

# POESIA

GUILLERMO SUCRE

JOSE LEZAMA LIMA

MANUEL ALVAREZ BRAVO

Pierre Reverdy:  
*Notas sobre la Poesía*

Sobre poesía

Entrevista con Lezama Lima

## POEMAS

*José Lezama Lima, Umberto Saba*

*Tadeusz Rozewicz, Rodolfo E. Modern*

## NOTAS-COMENTARIOS

*T. S. Eliot*

# 29

# POESIA

No. 29

Vol. 5 No. 5

- 1 José Lezama Lima *Sobre poesía.*  
5 José Lezama Lima *Rapsodia para el mulo*  
9 Manuel Alvarez B. *Entrevista con Lezama Lima*  
15 Umberto Saba *Poemas*  
19 Guillermo Sucre *Introducción a Notas sobre la Poesía*  
24 Pierre Reverdy *Notas sobre la Poesía*  
31 Tadeusz Rozewicz *Tres poemas*  
35 Rodolfo E. Modern *Poemas*

## NOTAS Y COMENTARIOS

- 37 Old Possum *Alejandro Oliveros*

REDACCION: Alejandro Oliveros / Eugenio Montejo  
Reynaldo Pérez-Só

---

POESIA, revista bimestral de poesía y teoría poética editada por el  
Departamento de Literatura de la U. C. - Apdo. 3052. Valencia, Venezuela

## SOBRE POESIA

jose lezama lima

Existe una función creadora en el hombre, trascendental - orgánica, como existe en el organismo la función que crea la sangre. La poiética y la hematopoiética tienen idéntica finalidad. Instante en que lo inorgánico se transforma en respirante, es decir, en que aparece el espacio asimilado, pues la respiración es el espacio asimilado que se devuelve. En una superficie de metal, ágata o piedra, el aire es refractado, devuelto; el vegetal lo incorpora, pero sin posibilidad de diálogo. El hombre solamente asimila el espacio y lo devuelve con un logos, con un sentido, es el verbo. El verbo era Dios y Dios era el verbo, los dos espacios, el exterior y el interior, el visible y el invisible se comunican, o mejor, están ya en la unidad. La frase de Heráclito, en el sueño el alma tiene ojos de lince, y la de Bloy, la mejor música es la respiración de los santos, coinciden por igual la vigilia y el sueño, la agudeza y lo vegetativo, el oleaje y el mirador. En el sueño, tal como aparece en la teogonías, el alma unida al aliento universal se refugia entre las dos cejas el *O H M*, por eso los antiguos afirmaban que si en el sueño golpeáramos esa región con un martillo de plata, el hombre muere.

De tal manera que el verbo aparece como la imagen de lo estelar. Voz, verbo e imagen, trilogía que sólo acompaña al hombre. En la respiración del hombre se conjuga por instantes el verbo, la voz, la imagen con lo telúrico de las entrañas. El espacio más secreto del hombre se transfigura con la llegada de lo estelar.

En el mundo griego se reemplaza esa imagen de lo estelar por la terateia y la identidad.

Sobre el fondo de la identidad se verifican las incesantes metamorfosis, es decir, porque A es igual a A, este ciervo es aquel árbol, esta capa es el escudo de Aquiles.

Ejemplos de terateia: el fondo de Prometeo, en las rocas del Cáucaso recibe la visita de *Io*, de la familia de las inaqueas, perseguida por los tábanos por haberse negado a entregarse a Júpiter.

En la Hécuba, de Eurípides, más ejemplos de terateia, un muerto, un morador de las sombras, nos dice de pronto: Si vosotros, que tan espantados miráis, deseáis conocerme, sabed que yo soy el alma de Polidoro, hijo del rey de Príamo, que ahora vengo de las hondas cavernas del infierno, llenas de espanto y tinieblas, a ver otra vez esta lumbre del cielo.

Al surgir el mundo católico la poesía adquiere pesadumbre y gravitación.

Una frase de San Pablo: Charitas omnia credit, la caridad todo lo cree. Eterno juego de la balanza entre la gracia y la caridad, entre el demiurgo y el hombre.

Otra frase de Pascal: La fe es la sustancia de lo inexistente. Supera y profundiza el mundo griego, lo inexistente, se sustantiviza. Surge la máxima absurdidad en el hombre, es la máxima sustantividad, la resurrección.

La totalidad de la creencia, de la fe, es la infinita posibilidad, es decir, la resurrección.

El potens aparece entre los etruscos, el si es posible. A esto se añade el latino Hoc age, hazlo. El potens por la imagen hace posible la sobrenaturaleza, el virgo potens.

Se escinde el mundo antiguo. La poesía griega fundamentada en la terateia y en la metamorfosis, y la nueva poesía fundamentada en la gracia, la caridad y la sobrenaturaleza.

Definición del potens: lo imposible moviéndose en la infinitud engendra un potens que es la imagen posible.

Cuando me acercaba a mi madurez, vi cómo lo cuantitativo, lecturas diversas, experiencias, esperas y apresuramientos, se iba trocando en lo cualitativo. Es el momento, según Descartes, en que la ceniza se convierte en cristal.

Frase de Abate Vogler: Hacer de tres no un cuarto sonido sino un astro.

Ese sentimiento está también en el pueblo. Véase la copla:

Tres palabras suenan,  
al fin de tres sueños,  
y las tres desvelan.  
La primera es tu nombre,  
la segunda el nombre de ella.  
Te daré más que me pidas,  
si me dices la tercera.

El uno, la diada, el terciario, el fervor del *ascendit*, los invade y recorre.

Desde la tetractis (Dios, la justicia apolínea, el juramento, la pirámide, la invocación) hasta el septenario, el ritmo (din don din don din don din) se establece una pausa, lo que nuestros clásicos llamaban un retiramiento, que es el que llena la poiesis, la poesía.

Caminos de la poesía:

- a) La ocupatio de los estoicos. El agua que se prolonga tapa todas las grietas.
- b) Las vivencias oblicuas. El conmutador que se enciende y engendra una cascada en el Ontario.
- c) El súbito. Vogel (pájaro), Vogel baner (jaula para pájaros), Vogelon (el acto sexual).
- d) Lo hipertélico. Destruye al crear. Acto que va más allá de su finalidad.
- e) El icneumon. La rata del faraón que se come los huevos del cocodrilo, si no las márgenes del Nilo serían inhabitables.
- f) Es creíble porque es increíble: el hijo de Dios murió.
- g) Es cierto porque es imposible: y después de muerto resucitó.
- h) La resurrección: se siembra en un cuerpo material, pero se renace en un cuerpo espiritual.

Superación de la frase de Heidegger: el hombre es un ser para la muerte. ¿Y el poeta? Es el ser que crea la nueva causalidad de la resurrección.

*Poesía, poema y poeta.*

Epocas de gran poesía sin poetas. Desde Augusto hasta el siglo XIII, en que aparece el Dante, no hay en Europa grandes poetas. Sin embargo, es el período merovingio (Carlomagno) y de la construcción de las grandes catedrales.

*Poema*: un espacio resistente entre la progresión de la metáfora y el cubrefuego de la imagen.

*Poeta*: el que toca ese espacio resistente, como posibiliter.

*Poesía*: las esencias expresadas por las eras imaginarias.

“Como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”. Pascal. Poner la imagen sustituyendo a la naturaleza.

Eliminación de todo dualismo, de la causalidad, de las diecisiete categorías kantianas y de lo condicionado kantiano.

Los *experimentis sortes*. Hay que experimentar un poco al azar. Aquella terateia, maravilla y excepción, para los griegos; lo maravilloso natural, la Fata Morgana de los surrealistas, están en la revolución. El poeta se sacraliza en las eras imaginarias, cuya raíz es la revolución.

La poesía, el ser causal para la resurrección, vence a la muerte.



## RAPSODIA PARA EL MULO

jose lezama

Con qué seguro paso el mulo en el abismo.

Lento es el mulo. Su misión no siente.  
Su destino frente a la piedra, piedra que sangra  
creando la abierta risa en las granadas.  
Su piel rajada, pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro,  
pequeñísimo fango de alas ciegas.  
La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos  
tienen la fuerza de un tendón oculto,  
y así los inmutables ojos recorriendo  
lo oscuro progresivo y fugitivo.  
El espacio de agua comprendido  
entre sus ojos y el abierto túnel,  
fija su centro que le faja  
como la carga de plomo necesaria  
que viene a caer como el sonido  
del mulo cayendo en el abismo.

