



LUNA DE
LOCOS



Revista de Poesía No. 30

LUNA DE LOCOS

Revista de Poesía No 30
Año 22. No 30. Noviembre 2020
ISSN 1657-5717

Dirección: Giovanni Gómez
Dirección de arte: Gussie
Artista Invitado: Juan Carlos Mestre

Consejo editorial:

William Ospina, Juan Felipe Gómez Trujillo, Luciana Gómez Trujillo, Robinson Quintero Ossa, Luis Fernando Afanador, Enrique Serrano, Ramón Cote Baraibar, Héctor Abad Faciolince, Jorge Bustamante, Myriam Montoya, César Valencia Solanilla, Dasso Saldívar.

México: Antonio Deltoro
Marco Antonio Campos
Chile: José María Memet
Perú: Eduardo Chirinos
Portugal: Nuno Júdice
Costa Rica: Osvaldo Sauma
Cuba: Víctor Rodríguez Núñez
Argentina: Daniel Samoilovich
Daniel Tevini
Venezuela: Eugenio Montejo
Alejandro Oliveros, Claudia Barroeta
España: Jaime Gil de Biedma
Jaume Pont, Juan Vicente Piqueras
Enrique Vila-Matas, Luis Muñoz
Juan Carlos Mestre
Italia: Emilio Coco
Grecia: Kostas Vrachnos

Material gráfico y literario realizado, traducido o cedido exclusivamente para LUNA DE LOCOS. Todo texto puede reproducirse citando la fuente. La revista LUNA DE LOCOS no devuelve los originales no solicitados, ni comparte necesariamente las opiniones firmadas de sus colaboradores.

Proyecto LUNA DE LOCOS

XIV Festival Internacional
de Poesía en Pereira

Corporación Cultural LUNA DE LOCOS
Proyecto Editorial

Pereira, Colombia, Sur América

insomne@utp.edu.co

www.lunadelocosefestival.com



Petroglifos del Huila,
Sur de Colombia



Juan Carlos Mestre

(León, España 1957), poeta y artista visual, es autor de los poemarios *Siete poemas escritos junto a la lluvia* (1982), *La visita de Safo* (1983), *Antífona del Otoño en el Valle del Bierzo* (Premio Adonais, 1985), *Las páginas del fuego* (1987), *La poesía ha caído en desgracia* (Colección Visor, Premio Jaime Gil de Biedma, 1992) y *La tumba de Keats* (Editorial Hiperión, Premio Jaén de Poesía, 1999, reeditada por Calambur con ilustraciones del autor, 2016), libro escrito durante su estancia como becario de la Academia de España en Roma. Con *La casa roja* (Calambur, 2008), obtuvo el Premio Nacional de Poesía 2009. De más reciente aparición es *La bicicleta del panadero* (Calambur, 2012) por el que recibió el Premio de la Crítica.

En el ámbito de las artes plásticas ha expuesto su obra gráfica y pictórica en galerías de España, EE.UU., Europa y Latinoamérica. En 1999 obtiene la Mención de Honor en el Premio Nacional de Grabado de la Calcografía Nacional, y semejante distinción en la VII Bienal Internacional de Grabado Caixanova 2002, Premio Internacional de Arte Gráfico Atlante 2009 y III Premio Internacional de Grabado, Fundación Vivanco en el 2010. En 1996 realiza los decorados para el Teatro de Automatas de Gonzalo Cañas, y junto al fotógrafo José Antonio Robés el mural La feria de San Antonio, en el Parador Nacional Antonio Pereira de Villafranca del Bierzo. Su obra plástica forma parte de destacadas colecciones y pinacotecas públicas y privadas de Europa y América.

Ha colaborado y hecho grabaciones discográficas con músicos como Amancio Prada, Luis Delgado, Cuco Pérez, José Zárate o Hugo Westerdahl con quienes ha realizado conciertos, performances y lecturas.



La cultura
es de todos

Mincultura

Proyecto apoyado por el Programa Nacional de Concertación Cultural



PEREIRA
Gobierno de la Ciudad
CAPITAL DEL DEJ

Secretaría
de Cultura

Proyecto apoyado por el Programa Municipal de Concertación Cultural

NARENDRA

Recuerdo que regresé a la India
una temporada de mangos
y visité a Narendra
en su patio de gallos Asiles y Calcutas
que cantaban bajo la bóveda
de unas jaulas de mimbre.
Las aves y nosotros fuimos los avatares
del guerrero Arjuna.
Y repetimos alguna vez el diálogo
donde Arjuna es convencido por Krishna
de la naturaleza legítima del combate.
Muy cerca, un molino fue derrumbado
por los vientos del Monzón, también un árbol
de gulmojar o *moneda de oro*.
El brillo dorado de su caída se grabó en mis ojos.
Luego fuimos a pelear dos gallos de la suerte:
eran la reencarnación de dos maestros
que no pudieron aprender algo
y regresaron al mundo como Aves de Riña,
con su navaja amarrada a la pata izquierda.
Aquella tarde lucharon con valor hasta su muerte.
Pagué la apuesta y el karma de sus vidas
con rupias manchadas de musgo verde.
Más tarde, hicimos a la orilla del río
la acostumbrada hoguera con sus cuerpos,
ahora transformados en chispas
hasta llegar a su máxima altura
y simplemente allí... desaparecieron.

Igor Barreto



ÍNDICE

- 4 UNA LECTURA DE *EL BARCO EBRIO*
Ensayo de William Ospina
- 13 LA HERENCIA DE DADA Y DEL SURREALISMO
Ensayo de John Ashbery. Versión en español de Edgardo Dobry
- 19 LA CORONA DEL LEÓN DEL SUEÑO
Poemas inéditos de Ana Blandiana
Versión al español de Viorica Patea y Natalia Carbajosa
- 33 LORCA AL FILO DE LA NOMINACIÓN
Ensayo de Luis Muñoz
- 41 EN EL TENUE LÍMITE DEL MUNDO
Una lectura de *Tithonus*, de Alfred Tennyson
Texto y versión al español de Jordi Doce
- 56 LA VIDA NO ERA EL TÍTULO DE UN LIBRO
Poemas inéditos de Giovanni Gómez
- 61 SEMBLANZA INTELECTUAL
DE DANILO CRUZ VÉLEZ
Texto de Rubén Sierra Mejía
- 78 DILEMAS PARA UN POEMA DE LA TIERRA
Texto de Igor Barreto
- 85 DEL PURGATORIO AL ALBA DE LOS ACANTILADOS
Entrevista a Raúl Zurita por Claudia Posadas
- 95 UN CEREMONIOSO PASEO DE ABRIL
Cuatro poemas de Sylvia Plath
Versión al español de Edgardo Dobry y Andrea Montoya



© Juan Carlos Mestre

UNA LECTURA DE *EL BARCO EBRIO*
Ensayo de William Ospina

Hay dos grandes poemas franceses sobre el mar: *El cementerio marino* de Paul Valery, y *El barco ebrio* de Arthur Rimbaud. Es fama que Valery tardó 20 años escribiendo su poema, encontrando despacio las palabras para una melodía que le había llegado previamente. Rimbaud, por su parte, tardó dos horas y media escribiendo el suyo, y Pierre Michon ha evocado literariamente esa tarde en que el poeta, en una buhardilla de Charleville, resolvió en palabras su tormento, alcanzó la plenitud de su arte, y lloró un poco.

Esa comparación entre los veinte años de uno y las dos horas y media del otro, acaso sólo sirva para afirmar que el tiempo de la poesía no cabe en la mecánica de los relojes, pero también nos ayuda a percibir la diferencia del ritmo vital de los poetas. Valery celebró en un ensayo a Goethe como el hombre de las lentas maduraciones, y en este caso demuestra serle fiel a ese principio. En cambio, casi nos dice todo de Rimbaud esa velocidad de vértigo, que le permitió con un torbellino de imágenes y una marejada de emociones tejer en una música a la vez novedosa y desafiante esa suerte de tempestad emocional, esa tormenta de verano breve y total.

Dos poemas tan distintos en su gestación tienen en común cierta vistosidad de las imágenes. Rimbaud nos dice, por ejemplo,

*He visto fermentarse grandes pantanos, cestas,
Donde un leviatán muerto se pudre a la alborada.*

Y Valery construye esta metáfora alucinatoria:

*Ebria de carne azul, hidra absoluta,
Que te muerdes la cola refulgente
En un tumulto análogo al silencio.*

Es más fácil descubrir una intención filosófica y acaso pedagógica en el poema de Valery, mientras que el de Rimbaud, sobre el cual quiero hablar, va más allá de las intenciones y de los propósitos, tuvo que imponérsele al poeta “con el desorden de un divino delirio”, y debe a esa fuerza atropellada y ciclónica, que el poeta podía gobernar pero no detener, el poder que tiene todavía para nosotros y el influjo que sigue teniendo sobre la cultura.

Creo haber encontrado en una página del *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Mundo*, de Alejandro de Humboldt, una de las fuentes anecdóticas de *El barco ebrio*. Un día llegó a oídos de Humboldt la noticia de que un barco cargado de trigos flamencos, que la tripulación había dejado mal asegurado en los muelles de Tenerife, desapareció sin dejar rastro, y que tiempo después ese mismo barco sin tripulantes fue arrojado por el mar en las playas de la Guaira en Venezuela.

Esa historia, y un leño de *cedrela odorata* centroamericana cubierto de líquenes que encontraron en la playa de Tenerife, le permitió a Humboldt deducir la existencia de una corriente marina circular que viniendo de las costas celtas orilla la costa occidental africana, se desvía frente al golfo de Guinea rumbo a las Antillas, llega hasta Centroamérica, gira en el golfo de México, encuentra un paso entre Cuba y la Florida, y convertida en la corriente del Golfo va a calentar las costas de Irlanda, donde se curva de nuevo hacia el sur. Podemos usar un verso del poema de Rimbaud, y decir que hay en esa corriente:

*La circulación de savias inauditas
Y el despertar azul de fósforos que cantan.*

Es improbable, aunque no imposible, que Rimbaud leyera las páginas de Humboldt, pero de todos modos sorprende que ese barco que él lanza a la aventura sin tripulantes, vaya cargado precisamente de trigos flamencos, y recorra los mares arrastrado por algo “más fuerte que el alcohol y más vasto que la música”. No sabemos si Rimbaud leyó a Humboldt pero no ignoramos que leyó a uno de los más fieles lectores de Humboldt, Julio Verne, y así pudo llegarle el germen de esa aventura, que es apenas el desencadenante del poema.

Porque lo más importante de esa navegación sin tripulantes es la profusión de cosas que el barco vive y percibe en su fuga. Rimbaud fue desde su pubertad un gran lector de la poesía francesa, un lector impaciente y cada vez más difícil de satisfacer, y terminó sintiendo desdén por buena parte de esa tradición poética que, como dijo Housman, no siempre se salva de ser solo oratoria y gramática, preceptiva y elocuencia.

Por suerte para el adolescente sin sosiego allí estaba Víctor Hugo, capaz de satisfacer todas las ansiedades, y Baudelaire, que para el niño Rimbaud era “un verdadero dios”. La cósmica rebelión baudeleriana, ese furor, esa indignación, esa insatisfacción, ese deseo de huir, esa voluptuosidad y esa voluntad de embriaguez, fueron para Rimbaud el vino de su adolescencia. Y hay un par de versos de Baudelaire en los cuales creo que Rimbaud encontró la llave de su aventura. En su poema a la música Baudelaire dijo que sentía:

Todos los tormentos de un barco que sufre.

Un poeta como Rimbaud no necesitaría más inspiración que ese verso para emprender su viaje. Allí están ya todos los materiales. Esa hipálage del barco que se humaniza del modo más definitivo, mediante el sufrimiento, impregna todo el espíritu de *El barco ebrio*. Una vez que sufre y siente su tormento, ya ese barco no solo puede emprender su viaje y vivir sus aventuras sino después relatarlas, convertir en palabras humanas esa exploración increíble:

*Vi cielos reventados de rayos, marejadas,
Resacas y huracanes; en el nocturno abismo
Vi el pueblo de palomas de auroras exaltadas,
Vi a veces lo que el hombre creyó haber visto él mismo.*

He oído decir que cuando escribió su poema Rimbaud no había visto el mar. Pero es que es más fácil ver el mar a través de la literatura que a través de los sentidos. O mejor dicho: el mar de la experiencia física necesita de la imaginación para realizarse plenamente, para expresar lo que solo una larguísima frecuentación podría acumular en la conciencia y en la memoria. El mar de cada día solo muy paulatinamente se va revelando a la conciencia. Por ello tiene tanto sentido que Borges le diga al agua:

Los lenguajes del hombre te agregan maravillas.

No es que las maravillas no estén en el mar, es que sólo el lenguaje consigue hacerlas aflorar plenamente a la conciencia, y además acumularlas, convertirlas en un hecho estético múltiple y lleno de contrastes. La poesía tiene esa virtud condensatoria, resume en un breve tiempo y en una experiencia continuada lo que la vida tardaría mucho en ofrecer y tal vez no lograría nunca mezclar.

Cuando Neruda le dice al mar:

*No es la última ola con su salado peso
La que tritura costas y produce
La paz de arena que rodea el mundo,
Es el central volumen de tu fuerza,
La potencia extendida de las aguas,
La inmóvil soledad llena de vidas*

mágicamente reúne en cuarenta palabras algo que sólo podrían darnos años de experiencia.

El mar de Rimbaud es, por sus movimientos, por sus sorpresas, por sus amenazas, por sus deslumbramientos, menos el mar físico que el mar atrapado por el lenguaje y enriquecido por él. Un mar cuya sustancia real, como el oro del anillo de Browning, viene ya con arte añadido, que sin perder un gramo de su sustancia viene forjado en metáforas, en ritmos, en músicas y en delirios.

El camino de la ballena, el mar ambiguo y fuerte, el mar que es nuestro espejo, el escenario de las navegaciones y las piraterías, el reino de la luz, de la sal, de los vientos, de las tempestades, la líquida llanura, el mar que arde de eternidad, el abismo poblado de criaturas, que hospeda como el sueño monstruos y pesadillas, ese mar del lenguaje es el que Rimbaud visitó en la tarde en que tuvo más poder sobre las palabras, el día en que fue más hábil para expresar emociones y organizar sentidos.

No es caprichoso que en las primeras estrofas diga precisamente:

*Me bañé desde entonces en el poema grave
Del mar, hirviente de astros, lactescente y helado,
Tragando el azur verde donde, encantada nave,
Baja lívido a veces un pensativo abogado.*

Porque aquí, en primer lugar, el mar es el poema, tejido de palabras. Nombro una realidad compartida, un fenómeno del mundo, se exalta en un templo donde acontecen liturgias protectoras, desastres imprevistos, aturdimientos mágicos y desdenes supremos.

*Bendijo la tormenta mi despertar marino,
En las olas que arrastran sus víctimas ignotas
Dancé como un liviano corcho en un remolino
Sin añorar los ojos de los faros idiotas.*

Tenía que estar muy cansado de las normas y del gusto establecido este muchacho que desafía así las convenciones: que no danza como una hoja al viento sino como un corcho en un remolino, y que ve en los faros, esas ilustres luces salvadoras, es decir, en las seguridades y protecciones del mundo, ojos idiotas.

Había una furia en él. No sabemos en qué momento dejó de ser ese niño aplicado que recibía en el liceo de Charleville todos los honores de fin de año, y empezó a ser esa sombra intranquila y rebelde que tanto debía desesperar a su madre, y que haciendo crecer en ella el espíritu controlador realimentaba su propia cólera.

Mientras le fue dado ser poeta, consiguió convertir toda esa energía indómita en belleza creadora: necesitaba un lenguaje incendiario, y todas las libertades que conquistaba con la lengua se las estaba regalando a Francia y al espíritu humano. El peligro comenzó cuando el lenguaje ya no fue suficiente para aplacar su avidez, cuando ya ni siquiera la música pudo ayudarle.

