no quiso ver a su esposa. Más tarde, Eliot recordaría esta época como aquella en "la que un hombre siente que se ha desmoronado, y al mismo tiempo está en el camino inspeccionando las partes, preguntándose qué clase de máquina resultaría si pudiera unir las partes otra vez". Eliot tenía cuarenta y cinco años, y había alcanzado la primera cima de su reputación como poeta y como crítico. Sus *Selected Essays* habían sido recibidos como un acontecimiento literario importante el año anterior. Ese año (1932) se publicaron libros dedicados a su obra en lugares como Londres, París, Seattle, Finlandia y Pekín. Sin embargo, "la crítica literaria pura me ha dejado de interesar", le escribió a Paul Elmer More. (*After Strange Gods* es la expresión de esta actitud). Y en 1933, en otra de sus locuciones en tercera persona, le confió a Bonamy Dobree que "abandonaba la escritura de poemas" porque "no quería repetirse". Su vida personal era un caos. Vivienne Eliot tenía problemas con "los nervios", como se decía entonces, desde principios de los años veinte:

"Me siento mal de los nervios esta noche. Sí, mal. Quédate conmigo.  
 "Háblame. ¿Por qué no hablas nunca? Habla.  
 "¿En qué estás pensando? ¿Qué pensando? ¿Qué?  
 Nunca sé lo que estás pensando. Pensar"  
 Yo pienso que estamos en un callejón  
 Donde los hombres muertos perdieron sus huesos

Pound decía que para Eliot estar en su casa debe haber sido "como tratar de escribir en un manicomio".

Así en 1941, cuando Eliot dijo de Kipling que "sabía algo de las cosas que están ocultas, y de las cosas que están más allá de las fronteras", su comentario tiene la amarga autoridad de su propia poesía y de su propia vida. Pero aun cuando el territorio de Eliot era el lado oscuro de la psique, él se daba cuenta de que el material de la poesía podía originarse también en el recuerdo cargado de otros sentimientos:

Sugiero que lo que le da [a las imágenes de Chapman y de Séneca] la intensidad que tienen es que están saturadas... con sentimientos tan oscuros que ni sus propios autores saben lo que son. Y está claro que sólo una parte de las imágenes de un autor tiene origen en sus lecturas. Estas provienen de la totalidad de su vida sensible desde la más temprana infancia. ¿Por qué, para





todos nosotros, de todo lo que hemos oído, visto, sentido, en nuestra vida, ciertas imágenes recurren, cargadas de emoción, más que otras? El canto de un ave, el salto de un pez, en un momento y lugar específico, la esencia de una flor, una anciana en el camino de una montaña, seis rufianes vistos a través de una ventana abierta jugando cartas en una pequeña estación de ferrocarril en Francia, donde había un molino de agua: estos recuerdos pueden tener un valor simbólico, pero ¿de qué? no lo sabemos, porque representan las profundidades del sentimiento a las que no podemos asomarnos. Podríamos preguntarnos el porqué, cuando tratamos de evocar visualmente alguna época del pasado, descubrimos en nuestra memoria sólo unas cuántas instantáneas arbitrariamente escogidas que están ahí, y que constituyen los pobres recuerdos desvanecidos de momentos apasionados.

Esta es una de las ocasiones en que el "nosotros" de Eliot no es mayestático. Fiel a su siglo, a pesar de sus convicciones políticas reaccionarias y de sus ideas sobre la cultura, Eliot tenía una fe genuina en lo no-racional, lo "inconciente", tanto como material para la poesía como medio de composición. En el cuerpo de sus ensayos, frecuentemente se refiere al poeta como un vehículo (y como un hacedor), al hecho de que el poeta no sabe lo que tiene que decir hasta que lo dice, a su composición como una efusión, una aniquilación, un alivio de una carga intolerable; y a la generación del poema en la "imaginación auditiva", "un ritmo que produce el nacimiento de la idea y de la imagen", el poema dándose forma a sí mismo "en fragmentos de ritmo musical"; y a la "primera voz del poeta como una voz hablando consigo mismo, o con nadie" y ocupada "con fronteras de conciencia más allá de la cual las palabras faltan pero los significados aún existen". Uno no tiene que ir más allá de los poemas del propio Eliot para ver qué tan profundas son sus "raíces tentaculares". En su crítica, la mayor alabanza está reservada para aquellos poetas que ven "mucho más allá del corazón... dentro de la corteza cerebral, el sistema nervioso y el tracto digestivo"

Eliot no era un hombre sin humor, tenía una irónica sonrisa de Gioconda y profesaba una admiración por Groucho Marx. La solapa de la primera edición de *Old Possum's Book*

*of Practical Cats* ostenta una caricatura de ellos dos en patines. Pero no hay duda de que a Eliot el inconciente no controlado le provocaba un temor primitivo; de aquí sus ideas políticas, su filosofía y también probablemente su religión. Sufrió un profundo conflicto interno entre el mundo diurno y el nocturno, entre la vestimenta del banquero (bombín y paraguas) y el manicomio de su casa, los modales demasiado corteses y los sentimientos que ocultaban. Sólo él supo si alguna vez enmendó esta división en sí mismo, pero ciertamente se refleja en sus poemas. Eliot podía capturar el mundo nocturno sólo en fragmentos, como en *The Waste Land* y sólo podía alcanzar un sentimiento de totalidad como aquel de *Four Quartets* cuando excluía este material. Eliot el crítico hubiera llamado a esto una deficiencia en el carácter del artista, más que una deficiencia en su habilidad. Habiéndolo notado, algunos críticos han apuntado hacia la dicotomía de su padre, rígido y autoritario y de su madre, apasionada y poetizante; cualquiera que sea el origen, este sentimiento de irresolución, que era obviamente doloroso, parece haber sido también la causa de su extrema necesidad de privacidad que lo hacía escribir y exigir un tipo de poesía cuyos mejores efectos dependen de la sugestión, del sentido de una emoción poderosa, poderosamente acallada.

En 1933, el año crucial para Eliot en Estados Unidos, dio una plática en Vassar en la cual empezó por decir: "mi poesía es simple y directa". Cuando el público se rió se dice que la reacción de Eliot fue de dolor. Viniendo del autor de *The Waste Land* el comentario debe haber parecido gracioso, pero si el público hubiera pensado en el ensayo de Eliot de 1929 sobre Dante, hubiera sabido que no estaba bromeando. Para Eliot, Dante era el poeta supremo y la *Divina Comedia* el poema supremo, debido a la simpleza de su estilo y la complejidad de su alcance emocional. Esto es lo que seguramente Eliot quería para su propia poesía y, cualesquiera que sean las contradicciones en sus 50 años de ejercer la crítica, sus tres ensayos sobre Dante (1920, 1929, 1950) son una breve lección sobre la consistencia de sus ideas.

Las siguientes líneas forman parte del último de los tres ensayos y constituyen la visión final de Eliot sobre la función de la poesía y el papel social del poeta. No es por accidente que el papel sea el tradicional —el maestro de sus coterráneos— y que incorpore la fidelidad de Eliot al inconciente, su sentido de conflicto personal y su anhelo por alcanzar "el equilibrio o reconciliación de cualidades opuestas o discordantes" de Coleridge, en su arte y en su vida. El hecho de que no esté libre de sus prejuicios y su personalidad, y de que, dadas las condiciones del mundo, el papel del poeta que describe era apenas más viable en 1950 que en 1988, no hace que el pasaje me resulte menos conmovedor porque, sobretodo, irradia el amor apasionado de Eliot por la poesía:

*La Divina Comedia* expresa todo lo que, en lo que a emoción se refiere, desde la desesperanza de la depravación a la visión beatífica, el hombre es capaz de experimentar. Es por lo tanto, un recordatorio constante para el poeta, de la obligación de explorar, de encontrar palabras para lo inarticulado, de capturar esos sentimientos que la gente apenas es capaz siquiera de sentir, porque no tienen palabras para ellos; y al mismo tiempo, un recordatorio de que el explorador de las fronteras más allá de la conciencia ordinaria sólo podrá regresar a contar a sus coterráneos si tiene en todo momento una firme conciencia de las realidades ya conocida por ellos.

Estos dos logros de Dante no pueden considerarse como separables o separados. La tarea del poeta, al hacer que la gente comprenda lo incomprensible, requiere de inmensos recursos del lenguaje; y al desarrollar el lenguaje, enriquecer el significado de las palabras y demostrar lo mucho que pueden hacer, hace posible que otros hombres experimenten una mayor variedad de emociones y percepciones, puesto que les da un lenguaje que expresa mucho más.



Guillermo María Castillo \*

*para Cristina*

*Plegaria para rezar a santa Mónica*

Santa Mónica.  
 Protégeme del sueño carnal  
 cuando camino desnudo.  
 Protégeme del amor  
 al destapar mi cabeza.  
 "Hace ya mucho  
 tu voz purifica mis venas  
 cual rayo de luz".  
 Guárdame de tragar el cielo  
 en cada uno de mis juegos.  
 Guárdame de adorar los sueños  
 donde levanto niños para amarlos.  
 "Agradezco tu presencia  
 jardín transparente  
 perlas de fuego".  
 Acaricia mis labios con pétalos azules.  
 Sálvame de la paloma blanca  
 déjame morir  
 aunque sea una sola vez.  
 Estoy cayendo  
 y no quiero perder  
 la llave de la mañana.  
 "Hace mucho  
 tus manos siembran frutos en mí  
 cual dulce lluvia".  
 No dejes que me lleven  
 los muros carcomidos.  
 No dejes  
 que se me pudra el apetito.  
 Permíteme seducir  
 aunque sea una sola vez.  
 Patrona de los inventores  
 hija del cordero negado tres veces  
 y tres veces resucitado en la carne.  
 Santa.  
 Santa.  
 Santa.

José Zambrano Cruz

*Cuarto creciente*

Aún es tierna la luna  
 que alumbra esta ciudad.

Por esta calle  
 una muchachita  
 se fue;  
 exudaciones de flor atardecida  
 brotaron de sus pliegues.

En alianza con mi sombra transcurro.

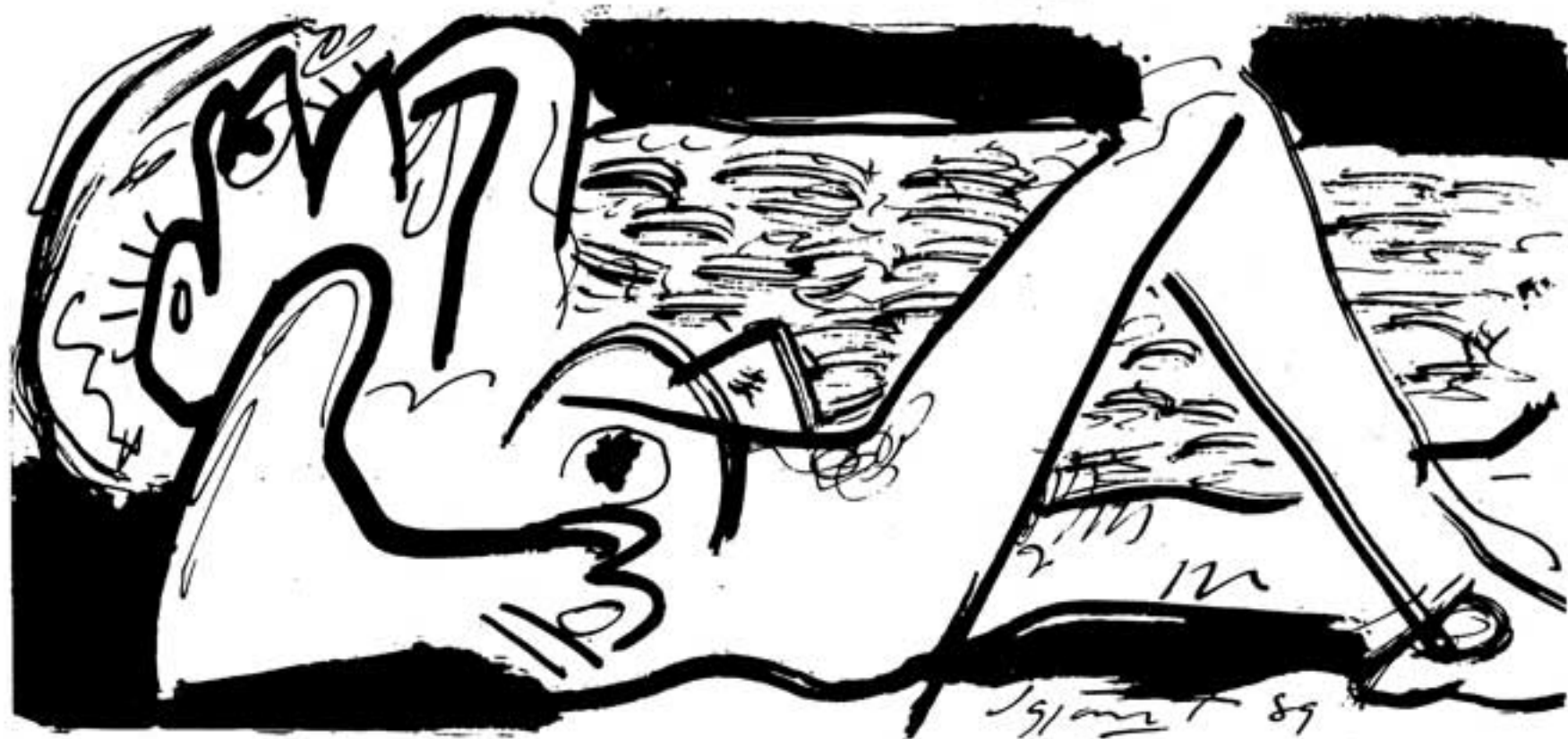
Te invoco  
 entre millones de habitantes.