Las salvadas alas en el mulo inexistentes,  
más apuntala su cuerpo en el abismo  
la faja que le impide la dispersión  
de la carga de plomo que en la entraña  
del mulo pesa cayendo en la tierra húmeda  
de piedras pisadas con un nombre.  
Seguro, fajado por Dios,  
entra el poderoso mulo en el abismo.

Las sucesivas coronas del desfiladero  
—van creciendo corona tras corona—  
y allí en lo alto la carroña  
de las ancianas aves que en el cuello  
muestran corona tras corona.

Seguir con su paso en el abismo.  
El no puede, no crea ni persigue,  
ni brinca sus ojos  
ni sus ojos buscan el secuestrado asilo  
al borde preñado de la tierra.  
No crea, eso es tal vez decir:  
¿No siente, no ama ni pregunta?  
El amor traído a la traición de alas sonrosadas,  
infantil en su oscura caracola.  
Su amor a los cuatro signos  
del desfiladero, a las sucesivas coronas  
en que asciende vidrioso, cegato,  
como un oscuro cuerpo hinchado  
por el agua de los orígenes,  
no la de la redención y los perfumes.  
Paso es el paso del mulo en el abismo.  
Su don ya no es estéril: su creación  
la segura marcha en el abismo.  
Amigo del desfiladero, la profunda  
hinchazón del plomo dilata sus carrillos.  
Sus ojos soportan cajas de agua  
y el jugo de sus ojos  
—sus sucias lágrimas—  
son en la redención ofrenda altiva.  
Entontado el ojo del mulo en el abismo  
y sigue en lo oscuro con sus cuatro signos.  
Peldaños de agua soportan sus ojos,  
pero ya frente al mar  
la ola retrocede como el cuerpo volteado  
en el instante de la muerte súbita.  
Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón  
que le lleva a caer hinchado en el abismo.  
Sentado en el ojo del mulo,  
vidrioso, cegato, el abismo  
lentamente repasa su invisible.  
En el sentado abismo,  
paso a paso, sólo se oyen,  
las preguntas que el mulo  
va dejando caer sobre la piedra al fuego.

Son ya los cuatro signos  
conque se asienta su fajado cuerpo

sobre el serpentín de calcinadas piedras.  
Cuando se adentra más en el abismo  
la piel le tiembla cual si fuesen clavos  
las rápidas preguntas que rebotan.  
En el abismo sólo el paso del mulo.  
Sus cuatro ojos de húmeda yesca  
sobre la piedra envuelven rápidas miradas.  
Los cuatro pies, los cuatro signos  
maniatados revierten en las piedras.  
El remolino de chispas sólo impide  
seguir la misma aventura en la costumbre.  
Ya se acostumbra, colcha del mulo,  
a estar clavado en lo oscuro sucesivo;  
a caer sobre la tierra hinchado  
de aguas nocturnas y pacientes lunas.  
En los ojos del mulo, cajas de agua.  
Aprieta Dios la faja del mulo  
y lo hincha de plomo como premio.  
Cuando el gamo bailarín pellizca el fuego  
en el desfiladero prosigue el mulo  
avanzando como las aguas impulsadas  
por los ojos de los maniatados.  
Paso es el paso del mulo en el abismo.

El sudor manando sobre el casco  
ablanda la piedra entresacada  
del fuego no en las vasijas educado,  
sino al centro del tragaluz, oscuro miente.  
Su paso en la piedra nueva carne  
formada de un despertar brillante  
en la cerrada sierra que oscurece.  
Ya despertado, mágica sogá  
cierra el desfiladero comenzado  
por hundir sus rodillas vaporosas.  
Ese seguro paso del mulo en el abismo  
suele confundirse con los pintados guantes de lo estéril.  
Suele confundirse con los comienzos  
de la oscura cabeza negadora.  
Por ti suele confundirse, descastado vidrioso.  
Por ti, cadera con lazos charolados  
que parece decirnos yo no soy y yo no soy,  
pero que penetra también en las casonas

donde la araña hogareña ya no alumbra  
y la portátil lámpara traslada  
de un horror a otro horror.  
Por ti suele confundirse, tú vidrio descastado,  
que paso es el paso del mulo en el abismo.

La faja de Dios sigue sirviendo.  
Así cuando sólo no es chispas la caída,  
sino una piedra que volteando  
arroja el sentido como pelado fuego  
que en la piedra deja sus mordidas intocables.  
Así contraída la faja, Dios lo quiere,  
la entraña no revierte sobre el cuerpo,  
aprieta el gesto posterior a toda muerte.  
Cuerpo pesado, tu plomada entraña,  
incontrada ha sido en el abismo,  
ya que cayendo, terrible vertical  
trenzada de luminosos puntos ciegos,  
aspa volteando incesante oscuro,  
has puesto en cruz los dos abismos.

Tu final no siempre es la vertical de dos abismos.  
Los ojos del mulo parecen entregar  
a la entraña del abismo, húmedo árbol.  
Árbol que no se extiende en acanalados verdes  
sino cerrado como la única voz de los comienzos.  
Entontado, Dios lo quiere,  
el mulo sigue transportando en sus ojos  
árboles visibles y en sus músculos  
los árboles que la música han rehusado.  
Árbol de sombra y árbol de figura  
han llegado también a la última corona desfilada.  
La sogá hinchada transporta la marea  
y en el cuello del mulo nadan voces  
necesarias al pasar del vacío al haz del abismo.

Paso es el paso, cajas de agua, fajado por Dios  
el poderoso mulo duerme temblando.  
Con sus ojos sentados y acuosos,  
al fin el mulo árboles encaja en todo abismo.

(De La Fijeza)

## ENTREVISTA CON LEZAMA

MANUEL ALVAREZ BRAVO: En su sistema, que en sus líneas generales usted esboza, aparecen una serie de frases, pertenecientes a diferentes etapas y autores, con un significado que no es exactamente el que tienen en sus textos originales. ¿Fue necesaria esta alteración o exaltación para integrarlas al mismo?

LEZAMA: Lo fue. El conocimiento, el encuentro con esas frases, la meditación me sirvió para entrar en la vía de las posibilidades. Mi sistema poético se desenvuelve, como es lógico pensar, dentro de la historia de la cultura y de la imagen, no dentro de un frenesí energuménico. Así inscribo en su umbral una serie de sentencias de muy profunda resonancia. La primera es de San Pablo, y dice: *Charitas omnia credit*. La caridad todo lo cree. A su lado, coloco una de Juan Bautista Vico: *Lo imposible creíble*. Es decir, el hombre por el hecho de ser creyente, de habitar el mundo de la caridad, de creerlo todo, llega a habitar un mundo sobrenatural pleno de gravitaciones. Paso en ese momento a ese vasto mundo que va desde San Anselmo hasta Nicolás de Cusa, el que expresó en su libro *De docta ignorantia*: *Lo máximo se entiende incomprensiblemente*, significando que la escala para llegar a Dios, lo máximo, se entiende incomprensiblemente. Esto se aclara, por un lado, pensando que se puede comprender sin entender. Mas hay un momento coincidente entre esta comprensión y este entendimiento que está dado por el concepto, por la aceptación del concepto *máximo*. Parra cerrar esta cadena, aludo a la frase de Pascal que aclara su planteamiento de que como la verdadera naturaleza se ha perdido todo puede ser naturaleza. Esta frase es: *No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que tan solo vea lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver; esto es precisamente el estado de naturaleza*. Le he dicho cuatro frases que aparecen diseminadas en la obra de estos autores, sin que tengan la intención explícita que le comunico en mi sistema. Frases que dentro de mi mundo poético son puntos referenciales que

forman una proyección contrapuntística para lograr su unidad en esta nueva concepción del mundo y su imagen, del enigma y del espejo.

M.A.B.: Al desarrollar su sistema poético usted ha señalado, en diferentes momentos, que con él pretende alcanzar una metodología puramente poética. Quisiera que me hablara algo de esa metodología.