Su camino está empedrado de brasas, y él está ávido de profanaciones, de desafíos al gusto imperante, quiere atentar contra las convenciones y las simulaciones que cada vez detesta más y que lo hacen entrar en conflicto con esos buenos señores que riman su tedio en los salones parisinos. Lo milagroso es que las transgresiones del poema logren dialogar con la tradición, modifiquen la joya sin romperla, porque más allá de las misteriosas fronteras de la poesía, toda rebelión verbal se extravía y fracasa. Y por eso Rimbaud logra más que la mayor parte de los vanguardistas que se inspiraron en él pero no tuvieron su genio o su suerte.

El traductor en español tiene que decir:

*Yo que escalaba el cielo rojizo como un muro,
Donde, exquisito almíbar para buenos poetas
Dejan el sol sus líquenes, su costra el azul puro*

Porque no es posible para un traductor tener la armonía, el equilibrio y la precisión de decir literalmente:

*Qui escaladait le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Ses lichens de soleil et ses morves d'azur.*

El poema tiene la virtud de estar siempre a punto de romper la magia por la rudeza de sus expresiones y de salvarse por la exquisita armonía de sus sentidos y de sus músicas.

*Varios meses, lo mismo que en locas vaquerías
Seguí el mar al asalto de arrecife enigmático,
Sin pensar que los claros pies de las tres marías
Pueden forzar la jeta del océano asmático.*

Hay que decirlo primero en la hermosa traducción de Andrés Holguín, pero después conviene hacer algunas precisiones que nos ayuden a llegar más cerca aún de Rimbaud. Literalmente: yo seguí, en meses plenos, como en una suerte de vaquería histórica, la mole al asalto de los arrecifes, sin imaginar que los pies luminosos de (esas estrellas que llamamos) las marías pueden forzar la jeta de los océanos asmáticos.

La transgresión central ha sido bien captada por el traductor, pero es bueno recordar que en el original Rimbaud consigue hacer bella la expresión vaquerías históricas, que en español pierde gracia. En cambio es aún más sugestiva en esta lengua la imagen de los pies luminosos de las marías domando la jeta del océano. Porque la indócil palabra jeta, que parece nula para fines poéticos, aplicada a la desmesura bestial del océano conquista, me parece, poder expresivo.

Rimbaud cabalga como un surfista espléndido sobre los lomos del delirio:

*Yo, que manchado de astros eléctricos huía,
Planchón loco escoltado de hipocampos marinos,
Cuando julio con tórridos estacazos hundía
Entre ardientes embudos cielos ultramarinos.*

Esas son cosas que cuando ocurren no podemos disfrutarlas: esos embudos ardientes que parecen hundir el cielo en el mar, ese barco escoltado de hipocampos que solo parece posible en un cuadro mitológico de Homero o de Píndaro, proponen dos estéticas muy distintas, la heráldica accesible a Víctor Hugo o a Valery, y la turbulencia casi surreal.

Rimbaud las combina de un modo poderoso y espontáneo, pues esas cosas es difícil alcanzarlas como fruto de un trabajo concienzudo, de una poética laboriosa como la propuso siempre la tradición francesa. Baudelaire, que es mucho más aplicado estilista, no logra nunca esas mezclas del equilibrio con la desmesura. Rimbaud tiene la sabiduría de un viejo y la irresponsabilidad de un muchacho; la maestría verbal de Víctor Hugo y la espontánea musicalidad de Verlaine.

Pero Rimbaud vive tan a grandes saltos, y estrellándose de tal manera con el mundo, que toda esa destreza y esa gracia le serán arrebatadas muy pronto. Es más, el momento en que escribe este poema es tal vez el más pleno de su vida, y quizás también de su desdicha.

Este poema es una cima estética pero sabemos que fue también la expresión de un gran sufrimiento. Quizá en la poesía difícilmente se da lo uno sin lo otro. Los grandes sentidos brotan necesariamente de grandes tensiones, de fuerzas contenidas, de ansias irrefrenables, de vislumbres proféticas que nacen de una infinita incomodidad con lo existente. Por eso ninguna lectura puede limitar el poema a un significado privado y personal. Más allá de la expresión de los tormentos de un alma, más allá de *todos los tormentos de un barco que sufre*, una lengua es el vínculo de una comunidad y no puede existir sin ese tejido de multitudes. Un dolor personal puede expresarse a través de un grito o de un acto desesperado, a través de una hazaña o de un crimen, pero cuando se expresa a través del lenguaje creador es porque es la necesidad de un mundo. Y se diría que no se escribe para cambiar un destino personal sino, aún sin darse cuenta, para cambiar un mundo.

Por eso la siguiente pregunta que surge es qué cambió Rimbaud con su poema. ¿Qué conquista obtuvo, que ni siquiera logró cambiarlo a él, ni redimirlo de su destino desesperado, de su fuga de veinte años atormentados en tierras remotas, de sus expediciones de traficante y de aventurero, escondiéndose por años de los ojos de Occidente, de ese padre uniformado y prófugo,

de esa madre atrapada en la decencia y en la indignación, de ese país que después de intentar un sueño sublime, ahora se encogía en la sordidez y en un conformismo mezquino, ese país que para los poetas y los pintores era spleen y locura, salones frívolos al atardecer y faroles con sogas a la medianoche?

Tal vez mantener viva la esperanza de que más allá de los adocenamientos de la realidad siempre nos queda la capacidad de soñar, el poder del lenguaje para convertir el delirio de un muchacho en el sueño de un siglo. Esa sed de mundos desconocidos que fue cada vez más desde entonces la vocación de Francia, de la que salieron los Tristes trópicos y los Tiempos Modernos, los viajes al final de la noche, los sueños libertarios y las alegres rebeliones, el respeto por la libertad individual y el arte indómito de pedir lo imposible.

Esa necesidad de cambiarlo todo que, como el mar de Valery, siempre recomienza.



William Ospina. Padua, Tolima, 1954. Poeta, ensayista, novelista y traductor colombiano. Premio Nacional de Poesía Colcultura en 1992 con el *El país del viento*. En ensayo destaca *Es tarde para el hombre* (1994). En 2005 publicó su primera novela *Ursúa*, y en 2007 *El país de la canela*, obra con la que recibió el Premio Rómulo Gallegos en 2009.



© Juan Carlos Mestre

LA HERENCIA DE DADA Y DEL SURREALISMO

Ensayo de John Ashbery

Versión al español de Edgardo Dobry

La exposición “Dada, surrealismo y su herencia”, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, deja claro lo que el poeta James Schuyler denominó “la relación de amor-odio que tenemos con el surrealismo”. Sin duda el surrealismo nos ha influido de tantas maneras que difícilmente podríamos imaginar cómo sería el mundo sin él. Por otra parte, como todas las revoluciones, sustituyó las viejas restricciones por otras nuevas, limitando sus propios efectos y, finalmente, llevándolo a su decadencia como movimiento, a pesar de que su eficacia como catalizador no ha cesado.

La liberté total decretada en el París de la década de 1920 resultó, en verdad, bastante menos que total y, en todo caso, mucho más cercana a la libertad cotidiana que la que habían conquistado las generaciones inmediatamente anteriores al surrealismo. En literatura, esa libertad significaba la escritura automática pero, ¿fue realmente tan libre? La verdadera libertad sería usar este método donde pudiera ser útil y corregirlo con el pensamiento consciente cuando convenga. De hecho, la mejor escritura de los surrealistas es producto de la labor conjunta de consciencia e inconsciencia, como se ha hecho en todos los tiempos. Ahora bien, si la escritura automática es el ideal prescripto para la literatura, ¿qué pasa con el arte? El manejo que hace Dalí de los pinceles infinitesimales excluye toda forma de automatismo hasta donde su arte alcanza, y quizás sus ideas están influidas por el deseo de presumir de su deslumbrante maestría técnica, que poco puede relacionarse con el inconsciente. Breton dijo que Miró era el más surrealista de los surrealistas, a pesar de que la maestría técnica de sus obras difícilmente pueda asociarse con los dictados del inconsciente.

El tormentoso devenir de movimiento surrealista estuvo plagado de expulsiones y excomuniones, y hasta hubo suicidios en la estela de las reglas y pronunciamientos impuestos por Breton. Por ejemplo, Breton proclamó que la libertad sexual incluye todas las formas concebibles con excepción de la homosexualidad —una idea que le hubiera resultado extravagante al Marqués de Sade, insoslayable autoridad para los surrealistas en materia sexual. Esta excepción podría parecer de escasa importancia, dado que la homosexualidad afecta a una parte relativamente pequeña de la humanidad, pero restringir algo que se pretende “total” es empujarlo hacia el extremo opuesto de lo que se proclama. Por otra parte, sucede que uno de los escritores más brillantes del

surrealismo, René Crevel, era homosexual. Su suicidio, días después de una notoria discusión con Breton e Ilya Ehrenburg (quien, con su acostumbrada elegancia, definió al movimiento surrealista como “pederasta”), en la época del Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura realizado en París, del que los surrealistas fueron excluidos, fue un golpe para el surrealismo y para la literatura. Aunque Maurice Nadeau, en su *Historia del surrealismo*, evita relacionar el suicidio de Crevel con ese incidente y lo califica como un “intento de afirmación” (de lo irracional, aparentemente), parece obvio que Crevel debe de haberse sentido como un exiliado de la tierra prometida que él mismo había ayudado a descubrir. ¿Y qué debemos pensar de un movimiento literario de vanguardia al que le pareció necesario abominar de Antonin Artaud?

La aventura comunista es, en sí misma, una de los más imprevisibles *non sequiturs* del surrealismo. La idea de libertad total puede convivir, en cierto modo, con la concepción estalinista, pero si uno la acepta desde este punto de vista debe perdonar la conducta inconsecuente de mariscales y conserjes como parte del demiurgo surrealista. Los comunistas lo entendieron bien y se lavaron las manos del problemático asunto. Así lo hizo Louis Aragon, quien, frente a la opción entre surrealismo y comunismo, optó por este último, cometiendo un suicidio literario tan devastador para el movimiento como lo había sido el suicidio real de Crevel. Leer una de las novelas comunistas de Aragon habiendo leído sus primeros libros, como *Anicet* o *Le Paysan* de Paris, resulta en verdad una experiencia deprimente.

Todo esto nos muestra por qué el surrealismo, en la estrecha interpretación de sus teólogos, resulta tan insatisfactorio; y a la vez por qué, desde el punto de vista más amplio con el que todos lo percibimos, constituye, en efecto, una fuerza renovadora. En una ocasión entrevisté al poeta Henri Michaux, quien me dijo que, aunque no se consideraba a sí mismo como parte del movimiento, el surrealismo había sido la influencia principal en su obra, porque lo había habilitado (*la grande permission* fue su frase) para hacer lo que le pareciera. En ese sentido estamos en deuda con el surrealismo; el arte más significativo de nuestro tiempo no hubiera podido producirse sin él.

La exposición del Museo de Arte Moderno elige abordar el asunto desde una posición pedagógica y basada en la historia del arte, cosa correcta en el desarrollo de las décadas de 1920 y 1930, pero que, en la parte final, la de la “herencia”, solo nos da un atisbo de lo que ha sido esa herencia, que es con creces la mayor contribución del surrealismo. Se exhiben trabajos de juventud de pintores como Pollock, Motherwell, Newman y Rothko, en los que son visibles la influencia de Ernst, Masson y Miró, pero se frena en seco ante la obra posterior y más importante de estos artistas, que es menos obviamente surrealista, pero lo es en sentido profundo. Del mismo modo, los más jóvenes de la exposición copian y homenajean de una u otra manera los modos surrealistas del pasado. El surrealismo es, sin embargo, el vínculo que conecta cada una de las manifestaciones de los estilos actuales, por incompatibles que parezcan entre sí, como el expresionismo abstracto, el minimalismo y la pintura *color field*. El mundo del arte está tan dividido en facciones que la base irracional y onírica común a esas manifestaciones, aunque obvia, es apenas percibida. Por eso es doblemente interesante y pertinente, en este momento del arte, aprovechar la ocasión para ilustrar este punto.

De todos modos, así como una verdadera universidad es una colección de libros, una exposición de arte es una selección de obras, y la muestra ofrece la ocasión de ver una buena cantidad de piezas notables de este siglo, algunas de las cuales apenas han sido mostradas al público. Uno de los puntos fuertes es la sala Duchamp, centrada en torno de una réplica del gran panel de vidrio *La novia desnudada por sus solteros, incluso*, perteneciente a la Colección Arensberg del Museo de Filadelfia; también contiene los magníficos ensamblajes llamados *Tu m'*, pertenecientes a la Galería de Arte de la Universidad de Yale. Hay consenso en admirar a Duchamp menos por lo que hizo alguna vez que por lo que rehusó hacer desde entonces. Aunque pocos se atreven a cuestionar cualquier producto de la mente que concibió ese puñado de obras maestras, uno no puede escapar a la conclusión, al verlas de nuevo, de que la decisión de Duchamp de cambiar el arte por el ajedrez no fue una idea brillante.

Picabia, Arp y Schwitters son los artistas dadaístas más notables después de Duchamp y, igual que sucede con este, sus obras constituyen altas formas artísticas, al punto de que es difícil suponer de qué otro modo podrían haberse concretado. Es un hecho curioso: los dadaístas tenían una auténtica inclinación por provocar y destruir; el público que les bufaba y abucheaba no

eran burgueses sino gente culta, ansiosa de nuevas sensaciones. Aun así, ni artistas ni público pueden ignorar lo que hoy parece la belleza atemporal y el orden soberbio de los collages de Schwitters, compuestos con desechos; los austeros y divertidos dibujos mecánicos de Picabia; o los relieves de madera de Arp, cuya dulzura y pureza sugieren algún arte arcaico desconocido. Al lado de ellos, los dadaístas berlineses, que se tomaron su postura antisocial más seriamente, parecen simples panfletarios.

Aunque De Chirico, estrictamente hablando, no es un surrealista, en cierto modo es el único gran pintor del surrealismo, y el genio de su primera etapa siguió siendo reconocido por Breton y compañía hasta mucho después de que hubieran roto con él, desilusionados por la evolución de su trabajo. (Por otra parte, su novela *Hebdomeros*, escrita en 1929, es decir después de la impugnación de su pintura, es una obra maestra de la literatura surrealista). Con Dalí y Magritte se cobra conciencia de la técnica que subyace a sus temas; en De Chirico, en cambio, la forma y la materia componen un todo inextricable. Sus paisajes oníricos y sus bodegones se componen de una sustancia mágica e irreductible. La técnica de Magritte es invisible; ofrece el enigmático sujeto despojado de toda connotación “artística”, y no es sorprendente que sea descubierto hoy por las nuevas generaciones de artistas que creen que el arte debe ser puro concepto. Es una idea interesante, pero el trabajo de De Chirico existe en una esfera que está más allá de las ideas interesantes. Es una suerte para el museo poder mostrar, además de sus espectaculares obras del periodo metafísico, trabajos tan notables como *Canción de amor* o *El ángel judío*.

Miró, el otro gran pintor surrealista, es cercano a De Chirico; ambos, de manera muy diferente, resolvieron la cuestión de tratar en términos plásticos materiales del inconsciente, algo que en manos menos dotadas se hubiera convertido en “literatura” —conmovedora con frecuencia, es verdad, pero siempre un tanto decepcionante, dado que parece lanzada a la deriva en un medio extraño. Miró conserva su genio pictórico incluso cuando, esporádicamente, abandona la pintura por el collage o el ensamblaje. Los collages de la serie *Bailarina española y el Objeto poético*, hecho con un loro disecado, un sombrero, un mapa y un poste, tienen una verdad para el ojo que Ernst, por ejemplo, nunca parece haber alcanzado. Un cuadro particularmente bello, de entre los muchos de Miró que pueden verse en la exposición, es *El nacimiento del mundo*. Es un cuadro de dimensiones heroicas, casi como los de la Escuela de

Nueva York, que mide 2m x 2,5 m; hecho con el goteo de pigmento de color ahumado y puntuado por pictografías, parecerá profético a los aficionados a la historia del arte, aunque no necesita tales justificaciones extravisuales.

