

POESIA

RANDALL JARRELL

*Reflexiones sobre
Wallace Stevens*

GEORGE STEINER

Morir es un arte

POEMAS

Jean Follain, Marzio

Siracusa, Eli Galindo

Rafael H. Ramos Giugni

NOTAS - COMENTARIOS

Un poema de Simone Weil

ENERO-FEBRERO

16

POESIA

No. 16

enero - febrero

1974

- 1 George Steiner *Morir es un arte*
8 Jean Follain *Poemas*
12 Rafael H. Ramos Giugni *Poemas*
14 Randall Jarrell *Reflexiones sobre Wallace Stevens*
24 Eli Galindo *Orfeo 1 / Orfeo 3*
26 Marzio Siracusa *Poemas*
- Notas - Comentarios
- 29 Un poema de Simone Weil *Teófilo Tortolero*

* * *

REDACCION: Alejandro Oliveros / Eugenio Montejo

POESIA, revista bimestral de poesía y teoría poética editada por el Departamento de Literatura de la U.C. Valencia / Venezuela.

morir es un arte

george steiner

No he leído *La Campana de Cristal*, una novela que Sylvia Plath * publicó con el seudónimo de Victoria Lucas. El resto de su obra consiste en dos volúmenes de poemas: *El Coloso*, que apareció por primera vez en Inglaterra en el año de 1960, y *Ariel* en Londres durante la primavera de 1965, dos años después de su muerte, junto con algunos poemas publicados antes en *Encounter*. Una parte de estos no se incluyen en la colección póstuma.

Es preciso confesar que ningún conjunto de poemas desde *Deaths and Entrances* de Dylan Thomas ha producido un impacto tan intenso y perturbador entre críticos y lectores ingleses, como *Ariel*. Los últimos poemas de Sylvia Plath ya pertenecen a la leyenda y son representativos de nuestra atmósfera presente y nuestra vida emocional y permanecen como únicos a causa de su implacable y duro brillo. Los jóvenes que se interesan en la poesía nueva conocen casi de memoria a "Daddy", "Lady Lazarus" y "Death and Co" y son constantes las referencias a Sylvia Plath siempre que se hallan en discusión la poesía y las condiciones de su actual existencia.

Pero el hechizo no proviene exclusivamente de aquellos poemas. El suicidio de Sylvia Plath a los treinta y un años de edad en 1963, y su imagen de mujer que partió joven desde Massachussets para estudiar y vivir en Inglaterra, donde contrajo matrimonio con Ted Hughes, un poeta de importancia, constituyen partes vitales de ese hechizo. Para quienes la conocieron y para el círculo mucho más amplio de quienes se sintieron estremecidos por sus últimos poemas, y su muerte repentina, llegó a encarnar la honestidad específica y el riesgo inherente a la condición del poeta. Su estilo personal y el precio de perturbación íntima que soportó para alcanzar la intensidad y la frescura de sus principales poemas, han asumido una independiente y dramática autoridad.

Todo esto hace difícil juzgar los poemas. O sea que la vehemencia y la intimidad del verso son tales que llegan a constituir una muy poderosa retórica de la sinceridad. Estos poemas son irritantes por su misma desnudez orgullosa, nos formulan reclamos tan inmediatos y de tan aguda urgencia que el lector termina titubeando, embarazado

* En su próxima entrega, Poesía publicará una selección de textos de esta influyente poeta.

por las normas del hábito y la discreción de la propia sensibilidad. Sin embargo, si estos poemas van a cobrar vida entre nosotros y componer más que un simple muestrario en la historia de la fatiga psicológica moderna, deberán leerse con toda la inteligencia y la lucidez de que podamos disponer. Son demasiado honestos y costaron un precio muy alto como para ser entregados al mito.

Uno de los más conmovedores poemas en "El Coloso", cuyo título es "Todos los muertos queridos", se refiere a un esqueleto que está en el museo de antigüedades clásicas de Cambridge:

Cómo se nos adhieren entre el hueso y la carne
Estos pegajosos muertos.
Esa señora que está aquí no es de mi familia
Y sin embargo lo es: chupará
Mi sangre y soplará
Mi médula limpia
Para probarlo. Mientras pienso en su cabeza

Desde el vidrio revestido de mercurio
La madre, la abuela, la bisabuela
Extienden sus manos deformes para arrastrarme
Y una imagen emerge bajo las aguas del estanque
Donde el necio padre se hundió con rojizas patas de ánade
Zarandeando sus cabellos.

En cierta medida estas líneas de Sylvia Plath esclarecen una buena parte de su estrategia y de su sintaxis afectiva. Las frases cortas se adaptan a un control delicado y en apariencia casual. Las asonancias, las rimas interiores y las aliteraciones imponen firmeza a lo que dicho de otro modo no pasaría de ser un procedimiento arbitrario. La alusión a *La Duquesa de Malfi* ("Cuando miro en los estanques de peces de mi jardín, me parece ver una cosa armada con un rastrillo"), no deja de ser una sutil apreciación. Estos motivos aludidos son los que organizan mucho de la poesía de Sylvia Plath: la generación de mujeres unida por la sangre y la muerte, la muerte extendiendo las manos para arrastrar a los seres vivos a su vórtice sombrío, el personaje del padre un tanto siniestro e inefectivo, el poeta que se desangra de manera literal y a quien deja vacío la cruel e intrincada condición de lo sentido.

"Acuarela de Grantchester Meadows" es explícitamente convencional en su ambientación y tono. Pero al concluir, esta versión pastoral se desvía abruptamente hacia la oscuridad y la muda histeria:

Jocosa, vegetariana, la rata de agua
roe un junco y nada desde su bosquejo blando,
mientras los estudiantes deambulan o se sientan,
con las manos entrelazadas, en una indolencia lunar de amor
y con negras túnicas, pero ignorando

cómo en un clima tan suave
el buho se arrojará de su torre, y chillará la rata.

Las túnicas negras, que componen simplemente la vestimenta habitual del estudiante de Cambridge, se hallan ubicadas aquí de tal modo como para alertar al lector sobre el duelo que se avecina: la vegetariana chilla con el súbito picotazo del carnívoro. Reconocemos el decorado: la luna, los juncos que bordean el agua, el buho y su torrecilla. Forman parte del espíritu gótico que yace de manera constante bajo la superficie de la poesía lírica inglesa y que se ha visto reforzado, además, en el verso moderno por su consonancia con las concepciones eróticas y de mortalidad en los metafísicos y jacobinos.

Creo que esta inclinación por el efecto gótico debilita muchos de los poemas primeros de Sylvia Plath y que se extiende incluso a su trabajo de madurez.

Se valió del gótico de una manera personal, en el sentido de hacer de los terrores formales un equivalente de genuinos y complejos choques emocionales, pero aún así ese elemento ritual es innegable. Sus recursos, no obstante, fueron más variados. Dueña de una rara intensidad y originalidad de respuesta crispada (las "inquietantes musas" estuvieron a la izquierda de su cuna "Con cabezas semejantes a huevos de zurcir"), Sylvia Plath ensayó diferentes medios simbólicos, diferentes modos de concreción, con los cuales articular ese llamado claro y extraño que sentía en su interior. Es casi banal hablar de "influencias" cuando se alude a un joven poeta que tenga esta honradez y originalidad. Pero se pueden ubicar los impulsos que la ayudaron a encontrar su propia voz, Wallace Stevens es uno de ellos:

La muerte blanquea dentro del huevo y fuera de él
No puedo imaginar ningún color para esta blancura
Blanco: es un estado de la mente.