LEZAMA: Trato en mi sistema de destruir la causalidad aristotélica buscando lo incondicionado poético. Pero lo maravilloso, que ya esbozamos en la relación entre la metáfora y la imagen, es que ese *incondicionado* poético tiene una poderosa gravitación, referenciales diamantinos y apoyaturas. Por eso es posible hablar de caminos poéticos o metodología poética dentro de ese incondicionado que forma la poesía. En primer lugar citaremos la *ocupatio* de los estoicos, es decir la total ocupación de un cuerpo. Refiriéndonos a la imagen ya vimos cómo ella cubre la substancia o resistencia territorial del poema. Después citaremos un concepto que nos parece de enorme importancia y que hemos llamado la *vivencia oblicua*. La vivencia oblicua es como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario. Podemos poner un ejemplo bien evidente. Cuando el caballero o San Jorge clava su lanza en el dragón, su caballo se desploma muerto. Obsérvase lo siguiente, la mera relación causal sería: caballero-lanza-dragón. La fuerza regresiva la podíamos explicar con la causalidad: dragón-lanza-caballero; pero fíjese que no es el caballero el que se desploma muerto, sino su caballo, con el que no existe una relación causal sino incondicionada. A este tipo de relación la hemos llamado vivencia oblicua. Existe también lo que he llamado el *súbito*, que lo podemos considerar como opuesto a la *ocupatio* de los estoicos. Por ejemplo, si un estudioso del alemán se encuentra con la palabra *vogel* (pájaro), después tropieza con la palabra *vogelbaum* (jaula para pájaros), y se encuentra después con la palabra *vogelon*, de súbito, al restallar como un fósforo la causalidad pájaro y jaula para pájaro, se encuentra con el incondicionado *vogelon*, que le entrega el significado del pájaro penetrando en la jaula, o sea, la cópula. Existe también lo que pudiéramos llamar el camino o *método hipertélico*, es decir, lo que va siempre más allá de su finalidad venciendo todo determinismo. Otro ejemplo. Durante mucho tiempo se creyó que las convulsas, que son unos vermes ciliares, retrocedían hasta donde llegaba la marea. Pero se ha podido observar que cuando no hay marea retroceden a la misma distancia. Existe animales como el díptico de frente blanca que en la cópula matan a la hembra. Ese camino hipertélico que va siempre más allá de su finalidad, como en este caso, es de raíz

poética. Me veo precisado a citar de nuevo una frase, aquella de Tertuliano que dice: *El hijo de Dios fue crucificado, no es vergonzoso porque es vergonzoso, y el hijo de Dios murió, es todavía más creíble porque es increíble, y después de enterrado resucitó, es cierto porque es imposible*. De esa frase podemos derivar dos caminos o métodos poéticos: lo creíble porque es increíble (la muerte del hijo de Dios), y lo cierto porque es imposible (la resurrección). Creo que he contestado su pregunta.

M.A.B.: Usted ha hablado reiteradamente de una vuelta a los orígenes, en lo que respecta a la poesía claro está, y con esa vuelta de una eliminación del dualismo. ¿Qué nos puede decir de esa actitud?

LEZAMA: Ya en la presentación de *Orígenes* me empeñé en subrayar eso. Yo quería que la poesía que allí apareciera fuera una poesía de vuelta a los conjuros, a los rituales, al ceremonial viviente del hombre primitivo. Es muy curioso que un poeta como Mallarmé, que disfrutaba de una gran tradición, llegase en sus años de madurez a apetecer un arte de conjuro, de jefe de tribu, como si en esa esencia que buscarse la poesía se encontrase a la vez el primitivismo y la elaboración más castigada. De la misma manera que podemos subrayar que en la *prose-pour-des-Éssentes* habla de la *hiperbole de ma memoire*, posición muy cercana a la de Descartes cuando entre la duda metódica de su filosofía intelectualista, coloca lo que él llama la duda hiperbólica donde remedando el argumento famoso de que la excesiva duda, el dubito radical, termina en la afirmación hiperbólica y total. Así, se trataba de un problema de encarnación de la poesía, o para decirlo en un lenguaje que recuerda al de los teólogos, *hipóstasis de la poesía*. Se trataba de buscar un pie de apoyo para la poesía, una encarnación de la metáfora y de la imagen en lo temporal histórico. Así, la metáfora tenía tanto de metamorfosis como de *metanoia* o, lo que es lo mismo, de sucesivas trasmutaciones del cuerpo y del alma, ofreciendo toda la sugerencia y la fascinación de la metáfora como *metanoia* que va más allá de la simple metamorfosis; entregando una transmutación del *animus*. Ya que he hablado de la metáfora, voy a hacerle una nueva referencia a la imagen. Quisiera que se viera con claridad lo que en esta dimensión quiero decir. Partiendo de la afirmación pascaliana de que como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza, la imagen viene a situarse en una parcela de batiente fascinación. En primer lugar la imagen es naturaleza sustituida. En segundo lugar, la imagen cubre el espantoso destino de la familia de los atridas, pues sólo ella nos puede esclarecer ese espantoso destino. Ella nos aclara el concepto poético de todo el mundo antiguo.

M.A.B.: ¿Y en lo moderno?

LEZAMA: Creo que en el caso de Baudelaire, se vuelve a la *areteia*, o poesía como destino, como sacrificio, y a la *aristia*, o protección de Palas a Diomedes, tal como aparece en el Canto VI de *La Iliada*. Por eso usted ve cómo esa imagen tiene que aparecer oscura. Lo es y está arrancada de la noche. Pero esa oscuridad parece repetir la memorable sentencia de Edipo: *Ab, oscuridad, mi luz*. Claro está que tanto esa *areteia* como esa *aristia* tienen que tener una ascética aportada por un acarreo prodigioso regalado por la dicha de una sucesión de los mejores. De tal manera que el poeta, por la imagen, se hace dueño de la naturaleza y ofrece la más seductora ascética, la única tolerable, de la misma manera que los canasteros de Nueva Guinea nacían con el cordón umbilical enrollado al cuello o los reyes de Georgia nacían con los atributos de su realeza dibujados en la tetilla izquierda.

M.A.B.: En cuanto a la palabra usada en términos poéticos, ¿tiene usted alguna tesis?

LEZAMA: Desde muy antiguo, Pitágoras nos dejó una gran claridad sobre las variantes de la palabra. Hay la palabra simple, la jeroglífica y la simbólica. En otros términos, el verbo que expresa, el que oculta y el que significa. Cuando hoy hablamos de lo significativo de la poesía, regidos por los novedosos hallazgos de la filosofía alemana, nos damos cuenta que ya Pitágoras nos había hablado de un verbo que significa, de una palabra simbólica.

M.A.B.: De esas variantes que postula el filósofo, ¿cuáles usted ha empleado con preferencia?

LEZAMA: El verbo poético obedece a las tres variantes de Pitágoras, pero también va más allá de ellas; logra expresar una especie de *supra verba* que es en realidad la palabra en sus tres dimensiones de expresividad, ocultamiento y signo. Diría que hay una cuarta palabra que es única para la poesía. Una palabra que no nombro, pero que, basada en las progresiones de la imagen y la metáfora y en la resistencia de la imagen, asegura el cuerpo de la poesía. Quiero que tenga en cuenta que todas esas cosas de que hablamos, transcurren en lo que los griegos armoniosos llamaban *terateia*, maravilla, portentoso. Recordará que toda la atmósfera de *Prometeo* —del Prometeo esquiliano— transcurre en esa *terateia*. Aristóteles aclara que este concepto cuando dice que Esquilo se proponía *alcanzar más una sorpresa maravillosa que una ilusión realista*.

M.A.B.: Aristóteles planteaba en esa frase dos tipos de posiciones. ¿Cuál de ellas cree usted determinante?

LEZAMA: Creo que el hombre contemporáneo ha alcanzado una posición que supera la del mundo griego. Como las investigaciones que se han hecho sobre la realidad, atestiguan su simetría y belleza, si contemplamos las escalonadas capas de arena lanzadas por un simún, formando como un inmenso coliseo, tiene tanto de sorpresa esta contemplación que nos maravilla, como de ilusión realista derivada de las leyes de la óptica y del concepto de la perspectiva alcanzado por los modernos. Pero voy a retomar el hilo de lo que le decía, que será, creo, una aclaración a su pregunta. El católico vive en lo sobrenatural y profundiza el concepto griego de la *terateia*, pues está imbuido del paulino intento de substantivizar la fe, de encontrar una substancia de lo invisible, de lo inaudible, de lo inasible, alcanzando, dentro de la poesía, un mundo de rotunda y vigente significación.

M.A.B.: Y el no católico, el ateo, ¿qué significación encuentra? ¿De dónde parte?

LEZAMA: Bueno, pero usted me puede precisar el caso de un hombre que no crea absolutamente en nada, que haga poesía.

M.A.B.: Creo que todo hombre cree en algo. Lo que me interesa, ya que hablamos de poesía, de su sistema poético específicamente, es que me aclare cómo hace poesía un hombre que no parte de una concepción religiosa. Un hombre que no sea católico.