Excepto por algunos fenómenos aislados, como las obras tempranas de Giacometti, el surrealismo de la década de 1930, bien documentado en esta muestra, está hecho de fruslerías y *trouvalilles*. Son agradables, sin duda, algunos de las obras expuestas, perversamente decorativas, son codiciables, pero ¿es eso en verdad *La Révolution Surréaliste*? No: esa revolución no volvería a entrar en erupción completa hasta después de la guerra, y ya en Nueva York.

The New Republic, 1 de junio de 1968



John Ashbery. (Rochester, Nueva York, 28 de julio de 1927 / Hudson, New York 2017) es un poeta estadounidense, considerado uno de los poetas más importantes del siglo XX en lengua inglesa. Autor de más de una veintena de libros de poesía, ha sido distinguido con numerosos premios y reconocimientos, entre los que se cuentan el Premio Pulitzer, 1976, por su libro *Autorretrato en un espejo convexo*.





© Juan Carlos Mestre

LA CORONA DEL LEÓN DEL SUEÑO

Poemas inéditos de Ana Blandiana

Versión al español de Viorica Patea y Natalia Carbajosa

Poezii – Poemas (1974)

ENTRE MUNDOS

Între lumi

Transito de una vida a otra

Trec dintr-o viață într-alta

Acariciando suavemente

Mângâind ușor

La corona del león del sueño

Coama leului somn

De la entrada.

De la intrare,

Se ha acostumbrado a mí,

S-a obișnuit cu mine

A mi constante desaparición al alba,

Cu veșnica mea dispariție în zori,

A mis constantes regresos

Cu veșnicele mele întoarceri

Crepusculares.

Crepusculare.

Vencida, a veces,

Înfrântă, uneori

Ya no logro alcanzarle.

Nu mai reușesc să ajung până la el.

Entonces se levanta,

Atunci se scoală,

Me coge la cabeza entre sus dientes

Îmi prinde capul în dinți

Con cariño

Cu duioșie

Y me arrastra despacio.

Și mă târăște încetinel.

Otras veces

Alteori

Ya no sé volver del sueño.

Nu mai știu să mă întorc din vis.

Entonces me sigue

Atunci pornește după mine

Por el laberinto,

În labirint,

Me indica

Îmi dă de știre

Rugiendo

Răcnind

Que me va a salvar,

Că mă va salva,

Que espere inmóvil

Să aștept nemișcată

En el recuerdo,

În amintire,

Para que me encuentre

Să mă găsească

Y me lleve

Și să mă aducă

A su reino.

În împărăția sa.

Oh, su maravilloso reino,

O, minunata lui împărăție,

Tierra frágil,

Țară subțire,

Tierna frontera

Fraged hotar

De horas

De oră

Entre dos mundos que se devoran

Între două lumi care se devoră

Arrancándose el uno al otro

Smulgându-se una alteia

Sin cesar.

Fără oprire.

TAL VEZ ALGUIEN SUEÑE CONMIGO

Poate că mă visează cineva

Tal vez alguien sueña conmigo –

Poate că mă visează cineva -

Por eso mis gestos

De aceea gesturile

Son tan blandos

Îmi sunt atât de moi

E indefinidos,

Și de neterminate,

Como si olvidaran su intención

Cu scopul uitat

A mitad del movimiento,

La jumătatea mișcării,

Grotescos;

Grotesc,

Por eso mis contornos se borran,

De aceea contururile mi se șterg

Segundo tras segundo,

Secundă cu secundă

Y mis actos se disuelven...

Și faptele mi se topeșc ...

Y, tal vez, al que sueña conmigo

Și poate cel ce mă visează

Le arrancan de vez en cuando

E smuls din când în când

Del sueño

Din somn,

Y, despierto,

Trezit,

Le llevan a regañadientes a su vida

Purtat cu sila-n viața lui

Real.

Adevărată,

Por eso me vuelvo sombra

De aceea mă-ntunec

Suspendida a veces

Suspendată uneori

Como de un hilo de nieve que se disuelve,

Ca de-un fir care se topește de nea,

Sin saber

Fără să știu

Si alguna vez volverá a dormir

Dacă va mai adormi vreodată

Para que vuelva a pasarme.

Ca să mi se mai întâmple

Algo.

Ceva.



CUANDO DESPIERTE

Când mă voi trezi

Cuando despierte habrá nieve

Când mă voi trezi va fi zăpadă

Revisiendo de belleza

Așezată frumos

Libros y alfombras

Pe cărți și pe covor,

Alrededor de mi cabeza, leve

În jurul capului

Como una diadema sobre la almohada,

Ca o diademă pe pernă,

Una sábana sobre la piel.

Cearceaf peste piele, ușor.

Nevará calladamente en la estancia

Va ninge-n odată tăcut,

Con copos enormes

Cu fulgi enormi

Como las almas del diente de león.

Ca suflutele de păpădie,

Caerá tan despacio la nieve

Căzând atât de încet

Que desde el techo al suelo

Încât între tavan și podea

Hará falta una eternidad.

Au nevoie de o veșnicie.

Divisaré después aves ancianas

Voi zări apoi păsări bătrâne

Con plumas deformes.

Cu penele crescute diform –

¿Cuánto habré dormido

Ca să se depună atâta zăpadă

Para que se pose tanta nieve?

Cât a trebuit să dorm?

¿O, tal vez,

Nu cumva

Entretanto habré muerto?

Între timp am murit?

Y me levantaré

Și mă voi ridica

Para huir espantada,

Să fug Înspăimânta tă,

Pero las aves graznarán

Dar păsările vor scoate

En una especie de carcajada

Un fel de râs cărâit

Mostrando con el ala

Arătând cu aripa

Que mis pasos

Cum tăpile mele

No dejan huellas en la nieve.

Nu lasă urme-n zăpadă.





ORACIÓN

Rugăciune

Quedarme boca arriba en la nieve

Să stau culcată-n zăpadă

Con las manos abiertas

Cu brațele larg desfăcute,

Como una cruz de indecible belleza

Închipuind o nespus de frumoasă

Embargada por el sueño,

Cruce cuprinsă de somn

A propósito,

Dinadins,

Sobre la que sólo los ángeles merecerían

Pe care doar îngerii ar merita

Ser crucificados

Să se răstignească

Por los pecados cometidos

Pentru păcate făcute

En el paraíso.

În paradis.

Blanco sin márgenes

Alb fără margini

Y serenidad sin comienzo,

Și liniște neîncepută,

Nubes deshechas en las flores

Nori destrămați în flori

Me cubren de nieve con suavidad

Troienindu-mă lin,

Mientras lágrimas ardientes

În timp ce lacrimi fierbinți

Nacen debajo de los párpados cerrados

Se nasc sub pleoapele-nchise

Y se hielan antes de resbalar

Și-ngheață nainte de-a curge

Desde los sueños.

Din vise.

Amén.

Amin.

El sueño dentro del sueño – Somnul din somn (1977)

COLINAS

Dealuri

Colinas, dulces esferas boscosas

Dealuri, dulci sfere-mpădurite

Que en la tierra estáis medio escondidas

Ascunse jumătate în pământ

Para que también los muertos se alegren

Ca să se poată bucura și morții

De vuestra carne suave y redondeada,

De carnea voastră rotunjită blând,

Tal vez, un muerto como tú ahora,

Poate un mort stă ca și mine-acum,

Escucha cómo la eternidad madura,

Ascultă veșnicia cum cură,

Y recuerda antiguas vidas, una tras otra,

Și amintește vechi vieți pe rând

Y contemplándoos murmura:

Și contemplându-vă murmură:

Colinas, dulces esferas boscosas,

Dealuri, dulci sfere-mpădurite

Que en el aire estáis medio escondidas

Ascunse jumătate în văzduh

Para que también los vivos se alegren

Ca să se poată bucura și viii

De vuestro espíritu infinitamente dulce...

De nesfârșit de blândul vostru duh...



UN PAÍS TAMBIÉN LO FORMAN LAS AVES

O țară e făcută și din păsări

Un país también lo forman las aves

O țară e făcută și din păsări,

Que dibujan una V camino del sur,

Din V-urile mari căzând spre sud

Heridas, ahuyentadas por el frío

Rănite, alungate de frig

Y por la traición,

Și de trădare,

Que regresan

Venind înapoi

Humilladas por la añoranza,

Umilite de dor,

Deslizándose por el tobogán del cielo,

Lunecând pe toboganul cerului

Agradecidas

Recunoscătoare

Al alero por no haberse alejado

Streășinei că nu s-a mutat

Del antiguo porche.

De pe vechiul pridvor.

Un país también lo forman las aves

O țară e făcută și din păsări,

Así como una iglesia está hecha

Cum o biserică e făcută

También de la vida del más allá.

Și din viața de apoi.



POEMA

Poem

¿Con quién y con qué soñar
Cine și ce să viseze
En el tiempo que ha crecido sobre nosotros–
În timpul crescut peste noi–
Pesados bancos de nieve de sueño
Nămeți grei de somn
Por los que con gestos valientes
Prin care cu gesturi viteze
Y lentos se mueven
Și lente se mișcă
Lunáticos héroes?
Lunateci eroi?
No grites,
Să nu strigi,
El despertar los mata.
Trezirea-i ucide,
Es suficiente con que llores
Ajunge să plângi
Y los veas–
Și să-i vezi –
Tímidas
Ale încănemorții
Pruebas
Atât de timide

Dovezi.





EN INVIERNO LAS ESTRELLAS

Iarna stelele

En invierno las estrellas

Iarna stelele

Están tan lejos

Sunt atât de departe,

Que no se pueden ver

Că nu poți să le vezi

En la soledad.

Prin singurătate.

En invierno los mares

Iarna mările

Son tan ajenos

Sunt atât de străine,

Que ni el curso de las fuentes

Că nici cursul izvoarelor

Les pertenece.

Nu li se cuvine.

En invierno los muertos

Iarna morții

Están tan fríos,

Sunt atât de reci,

Que se hiela la tierra

Că îngheață pământul

Del hemisferio eterno.

Emisferei de veci.

PASTOR DE COPOS DE NIEVE

Păstor de fulgi

Quisiera ser pastor de copos de nieve

Mi-ar place să mă fac păstor de fulgi,

Cuidar de grandes níveos rebaños

Să am în grijă turme mari de-omăt

Llevarlos en alto por el cielo sin redes

Pe care să le port prin ceruri lungi

Y traerlos a la vuelta aún más blancos

Și să le-aduc mai albe îndărat.

Y quedarme, en los nocturnos destellos

În nopți clinchetitoare să stau și să contemplu

Con la soledad del mundo y con su inmenso llanto

Singurătatea lunii și plânsul ei enorm

Reflejado en las nubes como los muros de un templo

Reverberat în nouri ca-n murii unui templu

Mientras mi vida pasa y duermen los rebaños

Pe când viața-mi trece și turmele îmi dorm.

Esperaré a que el verano destruya

S-aștept să vină vara să-mi răpună

A los corderos que el barro seco condena

Mieii sortiți spre setea dulcii hume

Para que, según designio, juntos avancemos

Și-n transhumanța sfântă să curgem împreună

En sagrada trashumancia y sin afrenta.

Mulți, fără de prihană, dar anume.



PÁRPADOS

Pleoape

Siempre temblando en el silencio profundo,

Mereu tresărind în tăcerea afundă,

Deshechas, agotadas

Zbătute, muncite

Hojas de chopo,

Frunze de plop,

Millones de párpados

Milioane de pleoape

Cansados

Obosite

Mantienen oculto

S-ascundă

El ojo solitario

Ochiul cel singur,

Miope y lloroso

Înlăcrimat și miop,

Que sentimos penetrar ardiente

Pe care-l simțim între spete

Por nuestras espaldas

Cum pătrunde arzând

Cuando los párpados del chopo

Când pleoapele plopului

El viento arrastra.

Sunt duse de vânt.



NIEVE HOSTIL
Ninge cu dușmănie

Nieva con hostilidad,
Ninge cu dușmănie,
Con odio cae la nieve
Cu ură cade zăpada
Sobre las aguas heladas del odio,
Peste apele înghețate cu ură,
Sobre las huertas florecidas de la maldad,
Peste livezile înflorite din răutate,
Sobre las aves que resisten con amargura.
Peste păsările înrăite care îndură.

Nieva como si
Ninge ca și cum prin zăpadă
Hubiera de acabar
Ar trebui să se sfârșească
La vida de este pueblo acuático,
Viața acestui acvatic popor,
Nieva con una inclemencia
Ninge cu o încrâncenare

Humana,
Omenească,
Nieva ponzoñosamente.
Ninge otrăvitor.

¿A quién sorprende?
Pe cine să mire?

Sólo yo sé
Doar eu mai știu

Que la nieve
Că ninsoarea

Ha sido en los comienzos amor.
A fost la-nceputuri iubire.

Es tan tarde
E atât de târziu

Y nieva
Și ninge hidos,

De forma inclemente
Și nu-mi vine-n minte

Y no se me ocurre
Decât să aștept

Nada más que esperar
Lupii flămânzi,

A los famélicos lobos
Să le fiu de folos.

Para serles de provecho.





LAS IGLESIAS NO TIENEN TEJADO
Bisericile n-au acoperișuri,

Las iglesias no tienen tejado
Bisericile n-au acoperișuri,
Sino alas ateridas sobre el cuerpo
Ci aripi zgribulite pe trup,
De tejas.
De șindrilă,
Llegará el día
Pe care va veni o vreme
De abrirlas
Să și le deschidă
Y de que se eleven
Și să se înalțe
Espacio, a regañadientes,
Încet, ca în silă,
Llevándose a las criaturas
Ducându-și făpturile
De oro y humo
De aur și fum
Por el aire, cada vez más alto,
În văzduh tot mai sus,
Volando con un gran clamor, como una
Zburând cu vuiet mare, precum
Bandada de aves grávidas
Un stol de păsări grele
Hacia el ocaso,
Spre apus,
Mientras montañas histéricas,
În timp ce munți isterici,
Mezcladas con el mar
Amestecați cu marea
Que irrumpe en tromba entre ellas
Țâșnită către ei
Se derrumbarán –
S-ar prăvăli –
Hermoso final del mundo
Frumos sfârșit al lumii
Bajo el cielo azul vivo
Sub cerul viu albastru
Girando con grandes iglesias vivas.
Roind de mari biserici vii.

COMO SI LA LUNA

Ca și cum luna

Como si la luna tuviera algo que decir

Ca și cum luna ar avea ceva de spus

Sobre el amor-odio que me ata a la nieve,

În dragostea-ură care mă leagă de nea

Comenzó a escribir sobre su níveo manto

Pornise să scrie pe omăt strălucitoare

Letras brillantes

Litere pe care

Que ella misma borraba.

Tot ea le ștergea.

Tal vez, una amenaza

O amenințare poate

O, tal vez, un consejo,

Sau poate un sfat,

Algo importante se me transmitía,

Ceva important mi se transmitea,

Las palabras brillaban y gritaban

Cuvintele străluceau și țipau

En el campo vacío

Pe câmpul pustiu

Como faisanes –

Ca păunii –

Tenía que responder,

Trebuia să răspund,

La oscuridad contenía la respiración,

Întunericul își ținea respirația,

Pálida, la nieve esperaba,

Palidă, zăpada aștepta,

Todos pensaban que

Cu toții credeau

Yo conocía

Că eu știu

La lengua muerta de la luna...