O bien Emily Dickinson, cuya autoridad le da acerado encanto a un poema como "Solterona":

Y en torno a su casa ella levantó
Semejante barricada de alambres y resistencia...

La precisión táctil y neutral que contienen las observaciones de lo animal y vegetal en D. H. Lawrence son perceptibles en "Medallón" y en "Lunares Azules". Estos poemas, junto con Andrew Marvel y los dramaturgos jacobinos, sin duda parecen haber significado mucho para ella. Sin embargo, el último poema de "El Coloso" (un conjunto de siete secciones con el nombre de "Para un cumpleaños") es inconfundible. Por lo menos en tres de ellas, "Casa Oscura", "Ménade" y "Las Piedras", Sylvia Plath se expresa de un modo que por entero le pertenece. Con sólo las últimas seis líneas deberíamos percibir que estaba

implícito un formidable impulso y que había alcanzado un estilo novedoso y maduro:

El amor es el hueso y nervio de mi blasfemia.
El vaso, reconstruido, casas
La elusiva rosa.

Diez dedos dan forma a una vasija de sombras.
Mis remedios me pican. No hay nada que hacer.
Quedaré como nueva.

En verdad el éxito de este poema proviene de un hecho cierto: Sylvia Plath había llegado a dominar su tema esencial: el estado de cosas y el contrapunto emocional en torno a los cuales comenzaría a dar forma a su lenguaje: el cuerpo enfermo y arrendado, y la imperfecta y dolorosa resurrección del espíritu, vuelto a traer, de mala gana, a las hipocresías de la salud. Este tema ya aparece en *El Coloso* ("Dos aspectos de la habitación de un cadáver"), y domina, hasta el punto de convertirse en una obsesión, muchos poemas de *Ariel*. Como lo proclama "Lady Lazarus":

Morir
Es un arte, como el resto.
Yo lo hago excepcionalmente bien.

Lo hago para que parezca el infierno
Lo hago para que parezca real
Presumo que dirán que tengo vocación.

No es necesaria ninguna impertinencia biográfica para darse cuenta de que durante su vida, Sylvia Plath soportó los embates del sufrimiento físico y que muchas veces ella consideró las acumuladas demandas de su propia intrepidez y de su cuerpo como "residuos para aniquilar cada decenio". La obsesionaba el fragmento y arbitrario mecanismo de la carne, todo lo que se puede romper fácilmente y remendar luego con tan tranquila destreza. La sala del hospital era su terreno preferido:

Mi maletín de charol como una negra caja de píldoras,
Mi esposo y mi hijo sonriendo desde la fotografía familiar;
Sus sonrisas se enganchan a mi piel, como anzuelos sonrientes.

En este desgarramiento, tan agudamente femenino y contemporáneo, radica, a mi parecer, su logro más importante. Ella será considerada y recordada por la expresión gráfica que alcanzó a darle.

En un tono intensamente femenino y exasperado, Sylvia Plath proviene del Robert Lowell de *Life Studies*, libro este que, sin duda, tuvo sobre ella un gran impacto. Esta franqueza moderna de las mujeres con

respecto a heridas y conflictos inherentes a su constitución psico-fisiológica, es tan vital en la poesía de Sylvia Plath como lo es en las obras de Simone de Beauvoir o en las novelas de Edna O'Brien y Brigid Brophy. Las mujeres comienzan a expresarse como nunca lo hicieron antes:

El vientre
Agita sus semillas, la luna
Se desprende del árbol sin tener a dónde ir
("Mujer sin hijos")

Han barrido por completo mis asociaciones amorosas,
Acobardada y desnuda en el trolley de asientos plásticos
color verde.

("Tulipanes").

Es difícil hallar un antecedente para el terrible final de "Medusa" (todo el poema es extraordinario):

No me llevaré ni un mordisco de tu cuerpo,
Botella en la que vivo,

Tétrico Vaticano.
La sal caliente me dá náuseas.
Verdes como eunucos, tus deseos
Rechiflan a mis pecados.

¡Fuera, fuera escurridizo tentáculo!
No hay nada entre nosotros.

La anbigüedad y la doble mirada interior de estas líneas finales son de una riqueza y lucidez que sólo un gran poema puede lograr.

El progreso entre los primeros poemas y los de madurez es el de un mayor poder de síntesis. Los recursos del gótico con los que Sylvia Plath contó en abundancia, llegaron a ser propios de ella y, por ello, intensamente auténticos. Lo que en un comienzo era estilo pasa a ser una necesidad. Necesidad de una mujer joven, de una superior inteligencia y cultura, por proclamar su ser singular, las tiranías de la sangre y las glándulas, los espasmos nerviosos y la piel que transpira, el lado repulsivo del sexo y el acto de engendrar que obligan a la mujer a estar sometida del todo a su condición orgánica. Donde Emily Dickinson fue capaz de cerrar las puertas al desenfreno y las humillaciones de la carne (en realidad se vió forzada a ello), alcanzando de esta manera un tono particular de luminosidad contenida, Sylvia Plath "asumió por completo su propia condición". Con sólo esto tendría asegurado un lugar en la literatura moderna. Pero ella dió un paso más adelante y tomó sobre sus hombros una carga que no era ni natural ni específicamente suya.

Sylvia Plath, que nació en Boston en 1932 de padres alemanes y austríacos, no tuvo contacto personal inmediato con el mundo de los campos de concentración. Puedo equivocarme pero por lo que sé, no tenía antecedentes judíos; sin embargo, sus últimos y mejores poemas culminan en un acto de identificación y de total comunión con quienes fueron torturados y masacrados. Ella se imagina:

Una máquina, una máquina
Traqueteándome como a un judío.
Un judío rumbo a Dachau, Auschwitz, Belsen.
Comencé a hablar como un judío.
Pienso que bien puedo ser judía.

Las nieves del Tirol, la clara cerveza de Viena
No son ni puras ni ciertas.
Con mi antepasada gitana y mi extraña suerte
Y mis cartas del Tarot, mis cartas del Tarot
Bien puedo ser algo judía.

La distancia no es una excusa, tampoco el hecho de no ser "culpable de nada". Los muertos claman por los cercos de tejos. Y el poeta es el grito poderoso de ese silencio ahogado:

Señor Dios, Señor Lucifer
Cuídense
Cuídense
De la ceniza
Me levanto con mis cabellos rojos
Y devoro hombres como el aire.

Aquí la casi turbulencia surrealista del gesto se equilibra con la claridad insistente de lenguaje y ritmo, una especie de ronda infantil al estilo de Jerónimo Bosch.