Oigo pasos

Alma mía, ¿estás ahí?



DOS POETAS DE  
**NUEVA YORK**  
PRESENTACION DE MARIA NEGRONI



## Galway Kinnell: un poeta de la adversidad

**D**inámico y ecléctico como pocos, el medio poético neoyorkino es, sin embargo, terreno minado y desconcertante.

Si todo parece, en efecto, indicar una efervescencia y superabundancia de posibilidades —becas, colonias de escritores, circuitos de lecturas y trabajo bien remunerado en los programas de Creative Writing de las universidades— nada consigue, en cambio, preservar a los poetas de algunas preguntas acuciantes. ¿Es la poesía, en una civilización abiertamente tecnológica, un arte anacrónico? ¿Está destinada a desaparecer o caer en desuso allí donde otras artes caminan a pasos agigantados —y sobre todo visuales— hacia la integración y la transformación, ganándose el fervor y los nerviosismos del público? ¿Acaso retiene, en una sociedad como ésta, alguna función estética o política?

En todo caso, la pluralidad y multiplicación constante de estilos y recursos no logran ocultar que, más allá de los patrocinios "bondadosos" o el paternalismo un poco snob del sistema, quienes han optado por la lírica están, en lo que importa, tan solos como siempre.

No carece de interés, desde esta perspectiva, la tan trillada oposición entre poetas académicos y poetas no académicos, también llamados "street poets" (poetas de la calle) puesto que es a través de este antagonismo donde mejor se expresan los temores y la fascinación de un nuevo tipo de funcionamiento que, desde hace algunas décadas, ha venido exponiendo el género a quedar encorseado dentro de los cánones de la Academia, vale decir, del poder.

La cuestión se reduce a un punto neurálgico: qué postura adoptar frente a las posibilidades (y riesgos) que comporta la posesión de un espacio (¿un público lector? ¿consumidor?) donde la poesía conservaría un predominio de validez dudable pero garantizado.

Mirado desde aquí, es obvio que no estamos frente a discrepancias superficiales: metáforas cuidadas vs. coloquialismo irreverente, preocupación formal vs. actitud iconoclasta, aliento largo vs. desprolijidad de los fragmentos. Estaríamos, más bien, presenciando una disputa que pareciera haberse resuelto, al menos por ahora, en una preponderancia. Un nuevo personaje con rasgos, tics y conflictos propios domina hoy la escena. Algo así como un anti-flâneur, en correspondencia no con el esplendor del capitalismo, como el Baudelaire de Benjamín, sino con la vigilia de estos tiempos nuestros, tan confortablemente inhóspitos. ¿Quién es, si no, ese poeta-profesor-habitador de "campus"?

También recibe nueva luz otro hecho que cualquier recorrida por las librerías de Manhattan revelará a quienes leen poesía.

Si es verdad que, con la excepción de W.S. Merwin (que ha sido

traductor de Roberto Juárez), Susan Howe, Paul Blackburn y tal vez algunos más, resulta evidente la preferencia por el poema narrativo y de respirar ancho, es factible pensar que en esa búsqueda sin disimulo del "grandeur" —puesto que de eso se trata—, en ese zarpar en el viaje del poema con un libreto verborreico de suave óptica y exacerbada longitud, no habita una voz exenta de conflictos. Antes bien, en el gesto de escudarse en una autoridad o legitimidad que nada cuestiona pareciera transcribirse una profunda inseguridad frente al propio discurso. Las panorámicas —como se sabe— suelen coincidir con el privilegio de la altura (arrogancia o hábito) pero en este caso es obvio que no logran diluir los síntomas de una relación ¿sólo difícil? con otras formas del espectáculo contemporáneo.

Pongámoslo así: se trataría, para el discurso poético, de competir nada menos que con la búsqueda generalizada de efectos y la reiteración organizada que proponen, al modo de modernos wagnerianos (y cada vez con más furor), la televisión, el cine, la nueva ópera, el video, el rock o los "performing arts". Casi una desmesura, si se tiene en cuenta que la competencia no se reduce a una disputa de público sino que, en última instancia, en el gesto grandioso de abocarse a una visión exhaustiva del mundo está presente el deseo de dibujar el perfil, también grandioso, que toda sociedad en apogeo espera que el arte le devuelva como imagen de sí misma.

Que exista una evidente propensión al gigantismo en otras áreas de la expresión artística norteamericana (basta pensar en la doble vertiente de Pollock y Warhol, o pasearse por las galerías del Soho) o que, aun dentro de la tradición poética, preexistan las maneras cosmovisionarias de un Whitman o (aunque de signo diverso) un Ginsberg no hace, por último, sino inducir al matiz (a veces lo grandioso coincide con lo catastrófico o, incluso, con la sabiduría) pero no desdice los actuales extravíos (y terrores) de la poesía ni la influencia de los circuitos académicos. Duplicación a su vez —aquí nada se salva— de ese sistema muchísimo más sofisticado y complejo del Art-Business y las subvenciones de las corporaciones a los museos de arte contemporáneo. Tampoco descarta, mucho me temo, las nuevas relaciones que se tejen entre arte y poder cuando suculentos incentivos (léase millones de dólares) están en la base del despliegue tecnológico y la majestuosidad de las obras de "vanguardia", sean sus artífices Robert Wilson, Twyla Tharp, Philip Glass o Laurie Anderson.

El caso de Galway Kinnell, en este contexto, es a la vez revelador y atípico. Niño mimado del establishment, y en la medida en que ello resulta todavía hoy posible, "anche poeta popular", Kin-

nell ha producido una poesía que se resiste al encasillamiento y que transita estrategias inherentes. Ya desde sus primeros libros *Body Rags* o *The Avenue Bearing the Initial of Christ into the New World*, se mostró capaz de legitimar una estructura peculiar y de incorporar en sus poemas un arsenal de imágenes que aseguran la presencia simultánea de la naturaleza y la guerra de Vietnam, lo cósmico y Maud y Fergus (sus hijos) al tiempo que la crispación se trenza con la lucidez y nada desmiente a la persona lírica. Construidos al ritmo de lo que se va diciendo y obedientes a los dictados de su propia configuración, estos poemas deslumbran como todo aquello que tiene el impudor de lo fragmentario. Poemas como *Last Songs* (Últimos cantos), por ejemplo, quedan grabados en la memoria como símbolo acaso impreciso de todo lo que aún es esperable de la poesía.

Que su libro quizá más importante, *The Book of Nightmares* (*El libro de las pesadillas*), consista en la sucesión estructurada de diez partes, divididas cada una de ellas a su vez en siete largas "stanzas"; que constituya, en una palabra, un único gran poema —articulado sobre el modelo, según el propio Kinnell enfatiza, de las *Elegías de Duiño* de Rilke— no logra obliterar un estilo que respira ya según sus propias obsesiones y tempos y se confirma entonces en la variación. Vale la pena escuchar a Kinnell ponderar su "cambio": "los poetas a menudo se inclinan hacia las formas del poema largo por razones equivocadas. Se asume —con falsedad— que hay una conexión entre longitud y magnificencia, que hay algo "grandioso" que es inherente al poema largo. Por mi parte, cuando recorro a la longitud lo hago porque quiero que el poema incluya el tiempo". En otras palabras, estamos aquí en la presencia de una ambición menor (?) que deriva de ese carácter su plena razón de ser y, por qué no, su poder conmovedor. No se trataría ahora para Kinnell de "aprehender el infinito en la palma de la mano y la eternidad en una hora", según la fórmula de Blake, sino sólo "tiempo en la palma de la mano" y sólo "una hora en una hora".

Mucho más podría decirse de una poesía que se articula allí donde es difícil hacer pie, en el conflicto, en la siempre renovada búsqueda del reverso y los instintos contrapuestos y donde la muerte (que se vuelve cuota obsesiva en *The Book of Nightmares*) es —como dice Kinnell en su ensayo "The Poetics of the Physical World" —a la vez "extinción que tememos y deseo de fusión con el universo que deseamos". Pero, sin duda, lo que vuelve interesante a este poeta neoyorkino es su capacidad para suscitar —a través de las opciones que su poesía descarta y la tensión a la que elige seguir fiel— la formulación de aquellas preguntas a que aludíamos al principio. No para responderlas (las preguntas importantes no buscan respuestas) sino para dejar iluminadas, como lugares posibles de peregrinación, aquellas amplias zonas de la curiosidad (o de la angustia) que habitan en su base. También, para poner al descubierto esa adversidad a partir de la cual siempre se escribe, aunque esa adversidad tome a veces la forma de una ventaja. Los poetas que admiramos, nos dice él mismo, "son aquellos cuyas respuestas a la experiencia que nosotros compartimos son confiables". Podría agregarse: aquellos que, sin rehuir el propio extravío, aceptan solidarizarse con los interrogantes que les impone su época, y por ende, nos ayudan a configurarla.



Galway Kinnell ha publicado varios libros de poemas: *What a Kingdom it was* (1960), *Flower berding on Mount Monadnock* (1964), *Body Rags* (1968), *The Book of Nightmares* (1971), *The Avenue Bearing the Initial of Christ into the New World* (1974), *Mortal Acts* (1980), *Selected Poems* (1982), *The Past* (1985, y un libro en prosa *Black Light* (1966). También varios libros de traducciones: *The Poems of Francois Villon* (1965), *On the Motion and Immobility of Douve* (Poemas de Yves Bonnefoy) (1968), *Lackwanna Elegy* (Poemas de Yvan Goll) (1970) y *Bitter Victory* (novela de René Hardy) (1956). Finalmente, una selección de entrevistas: *Walking down the stairs: Selections from Interviews* (1980).

Los poemas que siguen fueron traducidos por María Negrón y Sophie Black.





## *Ultimos cantos*

1

¿Qué es lo que cantan, los últimos pájaros  
al hundirse con el atardecer  
bordeando  
de un extremo a otro bosques rebosantes de  
oscuridad, sus  
alas raídas  
curvadas sobre el mundo como brazos de un amante  
que formasen, noche a noche, en el sueño  
una ausencia irremediable?

2

Silencio. Cenizas  
en la hoguera. Lo que fuere  
que nos separa del cielo,  
pereza, furor, voracidad, miedo, si pudiéramos  
al menos  
reinventarlo sobre la tierra  
como canto.

21

## *Amores perdidos*

1

Sobre cenizas de viejos volcanes,  
me tiendo a soñar,  
horneando  
la mortecida muerte al sol

y sueño que puedo oír  
una puerta, lejos,  
batiendo suave en el viento:

Mole Street, Quai-aux-Fleurs, Francoise,  
Greta. "Después del almuerzo" de Po Chu-I,  
"El girasol" de Blake.

2

Y sin embargo, puedo disfrutar  
con la transformación, con el  
ir permanente de la vida  
hacia la vida.

Entramos en nosotros mismos  
temblando  
como el renacuajo, llegado el tiempo, rueda  
hacia el limo.

## Noche en el bosque

1

Una mujer  
duerme a mi lado sobre la tierra. Una hebra  
de su cabello fluye  
de su bolsa de dormir como capullo, toca  
el suelo, duda, como quien piensa  
echar raíz.

2

Puedo oír  
un arroyo montaños  
y en alguna parte sangre serpenteando  
hacia antiguos laberintos. Y  
unos pasos más lejos  
tizne de ramas que rodean  
una pila de cenizas, donde el fuego que hubo,  
consumido,  
absorto  
ondula, absorto brota.

Angeles del cementerio

En estos días de frío  
custodian  
nuestros muertos que  
han de irrumpir en flor tan pronto  
como la memoria y la forma humana  
se pudra en ellos, cada uno inclinado  
hacia adelante y con alas  
semiabiertas como si  
se entibiaran en un fuego.

## Sobre campos helados

1

Cruzamos a pie la nieve,  
puede haber estrellas tenues,  
la luna estar mordiéndose a pedazos,  
meteoros extinguiéndose en la tierra,  
las luces del Norte en abanico  
y la noche entera rasgarse,  
nosotros caminamos del brazo y somos felices.

2

Tú, en cuya extrema locura vivimos,  
tú que te arrojas a la nada  
tú —como nosotros— grandioso un instante,

oh único universo conocido, perdónanos.