LEZAMA: Mire, el mismo Robespierre hablaba de la diosa razón, de la misma manera que Lucrecio, el genial atomista del ateísmo, llegó a hablar de los remolinos y de las furias y de otras fuerzas de la naturaleza considerándolas como dioses. Aparte de que un hombre no puede negar los grandes aportes del Oriente, del mundo greco-latino, de la suma de todo ese *anterior* que asimiló con razón e intuición ejemplares el catolicismo, de acuerdo con la sentencia paulina que revela el sentido de sentirse *deudor*: *... a griegos y a romanos, antiguos y modernos, a todos, soy deudor*. Aunque ese poeta ateo niegue todos esos aportes no puede evitar girar en su ambiente. Le voy a recordar un ejemplo contemporáneo. Todos sabemos que Valéry hizo siempre profesión de ateísmo. Ahora bien, cuando definió a la poesía, lo hizo diciendo que era *el paraíso del lenguaje*. Ya ve usted el caso de un ateo usando la palabra paraíso con toda la resonancia de un católico. Además, están ahí los estudios sobre Leonardo, donde elogia la posición derivada del Concilio de Trento acerca de que el alma y

el cuerpo están entrelazados, forman una unidad, y que hay un misterio del cuerpo y un misterio del alma que están prontos en el hombre a su transfiguración. Con este concepto de transfiguración el mundo católico superaba el concepto griego de la metamorfosis, donde el recuerdo de la etapa anterior se borraba por el sueño.

M.A.B.: Este es un concepto de Valéry. Pero para muchos, y lamento ser insistente, no existe el alma, actitud que no les impide hacer poesía. ¿Cómo compagina usted estos hechos?

LEZAMA: Amigo mío, siempre he creído que mi sistema poético es algo bello en sí; pero nunca he tenido la soberbia de pensar que es algo único. Sobre él, sitúo a la poesía. La poesía como misterio clarísimo o, si usted quiere, como claridad misteriosa. Esa ambigüedad me permite decirle que no soy yo quien debe responder esa pregunta, sino el tiempo, el tiempo que hace poesía y la poesía que hace en el tiempo. Ambos la servimos, y todos los que lo hacen estarán de acuerdo conmigo cuando digo que en un final, ella lo unificará todo, ya empieza a hacerlo. Creo que no hay nada más que decir.

M.A.B.: O queda todo por decir.

LEZAMA: O ambas cosas.

(Entrevista publicada en "Lezama Lima" por A. Alvarez Bravo.  
Editorial Jorge Alvarez S.A.)

## UMBERTO SABA

Umberto Saba, nacido en Trieste en 1883, es un poeta que los italianos aprecian y en cierta medida prefieren a todos los de este siglo. Su difusión, no obstante, no proviene de ningún elemento espurio, sino quizá, de haber escrito versos donde "la sangre era sangre y el llanto, llanto", como él mismo dice. En su extensa obra persistió en una consciente y humilde fidelidad a sí mismo, aunque por este camino muchas veces se aislara del contexto literario de su propio país. Cuando la poesía de vanguardia italiana, encarnada primordialmente en Ungaretti, destruía el verso en busca de otros ritmos, otra intensidad, Saba se demoraba en una poesía de marcado acento narrativo. Pero su lenguaje se fue ciñendo y decantando en un largo proceso de conquista y pérdida hasta llegar a prescindir de la anécdota para estructurar los poemas. La palabra sola, vibrando en el tiempo, materia principal de toda lírica, le permitirá crear poemas breves y muy densos que lo vinculan al Montale de "Le occasioni". Se establece así una continuidad fecunda e ininterrumpida en la poesía italiana contemporánea. Saba participa con Ungaretti, Montale y Quasimodo de la que algunos críticos denominan "la grande stagione poética". Su poesía, sin embargo, no ha tenido la misma difusión en el extranjero que la de los otros tres. Salvo por su ineludible inclusión en alguna antología, sus poemas permanecen casi desconocidos para los lectores de lengua española. Estos que aquí se traducen pertenecen a los libros "Parole", 1934, y "Ultime cose", 1944, y son, nos parece, buenos ejemplos del Saba de la última época.

## FLORENCIA

Para abrazar al poeta Montale  
 —generosa es su tristeza— estoy  
 en la ciudad que tanto quise. Es como  
 si cada piedra que el pie golpea fuera  
 mi corazón, mi mal  
 de antaño. Pero no me lamento. Nace  
 —otra constelación— otra edad.

## PALABRAS

Palabras,  
 donde el corazón del hombre se reflejaba  
 —desnudo y sorprendido— en los orígenes; un rincón  
 busco en el mundo, el oasis propicio  
 para lavarlos con mi llanto  
 de la mentira que los enceguese. Junto  
 a los recuerdos horrorosos el cúmulo  
 se derretiría, como nieve al sol.

## PRIMAVERA

Primavera que no me gustas, quiero  
 decir de ti que doblando la esquina  
 de una calle, tu presagio me hería  
 como un cuchillo. La sombra todavía sutil  
 de ramas desnudas sobre la tierra aún  
 desnuda me turba, casi como si yo pudiera  
 debiera.  
 renacer. La tumba  
 parece insegura cuando te acercas, antigua  
 primavera, que más que otra estación  
 cruelmente resucitas y matas.

## VERDURAS.

Hierbas, fruta, colores de la hermosa  
 estación. Pocas cestas cuando a la sed  
 se revelan dulces pulpas crudas.

Entra un muchacho con las piernas desnudas,  
 arrogante, escapa.

Se oscurece  
 la humilde tenducha, envejece como  
 una madre.

Afuera, él se aleja en el sol,  
 con su sombra, liviano.

## TRABAJO

En un tiempo  
mi vida era fácil. La tierra  
me daba flores y fruta en abundancia.

Ahora roturo una tierra seca y dura.  
La pala  
choca con piedras, en la maleza. Debo cavar  
hondo, como quien busca un tesoro.

(Nota y versión de Hugo Gola)



## PIERRE REVERDY: NOTAS SOBRE LA POESÍA

guillermo sucre

*En arte, hay que buscar el arte y no la  
complacencia en uno mismo.*

*El poeta se mira ver y se escucha pensar.*

P.R.

Durante muchos años fue el olvido, casi el eclipse. Después de su muerte (1960), volvió a hacerse sentir. Lo inevitable. No era fácil borrar las huellas de este hombre paciente y apasionado, de este espíritu que supo vislumbrar —o redescubrir— en su momento lo que hoy es esencial para nosotros en el arte: una creación cuya única realidad reside en la de su propia trama; un absoluto que sin embargo no se encierra en sí mismo y no se conforma sino hasta hacer de la vida otro absoluto; para expresarlo, en este segundo sentido, con sus propias palabras: la “identidad del destino poético y del destino humano”. (*Le gant de crin*, 1927).

Pierre Reverdy (1889) ha sido, en verdad, uno de los ejes de la poesía y de la estética de nuestro tiempo. Una obra y una conciencia, una sensibilidad y una inteligencia. Supo aliar lo que sólo logran aliar pocos artistas: su creación va a la par con la meditación sobre esa creación, hasta el punto que su meditación se vuelve también creadora, igualmente intensa, destellante. El sueño y el pensamiento no fueron para él sino dos aspectos de una misma actividad central del espíritu. “El sueño y el pensamiento —escribía— son el lado diferente de una misma cosa —el haz y el envés—; el sueño constituye el lado donde la trama es más sobria pero más ceñida”.

Tanto como Apollinaire en lengua francesa, o como Gertrude Stein y William Carlos Williams en la inglesa, o como Huidobro en la española —¿o quizá más que todos ellos?—, Reverdy representó en poesía lo que Picasso y Braque (es decir, el cubismo) en pintura: no sólo una nueva sintaxis, ni siquiera una imagen más imaginaria e imaginante o un verdadero espacio estético, sino sobre todo *la nece-*

idad en la libertad. No estoy haciendo una frase gratuita. Quiero decir esto: que el arte, desde la perspectiva en que él lo asumió, es lo que nos ha hecho sentir la realidad de lo imaginario, el cuerpo del espíritu (o de la mente). Y, por supuesto, lo contrario es también válido.

Hacia 1918, los que luego integraron el surrealismo —Breton, Eluard, Aragon— consideraron a Reverdy como el más grande poeta de Francia. En el primer manifiesto del surrealismo (1924), Breton tuvo que recurrir a él, aunque no sin cierta reserva, para desarrollar la teoría de la nueva imagen. Pese a las reservas, lo fundamental de su teoría estaba ya en Reverdy: la imagen como una creación pura del espíritu, como percepción instantánea y simultánea de lo diverso y lejano, como relación sorprendente e imprevisible, pero justa; no el resultado de una simple comparación o asociación, tal como se la venía considerando desde Aristóteles. Lo que citaba Breton en su manifiesto era un pasaje del famoso ensayo de Reverdy titulado justamente *La Imagen* y publicado en su revista “Nord-Sud” el año 1918. Aunque muy de paso, vale la pena subrayar su casi perfecta correspondencia con la estética de hoy. En efecto, la imagen que definía Reverdy como *semejanza de relaciones* (y no a la inversa, una relación de semejanzas), ¿no es lo que ahora Barthes llama la *homología*, es decir, la relación de estructuras, no de contenidos?