Sylvia Plath forma parte de un grupo de jóvenes poetas, novelistas y dramaturgos contemporáneos que, si bien no estuvieron directamente implicados en el verdadero holocausto, son los que más han hecho para contrarrestar la tendencia de la mayoría a olvidar los campos de exterminio. Acaso los únicos que podrían enfocar los hechos racionalmente o con la imaginación, sean quienes no participaron en ellos; para quienes pasaron por la existencia, ella se sitúa ya fuera de lo posible y al margen de lo real.

Al someter por completo su dominio de lo poético y lo formal a la metáfora, a la máscara del lenguaje, Sylvia Plath *llegó a ser* una mujer a quien transportaron a Auschwitz en los trenes de la muerte. Los despojos notorios de la masacre parecen haber penetrado en su propio ser:

Un pan de jabón,
Un anillo de matrimonio,
Un diente de oro.

Conozco poquísimos poemas que se hayan acercado al horror extremo y Sylvia Plath escribió uno de ellos: "Daddy". Alcanza el acto clásico de generalizar, trasladando un sufrimiento privado y sin duda intolerable, a un código de declaraciones sencillas con imágenes instantáneas reconocibles que nos concierne a todos. Es el "Guernica" de la poesía moderna. Y es a la vez histriónico y, en algunos aspectos, redundante, al igual que esa obra explosiva de Picasso.

¿Son estos últimos poemas totalmente legítimos? ¿Hasta qué punto no se comete un robo sutil cuando se invocan los ecos y las funestas instalaciones de Auschwitz, no habiendo participado en los hechos y en una época muy posterior, y se toma para sí un enorme caudal de emoción fácil, sometiéndola a los propios designios? ¿No estaba latente en la sensibilidad de Sylvia Plath, como lo está en muchos de nosotros que recordamos sólo por mandato de la imaginación, una envidia temerosa, un vago resentimiento por no haber estado allí, por haber perdido esa cita con el infierno?

En "Lady Lazarus" y "Daddy", la realización del poema es tan completa, la tajante crudeza y el control son tan grandes, que sólo una necesidad irresistible podría haberles dado curso. Estos poemas corren riesgos tremendos y prolongan la modalidad esencialmente austera de Sylvia Plath hasta el límite máximo. Constituyen un triunfo amargo, una prueba de la capacidad de la poesía para otorgar a la realidad la más grande permanencia de lo imaginado. De allí, no le era posible regresar.

Hay poetas que escriben ahora como Sylvia Plath. Algunas de sus afectaciones, elisiones y la monotonía de sus rimas profundas, podrán ser aceptadas e, indudablemente, tendrán su estilo. Pero los poetas menores, aún los de mayor intensidad —y eso es lo que ella fue— no constituyen buenos modelos. Se podrían imitar los malabarismos verbales de Sylvia Plath, pero no su desesperada integridad.

poemas
de jean follain

la extensión

Reluciente como la piel
de un animal salvaje
queda el alto sombrero de seda
sobre al angosto cráneo
de un hombre
a su lado una mujer permanece
depósitos de hulla en torno a ellos
y montones de arena
pueblan la exangüe extensión
del paisaje de su vida
mientras un colegial estudia
álgebra y geometría
en una pieza neutra
y totalmente blanca.

la muerte

Con huesos de animales
la fábrica hizo los botones
que ceñían
sobre un busto el corpiño
de obrera reluciente
cuando se desplomó
uno de los botones se desprendió en la noche
y la cuneta de las calles
fué a depositarlo
en un jardín ajeno
donde desmoronábase
una estatua de yeso de Pomona
sonriente y desnuda.

guante perdido

Sentado sobre una piedra negra
lee con entusiasmo
alrededor los pájaros
terminan de cantar.
Al guante blanco
perdido en la maleza
nadie jamás
vendrá a buscarlo
sin embargo la mano que vistió
vive todavía
se poza movediza
sobre mesas congeladas.

la manzana roja

El Tintoreto pintó a su hija muerta
los coches pasaban a lo lejos
a su vez el pintor murió
hoy largos rieles
ciñen la tierra
y la cincelan
el Renacimiento resiste
en el claro-oscuro de los museos
las voces cambian
a menudo hasta el silencio
parece agotado
pero la manzana roja permanece.

rafael humberto ramos giugni

poema

Era la diosa y fue sometida al fuego
Sus formas
se desvanecen en el rincón
Allí
La muerte acecha
he visto sus ojos
ante mis amuletos
y objetos hurtados
fetiches que caen y se fracturan
perecen
El tiempo ha jugado parte de su infancia
es la brisa que esmerila
suave el rocío.

rafael humberto ramos giugni

A través de las grietas
la ira del tiempo
Discurre la tarde
frente a mi vidriosa órbita
una liebre salta sobre su propia sombra
en la pared e imaginaria colina
Escalo
y voy al encuentro de mi lactancia
hacia el borde de la mañana
que llega
a mi viea prisión de espigas.

reflexiones

sobre wallace stevens

randall jarrell

Comenzaremos con una cita de Stendhal: "Esta gente es incapaz de entender lo inesperado, —pensaba Lucien que no podía hacer otra cosa sino filosofar". En esta cita, Lucien representa a Stevens, "esta gente" a los Estados Unidos y los Negocios, "lo inesperado" a la Cultura, lo exótico, el pasado, el Mundo-menos-los-Estados Unidos; y "filosofar"... pues, a filosofar. Pero antes que Stevens se viera obligado a recurrir a la filosofía había tenido la oportunidad de gustar lo inesperado en un centenar de manantiales. Su obra "Harmonium" es una excelente propaganda de viajes: cuántos de sus lectores no se apresurarían a vender todas sus pertenencias para irse a Lhasa por el resto de sus vidas! No debe sorprendernos, sin embargo, la actitud de Stevens. Ha debido ser muy duro para unos poetas abiertamente contrarios al medio, llegar a comienzos del siglo, en los Estados Unidos, a la edad de veintiún, o quince, o 12 años, —como sucedió, respectivamente, a Stevens, Pound y Eliot. Algunos de ellos emigraron tan pronto como pudieron, y los que no lo hicieron, dedicaron sus versos a idealizar el tiempo pasado, lo foráneo, como bienes en sí mismos. "Vaya un absurdo!", algo protesta en nuestro interior, "Acaso no comprendieron que la ciudad de Nueva York significa para un poeta lo mismo que Troya o Jerusalén y todas esas demás cuentas inmensamente sobreestimadas que Whitman rogaba a la Musa fueran colocadas entre los utensilios de cocina para tacharlas?". Precisamente por ser poetas no podían entenderlo así. Después de tantos años no es posible suspender el pago de esas cuentas; continuar haciéndolo es, simplemente, ser humano. Renunciar a la Vida por una de sus ínfimas parcelas, por todos los catálogos de la Sears Roebuck que, según los negociantes y los generales, son la propaganda más efectiva para convencer a los Rusos, no es otra cosa que un ciego chauvinismo, un provincianismo en el espacio y el tiempo, peor aún que el vulgar exotismo que desprecia por igual a lo que hemos podido conservar y a lo único que poseemos, que es capaz de cambiar a "Moby Dick" por los Diarios de André Gide. Las cosas de que, por desgracia, carecemos —delicadeza, acatamiento, orden, distinción innata, piedad, "los exquisitos errores del tiempo", y algunas otras más; todo aquello que no se vende o compra, o no es