Mirar tu rostro

Mirar tu rostro  
ahora que estás lista para morir es

como arrodillarse frente a una vieja sepultura  
en una tarde sin sol, tratando de descifrar  
las blancas cinceladas del poema  
sobre la piedra blanca.

## Arbol de Andalucía

1

Este árbol viejo, raído  
arrojado sobre la playa de Sagaponack...  
Ha amainado el viento ahora y bulle  
sólo en las estrellas invisibles,  
como esa vez en Ferry St., de noche,  
entre carteles de alquiler y almacenes cerrados,  
de un depósito salía una frase de jazz,  
and I remeber a sad wind through the olives.

2

El viento empieza a colarse  
en nuestros dientes, nuestros oídos,  
a gemir en los dedos, armónica  
de huesos, a lamentarse contra el cráneo...

Sopladas por la muerte,  
las cosas en la tierra silban y aúllan.



## El oso

1

Hacia el fin del invierno  
vislumbro a veces un poco de vapor  
que viene de  
alguna fisura en la nieve acumulada  
y me curvo y veo una mancha color pulmón  
y bajo mi nariz  
y reconozco  
el olor persistente, friolento de los osos.

2

Tomo una costilla de lobo y le afilo  
ambas puntas  
y la enrolla  
y la congelo en grasa y la pongo ahí afuera  
en el pasadizo de los osos.

Y apenas ha desaparecido  
me muevo sobre las huellas del oso,  
errando en círculos  
hasta que llego a la primera, tentativa, oscura  
salpicadura en la tierra.

Y me dispongo  
a correr, siguiendo las manchas  
de sangre, vagando sobre el mundo.  
En los refugios arañados  
paro y descanso,  
en las marcas que él ha dejado al arrastrarse  
donde él se tiró sobre su panza  
para evitar el riesgo de resbalar en el hielo,  
me arrastro hacia adelante, mis puños como garras.

3

Al tercer día me siento famélico,  
cuando cae la noche me inclino —como sabía que  
lo haría—  
hacia el estiércol empapado en sangre,  
y vacilo, y lo recojo  
y lo empujo en mi garganta, y lo aplasto hacia abajo,  
y me levanto  
y sigo corriendo.

4

Al séptimo día,  
viviendo ahora sólo de sangre de oso,  
puedo ver su carcaza desde atrás a lo lejos, un  
enclenque  
humeante armatoste,  
la piel pesada rizándose en el viento.

Llego hasta él  
y lo miro a los ojos mezquinos, enjutos,  
la consternada  
cara tirada hacia atrás sobre los hombros, las  
aletas de la  
nariz ardiendo, intuyendo  
tal vez la primer bocanada de mi olor a medida que  
moría.



Yo tajo  
una hondonada en su muslo, y como y bebo,  
y lo despedazo todo a lo largo de su cuerpo  
y lo abro y trepo  
y lo cierro después de haber entrado, contra el viento  
y duermo.

5

Y sueño  
que me desplazo pesado, con pie plano  
en la tundra,  
estoqueado dos veces por dentro,  
dejando una huella atrás mío,  
dejándola sin importar hacia qué rumbo me bandée,  
sin importar cuál parábola de trascendencia de oso,  
qué danza de soledad intento,  
qué salto constreñido por la gravedad,  
qué esfuerzo, cuál lamento.

6

Hasta que un día tambaleo y caigo —  
caigo en este  
estómago que tanto ha persistido en  
digerir la sangre que goteaba por dentro,  
disolver  
y digerir hasta el hueso: y ahora la brisa  
se eriza sobre mí, sopla, se lleva  
los horribles eructos de sangre mal digerida  
y estómago putrefacto,  
y el normal, miserable olor de oso,

sopla a través  
de mi dolorida lengua colgante una canción  
o un chillido, hasta que pienso que debo levantarme  
y bailar. Y permanezco quieto.

7

Me despierto, creo. Reaparecen  
luces de pantano, gansos  
vienen marcando otra vez una senda en el vuelo  
En su rincón bajo la nieve acumulada la osa  
descansa, lame  
bultos de piel manchada  
y ojos lacrimosos, les da forma  
con su lengua. Y el  
arrastrarse de una pata peluda, ahí adelante,  
esperándome  
el próximo esfuerzo quejumbroso,  
el próximo,  
el próximo,

el resto de mis días los dedico a  
errar: preguntarme  
qué, en cualquier caso,  
fue esa infusión pegajosa, ese rancio sabor de  
sangre, esa poesía, de acuerdo a la cual  
yo vivía.

DOS POETAS DE  
NUEVA YORK  
PRESENTACION DE MARIA NEGRONI



## David Ignatow: una desobediencia a dos puntas

**M**uchas son las sorpresas que me depara el mundo de la poesía con que me cruzo en Nueva York. A veces puedo quedarme atónita frente a la primera hoja de un libro que aparece rodeado de la mejor crítica, una verdadera voz "americana", "the new new poetry", el libro es *The Veil*, Denis Johnson, hermosa tapa, excelente papel. Leo: "It is a pleasure to thank the National Endowment for the Arts, The John Simon Guggenheim Foundation, The Massachusetts Arts Council and The Fine Arts Work Center in Provincetown, Massachusetts, for grants of support that made this writing possible". Firmado: el autor. Perpleja releo "que hicieron posible esta escritura". Los comentarios sobran.

Otras veces la escena es quizá más familiar. La sonrisa de agradecimiento con que la poesía acepta un ocasional espacio en el Suplemento Cultural del New York Times, por ejemplo. La maratón que se anuncia como gran acontecimiento televisivo: El canal público de Manhattan en un encuentro con los Grandes (poetas, claro).

Contadas son las veces, en cambio, en que la poesía misma me demora. Y no será porque me falte predisposición. Recelosa más bien de ciertos tics que percibo en mi escritura (¿mi abc aprendido a golpes de lecturas en el San Martín y barrocos heredados o pitos y flautas?), me dispongo a dejarme seducir como una niña pequeña de ojos grandes a quien se lleva por primera vez a pasear por una ciudad de noche (acá la ciudad de noche es rosada).

Sin embargo, no son más que paseos por la cáscara. Apuntes que escribe la fascinación (mientras dure la promesa de lo imprevisible).

La poesía misma, lo que se dice la poesía, rara vez me deslumbra.

Si me detengo en David Ignatow (oriundo de Brooklyn, 74 años) es quizás por una cierta complicidad que supo establecer la brevedad de sus poemas. Contraponiéndose al título de la nota que apareció en el New York Times — Frightened by the Silence (Asustado por el silencio) — me pareció desde el vamos que sus poemas desdecían (con una sonrisa burlona) la síntesis que pretendía abarcarlos, se erguían en evidencia de lo contrario. Después fue el acercarse a unos textos donde campeaban simultáneas dos ausencias: la anécdota y la innovación formal, los nerviosismos del lenguaje. Una cierta idea de quietud (de ¿claridad? de la quietud) vino a mi cabeza. Tuve la presunción, como una ráfaga, de que cualquier intento de abordar esta poesía debía remitir a William Carlos Williams, a esa tradición norteamericana para la cual la realidad cotidiana u "objetiva" acapara el estatus de un dios, el poeta como ojo que escrutina y registra el mundo. Había allí, en efecto, un mundo estrictamente físico, tangible y a lo mejor después — sólo después — una instancia para posibles (oscuras) meditaciones sobre la naturaleza de lo real, la soledad, la ausencia de dios o del significado. Terminé de leer apresurada. Un poeta que no rehúye la brevedad, me dije, milagro del cielo.

Si el entusiasmo pudo privar entonces sobre la precaución, fue porque — como sigo pensando hoy — no hubo espejismo: los textos de Ignatow eran lo que vi, una desobediencia.

La lectura posterior de las dos series de *Collected Poems* que reúnen su producción, me permitió corroborar que su poesía está escrita en la vereda de enfrente de esa otra vertiente verborrágica y "casual" que conforma el "mainstream" aquí, y en ese sentido, exhibe el cariz de una verdadera irreverencia.

Si se toma en cuenta que Ignatow lleva más de 50 años en el méter y que ha logrado mantener su tono y su medida, aun a pesar de la franca incompreensión y el no disimulado malhumor con que se suelen encarar aquí las propuestas de lo breve (los "literary worlds" siempre impiadosos, por más grandes o pequeñitos que sean), puede decirse que, al menos, mi acto de solidaridad inicial

no estuvo equivocado y que el de Ignatow supone una considerable valentía, o una terquedad no menos encomiable.

Sin embargo, hubo desconcierto después y, por qué no, alguna desilusión.

Al trabajar en la traducción de los poemas, al sumergirme en su estrategia textual (para que la traducción fuera posible) rebotó en mi memoria, como un eco, esa doble ausencia de la que hablara al comienzo. La brevedad, pude ver, no lo llevaba a la aventura conceptual (¿pero debía llevarlo?) ni le cedía los riesgos de ese lugar al que alude George Steiner en "El abandono de la palabra" donde el acto de hablar queda equiparado a "decir menos". Aun descartado lo anecdótico, la suya seguía siendo una poesía "talky", carente de tensión verbal, habitante de una sintaxis acolchonada y suave.

De pronto se me hizo evidente que también rehúya *más* criterios, que la desobediencia también me estaba dirigida. Hubiera querido etiquetarla ahí mismo, sellar su carácter híbrido (de pura rabia). Pero eso no resolvía el problema, quiero decir no alcanzaría a explicar ciertos detalles imprescindibles: la soledad cósmica que refractan de pronto estos textos, esa suerte de metafísica de lo físico que escalan algunas imágenes, esos versos que dicen "I am writing/ upon the expanding wall/ of the Cosmos".



Preferí, en cambio, dejar abierta la cuestión o el desconcierto. Contentarme con algunas reflexiones tangenciales que supongo inútiles (y sé provisionales). Las transcribo ahora, tal como se impusieron en mi cabeza, con el sólo afán de satisfacer la eventual curiosidad de algún lector.

1) Como se me hace cada vez más evidente, la estética de Steiner no tiene aplicación alguna en lo que concierne a los modos de percepción de esta sociedad y este tiempo en los que escribo. (Ojo, no ponerse melancólicos). El raquitismo y la peligrosidad del lenguaje que obsesionaban al crítico son conceptos tan ausentes aquí como es escandalosa la escasez de una lírica concentrada.

2) Se aclara algo si se escuchan los ritmos urbanos que laten afuera de la poesía. Allí donde uno se acostumbra a transitar —sin descanso— por las superficies y la generación simultánea de imágenes y dicciones (pomposas y gratuitas como fiestas), donde las cosas ostentan una generosa benevolencia hacia su propia trivialidad (o su delirio), lo breve resulta, al menos, un desajuste. (Pero qué hacer con Borges que, como si de verdad fuera ciego, sigue mascullando en mi oído: "idiotez que les hace decir en 200 páginas lo cabedero en 2 renglones"?)

3) Si una tuviera la maldad o el desenfado de un Baudrillard y sobre todo si una fuera, como él, una europea podría mirarse con cierta sorna (que no excluye una seguridad a toda prueba) y comentar el mundo cultural norteamericano en estos términos: "Para nosotros, fanáticos de la estética y el sentido, para nosotros para quienes sólo es hermoso lo profundamente moral y el prestigio de la trascendencia... supone una inaudita liberación descubrir la fascinación del no sentido, descubrir que se puede disfrutar con la liquidación de una cultura y exaltarse con la consagración de la indiferencia".

4) Pero nosotros (nosotros) no somos europeos (aunque a veces pareciera que quisiéramos serlo), tenemos nuestras propias pequeñas miserias y algunos dolores imperdonables. En nuestro caso, el raquitismo del lenguaje se vincula al raquitismo de la realidad y los desajustes que provoca la tarea de "aggiornarse" —aunque se la practique con desesperación— no dejan de ser un contratiempo más en el fárrago cotidiano. Me pregunto, claro, desde dónde y cómo se construye una mirada del mundo —si es que es necesario hacerlo o plausible— y por ende una estética propia, diferenciada.

5) En cuanto a Ignatow, quédele este mérito: al elegir para residir ese terreno —frágil, movedizo— equidistante de la fascinación de lo excesivo y de la belleza áspera de lo concentrado, su poesía logra una operación doble: descarta simultáneamente la ilusión de la poesía como mundo (autónomo) y la ilusión del mundo como poesía, se vuelve suave rival (oh paradoja) de eso que llamamos realidad, el mundo material que cunde afuera.



David Ignatow nació el 7 de febrero de 1914 en Brooklyn, Nueva York. Ha sido co-editor de las revistas literarias *The Literary Arts*, *The American Scene*, *the Beloit Poetry Journal*, *Chelsea* y *The Nation*. Entre sus libros de poesía publicados figuran: *Poems* 1948, *The Gentle Weight Lifter* 1955, *Say Pardon* 1961, *Figures of the Human* 1964, *Rescue the Dead* 1968 y *Earth hard* 1969 y recientemente la recopilación *New & Collected Poems 1970-1985* (Wesleyan University Press). Otros libros suyos: *The Notebooks of David Ignatow* (The Sheep Meadow Press) y *Open Between Us* (The University of Michigan Press) que contiene entrevistas, ensayos, conferencias, reseñas y una "prosa personal". También Ignatow ha recibido *The Guggenheim Fellowship* 1965, *The Shelley Memorial Award* otorgado por la Poetry Society of America 1966, *The Rockefeller Foundation Grant* 1968 y *The National Endowment for the Arts Award* 1970. Actualmente reside en Nueva York y enseña Creative Writing en la Universidad de Columbia.