Esa concepción de la imagen no era en Reverdy, por supuesto, un hecho aislado; formaba parte, y tenía que ser así, de un sistema poético más vasto. En gran medida, es nuestro propio sistema actual y por ello no parece sorprendernos tanto. Precisemos algunos de sus puntos, comenzando por el central: ver la obra a través de sus temas ni mucho menos de los sentimientos “humanos” que aparentemente la inspiran; esto es, la única valoración válida de la obra debe centrarse en su estructura, en su técnica, en su organización verbal. No se crea, sin embargo, que Reverdy estaba proponiendo algún ejercicio delirante del lenguaje. Si bien reconocía que “las revoluciones se hacen en la forma y las evoluciones en el fondo”, igualmente buscaba la intensidad de aquella. Por eso aclaraba: “El estilo es la forma del pensamiento expresado y no la forma de la frase. Quien busca la forma de la frase pierde el estilo. El amor a las palabras mata al estilo”. (Y en otra parte anotaba irónicamente: “el ideal tipo francés: morir haciendo una bella frase”). Lo importante para Reverdy era esto: que la obra no es un *querer decir* sino un *decir* (y a veces hasta un no poder decirlo, un silencio); que no es el símbolo —mucho menos el espejo— de nada que no sea ella misma; que no hay en ella otra pro-

fundidad que la de su propia superficie. Lo cual era el remate o el fin de dos estéticas a un tiempo: la del realismo, pero también la del simbolismo: la del arte como mera transposición de lo real, y la del arte como clave de “otra” realidad. Una doble herejía que sin embargo, a pesar de las apariencias, no iba ni contra la realidad ni contra el espíritu. “Imitar lo mejor posible, es crear lo menos posible. Es dejar, frente a la naturaleza y a la materia, el menor sitio posible al espíritu”, escribía por una parte, añadiendo que es justamente el amor a la realidad misma lo que nos lleva a rechazar las obras y el arte que pretenden representarla. Pero, por otra parte, dirá también: “Es difícil aceptar el simbolismo, pues nuestro espíritu tiende a la realidad, no a la figura; y en el simbolismo no encuentra sino una satisfacción precaria, pues el simbolismo es como el halo de la realidad” (*Le gant de crin*).

Ni el realismo parásito, ni el simbolismo sublime e interpretativo, sino la mente que ve, los sentidos que piensan (pues “si los sentidos aprueban totalmente la imagen, la matan en el espíritu”): éste es el verdadero aporte de Reverdy.

Hay que precisar: el ritmo de su pensamiento no fue siquiera el de la dialéctica, sino el de las aporías: opuestos que se enfrentan y contemplan entre sí sin perder cada uno su valor absoluto, que se

traman unos a otros sin disolverse, conquistándose. Y no era, por cierto, ningún incoherente ni un tarambana mental. Se nutría de la contradicción pero dentro de la lucidez. Protestaba siempre contra el "realismo" en el arte, pero con igual convicción decía que había que ver *lo real, sólo lo real, lo que es*. Y tampoco esto era obstáculo para que luego afirmara en el mismo libro: "La realidad no es de este mundo o el hombre no está hecho para la realidad". Hay una frase suya que resumiría con exactitud esta vertiginosa sucesión de contrarios. Escribía: "El verdadero sentido del mundo y su deformación en los espejos del mundo: Ser, ser, ser. Parecer, ser, parecer, ser, parecer. Parecer, parecer, parecer". Fue así como logró alcanzar cierta sabiduría: la de ver el mundo y sentirse sano, sin dejarse ganar —teniendo conciencia, sin embargo, de que se perdía en ella— por *la nada*, esa enfermedad del espíritu como él mismo la llamaba. "Tener el espíritu sano, el alma sana, el corazón sano. En espera de la santidad que nunca podremos alcanzar, hay que obtener al menos la salud". De suerte que no vivió como un condenado —mucho menos como un maldito— en el mundo. Quiso hacer del espíritu la visible presencia del mundo.

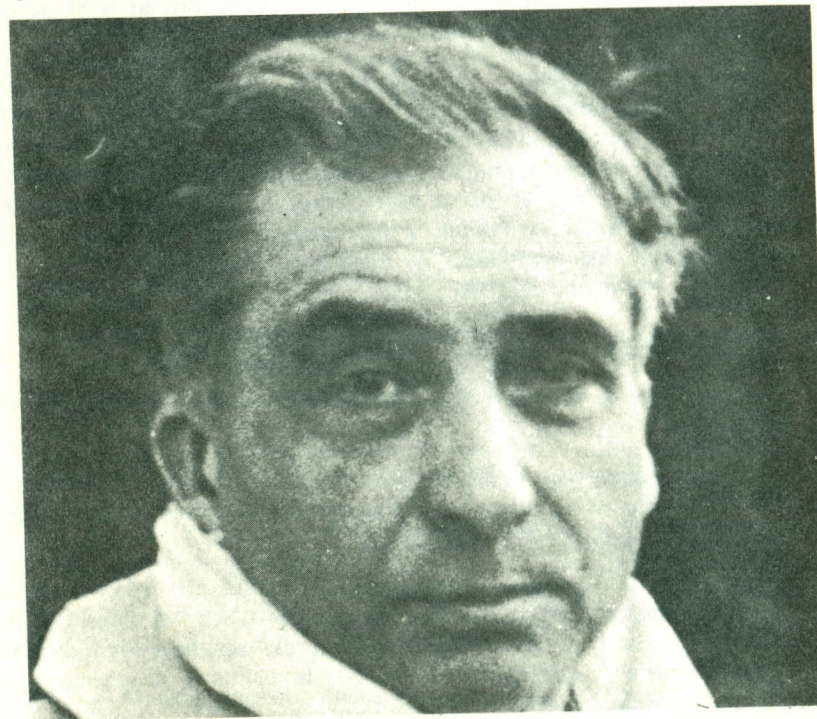
Pero no queremos —ni podemos— extendernos sobre todos los aspectos de su estética, de su pensamiento. El lector podrá seguirlos a través del texto que acá presentamos. Apenas deseo agregar algo sobre el estilo de Reverdy.

La prosa de Reverdy, al igual que su "démarche" como ensayista, tiene la misma sobriedad de su poesía. Quizá pocos escritores de su época supieron rechazar como él el pathos expositivo, el tono profético, el falso raptó de los que se creen dueños de la verdad. Nunca habló como un visionario, tampoco como un iluminado, sino simplemente como un artista, como un hombre que tenía conciencia de su trabajo y del misterio que lo rodea y por ello mismo se había habituado a la meditación. Es cierto que en toda su meditación se percibe una entereza estética y ética; lo es también que esa entereza no excluía la duda, es decir, la forma quizá más alta de la lucidez y de la independencia ("un hombre profundo nunca adhiere", decía). Una duda que ejerció incluso sobre sí mismo. "No conozco otro ejemplo de una obra que haya inspirado menos confianza a su autor que la mía. Es por lo que me he cuidado bien de defenderla", confesaba.

Quizá esto explique que su estilo esté muy lejos del desarrollo ambicioso y enfático, de las grandes composiciones retóricas. Al afán totalizador prefirió, en efecto, lo fragmentario; a la fraseología ex-

berante el acercamiento directo, la frase y el período breves; la sencilla notación, nunca la expansión —viciosa— de lo conceptual. "Yo no pienso, anoto", advertía. Así, es muy evidente que sus textos teóricos rehuyen las estructuras del discurso tradicional y que prefieren más bien la superposición de frases— no aforismos, sino instantes de inteligencia con el mundo y consigo mismo. Una prueba muy concreta de tal tendencia lo encontramos en esto: el texto titulado *La Imagen* y que podríamos considerar como un ensayo, aparece luego en su libro *Le gant de crin* de manera distinta: pierde la continuidad discursiva del ensayo y se acoge a las formas fragmentarias; el texto compacto se vuelve entonces una sucesión de fragmentos. Reverdy amaba la fragmentación y es lo que caracteriza formalmente —como a su poesía— a muchos de sus libros teóricos: no sólo *Le gant de crin*, sino también, entre otros, *Le livre de mon bord* (1954) y *En vrac* (1956): conjuntos de notas, de "párrafos".