posible imaginar, en Sunset Boulevard o en Times Square; todo aquello cuya falta hizo pensar a Lorca que el Infierno debía parecerse mucho a Nueva York —todas esas cosas eran imprescindibles al alma de Stevens. Algunos de sus poemas tratan de remediar la deficiencia desde otros tiempos y lugares, desde el orden oculto del universo, o con la imaginación; otros poemas se burlan con desespero del tiempo y del lugar que ni siquiera desean corregir las faltas; y en otros versos, reflexiona o aparenta reflexionar acerca de la pérdida de bienes tan preciados, sobre su esencia y sobre el improbable recobramiento. La poesía de Stevens se halla asediada por la obsesión de esas deficiencias, que al fin llega a considerar como normales y que el propio poeta suple automáticamente; si algunas veces lo consigue con la imaginación o mediante la abstracción o recreación, otras lo hace a la manera de J. P. Morgan, formando colecciones. Si algo llega a agradar a Stevens, lo toma (a expensas de una partícula de alma) y nos lo ofrece en un poema. Sentirse como un comprensivo turista, libre y cultivado, es esencial para muchas de sus obras; casi siempre realiza sus contactos con los valores desde la lejanía del conocimiento y la ansiedad —la aproximación de un estético o de un arqueólogo, no la de un pintor.

Muchos de sus lectores reprochan a Stevens haber malgastado el tiempo en algo que no dista mucho de coleccionar objetos de porcelana antigua. "Si lo que le gusta son las cosas viejas", dicen, "por qué no se dedica aquí mismo, en el país, a reunir viejos Fords o Locomóviles o Stutz Bearcats, o Mother Bloors decrepitas?". Pero, es extraño que ninguno se haya sentido nunca insultado por sus crueles verdades o medias verdades sobre los Estados Unidos. Los poemas de Richard Dehmel, acusados una vez de obscenos, hubieron de ser absueltos por no haberlos podido comprender los jueces, y tal vez, lo mismo pasó con las crudas verdades de Stevens. Sin embargo, solían ser muy claras. Cuando Stevens vió al General Jackson enfrentarse a los "ridículos, los pequeños ridículos", se le ocurrió definir a lo "Sublime Americano": lo sublime "desciende al propio espíritu, al alma y al espacio, al espíritu vacío en el espacio vacante". Puede que esto sea siempre así en todas partes; sin embargo, tiene que resultar amargo vernos reducidos a ese extremo: por ello, no es raro que el poema concluya: "Qué vino puede uno beber? Qué pan puede uno comer?". "La Vida Ordinaria", un poema, contempla la torre de la iglesia, "una línea negra al lado de una línea blanca", en nada diferente de "la chimenea de la central eléctrica"; bajo "la atmósfera depresiva", a "la mórbida luz", un hombre es "un resultado, una demostración"; los hombres "no tienen sombras, y las mujeres solamente un lado". No comemos "ya el viejo dulce de semillas, la almendra y la fruta... Saboreamos cabezas humanas"; la mesa es un espejo y los comensales engullen sus propias imágenes. "Las torres están vacías lo mismo que

las gentes”, nos dice Stevens en “Soledad en Jersey City”, un poema que rebosa de desesperada frivolidad, mientras observa desde la ventana de la Habitación N° 2903 el desolado paisaje, cuya destrucción, pensamos, fué una vez encomendada por Dios a sus ángeles y éstos no pudieron hacer nada para empeorar lo que encontraron. Y “En Oklahoma, Bonnie y Jossie, con sus trajes de algodón, danzaban alrededor de un tronco. Ohoyajo, Ojoo, Ojoo, gritaban, celebrando las nupcias de la carne y el aire”. Sin lo que es supérfluo, la sobrecarga del espíritu, el hombre es un pobre animal desnudo, de dos piernas. “Palabras campestres” presenta al poeta bajo el sauce del exilio cantando “como el cucú del reloj” a Belshazzar, “roca putrefacta, pútrido pilar de un pueblo pútrido”, “un viejo canto rebelde, una aguda canción cuyo sentido nunca se revela”. Pero si se despeja la nube que oscurece su corazón y su mente, entonces Belshazzar habrá oído y entendido: “Qué es lo que mi sensibilidad aspira? Me enseñaron las cosas que quedaron atrás y las que a un lado se apartaron. Anhela el punto diamantino y brillante. Aspira que Belshazzar pueda leer rectamente las páginas luminosas que reposan sobre sus rodillas; ellas se refieren al ser, no a su nacimiento y muerte. Quiero viriles palabras con su aliento” (1). Si este intelectual se halla “aislado”, no es precisamente porque desee estarlo... Pero, quizás, “Desilusión a las diez de la noche” es la queja mejor expresada por Stevens, y al mismo tiempo, la más desesperada y divertida: “Las casas están encantadas por las dormilonas blancas. Ninguna es verde o púrpura con anillos verdes, o verde con anillos amarillos, o amarilla con anillos azules. Ninguna es extravagante con medias de encaje o cinturones de cuentas. La gente no sueña ahora con gorilas y moluscos. Solamente, aquí y allí, un viejo marino borracho, dormido con las botas puestas, atrapa tigres en el clima rojo” (2).— Cualquier estudioso (con la educación superior Macauliana, por supuesto) puede más o menos intuir el significado de este poema. Por qué las “diez de la noche”? Todos han ido a la cama temprano con la regularidad de mecanismos bien ajustados; los fantasmas son ahora tan sólo dormilonas blancas, la vulgar dormilona blanca del Hombre Común, del Hombre Económico, del Hombre Racional —un mero lugar común, ni peculiar ni extraño ni tradicional; y los sueños se han vuelto tan pedestres como las dormilonas

(1) “What is it my feeling seeks?/I know from all the things it touched/and left beside left behind./It wants the diamond pivot bright./It wants Belshazzar reading righth/the luminous pages on his knee,/of being, more than birth and death./It eants words virile with his breah”.

(2) “The houses are haunted/by white nightgowns./None are green,/of ourple with green rings,/or green with yellow rings, or yellow with blue rings./None of them ar strange,/with socks of lace/and beaded ceintures./People are not going/to dream of baboons and periwinkles./Only, here and there, an old sailor,/drunk and asleep in his boots,/catches tigers/in red weather”. (“Disillusionment of Ten O’Clock”).

fantasmas. Aquí y allá un viejo marino, desacreditado y borracho, vive todavía en la realidad primitiva (no sueña con atrapar, sencillamente atrapa): “marinero”, para invocar a la anacrónica Europa, la anticuada Asia, el océano pasado de moda; “viejo”, para introducir el pasado y convertir al marino en un sobreviviente moribundo. Qué acusación contra el Presente podría compararse en su vulgar finalidad con “La gente no sueña ahora con gorilas y moluscos”? No obstante, hay quienes suelen achacar falta de sentido a este poema.

