

AÑ

Años diez » *revista de poesía*

PRIMAVERA MMXV

OS

D

I



Cuadernos del vigía

MADRID :: **MMXV** :: GRANADA

E

Z

EDITORIAL. Tras la amable acogida que la crítica y los lectores dispensaron a nuestro número cero, **AÑOS DIEZ** prosigue su andadura, ahora con carácter semestral, de la mano de la editorial granadina **Cuadernos del Vigía**, con la intención de convertirse en un lugar para el conocimiento y disfrute de la poesía y la pretensión de llegar a formar parte de una larga y rica tradición de publicaciones que contribuyeron, y contribuyen, a la cultura literaria de su tiempo. ¶ Para ello, nada mejor, en nuestra opinión, que proponer unos contenidos que no se conformen sólo con despertar la curiosidad de los lectores, sino que, además, les inviten a la reflexión y les permitan acceder más profundamente a las distintas voces, los diversos mundos y preocupaciones de la poesía de nuestra época. En este número encontrarán amplias secciones dedicadas a figuras poco conocidas en nuestra lengua, como **Miroslav Holub**, uno de los grandes poetas checos del pasado siglo, de quien hasta la fecha sólo habíamos podido leer una antología publicada hace más de veinte años, inencontrable hoy. **Karlos Cid Abasolo**, el traductor de aquel libro junto a Šárka Grauová, nos ofrece una selección rigurosa e inteligente de poemas inéditos que sintetizan de un modo admirable el universo de Holub. ¶ Uno de los actuales poetas españoles de referencia, **Juan Andrés García Román**, nos da a conocer, por primera vez en castellano, una voz singular de las letras alemanas, el excelente poeta sorbio **Kito Lorenc**. ¶ Afianzamos nuestra sección dedicada a las poéticas con un DOSSIER sobre **Denise Levertov**, traducido por **Andrés Catalán**, que incluye un texto teórico a la altura de «El verso proyectivo», de Charles Olson, aparecido en el anterior número de **AÑOS DIEZ**, además de la última entrevista que concedió y tres poemas representativos de su última etapa. ¶ Asimismo, inauguramos una nueva sección, **RARA AVIS**, dedicada a la obra de poetas heterodoxos. **Louis-René des Forêts** y **André Frénaud** son los escogidos y el especialista en poesía francesa **Miguel Casado** su traductor. ¶ En cuanto a la poesía en español, hemos seleccionado tres voces significativas de entre los poetas nacidos en los ochenta: la argentina **Valeria Meiller** y los españoles **David Leo García** y **Guillermo Morales Sillas**. ¶ Y en LA POÉTICA DEL TRADUCTOR DE POESÍA nos acompaña esta vez **Manuel J. Santayana**, a quien le debemos algunas de las traducciones más brillantes de los últimos tiempos, como las *Rimas*, de Michelangelo Buonarroti. ¶ Completamos finalmente el índice con un interesante artículo de **Ernesto Castro** sobre poesía y *Zeitgeist*, donde reflexiona sobre algunos aspectos sociológicos y estéticos relacionados con la poesía. ¶ Como en el número anterior, es de recibo concluir nuestro editorial dando las gracias a todos los colaboradores que generosa y gratuitamente hacen posible estas páginas. Y especialmente a Kito Lorenc, a la editorial Suhrkamp Verlag GmbH & Co. KG y a **Nicholas O'Connell**.

Años diez

revista de poesía

NÚMERO UNO, PRIMAVERA MMXV

DIRIGEN: Juan Carlos Reche
Abraham Gragera

EDITA: Cuadernos del Vigía
www.añosdiezrevistadepoesia.com · juancarlosreche@gmail.com

SUSCRIPCIÓN Y VENTA:
www.añosdiezrevistadepoesia.com · editorial@cuadernosdelvigia.com
Apdo. Correos 503 · 18080 Granada

TIPÓGRAFO: Alfonso Meléndez · IMPRESIÓN: Gráficas Alhambra
ISSN: 2341-4219 · DEPÓSITO LEGAL: GR-504-2015

Todos los textos son inéditos y han sido escritos, cedidos o traducidos expresamente para esta publicación. Si no hubiera sido posible contactar con los propietarios de los derechos de algunos textos, la editorial queda a su disposición para subsanar dicho asunto.

© de los textos: sus autores o herederos.

© Kito Lorenc. Los poemas de Kito Lorenc se publican bajo acuerdo con el autor y Suhrkamp Verlag GmbH & Co. KG, Berlín.

© «La despedida de una poeta (Última entrevista a Denise Levertov)» se publica bajo acuerdo con Nicholas O'Connell.

© Denise Levertov. «Some Notes on Organic Form» from *New and Selected Essays*, 1973. «Primary Wonder» from *Sands of the Well*, 1994, 1995, 1996. «Celebration» & «Scraps of Moon» from *This great unknowing*, 1999 by The Denise Levertov Literary Trust, Paul A. Lacey and Valerie Trueblood Rapport, Co-Trustees. All reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

1. Miroslav Holub: POEMAS Y BISTURÍES EN EL CORAZÓN DE EUROPA	
<i>Introducción, selección y traducción de Karlos Cid Abasolo</i>	4
2. Kito Lorenc: SIETE POEMAS	
<i>Selección, traducción y nota de Juan Andrés García Román</i>	22
3. Guillermo Morales Sillas	30
4. Valeria Meiller: EL LIBRO DE LOS CABALLITOS	38
5. David Leo García	42
6. Rara avis: DOS POETAS FRANCESES	
<i>Selección, traducción y notas de Miguel Casado</i>	
Louis-René des Forêts	49
André Frénaud	56
7. LA POÉTICA DEL TRADUCTOR DE POESÍA Manuel J. Santayana UN TRABAJO DE AMOR NUNCA PERDIDO: LA VERSIÓN POÉTICA	66
8. POESÍA Y SOCIEDAD Ernesto Castro POESÍA Y «ZEITGEIST»: HISTORIA DE UN DESENCUENTRO	76
9. Dossier: Denise Levertov	
<i>Traducciones de Andrés Catalán</i>	
ALGUNAS NOTAS SOBRE LA FORMA ORGÁNICA	87
LA DESPEDIDA DE UNA POETA	
[Entrevista con Nicholas O'Connell]	94
TRES POEMAS	99
10. POEMAS EN LENGUA ORIGINAL	102
11. NOTAS BIOGRÁFICAS	116

Miroslav Holub

1

POEMAS Y BISTURÍES EN EL CORAZÓN DE EUROPA

Introducción, selección de textos y traducción de **Karlos Cid Abasolo**

HOMBRE polifacético (científico, poeta, prosista, ensayista, traductor, autor de reportajes y publicista), Miroslav Holub nació en 1923 en Plzeň (entonces Checoslovaquia, hoy República Checa). De madre profesora de idiomas y padre oficinista, cursó el bachillerato en su ciudad natal y trabajó hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en una estación ferroviaria.

En 1945 se trasladó a Praga, donde trabajó hasta 1952 como asistente científico en el Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Carolina. En 1946 ingresó en la Facultad de Medicina de dicha Universidad, donde se graduó en 1953. Entre 1951 y 1965 simultaneó los estudios con su trabajo como redactor de la revista científica *Vesmír*. De 1953 a 1954 trabajó como médico asistente en el Departamento de Patología del hospital praguense Na Bulovce. En 1954 pasó a la sección de inmunología del Instituto de Microbiología de la ČSAV (Academia Checoslovaca de Ciencias). En los años sesenta se hizo merecedor de diversas estancias de estudio en el extranjero (Polonia, Inglaterra, República Democrática Alemana, República Federal Alemana, Estados Unidos). En 1971 fue expulsado de la ČSAV por razones políticas, si bien se le permitió seguir trabajando dentro de su especialidad. En los años 1979, 1982 y 1985 le concedieron estancias de un semestre en los Estados Unidos (Creative Writing Programs en el Oberlin College de Ohio y en el Pitzer College, Claremont, California). Posteriormente, dirigió un centro de investigaciones inmunológicas en Praga. Publicó más de ciento cincuenta trabajos sobre dicha especialidad.

Holub compaginó su reconocida labor en el campo de la medicina científica con su actividad literaria, especialmente prolija a partir de la segunda mitad de los años cincuenta. Además de poesía, escribió ensayos sobre gran variedad de temas, tales como la relación de la ciencia y la cultura, el significado de la poesía o el papel de la enfermedad en la Historia.

Si bien debutó como escritor en 1947 (concretamente, en la miscelánea *Ohni-ce*), su actividad literaria fue particularmente intensa a partir de 1958. Perteneció, junto a Jiří Šotola, Karel Šiktanc, Josef Brukner o Miroslav Florian, al grupo de incipientes poetas reunidos en torno a la revista *Květen* [Mayo]. En los años 1970 y 1971 preparó *Stručné úvahy* [Breves reflexiones] y *Lokální patriot* [El patriota local], libros que, sin embargo, no llegaron a editarse. En efecto, durante casi una dé-

cada fue declarado «no persona», y ya se sabe que quien no es *persona* no tiene derecho a que le publiquen, salvo si lo hacen traduciéndolo y en el extranjero, y ese fue el caso de Holub. En 1979 se le levantó el veto en Checoslovaquia y pudo volver a publicar en checo: volvió, pues, a ser *persona*.

Holub, como otros muchos poetas de su generación, supo compaginar la creación literaria con su faceta de traductor. Este hecho, que merecería un pormenorizado análisis, fue sintomático de la vida literaria checa durante la época comunista (1948-1989): el escritor buscaba en la traducción de literatura extranjera un medio de escapar, por un lado, del aislamiento político-cultural, y por otro, de su frustración como creador literario: ante la imposibilidad de ver publicados sus propios textos, al menos podía cumplir la función de servir de puente entre autores extranjeros (sobre los cuales la censura pesaba menos) y los ávidos lectores checos de aquel entonces. Holub fue un magnífico traductor de polaco y de inglés, si bien tampoco salió indemne en esa faceta: su traducción de una antología de la poesía de E. A. Poe, titulada *Poe aneb Údolí neklidu* [Poe o el valle del desasosiego], se publicó en 1972 sin mención del nombre del traductor. Entre sus traducciones destacan las del poeta Zbigniew Herbert (1961), el neurocientífico Lawrence M. Ward (1979) y el médico, poeta y ensayista Lewis Thomas (1982, 1988).

Holub contó con un unánime reconocimiento tanto en su país como fuera de él, especialmente en el mundo anglosajón. En los años 1963, 1964 y 1965 recibió respectivamente los premios de las editoriales checoslovacas Mladá Fronta, Československý Spisovatel y Melantrich. En 1970 fue elegido miembro correspondiente de la Akademie der Söhönen Künste, de Múnich, y en 1985 se le concedió el título de doctor honoris causa por el Oberlin College. Fue, además, miembro de la Unión de Escritores Checoslovacos. En 1989 fue nombrado presidente de la Asociación Europea para el Apoyo de la Poesía, dependiente del Consejo de Europa, y en 1990 vicepresidente de la Poetry Society británica y del centro checo PEN. Fue, asimismo, miembro del jurado de los premios Albert Einstein y Leonardo da Vinci.

Miroslav Holub murió en Praga en 1998, a la edad de 74 años, y su obituario apareció en relevantes periódicos de Inglaterra y Estados Unidos (*The Guardian*, *The Independent*, *The New York Times* y *The Times*). Sarah Boxer lo calificó en *The New York Times* como «one of the major Eastern European poets to emerge after World War II», definición perfectamente asumible por quien escribe estas líneas, salvo en

lo concerniente a lo de «Eastern European». Hay quienes siguen sin enterarse de que la Checoslovaquia de entonces y la República Checa de ahora son parte del corazón de Europa. Dicho con otras palabras, ni la una pertenecía ni la otra pertenece al este de Europa, sino a Centroeuropa. Milan Kundera, en numerosas ocasiones, intentó (por lo que se ve, infructuosamente) aclarar este punto, situando la cultura checa en sus verdaderas coordenadas.

La editorial morava Carpe Diem publicó en tres volúmenes una recopilación de trabajos de Miroslav Holub: *Básně* [Poemas] y *Cestopisné prózy* [Notas de viaje] en 2003, y *Eseje a sloupky* [Ensayos y columnas] en 2005.



ANALICEMOS ahora las líneas maestras de la poesía de Miroslav Holub. El eje central es una fantasía de corte racional. La ciencia y la vida son sus permanentes fuentes de inspiración poética. Recurre tanto a la realidad que le es próxima en su vertiente científica (el hospital, el laboratorio), como a la realidad que le rodea como ser humano (la ciudad, la naturaleza), hallando en ambas el marco en el cual la poesía cumple su función de vía de conocimiento: de conocimiento del mundo exterior y, sobre todo, de nosotros mismos. Y en ese empeño, su mayor virtud es que, a pesar de dicho componente racional, siempre queda salvaguardada la esencia poética. Uno de los méritos de Holub es saber hacer poesía de un bisturí y reunir en su viaje poético la ciencia, la literatura, la filosofía y la historia a través de personajes emblemáticos: Einstein, Kafka, Kant, Napoleón... La mayor parte de sus poemas están escritos en verso libre, lo cual, hasta ahora, no ha sido algo muy habitual en la poesía checa.

Holub escribió poemas del más estricto contexto checo. Veamos dos ejemplos: El poema «Del libro de viajes de Abigdor Káro», recogido en la antología titulada *Sagitální řez* [Corte digital], publicada en checo en 1988, años después respecto de la versión inglesa, solo es comprensible si se sabe que Abigdor Káro fue un poeta judío del siglo XVI y la primera personalidad histórica enterrada en el cementerio judío de Praga. El poema «Breve reflexión sobre matar carpas» solo es comprensible para el lector no checo si es sabedor de que ese pez de estanque es el plato principal en la Nochebuena de las familias checas. Se vende en la calle, lo mantienen vivo en barreños con agua, y te lo puedes llevar a casa vivo, o muerto merced al

golpe de gracia que le da el vendedor con un mazo. Si te lo llevas vivo, lo dejas en la bañera, llena de agua, hasta que llega la hora en que lo golpeas con el mazo para, finalmente, cocinarlo.

Pero Holub no se circunscribió en su poesía a ese contexto checo: muy al contrario, acudió a las fuentes más diversas, desde la Antigua Grecia hasta los más recientes descubrimientos científicos, en pos de una inobjetable universalidad en el acto de creación poética. Por ejemplo, en sus primeras obras, de finales de los años cincuenta del pasado siglo, se percibe claramente la influencia de Jacques Prévert. Como botón de muestra, el poema de Holub «Z mikrokosmu» [«Desde el microcosmos»], perteneciente a *Slabikář* [Abecedario], 1964, arranca con una cita de Prévert, y el poema de Holub presenta la misma estructura sintáctica que el del poeta francés, a saber, una sucesión de sustantivos completados por una oración de relativo. Asimismo, Holub siempre reconoció su deuda, aunque menor, con otros poetas franceses tales como Saint-Pol-Roux, Tristan Corbière, Apollinaire, Supervielle o Prudhomme, y, en cambio, no le influyeron en la misma medida Rimbaud, Verlaine o Baudelaire. Por otro lado, era perfecto conocedor de los grandes poetas checos, como Nezval, Holan, Seifert o Halas. Así pues, no era un científico que escribiera poesía en sus ratos libres careciendo de referentes, sino que su quehacer poético enlazaba con la poesía anterior a él y con la contemporánea a él. Escribía, pues, en la medida en que leía. Era escritor como prolongación creativa de su faceta de lector.

Holub reúne tan diverso material, lo fusiona, y le dota de una unidad que hace del conjunto de su obra un todo homogéneo y coherente. Reivindica la poesía de la acción, de los eventos, en detrimento de una poesía del silencio. Sus poemas, empapados de fina ironía y humor absurdo, son en mayor número narrativos («Aullidos en la distancia», «Mosca»), y en menor número descriptivos («Pensamientos del Minotauro sobre la poesía», la serie de poemas «Breve reflexión sobre...»). Pero, en cualquier caso, todos ellos son respuesta expresiva y artísticamente innovadora a la vida y la situación del ser humano en el mundo moderno. En un mundo como el de hoy, tan «igual», Holub cree, como mal menor, en la dualidad, y propone en ocasiones debates poético-filosóficos que desprenden cierto regusto a literatura medieval, si bien despojada de estridencias («Conversación con el poeta», «Breve reflexión sobre la teoría de la relatividad»). Como apunta Bohumil Svozil en *Vůle k intelektuální poezii. O básnické tvorbě Miroslava Holuba* [Voluntad de hacer poesía

intelectual: sobre la creación poética de Miroslav Holub], 1971, Holub apuesta por lo asentimental, lo apoéticamente eterno, lo intelectualmente escrutador, lo analítico. Quiere, conscientemente, reflejar el espíritu de los procesos civilizadores en el tiempo de la técnica y de la ciencia, preservando en todo momento la materia poética.

Holub, al creer que «a través de la ciencia, el arte es algo más aprehensible y no totalmente cerrado»,* defiende la interacción de lo científico y lo literario, sobre todo en el ámbito de la literatura experimental. Sin embargo, y aunque en el acto de creación poética recurre a la terminología de las Ciencias Naturales y Médicas, establece dos diferencias fundamentales entre el poeta y el científico: por un lado, el poeta, al margen de su círculo literario y editorial, trabaja solo, es decir, su creación es un acto individual, mientras que el científico ha de estar rodeado de un equipo, esto es, su creación es un acto colectivo. Por otro, tienen un diferente objeto de conocimiento: en determinados momentos, Holub sucumbe al placer de abandonar momentáneamente las letras y la relatividad de sus significados para poder ocuparse de algo que objetivamente existe. «El solo hecho de que pronto uno deje a un lado las palabras y empiece a ver una realidad cierta, representa un cambio inmenso», afirma. La ciencia se define así como una jerarquía inestable pero digna de confianza, en tanto que el arte supone la permanente falta de certezas. Holub trata de aproximarlos, dotando a este último del carácter medible de aquella. Aspira a la poesía del más y del menos. «¡Es algo tan importante para la literatura!», exclama. «Creo que hemos de ser como Vladimír Holan, es decir, algo que represente el modelo de poeta completamente diabólico, pero como no somos Holan, es una gran suerte tener una segunda profesión», remata con su punto de ironía habitual.

Su obra poética consta de los siguientes libros: *Denní služba* [Servicio diario], 1958; *Achilles a želva* [Aquiles y la tortuga], 1960; *Slabikář* [Abecedario], 1961 y 1964; *Jdi a otevři dveře* [Ve y abre la puerta], 1961; *Zcela nesoustavná zoologie* [Zoología totalmente asistemática], 1963; *Tak zvané srdce* [El llamado corazón], 1963; *Kam teče krev* [Adonde fluye la sangre], 1963; la antología *Anamnéza* [Anamnesia], 1964; *Ačkoli* [Aunque], 1969; *Beton* [Hormigón], 1970; *Události* [Acontecimientos], 1971; *Naopak* [Al contrario], 1982; *Interferon čili o divadle* [Interferón o sobre el teatro], 1986; *Sagitální řez* [Corte digital], 1988; *Syndrom mizející plíce* [El síndrome del

* Los comentarios entrecomillados son pasajes traducidos al español de una entrevista que Holub concedió a Gustáv Murín en la revista eslovaca *Literárny týždenník* (n.º 13, 1988).

pulmón evanescente], 1990; y la antología de versos, versos en prosa y cuentos titulada *Ono se letělo* [Se volaba], 1994.

Presenta, asimismo, una estimable producción prosística: *Anděl na kolečkách* [Ángel sobre ruedas], 1963, 1964, 1965, 1967, reportajes sobre los Estados Unidos a raíz de una estancia por estudios en dicho país; *Tři kroky po zemi* [Tres pasos por la tierra], 1965, ensayos científicos; *Žít v New Yorku* [Vivir en Nueva York], 1969, ensayo; *Poe aneb Údolí neklidu* [Poe o el valle del desasosiego], 1971, ensayo y traducciones; *K principu rolnícky* [Hacia el principio del cascabel], 1987, columnas; *Maxwellův démon čili o tvořivosti* [El demonio de Maxwell o sobre la creatividad], 1989, ensayo; *Ne patří ne* [No, evidentemente no], 1989, aforismos, historias breves; *Skrytá zášť věků* [El oculto rencor de las edades], 1990, columnas; *O příčinách porušení a zkázy těl lidských* [Sobre las causas del deterioro y ruina de los cuerpos humanos], 1992, ensayo; y *Aladinova lampa* [La lámpara de Aladino], 1996, cuaderno de viajes.

Prueba del reconocimiento internacional (particularmente notable en el mundo anglosajón) del que gozó y, después de muerto, sigue gozando Miroslav Holub, es el hecho de que hayan sido publicadas traducciones de sus libros en diversos países (Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, India, Polonia, Grecia, Islandia, Holanda, Hungría, Francia, Rusia...). Es, hasta la fecha, el poeta checo más traducido. En 1990 fue publicada por la editorial Cátedra una antología titulada *Poemas*. La selección y traducción corrió a cargo de Šárka Grauová y Karlos Cid Abasolo.

Como colofón a este recorrido por la obra de Miroslav Holub, he aquí una serie de poemas de este autor inéditos en español.

ORIGEN DE LOS POEMAS

«En el microscopio» se publicó en *Denní služba* [Servicio diario], 1958.

«Noche en las calles» y «Napoleón», en *Achilles a želva* [Aquiles y la tortuga], 1960.

«Tras la muerte en el cielo» y «Pescas», en *Slabikář* [Abecedario], 1961.