Los poemas que siguen han sido traducidos del inglés por María Negroni y Sophie Black.

De espaldas al mundo insano del  
cuarto vecino busco en mi poesía  
la clave para enfrentar  
los hechos tal cual son. Del otro lado  
de la pared hay un joven sentado  
que derrama miedo por la boca.  
Leo en mi poesía que el miedo enseña  
a amar y que el amor también  
es el comienzo del miedo,  
héme aquí al borde del riesgo.  
El ensangrentado, en el cuarto vecino.  
Hurgo en mi poesía, qué puedo hacer  
para ayudar y leo que debo permanecer  
absolutamente quieto. Se le debe permitir  
pensar que está solo y que el mundo  
espera de él una decisión.

## Melpómene en Manhattan

Al caminar, ella mira para atrás  
por sobre el hombro y mete el pie  
en veredas rotas o se lleva por delante  
gente a la cual pide perdón  
profusamente, su cabeza aún dada vuelta.  
Uno podría oírla susurrar  
lacrimosa, como presa de un anhelo,  
recobrar lo que va dejando atrás  
como si quisiera preservarlo  
o hacer ahora lo que había descuidado  
por ignorancia o falta de atención  
o pura mezquindad o despecho  
o simple imposibilidad de hacer mejor,  
su voz empezando a gemir  
a medida que tropieza o tambalea  
hacia las zanjas  
o hacia las multitudes hostiles.

## Breve elegía

En cada canción hermosa existe una promesa de  
reposo.  
Me dormiré si tú me cantas,  
pero cántame del sueño  
cuando las campanas han enmudecido en las torres  
y las torres han enmudecido en sus sonidos.  
Cántame, vagando por calles silenciosas.

## Concreto

Rodamos, tendidos lado a lado  
quietos. Hablamos de amor, familia,  
problemas. En silencio contemplamos  
la vida del otro, controlamos horarios  
de escuela, trenes, agenda,  
llamadas de trabajo. Al vestirnos,  
cargamos nuestros cuerpos  
como pesadas bolsas colgadas  
a la espalda. El desayuno es alimento;



las palabras conversación; los labios que se  
despiden son carne; los autos arrancando  
para partir, de metal  
y el camino es concreto.

## 26 *Envejeciendo*

Sobre la playa me acucillo  
para observar cómo la muerte  
emerge sobre el mar  
como una isla

### *El viaje*

Busco un pasado en el cual  
pudiera apoyarme  
a fin de encarar ecuánime  
la muerte.  
Lo que me fue dado:  
la grandeza de mi madre  
para protegerme  
la regularidad de mi padre  
al regresar de su empleo  
de noche, su abrir la puerta  
en silencio y sonriente,  
satisfecho de volver  
y las luces prendidas  
en todos los cuartos  
por los que se podía correr  
a gusto o sentarse cómodo  
a la mesa a hacer los deberes  
sin ser molestado; el amor compuesto  
ordenado, para afrontar el día siguiente.  
Irse a la cama era un viaje.

### *La esperanza*

En los bosques los árboles se desvanecen en  
el atardecer  
soy incapaz de hablar o de hacer gestos.  
Me recuesto para obtener calor contra el suelo  
Si sobrevivo a la noche  
seré una especie  
vinculada al árbol  
y a la fría oscuridad.

### *Tres en transición*

(para WCW)

Desearía entender la belleza  
de las hojas cayendo. ¿Para quién  
somos bellos nosotros  
al partir?

Me tiendo en el campo  
quieto, absorbiendo las estrellas  
en silencio refractando  
su presencia. Silencioso  
respiro y muero  
por turnos.

El estaba maduro  
y cayó al suelo  
de lo alto de un arbusto  
afuera donde el viento  
está libre  
de las ramas.

El cielo carece de sentido para mí  
¿Qué está diciendo? ¿Azul? ¿Que el azul alcanza?  
¿El azul del vacío?

Una pequeña nube festonea bajo el cielo  
como si quisiera poner en evidencia  
su orgullo de ser cuerpo  
blanco, bienvenido al ojo.

La nube se evanece.  
En su ausencia, caminaré  
bajo el cielo, festoneando lento  
hacia adentro y afuera de bares y calles.

Qué bien sentir al fin la alegría  
de sí. Es como la luna llena  
brillando sobre oscuros árboles.  
Como trenes encendidos corriendo en lo oscuro.  
Luz de casas distantes  
puntuando la noche.

# III

## ENCUENTRO DE *poetas del mundo latino*



Valerio Magrelli

ITALIA

Soy lo que falta  
en el mundo en que vivo,  
aquel que, entre todos,  
no encontraré nunca.  
Rodando sobre mí mismo, ahora coincido  
con lo que me substraen.  
Soy mi propio eclipse,  
la contumacia y la melancolía,  
el objeto geométrico  
del que echaré de menos para siempre.

\*\*\*\*\*

Los labios sin deseo  
son sábanas  
tendidas a secar.  
Sólo el viento las roza,  
pendones de melancolía.  
No están poblados  
de besos los labios  
de esta muchacha;  
ramas que oprimen  
pesadas sombras.

\*\*\*\*\*

La lanzadera de los versos  
es el telar del mal,  
el zig-zag risueño  
de los puntos de sutura.  
Si el mundo es un trapo empapado,  
manchado de muerte,  
cóselo con dulzura;  
no lo exprimas,  
no dejes que salga la substancia  
que lo mantiene atado;  
aguanta el aliento,  
haz que pase la hebra;  
si puedes, une esa agua  
al remiendo visible  
que arruina mi saco.

\*\*\*\*\*

Qué triste es aprender demasiado tarde un idioma.  
Ya cerraron las puertas



y te quedas fuera con un pedazo roto  
en la mano. Preguntas para qué sirve,  
cómo funciona, si está bien engastado  
pero de nada sirve una cosa aislada. Falta  
el molde, la presión, el fuego.  
Y solamente encuentras  
las palabras que no conoces  
o que ya has olvidado.  
Temo que el alemán haya perdido los nombres  
y los verbos que aún recuerdo.  
Acaso sean una brecha  
abierta en sus diccionarios.

\*\*\*

Y la cuarteadura en la taza abre un sendero  
a la tierra de los muertos.  
(W. H. Auden)

...como cuando una cuarteadura  
recorre una taza.  
(R. M. Rilke)

De ti recibo esta taza  
roja, para beber mis días,  
uno por uno,  
en las mañanas pálidas; las perlas  
de los largos collares de la sed.  
Y si cae y se rompe, lleno  
de compasión, destruido,  
tendré que repararla  
y proseguir los besos incesantes.  
Y cada vez que el asa  
o el borde se rompan,  
volveré a pegarlos  
hasta que mi amor plasme  
la obra lenta y dura del mosaico.

\*\*\*

Baja por el declive  
cándido de la taza  
—por la parte interior, cóncava  
y brillante— parecida al relámpago,  
la cuarteadura:  
negra fija,  
signo de una tormenta  
que no deja de tronar  
sobre el sonoro paisaje  
de esmalte.

## Rafael Felipe Oteríño

### ARGENTINA

#### *La fotografía*

Miro la fotografía en que están ustedes tres:  
sonrientes, tomadas de la mano,  
como si el futuro fuera un diamante  
en el que no interviene la mano del hombre.  
Sin embargo, ése no fue un invierno feliz.  
La piedra en que se apoyan ha quedado muy  
atrás;  
tal vez rodó aguas abajo  
o está hundida en la tierra.  
El río habrá cambiado varias veces de curso  
y en la ribera habrá ahora puestos de frutas,  
pescadores furtivos,  
algún chico arrojando piedras a la corriente.  
Y tú, la mayor, ya eres casi mujer  
y sabes estar a solas con el silencio;  
y tú, la del medio, no eres más la niña que reía  
y has aprendido a dar tu alegría a los otros;  
y tú, la pequeña, escondes en la almohada de tu  
padre  
tu primera carta con la palabra "amor".  
Porque no somos nosotros quienes miramos la  
fotografía:  
es la fotografía quien nos mira a nosotros,  
quien nos dice en silencio  
todo lo que nuestra mano prodigó,  
lo que pudimos hacer y no hicimos,  
lo que fue falta y se convirtió en herida,  
todo lo que está quieto o dormido  
en algún lugar.

#### *Escribo contra la muerte*

Mi carga de imágenes es pobre:  
árboles y viento para entender el curso de la vida  
o un pájaro infinito para medir su intensidad.  
Y arañas y luz cenital turnándose una y otra vez.

Mi carga de recuerdos también es corta;  
dos o tres cuadros obsesivos:  
un caballo y un niño galopando sobre la nada,  
el cuerpo ciego de este mundo condenado antes  
de nacer

Mi carga de deseos se achica con los años:  
los barcos de plata están todos hundidos, para bien,  
y del tren nocturno sólo guardo el grito  
de unas ventanas como flechas bajo el cielo  
maravilloso.

En otro tiempo la eternidad traía sus voces:  
eran los rostros humedecidos de una pasión sin  
forma  
que buscaba la flor entera donde encarnar;  
rostros y flores entre los que yo me buscaba,  
desde lejos.

Ahora la mañana se recuesta en mi brazo  
y esta página es mi comienzo y mi fin.  
Escribo contra la muerte: ya no hay lugar en mí  
para todas las puertas que expulsan del paraíso.

### *La vida no abandona su tono menor*

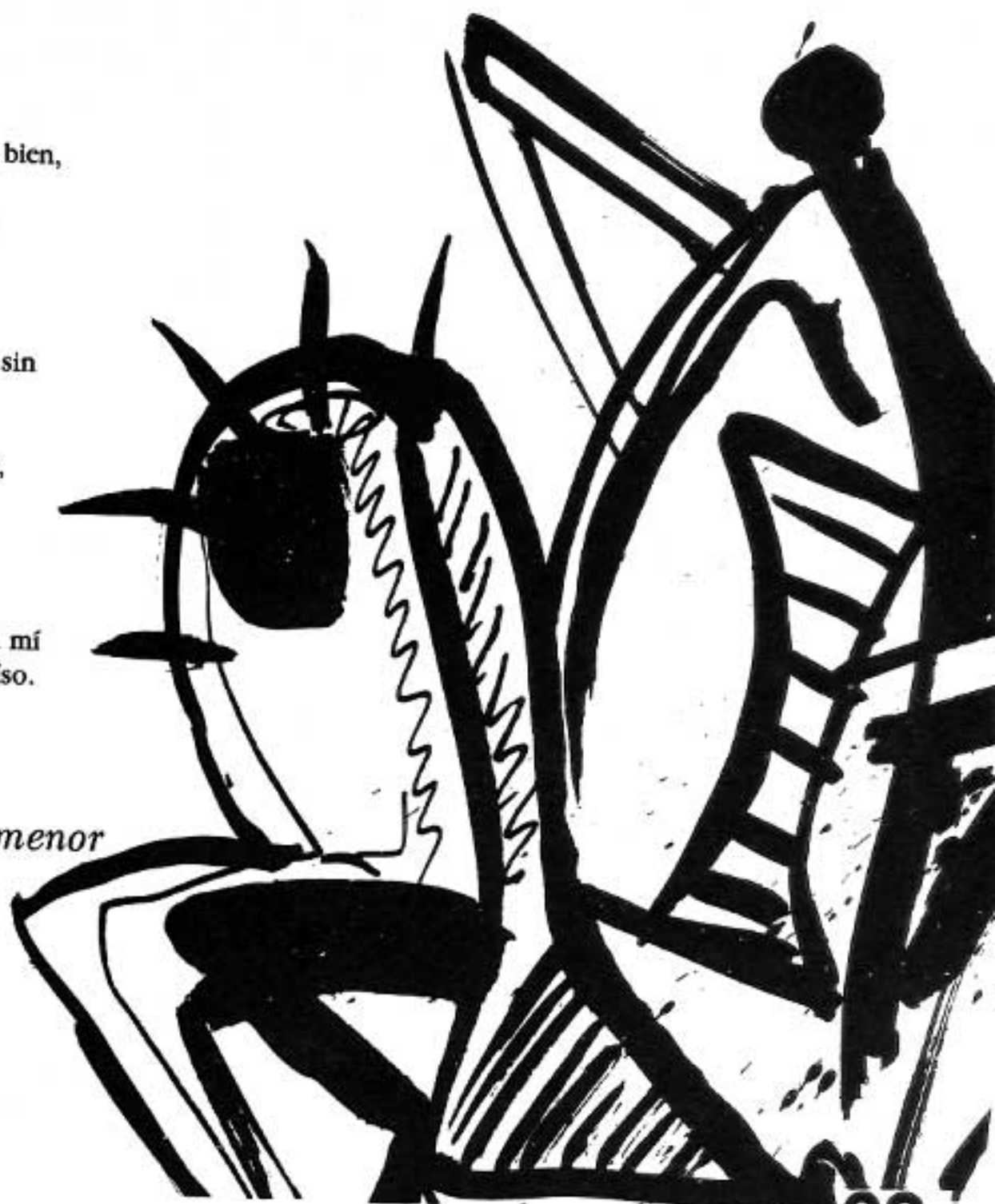
Ahora escucha la huída  
de la tiniebla tras la tiniebla  
y los pasos de la mañana  
junto a tus propios pasos.  
Ya la noche encontrará  
unidas las manos  
y voces en las habitaciones  
soltando su imaginación  
y la mente, delicada operaria,  
separando materiales viscosos,  
hebras que todavía conducen  
electricidad.