Un poco más tarde, Stevens descubre lo mucho que los Estados Unidos tienen en común con el resto del mundo; divide, entonces, todo en forma diferente y contrasta el pasado y el presente de los Estados Unidos y del mundo. En su libro, “Harmonium” Stevens llega a amar aún más a los Estados Unidos cuando piensa en ellos como naturaleza primitiva, como potencialidad pura (trata con especial simpatía a los Negros, los Indios Mejicanos, y a todos los demás sectores marginados); y este sentimiento se halla en especial presente en la parte final de “Domingo a la Mañana”: “Ella escucha, sobre el agua silenciosa/una voz que grita: “La sepultura en Palestina/no es el pórtico de los espíritus que se demoran./Es la tumba de Jesús, donde yació”/Vivimos en un viejo caos del sol,/o en una vieja dependencia del día y de la noche,/o en la soledad de una isla, sin tutela, libres,/de esa anchurosa agua, inescapable./Recorren los ciervos nuestras montañas, y las codornices/silban en torno sus espontáneos gritos;/las dulces frutillas maduran en la soledad;/y, en el aislamiento del cielo,/al atardecer, bandadas casuales de palomas trazan/ambiguas ondulaciones cuando descienden/hacia la oscuridad, con extendidas alas”. (Traducción de A. Bioy Casares y Jorge Luis Borges — Revista “SUR”, Nos. 113-14, correspondientes a marzo-abril de 1944) (1). Con el refinamiento y pureza del gran estilo, tan perfecto en su tranquila transparencia como lo mejor de Wordsworth, se nos presenta aquí la soledad última que aparece tardíamente en la historia de la humanidad, no ya como creación de Dios sino de la Naturaleza de la cual procedemos; el hombre liberado del mito, sin Dios, sin nada aparte del universo que lo ha producido, se reviste en estos versos, que podrían figurar con justicia entre los más bellos de la poesía norteamericana, de una pura y emocionante grandeza. Sin embargo, dos o tres pasajes de “Esthétique du Mal” (2), lo mejor de la última

(1) “She hears, upon that water without sound,/a voice that cries, “The tomb in Palestine/is not the porch of spirits lingering./It is tre grave of Jesus, where he lay”/We live in an old chaos of the sun,/or old dependency of day and night,/or island solitude, unsponsored, free,/of that wide water, inescapable about us their spontaneous cries;/sweet berries ripen in the wilderness; and, in the insolation of the sky,/at evening, casual flocks of pigeons make/ambiguous undulations as they sink/downward to darkness, on extended wings”.

(2) “Estética del Mal” —En francés el título del libro de Stevens.

poesía de Stevens, no desmerecen ante aquéllos; y en "Harmonium" nos encontramos con seis u ocho de los más hermosos poemas escritos en los Estados Unidos. "Partes del Mundo" es un libro delicioso tomado en su conjunto, aunque en realidad ninguno de sus poemas podría compararse individualmente con los mejores de "Harmonium". Pero "Auroras del Otoño", la última obra de Stevens, es radicalmente diferente. Observamos en ella la inteligencia, distinción y fácil virtuosismo de un maestro —pero se necesita de algo más para dar vida a un libro tan abstracto y monótono y exageradamente típico. Los versos de este género son siempre el producto de un largo proceso evolutivo, el cual, en el caso de Stevens, ha sido particularmente interesante.

El hábito de filosofar en poesía —o de aparentar que se filosofa, o de usar el tono y las imágenes de las construcciones filosóficas, o de soñar pseudo filosóficamente de día— ha sido desafortunado para Stevens. La poesía no es un medio apropiado para la filosofía. Un poema filosófico tendría que satisfacer requerimientos inconciliables: por ejemplo, lo último que podemos exigir a la filosofía (que sea interesante) es lo primero que esperamos del poema; el poeta filósofo adopta un aire elevado y metódico, aunque absurdo y desesperado, cuando trabaja en su tanque volador, o en su máquina de coser que también toca el piano. (Recordemos la gracia de Richard Wilbur "También desapareció Tom Swift, el que no trabajaba sino a expensas de su ingenio, juntando dirigibles en el patio de afuera, en el buen tiempo, y silbando tras la cerca de Tom Sawyer"). Cuando Stevens afirma que la Suprema Ficción ante todo "debe ser abstracta", el lector protesta "Por qué, si el propio Hegel la calificó de concreta y universal?"; el instrumento del poeta, la palabra, es un ente abstracto, y el poema tan sólo adquiere la concreción y singularidad que constituyen su razón de ser como resultado de la organización especial de las palabras que el artista escoge para su obra. Pero Stevens tiene la debilidad —fatal para un poeta y siempre presente y en aumento en Stevens— de pensar en lo particular como ejemplo de verdades generales, o como un objeto estético que existe simplemente para ser contemplado; a menudo se refiere a las cosas materiales o a los seres vivientes como si sólo fueran generalizaciones de un orden inferior sin precedentes. No hay duda que un poeta debe encarar lo concreto como primario, como a algo mucho más que un caso, o una variedad que se percibe, o un miembro de una categoría superior —por el contrario, para el poeta, la existencia de la generalización es siempre derivada, y su autoridad, delegada. Como si estuviera hablando de Stevens, dijo Goethe: "No es lo mismo para el poeta aproximarse a lo particular por la relación con lo universal que descubrir lo universal en lo particular. (En el primer caso) lo particular actúa como un ejemplo, una instancia de lo universal; el segundo, sin duda, representa la

verdadera naturaleza de la poesía. Quien aprehende lo particular como esencia viviente llega también a lo universal".

Stevens posee todas las facultades del poeta con excepción de la dramática. La falta de contacto con la vida perjudica mucho su poesía y le empuja cada vez más hacia la abstracción, a filosofar, a ver al perro que agita la cola y puede mordernos como el "conejillo de Indias" del epistemólogo que estudia el gran problema del mundo, como la "mezcla cilíndrica del marrón y el blanco" del esteta que contempla el gran cuadro del mundo. En otros poemas, Stevens adopta distinta actitud: "Al alba, los paracaidistas descienden y al hacerlo van trozando la grama. Un navío se sumerge en las olas humanas, gigantes ondas sonoras que las campanas tañen en la torre del pueblo. Violetas, grandes macetas, brotan de las olvidadas casas de los pobres villanos, a quienes el campanario, desde hace mucho tiempo dijo el adiós, adiós, adiós" (1). Este es, sin duda, un cuadro de la gente que vive y padece. Sin embargo, necesaria y fácilmente, la escala se vuelve demasiado pequeña, la distancia demasiado grande, y nosotros, los pobres villanos, quedamos reducidos a simples datos para ser manipulados.

Cuando leemos los últimos poemas de Stevens nos convencemos de que necesita escapar de sí mismo, ser poseído por los temas, permitir que el tema individualice al poema; recordamos con nostalgia cuánta mayor especificación había en "Harmonium" —cuando se es joven, aunque uno trate de ser metódico y racional, la realidad termina por imponerse. La mejor parte de "Harmonium" se sitúa en un nivel que es muy difícil sobrepasar; y sólo en forma muy débil e intermitente Stevens llegó a practicar la introspección dramática, o la capacidad de sentirse obsesionado por la vida, las acciones, los temas, o el desvergonzado interés del camaleón por todas las cosas menos por sí mismo, es decir, aquellas actitudes que le habrían facilitado quebrantar el orden, la costumbre y el sobrio sentido práctico que arrastra la edad. Hoy podemos verlo a menudo lamentablemente dominado por su propio método, un fósil aprisionado en la roca de sí mismo —del mejor mármol, sin duda, pero mármol, al fin.