«El denostador del mar», «Niebla» y «Y qué hay de nuevo», en *Tak zvané srdce* [El llamado corazón], 1963.

«Breve reflexión sobre matar carpas», en *Naopak* [Al contrario], 1982.

«Esqueletos» y «Del libro de viajes de Abigdor Káro», en la antología *Sagitální řez* [Corte digital], 1988.

EN EL MICROSCOPIO

También aquí
hay paisajes soñadores,
lunares, abandonados.
También aquí hay huestes,
soldadesca de a pie.
Y células, luchadoras,
que dan su vida por todo
lo que hay en el mundo.

También aquí
hay cementerios,
gloria y nieve.
Y escucho un estruendo,
un bramido de estados
inmensos.

NOCHE EN LAS CALLES

En la pajarería
el canto.

Las casas crecen.
Algunos ladrillos
se van del templo.
Aquí y allá
una pluma
o un gato
o un perro
cae
del cielo.

En la pajarería
el canto.

Las casas crecen.
Por las paredes circula
la blanca sangre de los justos.
En el aliento de millones
levita la luna,
un corazón inmenso
hace rodar la noche hacia el día.

Basta con que estemos vivos.
Respiramos.

Somos responsables incluso
de la rotación de la Tierra.

N A P O L E Ó N

Niños, ¿cuándo nació
Napoleón Bonaparte?,
pregunta el profesor.

Hace miles de años, dicen los niños.
Hace cien años, dicen los niños.
El año pasado, dicen los niños.
Nadie lo sabe.

Niños, ¿qué hizo
Napoleón Bonaparte?,
pregunta el profesor.

Ganó una guerra, dicen los niños.
Perdió la guerra, dicen los niños.
Nadie lo sabe.

El carnicero de mi pueblo tenía un perro,
dice Francisco,
se llamaba Napoleón.

El carnicero le pegaba y el perro se murió
de hambre
hará un año.

Y todos los niños sienten ahora pena
de Napoleón.

TRAS LA MUERTE EN EL CIELO

El negro sol
sobre tres patas perrunas
brilla bajo la tierra.

El camello pasa por el ojo de la aguja,
las orejas por las bocas de las lombrices.

Se calma el chillido de las aves de rapiña.
Los codos se alinean.
El fusil está en las últimas.

Allí de nada pecaréis.

Salvo de putrefacción.

P E S C A

El tribunal está reunido.

Y todo lo oculto
será desvelado.

En el último estanque
el último pez
hoza en el día desnudo
sin rechistar.

Y el horror de los opérculos,
y el de la mucosidad,
el horror ovalado del hocico
satisfecho

a los cielos asciende.

EL DENOSTADOR DEL MAR

Alguien hubo a quien se le ocurrió
subir al acantilado
y denostar al mar:

Agua imbécil, agua imbécil, encinta,
copia viscosa del cielo,
indeciso cilindro entre el sol y la luna,
mezquina computadora de conchas,
toro líquido que brama,
peña que fecunda con su sangre,
espada suicida
que rompe en cualquier cabo o arena,
hidra, noche desmenuzante
que expele saladas nubes de silencio,
que despliega alas gelatinosas
en vano y en vano,
gorgona que engulle su propio cuerpo,
agua, insensato y chato cráneo del agua.

Así denostó durante un tiempo al mar,
que lamía sus huellas en la arena
igual que un perro herido.

Después bajó
y acarició
al pequeño, inmenso, turbulento, reflectante mar.

Tú ya sabes, agua, dijo.
Y se fue.

NIEBLA

El último en caer fue el camino.
Desde el último aliento de los campos
el mar se acerca victorioso
y acuna entre sus olas
voces de jilgueros
y voces de ciudades.

Estamos muy lejos
del espacio y del tiempo,
hallamos cerriles siluetas
de dinosaurios perdidos
y rayadas sombras de marcianos
que de miedo no ven.

Quieres añadir algo más
pero yo no te entiendo:
entre nosotros yace
el inmenso cuerpo de la realidad,
y de su cabeza cortada
brota en coágulos
sangre blanca.

Y QUÉ HAY DE NUEVO

¿Y qué hay de nuevo en la nieve?
Huellas que se separan.
Manchas de oro, manchas escarlata,
como en el vellón de los corderos sacrificados.

¿Y qué hay de nuevo en la arena?
Ciudades remotas,
y una estatua en cada una.
La mujer de Lot,
que se vuelve y, lentamente,
se petrifica.

¿Y qué hay de nuevo en el espejo?
Pechos como terneros,
como corzas gemelas.
Y el rey Salomón,
que miente.

¿Y qué hay de nuevo dentro?
Como la aguja de un galvanómetro,
como la fuente de un río,
alguien que ríe, dulcemente.
Luego existe.

BREVE REFLEXIÓN SOBRE MATAR CARPAS

Se cogen un mazo
y un cuchillo
y se golpea
en el lugar correcto para que la carpa no se agite mucho, porque
que se agite solo trae complicaciones y reduce las ganancias.

Y los que observan entornan los ojos, admiran la maña,
se llevan la mano a sus billeteras. Y el papel está listo
para envolver. Y el humo sale de las chimeneas.
Y la Navidad se asoma a las ventanas, se arrastra por el suelo
y chapotea en los baldes.

Tal es la ley de la alegría.

Solo me pregunto si la carpa es el animal adecuado.

Porque un animal mucho mejor sería aquel
que – estirado – colocado – sujeto –
volviera sus ojos azules
hacia el mazo, el cuchillo, las billeteras, el papel,
hacia los que observan y a las chimeneas
y a la Navidad

y, de pronto,

dijese algo. Por ejemplo:

He aquí mis días mejores; he aquí mis días de oro.

O:

El cielo estrellado sobre mí, y la ley moral dentro de mí.

O:

Y, sin embargo, sigue moviéndose.

O, al menos:

¡Aleluya!

ESQUELETOS

Aquellos que reverdecían
serán nieve.

Aquellos que ya despegaron
se dormirán en lagos asfaltados
como lobos en La Brea.

Aquellos que llamaban
serán un signo de exclamación al fin
de una oración declarativa
nunca dicha.

Aquellos que bruñían
ensartados serán en el abrojo.

Para que esa nieve reúna
unos cuantos miles de bits.

Para que el asfalto pueda parir musgo
con un corderito en cada
portafetos.

Para que el silencio rechine.

Para que se avergüencen los abrojos.

Francisco Pizarro, el que
mandaba degollar a los vencidos
en la Plaza de Armas,
muerto a hachazos y pasado por la espada
el veintiséis de junio de 1541,
baldado y desangrado,
enterrado a toda prisa en un hábito blanco
con la cruz de Santiago,
librado de la decapitación,
no se libró, de todas formas, tras ciento veinte años,
de ser partido en dos (su cráneo guardado en una caja de plomo

y sus huesos mezclados con huesos de niños
en un ataúd de madera)
y emparedado,

mientras en la catedral, hasta hoy,
se exhibía con su nombre
una momia cualquiera.

A aquellos que vencieron
les fallará la memoria.

Para que todo pueda suceder
de nuevo.

DEL LIBRO DE VIAJES DE ABIGDOR KÁRO

Tierra es aquella
marcada
por multitud de cruces y crucecitas
en encrucijadas
y a lo largo de caminos
de lluvia y nieve,
en recodos de bosques,
de pensamientos
y ciudades.

De muchas cuelga
Jesucristo.
Muchas están vacías
aún.

Kito Lorenc

2

SIETE POEMAS

Selección, traducción y nota de **Juan Andrés García Román**

KITO Lorenc nació en 1938 entre los estados alemanes de Brandenburgo y Sajonia, en una ciudad llamada Schleife o Slepó, según prefiramos el alemán o el sorbio, las dos lenguas de escritura del autor. Nieto de Jakub Lorenc-Zalěski, eminente personalidad de la resistencia antifascista y la defensa de la identidad sorbia, Lorenc encarna toda una realidad en extinción: la complejidad cultural de aquello que un día, antes de las grandes guerras del siglo xx, se llamó Centroeuropa. La batalla de Lorenc en pro del sorbio se ha librado en las áreas de la filología, la traducción y la edición y creación literaria en su más amplio espectro.

Pero tal vez es su poesía el lugar más representativo de esa guerra perdida de antemano. Eso sí, sus poemas no son políticos ni reivindicativos en un sentido estricto. Kito Lorenc parece hablar siempre en palabras recién nacidas; en sus versos generalmente escuetos, las cosas parecen sencillas, los prados se ven verdes, la nieve no conoce el cambio climático, el arroyo sencillamente mana. Cada vez que su yo poético hace recuento, duda, se siente un extraño en el mundo o tiene miedo a la muerte, entonces, al mismo tiempo y respectivamente, Europa nos narra su vieja historia mestiza, extranjera siempre, al borde de la extinción.

Entre sus títulos destacan *Struga. Bilder einer Landschaft* [Struga. Imágenes de un paisaje], 1967, o *Flurbereinigung* [Limpieza del campo], 1973.

Kito Lorenc fue distinguido en 2008 doctor honoris causa por la Universidad de Dresde y en 2012 recibió el Premio Petrarca de poesía.

SI ME FUERA AHORA A CASA

estaría la casa ahí todavía
Si ahora entrara en la casa
dentro estarían los padres
Si hablara con los padres
sería un niño
y padre tendría que ir a la guerra
Así que tendría a madre tan sólo para mí
le podría enseñar mis tareas de la escuela
y mis primeras letras
y cómo cambia el tiempo las sombras de los árboles
las guirnaldas de nieve encima de las ramas

Sobre los campos de diente de león en mayo
bajo las umbelas de los serbales en otoño
yo llegaría, desde las fresas
o los nabos
Madre alza la esquina del delantal
y se seca las manos
y sonríe
más hermosa que el sol
y dice algo
sólo para mí

EL CUADERNO

Si no se descuaderna
es gracias al raído
cordón de un zapato usado

y anudado por la vieja
mano infantil que condujo
el renqueante viaje de la primera bicicleta

Todo eso está en el cuaderno
en qué momento hubo que hacer el nudo
dónde la rueda logró su equilibrio

y cómo brillaba el zapato
con nuevos, siempre nuevos cordones
hasta que todo indoloramente caducó

CUANDO DOS CHICOS
de un hogar infantil
con un perro que les ha salido al paso
van de pueblo en pueblo
y en ninguna parte encuentran a nadie
a quien pertenezca

Cuando entonces por la tarde
en la casa de acogida
lo tienen que dar
antes que los dos hogares cierren
antes que todo se haga uno
y negro el gris.

BELLO DÍA
frío y claro
qué pesco ahora yo
contigo y conmigo

el gato lleva
al pájaro en su hocico
el pájaro sujeta
en su pico al gusano

Con el gusano
pesco al pez
a casa lo llevo
para el gato

Al pez lo llevo
del anzuelo
mordido va aún
del cebo

Mucho hemos
vivido ya
gusano, del gancho
yo te libro

Tómalo, tierra

SUEÑO CON PIEDRA

Soñé que dormía
encima de una piedra

¿Adónde —pregunté—
con mis cenizas?

¡De vacaciones! retumbó
sobre las nubes

Todas las cosas —oí decir—
son hombres hechizados

¿También los aviones? —preguntó alguien
desde el este

Los aviones sí, ¡pero
las vacas no!

me oí
responder

y desperté
allí encima de la piedra

LA SONRISA

El sol se pasea alrededor de la casa
roza frontón y tejado
con sus manos de rayos
La anciana anda y sonr e
de ventana en ventana
se sienta un poco a cada una de ellas
se echa por la tarde cansada de luz
sobre la cama

Si se esconde el sol tras la colina
el d a se enrolla
en el gato negro
sobre el regazo de la anciana,
que a n sigue acariciando
en la oscuridad de la casa
el tibio y crujiente
pelambre

En su rostro dormido
permanece la sonrisa
que ning n vivo conoce, que s lo
a ella pertenece, de la que
ella misma no sabe,
que ning n espejo jam s
le ense a

NOCHE EN VELA

Fronda en la lluvia, habla conmigo,
caliéntame, Oscuridad,
deja que te mire con mis ojos,
sentir aliento aún
bajo la piel

Noche sin estrellas,
sé mi cobertizo
mientras pienso en el amor.
Oh años, mecedme
en vuestros brazos

Mil penas
querré entonces soportar.
Dame, olvido,
consuelo solamente, sueño,
y no me des miedo.

Las figuras de luz
me cruzan sonriendo,
amigos, familiares:
todos ellos viven, hacen señas
saludando hacia aquí

Y me hago tan
ligero y sueño
el viejo sueño con nosotros,
lo sueño hasta que es
de día y se despierta

Guillermo
Morales Sillas

3

PUEDO DECIR DEL PADRE

Hombres cuyas patillas
no puedo reparar se te parecen.

Seiscientos cuarenta y tres metros
nos separan ahora del nivel del mar.

Estás delante y luego una laguna.
Lejos, detrás, están las casas.

Como en un cuadro
hay una cualidad que os une.

Este paisaje aparta de ti y de sí
y lo demás soy yo.

Somos igual que los ojos de los hombres
unidos por algo que no saben.

YO TAMBIÉN TUVE UNA COINÉ

No lo sabéis
pero se debe
al tiempo rebuenecido
esa sonrisa
de nave antigua
cuyos dientes son remos
huellan aire
para crear palabras

Quedan meriendas
todavía para afrontar
la tarde
lúdica y menestral
al mismo tiempo

Yo fui feliz
latín mediante
fumé en parques recoletos

esto no es por vosotros
es por mí
que quiero ser diserto

cuando en verdad
son sólo maniobras
de no decir
nostalgia abiertamente

ya debería tener callo
suficiente
para dejar pasaros
y unirme a vuestra suerte

porque somos cerezas
y las cerezas
siguen saliendo juntas
del canasto

«ADELANTE» SIGNIFICA MUCHAS COSAS

A quién invoco ahora
que lírico y tontorrón
cruzo meseta
y apenas el paisaje es pienotable.

Las amapolas empoman
mis recuerdos niños: los cirros,
las nubes borregas y las antroponubes,
las lavandas que nunca fueron seto
y estuvieron siempre allí.

Al final hubo que prescindir del jaramago,
las rayas de aparcar y el cercanías.
Trinos entre siglas
guiaron nuestros pasos
pero no tengáis pena de los que cruzan pasarelas,
os digo que fue hermoso y descampado el parque
con los perros sicopompos.

No pido que me peinen,
no pido dedos reverentes
sobre los carrillos ni la mano cóncava
en la nuca, pero entonces era útil
y ahora
este transporte a dónde está amorrado,
es tan útil para hacer metáforas
que incluyan el futuro
y cualquier idea de tipo dirección-destino
porque dime si a estas alturas
debería estar temblando
dime también si debo dividirme.

He corrido en el campo yambo a yambo
he andado de puntillas pero el tiempo
con su gravedad de suela exige agarre.

¿Qué señales guiaron tu nariz
hasta mis veinte uñas dubitantes?

Me han prometido compañía
si viviera de modo cincinato
porque yo solo no puedo llevar este paisaje
como el brazo que me falta.

JUBILOSO

Todo ese miedo al trino
tendrá que ver con no coger patatas más de una vez al año,
con lo nemoroso negro y bruma.

Esta es la historia de nuestros materiales
por los que tanto trabajamos
—afuera hacía frío. Huimos sobre nuestro cuero
y nuestro caucho. Los pájaros, malos y sin comando
permanecen en la casa de madera.

Los pájaros-la-masa. Qué vale el mundo
si no hay taxonomía,
qué vale odiar las plumas
si las plumas por extensión son mundo.

Al final y siempre el sol,
aun en forma de claros, donde nos dirigimos.

—

Imagina las súplicas y el huerto.

El bisbiseo que performa y al que
acuden los pájaros pero los pájaros dichos
ya sabemos (tórtolas, perdices, palomas, golondrinas...)
y felices.

Todo ese amor al trino
tendrá que ver con los limones
con las analogías ave-ancestro. Aquí hay morfología
y concordancia entre las piedras y los frutos.

Imagina la higuera y el contexto
con los romeros linde dentro las hortalizas
no echadas a perder,
cómo se recogieron bajo la taumaturgia y el mandato,
cómo al final, tras unísono despegue,
el sol total azul,
la buena referencia, eufónicos los aires.

LA COSTA
SOBRE LA HORIZONTALIDAD Y SU SIGNIFICADO GEOPOLÍTICO

Las aguas comparecen
pero no se ajuntan
aquí
que no importa el estado.

Nubes ballena
están sobre los cormoranes
que olean sus plumas
en balizas sin luces todavía
y todavía nosotros
podemos rescatar unas monedas
para coger la barquichuela vieja
y probar el timón si nos dejaran.

Imagina un mapa con todos los colores,
imagina esa barca
y la línea discontinua que trazamos —tómate
la licencia de navegar por tierra.

Nuestra vista de pájaro está rota
porque aquí no hay lindes
y lo más que se ve es una juntura
gris al fondo
pero nosotros sólo vemos colorines
y nombres, colorines y nombres
dentro de nuestros ojos.

Ni ser ni llegar a ser es obligado aquí
trinos de somormujo
migran todos los años de latitud
en latitud pero no los aprovechas
porque tú quieres primavera y otro idioma.

Valeria Meiller



EL LIBRO DE LOS CABALLITOS

LOS CABALLITOS DE LAS HORAS ALTAS

El principio de realidad se distiende
por un mar de dos colas y el del medio
sostiene un cauce musical: el aire sube
y baja los toboganes de la plaza —la gravedad
cae para un lado y la alegría da un salto
para el otro. Los elementos se combinan
en los tres y la genética —esa alquimia
siempre misteriosa y no por eso menos
clara de la personalidad lo encuentra
tironeado en una bifurcación: donde es
hermano más grande y también
es menor. Toma su propio curso y en los tramos
donde hay sol la temperatura sube
pero nunca baja a la sombra. En su noche
camina por un bosque, la nueva
geografía de un mapa por trasplante.
¿No es de eso en el fondo de lo que se trata
la construcción del carácter,
esa abstracción sobre la que los padres
se acodan como en una ventana
para hablar de sí?
Pero en su noche no hay espejos:
el bosque y sus criaturas lo desdicen,
encuentran un equilibrio que se parte
como una rama. Avanza lo mismo,
entre las matas, abre
un arco de fuego e invoca ciertas lenguas
que sólo hablan los niños. Un idioma hecho de gestos
en la complicidad de las elevaciones
del paisaje. Construye una casa en un árbol

durante todo el invierno y elige
el ciruelo más alto para montarla.
Entre las flores blancas —la nieve de otra
latitud con la que sólo puede soñar—
los días pasan y él espera.

Una mañana se avistan
desde la altura dos siluetas. Caminaron
toda la noche y llegan.
Cada uno tomó en el sueño su camino, que no es
decir que sueñan juntos sino
que separados pueden seguir la pista
de una geografía similar.

UN CABALLITO A LA DISTANCIA

En el medio de la noche, una linterna
conecta los hemisferios del verano de una prima
y el invierno de otra. La distancia
dibuja una figura, en el aire un tipo de lealtad
que no ingresa en ninguna cifra, no se deja
clasificar. ¿Quién sos? ¿Con quién
dormís? ¿La respiración de quién te arrulla
en la estampida de la noche? Cuando miraron
las estrellas, señalaron
en el cielo distintas constelaciones
con la ilusión de estar viendo lo mismo.
¿Pero quién puede asegurar la precisión
de sus manos, demasiado pequeñas
para contener la tormenta o el silencio
cuando apuntan al cielo? Solamente sueñan
cuando están lejos y si duermen

bajo el mismo techo no sueñan nada.
Se acurrucan en algún
lugar tibio del pasado común, la vida que armaron
en un rincón del cuarto de jugar,
para no florecer porque su destino es madurar y eso
requiere ser oscuras y esforzarse ¿Dónde termina
esa oscuridad? La fugacidad de ciertos instantes
en los que la luz estuvo muy cerca. El día
en que la más pequeña envolvió a la más grande
con su cuerpo, y le dijo: no te vayas, dormí,
descansá que yo te cuido. La más grande se echó
a su lado como si fuera
de vuelta un budín —todo para decir que nunca
en la cama de ningún varón
se sintió tan segura.
Algunas noches los caballos
viajan entre los hemisferios y las ven dormir.
Hay hombres que nunca vieron
la forma de levantar el barro que tienen
las patas de los animales en el campo
después de la lluvia. Ellas en cambio
aprendieron a doblegar a la naturaleza
sin juicio pero con tanta exactitud
que por momentos se van a preguntar
si no hubiera sido mejor crecer blandas.
¿Te acordás del perro que en la playa
nos traía una y otra vez el mismo
palito para que lo tiráramos al aire? Una imagen
tan sencilla sirve para explicar
eso que los teóricos de la literatura llaman
diferencia y repetición, el procedimiento por el cual
las cosas pueden ocurrir una vez más
pero nada vuelve a ser lo mismo.

David Leo
García



LENGUAJE, tú, traído del azar,
como mi cuerpo, lleno
de concatenaciones, y la necesidad,
como mi cuerpo
recién despierto o bien recién nacido,
con la noción vasodilatadora
de estar aquí y en todos los lugares,
de ofrecer un sentido y su contrario,
poder decir
«el infierno es lo único que existe»,
«es sobrenatural tener dos ojos»,
porque te da lo mismo
castigarte
límites como el cuerpo o como el cuerpo
siempre sobrepasarlos,
que endureces los sueños y los llevas
hacia un inaplazable desayuno,
la fecha de la muerte en el reverso de las cucharillas,
y a tintineos y a demoliciones
edificar un día en el afuera
con causas, rascacielos y propósitos,
poder decir
«es sobrenatural lo único que existe»,
en ti está la semilla de tu destrucción,
¿cómo la cuidas?