Limba moartă a lunii



Ana Blandiana (Rumania, 1942). Autora de catorce libros de poesía, dos volúmenes de relatos fantásticos, nueve de ensayos y una novela, es la poetisa rumana actual más internacional y candidata al premio Nobel. De su obra se han traducido cincuenta y nueve libros a veinticuatro lenguas. Fundó y presidió la Alianza Cívica (1991-2001), una organización independiente que luchó por la democracia. Bajo la égida del Consejo de Europa, Ana Blandiana ha creado el Memorial de las Víctimas del Comunismo y de la Resistencia, en Sighet. Además de haber recibido numerosos galardones literarios, nacionales e internacionales, en 2009, Blandiana fue condecorada con la más alta distinción de la República Francesa, la Légion d'Honneur por su contribución a la cultura europea y su lucha contra la injusticia.



© Juan Carlos Mestre

LORCA AL FILO DE LA NOMINACIÓN

Ensayo de Luis Muñoz

1. CANCIÓN DE LA CANCIÓN

Leí de adolescente **“Canción del mariquita”** en un ejemplar de la primera edición de *Canciones* que mi abuelo paterno conservaba, y cada vez que lo leo recibo el aire de decisión que implica poner en juego, por primera vez en la obra de Lorca, una figura homosexual nominada. El término elegido, mariquita, supone un posicionamiento doble. Apoyándose en él, la observación se realiza a una media distancia, desde la que es posible captar algunos detalles y, sobre todo, una perspectiva plástica con una serie de efectos aparejados.

La voz del poeta, viene a decir el poema, no es la de un mariquita. El mariquita le interesa a la voz como personaje, al menos en el mundo de sugerencias intensas y verdor de *Canciones*, pero su concurrencia insólita y esquemática, como es insólita y esquemática, por otro lado, la de los demás personajes del libro, representa una primera llamada sobre el tema de la homosexualidad, una nota de aviso que rompe la barrera de la invisibilidad y el silencio terminológico.

El diminutivo inscribe en el personaje, ligado al timbre de ofensa, un carácter inofensivo. Pero también supone una especie de aceptación. Con el diminutivo, el mariquita es una “parte”, es decir, está incluido, provoca atención, no es descartable que también admiración, y conlleva, además, un tipo de participación comunitaria, una variable que contiene, al mismo tiempo, una forma de indulgencia previa y una posibilidad, o no, de simpatía.

El poema pertenece ese conjunto de estampas sintéticas que es *Canciones*, de colores fuertes y sensaciones engañosamente planas, porque en realidad están llenas de huecos y de una especie de cualidad energética, de pujanza que las trasciende. Como señala Mario Hernández “se tornasola de profundidad en lo más leve y de mágica gracia en lo más grave”.

La sección en que se incluye el poema, “Juegos”, está constituida, según indica Piero Menarini, por encuentros fallidos, obstaculizados o rechazados, que hace pensar en un “juego o fatalmente cruel en el que participa cada ser humano: el “yo” del poeta, las niñas, las muchachas, los galanes, el mariquita, etc.”. Para Menarini “ya todos están resignados a no encontrarse sino en situaciones de estampa barata que proponen actos repetidos y ya vacíos y, sin embargo, vueltos casi cósmicos por la potencia de la metáfora”.

Aun no compartiendo la estimación de la baratura de las estampas, y considerando, al contrario, que se trata de estampas lujosamente sencillas, creo que Menarini afina en que la metáfora funciona como disparadero y también en el modo de describir la unidad de la sección:

El título de la sección puede ser entonces didascálico, sí, pero solo si a estos “juegos” se les da el sentido, amargo, de convención, de aceptación recíproca de un código gestual que de hecho se agota en sí mismo y que puede satisfacer solo si no se intenta ir más allá de lo que de ritual posee cualquier juego. (22)

La ritualidad del peinado, la ritualidad de la risa, la ritualidad del patio, la ritualidad del jazmín, la ritualidad de la extrañeza de la tarde y la ritualidad del escándalo van, en efecto, más allá de sí mismos. En el júbilo del cuidado del mariquita (para gustarse y gustar) frente a la norma de los vecinos y en su falta de vergüenza, transmutada en la hipálage del jazmín con que se adorna, se pulsa una reclusión, en todo caso airosa.

Resulta interesante también cómo el aparato metafórico de Lorca se pone en funcionamiento en las reacciones a los actos del mariquita, que funcionan como una especie de reverso de su alegría. Así, después de que el mariquita organice los bucles de su cabeza, “Por los patios gritan loros,/ surtidores y planetas”. Después de que el mariquita se adorne con un jazmín sinvergüenza, “La tarde se pone extraña/ de peines y enredaderas” y, a continuación, saltando al pasado imperfecto, como con el efecto “mitologizador” del romance, “El escándalo temblaba/ rayado como una cebra”.

Siguiendo a Ortega y Gasset, podríamos indicar que el tabú es reservado no para la escena previsiblemente más asociada al tabú, la del acicalamiento del mariquita, sino para los celos que provoca. Si Ortega dice, metafóricamente, que “la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas”, lo hace, según sostiene, suplantando “una cosa por otra, no tanto por llegar a ésta como por el empeño de huir aquélla”.

Los signos de exclamación de los dos últimos versos, por otro lado, (“¡Los mariquitas del sur/ cantan en las azoteas!”) subrayan el carácter anexo del espacio de su expresividad. Un espacio, las azoteas, que según Meranini, en

Lorca “son a menudo el lugar de amores turbios o diversos”. Pero también un espacio que es, al mismo tiempo, aparte y abierto (apartado por arriba, podríamos decir), luminosísimo y aireado, mucho más luminoso y aireado que ningún otro posible, y, desde luego, mucho más que las ventanas postreras de los vecinos.

El poema se vuelve en estos dos últimos versos sobre el hecho de la expresión, sobre el cantar de los mariquitas, ahora en plural, adoptando con ello una perspectiva repentinamente más amplia. La voz del poeta canta ese cantar. La ubicación del sur distingue la posibilidad de canto, de enunciado, de los mariquitas, su falta de subordinación a un silencio social.

2. UNA ESCULTURA INACABADA

La llamada nominativa de “Canción del mariquita” la recoge, en un dispositivo estético de signo radicalmente distinto, “Oda a Walt Whitman”. Los términos “faeries”, “pájaros”, “jotos”, “sarasas”, “apios”, “cancos”, “floras”, “adelaidas” y, desde luego, “maricas” de la oda remiten al “mariquita” de la canción. Y la respuesta a lo que parece, a todas luces, una necesidad íntima de explicarse y tomar la palabra, a lo que Foucault llama el beneficio del locutor, explota en el poema.

Cada una de las veces que lo he leído me he peleado con él, como a través de las olas brillantes de sus imágenes, y probablemente así va a seguir sucediendo. El tipo de discusión que me plantea tiene que ver con la determinación del paso doble que supone con respecto a su obra anterior, es decir, el abordaje, de una vez por todas, del tema de la homosexualidad y la explicación inherente a través de un giro que va de la anotación lírica de otros libros suyos a la construcción de un “discurso”, y también con los aspectos irresolubles de ese discurso.

Derivadas de la discusión, algunas preguntas de base: ¿Por qué la defensa de la homosexualidad, que todo el poema es, precisa del ataque a un sector de la homosexualidad, que todo el poema es al mismo tiempo? ¿Por qué sigue y amplifica el discurso de la injuria y de la sanción, cuyos efectos de constitución del interpelado (26), Lorca debió sufrir y conocer bien? ¿Por qué clasifica a los homosexuales en categorías y en el punto más alto coloca lo macho (“Adán de sangre, Macho”)? ¿Cuál es el contexto intelectual y artístico en que pueden

insertarse y adquirir significado pleno estos mecanismos? ¿Por qué la voz del poeta tiene que actuar como enjuiciador, es decir, como verdadero agente de la ideología del castigo?

La consistencia de Poeta en Nueva York, con la brecha y la comparación permanente entre los dos mundos, que rige en todo el conjunto, y con el tono admonitorio de muchos de los poemas, ciertamente absorbe y encuentra acomodo para las características tonales de la oda. La separación moral de las opciones vitales y de las estructuras de pensamiento y de imaginación, que Lorca evidencia en su conferencia-recital sobre su viaje a Nueva York y Cuba, que, según señala Andrew Anderson fue redactada en relación simbiótica con la elaboración del libro, apuntan en esa vía. Recordemos el famoso párrafo:

“Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede aparecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje.”

Lo que nos viene a decir la voz del poema es que Whitman se salva de todo eso. También de la multitud por su modo de comprenderla en términos individuales y, por tanto, humanizados. En la conferencia-recital sobre su viaje a Nueva York, Lorca no incluye la oda pero sí pone a Whitman como ejemplo de quien sabe qué es una multitud y busca en ella “soledades”. La voz de la se orienta por la resolución de distinguir a Whitman (¿a Lorca?) de los maricas y a hacer hincapié en el enorme error que podría suponer la indistinción. Un momento clave del poema es el del señalamiento de los maricas que identifican a Whitman con ellos mismos, que lo consideran uno de los suyos: “¡También ése! ¡También!”. Y las negadoras imágenes-argumento que vienen a continuación y tratan de establecer las diferencias como si fuesen insuperables:

Pero tú no buscabas los ojos arañados,
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,

ni las curvas heridas como panza de sapo
que llevan los maricas en coches y terrazas
mientras la luna los azota por las esquinas del terror.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río.
Toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu Ecuador oculto.

¿Lo consiguen? Creo que es posible que sí en un nivel dramático, pero la falta de claridad de muchas de ellas remite no solo a un mundo sensible de impresiones y efectos puramente parciales, sino también a una especie de nervio de la arbitrariedad. En el momento en que el poeta “levanta la voz”, el mecanismo de contraposiciones que se pone en marcha es parecido, y lo que parece revelar es su grado de furia en la busca de la diferenciación, acompañado de una especie de temperatura de importancia, pero no un orden de ideas coherente a pesar de su estructuración retórica.

En algunas de las lecturas que he hecho del poema confieso haber echado de menos en él consideraciones más cercanas a las de Gide en *Corydon*, como cuando dice: “la homosexualidad, lo mismo que la heterosexualidad, tiene sus degenerados, sus corrompidos y sus enfermos”. Pero precisamente en Gide, el intelectual de su tiempo que más lejos llega en la conversación sobre la homosexualidad y en la pujante tradición de toma de la palabra que arranca con los humanistas de Oxford del siglo XIX (Walter Pater, John Addington Symonds, etc.), e incluye, entre otros, a Wilde y a Proust, podemos encontrar no solo el establecimiento de sistemas clasificadores como entrada en materia sino también el gesto del reproche y la búsqueda de culpabilidades dentro del saco del mundo homosexual. En su *Diario*, al referirse a los que denomina “invertidos”, escribe Gide:

En cuanto a los invertidos, que he frecuentado muy poco, siempre me ha parecido que solo ellos merecían ese reproche de deformación moral o intelectual, solo a ellos eran aplicables algunas de esas acusaciones, que se suelen dirigir a todos los homosexuales.

Y en un momento anterior, clasifica a los homosexuales por categorías:

Llamo pederasta a aquel que, como la palabra indica, se enamora de los chicos jóvenes. Llamo sodomita (“Se dice sodomita, señor juez”, respondía Verlaine al juez que le preguntaba si era verdad que era sodomista) a aquel cuyo deseo se dirige a los hombres adultos.

Llamo invertido a aquel que, en la comedia del amor, asume el papel de una mujer y desea ser poseído.

Estas tres clases de homosexuales no siempre son compartimentos estancos; hay deslices posibles de una a otra; pero las más de las veces, la diferencia entre ellos es tal que los unos sienten hacia los otros una profunda repugnancia; repugnancia acompañada de una reprobación que a veces no tiene nada que envidiar a la que vosotros (heterosexuales) manifestáis ásperamente hacia las tres.

La concordancia de estas últimas líneas con el ataque de Lorca a los homosexuales en su brillante retahíla en que usa los términos de la injuria, creo que puede iluminarnos sobre el sentido y la riqueza del contexto histórico. En el caso de Gide, al parecer, se trata de un sistema que parece urgido por un ejercicio de lucidez y clarificación intelectual, pero también por la articulación de cierto legado pedagógico que trata de argüir frente a la teoría del “tercer sexo” de Hirschfeld y derivados. En el caso de Lorca, la voz del poeta no parece querer ser razonable, ni equitativa, ni, desde luego, clemente, sino mostrarse tanto en su propia incomodidad como en los resortes idealizadores que sustentan la imaginación, y probablemente la vivencia, de su afectividad.

Cernuda señala que quizá en “Oda a Walt Whitman” esté el corazón de Poeta en Nueva York y se refiere a que en ella Lorca da voz “a un sentimiento que era razón misma de su existencia y de su obra”. Por tratarse de un sentimiento tan importante, lamenta lo confuso del poema “a pesar de su fuerza expresiva” y añade: “pero el autor no quiso advertir que, asumiendo ahí una actitud contradictoria consigo mismo y con sus propias emociones, el poema resultaría contraproducente”. Si para Cernuda, Lorca, al tratar de explicarse, se condena al condenar a otros homosexuales, el poema yerra porque no es capaz de orientar firmemente la dirección de su discurso. Creo, sin embargo, que el poema no yerra porque lo sostiene la densidad de su

propia incongruencia. Cernuda propone una imagen sobre el efecto de la oda: “el de ciertas esculturas inacabadas porque el bloque de mármol encerraba una grieta”. La imagen creo que es excelente, que, de alguna manera atraviesa, toda la oda y es capaz explicarla de un trazo, pero no puedo concordar con su valoración. La falta de redondez del discurso, según lo veo, es, por un lado, vigorizante porque no se agota en sí mismo y, por otro, añade una impresión de vulnerabilidad de la voz que dota a su énfasis de una especie de modestia paradójica. La vulnerabilidad se resuelve en arbitrariedad. El contraste entre la potencia del tono o las imágenes y la brillante cuestionabilidad de su argumentación, preserva al poema de caer en el riesgo de lo razonable. Lorca parece haberse dado cuenta y haberse detenido en los filos dentados de su discurso, en lugar de someter el poema a un proceso de clarificación, como muy bien pudiera haber hecho y para lo que estaba absolutamente dotado. Al no cumplir con sus expectativas proposicionales e instalarse en la arbitrariedad, el discurso del poema se constituye en una sucesión viva de problemas irresueltos y, por tanto, en una materia sobre la que volver.



(Fragmento del artículo “*Daría algo por léértelo*”, en el volumen *Jardín deshecho. Lorca y el amor*, edición de Christopher Maurer, Granada, Centro Federico García Lorca)

Luis Muñoz. Granada, España, 1966. En 2008 fue comisario de la exposición Gallo. Interior de una revista sobre la publicación dirigida en 1928 por Federico García Lorca. Su obra poética hasta 2005 está recogida en el volumen *Limpia pescado. Poesía reunida 1991-2005*. Ha publicado los libros de poemas *Septiembre*, *Manzanas amarillas*, *El apetito*, *Correspondencias*, *Querido silencio* y *Vecindad*. Ha recibido, entre otros, los premios Ciudad de Córdoba, Generación del 27 y Ojo Crítico. Desde 2012 es profesor en la Universidad de Iowa, Estados Unidos.



© Juan Carlos Mestre

EN EL TENUE LÍMITE DEL MUNDO

Una lectura de *Tithonus*, de Alfred Tennyson

Texto y versión al español de Jordi Doce

TITONO

TITHONUS

Envejecen los bosques, envejecen y mueren,

The woods decay, the woods decay and fall,

la humedad deposita su carga sollozante,

The vapours weep their burthen to the ground,

llega el hombre y cultiva la tierra y yace en ella,

Man comes and tills the field and lies beneath,

y al término de muchos veranos muere el cisne.

And after many a summer dies the swan.

A nadie sino a mí consume

Me only cruel immortality

esta cruel inmortalidad: me marchito en tus brazos lentamente,

Consumes: I wither slowly in thine arms,

aquí en el tenue límite del mundo,

Here at the quiet limit of the world,

encanecida sombra que cruza como un sueño

A white-hair'd shadow roaming like a dream

los espacios de Oriente con su eterno silencio,

The ever-silent spaces of the East,

vagando entre la bruma y las salas fulgentes de la aurora.