Todos sus "Tunk-a-tunks", sus "hoo-goo-boos" —esas pequeñas invenciones sonoras, no muy interesantes y algo amaneradas y construídas— cuán típicas son del estilo magistral del filósofo inglés, que emite gruñidos y ruidos extraños, emplea ejemplos caseros y cita con harta frecuencia a "Alice", en un esfuerzo de dar a su disertación al-

(1) "At dawn,/the paratroopers fall and as they fall/they mow the lawn. A vessel sinks in waves/of people, as big bell-billows from its bell/bell-bellow in the village steeple. Violets,/greats tufts, spring up from buried houses/of poor, dishonest people, for whom the steeple,/long since, rang out farewell,/farewell, farewell".

guna apariencia de la realidad de que obviamente carece. Estos "trompetazos por las bodas del alma" suenan muy divertidos en los oídos del trompetero pero resultan tan torpes para el lector como todos los vocablos extranjeros que suele utilizar. Algunos de esos términos foráneos son brillantes, muy pocos, agradables, y el resto, un desastre: "no puede uno sino deplorar su demasiada intimidad con las lenguas extranjeras", como dijo Henry James, de Walt Whitman, a Edith Wharton.

Nunca es Stevens más filósofo, abstracto y racional, que cuando nos pide no tener fe sino en las sensaciones y percepciones inmediatas; pues esto viene solamente a resultar una generalización destinada a convencernos, y, además, en qué parte de los últimos poemas se halla lo singular —la gente, las acciones, las vidas— para que podamos confiar en ellos?. Y toda vez que Stevens crea un mito para mezclar particulares y generalidades estéticos, uno se siente como si nuevamente recibiera la visita del joven Saint Simon, o de Comte, o de aquella actriz que representaba a la diosa Razón bajo la mirada aprobatoria de Robespierre. Los mitos de Stevens no brotan de la tierra sino de las nubes, de las ordenadas, pulcras y razonables nubes que habitan en el cerebro de cada uno. Un ser tan demasiado racional y tan deliberadamente fantasioso es incapaz de crear un mito —de igual manera nos lo podemos imaginar estableciendo un culto en Los Angeles. Al leer las obras del siglo XVIII, nos damos cuenta de la presencia de hombres de buena voluntad, buen gusto y buen sentido al fondo de todo y de todos; pero para Stevens —que siempre está oscilando entre el barroco y el rococó y que nos recuerda en muchos aspectos al siglo dieciocho— ese ser que se halla en el fondo de todas las cosas es culto, apreciable y racional, fuera de toda proporción: el Viejo Adán se convierte no en Robinson Crusoe sino en Bernard Berenson.

Metastasio comenzó como un improvisador y terminó siendo un poeta; al leer los poemas de "Auroras del Otoño" sentimos que lo contrario le ha estado sucediendo a Stevens. Uno de los poemas se inicia en forma reveladora: "Un ejercicio para ver el mundo. Sobre la marcha! Pero uno mira el mar mientras improvisa en el piano". Y no solamente el mar. Un libro como éste se lee con extraño placer, no con el que proporcionan los versos, sino como si estuviéramos leyendo un "Diario de Viajes de un Esteta", que trabaja más por placer que en serio, apunta religiosamente sus observaciones, y nos produce agrado con sus relatos, frases agudas, ideas interesantes, sutiles pinceladas, pero que raras veces trata de subordinar su Método a las exigencias de algún suceso particular o tema. Los versos son cada vez menos diferenciados; el procedimiento se pone más en evidencia que el objeto procesado; todo se halla de tal forma sometido a la voluntad, al hábito y a los antojos del autor (pues, como lo dice

Virgil Thomson, "entre todas las técnicas de trabajo, la improvisación resulta ser la más servil a los caprichos personales") que no parece importar mucho lo que en realidad está por debajo de estas metamorfosis inmemoriales. Lo insustancial es tan común en Stevens que no nos percatamos cuando la forma trata de significar algo: qué verdad podría sobrevivir estos azucarados calificativos?: "Fué como tiempo súbito en un mundo sin tiempo, este mundo, este lugar, la calle en que me encontraba, fuera del tiempo: pues lo que no es está fuera del tiempo, no es, o pertenece al pasado, está acabado..." (1). Y en otro tramo: "Fué en ninguna otra parte, fué allí y porque no fué en ninguna otra parte, su sitio hubo de ser supuesto, algo supuesto en un lugar supuesto, una cosa que ocupó un lugar que él ocupó..." (2). El propio G. E. Moore tocando la espineta. Y todo se ve peor cuando se le compara con un pasaje de ese clásico de nuestra prosa, generalizador en la Edad de la Razón, infortunada víctima de la Dicción Poética... pero, permítasenos citar: "Tal como las brujas se apoderan de los Sábados, menos por placer que por maldad, así éstos malgastan su alegre, miserable Noche; dando vueltas aún se deslizan los Fantasmas de la Belleza, y embrujan los lugares donde su Honor murió. Ved como el Mundo recompensa a sus Veteranos! Una Juventud de Placeres, una Vejez de Pícaros; fidelidad sin objeto, astucia para nada, jóvenes sin Amantes, ancianos sin Amigos; un Petimetre fué su Pasión, más su Premio un Borracho; activos, ridículos y muertos, olvidados!" (3).

La inmediatez, precisión y singularidad, el contacto vivo con las cosas y la precaria belleza de algunos poemas de "Harmonium" —"la belleza de la luz de luna va descendiendo, descendiendo, cuando el sueño invade el aire inocente" (1).— termina por extraviarse en la retórica, en la elaboración, el artificio y la inventiva, en la maraña de un Método ecuménico de ver, pensar y expresar, en el andamiaje de la "destreza": por qué nunca nadie, bondadosamente, facilitó a Stevens un ejemplar de los "Principios del Arte", en los cuales, Co-

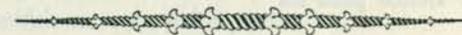
- (1) "It was like sudden time in a world without time,/this world, this place, the street in which I was,/without time: as that which is not has not time,/is not, or is of what there was, is full..."
- (2) "It was nowhere else, it was there and because/it was nowhere else, its place had to be supposed,/itself had to be supposed, a thing supposed/in a place supposed, a thing that reached/in a place that he reached..."
- (3) "As Hags hold Sabbaths, less for joy than spite,/so these their merry, miserable Night;/still round and round the Ghosts of Beauty glide,/and haunt the places where their Honor died./See how the World its Veterans rewards!/A Youth of Frolics, an old Age of Cards;/fair to no purpose, artful to no end,/young Lovers, old without a Friend;/A Fop their Passion, but their Prize a Sot;/Alive, ridiculous, and dead, forgot!"
- (1) "The beauty/of the moonlight/falling there,/falling/as sleep falls/in the innocent air".

lingwood argumenta in extenso (mucha gente opina que lo prueba) que el arte no es de ninguna manera una habilidad? (Apenas me atrevo a citar el dicho todavía más tajante de un gran poeta: "Niego que la poesía sea un arte"). En las "Auroras del Otoño" casi todas las cosas se ven a través de una brillante niebla, un hábito no propiamente de estilo, sino maquinal, perceptivo: los anteojos verdes nos muestran un mundo de espectáculos verdes; y el lector al contemplar ese Paraíso, piensa tímidamente: "Pero todo esto es tan monótono". Cuando Marx dijo una vez que él no era marxista, pienso yo que quiso dar a entender que él no era uno de sus discípulos, es decir, que no le convencerían los alcances y simplificación que algunos de sus adherentes llegarían a atribuir a su doctrina. Un artista de éxito debe siempre rezar esta plegaria: "Señor, no permitas que me aferre a creer *solamente esto*; dame el valor de admitir algo aparte de mis propias convicciones; permíteme escapar del laberinto de mi yo, de las agobiantes entrañas de mi propia singularidad".