MUY BUENOS DÍAS, descoordinación,

gracias por enseñarme
que la mano derecha nunca sabe
lo que la izquierda ignora,

oh gracias, tonelaje del instante,
por poner en un plato
de la balanza el corazón y en otro
tu colección de péndulos usados,

¿qué tal estás, conciencia?,
hace ya tiempo que no sé de ti,
¿sabes quién soy?, ¿recuerdas una suma
de yoes repetidos hasta el cero?

¡Buenos días, ridículo!
Gracias por regalarme estos ropajes
para ensayar la náusea, el acto último.

Y qué haría sin ti,
mi insomnio, que susurras
que ayer pasó hace tanto
y pasó tantas veces.

Gracias, sentido, gracias infinitas,
sentido del absurdo,
por ofrecerme a veces un espejo
en el que estoy yo mismo saludando
y tantas otras veces el sabio microscopio
de enfocar signos de interrogación
que se intimidan, mudan,
desaparecen.

COMO EL PRIMERO que subió al espacio,
su vértigo hacia todas direcciones
y esa fotografía de la tierra
inofensiva, azul, abarcadora,
desposeído pero con la imagen
de su desposesión.
Comprendiendo vivir desde sus márgenes.
Comenzando a habitarla en el exilio.

Y DE REPENTE ahí
la maravilla,

el lenguaje como liberación
de lo que estaba a punto,

la cadena de días de material que luce
y engastadas están las ocasiones,

la inmediatez del reconocimiento,
la identidad de par en par,

la espuma de las equivocaciones,
sentir que cada error nos edifica,

la mente, el mundo,
dos anillos,
uno dentro del otro,
indestructibles.

Y lo de siempre ahí,
todo desgana,

el lenguaje como reproducción
de cláusulas, abrazos
con los miembros dormidos,

los días como hachazos de costumbre
a una bestia también indiferente,

las contraseñas como cerraduras,
la mirada blindada,

sentir que cada error nos reconoce,
que es nuestra única vida verdadera,

el vestido del Ser que siempre viene grande,
los harapos de Estar, siempre ajustados,

la mente, el mundo, dos desiertos,
nosotros su medida.

El ajedrez del brillo y el horror.

Quizá lo he comprendido, quizá es el mismo juego.

El brillo del horror.

Rara avis

6

Dos poetas franceses

Selección, traducción y notas de Miguel Casado

Louis-René des Forêts

(París, 1918-2000) es considerado en Francia un autor de culto (*Su obra rara, secreta, sin ninguna complacencia, ha cubierto un largo camino entre varias generaciones de lectores y escritores* dice la nota editorial de su poesía reunida); sin embargo, su vida fue de intensa actividad, no solo literaria, y quizá fuera la discreción personal, el rechazo a convertirse en noticia o a promocionarse, lo que explique esa consideración. Figura decisiva del mundo editorial desde un silencioso puesto en Gallimard; cofundador de la revista *L'Éphémère*, con Paul Celan, Yves Bonnefoy o Michel Leiris, entre otros compañeros de redacción; militante de la Resistencia durante la ocupación alemana; creador del Comité contra la guerra de Argelia; amigo e interlocutor de Queneau y Blanchot, de Bataille, Morin y Antelme.

Su obra se compone de libros breves, generalmente narrativos, la mayoría de los cuales están traducidos al español: *La habitación de los niños* (Montesinos, 1982), *Los mendigos* (Alfaguara, 1986), *El charlatán* (Arena, 2004), *Paso a paso hasta el último* (El Cuenco de Plata, 2008) y su último texto, autobiografía fragmentaria, próxima en ocasiones a lo poético, *Ostinato* (Arena, 2014). En español puede leerse también uno de los ensayos que sobre él escribió Blanchot, incluido en el volumen *Una voz venida de otra parte* (Arena, 2009).

Su poesía tiene dos únicos títulos: *Les Megères de la mer* (1967), poema de trescientos versos, donde la energía negativa del duelo lleva a remontarse hacia el origen, y *Poèmes de Samuel Wood* (1986), once poemas de desigual extensión, abiertos a la reflexión sobre la vejez y la muerte, sobre la palabra, título del que publicamos cinco fragmentos. Ambos libros fueron reunidos en un solo volumen por Gallimard, con prefacio de Richard Miller, en 2008.

POEMAS DE SAMUEL WOOD

ESCUCHAD al que roe sin ruido, admirad su paciencia.
Está buscando, busca a tientas, pero busca.
Sabrá al menos poner orden, despejar,
Quitar la costra de rincones y recovecos
De esta cabeza atestada que es la suya
Por donde da vueltas sin encontrar su voz,
Sino cuando el viento sopla en el bosque,
Retumba el mar, cubre de espuma los diques,
Cuando la naturaleza lleva la lengua a su ruda
Escuela y le enseña armonías salvajes,
O dulces a veces como la flauta de un pájaro,
Ya vengan de este pájaro o del fluir del arroyo.
Se diría que hay que acordar la voz a la de los elementos
Pero decir eso y decir lo contrario es no decir nada.
¿Las palabras de las que se usa y abusa hasta el día de la muerte,
Las vio alguien agitar las hojas, avivar una nube?
Vana pregunta, vano perseguir lo que, al asirlo,
Se deja huir por miedo a corromper su sustancia.
Demasiado bellas las imágenes adormecidas en su pose
Se las querría ver desvestidas y azotadas hasta la sangre.
Quien se encorva sobre un campo angosto
Como un animal cava un hoyo, hará de él su tumba.

QUÉ sentido dar a la pesadilla de la madre puta,
Del padre centenario y el hermano desertor
Refugiado cada uno en una soledad amarga,
A las rentas arrebatadas, las cartas sin respuesta,
Si no fuera que se es tres veces culpable de sobrevivir,
Robando a los muertos lo que se les debe, y profanando
En sueños para justificar la herencia a la más querida.
Pero una barca azul hundida en la nieve,
El alboroto de cinco campanas sin temple y agrietadas,
Un tren rodando a todo vapor por un puente de hierro,
La fachada en llamas de una fortaleza que se hunde,
De estas obsesiones nocturnas con formas tan precisas
Nada me deja adivinar la procedencia ni la clave.
Muestran sin embargo que la angustia nunca duerme,
Que todos los caminos nos arrojan a lo peor
Allá donde ronan las llamas o suenan las campanas,
A menos que no tengan más sentido que una piedra
O que quieran decir algo muy distinto, que es
Necesario tener los ojos abiertos, aguzar el oído
En vez de vivir distante encerrado en el miedo.
También está esa mujer sentada en el alféizar
De una ventana, y es siempre la misma. ¿Quién es?
¿Qué signo hace con sus dedos enguantados de rojo?
Sin conocer la respuesta a su oscuro mensaje,
Uno se arranca del sueño incorporándose de golpe
Pero pronto la vuelve a encontrar las próximas noches
En la misma postura en el saliente de otra ventana.
Luego llegan las sombras que carecen de rostro,
Reconocibles en lo infinitamente leve de su paso
Son niños bendecidos por quien sueña.

¿CUÁNTAS veces más habrá que decir
Lo que ya se ha dicho y repetido tantas?
¿Cuántas veces aún soñar con una lengua
No sometida a las palabras como en esos días
En que mientras todo tiembla con tímido deseo
Se tendría sed solo de abrazos silenciosos
Que colman más que los más graves diálogos?
¿Será obligado que sin cesar recomience
Lo que se busca y no llega a asirse nunca?
Quizá renunciar a ello sería más sensato
Pero razón y locura luchan con igual fuerza
Sin que ninguna venza sobre la otra.
¿El espíritu tan poco al descanso aspira
Que convierte en juego este estéril combate
Que solo perdiendo puede ganar cada parte?
¿Qué movimiento lo impulsa y qué otro lo detiene
En el momento en que se dispone a saltar?
¿Si fuera acaso tras interminables rodeos
Alcanzar el puerto su única obsesión
Hay todavía demasiada bruma que le impide la vista
Ninguna otra guía que signos en el vacío
Portadores de mensajes siempre pendientes
A la deriva sin encontrar destinatario
Como enviados cada vez por una mano que vacila
De modo que con ellos no se pide respuesta?
Encontrar la fórmula para dar con la salida
Y lo más rápido posible, es el precio de la salvación
Aunque es como esperar de la noche que ilumine
El estrecho paso por donde acceder al puerto.

DE un pájaro que está oculto entre las ramas
Habría que aprender el delicioso gorjeo
Como el llamar desgarrado del coro de lobos
En vez de gritar con una garganta tan hueca
Inepta para producir la música nativa
Que inspiran al animal la ligereza y el hambre.
Sin pretender emular sus proezas vocales
No corrompidas por el deseo de auditorio
Que hace del hombre una criatura tan vana
¿Cómo cantar en un registro menos pobre?
No habremos tenido otro útil que las palabras
Y pedirles más de lo que saben hacer
Conduce a desesperarse con su uso
Pero ellas siguen siendo dueñas nuestras en todo
Pues es preciso pasar por ellas para callarse
E instruir su proceso sería perder el nuestro
Porque a tanto odio se alía devoción.
Tú, de quien nada dice que vivas con este nombre
Samuel, Samuel, ¿es tu voz la que yo oigo
Venir como de las profundidades de una tumba
A reforzar la mía en su lucha con las frases
O a hacerse eco de su gran indigencia?
Genio bueno que parece el demonio en persona
No sabría de ti apenas nada más
Salvo que afectado por la enfermedad del lenguaje
El que tú asumes no puede curarme de ella.
Pero el horror, las verdades más oscuras, tú
Que solo eres un nombre sé fuerte para decirlas.

NAVEGANTES tan audaces como ciegos, poco
Les importa a dónde ponen rumbo, se lanzan
Por tormentas y naufragios hasta el instante supremo
Y es el mismo para todos nosotros, de ahí
Solo recogerán tras tanta valentía
El fruto envenenado de las tinieblas
Que igualmente deberá probar cualquiera
Que para retrasar el temible vencimiento
No se arriesgue sino con prudentes pasitos
O busque refugio en las tareas comunes.
Más raros quienes lo encuentran tan poco amargo
Que lo consumen como un filtro benéfico
Liberados de sí mismos y entregados al sueño
Como los temerarios maltratados por la suerte
Hundidos cuerpos y bienes en el abismo del mar.

Que quienes no lo hemos bebido antes de tiempo
Cuando llegue el de acercarle nuestros labios
Podamos tragarlo sin andar con remilgos
Aunque sea molesto verse forzado por la edad
No por la libre voluntad de destruirse
Ni en el tumulto de una acción conquistadora
En la que el corazón vendría a fallarnos
Más vale quedar pálido ante esta bebida de hiel
Que ruborizarse por tener ansia aún de vivir
Incluso si fuese para reparar nuestros errores
Que gravan la memoria con su doloroso pasivo.

Silencio. Vela en silencio. ¿Por qué obstinarte
En hacer discursos sin saber nada de la muerte?
Como de la propia palabra emana fuerza oscura
¿Crees poder con otras muchas suavizarla,
Dar un sentido al enigma del sinsentido?
Mira mejor cómo vagan los pájaros al sol
Escucha su concierto en la noche del bosque
Del que se elevan en trinos tantos dúos de amor
De sonar tan claro como las aguas de montaña.
Por cercano que esté el fin que ya presientes
Libérate de tu fúnebre inquietud
Abraza el alborozo de las criaturas del cielo
Vivir y cantar es un puro allá arriba.

Una sombra quizá, solo una sombra inventada
Y que tiene nombre por exigencias del guion
Todo vínculo ya roto con su propia figura.
Si hacer oír una voz venida de otro lado
Inaccesible al tiempo y al desgaste
Se revela no menos ilusorio que un sueño
Hay sin embargo en ella algo que dura
Incluso después de que pierda su sentido
Su timbre vibra aún a lo lejos como una tormenta
De la que no se sabe si se acerca o se va.

André Frénaud

(Montceau-les-Mines, 1907 - Bussy-le-Grand, 1993), salvo dos años como prisionero de guerra en Alemania y su participación en la resistencia, parecería ser uno de esos poetas de quienes se dice que no tienen biografía. Estudió Filosofía y Derecho, fue varias décadas funcionario en el Ministerio de Obras Públicas y, al jubilarse, eligió vivir en el campo, en una aldea que se hace muy presente en sus últimas obras. Colaboró y publicó libros con numerosos artistas plásticos, como Dubuffet, Jacques Villon, Bazaine, Fautrier, Léger, Raoul Ubac, Miró, Vieira da Silva o Chillida, y dedicó la integridad de su escritura a la poesía, desde *Les Rois mages* (1943) a *Glose à la sorcière* (1995). Los dos últimos títulos que publicó en vida, *Hæres* (1982) y *Nul ne s'égare* (1986), fueron reunidos en 2006 por Gallimard —sello en el que fue apareciendo casi toda su poesía— en un solo volumen, con un extenso prólogo de Yves Bonnefoy, «Générosité et fierté» [«Generosidad y orgullo»].

La mayoría de las páginas de estos últimos libros recoge poemas breves —con frecuencia, muy breves— y dominados por la presencia de la naturaleza, el paisaje y la vida rural. De algún modo, los textos que traducimos son una excepción en el seno de *Nul ne s'égare* [Sin pérdida], 1986: «Saurons-nous cesser d'enterrer les morts?» es una serie de trece poemas de cierta extensión y con un desarrollo enlazado y unitario; publicamos los cinco primeros. Dedicada la serie a Louis-René des Forêts, de quien Frénaud fue amigo desde los años cuarenta, están escritos entre 1970 y 1980, manteniendo —en su preocupación por la muerte y el origen— un intenso diálogo con la obra de Des Forêts de quien.

¿SABREMOS DEJAR DE ENTERRAR A LOS MUERTOS?

a Louis-René des Forêts

Pero el recuerdo olvidado me turba aún...
La negación en vano.

Si has de durar,
sus tumbas vergonzosas, camarada,
tengan piedad de ti, retenlos firme
en tu mirada.

) 1 (

*¿Sabremos dejar de alarmar a la vida
con los muertos?*

El serenarse del dolor en los descansos prescritos,
el enfrentamiento con el enemigo, el regreso al recinto del duelo,
a la solemnidad... el infinito del mar en lágrimas.

—¿Para qué honrar a los muertos?
A toda prisa adiós a la ceniza, a escondidas.
Nada ya queremos concederles,
rechazamos la interferencia de un rumor
que empieza a desentonar.

... Cada domingo era endomingado
por la flor crisantemo.
La pequeña regadera sobre la losa pálida
iba y venía, la rancia benevolencia quería divertir
a la infancia condenada a un horizonte de pánico...
La melancolía de los pájaros se demoraba

en los jardines de boj. Para noviembre
los muertos venían en masa, pisaban la tierra
como vendimiadores.
Labrada por los huesos de los muertos, la tierra
que se ha vencido, a la primavera ruega.

*Las salvas en las plazas de armas celebrarán
los únicos presentes del porvenir.*

La memoria será asunto de las máquinas
que archivarán... Las únicas
que extraen del pasado raíces y pronósticos.
La impaciencia nos basta para que se desborde la vida.
... Cunas violentas del mundo. Por el convoy de bagajes
nos arrastra el niño triunfal.

—Pero de qué memoria era el peso que me inquietaba.

) 2 (

El conflicto íntimo, profuso,
hermafrodita,
la separación, el desvelo... episodios y retornos...
La nostalgia.
El extravío.

El matorral que se aparta, el horror y los ritos,
la cosecha y la virtud de las manos inocentes,
el día más largo, la noche que caía demasiado pronto,
la experiencia paso a paso, las costumbres
con sus pliegues, sus repliegues, consejos
por enigmas, el gruñido amor: la inolvidable
irradiación, el olvido — la muerte
tenía su sitio y hacía sitio, todo
tomaba parte, todo se entreabría.

El amor
es del origen, lo ves
inclinado sobre la cuna, la desdicha en los ojos.
Te acompaña siempre, tanto más si falta...

*... Hacerse ilimitado en el otro
al ritmo soberano del latido...*

Y si está prohibido que nos unamos aquí, Madre,
vendrá la Noche en que te reencuentre,
y nos sumiremos en el amor sin fin.

—La muerte no era inaceptable en aquel tiempo.
Quedaban muy cerca los muertos. Por las fiestas,
regresaban con máscaras,
se jugaba con ellos.
Tierra saturada de rumor, lugares de abajo, día,
sordamente religados. Los grandes sentimientos
perduraban.

También el temor.

Y el toma y daca...

Los más antiguos, los abandonados, se desvanecían,
el hueco pronto cubierto por recién llegados,
que mantenían las cifras de su pueblo entre nosotros.

*... y lo renovarían para otros vivientes,
cuando nosotros hayamos pasado, tú y yo, a sus racimos.*

Oh, rayos de sol de la niñez sobre una tierra desolada.
¿Qué reencuentros con los sepultados?

—¿Y el perdón?
¿Cómo obtenerlo para saldar nuestras cuentas?

Qué ventaja ha logrado sobre mí,
ella, por estar muerta,
¿contra mi queja, su silencio tiene aún razón?

*¿Soy un estúpido
de no tomar partido por mí
de ser este mortal superviviente,
velando por,
vigilado por sus muertos?*

) 3 (

Las raíces del alba hacían pie en las puertas,
el espino albar amamantaba en torno, el día...

La delgada cazadora, el eco y las alarmas.
Rubio más rubio, oh mujer, los campos tras la siega,
el río removido por las patas de los caballos,
gran cuerpo orgulloso.

.

Yo sigo deseando, me hundo en agua alta.
La medianoche se ilumina con la sombra que se desploma,
la subida, el silencio ensordecedor,
un ejército infinito de erizamientos y de espumas,
la rueda, el hosanna, el océano...

—¿*Quién habla?*

... La pradera tenía demasiado encanto
para ser dada a la vida...
Odio de mí, más viejo que mi amor,
oh vieja madre que me hizo vivir,
me impidió gustarme a mí mismo, y así me hizo vivir.

... El ser es la muerte, es un viejo deseo...

... Se agrietaban los huevos para que surgiera
un hocico que se bamboleaba al andar, que mordía,
para que la boca se inflara, para que el animal
pudiera probar y participar, y desear...

... Tan solos, corriendo luego, extenuados estamos...

... Y enderezados de nuevo, tomados juntos por ella,
patas arriba con ella, gozosos,
buena tripa y fiesta,
soberanía abierta, libertad,
disfrutando los unos de los otros
—¡Más allá!

O quizá por comarcas, por mapamundis enteros,
el manto rosa unifica los cuerpos licuados,
en la misma llama, santa, ávida llama,
con los rebuznos del asno.

) 4 (

La Madre loca, era lo suyo
abandonarse a todos, a nada, lo nuestro
era hacer coro o no seguir,
pero de la Madre hay sombras más secretas.

¿Cómo librarse de ellas? La desgracia enterrada,
no es al tercer día, en cuerpo glorioso,
cuando reaparece, sino a cada latido
de la tierra-madre que en ti llevas y te posee,
madrastra que hace surgir mil serpientes amarillas
de los inocentes huevos cerrados.

El que sueña con un espejo en que desvanecerse
y se imagina capaz de fabricarlo,
espejero ingenuo si cree poder fijar,

por la gracia de algún susurro benigno,
esos temblores que le estremecieron
bajo el anverso negro de su coraza.

Impacientes, sempiternas fábulas,
y modelos que tuvieron curso,
viejas ilusiones mediadoras.
Ahí está la ciega penetración de la Ciencia,
funciona, amplía su empresa
por todo el gran mantillo azul,
lleno de excrementos.
Apresurándose, arrebatada, su poder dismantela
descompone, exige
un nuevo orden... pero otro,
para asegurar nuestro advenimiento...

¡Oh madre, no eres tú la que devoras a tus hijos
para mimar mejor a las camadas nuevas!

La Gran Madre es pródiga, se desvive,
no es ella misma la dueña, es sumisa.

... Nosotros vamos al Espíritu.

Espíritu, espíritu de maduración lluviosa...
Cuando el mundo sea
como un niño que juega...

—¿Y si el honorable trayecto de la Historia
subrepticamente se implicara en traicionarnos?
¿Y si no terminara como es debido?

) 5 (

Cuando aprendimos
de la boca inmensa de los profetas,
que con la guerra avanzábamos
por el camino del jardín de Edén
—ya no imaginaban palabra divina,
era nuestra luz la que anticipaban—,
el resplandor del hombre que vendrá
sin más pausa nos alcanzó.
Aniquiló el cielo y el abismo hondo,
se borró la comunión de los santos
y la Comunidad humana se hizo nuestra virtud.

Supervivencia incesante, lo vivo toma lo muerto,
lo lleva en sus pisadas,
el adolescente que se ilumina, el porvenir
oscilante, ocelado.

—Alégrate de acurrucarte entre los otros,
escala anhelante que aspira desde arriba
la armonía inmanente a tu gloria.

... El tañido... de nuevo el tañido. El que llega
no dejará de ser efímero... Y tú,
—y cualquier otro, hoy, mañana—
que no vas a tardar en estar fuera de aquí, hermano,
vamos, consiente, abandónate.

Y si te asusta,
con su ojo semicerrado, siempre al tanto, lo irremediable,
incorpora tu vida entera al impulso del futuro.