La vida no abandona su tono menor:  
por su fronda privada  
cruzan claudicaciones,  
mientras su oído enfermo  
inventa penitencias.

### *Ahab*

En el rostro, afuera, a bordo, a lo lejos,  
el ojo humano que mira, la claridad  
perpetuamente observada, los ecos  
y las sombras enfermas, la orilla  
ordenadora y los perfumes del lecho:  
combatiendo sobre precarios puentes,  
odiándose, porque la obstinación  
ata cabos que la lumbré en tierra no desata,  
y los leviatanes se burlan del desco  
y es bella una mano en lo alto de la colina.

Durante años conversando a solas,  
sin muelles declinantes en la tarde  
ni sombras agoreras contra los débiles muros:  
sólo la estela en el fondo del agua,  
las olas golpeando remotamente la costa,  
el cuerpo como una red de infinitos desafíos,  
el alma una barcaza arrastrada mar adentro.



29

### *Robinson*

Me appena verte, Robinson,  
me appena ver tu silla de entretejido cordel,  
la hidalguía de oír correr las horas y no sentir  
desvelo por los que están del otro lado  
del mar,  
pero tampoco urgencia en volver.  
Me appena verte ordenar la ración del día: el  
grano justo, la incisión justa en la rama  
del árbol,  
la obediencia de Viernes,  
Me appena tu sombrilla, tu casco de piel cruda, tu  
bota salvaje,  
porque fueron hechos para eternizarte aquí,  
donde eres rey solo en reino solo,  
donde dices la ley y la haces cumplir,  
y hasta el pico del loro repite tu nombre como  
una coronación.

Me appena tu entereza para durar: más que fuerza  
es obstinación,  
más que fatalidad, soberbia.

La mañana es bella, es cierto,  
las hojas son anchas como para albergar el  
recuerdo y no dejarlo ir;  
el mar es transparente, es igual al olvido.  
Pero no estás bajo estos árboles ni bajo este cielo  
sólo por su color;

ni caminas toda la extensión de la playa  
por la sola amistad con las olas.

Cada día no es nuevo para ti, confíésalo.  
Porque no es esta tu prisión: tu prisión eres tú  
mismo,  
tu imposibilidad de compartir el pan con otro,  
de dar gracias a otro señor.

Me apenas verte sin sueño detrás de una tabla  
salvada del mar,  
un remo, la ceniza dura de un cabo de vela,  
porque son señales de un mundo que se deshace,  
y eso no es cierto: las manos construirán otro y  
otro,  
con fuerza irresistible y la misma unción.

Me apenas tu voluntad: es demasiado ciega para  
estar de regreso en una calle de Londres,  
oyendo el repiquetear de yunques ajenos  
o la caída de la tarde en un reloj  
que no sea el tuyo.

Me apenas verte en la isla desierta,  
porque es tan extraña y sola como extraño y  
solo es el mundo entero para ti,  
y eso no tiene remedio en ninguna comarca  
de la tierra.

## Marie Claire Blancquart

FRANCIA

### *Fuera*

Infinita y dulce  
palabra del bosque  
que recoge su savia de la tierra.

Entre la resina y la sangre  
el sol temprano de las hojas  
filtra un largo sueño de estos verbos,  
donde se murmura  
sin pasado ni futuro  
un acto sin pecado:  
beber:  
vivir  
unir su cuerpo a las agujas de pino.  
Acostado en parte fuera de sí mismo  
se es un segundo de árbol dichoso.

Versión de Laura González Durán

### *Instantanea*

Un cielo azulado como leche.

Una voz del mismo color en la tierra.

En la ciudad de las casas de cal  
una mujer canta entre las siestas.

Sobre ella cuelga un rosario de bombas  
fijado para siempre en nuestra mirada.

Para siempre  
a su encuentro  
se alza esa voz que cesará en un segundo  
entre los higos cuajados de la sangre.

## Nanci Morejón

CUBA

### *Paisaje personal*

A Pablo Armando Fernández

Ballagas, ¿cómo verías  
la campiña entre los llanos  
y los tinajones ampulosos  
que duermen en los patios de Camagüey?

La brisa de los limoneros  
llega hasta Ciego de Ávila, allá  
donde mi padre se baña en la turbina.



La brisa de los limoneros  
para los ojos de un poeta de ciudad grande.

Hubo un temblor de pastores amigos  
atravesando el prado provincial.  
Pero tú y yo, Ballagas,  
añoramos las arenas del viento,  
las playas y el salitre inhumano de los mares  
del Sur.

### *Paisaje célebre*

Ver la caída de Ícaro desde la bahía de  
azules y verdes de Alamar.

Un valle al que se asoma  
un misántropo encapuchado.  
Arboles frutales alrededor de las aguas  
y un hombrecillo, solo, arando sobre ellas  
hasta incorporarse al arcoiris.

Ese hombrecillo  
es un pariente de Brueghel, el viejo, hermano mío,  
que pinta la soledad del alma  
cercada por espléndidos labradores.

Es el atardecer y necesito las alas de Ícaro.



### *Torre de iglesia contra el cielo*

Cómo se paraliza el tiempo  
cuando una mira con amistad  
la torre de una iglesia sin nombre  
contra el cielo límpido y fresco  
del mes de abril. Unas ramas  
de árbol parecían enredarse  
en la cruz desgastada.  
Abajo, algunos feligreses  
(o sabe Dios quién)  
fumaban y aguardaban con celo  
mirando hacia lo alto  
Allá, en el centro, la campana oxidada  
en completo silencio  
y la luz blanca  
a la que se trepaban dos gorriones.  
Era estremecedor tocar el tiempo detenido.  
Yo, como inclinada ante un abismo,  
de cara al esplendor cordial  
sintiéndome entre cielo y tierra,  
sólo pude observar la magia interminable  
sin preguntarle nada a mi conciencia,  
dispuesta a grabar el instante  
sobre las viejas piedras de la colina.

Alamar, 23 de abril de 1987

### *Tardes de 1987*

Las tardes de 1987 han cambiado.  
Lo acaban de saber el croto y las begonias  
desde el barco que navega con bríos  
hacia un horizonte de playas remotas.  
Las tardes de 1987 llegaron  
con su limpieza solitaria,  
con la tranquilidad alegre  
que adormece al más hosco.  
En momentos así,  
el pensamiento sale de una misma  
y va, sin rumbo fijo,  
hasta el rincón de las constelaciones.

Los tranvías amarillos  
y la pesadumbre de los danzones,

y la ausencia de fe  
y el marasmo de los solares,

y la panela de La China  
en el placer prohibido de la Tropical,

y el entredos de Clara Luz de la Candelaria,  
clara en su piel nocturna, hija de los leopardos tristes.

Vives en estas tardes nuevas  
en cuyo fondo late la posibilidad  
de una canción de acordes inauditos  
que nos habla del hechizopreciado  
en que todos  
han tomado conciencia  
de otra vida.

Alamar, 19 de abril de 1987



## Jacques Sojcher

BÉLGICA

### *Edén esta noche*

Nunca he conocido jardines. No conozco los árboles,  
las plantas, las flores, la naturaleza. Sólo vivo en  
la memoria

del jardín del padre y del mío.

No conozco lo de afuera, a los otros: árbol u  
hombre, flor o mujer,  
vegetal, animal o semejante.

Camino, sueño el espacio, ya no hay más  
cuerpo que mirada.

No conozco nada, no existo, inmensa voz mía  
narcisista.

En el jardín botánico, recuerdo, ella hacía pipí  
frente a mí.

Esto era al borde del camino, cerca de la curva,  
ella en cucullas,

yo de pie, en el jardín.

Antes, mucho antes, a lo largo de la cerca ella el  
calzón bajado, yo,

el calzón caído, comparando nuestras anatomías.

Antes, mucho antes, en el límite de la memoria;  
qué excitación

en el vientre, en el jardín, con la sombra del padre.

No conozco la palabra *jardín*, la palabra *memoria*,  
la palabra *saber*,

pero conozco bien la palabra *bosque*, la palabra  
*jungla*, la palabra

*ausencia de padre y de madre*, la palabra *imagen*.

Camino, llevado, por la *voz*, entre los árboles, el  
recuerdo y

el olvido. No hay nada que decir. El jardín  
permanece cerrado. Era

tal vez una veranda. Muda. Era tal vez un huerto.  
Ciego.

Era tal vez un patio con un poco de tierra.

Aunque esto  
pareciera inmenso, interminable.

El padre está allí, incierto, tomándome de la  
mano. Desde entonces

yo camino indeciso de una ciudad a otra, de una  
carencia a otra,

haciendo campaña de nada, siendo nada.

No creo más en Dios que en el conocimiento, de  
los árboles. No  
hay relato. La pintura. La pintura. Ya no relato  
más. No veo más.

Tengo derecho de no existir, de estar allí, en el  
jardín que no  
existe más para mí.

¿Y el padre? Padre calcinado. ¿Y la madre?

Madre putrefacta

¿Y yo?

Yo sobre la tierra en donde están los muertos,  
que gira,

desierta y boscosa,

con los muertos y los vivos, las memorias

y el olvido, yo y yo y todos nosotros trabajando  
el inmenso

arenoso del tiempo.

La historia del edén está para masturbar todas las  
tardes.

Versión de Aurora Molina.

## Denise Boucher

QUEBEC

Cuando fluyan los colores  
del verano de los indios en cada copa de cut y Sark,  
ninguna afrenta será borrada, las costas continuarán  
conjugándose

nuestra mala suerte tendrá el peso  
del plomo

Y nuestro porvenir será de

mercurio ¿de cuál reflejo eres, de cuál amor? ¿de  
qué tierra, de cuál

país? a pesar del otoño flameante

hay todavía un paisaje de  
albinos.

He lamido el nombre de este país, lo he tatuado  
sobre

mi torpe corazón.  
 Era mi hueso yo era  
 su perra, su fiel, su  
 mejor amiga y vi su territorio  
 descalabrarse entre  
 mis dedos ni siquiera quedaba  
 el polvo de la memoria  
 apenas se verán mis  
 uñas pintadas  
 y una idea que partía.

Versión castellana del francés por la autora.

## Francisco Hernández

### MEXICO

#### I

Hoy converso contigo, Robert Schumann,  
 te cuento de tu sombra en la pared rugosa  
 y hago que mis hijos te oigan en sus sueños  
 como quien escucha pasar un trineo  
 tirado por caballos enfermos.  
 Estoy harto de todo, Robert Schumann,  
 de esta urbe pesarosa de torrentes plumizos,  
 de este bello país de pordioseros y ladrones  
 donde el amor es mierda de perros policías  
 y la piedad un tiro en parietal de niño.  
 Pero tu música, que se desprende  
 de los socavones de la demencia,  
 impulsa por mis venas sus alcoholes benéficos  
 y lleva hasta mis ligamentos y mis huesos  
 la quietud de los puertos cuando el ciclón se acerca,  
 la faz del otro que en mí desespera  
 y el poderoso canto de un guerrero vencido.

## Raúl Antonio Cota

### BAJA CALIFORNIA SUR

#### *El ocaso de las focas*

#### I

Cúspide del peñasco  
 la foca  
 tira su grito al mar  
 abandonado sonido de metal  
 perro apaleado en su tristeza



El ocaso inaugura  
los conciertos unánimes del mar  
Las piedras que lo cambian  
asimilan su espléndida mudez

II

La foca enseñoera  
su bulto de ropavejero  
La enamora el oleaje  
la saluda el mar  
luz tranquila  
en esa brusca piel

Y la roca se agita crece el color  
el brillo gris  
el canto

## Verónica Volkow

MEXICO

### Río

34

El río es sólo un brillo entre las rocas  
que cae cae  
y canta un estallido incesante  
como vidrio que nunca deja  
por dentro de quebrarse.  
Los árboles danzan en el viento  
danzan con perfección  
se mueven en una mezcla  
de agitación y engranaje.  
El viento se alza el viento  
rumor que desglosa lo múltiple.  
El lago cambia de rostros como un espejo,  
en la tarde  
después de ser sol  
se vuelve algo metálico.  
Ahora el lago es azul  
y paulatinamente transparente  
como aire cercano hacia los bordes.  
Entre la niebla el agua es una piedra  
la niebla cubre el bosque como un velo profundo  
pero por todas partes está abierta.