Me he sentido con la libertad póstuma para hablar, como lo he hecho, de las debilidades de Stevens, del último molde en el que él mismo decidió fundirse, puesto que lo considero —y estoy seguro que también mis lectores— uno de los auténticos poetas de nuestro siglo, cuyos versos no dejarán de leerse mientras se oiga la música de Vivaldi o Scarlatti, o se admiren los cuadros de Tiepolo o Poussin. Sus mejores poemas son la obra de un hombre eminentemente humano —comprensivo, magnánimo, tan brillante como inteligente; con parejo acierto, los poemas ven, sienten y piensan; tratan con maestría los aspectos de la vida que exigen maestría, y sienten los demás con acatamiento, tristeza o deleite. Mentes con un tal grado de excelencia, de esa amplitud y delicadeza de entendimiento, tienden un puente entre nosotros y el pasado, pues encarnan el pasado hecho vida; y son al mismo tiempo nuestro más seguro vínculo con el futuro, pues son lo que el futuro conocerá de nosotros. Cuando percibimos la elevación, suavidad y desinterés, y la pensativa veracidad de un poema como "Esthétique du Mal", sentimos agradecimiento y veneración por una poesía que tan bien comprende el tamaño y la edad del mundo; que nos recuerda, mientras la disfrutamos sentados en las sillas inspiradas en las exhibiciones del Museo de Arte Moderno, ese inmemorial orden o desorden cubierto por la epidermis monomolecular de nuestros actuales esquemas; que nos aconsejan —como Santayana escribió de Spinoza— "decir a estos pequeños agnósticos, circunnavegantes del ser: *Yo no te creo; Dios es grande*". Muchos de los poemas miran depresivamente "el inmenso detritus de un mundo completamente estéril, que va de la esterilidad a la esterilidad, de la desesperada esterilidad del pasado a la esperanzada esterilidad del porvenir"; pero no pocos de los versos celebran los inalterables goces, los inextinguibles intereses, de la vida. Al concluir la lectura de los mejores

poemas de Stevens, una vez más recordamos que el hombre no es tan sólo la burla y el enigma del universo, sino también la gloria.

Algunos de mis lectores podrían preguntarme: ¿Cómo se las ingenia Ud para conformar sus observaciones con el veredicto de que "Auroras del Otoño" no es un buen libro? ¿No debería la producción del Poeta Maduro superar sus primeros frutos? (Cabría preguntar lo mismo acerca de "The Cocktail Party"). Todas esas dudas nos llevan a la conclusión que el poeta es un ser que se ha preparado a recibir la visita del demonio, una especie de trabajador que se halla proclive a escribir poemas por accidente —pues de otra manera estaríamos siempre esperando que escriba buenos poemas, y esto no es posible esperarlo ni aún de los buenos poetas, mucho menos de los que no lo son. Los buenos pintores pueden pintar buenos cuadros a los sesenta años, como una huerta produce regularmente manzanas; pero Planck es un gran científico por haber hecho un gran descubrimiento cuando era joven —y recuerdo que un matemático reconoce en sus memorias que después de cumplir los cuarenta años ya no se sentía capaz de producir ninguna obra creativa de importancia en su disciplina. Un buen poeta a los cuarenta años aún sigue siéndolo a los sesenta; pero lo más probable es que a esa edad ya no escriba versos, o que solamente realice ejercicios poéticos a su manera, o que haya regresado a los lugares comunes que fueron populares cuando era joven. El buen poeta es aquel que en toda una vida expuesta a las tormentas, cae abatido por el rayo unas cinco o seis veces; el gran poeta, una docena o dos, no más.



poemas de eli galindo

orfeo 1

Luego de vagar en el polvo
aparto la espuma
y bebo de esta lluvia que va sobre las piedras

Dejo los ropajes
me hundo a limpiar mis formas
y contemplo aquella piel
apenas rota en el lugar donde caen las hojas

Las olas han vuelto a unirse sobre los peces

En las aguas no entra la muerte
sólo pasa sin cesar por las ramas vacías

Salgo al campo abierto
Llamo el rostro no tocado por el sol
a Eurídice
entro por ella bajo ramajes
Y siento cruzar sobre mis párpados
grupos de aves
vuelos ajenos para mí

orfeo 3

Mi cabeza cae entre las algas

Sobre mis ojos baja la bruma

He quedado a la deriva

El oleaje va entre mis paredes vacías
nublando los espejos
descolgando paisajes

Las hojas pierden sus líneas
al rozar mi pedazo de rostro

Sobre mis párpados quedan las ramas muertas

Abren paso los peces

A veces me detiene algo pesado
raíces hundidas
líanas que bajan de los árboles
y luego sigo río abajo
golpeándome contra los riscos
resistiendo en mi cara las patas de los pájaros

poemas
de marzio siracusa

octubre

Octubre.
Llamas de estrellas
Han helado las hojas.
Octubre,
Una clara palidez
Nada en los ojos
Que quisieran recobrar la medida.
Octubre,
Los hombres serán tan sólo niños
Curiosos de su llegada.
En octubre el vapor de los campos
Respira con el humo.
Entre caminos de árboles
Yo no sé qué hacer.

noviembre

Las hojas que agita noviembre
Con tímidos pensamientos
Se van al cielo.
Vuelan por las ondas
Hacia puentes sin ríos.
Tu mano apenas despierta
En la lenta noche
Llueve sobre la tierra
Un dulce murmullo de reflejos sonrientes.
Al cielo de nubes vagas
Serenos y sin estrellas,
Quien antes allí jugaba
Las ve irse, luego morir.
Quizás la muerte esté en lo alto.
Llueve sobre la tierra
Y miro la luz disolverse
En fugaces corrientes.

me quedo

Se ha disuelto la luz en la pared.
Frío mañana desde azules naves
Apoyadas en nosotros.

Con la arena,
Con los ecos que la sangre despierta,
Dudas de estrellas,
Estaremos aquí
Estrechando el eterno golpe de gaviota.
Otras formas vivirán para nosotros.

Me quedo porque entre lo que soy
No se escurra la serpiente
Que se enrosca entre dos piedras
Para no decepcionarte, materia.