—Al menos, rellénala. Apártate
de la sombra que chapotea. Intenta...

—*¡Hombre, honor del hombre, oh alégrate!*

... Animula, vagula, blandula.

—¿Quién habla?

... Fraternal saliva del muerto en la oreja de los vivos,
boca tantas veces sometida a los vanos elogios:

... La belleza que fascina y la munificencia,
la ardiente inquietud, la altura de espíritu,
el servicio del hombre y el favor de los Dioses.

—¡È finito!

Pueblo o mundo, la patria inhabitable,
sí, es la patria...

—Así la reconocían los grandes muertos,
así nos la entregan en su benevolencia,
perdonando por nosotros al destino:
«Quédate o vete, hermano, todo está bien».

Empezaste a considerar tu imagen
superior a ti al venerar a tus muertos, hombre.

—De los animales también, tenías miedo hasta adorarlos,
pero nunca de sus esqueletos
nunca veneraste los huesos y la ceniza...

La poética del traductor de poesía



MANUEL J. SANTAYANA

Un trabajo de amor nunca perdido: la versión poética

«La traducción de poesía es un trabajo de orfebrería, una tarea de delicadeza y vocación tan extrema que el traductor que no esté dispuesto a poner estos dos valores por encima de cualquier otro condicionamiento, tendría por fuerza que ser dejado de lado por lectores y editoriales». JULIO C. SANTOYO (*El delito de traducir*, 1996)

MI primer encuentro con la traducción tuvo lugar en la temprana adolescencia. Mis padres, que gestionaban mi partida hacia España como primer destino antes de arribar al país de adopción, Estados Unidos, contrataron, ya no sabré con cuántos sacrificios, a un profesor de inglés. Al cabo de algunos meses de aprendizaje, el profesor me asignó una tarea diferente de las anteriores: me pidió traducir del inglés un texto seleccionado por él de un libro de lecturas para niños y jóvenes. Se titulaba «Por qué el mar es salado».

No recuerdo nada de aquel texto excepto la frase final, que repetía el título. Tampoco recuerdo cómo emprendí su traducción aunque sospecho que el diccionario no abandonó mi mesa de trabajo durante ella. Solo puedo decir que desde entonces el encanto de asistir a la transformación de un texto en otro, sin dejar de ser esencialmente el mismo, no ha disminuido, sino que se ha revelado como origen de una vocación irrenunciable. A partir de esa experiencia, y de muchas lecturas cuya lengua de origen no era la mía, el estudio de otros idiomas se convirtió en actividad absorbente, en finalidad de muchos esfuerzos que habrían de devolverme a la búsqueda de aquella fascinación inicial. Las grandes traducciones de poesía y de prosa realizadas por escritores reconocidos y por traductores de renombre —además de muchos injustamente relegados a la letra diminuta de la página designada a los derechos de autor, o sin crédito ninguno— me hicieron apreciar la labor de quienes sirven de puente entre culturas y naciones de lengua y tradición diversas. Aquella pasión había de acendrase con la

vocación poética, ya que trasladar un poema amado de su idioma de origen al propio entrañaba retos de diversa índole, en especial si se trataba de composiciones con metro y rima. Nunca se me ocultó que la traducción en verso debía ser trabajo artístico, no menos que las versiones de prosa literaria digna de ese nombre. Lecturas y luego ensayos siempre realizados a partir de un estado de inspiración no muy diferente del que lleva a la creación original me revelaron mis aptitudes para la tarea. Al amor de mi idioma natal, para el que concebí apropiar tesoros ajenos, y al de otras lenguas estudiadas con fervor y admiradas en las obras de sus grandes escritores, al respeto de sus tradiciones y al acervo de sus conquistas debo el impulso inicial de cada uno de mis esfuerzos. ¿Cómo se explica el *amor*, al margen de toda pretensión de análisis y de intrincadas formulaciones teóricas? No se puede, sencillamente. No impedirá, sin embargo, esta convicción mía, que aluda, en determinados momentos de mi exposición, a mis lecturas de un maestro como Valentín García Yebra, además de que no me son ajenas las obras de Mounin, de Steiner y de otras autoridades de la teoría y la práctica de este oficio. De ellos he aprendido lo que me fue posible y útil aprender; pero ante el objeto de la traducción, los retos y las soluciones son casi siempre distintas y dependen de los recursos lingüísticos presentes en el traductor, el menor de los cuales no es, como escribió Alfonso Reyes, «el balancín del gusto». El que manifiesta en su trabajo una *poética* de la traducción, más acá o más allá de cualquier formulación teórica, lo hace siempre bajo el fuego graneado de los escépticos y los ignorantes en teoría y de los ineptos en la práctica (no infrecuentemente envalentonados por haber publicado sus experimentos). Aludo a los que afirman que la traducción es imposible; o a los «traductores» que declaran esta o aquella operación impracticable por ser incapaces de ajustarse a su rigor y de encontrar soluciones poéticas al reto de traducir la poesía. Pero siempre hay lectores —críticos por demás— afines y capaces de penetrar la intención del traductor apto y diligente y de justipreciar su labor. Con la existencia de tales lectores habría que contar antes de emprender la tarea de traducir, si esta no fuera una irrenunciable vocación, capaz de prescindir de todo estímulo ajeno para realizarse.

Habiendo apuntado las que considero aptitudes propias para la tarea impuesta, subrayo el estudio apasionado de la tradición poética occidental, con énfasis, por inclinación natural, en barrocos y simbolistas, transformadores de un clasicismo anterior en una escritura más rica y compleja pero no menos rigurosos en su em-

pleo de las formas heredadas, forjadores de una obra de ejecución difícil y de lectura a menudo exigente: mis versiones publicadas del toscano de Michelangelo Buonarroti (nuncio de Donne y de Quevedo) y del francés decimonónico de Baudelaire y Nerval permiten apreciar mi empleo de la lección de poetas españoles del siglo xvii en el primer caso y la de modernistas españoles e hispanoamericanos en los posteriores (esto lo observaron sagazmente el poeta y traductor Jordi Doce y el escritor y reseñador Ángel Rupérez, a propósito de mi traducción completa de *Las flores del mal*). La inclinación, arriba señalada, por barrocos y simbolistas no ha inhibido mi interés por explorar la traducción de otras lenguas y expresiones poéticas que llegan a la segunda mitad del siglo xx: en italiano y en francés y también en inglés, idioma cuyos retos dan al proceso traductor, en mi aproximación personal, un cariz muy diferente.

Valentín García Yebra nos recuerda, en el primer volumen de su importante obra *Teoría y práctica de la traducción*,* que la palabra «texto» es derivada del latín *textum*, que significa «tejido». El discurso es, pues, una red de relaciones «que se cruzan como los hilos de la trama y la urdimbre de una tela entre los elementos del texto».

* Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, vol. 1, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1980, p. 47.

El tejido verbal de una composición en verso y sujeta a esquemas métricos fijos requiere del traductor concienzudo mucho más que trasladar de una estructura sintáctica a la otra, con fina atención a cualquier posible dilogía, el texto original a la lengua receptora, en toda su complejidad semántica, si la hubiere. El desafío le exige destejer aquella urdimbre y «tejerla» de nuevo con los recursos que sea capaz de movilizar dentro de la lengua de recepción: vocabulario (sinonimia) y sintaxis (inversiones, elipsis) que hagan posible la traslación del sentido sin limitar el impulso lírico inherente al orden de las palabras y al consecuente ritmo regular que la estructura impone; esta labor atañe también el uso de rimas y otras equivalencias métricas y prosódicas. El proceso dependerá casi siempre de la proximidad de las lenguas original y receptora o, por modo inverso, de su distancia. La urdimbre verbal en la lengua de recepción —que permite el calco o semicalco del italiano o el francés— aparecerá más lejana de la original, como cabe esperar, en una versión del inglés o del alemán al español (aun más del inglés, por extraño que parezca a quien no conoce esos dos idiomas). Claro que la distancia dependerá de la complejidad sintáctica y estructural del texto original y de su posible reproducción en la lengua receptora. He aquí algunos ejemplos; a continuación

reproduzco algunas de mis versiones de poemas breves de Emily Dickinson y de un soneto de Walter de la Mare, cuyos retos estructurales son de muy distinta índole aunque se trate de dos poetas de lengua inglesa.

A WORD

*A word is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.*

UNA PALABRA

Una palabra muere
cuando se la profiere,
alguien decía.
Yo digo que ella acaba
de empezar a vivir
ese día.

COCOON

*Drab habitation of whom?
Tabernacle or tomb,
Or dome of worm,
Or porch of gnome,
Or some elf's catacomb?*

CAPULLO

Burdo rincón ¿de qué humano?
¿O tabernáculo o tumba,
o bóveda de gusano?
¿Atrio de algún genio enano,
o de un elfo catacumba?

I

*Surgeons must be very careful
When they take the knife!
Underneath their fine incisions
Stirs the culprit, —Life.*

I

¡Debe ser cauto el cirujano
con el cuchillo en la mano!
Debajo de la fina herida
bulle el culpable: la vida.

Estructuras breves y ceñidas exigen equivalencias métricas en la lengua de recepción para naturalizarse. Un soneto de Walter de la Mare —estructura de mayor extensión y rigor— requiere adaptar el pentámetro yámbico inglés a nuestro endecasílabo para lograr el mayor grado posible de fidelidad semántica y estética; a tal efecto coadyuvarán las inversiones de la sintaxis que permite nuestro idioma y las elipsis a que obliga la compresión de monosílabos del verso inglés, impensable en español:

A YOUNG GIRL

*I search in vain your childlike face to see
The thoughts that hide behind the words you say;
I hear them singing, but close-shut from me
Dream the enchanted woods through which they stray.
Cheek, lip, and brow —I glance from each to each,
And watch that light-winged Mercury, your hand;
And sometimes when brief silence falls on speech
I seem your hidden self to understand.
Mine a dark fate. Behind his iron bars
The captive broods, with ear and heart a-strain
For jangle of key, for glimpse of moon or stars,
Gray shaft of daylight, sighing of the rain.
Life built these walls. Past all my dull surmise
Must burn the inward innocence of your eyes.*

UNA NIÑA

En tu rostro infantil persigo en vano
lo que tras tus palabras se me esconde;
Yo las oigo cantar, selladas, donde
sueña un mágico bosque muy lejano.
Mejilla, labio y ceño voy siguiendo,
y tu mano, esa ala tan ligera;
y si un instante callas, ya siquiera
tu oculto ser me digo que comprendo.
Tras sus férreos barrotes el cautivo
—negro es mi hado— espera sin reposo
sonar de llaves, rayo astral furtivo,
suspiro de la lluvia, sol borroso.
Fuera de esta prisión arde ignorada
la inocencia interior de tu mirada.

La traducción del alemán de un poema de *El libro de las horas* de Rainer Maria Rilke, aun conservando las rimas y respondiendo a un esfuerzo por «naturalizar» la sintaxis, aconsejó en el momento de su realización, un trabajo todo lo cercano posible a la sintaxis original por ser menos intrincado formalmente que los ejemplos ingleses antes presentados. En esa ocasión resultaron útiles la paráfrasis y la inversión en algunos versos solamente. Hela aquí:

*Gott spricht zu jedem nur, eh er ihn macht,
dann geht er schweigend mit ihm aus der Nacht.
Aber die Worte, eh jeder beginnt,
diese wolkigen Worte, sind:*

*Von deinen Sinnen hinausgesandt,
geh bis an deiner Sehnsucht Rand;
gieb mir Gewand.
Hinter den Dingen wachse als Brand,
dass ihre Schatten, ausgespannt,
immer mich ganz bedecken.*

*Lass dir Alles geschehn: Schönheit und Schrecken.
Man muss nur gehn: Kein Gefühl ist das fernste.
Lass dich von mir nicht trennen.
Nah ist das Land,
das sie das Leben nennen.*

*Du wirst es erkennen
an seinem Ernste.*

Gieb mir die Hand.

Dios habla a cada quien antes que él sea creado
y en la noche, en silencio, peregrina a su lado.
Mas las palabras, antes de toda elocución,
esas palabras nebulosas son:
Deja que tus sentidos, sin ningún forcejeo,
te conduzcan al filo de tu propio deseo.
Sé tú mi atuendo.

Por detrás de las cosas crece como una hoguera,
que se expandan sus sombras sin fin, de tal manera
que me cubran cual manto poderoso.

Deja que todo advenga: lo bello y lo espantoso.
Tú, solo avanza: no hay sensación distante.
Pero no me abandones con tu huida.

Ya estás cercano
a esa región que llamamos la vida.

Sabrás que estás en su frontera
por su verdad austera.

Dame tu mano.

Del acierto o del fracaso del traductor dará razón el producto obtenido, al mostrar el uso feliz o fallido de aquellos recursos que ofrece la lengua de recepción y que el traductor es capaz de poner en juego para alcanzar su objetivo. Entre estos recursos, para quien traduce poemas de siglos anteriores, sujetos a normas en desuso, es imprescindible una constante aproximación al lenguaje (a todo lenguaje conocido y estudiado) en su dimensión diacrónica: para el traductor de Petrarca, de August von Platen o de Victor Hugo, el estudio profundo y la familiaridad adquirida con el léxico de los poetas en los siglos XIV, XVIII y XIX aportan a la

traslación herramientas de uso indispensable, si se pretende ser todo lo fiel posible al tono y al contexto cultural del poema.

En su luminosa introducción a su versión «lineal» de las *Bucólicas* virgilianas, Paul Valéry delinea las etapas sucesivas, inevitables de su trabajo en los siguientes términos, que suscribo en mi traducción de sus palabras: «[...] esta labor de aproximaciones, con sus pequeños contentamientos, sus arrepentimientos, sus conquistas y sus resignaciones, me inspiró un sentimiento interesante, del cual no tuve conciencia enseguida y que sería mejor no declarar si me preocuparan otros lectores además de aquellos que están suficientemente compenetrados conmigo para comprenderlo».

Ya antes en el mismo prólogo, el poeta había afirmado que «... escribir lo que fuere, así como el acto exige reflexión y no es la inscripción maquinal y sin pausas de una palabra interior espontánea, es un trabajo de traducción exactamente comparable al que opera la trasmutación de una lengua en otra».

Si aceptamos el aserto de Valéry, el trabajo de traducir poesía será de índole artística, asunto de taller y no de laboratorio: su realización será de la competencia del poeta en cuanto artista (considero que todo poeta verdadero lo es, pese a la connotación negativa que dio Rimbaud a la palabra para referirse a Baudelaire y que tanto charlatán ha adoptado, con mucho menos arte que Rimbaud); no de la del lingüista que se propone demostrar un punto de teoría. Cultura, esfuerzo, conocimiento de las lenguas original y terminal y oficio: todo ello aparte, es preciso algo

* Estas palabras, citadas por Pilar Gómez Bedate, aparecen en José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Cátedra, 2000, p. 500.

que me atrevo, con cierto temor, a llamar *inspiración* (tan desacreditado está el vocablo en estos tiempos). Tal sentimiento se manifiesta en el traductor como un apetito, un *eros* acuciante que impulsa a la posesión. Pero solo si logramos estar a la altura de la tarea podremos ejecutar cabalmente el acto de poseer el texto acosado. De ahí que un gran maestro español de la traducción poética, Ángel Crespo, haya podido afirmar que esta puede concebirse «como un género literario con leyes y necesidades formales dictadas por el objeto de su imitación y en nada diferenciado, cuando se alcanza su cima más alta, de la creación poética».*

www.añosdiezrevistadepoesia.com

PRÓXIMAMENTE
nuevos contenidos sólo *online*

**Lecturas críticas
de poesía actual**

Índice del número cero

- 7 J.H. PRYNNE — 5 poemas
Traducción y nota de Mario Jurado
- 23 SANDRA MCPHERSON — Banderolas
Traducción y nota de Fruela Fernández
- 29 RAFAEL ÁLVAREZ MERLO — 5 poemas inéditos
- 35 JUAN MANUEL CABRERA — El aire en el alambre
- 41 GUILLERMO LÓPEZ GALLEGU — El afro [Fragmento]
- 47 CHARLES OLSON — El verso proyectivo
Edición de Donald Allen y Benjamin Friedlander
Traducción de Guillermo López Gallego
- 71 MARIO JURADO — La poética del traductor de poesía
Apropiación debida: notas sobre traducciones de poemas de Cage, Schuyler y Merwin
- 87 VALERIO MAGRELLI — Poesía y sociedad
Conversación con Francesco Diaco. Traducción de J. C. Reche
- 109 ANDRÉS ECHEVARRÍA
Las cartas de Gerardo Diego en la Biblioteca Nacional de Uruguay
- 127 POEMAS EN LENGUA ORIGINAL
- 139 NOTAS BIOGRÁFICAS

Todos los textos son inéditos y han sido escritos, cedidos o traducidos expresamente
© de los textos: sus autores o hereditarios

se permite la reproducción, distribución, comunicación pública y transformación
realizando con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la
Ley de Derechos Reprográficos, www.cespro.org o www.conlic.org

DEPOSITO LEGAL: 68-962/09

Poesía y sociedad

8

ERNESTO CASTRO

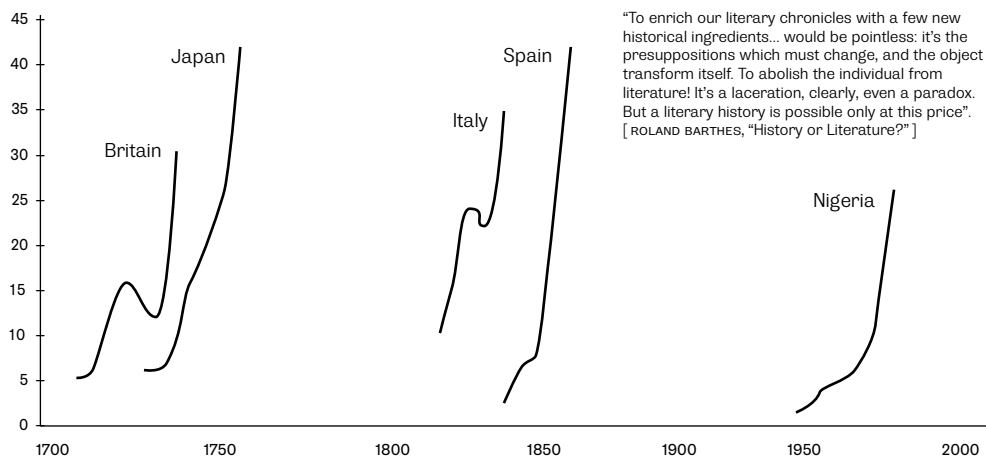
Poesía y *Zeitgeist*: Historia de un desencuentro

ZEITGEIST es la palabra alemana con que Johann Gottfried Herder tradujo el latinajo *genius seculi* que Christian Adolph Klotz utilizó en su polémica de 1769 sobre el estudio de la moneda en vistas a analizar el carácter y la historia de un pueblo. Nada mejor, pues, que empezar por los dineros de los poetas. ¿Cuántos se ganan la vida con sus versos? No conozco ningún vivo que lo haga, aunque sí unos cuantos muertos. Según el periódico *La Tercera*, la Fundación Pablo Neruda ingresó solo en 2003 cerca de dos millones de dólares, buena parte de los cuales fueron invertidos en negocios con antiguos jerarcas de la dictadura de Augusto Pinochet como Ricardo Claro Valdés, lo que, siendo Neruda un comunista de tomo y lomo, da una idea de las incoherencias que gestionan los herederos de los clásicos y de los *best sellers*, que en el caso de la poesía son los mismos. Solo los muertos del siglo XX, cuya obra aparece en los manuales escolares y se encuentra en régimen de *copyright post mortem*, que en España suele durar entre setenta y ochenta años, conectan verdaderamente con el mercado de lectores —mejor dicho, de paganinis— de nuestro tiempo. Lo que me lleva a dudar sobre una cosa: ¿cuándo empezó a leerse y a pagarse por la poesía?

Mi hipótesis es que la popularidad de la poesía está estrechamente vinculada a su condición oral, que la poesía como género de masas es un formato recitado por los letrados para la gente analfabeta, que su popularidad es inversamente proporcional a la alfabetización de la sociedad y por tanto mi respuesta provisional sería que nunca se ha leído poesía de forma masiva. Dicho de forma provocativa: la poesía es cosa de analfabetos. O de forma bonita: la poesía (como texto escrito) es cosa de escasos ilustrados. Por supuesto que carezco de gráficos que ilustren o refuten mi hipótesis, no tengo ni el tiempo ni las ganas de recopilar los datos empíricos necesarios para ilustrarla o refutarla, salvando cinco ejemplos espigados a favor y cuatro en contra, así que estaría encantado de hincar y doblar la rodilla si

alguien viniera a falsarme con los hechos en la mano. Por el momento lo que sí tengo es un análisis del llamado despegue de la novela por países, realizado por el equipo de Franco Moretti, donde parece intuirse una correlación entre el grado de alfabetización de la sociedad y el número de novelas publicadas anualmente [fig. 1]. Por desgracia, las cosas no son tan sencillas: la mayor parte de la sociedad española no aprende a leer de golpe en la década de 1850, contra la sugerencia de esta correlación, sino durante las décadas que median entre la dictadura de Primo de Rivera y mediados del franquismo [fig. 2].

Figura 1. El despegue de la novela (1700-2000)



"To enrich our literary chronicles with a few new historical ingredients... would be pointless: it's the presuppositions which must change, and the object transform itself. To abolish the individual from literature! It's a laceration, clearly, even a paradox. But a literary history is possible only at this price".
[ROLAND BARTHES, "History or Literature?"]