## José Javier Villarreal

TIJUANA, BAJA CALIFORNIA

### La espera

Brama el tigre en el jardín,  
ruge el enojo destilando puñetazos a la puerta  
cerrada.  
En el jardín selvático se oye el rugido, pero la  
puerta se mantiene cerrada,  
las ventanas cerradas y las cortinas corridas;  
nadie se atreve en esta tarde lluviosa; nadie  
piensa siquiera en entrar a ella.  
Por las enredaderas la lluvia se desliza  
construyendo miradas turbias,  
rojos círculos que pesan en el aire, que se fijan  
en las rejas.  
El tigre bosteza somnoliento acariciando los  
pétalos frescos.  
Por la calle, nadie; sólo un viejo auto frente a la  
casa.  
—Nadie se atreve en esta tarde lluviosa; nadie  
piensa siquiera en entrar a ella—.  
Las luces se encienden en el revuelo de las  
luciérnagas,  
la puerta se atasca y huele a humedad.  
El tigre desciende virilmente calle abajo, cuando  
en la casa alguien (no descrito antes)  
descorre lentamente una cortina (y empieza a  
amanecer).



Germán List Arzubide  
MÉXICO

*Canción de los días inciertos*

El árbol  
de la noche  
deja caer  
sus frutos  
de infinito

sobre los  
horizontes  
extasiados

En las tinieblas  
bárbaras  
viven encadenados  
altivos arcoiris

Hay un clamor  
de arcaicos imposibles  
que vienen a morir  
lacerados de tedio

Campanas  
desangradas  
de ocio

Ciudades herrumbrosas  
entre fluyentes ríos  
de cenizas

Albas  
estremecidas

Agonizantes gritos  
de radios impostores

Y la vanagloriosa  
paz  
de los arrabales

Francisco X. Alarcón  
SANTA CRUZ, CALIFORNIA

*Antisoneto de amor obscuro*

juntemos todas las mañanas solas  
en que hemos dado vueltas tratando  
de sacar agua de una noria seca:  
cruzando ríos nos morimos de sed

remocemos los rincones tristes,  
empolvados, las telarañas grises  
que a nuestros cuerpos tienen olvidados:  
no somos sótanos, piedras, ni islas

regalémonos como amaneceres  
como aire, como nubes, para ser  
el azul de nuestros mutuos paisajes

inventémonos como cantimploras,  
como faros, muelles, tal como somos:  
olvidos que se salvan a caricias

Oded Sverdlik  
ISRAEL

*En la pajarería*

Pájaro de fuego  
pájaro de azufre  
pájaro de la fría compasión  
pájaro de la rala y el florecimiento  
pájaro de la pubertad  
pájaro amarillento de vejez  
o de sol  
pájaro del corazón tumultuoso  
pájaro de la declinación  
pájaro de la pesadez en los pasos  
ciego ante sufrimientos y pesares  
pájaro lengua de represa y puente  
pájaro del cántico en el portal  
pájaro de lluvias celestes cual cariño  
pájaro de la sequedad adelantado del  
pájaro de la tormenta  
pájaro de la negra comilona nocturna  
pájaro del néctar y la amargura  
pájaro de las setenta raíces  
sabio en la historia de las copas de los árboles  
pájaro del paraíso llegado sin placer  
pájaro ala de tiniebla  
melliza del ala de relámpago  
pájaro de la sombra  
pájaro de los espejos  
pájaro orador de la sequía  
pájaro de las muchas aguas  
pájaro de la hora postergada  
pájaro de la alegría asaltada  
pájaro de la exhalación y de los ecos  
pájaro de la productividad y del pago  
pájaro de las nostalgias petrificadas  
pájaro de la nueva nubosidad de junio  
pájaro del diálogo continuo  
pájaro de la evaluación  
pájaro de las cuitas color escarlata  
pájaro de las parábolas futuras  
pájaro corneta con boquilla agotada  
pájaro cara de lobo cola de camaleón  
pájaro de los descensos  
pájaro del madrugador  
pájaro del vuelo de las profundidades  
pájaro de la hélice

pájaro del heno  
pájaro del pico largo uñas albas  
pájaro del caos y el ropaje

¿Cómo es posible pájaro  
cómo es posible  
que entre tantos  
elegiste precisamente  
a ese pájaro?

## Sinfonía breve

A Moshé Dor

El mar es absoluto

Hasta allí donde alcanzan los ojos  
el Mediterráneo estalla en espuma,  
trepas las márgenes sangrantes de la ilusión,  
se hace caricia sobre el costado más  
desprevenido de la mente,  
sube  
sube  
sube  
por las paredes de la eternidad  
volcando en nuestros labios la palabra amiga,  
remanentes de sales que guardan la ceniza  
de un llanto suspendido,  
la oración de los pájaros nutriéndose en la tarde  
las quebraduras de una noche que se vuelca  
en la espalda del hombre que hunde en sus  
bolsillos  
las ilusiones plenas de su cuerpo otorgado.  
El amanecer borraré sus huellas para siempre  
al primer golpe de ola, de un hachazo,  
con su beso infinitesimal de tantas aguas.

Bestias seculares que le agitan el lomo  
hacen del viento anillos y jardines furibundos,  
sistema de nostalgias que mueren en la costa,  
caballos alados que cubre el vacío,  
música plateada de gotas asonantes.  
Mil aullidos pausados naciendo de su pecho  
dibujan las venas de tus rutas borrachas,  
levantando fantásticas cabezas del abismo  
hacia las chispas de un magro ejército de luces.  
El mar inventa el horizonte a diario  
aunque esa nave le acuchilla el vientre,  
le molesta su historia de naufragios,  
su reinado total en la tormenta.

El mar enarbola su azote, su paciencia,  
sabe que Jonás será escupido a su orilla.

## Estadística

En este Globo, cinco continentes  
y en todo continente tantos y tantos países



con tantos y tantos gobiernos  
y tantas y tantas ciudades  
y entre ciudades y gobiernos  
tantos y tantos discursos para colmar  
los países que llenan continentes  
Y entre la simetría de continentes y países  
un país coyuntural y exacto, y en él una ciudad  
de muros rígidos y almas flexibles, y en su  
centro  
más marginal una casa que los datos ignoran  
donde un hombre se levanta cada mañana  
con la ilusión real de encontrar nuevamente  
el continente perdido

## Octubre

Ocorre que aún procuras salvar  
la barcaza extenuada  
con palabras heridas

Ocorre también que se quebró el hechizo  
y no hay palabras en tu boca ni salida  
que dé pie a una salida

Y sales al balcón de las plantas  
sólo plantas en su oficio de tal. Y pájaros  
planeando  
demasiado emotivos para la ocasión:

los pájaros no están destinados a detener  
la marcha de los esbirros del recuerdo

Pero vienen a refutar versiones  
que contradicen sin descanso ni pausa  
toda posibilidad de levantar vuelo

Versión castellana del hebreo por el autor

# Emile Nelligan

NOTA Y TRADUCCIÓN DE  
MARCO ANTONIO CAMPOS



No hay crítico o lector del canadiense Emile Nelligan que no haya reparado en la influencia medular que ejerció Charles Baudelaire sobre él, y Nelligan mismo en un poema, que es un sobrado homenaje, se ocupó en informárnoslo. Aun el concepto nelliganiano del poeta de verlo a la vez como un elegido y como objeto de escarnio y desprecio por la sociedad ignara (en "La romanza del vino") es una idea baudeleriana que hallamos en el célebre poema "Bendición". Ciertamente: Baudelaire fue el viento que lo llevó a puerto, pero por la extraordinaria musicalidad de sus versos —que es excepción y no regla de la poesía francesa— está más cerca de Verlaine y de los poetas ingleses, a los que leyó con provecho. No sé hasta qué punto sirva escuchar música para volver música las palabras: Nelligan gustaba de oírla y en sus poemas aparece aun como tema o mención.

En las primeras líneas del canto VII del *Purgatorio* leemos transportados, transportándonos:

Era già l'ora che volge il disio  
ai navicanti e 'ntenerisce il cuore  
lo di c'an detto ai dolci amici addio.

A lo que dicen estrictamente los versos se hilvana en los ojos y oídos del lector un telar de resonancias, ecos, imágenes, sensaciones. Como en la poseía de Verlaine o en el Campana de los *Cantos Orficos*, la música en Nelligan está ante todo, o mejor, es ante todo. Por esto, para un traductor, sólo son posibles pálidas aproximaciones, pese al gran esfuerzo de que los versos mantengan la música y el sentido originarios.

Me parece que el Nelligan más importante es el que se sumerge en las aguas subjetivas: el que habla de su idílica infancia, de la amada familia, de las precipitaciones y rupturas psíquicas, de sus gustos musicales.

Por su imagen Nelligan estaría más cerca de Rimbaud (la asombrosa precocidad) y por su trágico destino de Hölderlin (la temprana y triste locura y la larga y triste vida).

## *El navío de oro*

Fue un navío grande tallado en oro puro;  
En mares ignorados tocó el azul sus mástiles.  
La Cipris amorosa, despeinada, desnuda,  
Se tendía en la proa, bajo el sol quemante.

Pero una noche vino a golpear el gran escollo  
En el mar engañoso en que cantó la sirena,  
Y el horrible náufrago inclinó su carena  
A la profundidad del abismo —inmóvil féretro.

Fue un áureo navío, cuyos flancos traslúcidos  
Revelaron tesoros, que marinos profanos  
—Asco, Odio y Neurosis— disputáronse entre ello

¿Qué quedó de él en la tempestad breve?  
¿Qué fue de mi corazón, navío desertado?  
¡Se ensombreció, ay de mí, en el abismo del  
Sueño!

## *Canción de cuna*

Alguien llora en el silencio  
De las noches de abril;  
Alguien llora el entresueño  
Largo de su exilio;  
Alguien llora su dolor,  
Y es mi corazón...

## *Sueño de artistas*

A veces quisiera una dulce y buena hermana,  
Una angélica hermana de discreta sonrisa,

\* Estos poemas forman parte de la antología *El recital de los ángeles*, que publicará El Tucán de Virginia.

Hermana que enseñara con dulzura el secreto  
De rezar como es justo, de esperar y esperar.

Es un deseo muy puro por una hermana eterna,  
Por una hermana amiga en el reino del arte,  
Que sabrá velarme a la lámpara tarde  
Y me cubrirá con los cielos de su pupila.

Que tomará mis manos a veces con las suyas  
Y sabrá cuchichearme purísimos consejos  
Con el alado encanto de voces musicales.

Y para quien yo haré, si alcanzase la gloria,  
Floreced los jardines de lirios y soles  
En el azul de un poema a su memoria escrito.

### *Ante dos retratos de mi madre*

Mi madre, a quien amo en este retrato antiguo,  
Pintado en días gloriosos en que ella aún era joven,  
Color de lis la frente y la vista que brilla  
Como resplandeciente espejo veneciano.

Pero mi madre ya no es en absoluto la misma:  
Le ahuecan las arrugas el mármol de la frente,  
El brillo se opacó de aquel tiempo emotivo  
Cuando su himen cantaba como un poema rosa.

Ahora mismo comparo, y eso me hace estar triste,  
Esa frente nimbada y esta frente inquieta:  
Sol de oro y densa bruma en la edad del crepúsculo.

¡Oh misterio del alma que no puede aclararse!  
¿Cómo he de sonreírle a esta boca marchita?  
Y al retrato que ríe ¿cómo puedo llorarle?

### *Delante del fuego*

En lejanos inviernos, con la ropa de casa,  
Niños, rosados, frescos, traviesos, mofletudos,  
Con grandes álbumes, ay, de los que ya no existen,  
¿Cómo creíamos entonces poseer todo el globo!

Sentados en círculos, a la noche, por grupos,  
Delante del fuego, ¡qué alegres hojeábamos,  
Imagen tras imagen, mirando gloriosos,  
Pasar bellos dragones, en tropas, cabalgando!

Fui de los felices de esos días, pero ahora,  
Los pies en el morillo, tierna frente de tedio,  
Yo, que experimento siempre amargura en el alma,

¡Miro cómo desfila en un árbol de llamas,  
Mi juventud que marcha —como el soldado lo  
hace—

Al campo de la vida, arma al puño, ensangrentada!

### *Siento volar*

Siento volar en mí los pájaros del genio  
—Pero tendí tan mal la trampa, que en el cerebral  
Azul tomaron sus vuelos blanco y pardo y gris,  
Y mi roto corazón su agonía acelera.





## Fernando Espejo

### *El marinero*

El mar ya no es el mar como era antes...  
Yo me enlisté de marinero un día  
y fui como los grandes navegantes,  
tras de la estela donde el sol se hundía

Me hice grumete de la geografía,  
polizón entre velas y sextantes  
y capitán y mástil y vigía  
y uno de esos fantasmas siempre errantes.

¿Será este barco, siempre, el mismo barco?  
suelto el timón, ha de virar la proa  
hacia la oscura majestad del charco

donde reina la luz de lo sencillo:  
La voz del agua que la rana croa  
y el comentario eléctrico del grillo.