Far-folded mists, and gleaming halls of morn.

Aunque esta sombra gris, fue una vez un hombre,

Alas! for this gray shadow, once a man –

glorioso en su belleza, tu elegido,

So glorious in his beauty and thy choice,

a quien hiciste tuyo de tal modo

Who madest him thy chosen, that he seem'd

que él mismo, en su pasión, se tuvo por un dios.

To his great heart none other than a God!

«Haz que sea inmortal», te supliqué.

I ask'd thee, 'Give me immortality.'

Y al instante cumpliste mi deseo,

Thou didst thou grant mine asking with a smile,

risueña en la riqueza que no mide sus dádivas.

Like wealthy men who care not how they give.

Pero tus fuertes Horas, cumpliendo su designio,

But thy strong Hours indignant work'd their wills,

me cubrieron de golpes y me desfiguraron, agotando mis fuerzas,

And beat me down and marr'd and wasted me,

y, si bien no lograron rematarme, ahora vivo tullido

And tho' they could not end me, left me maim'd

en tu presencia, eterna juventud,

To dwell in presence of immortal youth,

yo, vejez inmortal, con tu inmortal frescura,

Immortal age beside immortal youth,

y todo lo que fui vuelto ceniza. ¿Pueden tu amor,

And all I was, in ashes. Can thy love,

tu belleza, enmendarme, incluso ahora cuando,

Thy beauty, make amends, tho' even now,

muy cerca de nosotros, el lucero, tu guía,

Close over us, the silver star, thy guide,

brilla en tus ojos trémulos, que se inundan de llanto

Shines in those tremulous eyes that fill with tears

al escucharme? Déjame ir, y llévate tu ofrenda:

To hear me? Let me go; take back thy gift:

¿por qué razón querría un hombre, finalmente,

Why should a man desire in any way

renunciar a la raza benigna de los hombres

To vary from the kindly race of men,

o avanzar más allá del término dispuesto

Or pass beyond the goal of ordinance

donde todo se cierra para su conveniencia?

Where all should pause, as is most meet for all?

Una brisa tranquila abre las nubes, y una vez más

A soft air fans the clouds apart; there comes

entreveo el oscuro mundo donde nací.

A glimpse of that dark world where I was born.

De nuevo el viejo brillo misterioso desciende

Once more the old mysterious glimmer steals

de tu frente tan pura, y de tus hombros puros,

From thy pure brows, and from thy shoulders pure,

y del pecho que late con renovado corazón.

And bosom beating with a heart renew'd.

Tu mejilla enrojece lentamente en la sombra,

Thy cheek begins to redden thro' the gloom,

tus dulces ojos prenden muy cerca de los míos

Thy sweet eyes brighten slowly close to mine,

y entonces las estrellas palidecen, y la fiera cuadriga

Ere yet they blind the stars, and the wild team

que te adora, anhelando tu yugo, emprende el vuelo

Which love thee, yearning for thy yoke, arise,

y espanta la tiniebla agitando sus crines,

And shake the darkness from their loosen'd manes,

y hace estallar la luz en centellas de fuego.

And beat the twilight into flakes of fire.

Así, tú creces más hermosa en el silencio,

Lo! ever thus thou growest beautiful

y así luego, sin darme una respuesta,

In silence, then before thine answer given

te retiras, tu llanto en mi mejilla.

Departest, and thy tears are on my cheek.

¿Por qué habrías de huirme mientras lloras,

Why wilt thou ever scare me with thy tears,

y hacerme estremecer, a menos que el dicho que aprendimos

And make me tremble lest a saying learnt,

en días bien lejanos, sobre la oscura tierra, fuera cierto?:

In days far-off, on that dark earth, be true?

«no, ni siquiera un Dios puede anular sus dones».

The Gods themselves cannot recall their gifts.'

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! Con qué otro corazón

Ay me! ay me! with what another heart

en días bien lejanos, y con qué otra mirada

In days far-off, and with what other eyes

solía contemplar —¿era yo el mismo, acaso?—

I used to watch —if I be he that watch'd—

lúcido contorno de tus formas, mirando

The lucid outline forming round thee; saw

tus rizos que se abrían en volutas solares,

The dim curls kindle into sunny rings;

tú y yo en místico cambio, sintiendo que mi sangre

Changed with thy mystic change, and felt my blood

brillaba con el brillo rojizo donde ardían

Glow with the glow that slowly crimson'd all

tu presencia y tus pórticos; y entonces me acostaba,

Thy presence and thy portals, while I lay,

boca, frente y pestañas, gustando tu calor

Mouth, forehead, eyelids, growing dewy-warm

con besos más ligeros que los tiernos capullos

With kisses balmier than half-opening buds

de abril, y escuchaba a los labios amantes

Of April, and could hear the lips that kiss'd

murmurando no sé qué alocadas dulzuras,

Whispering I knew not what of wild and sweet,

igual que la canción que oí entonar a Apolo

Like that strange song I heard Apollo sing,

cuando alzó como niebla las murallas de Ilión.

While Ilión like a mist rose into towers.

No me retengas para siempre en tu Oriente:

Yet hold me not for ever in thine East:

¿cómo pueden mezclarse por más tiempo nuestras naturalezas?

How can my nature longer mix with thine?

Fríamente tus sombras sonrojadas me bañan, frías

Coldly thy rosy shadows bathe me, cold

son tus luces, y fríos mis arrugados pies

Are all thy lights, and cold my wrinkled feet

hollando tus umbrales vacilantes, cuando el vapor

Upon thy glimmering thresholds, when the steam

flota sobre los vagos campos, junto a las casas

Floats up from those dim fields about the homes

de los hombres felices, hechos para morir,

Of happy men that have the power to die,

y los herbosos túmulos de quienes, más felices, ya murieron.

And grassy barrows of the happier dead.

Libérame, y devuélveme a la tierra;

Release me, and restore me to the ground;

tú, que todo lo ves, verás también mi tumba:

Thou seest all things, thou wilt see my grave:

tu hermosura renovarás cada mañana;

Thou wilt renew thy beauty morn by morn;

tierra en la tierra,

I earth in earth forget these empty courts,

no guardaré recuerdo de estas salas vacías

And thee returning on thy silver wheels.

1833, 1859

1860, 1864

Alfred Tennyson (1809-1892) escribió un primer borrador de «Tithonus» en los meses de octubre y noviembre de 1833, en un periodo de intensa (casi frenética) actividad creativa que siguió de inmediato al fallecimiento de su amigo Arthur Henry Hallam el 15 de septiembre. La noticia de la muerte le sorprendió a principios de octubre en la casa familiar de Somersby, en el condado norteño de Lincoln, pero días después tomó la decisión de viajar

a Londres, donde permaneció casi dos meses frecuentando a sus antiguos amigos de Cambridge, entre ellos Edward Fitzgerald –el futuro traductor de *The Rubáiyát of Omar Khayyám*–, y consolando a la familia de Arthur. Entre las muchas piezas que escribió a lo largo de esas semanas se encuentran «Ulysses», «Tiresias», «Morte d'Arthur», «The Two Voices», «St. Simeon Stylites» y numerosos fragmentos líricos de *In Memoriam*. Durante mucho tiempo (en algún caso cerca de veinte años) estos poemas permanecieron inéditos y fueron objeto del afán perfeccionista de su autor, obsesionado por el matiz y el detalle casi microscópico. Pero, en sustancia, las versiones de 1833 no se diferencian gran cosa de las que Tennyson daría a imprenta años después. El único poema del grupo que parece haber sufrido cambios importantes es «Tithonus», que hubo de esperar a 1864 para su inclusión en el volumen *Enoch Arden*, luego de una primera aparición en *Cornhill Magazine*, la revista de William H. Thackeray, en febrero de 1860. Meses antes el novelista le había solicitado un poema y Tennyson extrajo de entre sus papeles el borrador de «Tithonus» –entonces llamado «Tithon»–, escrito en el lejano y fatídico año de 1833. Lo revisó cuidadosamente a lo largo de noviembre y diciembre de 1859, poco después de la publicación de la primera serie de *Idylls of the King*. Su presencia en *Enoch Arden* un lustro más tarde contribuyó sensiblemente a aumentar la temperatura poética de un volumen que ya mostraba los primeros indicios del agotamiento creativo de su autor.

«Tithonus» es uno de los grandes monólogos dramáticos de Alfred Tennyson y por eso me extraña un poco su ausencia de la antología de su obra que editó entre nosotros Antonio Rivero Taravillo (*La dama de Shalott y otros poemas*, Pre-Textos, Valencia, 2002). Con «Ulysses» y «Tiresias» –otra de las piezas ausentes de la antología–, compone la gran trilogía de monólogos con pie en la mitología clásica, a la que también recurrió como referente de otro clásico de juventud, «The Lotos-Eaters», que amplía el relato de *La Odisea* (libro IX) sobre la visita de la tripulación de Ulises a la isla de los «lotófagos». «The Lotos-Eaters», escrito en 1832 y publicado un año después en *Poems* (libro que mereció críticas tan devastadoras que sumieron a su autor en un silencio editorial de diez años), es un compendio perfecto de las virtudes y limitaciones de Tennyson. Sus poderes descriptivos y paisajísticos, y su habilidad para hilar una música verbal llena de sensualidad, muy en la línea de su admirado Keats, se adecuaban perfectamente a la expresión del deseo

satisfecho y la inerte languidez de los marinos que descubren el fruto del loto y renuncian a la lucha y los sufrimientos del arduo camino de regreso. Tennyson se revela en este poema como un creador de imágenes estáticas e idealizadas, un tejedor de tapices de los que el lector comulga gracias a un doble proceso de hipnosis visual y musical. Son rasgos de su poética que la traducción de Antonio Rivero Taravillo preserva con elegancia:

¡Un país de riachuelos!
Algunos, como un humo descendente,
iban lentamente soltando finísimos velos;
y otros, por temblorosas luces y sombras,
hacían rodar una soñolienta hoja de espuma.
Vieron al rutilante río ir hacia el mar
de tierra adentro: más lejos, tres cumbres,
tres silentes pináculos de nieve,
se alzaban bañados por el sol:
y, perlado con gotas de la lluvia,
el pino umbrío en el tupido soto.

«Los lotófagos», sin embargo, como en general los mejores logros de Tennyson, exhibe una carencia total de aliento narrativo. Según afirma T.S. Eliot en «In Memoriam», el ensayo que dedicó a su predecesor victoriano y que ha determinado la recepción posterior de su obra, «sus poemas son siempre descriptivos, siempre pintorescos, pero nunca, en realidad, narrativos [...]»; Tennyson no tenía don alguno para la narración¹. Esta falta de talento

1. Tres años después de escribir estas líneas, Eliot rindió un modesto homenaje a la maestría de Tennyson al insertar un eco de «Mariana» al comienzo de su segundo cuarteto, «East Coker». El homenaje es explícito pues remite a las mismas líneas que había elogiado calurosamente en su ensayo: «*All day within the dreamy house, / The doors upon their hinges creak'd; / The blue fly sung in the pane; the mouse / Behind the mouldering wainscoat shriek'd, / Or from the crevice peer'd about*» («Todo el día, en la casa soñolienta, / las puertas hicieron crujir las bisagras; / la mosca zumbó junto al vidrio; el ratón / lanzó un grito detrás del panel de madera, / o echó un vistazo por una de sus grietas»).

Las líneas finales de la primera estrofa de «East Coker» invocan los mismos elementos a fin de crear una imagen de abandono y decadencia física: «*there is a time for building / And a time for living and for generation / And a time for the wind to break the loosened panes / And to shake the wainscot where the field-mouse trots / And to shake the tattered arras woven with a silent motto*» («existe un tiempo para edificar / y otro para la vida y la generación / y otro para que el aire rompa el vidrio desportillado / y sacuda las tablas donde corretea el ratón de campo / y el raído tapiz que exhibe su callado lema»).

Según creo, es la única vez en que Eliot, tan aficionado a los juegos intertextuales, inserta en su poesía una alusión directa a la obra de Tennyson.

narrativo se ve sobradamente compensada en ciertas piezas por la intensidad de su sentimiento elegíaco, capaz de infundir aliento y pasión a cada detalle de la escena. La fuerza emocional de sus líneas deriva en parte de su control formal (en *In Memoriam* se revela como un maestro de la elipsis) y también de su talento para ilustrar de manera diversa una idea o una emoción. El efecto es acumulativo, pero evita la reiteración al deslizar gradualmente vislumbres de un desenlace siempre en falso. Al contrario de lo que ocurre en los poemas conversacionales de Wordsworth y Coleridge, donde el movimiento del verso corre parejo al desarrollo psicológico e intelectual del hablante (desarrollo del que son reflejo y cifra los escenarios que enmarcan su deambular), los personajes de Tennyson se presentan de una pieza y no modifican un ápice el sesgo de su estado emocional. Sucede así, por ejemplo, que el pasaje introductor de «Ulysses» o «Tithonus», por volver a los poemas que nos ocupan, funciona como resumen preciso de la totalidad, como tesela que reitera a menor escala el diseño del mosaico:

De poco sirve que yo, un rey ocioso,
junto a este mudo brezo, entre estos riscos baldíos,
con una anciana esposa, reparta y distribuya
leyes desiguales a una raza salvaje
que atesora y duerme, se alimenta y me ignora.
No puedo dejar de viajar: beberé
La vida hasta las heces [...]

Así comienza el viejo rey Ulises su parlamento, y el resto del poema no es sino una extensión y elaboración de la escena presentada en estas cinco primeras líneas. Lo mismo, como veremos, sucede en «Tithonus», donde la sección central de la primera estrofa («A nadie sino a mí consume / Esta cruel inmortalidad. Me marchito en tus brazos lentamente, / Aquí en el tenue límite del mundo») encapsula en apenas tres versos el asunto, la dicción y el tono del poema.

Algo más que el marco de referencia de la mitología clásica une a estos tres monólogos. En cada caso el hablante es un anciano que ronda la muerte y echa las cuentas de una vida tocada por el desengaño, la desafección y la ruina. Tiresias, Ulises y Titono son figuras trágicas que no hallan «cosa en

que poner los ojos que no [sea] recuerdo de la muerte», y que esperan con alivio e impaciencia esa misma muerte, a fin de huir de una existencia de pérdidas y penurias, cuando no de lucha constante con ellos mismos o con los demás (en el caso de Ulises, su promesa estentórea de levar anclas de nuevo y reemprender su existencia azarosa es más una declaración de intenciones que una realidad, el gesto final de quien busca afirmar su dignidad a toda costa). En cierto modo, su anhelo de muerte es una variación extrema del cómodo y nebuloso letargo que envuelve a los «lotófagos» de Ulises, una huida del mundo de contienda y competición común a las sociedades humanas. El tema es recurrente en la obra de Tennyson, especialmente la de juventud (hablamos de poemas escritos cuando el poeta no había cumplido aún los veinticinco años), pero su importancia crece con un suceso que marca el inicio de su vida adulta y que hallaría expresión en una de las obras emblemáticas de la literatura victoriana, *In Memoriam*. Me refiero, claro está, a la muerte de Arthur Hallam, amigo fiel de sus años universitarios y compañero de viajes y pasiones intelectuales.