New novels per year, by 5-year average. **Sources:** For Britain: W. H. McBurney, *A Check List of English Prose Fiction, 1700-39*, Cambridge, MA 1960, and J. C. Beasley, *The Novels of the 1740s*, Athens, GA 1982; both partly revised by James Raven, *British Fiction 1750-70: A Chronological Check-List of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, London 1987. For Japan: Jonathan Zwicker, "Il lungo Ottocento del romanzo giapponese", in *Il romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, Torino 2002. For Italy: Giovanni Ragone, "Italia 1815-70", in *Il romanzo*, vol. III. For Spain: Elisa Martí-López and Mario Santana, "Spagna 1843-1900", *Il romanzo*, vol. III. For Nigeria: Wendy Griswold, "Nigeria 1950-2000", *Il romanzo*, vol. III.

Fuente: Franco Moretti, "Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History", *New Left Review* n.º 24, 2003, p. 69.

La hipótesis alternativa de Moretti, que el despegue de la novela lo provoca un cambio en los patrones de lectura, de la repetición académica o religiosa de unos pocos textos al consumo de la novedad del día, amén de presumir lo que tiene que explicar, ¿por qué se modifican los patrones de lectura?, no nos sirve para el caso de la poesía, pues no está claro si este género es amigo o enemigo de la velocidad. A priori la extensión de un poemario, en comparación con la extensión de una novela, da a entender que podemos ventilarlo en un momento, lo que no asegura que esto sea así, no tanto porque haya que meditar sobre lo leído, que también, cuanto que un mundo veloz no implica necesariamente un consumo cultural breve, mucho menos uno que sea ágil. Se ha visto con el intento fallido de trasla-

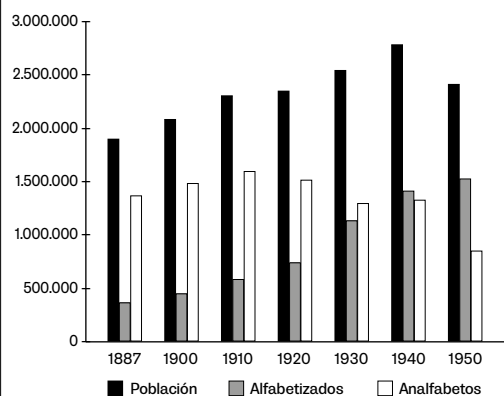
dar los poemas a los móviles, primero vía *sms*, luego a través de las redes sociales y recientemente mediante *apps* creadas *ad hoc*; la gente prefiere las trilogías de dos mil páginas a los microrrelatos de una cara, supongo que en parte gracias a una noción de dinero bien gastado basada en el peso del producto (razón por la cual no termina de despegar el mercado editorial digital en general) y en parte por una preferencia compensatoria hacia las tramas personales duraderas, tan raras en la vida real y tan comunes en la ficción exitosa.

Seguimos teniendo la mosca detrás de la oreja: ¿por qué la poesía no termina de conectar con el espíritu de nuestro tiempo? Y más importante, ¿por qué debería hacerlo? Quizás el problema se encuentre en la división de lo que tradicionalmente se consideraba poesía en varios campos culturales, uno de los cuales, el patito feo de los versos escritos, ha heredado el nombre y las obligaciones de sus mayores sin que pasara lo mismo con sus propiedades y privilegios. Quizás nuestra noción de poesía está sesgada por la pérdida de ciertos elementos que ahora mismo se consideran accesorios, véase el acompañamiento musical y performativo de los trovadores provenzales, pero que en su momento fueron esenciales. Igual que Johann Joachim Winckelman hablaba de la blancura y de la pureza

de las estatuas griegas clásicas simplemente porque habían perdido su policromía con el tiempo; igual que nosotros llamamos cine mundo al que se emitía en su momento con música en directo y los comentarios superpuestos del *benshi* para el caso de Japón; igual que Isaac Newton se llamaba filósofo natural y Stephen Hawkins no. En este sentido, negarle la condición de poeta a Sun Kill Moon, cuyo disco *Benji* conecta a la perfección con el *Zeitgeist* de depresión económica y personal que atraviesa los Estados Unidos, tiene tanto sentido como hacer lo propio

con Hawkins: esto es, llamarle a uno músico y al otro físico, en lugar de recurrir a los comodines de la poesía y de la filosofía, responde bastante bien a la compleja división actual del trabajo.

Figura 2. Población, alfabetizados y analfabetos (de 6 a 10 años)



Fuente: Narciso de Gabriel, «Alfabetización y escolarización en España», *Revista de Educación*, n.º 314, 1997, p. 219.

Así que volvamos a nuestra cuestión: ¿cuándo pierde la poesía su carácter popular y hasta cierto punto comercial? En España puede situarse un punto de inflexión en la rima xxvi de Gustavo Adolfo Bécquer, donde el poeta discurre contra la opinión del gremio («¡Voces que hacen correr cuatro poetas / que en invierno se embozan con la lira!») y se posiciona claramente a favor de una interlocutora moderna («¡Mujer al fin del siglo diez y nueve / material y prosaica!») que entiende que el talento tiene un precio («Tú sabes y yo sé que en esta vida / con genio es muy contado el que la *escribe* / y con oro cualquiera hace *poesía*») aunque la nobleza obligue a mantener una ilusión acerca de su carácter gracioso, gratuito y voluntario («Voy contra mi interés al confesarlo, / no obstante, amada mía, / pienso cual tú que una oda sólo es buena / de un billete del Banco al dorso escrita»). Ignoramos si la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre estaba pensando ilustrar este poema cuando emitió, con motivo del centenario de la muerte de Bécquer, un billete de cien pesetas con el poeta en una cara y en la otra una señorita, para nada moderna con un paraguas y una pámela [fig. 3], pero lo que está claro es que pocos vieron en su momento tanto dinero junto a cambio de unos versos.

Pero vayamos más allá de lo meramente crematístico. En el ámbito de la teoría literaria occidental se percibe un desplazamiento durante el siglo XIX de los intereses analíticos desde la perfecta sinonimia entre literatura y poesía (véanse los tratados románticos



sobre el tema) a un mayor énfasis en los orígenes del género dramático (Friedrich Nietzsche, por supuesto) y de ahí a la consolidación de la teoría de la novela, desde György Lukács hasta Steven Moore. El propio Moore ha escrito una historia alternativa de la novela en dos tomos que cuestiona la idea de que el género surgiera durante el siglo XVIII en Gran Bretaña y retrotrayendo sus orígenes hasta la noche de los tiempos. Su laxa definición de lo que es una novela («Una composición en prosa más larga que un cuento, ficticia en su contenido o en el tratamiento de sucesos históricos»), que podría abarcar hasta los *Diálogos* de Platón, en último término ficticios conforme a la historia, nos recuerda los momentos gloriosos de la poesía como objeto teórico, cuando Friedrich Schiller dividía a los escritores en poetas ingenuos y poetas sentimentales. Esta expansión análoga del concepto novela confirma la idea de que hoy todos hemos leído alguna, y a juzgar por Twitter

también la hemos escrito, ¿pero cuánta gente hace lo propio con la poesía, un género famoso por tener mayor número de autores, a juzgar por las tiradas de las editoriales en España, que de lectores?

En este punto puede haber quien objete que, con independencia del número de lectores o de oyentes que concite, la poesía tiene una conexión especial con el espíritu de su tiempo y yo estoy dispuesto a presumir la verdad de esta idea siempre y cuando no se exprese bajo el manto de una ontología vaporosa. Quiero decir, si Friedrich Hölderlin conectaba o dejaba de conectar con la realidad esencial del momento es algo que dependerá del contenido y hasta de la intención de sus versos antes que del manual de altos vuelos de Martín Heidegger, por hablar de un lugar común del crítico literario con pretensiones. Yo me inclino personalmente a una teoría de la recepción en clave ideológica: una poesía conecta con el espíritu de su tiempo en la medida en que refleja o expresa la mentalidad sociopolítica de su tiempo.

Según Manuel Sacristán, los últimos poetas que saltaron el cerco entre la ética, la estética y la política fueron los románticos durante la Revolución Francesa. Está estudiada la vinculación de William Blake con el movimiento cartista, principalmente en *La formación de la clase obrera en Inglaterra* de E. P. Thompson, y es verdad que el prólogo de Sacristán a su Heinrich Heine, uno de los últimos versificadores realmente populares en Alemania, rastrea muy bien el fin de ciclo que supone la Restauración; las restauraciones, por lo general, son más de ratones de biblioteca que de creadores originales: véase la generación de Marcelino Menéndez Pelayo en España. Pero es radicalmente falso que Waterloo marque el final del compromiso político-poético, un concepto que recupera la intelligentsia parisina de posguerra (el caso de Jean-Paul Sartre es paradigmático) para así soslayar su pasividad durante la ocupación ante los nazis, aunque sí puede ser cierto —siguiendo a Sacristán— que todo intento schilleriano de armonizar la razón moral, el entendimiento sociopolítico y la sensibilidad emocional sea cosa de los últimos románticos. Solo que éstos rara vez lo son salvo en su imaginación.

El contexto de posguerra resulta especialmente interesante porque es el momento en que cristaliza una preocupante inactualidad —llamémosla indiferencia u hostilidad— hacia la poesía, cuya máxima representación es *Contra la poesía*. *Contra los poetas* de Witold Gombrowicz, que es en realidad un ataque contra la pureza apolítica de algunas corrientes poéticas, y el pasaje mal citado de Theodor W. Adorno en «Crítica cultural y sociedad» sobre escribir poesía después de los

campos de concentración, que habrá de matizar posteriormente en la *Dialéctica negativa*: «el sufrimiento perenne tiene tanto derecho a expresarse como un torturado a gritar; así que puede haber sido un error decir que después de Auschwitz uno no puede escribir poemas. Pero no es un error el alzar la cuestión no menos cultural de si después de Auschwitz uno puede seguir viviendo», a lo que la longevidad de Adorno quizás responda afirmativamente.

En el ámbito del castellano esta oposición entre la pureza del que colabora con la barbarie y el derecho del torturado a expresarse se concreta de manera excepcional en el cruce de sables entre el *Canto general* de Neruda y el *Canto personal* de Leopoldo Panero. El primero, amén de hacer sus elogios a Stalin, se acuerda de la madre que parió a Dámaso Alonso y a Gerardo Diego, cómplices ambos del bando que asesinó a Miguel Hernández y a Federico García Lorca. La respuesta de Panero discurre, por el contrario, por los cauces conocidos de la pacificación entre hermanos; el vencedor tiene margen para ser magnánimo. Pero como respondió Pablo Picasso a la invitación pública de Salvador Dalí de que volviera a la España franquista, Neruda podía decir de Panero que «me quiere echar una mano, pero yo solo puedo verle la Falange».

Claro que la enemistad entre distintas tradiciones estéticas, políticas o ambas cosas a la vez están absolutamente periclitadas en el momento actual, una vez superada la anticuada oposición experiencia vs. silencio y abandonado el mercado de los libros a la sucesión de generaciones formadas por individuos engarzados en constelaciones donde muchas veces el vínculo de unión no es tanto la afinidad literaria cuanto la sencilla amistad entre personas de la misma edad. Basta señalar, como mero síntoma del momento, el hecho de que durante el franquismo las generaciones recibieran como bautismo el guarismo del año en que despuntaron sus integrantes como colectivo, mientras que hoy en día se define a las nuevas hornadas a partir de la década de nacimiento. Por mucho que la generación del 27 sea, según muchos, un subterfugio de Dámaso Alonso para hablar de la que hasta entonces se conocía como la generación de la República, resulta inquietante la división actual por décadas (los poetas de los setenta, los de los ochenta, etcétera) que implícitamente asume como valor la mera juventud biológica, como si el mayor mérito de estos autores fuera el hecho de haber nacido. O incluso simplemente estar vivos.

Ante la falta evidente de homogeneidad generacional algunos recurren a una palabra, postmodernidad, demasiado gastada a estas alturas de la partida. En

ningún sentido definible del término puede calificarse a los poetas nacidos de los setenta en delante de posmodernos, salvo que con ello quiera decirse que incorporan elementos de la cultura popular, como las marcas, lo cual no deja de ser un requisito del realismo en nuestro tiempo. En cuanto al estilo fragmentario o el uso ligero del metro, la lista de clásicos que han utilizado esta estrategia literaria es tan amplia que enumerarlos sería perder el tiempo. Por lo demás, la relación de los escritores españoles con un cuerpo de pensamiento que podríamos calificar *sui generis* de posmoderno, a saber, el pensamiento francés contemporáneo o la literatura comparada anglosajona, es tan epidérmica que se reduce a las reseñas en suplementos; un brindis a posteriori que nada tiene que ver con la angustia de influencias particulares que subyace a cada proceso creativo.

Los tiempos pueden ser posmodernos, si se quiere hablar hiperbólicamente, pero la forma en que responden los escritores ante ellos no es cuantificable, por muchas antologías que se hayan esforzado en hacerlo. Por poner un ejemplo a título meramente personal, advierto dentro de mi generación (nacidos en los ochenta y noventa) una preferencia por formatos y autores clásicos, supongo que como mera reacción ante la parafernalia tecnófila de sus mayores, un fenómeno pendular que ayer fascinaba y hoy aburre. Huelga decir que esta afirmación está sometida al mismo proceso de obsolescencia teórica que observamos por doquier, conforme se acuñan y se oxidan los neologismos con voluntad sociológica. Si hay algo que nos está vedado es la visión de conjunto, salvo para la enunciación de unas cuantas verdades de Perogrullo, que de ningún modo obliteran la necesidad de enfrentarse a la realidad actual como uno considere pertinente.

De todas formas, aunque sea de modo tentativo, sí que cabe consignar que, en caso de haber algún referente común a las generaciones nacidas en democracia, éste no sería tanto literario cuanto tecnológico. Hay una verdadera brecha generacional entre los escritores consolidados que tienen a su disposición todo el aparato propagandístico de los medios de comunicación tradicionales, cuyo uso de las redes sociales se reduce a la mínima expresión, y estos jóvenes escritores que no tienen otro lugar donde publicitar su última traducción al francés o al italiano salvo su propio muro de Facebook. La poesía participa de esta dinámica aunque sea como mera figurante, comparsa de un mundo bruñido a la medida de los novelistas. Es cierto, y lo hemos subrayado previamente, que los intentos de hacer que la poesía comulgue con las ruedas del molino de los nuevos formatos —versos enviados por *sms*,

por ejemplo— han sido un fracaso, lo que no quita que de continuo se renueve en Internet el intercambio sincero entre poetas que están empezando. Más que como alternativa se ha establecido la blogosfera (ahora Tumblr) como un circuito paralelo habitado por eternos *amateurs*, jóvenes promesas y peña que cree ser el mejor escritor de su bloque de vecinos.

Es evidente que de este panorama no puede extraerse ningún código de buenas prácticas, con la excepción del lugar común de que cada quien debe enfrentarse a la escritura en soledad individual y lo más sinceramente que pueda. No queremos extendernos más en detallar el deber ser del poeta ante su *Zeitgeist*, y tampoco se pierde nada en ausencia de escuelas, camarillas o dictados teóricos. A diferencia de lo que sucede en otros campos más prácticos, por así decir, como el científico, no genera ningún daño el que alguien deje de obedecer una práctica establecida por la comunidad y se lance a escribir lo que a juicio de todos parece mala poesía; quizá no lo sea. Afortunadamente, no necesitamos un Clement Greenberg que nos sostenga. Quizás debiera apartarse a un lado este debate, el de las definiciones sociológicas, el de los análisis teóricos, hasta que se solvente un problema mucho más acuciante, que no por demagógico es menos cierto: el contexto económico. Sin una industria editorial relativamente saneada no hay *Zeitgeist* ni *Umwelt* contra el cual un poeta pueda enfrentarse, una vez convertido el recital de poesía en un ritual para allegados, haciendo la excepción de festivales como Cosmopoética, donde parece que la lectura en público sí despierta pasiones.

Cuando uno escribe en términos genéricos sobre poesía y sociedad es inevitable recalar en la doctrina platónica. Si uno lee conjuntamente *La república* y *Las leyes*, buscando armonizar el destierro de la poesía del primer diálogo y la doctrina de las mentiras piadosas del segundo, termina llegando a la conclusión de que Platón no expulsa a los poetas de la ciudad porque manejen una ficción que nos separa de la verdad, un perfeccionismo gnoseológico éste —el pensar que todos podemos y debemos alcanzar la verdad— que está por completo ausente en los últimos momentos de su pensamiento, cuando estipula que los que no puedan alcanzarla deberán conformarse con mitologías aproximadas. Por el contrario, el principal problema es que la creación poética desempeña una función social distinta de la que le tiene reservada el filósofo. Su principal peligro es la independencia, que los poetas se ven tentados constantemente a hipotecar a cambio de la protección o la hostilidad del tirano. Contra la poesía politizada que cree que es su deber decirle a cada gobernante

su verdad, independientemente de si se trata de la verdad del lameculos o la del irredento, Platón parece creer que hay un problema de auditorio: los gobernantes de la ciudad no necesitan de críticas o de elogios, pero los gobernados sí. Necesitan de una aproximación mitológica a las verdades que encarna el cuerpo social.

Un ejemplo de este manejo platónico son los recitales de poesía en la ceremonia de investidura del presidente de los Estados Unidos. Cinco poetas han leído sus poemas sobre la escalinata del Congreso en Washington; en este orden: Robert Frost (1961), Maya Angelou (1993), Miller Williams (1997), Elizabeth Alexander (2009) y Richard Blanco (2013). El salto de treinta años entre Frost y Angelou se explica por la cantada del primero, demasiado mayor y ciego para leer contra el brillo del sol los folios que había escrito en honor a John F. Kennedy, una elegía sobre el *new order of the ages*, los *founding fathers* y el latín en que «está escrito el billete del dólar / que aún llevamos en el bolso o en el bolsillo», y se vio obligado a declamar de memoria «The Gift Outright», un soneto de similar contenido imperial publicado durante la II Guerra Mundial: América ya pertenecía a los europeos antes de que llegaran a ella. Más delicados con las minorías se mostraron Bill Clinton y Barack Obama, el primero invitando a una negra y el segundo a un homosexual de orígenes hispanos; en ambos casos los críticos fueron unánimes a la hora de emitir su juicio: buena gente, malos versos. Se podría decir que los demócratas han convertido los recitales en la escalinata del Congreso en un símbolo universal de la conciencia tranquila multicultural, un ejemplo de mentira piadosa platónica articulada a través de la creación poética.

Qué decir, para terminar, sobre el vínculo del poeta con su *Zeitgeist*, salvo que resulta ocioso estipular ningún principio normativo, pues varía mucho con el tiempo esta relación, en ocasiones mediada por el grado de alfabetización de una sociedad, en ocasiones por factores políticos, y en ocasiones simplemente nos encontramos con la marginalidad, la indiferencia generalizada, que parece ser la situación actual, ante la cual solo cabe recordar que también vivir apartado es —heideggerianamente— una forma de ser en el mundo y que no es de extrañar que para algunos teóricos del derecho, como es el caso de Ronald Dworkin, dedicarse a escribir poesía cuando uno tiene talento para hacer otras cosas se considere prácticamente una injusticia, poco menos que un desperdicio de los bienes sociales, un gesto de egoísmo supremo, cuando en realidad deberíamos preguntarnos, ¿quién sufre la injusticia, el que escribe para sí mismo o el gran público que se lo pierde?

Dossier

9

Denise Levertov

Traducciones de **Andrés Catalán**

DENISE LEVERTOV

Algunas notas en torno a la forma orgánica

PARA mí, tras la idea de la forma orgánica se encuentra la concepción de que en todas las cosas (y en nuestra experiencia) existe una forma que el poeta es capaz de descubrir y de sacar a la luz. Hay sin duda algunas diferencias de temperamento entre poetas que usan formas ya preescritas y aquellos que buscan formas nuevas —personas que necesitan un plan ceñido para lograr hacer algo, y personas que han de tener carta blanca— pero la diferencia en su concepción de «contenido» o «realidad» es funcionalmente más importante. Por un lado está la idea de que el contenido, la realidad, la experiencia, son en esencia fluidos y se les ha de dar forma; por el otro, este sentido de tener que ir en busca de una forma, si bien no inmediatamente evidente, sí inherente. Gerald Manley Hopkins inventó la palabra *inscape* [paisaje interior] para denotar la forma intrínseca, el patrón de características esenciales tanto de los objetos en sí como (lo que es más interesante) en los objetos puestos en relación con los demás, y la palabra *instress* [tensión interior] para denotar la experiencia de la percepción del *inscape*, el apercibimiento del *inscape*. Al considerar, dentro de mi experiencia, el procedimiento de la poesía, ampliaré el uso de estas palabras, que él parece haber usado principalmente en referencia a los fenómenos sensoriales, para incluir asimismo experiencias intelectuales y emocionales; hablaríamos del *inscape* de una experiencia (que puede estar compuesta de cualquiera y de todos estos elementos, incluyendo lo sensorial) o del *inscape* de una secuencia o constelación de experiencias.

Podríamos tal vez definir entonces parcialmente la poesía orgánica como un método de apercibimiento, esto es, de reconocer lo que percibimos, basado en la intuición de un orden, una forma más allá de las formas, en la cual las formas toman parte, y respecto a las cuales los trabajos creativos del hombre serían analogías, semejanzas, alegorías naturales. Una poesía así es de carácter exploratorio.