*Notas sobre la poesía* reproduce integralmente las páginas de la Agenda de Reverdy en el año 1942, tal como puede leerse en la revista "Argile" (París, Printemps 1974).



## NOTAS SOBRE LA POESIA

Es probable que no haya profundidad de espíritu sino tan sólo facultad de ver, de cercar o aun de crear relaciones en todo caso, facultad de complicar lo que es simple bajo el pretexto de simplificar lo que es complicado. Pero lo cierto es que la mujer tiene sobre el hombre la superioridad de lograr cualquier complicación sin preocuparse más que de la superficie.

El hombre complica las cosas buscando la profundidad; la mujer se contenta con complicarlas en la superficie.

Considerar que hemos escrito algo porque es verdad o si parece verdad porque lo hemos escrito.

El catálogo. Buscamos en el indicativo alfabético A, B, C... X. X poeta oscuro. Entonces dejo de leer. Porque aquél no lee lo oscuro. Y éste no lee sino lo oscuro. ¿Cómo puede ocurrir esto? Está firmado por X. y es claro; ya no comprendo nada, esta claridad me desconcierta. Ahora bien, un poeta está hecho, como un día, de oscuridad y de luz. Para comprender la existencia de un día, ¿Se exigiría que todas sus horas sean claras o todas sombrías?

Todo lo que se ama hace sufrir.

Poeta también el que hace verter dulces lágrimas.

Gran poeta es el que posee los medios de elevar su drama personal al drama universal.

¿Qué es ser *gran poeta*? El que expresa todo lo particular que extrae del fondo de sí mismo tan fuertemente que logra situarlo por encima de lo particular de cada uno.

La poesía no está en ninguna parte; no está en nada. Ninguna cosa es poética. La poesía está en la carencia— en la necesidad de colmar esa carencia. Está en lo que se expresa esa necesidad de colmar esa carencia y que, por ello mismo, la colma y proporciona el medio para colmarla.

Tan pronto como la realidad es alcanzada, toda poesía se desvanece.

La poesía es aspiración. La satisfacción la mata.

Una aspiración tan fuerte, tan intensa y profunda, que colma todo el abismo que la separa de lo real.

Gran poeta el que aspira tan plenamente a lo real que por eso mismo se prohíbe todo medio de alcanzarlo, todo medio que no sea el de expresar el apetito de lo real. Esta expresión hosca y vana es lo que constituye la sustancia propia de la poesía. Lo demás no es sino el soporte, el andamiaje.

¿Qué es ser gran poeta?

La poesía convierte en su base más sólida la expresión de su nada.

No está, o está muy poco en la magia de las palabras. No está en el sentido, tampoco en el no-sentido. Quizá en el sentido que no se realiza— pues hay que apuntar sin dar en el blanco, aunque no porque el tiro sea demasiado corto o demasiado largo. Tal vez porque el objeto apuntado se encuentra en un campo vedado al que apunta. Lo que queda del tiro es, cuando mucho, la parábola; esa parábola que en fin de cuentas llamamos el poema.

La magia de las palabras traza más luminosamente la línea de la parábola.

Pero la poesía se parece a la emoción que embarga a quien sorprende en el cielo el signo instantáneo de una estrella fugaz.

Gran poeta el aquél cuyo campo de tiro está constituido por dos planos entre los cuales existe el más grande desnivel y llega a trazar entre esos dos campos las parábolas más conmovedoras.

El que lanza por encima del vacío los lazos más robustos entre lo real palpable y engañoso y lo real secreto, fascinante e inaccesible.

Gran poeta el que sabe aprisionar en su red de palabras la masa más grande de lo inexpresable.

El que, desbordando los medios limitados del lenguaje, alcanza al expresarse las márgenes de lo inexpresable.

Pues en el cielo interior todas las cosas son como en el otro, menos prestigiosas y admirables por lo que son que por su halo.

El halo: esto es quizá lo que fascina al hombre lanzado, con todas sus alas, a la persecución de lo real.

¿Qué es ser gran poeta?

El que por un momento disipa, de un aletazo, el halo.

Pequeño, el que pone toda su fe en el poder y la combinación de las palabras. Más pequeño aún, el que sabe muy claramente lo que va a decir.

Grande, el que siente más allá de sí mismo, fuera de su alcance, lo que tiene la pasión de expresar.

Lo que no está por encima de mí no cuenta.

Por inexpresable entiendo lo único que el poeta juzga digno de ser expresado. Lo que, a través de todo lo que puede expresarse, permanecerá siempre inexpresable, pero será sugerido.

Gran poeta el que lleva en sí mismo el deseo de expresar lo que no puede contener, lo que considera más grande que él y en lo que tiene necesidad de extenderse y expandirse, y que intenta expresar para identificarse.

El gran poeta es aquél cuya obra da prueba de que toda su aspiración fue la de identificarse con la grandeza.

Expresar para agrandar, para no dejarse ahogar por la grandeza.

Ciertamente, el poema, el poeta mismo, como todas las cosas, deben tener su halo. Pero el halo no es la poesía, que, por el contrario, es el foco de irradiación.

El foco está en lo real. Desnudar lo real: en esto reside el acto profundamente poético; adornar lo real, el acto superficialmente estético.

Menos perniciosos son en el mundo los hombres que hacen el mal sabiéndolo y buscándolo que quienes lo hacen queriendo y pretendiendo hacer el bien.

Soportamos ahora las durezas de esta guerra tal como sabemos que cada día de invierno, por riguroso que sea, nos acerca al verano. 13 de enero de 1942.

Lo que escribo.



Pienso en lo que acabo de escribir y cambio si, pensando que voy a morir en este instante, no quisiera que lo que acabo de escribir quedase así. Si siento que no me avergonzaría de ellos después de muerto, lo deajo.

¡Cuántas insatisfacciones puede dejarnos una palabra que no hemos sabido encontrar a tiempo en lugar de otra!

Veremos si un país que se ha refocilado después de la victoria va a refocilarse todavía después de la derrota. Pues es posible refocilarse tanto en el oro como en el estiércol.

Vamos, hagan rugir al mar. Los milagros van a aparejar.

Considerar el lado acrobático del arte.

El oficio, en la danza, es acrobático y el resultado en conjunto es decorativo, valga la expresión. Pues en lo que a mí respecta, detesto la danza. Pero en todas las artes el oficio es más o menos acrobático. Acrobacia física, acrobacia intelectual, acrobacia mixta. Danza-música-poesía-pintura-escultura, y quizás en arquitectura más aún que en estos otros dominios, si se toma en cuenta que el riesgo es más grande.

La poesía: nunca he podido concebirla y amarla sino en el misterio de una belleza que se basta a sí misma. Y sin explicaciones.

No se explica la belleza, y la belleza es el único fin de la poesía. La belleza poética no reside en la idea ni en las ideas. Reside en la poesía. ¿Y qué es la poesía? Nada concreto, sino una aspiración. Una aspiración hacia una realidad superior que despierta en nosotros al contacto violento con lo real, con la belleza esparcida, y que no podemos abarcar, en lo real. La belleza en la profundidad, más allá de los aspectos conmovedores que, solamente, la descubren. Y es en nosotros donde los aspectos conmovedores descubren esa belleza. La belleza poética no está en las cosas, sino en nosotros. No es el objeto el que la encierra, sino el espejo que somos nosotros lo que la compone por reflejos. Estos reflejos de lo real que conmueve a la sensibilidad, son los elementos del acto poético interior. Son ellos lo que, al final del acto, constituyen ese haz de reflejos que es el poema.

El poema, acto concreto de exteriorización, residuo de innumerables actos abstractos de interiorización.

La poesía que me explica, la poesía que me cuenta, la poesía que me sermonea, la poesía que me hace confidencias, me revienta.

La poesía que al fin y al cabo llega —y aun mediante rodeos que la vuelven oscura (P. Valéry, *La grenade*)— a un objeto concreto definido, una idea filosófica, un pensamiento moral, un sentimiento particular —algo distinto al solo poema en sí—, se deshace inmediatamente, me defrauda. A la novela le exijo el relato, el suceso, la anécdota; al poema, la sola poesía. Es necesario que la poesía se mantenga de pie sobre *sí misma*.

Pero qué fuerza, qué dureza, qué profundidad y qué palpitación de vida no tienen que conservar, cada uno en sí, los elementos activados al contacto con lo real, reflejos deslumbrantes cuyo haz constituye, a veces, un verdadero, un irrefutable poema.

Todo lo que es importado directamente del plano real al plano poético es simplemente letra muerta.

Nada más conmovedor que lo real en lo real. En arte, lo que conmueve no es lo real, sino el *arte* de organizar lo real. Nada debe ser más conmovedor en el arte que el arte.