Vuelve mañana
Llevando fiesta de tierra al cielo.
Para ahogarse en tu mar
Los muertos se levantarán con las bocas abiertas.

notas y comentarios

UN POEMA DE SIMONE WEIL

La breve nota de la edición francesa de "Pensamientos desordenados acerca del amor a Dios" ("Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu"), libro que resulta una compilación de textos escritos por la autora en diversas épocas ("El Cristianismo y la vida campesina", "Reflexiones desordenadas sobre el amor a Dios", etc.), nada dice acerca de la ocasión en que fue escrito el poema "La Puerta", que privilegiadamente aparece en el volumen a manera de pórtico al vasto y rico espacio de pensamientos, tan hondos como vehementes, que Simone Weil dejó en testimonio de una experiencia religiosa nada común ni fácil.

Esta mujer de excepción; agobiada, como se ha repetido tantas veces, por su sed de absoluto; fascinada ante su conocimiento de Dios y ávida de desentrañar el sentido de la desgracia, la justicia, la caridad, a partir de una visión y exégesis tan personales como dramáticas del cristianismo, pensó sobre el ser divino en términos en verdad desordenados, a juzgar por sus impetuosos escritos y, sobre todo, por una urgencia y clamor que recuerdan la voz suplicante de los grandes místicos, cuando, agobiados por la condición mundana de sus cuerpos, sintiéndose vencidos o faltos de fuerzas para resistir las seducciones del mal, demandaban de su Dios la muerte, pensando así que el alma se liberaría definitivamente de sus ataduras a la tierra (el reino de este mundo). Pertenece a la tradición cristiana, en efecto, considerar el mundo conocido como ámbito provisorio, lugar de tránsito donde seres, relaciones y cosas apenas son ensueños, ya que "este mundo es la puerta cerrada y al mismo tiempo el tránsito" (S. Weil — "Cuadernos").

"Aperite mihi portas justitiae": "Abreme las puertas de la justicia", texto del Salmo 118 (19-20-24-25-26) sobre el cual Dietrich Buxtehude compusiera una de sus más hermosas Cantatas, expresa esta idea del portal, o mejor, del umbral, que tan obsesivamente llevó a Simone Weil a escribir "La Puerta", poema en verdad de los más turbadores de la literatura mística.

"Abrenos pues la puerta y veremos los huertos,
beberemos su agua fresca donde la luna ha dejado su huella
Arde el largo camino hostil a los extranjeros
Erramos sin saberlo y no hallamos lugar en ninguna parte".

El Cuarteto se inicia con las implorantes palabras de un verso cuyo final se refiere al goce de la visión de los huertos, que presumiblemente formen parte, en la imaginación de la autora, del ansiado paraíso perdido, para concluir afirmando nuestra condición de extranjeros, de criaturas deambulantes sobre una tierra (o mundo) que arde y nos resulta hostil. Las restantes estrofas revelan todas las angustiosas mudanza del alma impaciente, condenada a sufrir en su impotencia y en su sed divina:

“Queremos ver flores. Aquí la sed nos domina.
Vednos ante la puerta, esperando y sufriendo
la derribaremos a golpes si es preciso
Presionamos y empujamos, pero el obstáculo es muy sólido”

“Hay que quedarse extenuado, esperar y mirar en vano
Miramos la puerta; está cerrada, inexpugnable
Fijamos nuestros ojos en ella; lloramos por el tormento;
la vemos siempre; el peso del tiempo nos agobia”

“La puerta está ante nosotros; ¿de qué sirve desear?
Más vale irse y abandonar la esperanza
Nunca podremos entrar. Estamos cansados de verla...
Al abrirse la puerta dejó pasar tanto silencio”

“que no aparecieron los huertos ni flor alguna;
sólo el espacio inmenso donde reinan el vacío y la luz
surgió de pronto por todas partes, colmó el corazón
y lavó los ojos casi ciegos por el polvo”.

Sobrecoge ciertamente ese verso prodigioso: “al abrirse la puerta dejó pasar tanto silencio”, cuya impresionante sugerencia es como anuncio el terrible final, ya que un mundo de cosas amadas —huertos, flores...—, que esperábamos nos aguardase también al otro lado de la puerta, ha desaparecido. En su lugar está lo innombrable o algo que es tan sólo vacío y luz, espacio que sacia el corazón y lava los ojos del polvo terrenal.

Al concluir su lectura, percibimos en “La Puerta” el dolor majestuoso de un alma que, inconforme e impaciente ante su Creador, se entrega a pensar desordenadamente en la trascendencia del ser (del suyo y de los otros), transmitiéndonos asimismo el alivio que viene a cubrir el cansado y martirizado corazón, que es el nuestro también en alguna forma.

T. T.

textos y autores

El texto de George Steiner fue recogido en su libro *Language and Silence* (Penguin Books, 1967), y traducido para POESIA por nuestra colaboradora Magdalena Coelho.

Del notable poeta francés Jean Follain, trágicamente fallecido hace dos años, Gallimard viene de publicar *College*, una hermosa colección de prosas autobiográficas. Las versiones de los poemas publicados son de Eduardo Bosco y Octavio Lange.

Rafael Humberto Ramos Giugni (*Errantes cubrirán mi cuerpo*, 1972), prepara la edición de su segunda colección de versos.

El excelente trabajo de Jarrell, “el mejor espíritu crítico de nuestra generación”, en palabras de Robert Lowell, pertenece a *The Poetry and the Age* (Faber, 1973). La traducción es de Ignacio Iribarren Borges, distinguido amigo de esta revista.

Eli Galindo pertenece a las más recientes generaciones de poetas venezolanos. Los poemas publicados pertenecen a un libro en preparación.

Los textos del joven poeta italiano Marzio Siracusa, fueron enviados especialmente para su publicación en POESIA, por su traductora, Marisa Vannini de Gerulewicz.

ECO

Avda. Jiménez de Quesada 8-40
Bogotá — Colombia

REVIEW

Center for Inter-American Relations
680 Park Avenue, New York, N. Y. 10021

PLURAL

Reforma 12-505
México 1, D.F. México

PAIDEUMA

A Journal devoted to Ezra Pound Scholarship
University of Maine, Orono, Maine 04473

DIALOGOS

El Colegio de México
Guanajuato 125, México 7, D. F.

LA GACETA

Sección Literaria
San Miguel de Tucumán
República Argentina



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
DIRECCION DE CULTURA

Rector

ANIBAL JOSE RUEDA

Vice-Rector Académico

LUIS CARRILLO

Vice-Rector Administrativo

LUIS DELGADO FILARDO

Secretario

EZEQUIEL VIVAS TERAN

Director de Cultura

GABRIEL DE SANTIS

Departamento de Literatura

TEOFILO TORTOLERO

Canje: Poesía — Los Sauces — Calle 132 A No. 98-3
Valencia — Venezuela

EN LOS PROXIMOS NUMEROS TEXTOS DE

HOMENAJE A HUMBERTO DIAZ CASANUEVA

ENCUESTA SOBRE POESIA VENEZOLANA

POETAS DEL BLACK MOUNTAIN COLLEGE

SYLVIA PLATH

HAROLDO DE CAMPOS

ANGEL RAMA

HOMENAJE A PAUL CELAN

LUDOVICO SILVA

ROBERT BLY