## Sergio Cordero

### *Treno*

a Ricardo Yáñez

*¿Qué es el cuerpo?*

Una cara purísima:  
ya, careta de esgrima.

*¿Qué es el cuerpo?*

Un traje de tierra fresca  
sin nada que lo entorpezca.

*¿Qué es el cuerpo?*

La conciencia de la piedra.  
La ceguera de la hiedra.

*¿Qué es el cuerpo?*

Deseo: muro de sed.  
El mundo: la otra pared.

*¿Qué es el cuerpo?*

El pudor, vano secreto.  
El desnudo es tu esqueleto.

*¿Qué es el cuerpo?*

*¿Qué es el cuerpo?*

No sé. Quítate. Me duele.

Sarah Kirsch, nacida el 16 de abril de 1935 en Limlingerode (Alemania) estudió biología y obtuvo su formación literaria en el Instituto Johannes R. Becher en Leipzig (RDA). Hace traducciones, escribe libros para niños y edita, en 1975, un libro documental sobre cinco mujeres de la RDA [*Die Pantherfrau* (La mujer pantera)], mas ante todo es conocida por sus publicaciones de poesía. Obtiene premios de literatura en ambos estados alemanes (premio Heine en 1973, premio Petrarca en 1976, medalla Roswitha von Gandersheim en 1983, premio Hölderlin en 1984). Expatriada de la RDA, reside actualmente en un pueblo de Schleswig-Holstein (RFA).

Publicaciones de poesía

*Landaufenthalt* (Temporada en el campo) 1969/1977  
*Zaubersprüche* (Fórmulas de encantamiento) 1974  
*Rückenwind* (Viento en popa) 1977  
*Drachensteigen* (Despegar cometas) 1979  
*Erdreich* (Reino de tierra) 1982  
*Katzenleben* (Vida de gato) 1984  
*Irrstern* (Astro errante) 1986

### *Quería matar a mi rey*

Quería matar a mi rey  
Y ser libre otra vez. La pulsera  
Que me dio uno de los bonitos nombres  
Depositó todo y botó las palabras  
Que yo había hecho; comparaciones  
Para sus ojos la voz la lengua  
Coloqué botellas vaciadas  
Las llené con algo explosivo — eso debía  
Ahuyentarlo para siempre. Para que  
Se hiciera completa la rebelión  
Cerré la puerta con llave, me fui  
A caminar entre la gente, y fraternicé  
En casas diversas — la libertad,  
Sin embargo, no quiso ser grande,  
El alma, esa cosa, ese sujeto burgués,  
No sólo estaba aguantando, sino que se ablandó  
Y bailaba cuando con la cabeza  
Corría yo contra los muros. Anduve  
Tras los rumores en el país que  
Hablaban en su contra. Coleccioné  
Tres tomos de infracciones una carpeta



De injusticias, y hasta las mentiras  
Las apunté. Muy al final  
Lo quise traicionar simplemente  
Y lo busqué a cumplir con el plan  
Besé al otro para que nada  
Le sucediera a mi rey

### *El resto del hilo*

Despegar cometas. Juego  
Para llanuras grandes sin árbol ni agua. En el  
cielo abierto sube  
La estrella de papel, imparable  
Arrancada a la luz, más alto, desde todos los ojos  
Y más lejos, más

A nosotros nos pertenece el resto del hilo, y que  
te conociámos.

### *Espectáculo*

Las urracas sobre el lomo del tejado  
Quién sabe qué es lo que intentan  
Tanto esfuerzo y para nada  
De largas colas arrastrándose caminando con  
solemnidad  
Sin cesar cambiándose trágicos cómicos pájaros  
Las que al fin se inclinan las cornejas  
Están pálidas ante tanta maña arte.

40

# SARA KIRSCH

Nota y traducción de Elisabeth Siefer



## Entrevista con Miguel Angel Flores

Magali Tercero

A finales del año pasado Miguel Angel Flores publicó su último poemario, *Saldo Ardiente*.

Su libro anterior, *Erosiones y desastres*, salió bajo el rubro del Fondo de Cultura Económica en 1987. A continuación presentamos una breve charla con el autor sobre las diferencias entre ambos, la poesía en general y su actividad como traductor.

—*Saldo ardiente* es un libro mejor logrado que *Erosiones y Desastres*. ¿A qué se debe?

—Antes que nada quisiera hacer una aclaración: *Contrasuberna*, que aparece en el último volumen, es mi primer libro corregido y disminuido, con una continuación a la que di el nombre de *Erosiones y Desastres*. Ese primer poemario fue publicado cuando yo tenía 24 años y ganó el Premio Nacional de Poesía. Fue el resultado de ciertas obsesiones y no sé si debí haberlo olvidado. Podría parecer una contradicción haberlo continuado porque siempre he considerado que los libros de poesía deben ser breves, pero no quise dejar de hacerlo. Ahora, con *Saldo Ardiente*, he vivido una de mis grandes pasiones, que es el gótico con su gran espiritualidad. Se trata de un poemario escrito con mucha más experiencias de vida y de lecturas.

La religión está presente en mi obra, de hecho tengo una visión ecuménica de las religiones: a fin de cuentas todas están vinculadas entre sí. Después de muchas meditaciones he podido dar salida a preocupaciones diversas por las cuestiones espirituales. Tengo un gran amigo filósofo, Humberto Martínez, a quien le debo orientaciones y claves para entender este mundo.

—¿Eliges tus temas o ellos te eligen a ti?

—Yo no podría responder. Hace poco visité Nueva York después de ocho años de ausencia. Pasé allá parte de octubre y noviembre y no llevaba la intención de escribir. Hacía tiempo que no veía el otoño en el norte del continente y la experiencia fue muy intensa para mí. De pronto me di cuenta que quería escribir sobre ese y otros temas que había abordado muy joven. No se si uno elige los temas o viceversa, pero lo más maravilloso de la poesía es que el lector siempre interpreta otra cosa. En realidad nunca sabes si los demás se acercan a tu poesía.

—¿Qué sientes cuando ves publicados tus poemas?

—Una tremenda depresión. Invariablemente pienso que debieron estar mejor escritos. Casi nadie ve mis poemas antes de ser publicados, quizá porque vivo aislado, pero una vez que los veo en letras de im-

prenta me abato. Pienso que debieron tener una mayor riqueza metafórica, una sonoridad... Pero al mismo tiempo me doy cuenta de que si no hubieran sido publicados como borrador no habría reparado en sus defectos.

—¿Entonces lo que leemos son tus borradores?

—De alguna manera.

—¿Has pensado en publicar segundas versiones?

—Es una idea que no me incomoda. Existe toda una tradición al respecto. Aquí en México lo han hecho Octavio Paz y José Emilio Pacheco entre otros.

—¿En dónde ubicarías tu poesía con respecto a la literatura mexicana de este siglo?

—No lo sé. Encuentro poetas muy importantes, en las generaciones anteriores a la mía y comparto con ellos ciertas actividades vitales. Hacia abajo, en cambio, no encuentro conexiones, excepto por Gabriel Trujillo y alguno más. Siempre me he visto a mí mismo un poco excéntrico, no creo que mi poesía tenga puentes con lo que hacen los poetas mexicanos.

—Pero dices que tu poesía surge de un sentimiento religioso de la vida. ¿No te sientes afín al padre Ponce o a Javier Sicilia?

—Nuestro caso es diferente, porque no comparto con ellos su credo. No soy católico sino, como dije antes, tengo una visión ecuménica de las religiones. Ellos hacen una poesía de la experiencia religiosa en el sentido cristiano, de encuentro con Cristo. A mí me interesa establecer correspondencias. Estudiar de qué forma se ha acercado el hombre a lo sagrado. Mucha gente no entiende mi poesía.

—Veo en algunos poemas tuyos una preocupación muy marcada por el tiempo. ¿Cuál es la intención de tu poesía?

—Tengo una motivación vital: he vivido con gran intensidad y mi obsesión es hacer más real y palpable esa experiencia, que esa intensidad siga presente en mi vida.

—¿Rescatar los hechos frente al tiempo?

—Sí. No deseo volver al pasado, que me parecería patológico, sino conservar.

—¿Qué te preguntarías si tuvieras que autoentrevistarte?

Esa es una pregunta muy tramposa, Magali. Pero me preguntaría cómo concilio los diversos mundos que vivo: como poeta, traductor, funcionario, profesor. Leí un artículo sobre si es disculpable ser un mal profesor cuando al mismo tiempo se es escritor. Yo digo que no. Debe haber un sentido de responsabilidad.

—Has traducido a Paul Claudel y Wallace Stevens, entre otros poetas. ¿Qué le ha dado el oficio de la traducción a tu oficio de poeta?

—La traducción es una actividad muy compleja. Me he dedicado a los autores que he leído a conciencia: Stevens, Senghor, Saint-John Perse, Claudel, etcétera. Todo esto ha auxiliado a mi oficio de poeta en forma definitiva. Si no manejara la poesía jamás habría entrado en este terreno, que me hace abarcar todos los aspectos del lenguaje. Me ha dado un rigor porque el poema no se traduce por palabras sino por sentidos. Hay que descifrar con qué palabras se cla-

boró un poema en otra lengua y lograr que tenga valores lingüísticos dentro de la tuya.

—¿Y qué me dices del proceso de traducción entre lo que piensa tu mente y lo que escribes en el papel?

—Esto ya es hablar de la cocina del poeta. No se si sea tan interesante. Me emociona la poesía, pero el intelecto tiene que armar y dirigir su materia. Cuando algo me impresiona mucho la respuesta que quiero dar surge con una imagen. Entonces tengo que meditar muy bien qué quiero decir al otro desde mi yo empírico y poético. Hago así el primer borrador y, esto es inexplicable, en ocasiones surge ya como versión definitiva, aunque otras veces pasan diez años antes de llegar a algo. Pero este es mi método personal, no se me ocurriría recomendarlo.

—¿Escribes mucho?

—Sí. Te diré que para un verdadero poeta todo lo que escribe es un borrador. Quién sabe si exista el poema perfecto. Yo mantengo la actitud de Valery: el poema se abandona, no se termina. A diferencia de la prosa, el poema es un edificio bien construido en el que cada palabra tiene un sentido y se relaciona con las demás. En prosa puedes sustituir unos vocablos por otros sin afectar el sentido general. El poema sigue teniendo valores fonéticos muy importantes. Es básico mantener un ritmo, una musicalidad.

—Esto último lo lograste mucho más en *Saldo ardiente* que en *Erosiones y desastres*.

—Así es. Quizá ese sea un libro de primera madurez. No fui un poeta precoz.

—¿Por qué llegas a dar la impresión de que sacrificas la pasión por la forma?

—El yo empírico no existe en mis poemas. Lo que hay es un yo poético. En algunos de mis poemas existe la tensión que surge al tratar de relacionar el yo empírico con el yo poético.

—Para cerrar esta entrevista: ¿qué libros te llevarías a la isla desierta?

—Me llevaría la Biblia. Allí están el Cantar de Cantares, el Eclesiastés, etcétera. También llevaría *Piedra de Sol*, ese libro inagotable de Octavio Paz. Y, por supuesto, lápiz y cuaderno, que van conmigo a todas partes.



## Picos y Tabernarios

Armando González

No hace mucho tiempo, en un artículo acerca de *Picos Pardos* el más reciente libro de Gerardo Deniz, el poeta Eduardo Lizalde le preveía una condena benigna: ser leído por pocos. Después el propio Lizalde publicó *Tabernarios y eróticos* un poemario que, sin aspirar al formalismo de *Picos Pardos*, es, por su calidad, un antídoto contra los malos lectores.

Poetas disímiles, Deniz y Lizalde comparten, en primera instancia, un rasgo: la dificultad. En Deniz es evidente, podría decirse que la dificultad constituye la materia prima de su poesía. En Lizalde, pese a su eventual tono familiar y su regodeo con los tópicos comunes, también son características la dificultad y el rigor extremo. Ambos, sin descender a los lodazales de la "antipoesía", transforman el lugar común y lo erigen en un arma eficaz contra el abominable "lugar poético". En los laberintos sentimentales, convierten a la ironía en pudor y poder (sobre la palabra, sobre el sentido, sobre el lector).

Los dos han escrito páginas fundamentales en la poesía mexicana. A Lizalde se le recordará por un poema grandioso *Cada cosa es Babel* y por varios versos sueltos de *El tigre en la casa*, *La zorra enferma* y *Caza mayor*. A Deniz no es frecuente recordarle por poemas aislados, uno más bien convoca sus libros y no sólo por la extraña consistencia de su poesía sino porque impúdico, el creador exhibe el "andamio", el anti-método y la poética.

Lizalde fue un poeta precoz y estridente, hasta el punto de militar en una de las últimas aventuras vanguardistas mexicanas: el poeticismo, en ella alternó, entre otros, con Marco Antonio Montes de Oca, Arturo González Cosío y Enrique González Rojo, todos ellos, en mi opinión, poetas menores que Lizalde. De su periodo vanguardista afortunadamente guardó poco, si acaso, una saludable inclinación a lo burlesco. Deniz, en cambio, publicó tardíamente su primer libro y pese a su creciente influencia permanece como una figura reservada, casi oscura.