Sobre la amistad entre Hallam y Tennyson se ha escrito mucho y no siempre con fundamento, dada la escasez de evidencia en forma de cartas y otros documentos capaces de ofrecer vislumbres de su intimidad. La singularidad de su relación estriba en el vigor y la persistencia con que fue celebrada por el autor de *In Memoriam*, y el eco secundario que halló en las memorias de sus amigos comunes, donde la figura de Arthur Hallam alcanzó una suerte de beatificación doméstica. Dos años más joven que Tennyson, Hallam ingresó en la Universidad de Cambridge, en Trinity College, luego de su paso estelar por el exclusivo colegio de Eton. Allí no tardó en formar parte del grupo de los *Apostles* (los «apóstoles»), que congregaba a un grupo selecto de estudiantes unidos por su afinidad y brillantez intelectuales. Fascinado por el vigor creativo de Tennyson, Hallam le introdujo en el círculo de los «apóstoles», donde el poeta encontró el apoyo y estímulo necesarios para afirmar su vocación. Los «apóstoles» –James Spedding, Richard Milnes, John Kemble...– fueron amigos constantes a lo largo de los años y uno de los pilares de su tranquilidad de espíritu. Pero el centro de este círculo, a ojos de Tennyson, era Arthur Hallam, cuyas dotes intelectuales parecían conducirlo por los derroteros de la práctica filosófica, aunque cultivó con acierto otros géneros como la poesía y la crítica literaria: el mejor ejemplo de su talento

es precisamente la reseña que escribió sobre *Poems*, el libro de Tennyson que ayudó a publicar y que supo entender mejor que nadie en su día. Por un breve periodo de tiempo, y salvando las distancias entre las dos parejas de amigos, parecía que Hallam podía ser para Tennyson lo que Coleridge había sido para Wordsworth: alguien cuyas inquietudes y conocimientos intelectuales ayudarían a educar y refinar el innato talento poético de su compañero.

Si los biógrafos y críticos de Tennyson tienen comúnmente a 1850 por el *annus mirabilis* de su vida, pues fue entonces cuando publicó *In Memoriam*, contrajo tardío matrimonio con Emily Sellwood y sucedió a William Wordsworth como *Poet Laureate*, 1833 abrió un periodo de inestabilidad emocional que tuvo expresión en una conducta impulsiva y errática y una tendencia casi compulsiva a disfrutar de la hospitalidad de sus amigos. La muerte de Hallam en Viena, donde estaba de paso con su padre en un intento de congraciarse con él y obtener su permiso para casarse con Emily Tennyson, hermana del poeta, y el aluvión de reseñas negativas que despertó la publicación de *Poems*, debida en gran parte al impulso cordial y los buenos oficios de su amigo, sumieron a Tennyson en un estado de confusión emocional del que sólo pudo refugiarse redoblando sus esfuerzos creativos. El hecho de que la muerte tuviera lugar lejos de Inglaterra y el cuerpo de su amigo tardara más de dos meses en ser repatriado (en barco desde el puerto adriático de Trieste) pudo acrecentar la sensación de irrealidad que había despertado la noticia, y tal vez no es descaminado interpretar la reencontrada fertilidad poética de Tennyson como una *necesidad* de responder a la doble ausencia del amigo, como una forma de llenar el hueco o amortiguar su enormidad.

La onda expansiva de la muerte de Hallam resuena, desde luego, en todos los poemas escritos en las semanas inmediatamente posteriores al suceso. No me refiero tan sólo a los breves fragmentos líricos de *In Memoriam*, alguno de los cuales escribió pocas horas después de recibir la fatal noticia. De «Ulises», fechado el 20 de octubre, Tennyson llegó a comentar que expresaba «la necesidad de seguir adelante y afrontar la lucha de la vida con más sencillez de la que hay en cualquier pasaje de *In Memoriam*». A este respecto, Robert Bernard Martin, autor de una lúcida y muy entretenida biografía del poeta (*The Unquiet Heart*²), responde con agudeza que «vale la pena hacer notar que el poema está invadido por la necesidad de seguir adelante, no propiamente por una sensación de progreso; hay mucha exhortación, poca acción». Y añade:

2. Robert Bernard Martin, *The Unquiet Heart*, Faber & Faber, Londres, 1999 (1980).

Si cupiera alguna duda sobre el vínculo del poema con la muerte de Hallam, la forma en que asocia imágenes de muerte con la representación de la nave y el mar oscuro y vasto resalta de manera obvia la conexión. La nave italiana y su «oscura carga», que hubieron de esperar más de dos meses a zarpar rumbo a Inglaterra, obsesionaron claramente a Tennyson durante la larga espera del cuerpo.

Otro de los pasajes en los que Hallam se hace presente con singular viveza se encuentra hacia el final del poema, cuando Ulises, llevado por el entusiasmo, imagina un futuro viaje para él y sus hombres lejos de la rutina de Ítaca: «puede ser que los golfos nos devoren, / podría ser que alcanzáramos las Islas Afortunadas / y viéramos al gran Aquiles que conocimos». El pasaje era uno de los favoritos de su autor, que lo recitaba con frecuencia. Según Thackeray, cuyo ácido era bien conocido, «[Tennyson] corría por las calles recordando a gritos al gran Aquiles, a quien conocimos, como si todos hubiéramos tratado a aquel caballero y estuviéramos muy orgullosos de ello».

«Tithonus», o «Titono», según la traducción española del nombre del príncipe troyano que protagoniza el poema, ofrece una nueva dramatización del *death wish* (deseo de muerte) que recorre su obra temprana y convierte cada poema en faceta de un solo diamante. Según la explicación que Tennyson ofreció del mismo (en la edición póstuma en nueve volúmenes que preparó su hijo Hallam), Titono fue «amado por Aurora [la Eos de los griegos, diosa del amanecer], quien le concedió la vida eterna pero no la eterna juventud. Según la leyenda, envejeció hasta convertirse en un ser desvalido, pero, como no podía morir, fue transformado en saltamontes». La leyenda dice algo más, pues Eos (o Aurora) era famosa por sus intrigas y devaneos amorosos. Hija de Hiperión y Theia y hermana de Helios (el Sol) y Selene (la Luna), fue madre de los cuatro vientos: Boreal, Euro, Céforo y Noto, y también de las Estrellas. Su gran error fue acostarse con Ares, lo que le valió la ira de Afrodita, quien la castigó transformándola en una ninfómana. Sus amantes posteriores fueron Orión, Céfalo y Titono, este último hijo de Laomedón, rey de Troya.

Otra versión de la leyenda asegura que fue Zeus quien, por intermedio de Eos, concedió la inmortalidad a Titono. El resultado, sin embargo, fue el mismo: cuando el príncipe se convirtió en un anciano de cabellos nevados, ella

le abandonó; pero él siguió habitando su palacio, vestido con ropas celestiales y alimentándose de ambrosías hasta que se mostró incapaz de valerse por sí mismo. Al final, Eos, harta de escuchar su quejido insistente, lo convirtió en un saltamontes. (Cabe mencionar que ambos tuvieron un hijo, Memnón, rey de los etíopes, quien viajó a Troya con su ejército a fin de asistir a los compatriotas de su padre; murió a manos de Aquiles en el transcurso de su primera batalla).

«Titono» figura a Eos según la iconografía clásica, como una diosa cuyos dedos sonrojados abren las puertas del cielo al carro del Sol, y a Titono como una sombra «encanecida» que «cruza como un sueño los espacios de Oriente [...] vagando entre la bruma y las salas fulgentes de la aurora». La sección central de esta primera estrofa, como ya hemos visto, sella el dilema del desconsolado príncipe en tres versos memorables, describiendo el territorio liminar del alba con hermosa concisión: «*Here at the quiet limit of the world*» («Aquí en el tenue límite del mundo»). El alma como límite entre noche y día es representado igualmente, al final de la pieza, como un palacio de «salas vacías» y «umbrales vacilantes», donde los arrugados pies del anciano príncipe avanzan con aprensión.

El movimiento de los versos se corresponde con la duración del amanecer y el despertar progresivo de un nuevo día, pero la naturaleza obsesiva del monólogo detiene el tiempo y vuelve una y otra vez sobre los detalles del mito. Aquí Tennyson revela su habilidad para hacer coincidir los requerimientos del lector con la dinámica interna del monólogo: Titono relata con morosidad casi masoquista una historia cuyos efectos padece diariamente, y al contarla hace partícipe al lector (sin esfuerzo, con el mínimo gasto retórico) de los detalles de su biografía. Así ocurre, por ejemplo, en la segunda estrofa, donde el deseo de inmortalidad se muestra como fruto de la exaltación amorosa del príncipe, quien por un momento se tiene «por un dios». El final de esta estrofa introduce el motivo de la muerte como «suceso necesario» y refugio final que otorga sentido (en las dos acepciones de la palabra) a la existencia que la precede.

El poema es transparente y no exige paráfrasis más allá de una comprensión elemental de sus referencias mitológicas. A una tercera estrofa que describe en términos sensuales el nuevo amanecer, le siguen líneas donde queda de manifiesto el carácter irreversible de su elección: «no, ni siquiera un Dios

puede anular sus dones». El pasado vuelve a comparecer con el recuerdo de sus primeros encuentros amorosos, envueltos en una atmósfera de ingenuo erotismo, para finalmente retomar el motivo de la muerte como alivio y bendición, encarnada en los felices hombres «hechos para morir» y los más felices «que ya murieron» y yacen en «herbosos túmulos». Estas líneas comparecen como un eco de los versos inaugurales («Envejece el bosque, envejece y muere [...] Llega el hombre y cultiva la tierra y yace en ella») y refuerzan el estatismo del poema, cerrado sobre sí mismo como un broche alrededor de una idea obsesiva: la vida sólo es soportable cuando va acompañada de la promesa y la realidad de la muerte, concebida ésta como un «término» donde todo se cierra para la «conveniencia» del ser humano.

Fuera de la importancia que podamos otorgar a la reelaboración de un episodio mitológico (y algo de razón tenía Carlyle, quien, pese a su amistad con Tennyson, despreciaba el uso de fuentes clásicas en la escritura poética, por parecerle contrario a las lecciones del romanticismo más vivo, el de Wordsworth y el mejor Coleridge), cabe leer «Titono» como una trasposición del conflicto emocional suscitado por la muerte de Arthur Hallam. Trasposición dramática, desde luego, y de la que tal vez Tennyson no era propiamente consciente, pero que alienta detrás del «anhelo de muerte» que el príncipe troyano expresa de manera reiterada en su monólogo. No hay duda, por las evidencias biográficas de que disponemos, de que la muerte de Hallam vino a subrayar el sentimiento de incertidumbre y orfandad del poeta, exilado «en el tenue límite» entre dos edades, incapaz de aceptar el peso agobiante de una adultez que retrasó cuanto pudo y cuyos signos externos (matrimonio y hogar, familia y trabajo) asumió a su modo y en términos que dejaban vislumbrar, a sus cuarenta y cincuenta años, cierta inmadurez juvenil. No me parece que la interpretación en clave biográfica esté fuera de lugar, por cuanto la misma evidencia se desprende de la lectura de otros escritos contemporáneos. La recurrencia del amanecer tiene mucho de amenaza para el joven noctámbulo que entretiene a sus amigos y familiares hasta bien entrada la madrugada con discusiones literarias y la recitación de sus últimas creaciones. Privado de su mejor apoyo y su cómplice en tantas aventuras vitales e intelectuales, Tennyson se siente viejo y lleno de cansancio, sin saber que su cansancio no es el de una existencia cumplida sino el de quien no ha comenzado su itinerario vital y siente el peso de la responsabilidad, del futuro inmarcesible, de las expectativas propias y

ajenas. Dicho así, su *death wish* parece una versión ennoblecida por la distancia temporal y la escenografía victoriana del anhelo suicida que atenaza a ciertos adolescentes. La simplificación no hace menos verosímil o perceptiva esta lectura. El anhelo de infinito del adolescente sólo es comparable al tamaño de su desencanto cuando comprende que la muerte es parte ineludible de la ecuación vital. De ahí a proclamarla como nuevo monarca de la existencia hay un peldaño que en el mejor de los casos se queda en mera fascinación. Hay pruebas de que esta fascinación por la muerte se tradujo en el caso del poeta por la preeminencia de un estado de ánimo morboso y ensimismado que no remitió hasta la segunda mitad de la década de los cuarenta.

El genio profundamente intuitivo de Tennyson estriba en haber encontrado un conflicto dramático que ponía en juego estos sentimientos, disfrazando su posible inmadurez bajo un ropaje «adulto» que permitía la empatía del lector. El dilema de Titono es además inmensamente atractivo pues remite a un anhelo que todo ser humano ha sentido alguna vez y que alienta bajo la forma más básica de organización social: la familia y el anhelo de eternidad encarnado en la reproducción y la herencia filial. Los hijos son la forma que tienen la fisiología y la sociedad de conceder una inmortalidad (una ilusión de inmortalidad, desde luego) que en la acepción más estricta del término no es deseable: pues el inmortal, el eterno, está condenado a contemplar la infinita decadencia de las cosas hacia su muerte, a experimentar una y otra vez la pérdida de sus semejantes y seres queridos. De ahí también el llanto de Eos, su naturaleza elusiva y estremecida al contemplar cada mañana la ruina creciente de su amado, a quien humedece con su llanto culpable. De ahí también, en otro plano, el consuelo que Tennyson halló en la poesía como una forma de ingresar en el tiempo sin tiempo de la creación, de forjar (como una descendencia alternativa) un emblema verbal que pudiera sobrevivir a su propio acabamiento. Lo había dicho William Blake con otras palabras casi medio siglo antes: «La eternidad está enamorada de los frutos del tiempo».



Jordi Doce. Gijón, 1967. Poeta, prosista, crítico y traductor. Es autor de varios poemarios, entre los que destacan: *La anatomía del miedo* (Premio Antonio González de Lama en 1993), *Lección de permanencia*, *Otras lunas* (Premio de Poesía Ciudad de Burgos en 2002) y *Gran angular* (2005). En prosa, ha publicado: *Hormigas blancas*, *Imán y desafío* (Premio de Ensayo Casa de América) y *Perros en la Playa*, entre otros. Ha preparado ediciones bilingües de la poesía de autores como W. H. Auden, Paul Auster, William Blake, Anne Carson y T. S. Eliot. También colabora como crítico literario en periódicos y otras publicaciones culturales.



© Juan Carlos Méixar

SEMBLANZA INTELECTUAL DE DANILO CRUZ VÉLEZ

Texto de Rubén Sierra Mejía

* Conferencia leída en el marco de “Paisaje Café y Libro”, Feria del Libro del Eje Cafetero. Pereira, octubre de 2018.

Rubén Sierra Mejía. El filósofo colombiano Rubén Sierra Mejía falleció a la edad de 82 años. Sierra nació en Salamina, Caldas y estudió filosofía y letras en la Universidad Nacional de Colombia, institución de la cual fue profesor emérito. Además, cursó estudios de posgrado en Europa, específicamente en la Universität München (Múnich, Alemania).

De su producción académica y sus trabajos de investigación se pueden resaltar las siguientes publicaciones: *República liberal: sociedad y cultural*, *La restauración conservadora (1946-1957)* y *La crisis colombiana. Reflexiones filosóficas*, entre otras. Además, se desempeñó como coautor, editor, compilador y traductor de diferentes textos y libros, como la *Obra Completa* de Danilo Cruz Vélez, publicado por la Universidad de los Andes en 2014.

Danilo Cruz Vélez nació en Filadelfia (Caldas), en 1920 y murió en Bogotá, en 2008, luego de una larga enfermedad que lo mantuvo recluido en una clínica, ajeno al mundo que lo rodeaba y olvidado de aquellos momentos que constituyeron su historia personal. Su infancia y parte de su juventud transcurrieron en Riosucio, Popayán y Manizales. A esta última ciudad se trasladó en 1937 para terminar sus estudios de bachillerato. Allí inició sus lecturas de filosofía moderna y contemporánea en las traducciones que publicaban las editoriales españolas. En varias ocasiones hablamos de los libros leídos durante sus años de colegial que más impresiones duraderas le produjeron, algunos de los cuales, me decía, le demandaron, por su complejidad, largas horas de dedicación. Eran sobre todo libros de literatura como *La montaña mágica* de Thomas Mann y *Juan Cristóbal* de Romain Rolland, y en ocasiones de filosofía como la *Decadencia de Occidente* de Oswald Spengler, que había sido vertida a nuestra lengua hacía algunos años y que aún gozaba de una amplia y entusiasta acogida en los países hispanohablantes. Su vocación de escritor empezaba a perfilarse, pues por entonces publicaba con regularidad en *La Patria* sus artículos y comentarios bibliográficos.