El arte se sirve de lo real. ¡Desdichado si pretende servirlo!

Pero volvamos a la poesía. ¿Y el tema? El tema, madero podrido del poema que vienen a roer todos los antipoéticos de la tierra y del mar. Es a él a lo que se aferran y adhieren, gargarizando con su propia saliva. Reencontrar por fin en el poeta lo que no es solamente él sino todo el mundo.

El único tema, el único sostén del poema es la sustancia poética del poeta, quien sólo se expresa a sí mismo tal como es en el momento en que escribe. En ese momento la aspiración del poeta debe ser tal —la sola aspiración a reducir a la concreción una sustancia difusa— que todas sus facultades movilizadas le proporcionan la sustancia necesaria a la expresión de ese estado heroico.

Lo demás no es sino regurgitación de versos— tengo horror de los versos.

Todo lo que no soy yo constituye el campo inconmensurable de lo real y las apariencias también, que son un aspecto —el más visible, el más contradictoriamente legible— de lo real. Y yo, yo estoy en lo irreal, en lo irreal inextricable. Pues si yo estuviese por mí mismo en lo real, me encontraría quizá tan bien que ya no tendría necesidad de expresarme. La necesidad de expresarme no es otra cosa que la necesidad de afirmarse en lo real, de convencerse de que uno está tam-

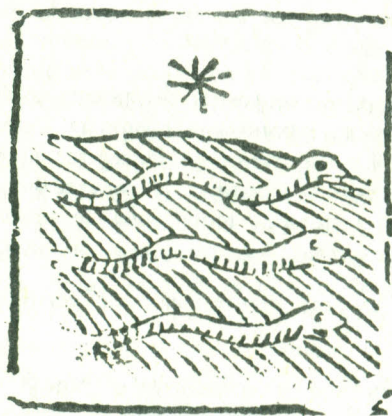
bién en esa realidad que se experimenta desde afuera y de la que no estamos tan seguros desde adentro.

Ver lo que no es uno mismo: movimiento simple y que no perturba; basta con acostumbrarse rápidamente a ello. Pero verse en su propio pensamiento, reflejarse, sin poder nunca definirse ni alcanzarse: esto es lo que nos hace dudar. No es del mundo exterior de lo que se duda, sino de uno mismo. Pues la noción de uno mismo excluye el mundo exterior y sin el mundo exterior ¿qué sería uno? En su obra el autor encuentra la más ambiciosa y más humillante comparación entre el mundo exterior y uno. Tiende un puente hecho de una estrecha y delgada tabla sobre el abismo abierto entre la realidad entera y él.

Para el poeta escribir es el único medio de recuperar las fuerzas y la confianza en sí mismo, de tocar tierra y asentar los pies. El poeta, cuya grandeza se mide por su aspiración de abarcar la mayor extensión de lo real, su profundidad, su integridad.

(1942)

(Traducción de Guillermo Sucre)



## TRES POEMAS DE TADEUSZ ROZEWICZ

El poeta polaco Tadeusz Rozewicz (1921) pertenece a la generación que tuvo por juventud el desolado período de la invasión nazi en su país. La resistencia y la trágica etapa de la reconstrucción siguiente se hallan en el centro de su experiencia como hombre. No es extraño, por tanto, que el arte se le aparezca como una ofensa al sentimiento humano, que elija, en consecuencia con su actitud, cierta forma de anti-poema despojado de todo halago externo, constreñido en ocasiones a las palabras más elementales. Lo que sí puede resultar extraño, en cambio, es el efecto que alcanza por medio de ese despojamiento, y la personalización tan nítida de su lenguaje. Como un "nihilista humanitario" lo define su compatriota Czeslaw Milosz, algo que es también, como se ve, una especie de anti-definición.

Falta añadir que dentro del marco sorprendentemente experimental de la nueva poesía polaca, la obra de Rozewicz se hace notar. No en vano fue señalado por una representación de los últimos creadores polacos, hacia 1971, como el más importante poeta viviente de su lengua.

### UNA VOZ

Se mutilaban se atormentaban uno al otro  
con silencios con palabras  
como si les quedase otra vida  
que vivir

se comportaban  
como olvidando  
que sus cuerpos  
se inclinan a la muerte  
que el interior del hombre  
fácilmente se enferma

tan crueles el uno con el otro  
y eran más débiles  
que animales y plantas  
los podía matar una palabra  
una sonrisa una mirada.

## EPISTOLA NO REGISTRADA

Pero Jesús se detuvo  
a escribir en la arena  
luego volvió a detenerse  
y escribió con el dedo

Madre son tan tontos  
tan simples  
tengo que representarles maravillas  
cosas muy necias  
y fútiles me ocupan  
pero tú comprendes  
y perdonas a tu hijo  
yo transformo el agua en vino  
levanto a los muertos  
camino sobre el mar

soñ como niños  
siempre hay que mostrarles  
algo novedoso  
piensa en eso

y cuando ellos se acercaron  
deshizo las letras  
y las borró  
para siempre.

## EN MITAD DE LA VIDA

Después del fin del mundo  
después de la muerte  
me hallé en mitad de la vida  
creándome a mí mismo  
construyendo vida  
gentes animales paisajes

ésta es la mesa decía  
ésta es la mesa  
sobre la mesa hay pan y un cuchillo  
el cuchillo sirve para cortar el pan  
la gente se alimenta de pan

se debe amar al hombre  
aprendía durante días y noches  
qué es lo que debe amarse  
respondía el hombre

ésta es la ventana decía  
ésta es la ventana  
más allá de la ventana hay un jardín  
en el jardín un manzano  
el manzano florece  
las flores caen  
los frutos se forman  
maduran

mi padre recoge una manzana  
ese hombre que recoge una manzana  
es mi padre

me senté en el umbral

aquella vieja que  
lleva atada una cabra  
es más necesaria  
y vale más  
que las siete maravillas del mundo  
quien sienta o piense  
que no es necesaria  
es genocida

éste es un hombre  
éste es un árbol esto es pan  
la gente se alimenta para vivir  
me repetía a mí mismo  
la vida humana es importante  
la vida humana tiene gran importancia  
el valor de la vida  
sobrepasa el valor de todas las cosas  
que el hombre ha creado  
el hombre es un gran tesoro  
repetía tercamente

esto es agua decía  
chapaleaba en las olas con mis manos  
y hablaba con el río  
agua decía  
buen agua  
éste soy yo

el hombre habló al agua  
habló a la luna  
las flores la lluvia  
habló a la tierra  
a los pájaros  
al cielo

el cielo estaba silencioso  
la tierra silenciosa  
si se oyó alguna voz  
fluyendo  
de la tierra el agua el cielo  
era la voz de otro hombre.

(1955)

(Versión de Eduardo Bosco)

## POEMAS DE RODOLFO E. MODERN

### IDIOMA

Pero los nombres son dados  
desde ciertas esferas  
y las voces obedecen  
una orden.

### Siervos

en el reino de la palabra  
como tallos castigados  
por vientos de invierno.

### Decimos entonces

lo que no es nuestro.

AMBIGÜEDAD

Ambigüedad  
es la sonrisa  
una deshojada rosa  
el charco en otoño  
la mano  
portal entreabierto  
el corazón mudo  
por fuerza.

NOTAS Y COMENTARIOS

OLD POSSUM

Escribir un libro sobre Eliot como el que se propuso Stephen Spender no resulta nada fácil. Cualquier intento de relacionar la vida y obra de Eliot es enfrentarán, invariablemente, con su expresa voluntad de permanecer oculto para los estudiosos y biógrafos, al menos para los de este siglo. Como se sabe, las cartas y otros escritos de interés biográfico, se encuentran guardados en la Universidad de Princeton y no serán descubiertos hasta el año 2.010. Por otra parte, y también por voluntad de Eliot, su mujer, Valerie Eliot, "no podrá facilitar ni favorecer ninguna biografía (suya)".

A pesar de todo, los estudiosos biográficos, siempre desautorizados por la viuda, se suceden. El último, el más criticado, se debe al periodista T. S. Mathews, el cual, en su *Great Tom*, especula sin ningún escrúpulo sobre la vida íntima de Eliot. A este libro, no exento de cierta sordidez en algunos capítulos, le había precedido el más discreto, aunque igualmente criticado, T. S. Eliot, *A Memoir*, de Robert Sencourt. Este pudor biográfico, llevado hasta sus últimas consecuencias, la adoptó, asimismo, el recientemente fallido W. H. Auden. En efecto, en su testamento publicado parcialmente por el *Times Literary Supplement*, Auden requiere de todos aquellos que en alguna oportunidad recibieron una carta suya, el favor de proceder a su destrucción. Como era de esperar, las protestas y aclaratorias llovieron sobre el semanario londinense. El mismo Stephen Spender, su compadre y uno de sus mejores amigos, se negó públicamente a cumplir con este deseo, y así la mayoría. Contrasta esta posición de los escritores anglosajones con la de sus colegas del continente, quienes no sólo velan celosamente por el destino de sus escritos íntimos, sino que procuran su publicación en vida (Gide, Léautaud).