Poeta versátil, Lizalde ha cultivado desde el poema monumental hasta los versos llanos, directos. Ahora en *Tabernarios y eróticos*, lejos del tono abstracto de *Cada cosa es Babel* o de la desquiciante certeza de *El tigre en la casa*, cede a un tono menor, el humor aparece ya desprovisto de esa revelación de los lados oscuros de lo humano agotada, pareciera, en *El tigre en la casa*. En su reciente libro Lizalde elabora, sobre un dominio eficiente de la forma, el testimonio de un reposado hedonismo.

Lejano ya de los simulacros metafísicos o de la amargura concentrada de sus anteriores libros, Lizalde aborda con gran fortuna un tema hostil a la poesía mexicana: el erotismo. No hay peor lugar para la solemnidad que la cama, eso lo sabe el poeta, por ello escribe con soltura y cinismo, rescata el valor de la imaginación, sus imágenes son lúdicas, el juego de los cuerpos dejados a su libre albedrío carnal:

### Concierto para Box Spring

La cama al centro, bajo la concha  
acústica,  
firmes los martinets del tambor  
silencioso  
pulidos ya en la cabecera los cobres  
de gran tuba  
patas de pianoforte sobre un piso  
poco reverberante,  
un bien tensado lingam,  
dos pezones muy duros,  
una vulva muy fresca  
y dos bocas abiertas para todos los  
juegos  
libre trasteo del catre  
y música, maestro.

Sin duda, los mejores poemas del libro son los eróticos, hay una naturalidad y un candor envidiables. La virtud es evidente, se encuentra en la capacidad del poeta para transmitir al lector el mismo goce gracioso y desinhibido, lo demás son pleitos privados con la forma, arduas rencillas y acoplamientos.

### Profilaxis

Los amantes se aman, en la noche,  
en el día.  
Dan a los sexos labios y a los labios  
sexos.  
Chupan, besa y lamen,  
cometen con sus cuerpos las  
indiscreciones  
de amoroso rigor,  
mojan, lubrican, reconocen enmielan.  
Pero al concluir el asalto,  
los dos lavan sus dientes con distinto  
cepillo.

En otros momentos del libro Lizalde recurre al prosaísmo, a una sensibilidad tabernaria, juega bravatas, es misógino a veces y a veces despechado, improvisa con desigual fortuna, en su autocomplacencia Lizalde complace al lector y lo vuelve cómplice; pero no siempre hay también batallas perdidas, poemas espléndidos al lado de ejercicios pueriles como "árbol" o "la balada del elefante".

*Tabernarios y eróticos* no aporta muchos poemas para una antología, sin embargo es un divertimento insustituible. Ciertamente, comparado con otros libros de Lizalde resulta una obra menor, pero mayor comparada con lo que se publica habitualmente.

Por su parte, *Picos Pardos*, como toda la obra de Deniz, no se ofrece con facilidad al lector. Deniz tiene fama de ser el poeta más difícil de su generación: existen indudablemente signos afines con otros contemporáneos suyos (Gabriel Zaid, Ulalume

González de León y el propio Eduardo Lizalde), todos eluden el lirismo "a priori", se asisten de la inteligencia como filtro primordial del sentimiento y comparten cierto gusto por la experimentación, no obstante, ninguno ha formulado de manera tan radical su propuesta poética.

Desde *Adrede*, Deniz ha sido, a su manera y sin acompañantes, un vanguardista. Es necesario precisar el adjetivo: el vanguardismo de Deniz, a diferencia de las vanguardias históricas, no es primordialmente síntoma de una situación social sino una sensibilidad personal especialísima, de ahí el carácter no gregario, ni siquiera imitable de su experimentación.

Si en *Adrede* Deniz accedía a una poesía extravagante y opulenta, cargada de referencias culturales, *Picos Pardos* testimonia la renuncia a los últimos resabios del sentido, remedo de la música, la poesía ya no es sino el despliegue de una poética, una sintaxis disciplinada y una fonética sorprendente; pero este aparato sintáctico, impresionante como construcción lingüística, recupera, en ocasiones, un poder primitivo de convocatoria. De estos destellos también se alimenta el libro.

Como Lizalde, Deniz es un cultivador original del erotismo, más rebuscado y no menos irreverente, evoca los ángulos inéditos de la carnalidad; para ello maneja con maestría la perspectiva, no el artificioso close-up, sino el acercamiento impúdico a regiones insólitas del cuerpo, así enfoca enormes lunares, hongos gluteos, plantas rojizas y rótulas.

Otro elemento del arte poética de Deniz lo constituyen la sorpresa, pero no la sorpresa iluminadora de los surrealistas sino la sorpresa como un juego clusivo, de ahí su dificultad para los lectores comunes: frente a un panorama poético inteligible, previsible y provisto de reglas, Deniz erige uno complejo, inusitado y anárquico.

Más que escribir poesía, en *Picos Pardos* Deniz sube a escena su poética. Sobre una anécdota extraída del teatro del absurdo, casi inexistente: la caída de un rey y su muerte bufa al pie de un mingitorio, Deniz elabora un homenaje muy personal a géneros y tópicos del siglo de oro español y pone en marcha una audaz experimentación fonética y metafórica. Más próximo a la rigurosa gratuidad de la música que a un lenguaje cargado de sentido, la lectura de *Picos Pardos* desde el templete de la crítica literaria conlleva el riesgo de caer en el más desmedido de los ridículos.

Poeta que, por méritos propios, conmina al silencio Deniz arriba en *Picos Pardos* a uno de los rasgos esenciales de su vanguardia (y de toda vanguardia) en el que lo paradigmático ya no es únicamente la obra sino la práctica de la poesía. En este sentido, la genialidad de Deniz consiste no sólo en producir obras perfectas sino en su capacidad para, a través de la práctica artística, cuestionar, rebasar y criticar un "establishment" creativo.

Deniz, Gerardo. *Picos Pardos* México, Vuelta, 1988.

Lizalde, Eduardo. *Tabernarios y eróticos*. México, Vuelta, 1988.

## La lírica personal y espontánea de Theodore Roethke

Sergio Monsalvo

A pesar de haber publicado poemas desde 1932, la carrera de Theodore Roethke como poeta inició básicamente en 1941 con el poemario *Open House* (Casa abierta), el primer recuento de su obra. En este libro, el poeta, hijo de inmigrantes alemanes y norteamericano de nacimiento, se dio a conocer como portador de un lirismo contenido e intenso de metáforas múltiples, contrario a la corriente poética que por aquellos años dominaba en su entorno, y a lo que como profesor de inglés y de literatura inglesa de él muy bien se hubiera podido esperar, esquematizándolo dentro de las expectativas netamente intelectuales en que se desenvolvían sus académicos colegas.

Quizá alguno de los poemas primerizos de Roethke "reclaman la severidad a la vez que el aliento munificente al interior de un lenguaje tradicional"; sin embargo, la sensibilidad y la intuición del poeta, lo canalizan y marcan hacia derroteros que le impiden convertirse en contenedor de imágenes redundantes y solitarias y sí en un lírico cuyas metáforas lo destacan tanto dentro de la poesía de su tiempo.

Al continuar por este camino sus textos se alejan de ciertos conceptos y convencionalismos para mostrar una cara distinta acerca de las actividades de un poeta que ya no debe sentirse como un ser mítico, de excepción, sino como "un hombre entre otros hombres" del que hablaban por entonces ya los poetas españoles. Tal actitud queda patente en su libro *The Lost Son and Other Poems* (El hijo perdido y otros poemas), de 1948, cuya muestra lírica nos remite a las experiencias biográficas, mentales y físicas, tanto del joven como del hombre, con una intimidad muy especial y que Jorge Ayala Blanco califica, en el prólogo de este libro, como "un salto hacia un subjetivismo enérgico y duro, en ocasiones hermético, que sólo desea ahogarse en la nostalgia de las visiones de la infancia, inconsciente de su propia fecundidad, pero cuya presencia hace germinar todas las cosas..."

La evolución poética de Roethke continúa en *Praise to the End!* (¡Alabad hasta el fin!) de 1951, en donde tras la recuperación de vivaces recuerdos de la niñez lo que muestra es un mundo de aprensiones enmarcado en un cuidado lenguaje sensual, que acusa las inclinaciones psicoanalíticas de conciencia y un dejo desdenoso hacia la razón ("¡Ese lúgubre cobertizo, esa arca para escolares mugrosos!"). Las imágenes de su lírica lo presentan en los cauces de una tendencia más mística y visionaria.

*The Waking*, 1953 (*La Vigilia*) y *Words*

for the Wind, 1958 (*Palabras para el viento*) son compendios de trabajos tempranos y recientes que evidencian las cualidades imaginativas del autor, así como su enorme sensibilidad que le exalta los sentidos mostrándole la naturaleza y la vida como algo novedoso. De esta manera la vigilia es el despertar "observando un árbol", sintiendo "el pulso de la piedra"; despertar a "La Gran Naturaleza (que) tiene otra cosa que hacernos a ti y a mí..."; despertar hacia cierta visión de la vida y su significado metafísico. En todo ello el espíritu de W. B. Yeats se campea en las imágenes, en la cadencia rítmica, en la comprensión cósmica más profunda: "Lo realizado aún queda por venir; la carne abandona al hueso, pero ensancha a la rosa un beso; lo sé, como sé reconocer la agonía, la Eternidad es Ahora".

*I am! Say the Lamb*, 1961 (*¡Soy yo! dice el cordero*) fue el último libro publicado en vida por Roethke y se destaca por su manifiesto humor dentro de una excepcional relación del poeta con su medio ambiente. Posteriormente a su muerte (1963) aparecieron colecciones póstumas con poemas, ensayos y conferencias. Theodore Roethke recibió el Premio Pulitzer en 1953 por *La Vigilia*, así como el Premio Bollingen por *Palabras para el viento* en 1958.

Theodore Roethke, *¡Alabad hasta el fin!* y otros poemas, Selección y traducción de Jorge Ayala Blanco, UAM, Colección "Molinos de Viento", No. 52, México, 1988.

## La corona de daturas

Josué Ramírez

Quizás uno de los elementos que más se presta para la reflexión poética, sea el agua. Recuerdo a primera vuelta de memoria *Muerte sin fin*: el agua en el vaso. Expresar el mundo a partir de un elemento (en este caso el agua) es saber descubrir con intensidad nuestra relación con él, o por lo menos, eso supone. Por otro lado está el modo de verlo, y no digo abordar, porque en poesía *ver* implica el qué y el cómo: si algo se vislumbra, si algo se tiene que decir, en el algo va la forma. También existe la posibilidad de que tal o cual elemento o cosa nos aproxime sólo a nuestra experiencia poética, y después de ello, nos lleve a otras partes.

En *Corona de daturas* de Amelia Vértiz es el agua del mar el elemento que invita a imaginar y reflexionar el mundo. Con una idea central: el poema es una experiencia verbal:

Quiero aferrarme a esta palabra como  
a mi única certeza,



dejar danzar a la verdad al filo de las  
sílabas volubles.

Amelia Vértiz no hace aquí alusión a los conceptos, sino a las cosas. Aferrarse a una palabra es a un mismo tiempo concentración y expansión sobre el objeto. Hay, también, la danza: Amelia le confía a las palabras; o mejor aún, confía en que en la palabra se contenga la verdad; es decir, que sea ella transparente. Recuerdo en esto a Tomás Segovia (cito de memoria) en *Cuaderno inoportuno*: la memoria trabaja por el recuerdo, las cosas son reales a partir de nuestra relación con ellas. ¿Qué otro elemento de verdad contienen las palabras si no el hecho de que su significado sea próximo a nuestra experiencia: llámese esta intelectual, manual, visual, sexual o emocional?

En este pequeño libro-poema de Amelia Vértiz (escrito en verso de largo aliento, discursivo) la apuesta es por el instante, por la intensidad de lo momentáneo ("¡Ah, lo que brilla un segundo en el agua que se agita!"); por lo que eso sugiere. Al igual que Octavio Paz, Amelia Vértiz afirma la existencia de las cosas por su "vivacidad".

En el cenit las cosas y sus sombras se  
empalman

En *Corona de daturas*, primer libro de la autora, se filtran ecos que se diluyen pero que también se vuelven vitales: Octavio Paz, José Carlos Becerra, por lo que se refiere a poetas de nuestra lengua, pero también está Saint-John Perse y Fernando Pessoa. La poesía de Amelia sin embargo tiene sus tonos propios, sus obsesiones. El mar de Amelia es un mar tanto del recuerdo como de la imaginación, íntimo. Inspirado, como se dice en la contraportada, "por flores raras: de daturas."

Amelia Vértiz, *La corona de daturas*, Ed. SEP-CREA-Cuadernos de la Orquesta 8, México 1988, 19, pp