¿Cómo abordamos una poesía así? Pienso que de esta manera: en primer lugar debe haber una experiencia, una secuencia o constelación de percepciones de suficiente interés, sentidas por el poeta con la debida intensidad como para que reclamen de él su equivalente en palabras: se ve *llevado al lenguaje*. Supongamos que tenemos una vista del cielo a través de una ventana polvorienta, aves y nubes y trocitos de papel volando por el cielo, la música sonando en la radio, sentimientos de rabia y de amor y de júbilo que ha despertado una carta que se acaba de recibir, la memoria de un antiguo pensamiento o suceso asociado con lo que se ve o se oye o se siente, y una idea, un concepto, al que se ha estado dando vueltas, todos condicionándose entre sí; juntamente con sus conocimientos de historia; y lo que haya estado soñando —tanto si lo recuerda como si no— operando



en su interior. Esto es solamente un tosco resumen de un posible instante en una vida. Pero la condición de poeta ocasiona que periódicamente una muestra tal, o una constelación, de experiencias (en la que uno u otro elemento puede predominar) le reclame, o despierte en él esta reclamación: el poema. El principio de la consumación de esta reclamación es la contemplación, la meditación; palabras que connotan un estado en el que el fuego del sentimiento entibia el intelecto. Contemplar proviene de «*templum*, templo, un lugar, un espacio para la observación, señalado así por el augur». Significa no simplemente observar, mirar, sino hacer tal cosa en la presencia del dios. Y meditar es «mantener la mente en un estado de contemplación»; su sinónimo es «rumiar», y [el equivalente en inglés de] «rumiar» proviene de una palabra que significa «quedarse con la boca abierta» —algo no tan cómico si pensamos en «inspiración»: inhalar aire.

Por tanto —mientras el poeta se queda con la boca abierta en el templo de la vida, contemplando su experiencia, le llegan las primeras palabras del poema: las palabras que están llamadas a ser la puerta de entrada al poema, si es que ha de haber un poema. La presión de esta reclamación y la meditación sobre sus elementos culminan en un momento de visión, de cristalización, en el cual aparece un indicio de la correspondencia entre esos elementos; y aparece en forma de palabras. Forzar un comienzo antes de este punto no serviría. Dichas palabras a veces permanecen al inicio, a veces su lugar final en el poema acabado puede estar en otra parte, o puede que al final resultaran solamente precursores que cumplieron la función de convocar las palabras que son el verdadero comienzo del poema. Es la fiel atención a la experiencia desde el primer momento de cristalización lo que permite a esas primeras o a esas precursoras palabras emerger a la superficie: con esa misma fidelidad de atención el poeta, desde ese instante en el que se le permite acceder a la posibilidad del poema, debe seguir dejando que la experiencia le guíe a través del mundo del poema, permitiendo que su singular *inscape* se desvele él solo sobre la marcha.

Durante la escritura del poema los diversos elementos del yo del poeta están en comunión unos con otros, y agudizados. Oído y vista, intelecto y pasión, se relacionan más sutilmente que en otras ocasiones; y el «control de la exactitud», de la precisión de lenguaje, que debe tener lugar a lo largo de la escritura no es asunto de un solo elemento que supervise a los demás sino de una interacción intuitiva entre todos los elementos involucrados.

De la misma manera, contenido y forma están en un estado de interacción dinámica; saber si una experiencia es una secuencia o es una constelación que irradia desde y hacia un foco central o eje, por ejemplo, es algo que solo puede descubrirse mientras se trabaja, y no previamente.

La rima, el sonsonete, el eco, la reiteración: no sirven solamente para tejer los elementos de una experiencia sino que son a menudo precisamente la manera, la única manera, mediante la cual la densidad de textura y la restitución o rodeo de una percepción pueden ser transmutados en lenguaje, apercibidos. *A* puede llevar hasta *E* directamente a través de *B*, *C* y *D*: pero si posteriormente se produce una nítida rememoración o reconsideración de *A*, este giro debe hallar su equivalente métrico. Podría hacerse mediante la repetición propiamente dicha de las palabras que hablaban de *A* la primera vez (y si este giro ocurre más de una vez, uno se encuentra con un estribillo; no colocado ahí porque uno decidió escribir algo con un estribillo al final de cada estrofa, sino directamente a causa de una exigencia del contenido). O puede ser que puesto que el regreso de *A* está condicionado por el viaje a través de *B*, *C*, y *D*, sus palabras no serán una simple repetición sino una variación... De nuevo, si *B* y *D* son de naturaleza complementaria, entonces su rima pensada o sentida puede encontrar su correspondiente rima en palabras. Las imágenes equivalentes son un tipo de rima inaudible. Generalmente sucede que dentro del total, esto es entre el punto de cristalización que marca el principio o arranque de un poema y el punto en el cual la intensidad de la contemplación ha desaparecido, existen diferentes unidades de atención; y son —al menos para mí, en todo caso— estas las que deciden la duración de las estrofas. Algunas veces estas unidades poseen tan parecida duración que uno consigue un poema entero de, digamos, estrofas de tres versos, una regularidad de patrón que da la impresión de ser, pero que no lo es, predeterminada.

Cuando mi hijo tenía ocho o nueve años lo observé hacer con ceras el dibujo de un torneo. No estaba interesado en las formas como tales, sino que se limitaba a pelearse con la necesidad de hablar en términos gráficos, para decir, «y una gran cantidad de gente estaba viendo a los caballeros en la justa». Había una necesidad de mostrar las gradas de asientos, toda esa gente sentada en ellos. Y de la necesidad surgió un diseño formal que era hermoso, compuesto de las filas de hombros y cabezas. Es de manera muy similar que puede surgir, de la fidelidad al *instress*, un diseño que sea la forma del poema: tanto su forma acabada,

su extensión y su ritmo y su tono, como la forma de sus partes (por ejemplo, las rítmicas relaciones entre las sílabas de un verso, y entre verso y verso; las relaciones sonoras entre vocales y consonantes; la recurrencia de imágenes, el juego de asociaciones, etc.). «La forma sigue a la función» (Louis Sullivan).

Frank Lloyd Wright escribió en su autobiografía que la idea de la arquitectura orgánica es que «la realidad del edificio reside en el espacio de su interior, el que se va a habitar». Y cita a Coleridge: «Tal como es la vida, así es la forma». (Emerson dice en su ensayo *Poesía e imaginación*: «La forma pídesela a la realidad»). El *Oxford English Dictionary* menciona a Huxley (Thomas, presumiblemente) indicando que usaba la palabra *orgánico* «casi como un equivalente de la palabra *vivo*».

En la poesía orgánica el movimiento métrico, la medida, es expresión directa del movimiento de la percepción. Y los sonidos, actuando junto con la medida, son una suerte de onomatopeya ampliada: por ejemplo, imitan no los sonidos de una experiencia (que bien puede ser insonora, o a la que los sonidos contribuyan solo incidentalmente), sino la sensación de una experiencia, su tono emocional, su textura. Las variaciones en la velocidad y en los andares de las diferentes hebras de percepción dentro de una misma experiencia (pienso en hebras de algas moviéndose en una ola) dan como resultado sus respectivas medidas en contrapunto.

Al pensar en cómo la poesía orgánica se diferencia del verso libre, escribí que «la mayor parte del verso libre es poesía orgánica fallida, esto es, poesía orgánica en la que la atención del escritor se desconectó demasiado pronto, antes de que la forma intrínseca de la experiencia hubiera sido revelada». Pero Robert Duncan me hizo notar que existe un «verso libre» en el que esto no es cierto, porque está escrito no con el deseo de buscar una forma, de hecho quizá con el anhelo de evitar la forma (si eso fuera posible) y de expresar una emoción incipiente de la forma más pura posible.* Tenemos una contradicción aquí, sin embargo, porque si, como supongo, existe un *inscape* de emoción, o de sentimiento, es imposible evitar mostrar parte de él si el ritmo o el tono del sentimiento tienen voz en el poema. Pero quizá la diferencia sea esta: que el verso libre aísla la «idoneidad» de cada verso o cadencia: si resulta expresivo, entonces nos des- preocupamos de su relación con el siguiente; mientras que en la

* Véanse, por ejemplo, algunos de los poetas olvidados de principios de los años veinte; también, cierta Amy Lowell; Sandburg; John Gould Fletcher. Algunos poemas imaginistas fueron escritos en «verso libre» en este sentido, pero de ninguna manera todos ellos.

poesía orgánica los ritmos particulares de las partes se modifican hasta cierto punto, si fuera necesario, para poder descubrir el ritmo del total.

¿Pero acaso el carácter del total no depende, no surge a partir del carácter de las partes? Efectivamente; pero es como pintar del natural: supongamos que imitas totalmente, sobre la paleta, los distintos colores de los diversos objetos que vas a pintar; sin embargo, una vez cuidadosamente yuxtapuestos en el lienzo, tal vez tengas que aclarar, oscurecer, matizar, o definir cada color a fin de producir un efecto equivalente a lo que ves en la naturaleza. Aire, luz, polvo, sombra y distancia deben ser tomados en cuenta.

O podemos ponerlo de esta forma: en la poesía orgánica el sentido de la forma o «sentido del tránsito», como dice Stefan Wolpe, está siempre presente junto con (sí, paradójicamente) la fidelidad a las revelaciones de la meditación. El sentido de la forma es una especie de Stanislavsky de la imaginación: se pone una silla dos pies más hacia el frente del escenario por allí, se compacta un grupo de espectadores al fondo del escenario a la izquierda, se consigue que tal actor levante la voz un poco y que tal actriz salga a escena un poco más lentamente; todo en aras de una forma total que intuimos. O es una especie de helicóptero de reconocimiento que vuela por encima del campo del poema, tomando fotos aéreas e informando del estado del bosque y sus criaturas; o por encima del mar observando los bancos de arenques y dirigiendo hacia ellos la flota pesquera.

Una manifestación del sentido de la forma es el sentido que tiene el oído del poeta de cierta norma rítmica peculiar a un poema en particular, de la que parten los versos individuales y a la que regresan. Escuché a Henry Cowell contar que al bordón en la música india se lo conoce como nota del horizonte. Al Kresch, el pintor, me envió una cita de Emerson: «la salud del ojo requiere un horizonte». Este sentido del ritmo o pulso que subyace en el todo es lo que considero la nota del horizonte del poema. Interacciona con los matices o fuerzas de sentimiento que determinan el énfasis en una palabra u otra, y decide en gran medida qué pertenece a un determinado verso. Relaciona las necesidades de esa fuerza-sentimiento que domina la cadencia a las necesidades de las partes circundantes y de esta manera al total.

Duncan también apuntó a lo que tal vez es una variedad de la poesía orgánica: la poesía de impulso lingüístico. Se me antoja que la absorción en el mismo lenguaje, la conciencia del mundo de significados múltiples puestos al descubierto

en el sonido, la palabra, la sintaxis, y la entrada a este mundo en el poema, es en la misma medida una experiencia o constelación de percepciones como lo era el *instress* de sucesos no verbales sensoriales o psíquicos. Lo que tal vez provoque que el poeta de ímpetu lingüístico parezca situarse en un rumbo completamente distinto es que las exigencias de su materialización puede que parezcan estar en oposición a la verdad tal y como la entendemos; esto es, en términos de lógica sensorial. Pero la aparente distorsión de la experiencia en un poema tal en beneficio de los efectos verbales es en realidad una precisa fidelidad a la verdad, puesto que la experiencia en sí misma era de tipo verbal.

La forma nunca es más que una *revelación* de contenido.

«La ley: una percepción debe llevar inmediata y directamente a otra percepción más allá» (Edward Dahlberg, citado por Charles Olson en «El verso proyectivo», *Ensayos escogidos*). Siempre he interpretado esto como «nada de llenar las grietas con mineral», porque no ha de haber grietas. Sin embargo junto a esta verdad está otra verdad (que he aprendido de Duncan más que de cualquier otro): que ha de haber algún lugar en el poema también para las grietas (que nunca han de rellenarse con mineral importado). Grandes huecos entre percepción y percepción sobre los que se ha de saltar si es que hemos de cruzarlos.

El factor *x*, la magia, aparece cuando llegamos a esas grietas y realizamos esos saltos. Una devoción religiosa hacia la verdad, hacia el esplendor de lo auténtico, involucra al escritor en un proceso gratificante en sí mismo; pero cuando esa devoción nos lleva a abismos inesperados y nos encontramos volando lentamente sobre ellos y aterrizando en el otro lado: entonces se trata del éxtasis.

La despedida de una poeta

NICHOLAS O'CONNELL

La última entrevista a Denise Levertov*

EN su última entrevista, la poeta Denise Levertov habla del egocentrismo en la poesía moderna, de lo sagrado de la escritura y del hambre espiritual de nuestra sociedad tan tecnológicamente dependiente. Levertov, que murió el 20 de diciembre de 1997, fue más que amada por sus lectores y

* De O'Connell, Nicholas, *At the Field's End: Interviews with 22 Pacific Northwest Writers*, University of Washington Press, 1998.

fuente de inspiración para varias generaciones de poetas. Consiguió labrarse un camino intermedio dentro de la poesía moderna al hacer casar el estilo severo, secamente objetivo, de los poetas Imaginistas con la música y los deseos metafísicos de figuras como T. S. Eliot. Como su mentor, William Carlos Williams, Levertov se distinguía por la directa representación del objeto y, aun así, logró ir más allá, otorgando a tales objetos una rica significación metafórica. Nacida en Inglaterra, emigró a América con su marido tras la Segunda Guerra Mundial y pasó los últimos años de su vida en Seattle, Washington, cerca de una de sus más destacadas fuentes de inspiración, el Monte Rainier.

A lo largo de su vida Levertov publicó más de veinte libros de poesía además de traducciones y ensayos. Sus últimas publicaciones fueron *The Life Around Us: Selected Poems on Nature y The Stream & The Sapphire: Selected Poems on Religious Themes*, ambos publicados por New Directions en 1997.

La entrevista siguiente fue llevada a cabo el 27 de octubre de 1997, en el domicilio de Levertov, una acogedora casa de ladrillo en los alrededores de Seward Park en Seattle. Levertov aún conservaba gestos británicos: cierto acento inglés, un cómico tono cómplice y la predilección por el té Earl Grey con leche y azúcar, que no dejó de servir a lo largo de la charla.

O'CONNELL: ¿Desde cuándo escribes poemas?

LEVERTOV: Desde pequeña.

¿Por qué los escribías?

Sentía el impulso de hacerlo.

¿Nunca te preguntaste el porqué?

No.

¿Se te daba bien?

Me mostraba reservada al respecto, la verdad. Desde una edad muy temprana supe que iba a dedicarme a escribir poesía. También pensé en ser pintora y empleé no pocos años en estudiar ballet. Pero cuando tienes una verdadera vocación, gran parte del resto de cosas se quedan por el camino y solo permanece lo principal.

¿Cómo aprendiste el oficio?

Escribiendo y leyendo mucho.

¿Tuviste maestros?

No. Apenas fui al colegio. Recibía lecciones de mi madre en casa. Nunca fui a la escuela, si exceptuamos la escuela de ballet.

¿Cómo influyó esa circunstancia en tu acercamiento a la poesía?

Creo que fue beneficioso. Dadas mis habilidades particulares, fui muy afortunada. Nunca tuve que leer nada que no quisiera leer, o escribir algo que no tuviera ganas de escribir. Provento, es cierto, de un ambiente bastante culto y en cierto modo literario. Crecí en una casa llena de libros en la que todo el mundo leía. Así es como se pasaban las tardes en familia. Fue casi una niñez victoriana.

No éramos una familia inglesa. Mis padres habían vivido en todas partes, y la gente que nos visitaba venía de toda Europa.

Mi padre fue un judío jasídico, de antepasados muy creyentes. Se había convertido al cristianismo mientras iba a la universidad en Alemania. Para cuando yo nací se había establecido en Inglaterra y convertido en pastor anglicano. Era un predicador y erudito muy conocido pero al que miraban con suspicacia, porque si no eras Oxford y Cambridge y Eton y Harrow, no sabían qué pensar de ti. Así que siempre tuve la sensación de ser europea, a pesar de que adoro el campo y la literatura inglesa.

¿Cuándo empezaste a publicar tus obras?

El primer poema que publiqué lo escribí cuando tenía dieciséis años. Mi primer libro, *La imagen doble* [1946], lo escribí entre las edades de diecisiete y veintiuno. Salió cuando tenía veintidós. Se publicó en Inglaterra antes de que viniera aquí.

¿Fue William Carlos Williams una primera influencia importante?

Cuando era solo una novata en América tratando de cogerle el tranquilo a mi nueva situación vital, su influencia se dio de manera muy inmediata e imitativa. Puedes comprobarlo en algunos de esos primeros poemas. Es muy evidente. Salta a la vista.

Me tenía bastante cariño y se sorprendía de que alguien que entendiese de lo que hablaba y escribiese de una manera a la que daba el visto bueno procediera de Inglaterra. Era bastante anti-británico.

Leí a Williams por primera vez en una librería de París. Mi ahora ex-marido y yo

vivíamos allí entonces. Empecé a leerle a él y a Stevens por aquellos años.

¿Qué atractivos encontraste en su obra?

Después de llegar aquí, padecí un *shock* cultural no diagnosticado. El ritmo con que la gente caminaba, hablaba, y todo lo demás era completamente diferente. Habíamos estado viviendo una vida de estudiantes en París, alojados en pensiones, con nuestros padres, y no viviendo una vida habitual de casados. Luego vinimos aquí. De repente estaba embarazada. Tenía que aprender cómo hacer la compra con un presupuesto escaso y cosas así.

Williams fue una suerte de puerta de entrada a mi propio desarrollo como poeta. Abrió un nuevo camino a la hora de manejar el lenguaje. Sus ensayos e ideas fueron importantes e influyentes también para mí. Y cuando llegué a conocerlo se convirtió en un amigo maravilloso.

¿Sentiste una atracción similar hacia T. S. Eliot?

Había crecido con T. S. Eliot como una figura importante y empecé a leerle a una edad un tanto precoz. Recibía su influencia por ósmosis. Con el tiempo acabamos considerando un poeta inglés, al igual que consideramos a Henry James un novelista inglés. Es asombroso echar la vista atrás. En aquel tiempo, existían ideas muy diferentes sobre la literatura en Inglaterra y América. Pero cuando entré en contacto con la obra de Williams me aparté de Eliot, porque siempre es como si se desplomase al final de cada verso. Ha sido solo en los últimos años que he sido capaz de apreciar a Eliot de nuevo.

¿Eliges los temas de tu poesía, o te eligen ellos a ti?

Hay muy poco estrictamente premeditado en cualquier cosa que haga.

¿Abordaste el tema del Monte Rainier deliberadamente?

No, vine a vivir aquí y ahí estaba. Aún sigo escribiendo poemas sobre él.

He jurado no profanarlo subiendo ahí arriba. La gente debería dejar de pisotearlo por todas partes, dejando su basura tras de sí, y sintiendo la necesidad de instalar baños públicos alrededor de la así llamada «naturaleza salvaje». Deberían dejar que la naturaleza volviera a ser naturaleza.

¿Cómo surgen tus poemas sobre el Monte Rainier?

Cuando está a la vista, puedo verlo desde mi estudio y desde la ventana de la cocina. Normalmente llevo papel y lápiz en el bolsillo cuando bajo al parque. Es frecuente que algo surja mientras estoy caminando por allí.

¿Una idea o un verso?

Un verso. A veces más de un verso. A veces un borrador entero.

¿Cómo pasas al segundo borrador?

Bueno, depende. Puedo darme cuenta de que la puntuación no está bien, o que el corte de los versos no está del todo bien, o puede que quiera añadir o quitar algo. Si copias algo a mano, antes de pasar a la máquina de escribir, ya estarás realizando algunos cambios menores. Esta es una parte intuitiva del proceso creativo, una que se pierde al usar un procesador de textos. La gente obtiene una copia de apariencia tan

acabada que creen que el poema ya está listo. El procesador de textos no requiere tanto tiempo como el elaborar las letras con la mano al final de tu brazo que está unido a tu cuerpo. Es algo muy distinto. No se dan cuenta de que este laborioso proceso es parte del proceso creativo.

¿Revisas conscientemente las imágenes mientras compones un poema?

No. He escrito poesía durante muchas, muchas décadas. Cuando hablo del proceso, me siento casi obligada a decir: «primero haces esto. Luego haces aquello. Después aléjate. Después haz esto otro». Pero estas cosas se solapan y llevan libremente unas a otras. Uno tiene que usar esa descripción lineal de un proceso que es en realidad mucho menos lineal, mucho más intuitivo y que vuelve sobre sus propios pasos. Es solo por comodidad que hablamos de él como si fuera una secuencia de sucesos discretos, porque en realidad no lo son.

¿Qué hay del sonido del poema?

¿Cómo lo trabajas?

Hay que tener buen oído, pero también tienes que leer aquello en lo que estás trabajando en voz alta. Incluso si tienes buen oído interior hay ciertas torpezas que solo se hacen patentes cuando las dices en voz alta. En algún momento tienes que al menos murmurar tú solo. Cuando estoy escribiendo murmuro constantemente.

En el ensayo «Algunas notas en torno a la forma orgánica», hablas de hallar la forma que surge de una experiencia. ¿Es eso lo que tratas de hacer en cada poema? Sí, se trata de un descubrimiento, de estar atento a la forma que aflora. Los críticos

siempre hablan de una forma tan deliberada, como si los poetas escribieran con la misma metodología con que las personas escriben crítica. Uno no escribe poesía de esa manera, ni ficción.