Cuando se trasladó a Bogotá a realizar estudios universitarios, entró en relaciones con círculos de escritores de la capital colombiana, en particular con los poetas de *Piedra y Cielo*. Inició pronto sus colaboraciones sobre temas literarios en *El Tiempo*, pero ahora alternados con los filosóficos. Eran artículos sobre Eugene O'Neill, Aldous Huxley, Jorge Luis Borges, Francisco Romero, Wilhelm Dilthey y otros filósofos y escritores que en aquellos años ocupaban la atención de las editoriales y de la prensa escrita. Entre tanto cursaba sus estudios de derecho con la sola finalidad de hacer la obligante concesión familiar de realizar una carrera universitaria pero sin ningún propósito de dedicarse a su ejercicio.

El interés inicial por la literatura, aunque desplazado por la filosofía, nunca desapareció del todo: hasta los últimos años de su vida intelectualmente activa, la poesía en español y en alemán fueron sus lecturas más constantes. Cuando la ocasión se presentaba, durante sus conversaciones solía recitar pasajes de sus poetas predilectos, intercalando comentarios pertinentes sobre una metáfora, sobre sus aspectos musicales o su métrica, sobre un pensamiento esencial en el poema que leía, sobre el sentido mismo del fenómeno poético. A lo

largo de su vida mantuvo una afectuosa amistad con algunos de los poetas de su generación, que admiraba y leía con especial cuidado. Eduardo Carranza, Aurelio Arturo y Fernando Charry Lara fueron sus amigos entrañables, a los que dedicó en algún momento la atención de lector crítico. Una muestra de esas preocupaciones puede encontrarse en los ensayos dedicados a Arturo y a Carranza, incluidos en *El misterio del lenguaje*.

José Ortega y Gasset, Nicolai Hartmann y Max Scheler fueron los filósofos de los que en la etapa de su formación recibió mayores estímulos. Su primer libro tiene la impronta del último de los filósofos citados, sobre quien llegó a afirmar que fue la mayor influencia que recibió en aquellos años, y que la lectura de *El puesto del hombre en el cosmos* constituyó el momento de su “instalación en la filosofía”. En vísperas de su viaje a Alemania, en 1951, escribió un ensayo sobre el concepto de “*philosophia perennis*” en Hartmann, a quien consideraba “el filósofo más importante en la filosofía reciente”. Más importante, pero no el más original, honor éste que le corresponde a Martín Heidegger, como lo advierte en ese entonces. No obstante el desconocimiento directo de su obra, reconocía que el autor de *Ser y Tiempo* representaba un nuevo punto de partida en la historia de la filosofía, de la misma importancia que la revolución promovida por Descartes en el mundo moderno. Su viaje a Alemania tuvo el propósito de profundizar en su estudio. El interés por Ortega y Gasset, en cambio, fue superado con los años, y es notoria la poca huella que se encuentra en sus escritos de la lectura del autor de *La rebelión de las masas*, a quien sin embargo profesó hasta el final de sus días una gran reverencia. En *Tabula Rasa* estudia su significado para la cultura española de ambos continentes, valorando con mesura la tarea que asumió de conducir a España por la ruta del pensamiento europeo contemporáneo hasta situarla a una altura digna de la edad moderna.

En 1948 publicó, en Bogotá, su primer libro: un pequeño volumen titulado *Nueva imagen del hombre y de la cultura*. Sus compañeros de generación y la comunidad filosófica que empezaba a formarse en el país recibieron la obra con entusiasmo y saludaron al autor como a un verdadero maestro. Esa primera obra versa sobre un problema filosófico que en aquel momento estaba en auge, si bien ya las cuestiones acerca del hombre y de su naturaleza se las estaba tratando desde orientaciones distintas a la que acogió Cruz Vélez. A partir de la publicación de *Nueva imagen*, su actividad como escritor estará centrada en la filosofía.

Para comprender el lugar de Cruz Vélez en nuestra historia cultural, es necesario situarlo en la generación a que perteneció y valorar el significado que tiene esa generación en la historia cultural colombiana. Se ha hablado con insistencia del papel renovador que jugaron en nuestra literatura los poetas y escritores agrupados en torno a la revista *Mito*. Pero ninguna atención se ha puesto sobre el hecho de que el grupo de Jorge Gaitán Durán sólo realizaba en literatura y en artes plásticas lo que otros miembros de su generación estaban haciendo en ciencias sociales: ponerse al día con la situación cultural de los principales centros productores de conocimientos y de arte. Como generación irrumpe en la vida nacional al finalizar la década de 1940. A ella perteneció Cruz Vélez como representante del saber filosófico.

Ese ambiente de renovación se debió en parte a las reformas educativas promovidas por los gobiernos de la llamada República Liberal y en parte a la presencia en nuestro país, favorecida en muchos casos por aquellas reformas, de un grupo de académicos e intelectuales europeos que habían inmigrado a Colombia para protegerse de las persecuciones de que eran víctimas en sus países de origen. Españoles republicanos y alemanes adversos al régimen nazi, en particular judíos, le dieron en ese momento un clima de cosmopolitismo a nuestro mundo cultural, ambiente que nunca antes había tenido y que desapareció pronto, es cierto, pero dejando una profunda huella. Ellos trajeron nuevos nombres de científicos, pensadores y escritores, así como nuevos métodos para el estudio de las ciencias sociales, los cuales ayudaron a superar el atraso por el que venía atravesando Colombia. En la cátedra universitaria, en programas radiales o en charlas de café, a esos europeos se les debe en buena medida la orientación del grupo generacional que compartió con los integrantes de *Mito* la tarea de darle un nuevo rumbo, modernizándola, a la cultura del país.

En la misma década de 1940, además, surge un fenómeno nuevo en Colombia: el cultivo de la filosofía, particularmente de la filosofía contemporánea, como una actividad enmarcada dentro del “común cauce cultural” y no únicamente como una actividad pedagógica o como el instrumento encargado de justificar programas políticos o doctrinas religiosas. Las circunstancias favorecieron la aparición de este fenómeno: el auge de la industria editorial en los países hispanoamericanos que había iniciado la divulgación masiva del pensamiento contemporáneo, y el impacto que ejerció entre nosotros la figura de José

Ortega y Gasset, crearon el clima propicio para la recepción de la filosofía del siglo XX. A estas coordenadas externas habría que agregar que, dentro del país, las reformas educativas ejecutadas por el liberalismo, en el poder desde 1930, permitieron un ambiente favorable para la difusión de nuevas formas de pensamiento a las que desde la época de la Regeneración se venían imponiendo desde las aulas universitarias.

Por la época en que Cruz Vélez se instala en Bogotá e inicia sus amistades con los poetas de entonces, otras relaciones, la de un grupo de jóvenes interesados en la filosofía, le habrían de ayudar a encontrar el camino hacia esta disciplina. La creación en la Universidad Nacional del Instituto de Filosofía, en 1945, le ofrece además la oportunidad de incorporarse a él como docente. Fueron siete años de profesorado que, según declaró más tarde, constituyeron un verdadero aprendizaje de esta área del saber. Allí, en ese centro académico, un pequeño grupo formado por Cayetano Betancur, Rafael Carrillo, Abel Naranjo Villegas y el propio Cruz Vélez asumieron la tarea de introducir corrientes filosóficas que en el momento estaban en auge en Europa, en especial en Alemania. Eran corrientes de las que se conocía muy poco, si se exceptúan esporádicas menciones en textos y lecciones universitarias sin ningún impacto en nuestra cultura pública.

El problema del hombre, de su esencia, fue una de las áreas temáticas que más atención recibieron por parte de los filósofos alemanes durante las primeras décadas del siglo XX. Es éste el problema de *Nueva imagen del hombre y de la cultura*, libro que Cruz Vélez consagró a la fundamentación de la antropología filosófica. Para ello dedica la primera parte de la obra a la exposición y crítica del antropologismo de Scheler y del culturalismo de Ernst Cassirer. El error fundamental de ambas filosofías radica, para el escritor colombiano, en que establecen una subordinación entre el hombre y la cultura, y no una correlación: en Scheler una subordinación de la cultura al hombre y en Cassirer del hombre a la cultura. *Si el autor de la Filosofía de la formas simbólicas* no suscribe la afirmación scheleriana de que el hombre es un ser portador de espíritu, es debido, en primer lugar, a que la espiritualidad es una nota de carácter metafísico, lo que, de suscribirla, lo hubiera llevado a adoptar una posición contradictoria con la actitud del neokantismo, de cuya orientación era una de las figuras más relevantes, y porque, en segundo lugar y como consecuencia de su posición neokantiana, el hombre debe ser estudiado

por sus funciones, es decir, desde el simbolismo, o formas simbólicas, que es lo que el hombre hace. Pero, para Cruz Vélez, una investigación de esta naturaleza debe preguntarse primero por el sujeto de la función, por aquello que funciona, antes de dar una respuesta sobre el efecto de la función misma. Scheler, en cambio, define al hombre desde la espiritualidad. Porque es un portador de espíritu, el hombre crea el mito, la religión, el arte, etc., y en esta forma le da vida a la cultura, actos que solo la espiritualidad hace posible. Cruz Vélez considera en cambio que la creación de la cultura no hace posible solo la espiritualidad, sino también al hombre, ya que la cultura es su sitio en el mundo: deja de ser hombre en el momento en que abandone el universo de las formas simbólicas. Una conciliación de las dos posiciones se logra en la medida que interpretemos ‘hombre’ y ‘cultura’ como términos correlativos, no subordinados: no se puede imaginar al uno sin el otro. Para lograr esta nueva imagen, interpretada desde esta correlación, se requiere una meditación metafísica, que está ausente tanto en la obra de Scheler como en la de Cassirer: este considera a la cultura como un factum, pero comete el error de buscar en ella los fundamentos de una teoría del hombre, y a su vez, Scheler, aunque reconoce una nota metafísica en la naturaleza humana, trata la cultura desde la dimensión del hombre. Hay que advertir, sin embargo, que la solución de Cruz Vélez se mueve dentro de las líneas trazadas por Scheler, naturalmente con variaciones a veces sutiles. El espíritu —es su conclusión—, unido al principio vital, da origen al hombre. Este es entonces un ser vivo que se constituye en un centro espiritual, de “actos espirituales”, de realizaciones culturales.

La situación política colombiana sufrió un giro radical al finalizar la década de 1940, que se agudizó con el ascenso a la Presidencia de la República de Laureano Gómez, en 1950. Ese giro se dejó sentir en la universidad pública, en particular en la Universidad Nacional. Con el propósito de sujetarla a la política oficial que buscaba reorientar la acción del Estado en asuntos de educación y cultura, en 1951 esta institución de enseñanza superior fue drásticamente intervenida por el gobierno Nacional, creando dentro de ella un clima poco propicio a la investigación y al pensamiento: se excluyeron de sus programas la enseñanza de la filosofía moderna y todo pensamiento que no se ajustara a los modelos de cristianismo e hispanidad que había adoptado el Gobierno central. Cruz Vélez fue retirado de su cátedra, junto con otros profesores. Decide entonces poner en ejecución su proyecto de viajar a Alemania para realizar estudios

formales de filosofía. En aquel año Martin Heidegger había sido reintegrado a su cátedra en la universidad de Friburgo, de la que el gobierno de ocupación francés lo había separado en 1945, debido a su colaboración con el régimen nazi. Muy poco era lo que Cruz Vélez conocía de la filosofía heideggeriana. Opta sin embargo por viajar a Friburgo a seguir sus cursos y seminarios. Fueron siete años de estudio, concentrados en el pensamiento de Husserl y sobre todo de Heidegger. En Alemania comienza a tomar notas para su libro *Filosofía sin supuestos*, que terminó en Colombia y publicó en Buenos Aires en 1970. Esos años en Europa fueron decisivos para darle una nueva orientación a su pensamiento, que estará definido en adelante por la influencia del filósofo de la *Selva Negra*.

A su regreso a Colombia, en 1959, se incorporó como profesor a la Universidad de los Andes donde centró su actividad académica, y reinició enseguida el trabajo de escritor que había interrumpido durante su estancia en Europa. Al año siguiente, en 1960, con otros pocos académicos colombianos formados en Alemania, acompañó al librero Karl Buchholz en la fundación de *Eco*, que en sus más de veinte años de existencia llegó a ser la revista colombiana de mayor presencia en toda América Latina. No sólo ayudó a orientarla en sus primeros años de circulación, sino que además fue colaborador y durante algún tiempo traductor, tarea esta última que abandonó muy pronto. Con los años, los escritores que publicaron *Mito*, con su desaparición después de la muerte de Jorge Gaitán Durán, se reagruparon en torno a *Eco*. La revista que en un comienzo fue ostensiblemente un medio de divulgación de la cultura alemana, se convirtió en órgano de comunicación con la cultura europea en general y de difusión de la literatura y el pensamiento latinoamericanos.

Para atender una invitación de la Universidad Nacional, se hizo cargo por dos años de un seminario de filosofía. Allí lo conocí cuando adelantaba mis estudios universitarios. En un ensayo sobre su personalidad, no es impertinente dedicar unas pocas líneas a su trabajo como profesor. Debo decir que un curso suyo sobresalía por el rigor en la exposición y por la amplitud y solidez de sus conocimientos sobre el tema que trataba. Sus lecciones eran meticulosamente preparadas, sin dejar el menor margen a la improvisación. Las ideas se sucedían sin atropellarse, surgían siempre en el momento oportuno. La argumentación era impecable: nada quedaba sin demostrar. Y los textos que comentaba, de Platón o de Hegel, estaban siempre a mano,

en su lengua original, los cuales iba analizando, explicando el sentido exacto de los términos y los conceptos, y señalando con claridad los pasos lógicos de la secuencia argumentativa. Era un verdadero maestro de la exposición académica, de la que estaban ausentes los excesos retóricos. Mucho de ese trabajo para sus cursos y conferencias fue utilizado después en sus libros y artículos. Quien no tuvo ocasión de haberlo escuchado en la cátedra o en una conferencia pública, puede encontrar esas mismas cualidades en su obra escrita. La exposición y estudio del pensamiento político de Platón que nos ofrece en su libro *El mito del rey filósofo*, es un buen ejemplo de las virtudes que he señalado. Es este un texto ejemplar por sus análisis filosóficos, ejemplar también por el manejo puramente idiomático del lenguaje. El lenguaje fue una preocupación que podemos apreciar en Cruz Vélez desde muy temprano en su vida de escritor. No me refiero al problema relativo a su naturaleza, a los problemas propios de una filosofía del lenguaje, que fue uno de los temas fundamentales de su reflexión filosófica, y al que dedico la primera parte de *El misterio del lenguaje*, sino al idioma como instrumento de expresión del pensamiento. Y así como estudió a profundidad a los filósofos griegos y alemanes para nutrirse de ideas y problemas, así mismo frecuentó la lectura de los escritores españoles —los de Europa y los de América— para adueñarse de los secretos de la lengua en la que escribió. Un ejercicio eminentemente literario que dio por resultado una prosa limpia, clara, precisa, que evita la jerga y el neologismo innecesario.

Aunque renunció a la cátedra que ejercía en la Universidad de los Andes porque aquella —decía— obstaculizaba su trabajo de escritor hay que advertir que esos años de profesorado fueron también años de fértil cosecha intelectual. Aparte de su libro orgánico, *Filosofía sin supuestos*, a ese período corresponden la mayoría de los artículos que compiló en *Aproximaciones a la filosofía*, publicados en 1977. En este último libro Cruz Vélez ofrece una nueva versión de su primera obra bajo el título más modesto de “El hombre y la cultura”. Había quedado insatisfecho con la solución que le dio al problema en *Nueva imagen*. Y aunque en cierta forma conservó su inicial orientación, ofrece ahora un tratamiento nuevo para explicar la correlación que había vislumbrado en su libro de juventud. Los problemas planteados en su primera obra, son tratados ahora bajo la óptica de Heidegger, y la relación propuesta en 1948 es estudiada, consecuentemente, desde la existencia, de ese modo de ser del

hombre, y de la libertad o trascendencia como nombres fundamentales del ser de este ente. El carácter trascendente de la existencia indica que el hombre sale de la naturaleza para ir hacia la cultura o el mundo, entendiendo éste como “el conjunto de posibilidades esbozadas por el hombre en cada caso”. En síntesis, el fundamento de la relación entre hombre y cultura lo sitúa, en esta nueva versión de su libro, en la existencia humana, pues la “existencia es un modo peculiarísimo de ser en otro”, en cual “otro” no es nada distinto a la cultura.