El libro de Spender, publicado en la serie *Fontana Modern Masters* que dirige Frank Kermode, es el acercamiento más reciente que se ha hecho a la vida y obra de Eliot; Spender, quien además de buen poeta es un excelente prosista (recordamos su autobiografía *World Within the World* y su último libro de ensayos *Love-Hate Relations*), no pre-

tende escribir un análisis exhaustivo del corpus elotiano (como lo son los estudios de Hugh Kenner y Helen Garner) y mucho menos una biografía definitiva. Sus aproximaciones a la obra de Eliot (poesía, ensayo y drama) están basadas no sólo en premisas estrictamente literarias sino también en las pocas referencias biográficas disponibles en la actualidad. Esta perspectiva, que hubiere parecido un tanto heterodoxa a los ojos del maestro, la justifica Spender con palabras del mismo Eliot. En efecto, en el ensayo "La función de la crítica", éste había declarado que el crítico debía tratar exclusivamente con hechos y, anota Spender, "los hechos incluyen información biográfica sobre el autor". De este modo, en el capítulo "Real Life and Poetry", Spender hace un recuento de los hechos más resaltantes en la vida del autor desde sus días de estudiantes en Harvard, deteniéndose en el desafortunado matrimonio de Eliot con Vivien Haigh Wood, una joven delicada y atractiva pero mentalmente desequilibrada que terminaría su vida en un sanatorio. Spender rechaza las habladurías con que otros autores han abordado el tema (Sencourt llega a señalar una supuesta infidelidad de Vivien con Bertrand Russell, quien en realidad asumió en varias oportunidades el papel de protector de su ex-alumno de Harvard). Del mismo modo, Spender aclara la situación de Eliot cuando trabajaba para el Lloyd's Bank: al parecer, y muy contrario de lo que cuenta Pound, Eliot "estaba fascinado con lo que llamaba la ciencia del dinero" y rechazó la donación que Pound, por medio de una fundación llamada "Bel Esprit", había recolectado en su nombre. En 1921, agobiado por su situación familiar y el exceso de trabajo, es internado por breve tiempo en una clínica de Laussane donde escribió la mayor parte de *Tierra baldía*. De regreso a Londres, y de paso por París se entrevista con Pound y juntos elaboran la redacción final de este poema. Más adelante, y a falta de otros datos precisos, Spender enumera una serie de circunstancias sin interés, como el hecho de que Eliot fuera un verdadero "gentleman" o que tuviera una hernia doble de nacimiento. En este sentido, sigue siendo insuperada la semejanza que Herbert Read hiciera de su buen amigo T. S. Eliot a raíz de su muerte en 1965 (Cf. *T. S. Eliot: The Man and his Work*, Ed. by Allen Tate).

Spender aborda la obra ensayística de Eliot sistematizándola en tres etapas: la primera es la del crítico-poeta que expone sus argumentos relacionándolos con las grandes creaciones literarias del pasado: "estos ensayos tempranos tienen el interés y la pasión de Keats cuando escribía en sus cartas sobre poesía". La segunda etapa es la del crítico casi profesional de finales de los años veinte y principios de los treinta, "cuando Eliot comienza a formar parte de la escena

literaria inglesa". A ésta, sucede la última etapa en la que "Eliot refiere la obra de sus contemporáneos (Hardy, Kipling, Pound y Lawrence) a los principios del cristianismo ortodoxo". Más adelante, Eliot se mostrará cada vez más interesado en los problemas eclesiásticos, teológicos y sociales.

Como ante otros autores, Spender considera que lo más interesante de Eliot en este campo son sus consideraciones estéticas y dentro de estas las que se refieren a sus teorías sobre la poesía impersonal, expuestas hacia 1919. En el famoso ensayo "La tradición y el tade su pensamiento sobre poesía: "El poeta no tiene una personalidad lento individual", Eliot había enunciado los principios fundamentales que expresar, sino un medium particular(...) Las impresiones y experiencias que son importantes para el hombre no deben tener sitio en la poesía". La formulación más acabada de esta teoría la expondrá Eliot al hablar en, "Hamlet y sus problemas", del correlato objetivo. A través del correlato objetivo que puede ser "un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos" es posible establecer la transacción entre el autor y el lector. La estética de la poesía impersonal la sintetiza Eliot en estas conocidas palabras a las que acude también Spender. "La poesía no es un desencadenamiento de la emoción sino un alejamiento de la emoción, no es una expresión de la personalidad sino un alejamiento de la personalidad(...) Pero, por supuesto, sólo los que poseen personalidad y emociones saben lo que significa escapar de estas cosas".

Si no el mejor quizá el más útil de los capítulos del volumen sea el que Spender consagra al examen del pensamiento político de Eliot, uno de los asuntos menos abordados por los estudiosos de su obra (excepción hecha por William M. Chase en su reciente *The Political identities of Ezra Pound and T. S. Eliot*). Después de apuntar que "Eliot era, en el sentido más estricto del término un reaccionario", Spender procede a determinar las influencias que modelaron esta disposición casi innata del gran poeta, especialmente las de Irving Babbitt y Charles Maurras. El primero tuvo un influjo determinante en la formación filosófica del joven estudiante de filosofía durante sus años en Harvard. No obstante, el pensamiento tradicionalista de Babbitt se desarrollará en Eliot más tarde, al conocer en París, hacia 1910, la obra de Maurras, fundador y principal animador de *L'Action Française*.

A partir de 1922, Eliot se encarga de la dirección de la revista *The Criterion*, la cual aparecerá hasta 1939. La posición de Eliot co-

mo editor se acerca mas bien a la de un liberal; escritores de todas las tendencias, incluyendo a los comunistas, son invitados a colaborar. Eliot, que en el primer número había publicado *The Waste Land*, insertará en cada entrega sus famosos *Commentary*. En éstos, como en pocos de sus ensayos, Eliot expone sus concepciones sobre política y sociedad, casi siempre cercanas a las del fundador de *L'Action Française*. Frente a Maurras, Eliot adopta una posición de típica oblicuidad: admira al prosista y comparte con él sus ideas sobre el orden y su oposición a la democracia, pero pasa por alto el sentimiento antijudío de Maurras. Frente al comunismo, Eliot siempre estuvo claro: "Mi objeción (al comunismo) es la misma objeción que tengo frente al culto al Becerro de oro". Menos clara, sin embargo, es su posición ante el fascismo. En un artículo publicado en 1928, escribía "En la práctica confieso una preferencia por el fascismo", y en el ensayo "La literatura del fascismo", llegó a vaticinar: "Termino reflexionando que el desarrollo del fascismo en Italia puede producir resultados muy interesantes en veinte o treinta años". Empero, Eliot nunca llegó a convertirse en un fascista, aun cuando estuvo bastante cerca: "Que nunca haya sido un fascista es debido a su temperamento profundamente cristiano", anota Spender con acierto. En este sentido, Eliot formuló críticas al fascismo que aparecieron en su revista: "Hay una forma de fe que sólo es apropiada para la religión(...). Cuando una teoría política se convierte en credo, comenzamos a sospechar su impotencia". Durante la Guerra Civil Española, Eliot formó parte de los que clamaban por el no intervencionismo, el problema, en su opinión, no tenía nada que ver con Inglaterra. Los bombardeos masivos sobre Londres de 1941-42, ensayados antes en Guernica y otras ciudades españolas, deben haber modificado la opinión de la vieja zarigüeya, dotado, como Pound de una lucidez admirable para el examen literario y de una miopía desproporcionada para el análisis político.

ALEJANDRO OLIVEROS



UNIVERSIDAD DE CARABOBO  
DIRECCION DE CULTURA

<i>Rector</i>	PABLO BOLAÑOS S
<i>Vice-Rector Académico</i>	JACOBO DIVO
<i>Vice-Rector Administrativo</i>	ALEJANDRO ZHALOUT
<i>Secretario</i>	JOAQUIN ALVARADO H.
<i>Director de Cultura</i>	GABRIEL DE SANTIS
<i>Jefe de Publicaciones</i>	JUAN ANTONIO ALDAZORO