Algunos poemas salen y no necesitan revisión. Surgen de la nada. Tienes que ser capaz de reconocer que están terminados y no trastear con ellos. Esto desde luego no sucede con todos los poemas. Pero sería un error suponer que cada poema ha de ser sometido a muchas revisiones. Es inevitable desarrollar cierta confianza en el oficio después de haber ejercido durante un tiempo.

¿Tu énfasis en la dimensión metafísica de la poesía distingue tu obra de la de William Carlos Williams?

Hay más de esa dimensión en su poesía de la que muchos lectores y críticos han sabido ver. Se quedan bloqueados en esa maldita carretilla roja y esas estúpidas ciruelas y nunca ven más allá.

En el ensayo «Algunas afinidades de contenido», hablabas de cuál fue tu reacción a la ambición de los poetas del noroeste de sumergirse en algo más grande que el yo individual, en su caso, la naturaleza. ¿Mantienes ese mismo enfoque en tu poesía?

Eso espero. Estoy sin duda bastante cansada del tipo de poema yo, yo, yo, del poema tipo «Busca el lodo y escarba» de Sharon Olds, que ha influido en que alguna gente busque espantosos episodios en su vida, tanto si sucedieron realmente como si no. Antes cuando Robert Lowell y Anne Sexton eran los modelos para los neófitos, tenías que haber pasado un cierto tiempo en un

hospital psiquiátrico para poder alcanzar el calificativo de poeta. Ahora tienes que haber pasado por algún tipo de maltrato. Sé perfectamente que gran cantidad de personas han sido realmente maltratadas, pero es desafortunado usar el hecho del abuso como pasaporte para convertirte en poeta. Estoy sin duda cansada de esa clase de egocentrismo.

¿Tiene que ver este deseo de sumergir el ego con alguna clase de búsqueda espiritual, ya sea explícitamente religiosa o no?

Pienso que es cierto, ¿tú no? Está en el aire. Cuando empecé a escribir poemas explícitamente cristianos, pensé que perdería parte de mis lectores. Pero sorprendentemente no fue así. Creo que el interés en la religión es una forma de resistencia frente al insensato optimismo racionalista que rodea el desarrollo de toda esta nueva tecnología. Este optimismo es una repetición en el siglo xx de actitudes del siglo xix, cuando pensaban que el vapor, la electricidad y los teléfonos iban a conducir a alguna suerte de utopía. Tenemos una gran dependencia de la tecnología hoy en día, y una obstinada ignorancia que está dilapidando recursos, que podrían terminar por destruir la vida en este planeta, y después tendríamos que empezar otra vez sin ella. Nuestro desarrollo ético no va a la par con nuestro desarrollo tecnológico. Esta sensación de ansia espiritual supone cierta resistencia o

reacción inconsciente a toda esa euforia tecnológica.

¿Te ayudó tu comprensión de la inspiración poética a imaginar cómo sería sentir una fe religiosa?

Es una forma de decirlo. Cuando estás realmente inmerso en la escritura de un poema esta puede ser una forma de oración. No sé mucho de rezar, pero lo que experimento cuando estoy escribiendo un poema se acerca a un rezo. Lo siento en diferentes grados y no con todos los poemas. Pero en cierta manera escribir es una manera de rezar.

¿Se parece el rezo a la inspiración poética en que no puedes forzarlo, sino simplemente aguardar y tener la esperanza de que sucederá?

Pero hay que centrar la atención. Me sorprende realmente qué cerca están los ejercicios de San Ignacio de Loyola a los de un poeta o un novelista que trata de imaginar una escena. Centras tu atención en algún aspecto particular de la vida de Cristo. Tratas de armar esa escena en tu imaginación, situándote en ella. Si es la Vía Dolorosa tienes que preguntarte, ¿eres uno de los discípulos? ¿Eres un transeúnte? ¿Eres un espectador que prefiere mirar echándose a un lado, como solía mirar la gente los ahorcamientos? Estableces quién eres y dónde estás y luego miras a ver qué es lo que ves.

SIN TÍTULO

Retales de luna
meciéndose descartados sobre el agua quebrada
pero la luna del cielo
intacta, por encima
de toda violación
Parece que estuviese hablando sola sobre
cómo se conforma una vida:
Solo Una Vez

Todo aquello, pues era
llama y era canción y nos dispensaba
alegría, que pensábamos hacer, ser, retomar,
resulta que ha acabado siendo lo que fue
aquella vez, y nada más; a cada invitación
no le sobrevino
una secuencia, una progresión: lo maravilloso
no ocurrió en nuestras vidas, nuestras historias
no están ensombrecidas por su ausencia: pero no
creas que volverás a por más. Lo más
que vaya a haber será
único como único fue todo. Intenta
aceptar la próxima canción
en su halo corpóreo de llamas como algo absolutamente
presente, como un ahora o nunca.

ASOMBRO PRIMORDIAL

Se suceden los días en que me olvido del misterio.
Problemas insolubles y problemas que ofrecen
sus propias soluciones ignoradas
riñen por mi atención, se agolpan en el vestíbulo
junto a una hueste de distracciones, mis cortesanos, ataviados
con sus coloridas vestimentas; gorros y cascabeles.

Y entonces
una vez más el callado misterio vuelve
a hacerse patente, disminuye el clamor
del gentío: el misterio
de que existan las cosas, cualquier cosa,
pongamos el cosmos, la alegría, la memoria, todo,
en vez del vacío: y eres Tú, oh Señor,
Creador, el Santificado, Tú el inmóvil,
quien hora a hora lo sustentas.

CELEBRACIÓN

Brillante, este día —entre los días, un virtuoso.
Sombra matutina cortada por unas tijeras afiladas,
por manos diestras. Y cada prodigio de verde—
ya se trate de helechos o de líquenes o agujas
o de brotes impacientes en escuchimizados arbustos—
más verde que nunca. ¡Y la forma en que las coníferas
sostienen nuevas piñas a la luz para ser bendecidas,
un derecho festivo, y entonan el canto oceánico que el viento
transcribe para ellas!

Un día que resplandece en el frío
como una triunfante banda de metales marchando
por la calle
de un pueblo lleno de polvo de carbón, en completo
desacuerdo con las reivindicaciones de lógica pesadumbre.

Poemas
en lengua
original

10

Miroslav Holub

V MIKROSKOPU

I tady jsou krajiny snící,
měsíční, opuštěné.
I tady jsou zástupy
polem pracující.
A buňky, bojovníci,
pro všechno na světě
životy kladou.

I tady jsou hřbitovy
sláva a sněh.
A slyším hukot, bouření stavů nesmírných.

NOC V ULICÍCH

Z obchodu s ptáky
ozývá se zpěv.

Domy rostou.
Několik cihel
odchází z velechrámu.
Tu a tam
pírko
nebo kočka
nebo pes
padá z nebe.

Z obchodu s ptáky
ozývá se zpěv.

Domy rostou.
Ve zdech koluje
bílá krev spravedlivých.
Na dechu miliónů
vznáší se luna,
nesmírné srdce
valí noc ke dni.

Stačí, že jsme živi.
Dýcháme.

I za rotaci Země
odpovědmi.

NAPOLEON

Děti, kdy se narodil
Napoleon Bonaparte,
ptá se učitel.

Před tisíci lety, říkají děti.
Před sto lety, říkají děti.
Loni, říkají děti.
Nikdo neví.

Děti, co udělal
Napoleon Bonaparte,
ptá se učitel.

Vyhrál válku, říkají děti.
Prohrál válku, říkají děti.
Nikdo neví.

U nás měl řezník psa,
říká František,
jmenoval se Napoleon.

Řezník ho bil a pes umřel
hlady
před rokem.

A všem dětem je teď líto
Napoleona.

PO SMRTI V NEBI

Černé slunce
na třech psích nohách
svítí pod zemí.

Velbloud prochází uchem jehly,
uši procházejí ústy žízal.

Utichá ryk dravců. Lokty se srovnají,
puška leží v posledním tažení.

Ničím tam nezhřešitě.

Leda hnitím.

VÝLOV

Soud zasedá.

A všechno skryté
bude odhaleno.

V posledním rybníčku
poslední ryba
v nahém dnu ryje
bez hlesu.

A hrůza skřelí
a hrůza slizu,
oválná hrůza tlamy
spokojeně
stoupá k nebesům.

MUŽ SPÍLAJÍCÍ MOŘI

Komusi
přišlo vystoupit na útes
a spílati moři:

Pitomá vodo, pitomá samodruhá vodo,
slizký otisku nebe,
váhavý váleči mezi sluncem a lunou,
titěrný počítači mušlí,
tekutý řvoucí býku,
oplodňující skaliska svou krví,
samovražděný meči,
který se třístíš o kdekterý mys a písek,
hydro, drolící noci,
vydechující solná oblaka ticha,
rozpínající rosolovitá křídla
marně a marně,
Gorgono, požírající své vlastní tělo,
vodo, nesmyslná plochá lebko vody —

Tak spílal nějaký čas moři,
jež olizovalo jeho stopy v písku
jako raněný pes.

A pak sestoupil dolů
a pohladil
malé nesmírné bouřlivé zrcadlíci moře.

To víš, vodo, řekl —
A šel po svém.

MLHA

Poslední padla cesta.
V dodýchávajících polích kolem dokola
blíží se vítězné moře
a kolébá na vlnách
hlasy stehlíků
a hlasy měst.

Jsme velmi daleko
z prostoru i času,
potkáváme jankovité siluety
zbloudilých dinosaurů
a paprscité stíny Martánů,
kteří strachy nevidí.

Chceš ještě něco říci, ale
já ti neromuzím:
mezi námi leží
nesmírné tělo skutečnosti
a z jeho utáté hlavy
v chuchvalcích prýští
bílá krev.

A CO JE NOVÉHO

A co je nového ve sněhu?
Stopy se rozcházejí.
Zlaté skvrny, nachové skvrny,
jako v rouně zabitých beráneků.

A co je nového v písku?
Města v dálce,
z každého socha čouchá.
Jakási Lotova žena,
obracejíc se,
zvolna kamení.

A co je nového v zrcadle?

Prsy jako dvě telátek
blíženců srnčích.
A Šalamoun král,
který lže.

A co je nového uvnitř?
Jako vlásek galvanometru,
jako pramének řeky
někdo se tenounce směje.
A tedy jest.

STRUČNÁ ÚVAHA O ZABÍJENÍ KAPRŮ

Vezme se palička
a nůž
a udeří se
na pravé místo, aby se moc nemrskal, neboť
mrskání přináší jen komplikace a snižuje výdělky.

A přihlížeči již mhouří oči, již obdivují fortel,
již sahají po šrajtofli. A papír je připraven
k zabalení. A kouří se z komínů.
A vánoce vykukují z oken, táhnou se při zemi
a šplouchají v sudech.

Takový je zákon radosti.

Jen mne napadá, jestli kapr je to pravé zvíře.

Neboť mnohem lepší zvíře by bylo ono,
jež by — vytaženo — položeno — přidrženo —
obrátilo modré oko
na paličku, na nůž, na šrajtofli, na papír,
na přihlížeče a na komíny
a na vánoce

A ještě honem

Něco řeklo. Například
Toto jsou mé nejlepší dny; toto jsou mé zlaté dny.
Nebo
Hvězdné nebe nade mnou a mravní zákon ve mně.
Nebo
A přece se točí.

Nebo alespoň
Alelujá!

KOSTY

Ti, kdož se zelenali,
budou sněhem.
Ti, co už už vzlétali,
usnou v asfaltových jezerech
jako vlci v La Brea.
Ti, kdož volali,
budou vykřičníkem na konci
nikdy neřečené
oznamovací věty.
Ti, kdož hladili,
na trn nabodeni budou.

Aby ten sníl měl těch
pár tisíc bitů.
Aby asfalt porodil mech
a jehňátkem v každém
plodonosiči.
Aby si ticho vrzlo.
Aby se trny zastyděly.

Francisco Pizarro, jenž
dával vystavovat hlavy poražených
na kůlech na Plaza de Armas,
šestadvacátého června 1541
posekán sekerami a meči,
ochromen a vykrvácen,
kvapným pohřbem v bílém hábitu
s rudým křížem svatého Jakuba
uchráněn od dekapitace —
stejně byl po stodvaceti letech
rozdělen na lebku v olovené skřínce
a kosti smíšené s kostmi dětí
v dřevěné rakvi
a zazděn,

zatímco v chrámu podnes
vystavovali pod jeho jménem
docela jinou mumii.

Ti, kdož zvítězili,
minou se pamětí.

Aby to všechno se mohlo stát
ještě jednou.

Z CESTOPISU ABIGDORA KÁRA

Zem ta
poznamenána jest
množstvím křížků a křížů
na rozcestích
a podle cest
sněhu a deště,
v zákoutích lesů
a myslí
a měst.

Na mnoha visí
Ježíš Kristus.
Mnoho je prázdných
ještě.

Kito Lorenc

GINGE ICH NACH HAUS

wäre das Haus noch da
Ginge ich in das Haus
wären die Eltern darin
Spräche ich zu den Eltern
wäre ich ein Kind
und Vater müsste in den Krieg
So hätte ich die Mutter allein
könnte ihr meine Schularbeiten zeigen
die ersten Buchstaben
die Wetterschatten der Bäume
die Schneeschlangen auf den Ästen

Über die Löwenzahnwiese im Mai
unter den Ebereschendolden im Herbst
käme ich, von den Erdbeeren
oder Wasserrüben
Die Mutter hebt den Schürzenwinkel
und trocknet sich die Hände ab
Sie lächelt
schöner als die Sonne
und sagt etwas
nur für mich

DIE KLASSE

Zusammen hält sie nur noch
der fadenscheinige Schnürsenkel
aus dem abgelaufenen Schuh

zur Schleife gebunden von der alten
Kinderhand, die das erste Fahrrad
lenkte bei wackliger Fahrt

Das steht alles in der Klasse
wann die Schleife sich schlang
wo das Rad ins Gleichgewicht kam

und wie der Schuh glänzte
mit neuen und aberneuen Senkeln
bis das alles glimpflich ablief

SCHÖNER TAG

klar und kalt
was fang ich an
mit dir mit mir

Die Katze bringt
den Vogel im Maul
der Vogel trägt
den Wurm im Schnabel

Mit dem Wurm
fang ich den Fisch
trag ihn nach Haus
für die Katze

Trag den Fisch
an der Angel
da hängt er noch
würgt am Köder

Weit gekommen
ist es mit uns
Wurm, vom Haken
lös ich dich

Nimm ihn dir, Erde

STEINTRAUM

Mir träumte, ich schlief
auf einem Stein

Wohin, fragte ich,
mit meiner Asche?

Urlaub! tönte es
über den Wolken

Alle Dinge, hörte ich,
sind verzauberte Menschen

Auch Flugzeuge? Fragte wer
von Osten

Flugzeuge schon, aber
nicht Kühe!

hörte ich mich
antworten

und erwachte
dort auf dem Stein

WENN ZWEI JUNGEN

vom Kinderheim
mit einem zugelaufenen Hund
über die Dörfer ziehn
und nirgends jemand finden
dem er gehört

Wenn sie dann abends
im Tierheim
ihn abgeben müssen
ehe beide Häuser schließen
bevor alles eins wird
und schwarz das Grau

DAS LÄCHELN

Die Sonne wandert um das Haus
streift Dach und Giebel
mit Strahlenhänden
Die alte Frau geht lächelnd
von Fenster zu Fenster
sitzt eine Weile an jedem
sinkt abends lichtmüde
aufs Bett

Geht die Sonne hinter den Hügel
rollt sich der Tag ein
in der schwarzen Katze
auf dem Schoß der alten Frau,
die streichelt lange noch
in der Dunkelheit des Hauses
das warme knisternde
Haar

Auf ihrem schlafenden Gesicht
bleibt das Lächeln
das keiner der Lebenden kennt, das einzig ihr
gehörende, von dem
sie selber nicht weiß,
das nie ein Spiegel
ihr zeigt

SCHLAFLOSE NACHT

Regenlaub, sprich zu mir,
wärme mich, Dunkel,
lass mich sehen mit Augen,
den Atem noch spüren
unter der Haut

Nacht ohne Sterne,
sei mein Zelt,
wenn ich der Liebe gedenke.
Wiegt mich, ihr Jahre,
in euern Armen

Tausend Schmerz
will ich dann tragen.

Gib mir, Vergessen,
nur Trost, mach, Schlaf,
mir nicht Angst

Die hellen Gestalten
durchschreiten mich lächelnd,
Freunde, Verwandte
alle leben sie, winken
grüßend herüber

Und so leicht
wird mir, ich träume
den alten Traum, träum ihn
wieder von uns, bis er
wach ist am Tag

Louis-René des Forêts

POÈMES DE SAMUEL WOOD

ÈCOUTEZ-LE qui grignote à petit bruit, admirez sa patience
Il cherche, cherche à tâtons, mais cherche.
Saura-t-il du moins mettre en ordre,
Débarrasser, décrasser les coins et recoins
De cette tête encombrée qui est la sienne
Où il tourne en rond sans trouver sa voix,
Sinon quand le vent souffle à travers bois,
Que la mer roule fort, couvre d'écume les digues,
Quand la nature met la langue à sa rude école
Et lui enseigne des harmonies sauvages,
Suaves aussi parfois comme la flûte d'un oiseau,
Qu'elles viennent de cet oiseau même ou du roulis d'un ruisseau.
Dirait-on qu'il faut accorder sa voix à celle des éléments
Mais soit qu'on dise l'inverse, c'est les deux fois ne rien dire.
Les mots dont chacun use et abuse jusqu'au jour de sa mort,
Les a-t-on jamais vus agiter les feuilles, animer un nuage ?
Vaine question, vaine la poursuite de ce qu'au moment de saisir
On laisse échapper par crainte d'en corrompre la substance.
Trop belles sont ces images engourdies dans leurs poses,
Qu'on voudrait voir dévêtues et fouettées jusqu'au sang.
Aussi se tient-il voûté sur un champ tout étroit
Comme une bête creuse un trou, il en fera sa tombe.

QUEL sens donner au mauvais rêve de la mère putain,
 Du père centenaire et du frère déserteur
 Comme retranchés chacun dans une solitude amère,
 Lequel aux fermages touchés, aux lettres sans réponse,
 Sinon qu'on est trois fois coupable de survivre,
 Volant aux morts leur dû, et pour justifier l'héritage
 Profanant en songe celle qui fut la plus chère,
 Mais une barque bleue enlisée dans la neige,
 Le chahut de cinq cloches déréglées et fêlées,
 Un train roulant à toute vapeur sur un pont de fer,
 La façade en feu d'une forteresse qui s'effondre,
 De ces obsessions nocturnes aux formes si précises
 Rien ne laisse deviner la provenance et la clé.
 Elles disent pourtant que jamais l'angoisse ne s'endort,
 Que toutes les voies nous précipitent vers le pire
 Là où gonflent les flammes, où sonne le glas,
 À moins qu'elles n'aient pas plus de sens qu'une pierre
 Ou qu'elles veuillent dire tout autre chose qui est
 Qu'il faut tenir les yeux ouverts, tendre l'oreille
 Au lieu de vivre à distance enfermé dans sa peur.
 Il y a aussi cette femme assise sur le rebord d'une fenêtre
 Et c'est toujours la même. Qui donc est-elle ?
 Quel signe fait-elle avec ses doigts gantés de rouge ?
 Faute de savoir que répondre à son message obscur,
 On s'arrache d'un coup de rein au sommeil
 Mais pour la retrouver sitôt les nuits suivantes
 En pareille posture sur l'appui d'une autre fenêtre.
 Puis viennent les ombres qui n'ont pas de visage,
 Reconnaissables à leur démarche infiniment légère
 Ceux-là sont des enfants bénis par le rêveur.

ENCORE combien de fois faudra-t-il dire
 Ce qu'on a dit et redit maintes fois ?
 Combien de fois encore rêver d'un langage
 Non asservi aux mots comme en ces jours
 Où tout tremblant d'un timide désir
 On n'avait soif que d'étreintes silencieuses
 Qui comblent mieux que les plus graves échanges ?
 Faut-il que soit sans cesse à recommencer
 Ce qu'on cherche et n'arrive jamais à saisir ?
 Peut-être qu'y renoncer serait plus sage
 Mais raison et folie luttent à forces égales
 Sans qu'aucune des deux ne l'emporte sur l'autre.
 L'esprit aspire-t-il si peu au repos
 Qu'il fasse de ce combat stérile un jeu

Dont chaque partie ne se gagne qu'en perdant ?
 Quel mouvement l'agite et quel autre l'arrête
 Au moment où il s'apprête à bondir ?
 Serait-ce au-delà d'interminables ambages
 Toucher le port son unique obsession
 Il y a encore trop de brume qui l'aveugle
 Rien pour le guider que des signes dans le vide
 Porteur de messages toujours en souffrance
 S'ils dérivent sans atteindre son destinataire
 Comme lancés chaque fois d'une main hésitante
 Est-ce à dire qu'ils ne demandent pas de réponse ?
 Trouver la formule pour sortir de l'impasse
 Et au plus vite, le salut est à ce prix
 Mais autant attendre de la nuit qu'elle éclaire
 La voie étroite par où aborder au port.

D'UN oiseau qui se tient caché dans les branches
 On aimerait apprendre le délicieux ramage
 Comme des loups en chœur les appels déchirants
 Au lieu de crier avec une gorge si creuse
 Inapte à produire cette musique native
 Qu'inspirent aux bêtes l'allégresse et la faim.
 Sans prétendre égaler leurs prouesses vocales
 Non corrompues par le désir d'auditoire
 Qui fait de l'homme une créature si vaine
 Comment chanter sur un registre moins pauvre ?
 Nous n'aurons eu d'autres outils que les mots
 Auxquels demander plus qu'ils ne savent faire
 Conduit à désespérer de leur usage
 Mais ils demeurent nos maîtres en toute chose
 Puisqu'il faut en passer par eux pour se taire,
 Qu'instruire leur procès serait perdre le nôtre
 Et qu'à tant de haine s'allie la dévotion.
 Toi dont rien ne dit que tu vives sous ce nom,
 Samuel, Samuel, est-ce bien ta voix que j'entends
 Venir comme des profondeurs d'un tombeau
 Renforcer la mienne aux prises avec les phrases
 Ou faire écho à sa grande indigence ?
 Bon génie qui semble le démon en personne
 Je n'en saurais guère plus long sur ton compte
 Sauf qu'atteint par la maladie du langage
 Celui que tu tiens ne peut m'en guérir.
 Mais l'effroi, mais les vérités les plus sombres
 Toi qui n'es qu'un nom trouve la force de les dire.

EN NAVIGATEURS aussi hardis qu'aveugles
 Peu leur importe où ils mettent le cap, ils foncent
 Par tourmentes et naufrages jusqu'au point suprême
 Et c'est le même pour chacun d'entre nous
 Ils n'y cueilleront après tant de vaillance
 Que le fruit empoisonné des ténèbres
 Auquel devra goûter pareillement quiconque
 Pour retarder la redoutable échéance
 Ne s'aventure qu'à petits pas prudents
 Ou cherche refuge dans les tâches ordinaires.
 Plus rares ceux qui lui trouvent si peu d'amertume
 Qu'ils le consomment comme un philtre bénéfique
 Délivrés d'eux-mêmes et rendus au sommeil
 Tels ces risque-tout malmenés par le sort
 Engloutis corps et biens dans l'abîme des mers.

Pour nous qui ne l'avons pas bu avant l'heure
 Quand sonnera celle d'en approcher nos lèvres
 Pussions-nous l'avalier sans faire de manières
 Quoiqu'il en coûte d'y être astreint par l'âge
 Non par libre volonté de se détruire
 Ni dans le tumulte d'une action conquérante
 Mais le cœur viendrait-il à nous manquer
 Mieux vaut blêmir devant ce fiel à boire
 Que rougir d'avoir encore envie de vivre
 Ne fût-ce qu'afin de réparer nos torts
 Qui grèvent la mémoire d'un passif cuisant.

Silence. Veille en silence. Pourquoi t'obstiner
 À discourir sans rien savoir sur la mort ?
 Que du mot même émane une force sombre
 Crois-tu par tant de mots pouvoir l'adoucir,
 Donner un sens à l'énigme du non-sens ?
 Vois plutôt vaguer les oiseaux au soleil
 Écoute leur concert la nuit dans les bois
 D'où s'élèvent en trilles maints duos amoureux
 Qui sonnent clair comme les eaux des montagnes.
 Si proche soit la fin que tu sens venir
 Libère-toi de ton funèbre souci
 Épouse la liesse des créatures du ciel
 Vivre et chanter c'est tout un là-haut !

Une ombre peut-être, rien qu'une ombre inventée
 Et nommée pour les besoins de la cause
 Tout lien rompu avec sa propre figure.
 Si faire entendre une voix venue d'ailleurs
 Inaccessible au temps et à l'usure
 Se révèle non moins illusoire qu'un rêve
 Il y a pourtant en elle quelque chose qui dure
 Même après que s'en est perdu le sens
 Son timbre vibre encore au loin comme un orage
 Dont on ne sait s'il se rapproche ou s'en va.

André Frénaud

SAURONS-NOUS CESSER D'ENTERRER LES MORTS ?

à Louis-René des Forêts

Mais le souvenir oublié me trouble encore...
Le vain déni.

S'il faut demeurer
leur tombeau honteux, camarade,
aie pitié de toi, tiens-les ferme
dans ton regard.

) 1 (

*Saurons-nous cesser d'alarmer la vie
avec les morts ?*

Le ressaisissement de la douleur aux relais prescrits,
l'affrontement de l'ennemie, le recours au champ clos,
à la solennité... l'infini de la mer dans les larmes.

— À quoi bon honorer les morts ?
À toute vitesse, en catimini, adieu la cendre.
Nous ne voulons rien plus leur concéder,
nous refusons l'ingérence d'une rumeur
qui désormais détonne.

... Chaque dimanche était endimanché
par la fleur chrysanthème.
Le petit arrosoir sur la dalle pâle
allait et venait, l'antique bienveillance tâchait de divertir
l'enfance vouée à l'horizon panique...
La mélancolie des oiseaux s'attardait
sur les jardins de buis. À la novembre,
les morts venaient nombreux, ils foulaient la terre
comme des vendangeurs.
Labourée par les os des morts, la terre
qui s'est tassée, au printemps demande.

*Les salves sur les places rondes salueront
les seuls présents de l'avenir.*

La mémoire sera l'affaire des machines,
qui classeront... Seules,
qu'elles extraient du passé racines et prospectives.
L'impatience nous suffit pour déborder la vie.

... Berceaux violents du monde. À travers le charroi
nous entraîne l'enfant triomphal.

— *Le poids de quelle mémoire cependant m'incommodait.*

) 2 (

L'internelle mêlée, profuse,
hermaphrodite,
la séparation, l'éveil... épisodes et retours...
La nostalgie.

L'égarement.

Les broussailles qui s'écartent, l'effroi et les rites,
la cueillette et la vertu des mains innocentes,
le jour le plus long, la nuit qui tombait trop tôt,
l'expérience pas à pas, les coutumes
dans leurs plis, leurs replis, des avertissements
par énigme, le grondement amour : l'inoubliable
irradiation, l'oubli — la mort
tenait sa place, et faisait de la place, tout
prenait part, tout s'entrouvrait.

L'amour

est de l'origine, tu le vois
penché sur le berceau, le malheur est dans vos yeux.
Il t'accompagne partout, d'autant plus s'il manque...

*... S'illimenter à l'autre
au rythme de la souveraine pulsation...*

Et s'il interdit de nous unir ici, Mère,
viendra cette Nuit où je te retrouverai,
et nous nous abîmerons dans l'amour sans fin.

— La mort n'était pas inacceptable en ce temps-là.
Restaient les morts tout proches. Pour les fêtes,
ils s'en revenaient avec des masques,

on jouait avec eux.

Terre énorme en rumeur, les lieux d'en bas, le jour,
sourdement reliés. Les grands sentiments
perduraient.

Aussi la crainte.

Et le donnant-donnant...
Les plus anciens, les délaissés, se dissipaient,

le trou sitôt comblé par de nouveaux venus,
qui entretenaient leur peuple en nombre parmi nous.
*... et le renouvelleraient pour d'autres vivants,
quand nous serons passés, toi et moi, dans leurs grappes.*

Ô rayons d'enfance, par-dessus la terre désolée.
Quelles retrouvailles avec les ensevelis ?

— Et le pardon ?
Comment l'obtenir pour apurer nos comptes ?

Quel avantage elle s'est donné sur moi,
celle-là, d'être morte,
contre mon grief, son silence a toujours raison ?

Suis-je stupide

*de ne pas prendre mon parti
d'être ce mortel survivant,
veillant sur,
surveillé par ses morts ?*

) 3 (

Les racines de l'aube prenaient pied sur les portes,
l'aubépine allaitait autour d'elle, le jour...

La chasserresse mince, l'écho et les alarmes.
Blond sur blond, ô la femme, tous les champs
[moissonnés,
la rivière affouillée par les chevaux qui frappent,
grand corps enorgueilli.

.

Je désire encore, je m'enfonce dans l'eau pleine.
Le minuit s'illumine de l'ombre qui s'affaisse,
la montée, le silence assourdissant,
une armée infinie de hérissements et de mousses,
la roue, l'hosanna, l'océan...

— *Qui parle ?*

... La prairie avait trop de charmes
pour être donnée à la vie...
Haine de moi, plus vieille que mon amour,
ô vieille mère qui m'a fait vivre,
m'a gardé de me plaire, par cela m'a fait vivre.

... L'être c'est la mort, c'est un vieux désir...

... Tous les œufs se fendaient pour qu'en sorte
un museau qui se dandinait en avançant, qui mordait,
pour que la bouche s'enflât, pour que la bête
y pût goûter et prendre part, et désirer...

... Tout seuls, courant après, exténués nous sommes...

... Et soulevés de nouveau, pris par elle tous ensemble,
cul par-dessus tête avec elle, exultant,
large tripaille et fête,

souveraineté béante, liberté,

jouissant à même les uns par les autres,

— Au-delà !

Ou peut-être par contrées, par mappemondes entières,
la nappe rose unifie les corps liquéfiés,
dans la même flamme, sainte, avide flamme,
aux braiments de l'âne.

) 4 (

La Mère folle, c'était son affaire
de s'abandonner à tous, à rien, c'est la nôtre
de faire chorus ou de ne suivre pas,
mais de la Mère, il est des ombres plus secrètes.

Comment s'en débarrasser ? Le malheur enfoui,
ce n'est pas au troisième jour, en corps glorieux,
qu'il réapparaît, mais à chaque battement
de la terre-mère qu'en toi tu portes et qui te tient,
marâtre à faire surgir mille serpents jaunes
des œufs innocents renfermés.

Celui qui rêve d'un miroir où il s'évanouirait
et s'imaginer capable de le façonner,
miroitier naïf s'il croit pouvoir fixer,
par la grâce de quelque chuchotis favorable,
ces ébranlements qui l'éblouissent
sous l'avère noir de sa cuirasse.

Impatientes, sempiternelles fables,
et modèles qui eurent cours,
vieilles illusions médiatrices.

Voici la pénétration aveugle de la Science,
elle tourne, élargit son emprise
par toute la grande litière azur,
conchiée.

S'activant, transportée, son pouvoir désempare
décompose, il exige

un nouvel ordre... mais un autre,
pour assurer notre avènement...

Ô mère, ce n'est pas toi qui dévores tes enfants
pour mieux choyer les nouvelles portées !

La Grande Mère abonde, elle se dépense,
elle-même n'est pas la maîtresse, elle est soumise.

... *Nous allons à l'Esprit.*

Esprit, esprit de maturation pluvieuse...

Lorsque le monde sera
tel un enfant qui joue...

— Ou si l'honorable trajet de l'Histoire
subrepticement se mêlait de nous trahir ?
S'il ne se terminait pas comme il se devrait ?

) 5 (

Quand nous avons appris
de la bouche énorme des prophètes,
que nous avançons en guerroyant
sur le chemin du jardin d'Éden,
— ils n'imaginaient plus de parole divine,
c'est notre lumière, ceux-là, qu'ils anticipaient —
le rayonnement de l'homme qui sera,
sans plus attendre nous atteignit.
Il anéantit le ciel et l'abîme d'en bas,
la communion des saints s'est effacée
et la Communauté humaine se fait notre vertu.

Survie incessante, le vif saisit le mort,
il l'emporte dans sa foulée
l'adolescent qui s'éclaire, l'avenir
oscillant, ocellé.

— Réjouis-toi de te lover parmi les autres,
échelle haletante qu'aspire d'en haut
l'harmonie immanente à ta gloire.

... Le glas... encore le glas. Celui qui vient
demeurera sans cesse un éphémère... Et toi,
— et n'importe qui, aujourd'hui, demain —
qui ne vas pas tarder à passer hors d'ici, frère,
allez, consens, abandonne-toi.

Et si t'effraie,
son œil mi-clos, toujours au fait, l'irréparable,
englobe ta vie toute, dans l'élan du futur.

— À défaut, bourre-la. Détourne-toi
de l'ombre qui clapote. Essaie...

— *Homme, honneur de l'homme, ô réjouis-toi !*

... Animula, vagula, blandula.

— Qui parle ?

... Fraternelle salive du mort à l'oreille des vivants,
la bouche plus souvent soumise aux vains éloges :
... La beauté qui fascine et la munificence,
l'ardente inquiétude, les hauteurs de l'esprit,
le service de l'homme et la faveur des Dieux.

— È finito !

Peuple ou monde, la patrie inhabitable,
oui, c'est la patrie...

— Telle ils la reconnaissaient, les grands morts,
telle ils nous la donnent dans leur bienveillance,
pardonnant pour nous à la destinée :
« Reste ou t'en vas, frère, tout est bien. »

Tu as commencé à considérer ton image
supérieure à toi en vénérant tes morts, homme.

— Des bêtes aussi, tu avais peur jusqu'à les adorer,
mais jamais de leurs carcasses
tu n'as vénéré les os et la cendre...

Denise Levertov

UNTITLED

Scraps of moon
 bobbing discarded on broken water
 but sky-moon
 complete, transcending
 all violation
 Here she seems to be talking to herself about
 the shape of a life:
Only Once

All which, because it was
 flame and song and granted us
 joy, we thought we'd do, be, revisit,
 turns out to have been what it was
 that once, only; every invitation
 did not begin
 a series, a build-up: the marvelous
 did not happen in our lives, our stories
 are not drab with its absence: but don't
 expect to return for more. Whatever more
 there will be will be
 unique as those were unique. Try
 to acknowledge the next
 song in its body-halo of flames as utterly
 present, as now or never.

PRIMARY WONDER

Days pass when I forget the mystery.
 Problems insoluble and problems offering
 their own ignored solutions
 jostle for my attention, they crowd its antechamber
 along with a host of diversions, my courtiers, wearing
 their colored clothes; caps and bells.

And then
 once more the quiet mystery
 is present to me, the throng's clamor
 recedes: the mystery
 that there is anything, anything at all,
 let alone cosmos, joy, memory, everything,
 rather than void: and that, O Lord,
 Creator, Hallowed one, You still,
 hour by hour sustain it.

CELEBRATION

Brilliant, this day — a young virtuoso of a day.
 Morning shadow cut by sharpest scissors,
 deft hands. And every prodigy of green —
 whether it's ferns or lichens or needles
 or impatient points of buds on spindly bushes —
 greener than ever before. And the way the conifers
 hold new cones to the light for the blessing,
 a festive right, and sing the oceanic chant the wind
 transcribes for them!
 A day that shines in the cold
 like a first-prize brass band swinging along
 the street
 of a coal-dusty village, wholly at odds
 with the claims of reasonable gloom.

Notas biográficas

11

Miguel Casado (Valladolid, 1954) es autor de una amplia obra poética, crítica y de traducción. Como poeta ha publicado *Inventario* (Premio Hiperión, 1987), *Falso movimiento*, *La mujer automática* y *Tienda de fieltro*. Su escritura crítica se recoge, entre otros volúmenes de ensayo, en *Apuntes del exterior*, *La poesía como pensamiento*, *Los artículos de la polémica*, *Deseo de realidad*, *La experiencia de lo extranjero* o *La palabra sabe*. Traductor de Ponge y Rimbaud, sus trabajos más recientes son dos libros de Bernard Noël: *El resto del viaje y otros poemas* (en colaboración) y *Diario de la mirada*. Actualmente publica la columna «Tienda de fieltro» en *El Norte de Castilla* y en la revista mexicana *Periódico de Poesía*.

Ernesto Castro Córdoba (Madrid, 1990) es doctorando en Filosofía en la Universidad Complutense. Sus ensayos han aparecido en *Red-Acciones* (Caslon Libros, 2011), *Humanismo-Animalismo* (Arena Libros, 2012) e *Indignación y rebeldía* (Abada, 2013). Y sus poemas en la antología *Tenían veinte años y estaban locos* (La Bella Varsovia, 2011). Su primer y único libro es *Contra la postmodernidad* (Alpha Decay, 2011). Ha coordinado los libros colectivos de ensayo *Bizarro* (Delirio, 2010) y *El arte de la indignación* (Delirio, 2012). Administra el blog *Castra Castro* (castracastro.blogspot.com.es).

Andrés Catalán (Salamanca, 1983) vive en Madrid. Es licenciado en Filología Hispánica y profesor de literatura. Es autor de los libros *Composiciones de lugar* (UP José Hierro, Premio Félix Grande, 2010), *Mantener la cadena de frío*, en coautoría con Ben Clark (Pre-Textos, Premio RNE, 2012) y *Ahora solo bebo té* (Pre-Textos, Premio Emilio Prados, 2014). Colabora con reseñas, artículos y traducciones en varias publicaciones periódicas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Litoral*, *Clarín*, *Nayagua* o *El Cuaderno*. Ha traducido libros de poetas como Robert Hass, Philip Levine, James Merrill, Stephen Dunn o Robert Pinsky.

Karlos Cid Abasolo (Madrid, 1963) es licenciado en Filología Hispánica y doctor en Lingüística por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor titular de Filología Vasca en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente participa en el proyecto de investigación «La expresión de la evidencialidad y modalidad en inglés y otras lenguas europeas: perspectivas interlingüísticas», dirigido por Juana Marín Arrese, catedrática de Filología Inglesa de la UCM. Otras líneas de investigación: sintaxis vasca, sociolingüística, traductología y onomástica. Ha impartido decenas de conferencias en diversas universidades. Es autor de más de una decena de capítulos de obras colectivas y de numerosos artículos publicados en revistas de reconocido prestigio. Traductor de literatura checa al español (*Poemas*, Miroslav Holub, Cátedra, 1990; en colaboración con Šárka Grauová) y al vasco (obras de Milan Kundera, Jaroslav Hašek, y Josef Škvorecký). Asimismo, ha traducido del vasco al español la novela de Javi Cillero *Ero hiria* (*Ciudad de locos*, Alberdania, 2007).

Juan Andrés García Román (Granada, 1979) se dedica a la poesía, a la traducción de literatura y a la enseñanza. Es autor de *El fósforo astillado* y *La adoración* (DVD Ediciones, 2008 y 2011) así como de la *plaquette* de reciente publicación *Y los poemas del meteorito y otros poemas* (Colección Arre, Arrebato Libros). Entre sus traducciones se cuentan poemas de Rilke o Hölderlin, la *Novela soñada* de Schnitzler o *El fogonero* de Kafka, entre otros.

David Leo García (Málaga, 1988) es licenciado en Filología Hispánica. A los diecisiete años obtuvo el Premio Hiperión por *Urbi et orbi* (Hiperión, 2006), convirtiéndose en el premiado más joven de su historia. Durante el curso 2007-2008 disfrutó de una beca en la Fundación Antonio Gala de Córdoba. También es autor de *Dime qué* (DVD Ediciones, Premio Cáceres Patrimonio de la Humanidad, 2011). Ha participado en varios eventos, como Cosmopoética (2009) o la Semana Poética del Dickinson College de Pensilvania (2010), y publicado en algunas revistas y antologías tales como *La inteligencia y el hacha* (2010), de Luis Antonio de Villena, o *Tenían veinte años y estaban locos* (2011), de Luna Miguel. Sus libros han sido parcialmente traducidos al inglés, francés, italiano y portugués.

Valeria Meiller (Azul, Argentina, 1985) vive en Brooklyn, Nueva York. Publicó *El recreo* (2010), *Prueba de soledad en el paisaje* (2010, en coautoría) y *El mes raro* (2014). Es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y cursa el Creative Writing in Spanish Program de la Universidad de Nueva York.

Guillermo Morales Sillas (Valencia, 1986) estudió Filología Clásica y se gana la vida dando clases de español. *Ellos son mejores* (La Bella Varsovia, 2013), que obtuvo el VI Premio de Poesía Joven Pablo García Baena, es su primer libro de poemas. Ha participado en diversas antologías digitales como *Tenían veinte años y estaban locos* o *Animalario* y ha sido invitado a festivales literarios como Cosmopoética.

Manuel J. Santayana (Cuba, 1953). Ha publicado dos libros de poesía: *De la luz sitiada* (La Florida, 1980) y *Las palabras y las sombras* (México, 1992), así como ensayos y poemas en revistas (*Linden Lane*, *Can mayor*, *Este país*, *Cuadernos Hispanoamericanos*). La editorial Pre-Textos publicó en 2012 su traducción de las *Rimas* selectas de Michelangelo Buonarroti. Y en 2014 apareció su versión completa de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire bajo el sello editorial de Vaso Roto Ediciones. Reside en los Estados Unidos, donde ejerce la docencia universitaria. Es miembro correspondiente de la ANLE (Academia Norteamericana de la Lengua Española, con sede en la ciudad de Nueva York).



ESTE NÚMERO UNO DE

Años diez ❧ *revista de poesía*

FUE COMPUESTO EN MADRID
USANDO LAS FAMILIAS
LYON Y TRIVIA GROTESK,
ESTUVO AL CUIDADO TIPOGRÁFICO
DE ALFONSO MELÉNDEZ
Y FUE IMPRESO EN GRANADA
EN GRÁFICAS ALHAMBRA.

PRIMAVERA DE MMXV

NIHIL OBSTAT



A

Ñ

O

S



DI



MIGUEL CASADO · ERNESTO CASTRO · ANDRÉS CATALÁN
KARLOS CID ABASOLO · ANDRÉ FRÉNAUD · LOUIS-RENÉ DES FORÊTS
DAVID LEO GARCÍA · JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN · MIROSLAV HOLUB
DENISE LEVERTOV · KITO LORENC · VALERIA MEILLER
GUILLERMO MORALES SILLAS · NICHOLAS O'CONNELL · MANUEL J. SANTAYANA

EZ