Dos de los ensayos recogidos en *Aproximaciones a la filosofía* (“La filosofía y la cultura” y “La metafísica y las ciencias del lenguaje”), ya habían sido publicados en forma de libro con el título de *¿Para qué ha servido la filosofía?* (1967). El tema fundamental de la obra es el problema de lo que es esta disciplina y de cuál es su objeto. Se coloca pues en la misma línea de intereses de *Filosofía sin supuestos*, sin duda su obra más importante por su estructura, sus ambiciones y el tratamiento del problema. Este libro está dedicado a sacar a luz los supuestos de una filosofía que buscaba prescindir de ellos y a discutir el carácter de ciencia que se le ha dado. Procede entonces a mostrar cómo Husserl, que se mueve dentro de la metafísica de la subjetividad, que es su culminación, no puede socavar, en su tarea de lograr una filosofía como ciencia rigurosa, en suelo en que se apoya, es decir, no puede superar la metafísica de la subjetividad, cuyos conceptos utiliza de manera operativa. Se limitó Husserl a tematizar los supuestos que caían de lado del objeto. Heidegger continúa la tarea de su maestro y lleva la “crítica de los supuestos del lado del subjetivismo”, buscando en esta forma superar la metafísica que se inicia con Descartes, para reorientar, en una dirección totalmente nueva, el pensamiento filosófico.

Entre los supuestos implícitos en la obra de Husserl, se destaca el carácter de ciencia, y de ciencia fundamental que le reconoce a la filosofía. Sin embargo, tanto desde un punto de vista teórico como por la naturaleza de los juicios de ambas disciplinas, tenemos que negarle tal carácter. Los argumentos de Cruz Vélez están encaminados a demostrar que la filosofía no fundamenta sus juicios como las ciencias particulares, retrotrayéndolos al objeto, pues mientras a las ciencias les es dado éste, a la filosofía le toca construir el suyo, pero sobre todo porque no se ocupa de ningún ente en particular sino del ser en tanto “condición de posibilidad de la permanencia”

de los entes; e históricamente, por cuanto ha precedido a la formación de los sistemas científicos. En Cruz Vélez es fundamental la distinción heideggeriana entre ser y ente, y es ella la que en síntesis determina las relaciones entre la filosofía y las ciencias. La negación del carácter científico de la filosofía y la separación entre el ser, como campo de su investigación, y los entes como objeto de las ciencias particulares no anula sin embargo la relación entre la metafísica, que se identifica con a filosofía, y las ciencias, pues aquella es la que ofrece a ésta “un concepto previo de su objeto como también “los conceptos fundamentales para llevar a cabo su labor”. Con una metáfora de origen cartesiano a la que a Cruz Vélez le gustaba apelar, puede decirse que la metafísica es la raíz del árbol de la ciencia, lo cual significa que las ciencias encuentran en ella su fundamento. Desde aquella dirección estudia los nexos que el saber metafísico ha mantenido siempre con el saber científico. En “La filosofía y la cultura”, por ejemplo, se ocupa de las relaciones con las ciencias sociales, con el fin de responder a la pregunta por la utilidad de la filosofía. No se trata de una cuestión pragmática. En realidad lo que pretendió fue, como ya dijimos, abordar el problema de lo que es la filosofía, para cuya respuesta analiza sus vínculos con otras ciencias. “La metafísica y las ciencias del lenguaje” continúa el análisis del problema, pero concentrándose en el caso particular de la lingüística. La metafísica tiene como tarea elaborar el objeto propio de las ciencias, pues ella es el campo en donde se han de construir los conceptos con que trabajan las disciplinas particulares: esos conceptos son precientíficos, no porque sean ingenuos, sino porque son previos a la actividad propiamente científica. Tenemos así que la historia de la filosofía del lenguaje, que se inicia con Cratilo de Platón y se prolonga hasta el siglo XIX con las investigaciones de Wilhelm von Humboldt, ha tenido como resultado elaborar el concepto metafísico que servirá de objeto a las ciencias que se ocupan del lenguaje.

Cuando apareció publicado el libro *Aproximaciones a la filosofía*, escribí una reseña a manera de ensayo en la que señalaba algunos aspectos de su razonamiento, o mejor, de su concepción del problema, que me parecían impugnables. Creí necesario discutirle a Cruz Vélez el concepto de ciencia, porque en toda su argumentación sobre las relaciones entre la filosofía y las ciencias de la cual partía para negarle a la primera su carácter científico y para signarle las funciones epistemológicas que le concedía. Prescindi, porque

no lo creí oportuno, de una crítica a su teoría de la naturaleza de los juicios científicos, para referirme al concepto de objeto que utilizaba. Si la historia de la lingüística –dije–, la detenemos arbitrariamente en Wilhelm von Humboldt, es decir, en los umbrales de esta historia, podemos concederle la razón a Cruz Vélez. Pero si damos un paso hacia adelante para analizar el problema a partir de la lingüística moderna, nos encontramos con una situación distinta. La primera tarea a la que tuvo que enfrentarse Ferdinand de Saussure fue la de la construcción del objeto de la lingüística en la concepción que él le dio. Ese objeto –continué en mi razonamiento– no le fue dado por la filosofía sino que se construyó en el interior de la ciencia misma. Podemos decir que la lingüística se ha podido construir como ciencia en cuanto ella ha logrado construir su propio objeto. Un paso más adelante –agregué– nos topamos con Noam Chomsky, y si bien en este hallamos un regreso al cartesianismo, podríamos decir que al pensamiento de Humboldt, para elaborar una crítica de la razón lingüística, ese regreso no significa que se haya recuperado el objeto de la vieja lingüística, sino que se elaboró uno nuevo. El gran drama de las ciencias sociales –insistía–, o de las ciencias de la cultura, ha sido la necesidad apremiante de construir su propio objeto. Aceptamos que en esta construcción la filosofía ha tenido un papel importante, pero no es en el interior de la filosofía donde se construyen para darse como *positum* a las ciencias. Las relaciones entre ciencia y filosofía –terminaba mi comentario– deben plantearse desde otras direcciones: desde una dirección lógica y desde una dirección crítica, en la que la ciencia se convierte en el objeto de la reflexión filosófica.

Cruz Vélez tenía un alto concepto de la crítica. Sus obras fueron por lo general acogidas favorablemente por la comunidad filosófica latinoamericana. Lo fue sobre todo *Filosofía sin supuestos*. Los comentarios que señalaron aspectos negativos de sus libros los leyó con atención, sin mostrar menosprecio por las objeciones que le hicieron. Pude apreciar esa actitud cuando discutí sus juicios acerca del objeto de la ciencia al que acabo de referirme. Y recuerdo su actitud a las reseñas que escribieron Jorge Aurelio Díaz y Rodrigo Zuleta sobre *Época de la crisis* (1996). Aunque respetuosas, eran abiertamente reprobatorias de algunas de sus afirmaciones. Le envié sendos ejemplares de las revistas en que fueron publicadas. Me llamó enseguida las leyó. Y después de unas observaciones sobre el rigor de las reseñas, me dijo como comentario

final: “Es grato ver que a uno se lo lee con seriedad”. Otra reseña, en exceso elogiosa, producto de una lectura superficial y entusiástica, simplemente la desdeñó.

En 1972, Cruz Vélez decidió retirarse de la vida académica y dedicarse sólo a la profesión que desde muy temprano había elegido, la de escritor. Hay que reconocer que ese año no fue el más propicio para el ejercicio de la cátedra universitaria con las condiciones de autonomía y tolerancia que requiere esta misión. Movimientos estudiantiles buscaban imponer al pensamiento filosófico orientaciones que no le permitían a éste manifestarse con la libertad que le ha sido propia. No puedo afirmar que aquellas condiciones determinaron la decisión de Cruz Vélez. Las veces que abordamos el tema, negó que la situación que señalo hubiera determinado su retiro de la cátedra. Sin duda hubo razones más profundas que lo llevaron a abandonar una carrera en la que había sobresalido con brillo y sabiduría. Pero lo indudable para mí es que volvió a aprovechar las circunstancias –como cuando hizo su viaje a Alemania- para dar el paso que ya había meditado. Por otra parte, si antes escribía y hablaba para un auditorio restringido –el académico-, a partir de ese momento decidió hacerlo también para un público más amplio. Aceptó entonces colaborar regularmente en *Correo de los Andes*, la revista que dirigía Germán Arciniegas en Bogotá, y en *La Nación*, de Buenos Aires. Como en su época inicial de escritor, durante los años en que escribe para los órganos periodísticos citados, hizo uso de una mayor libertad en la elección de sus temas, a veces eminentemente circunstanciales. Algunas de esas colaboraciones obedecieron, por así decirlo, a “las exigencias de la actualidad”.

A la época del retiro de la actividad docente pertenecen sus tres últimos libros, *El mito del rey filósofo*, *Tabula rasa* y *El misterio del lenguaje*. El primero, al menos la primera parte (“Platón y el mito del rey filósofo”) tiene sin embargo su origen en el ejercicio docente. Las otras dos partes y los otros dos libros se acercan más a la escritura pública, y exhiben un fuerte acento ensayístico. La unidad que quiso darle a *El mito de rey filósofo* sólo se logró por el tema general del que se ocupa, pero el tratamiento de las tres partes que lo conforman la desarticulan y permite que se las lea independientemente, sin que sea necesaria la lectura de cualquiera de ellas para la comprensión de las otras. Es innegable y un tanto sorprendente la desproporción de las tres partes y sin duda también su desarrollo. La primera cubre más de la mitad del libro. Es

una obra en sí misma. Es por lo demás una exégesis del pensamiento político de Platón, que se ajusta con mucho rigor a los requerimientos de la escritura que tiene como destino un público versado en el tema. Los otros dos libros se adaptan al carácter aproximativo del ensayo y tratan cuestiones muy actuales en su momento. *Tabula rasa* y *El misterio del lenguaje* son compilaciones de textos independientes entre sí, aunque algunos muestren parentescos temáticos. El primero, originado en sus colaboraciones de *El correo de los Andes*, se distancia de las maneras de expresión de *Filosofía sin supuestos* y aun de *Aproximaciones a la filosofía*. Es el lenguaje público el que los caracteriza, un lenguaje sin tecnicismos filosóficos. No puedo afirmar, apoyándome en las anteriores afirmaciones, que Cruz Vélez hubiese abandonado la escritura académica en busca de un lector que, aun siendo culto, exija un lenguaje del que esté ausente la parafernalia argumentativa que se impone cuando se escribe para colegas, para una comunidad científica.

En alguna ocasión me habló de una obra sobre el nihilismo en la estaba trabajando, pero ignoro si llegó a escribirla. Pero al revisar su archivo para la preparación de sus *Obras Completas*, no encontré nada que me permitiera afirmar que en realidad estaba trabajando en ella, fuera de algunos artículos que por su estructura no son parte de una obra orgánica. Pero acepto que no es riesgos suponer que algunos ensayos dispersos en revistas americanas pueden pertenecer al cuerpo de doctrina del libro que preparaba. Cruz Vélez, me parece pertinente esta observación, no tenía afán de publicar. Cuando lo hizo fue para atender la solicitud de un editor. Pero también hay que reconocer que en sus últimos años ya no tenía la recepción de su época de mayor rendimiento como escritor, debido en parte al retiro voluntario, al aislamiento de ermitaño en que vivió después de la disminución de su sentido auditivo, pero además —y sobre todo— porque su trabajo no armonizaba con los problemas que en la actualidad ocupan la atención de la comunidad filosófica mundial.

Entre los ensayos que quizás sean fragmentos del libro sobre el nihilismo de que me habló, podemos suponer que a él pertenecen algunos artículos dedicados a Friedrich Nietzsche. Su estudio está en conexión con el interés que se observa en sus últimos escritos. De esos textos se destacan los que dedicó a temas éticos. Fue la ética el campo de problemas que mayor atención recibió en el período final de su vida productiva. Como en sus anteriores

obras, el espacio conceptual y teórico de estos ensayos está construido con elementos procedentes de la filosofía de Heidegger, una orientación que no abandonó nunca, lo que dio origen a un sesgo dogmático que lo llevaba a rechazar el trabajo que se realizara desde otras perspectivas. Esa orientación es manifiesta en “El puesto de Nietzsche en la filosofía”, en “Nihilismo e immoralismo” y en “Hegel y el problema del fin de la ética”. En el primero, Cruz Vélez considera que las interpretaciones que tradicionalmente se han ofrecido de Nietzsche han desatendido el centro de su filosofía: toda su polémica contra la filosofía occidental no es más que una discusión contra la metafísica. Planteado el problema en estos términos, el puesto del autor de *Así habló Zaratustra*, debe buscarse entonces dentro de la metafísica, y no fuera de ella, como fue su propia pretensión. Después de haber llegado con Hegel la filosofía occidental a su madurez en la línea del *ego cogito*, Nietzsche elabora una nueva forma de pensamiento basado en el *ego volo*, el cual toma forma en una “metafísica de la voluntad de poder”.

En los artículos dedicados a Hegel y al nihilismo, la reflexión también está hecha desde una dirección metafísica, reconstruida a partir de la historia de la filosofía. Hegel como culminación de la ética occidental y Nietzsche como heraldo del fin de la ética, son “Los grandes protagonistas de la crisis más grave que ha sufrido la ética en toda su historia”. Pero, ¿cuál es la relación entre el problema ético, mejor, entre el problema del fin de la ética, y la metafísica? La respuesta se la ofreció la lectura Nietzsche, para quien los problemas de la metafísica y los de la ética está de tal manera unidos que casi llegan a confundirse. Aunque el origen del nihilismo se encuentra en la metafísica, también podemos buscarlo de igual manera en la moral. Con el fin de clarificar el concepto, Cruz Vélez se apoya en la distinción entre nihilismo teórico y nihilismo práctico; este último recibe el nombre más preciso de immoralismo: se genera en la pregunta por el deber ser y las normas que rigen la conducta humana, y no, como el nihilismo teórico, en la pregunta por el ser de los entes. “El nihilismo teórico se presenta cuando todo nos parece, en el fondo, nada; y el nihilismo práctico, cuando las normas que regido nuestro comportamiento pierden su validez, y ya no sabemos cómo debemos obrar”. Es en el ámbito de la praxis donde el filósofo colombiano vislumbra la posibilidad de superación del immoralismo, pues es allí, en la praxis, donde surge éste. Al hombre hay interpretárselo, entonces, como *ethos* (pues de lo

que se trata es del ser del hombre), ya que *ethos* se constituye en la morada de este multifacético ente.

El mito del rey filósofo, libro publicado en 1989, obedece en cierta manera a las mismas preocupaciones éticas que caracterizan la última orientación de su pensamiento. El origen del problema de que se ocupa aquí se encuentra en la crisis de la sociedad griega, que había llevado a Platón no sólo a plantearse el problema de la justicia y a ofrecer un modelo de Estado en el que aquel tuviera su dominio, sino además a participar en la política activa, con el ánimo de realizar el modelo que había propuesto. Pero no era sólo una decisión personal, sino que además pensó que el filósofo, debía convertirse en rey, o que los reyes debían aprender a filosofar, como garantía de que la justicia reinase en las sociedades humanas. Este problema tiene, en el estudio que propone Cruz Vélez, su génesis en el pensamiento que ofrece Platón en *La República* y la posterior reelaboración de Karl Marx. Analiza, en síntesis, el programa platónico de unir el poder político con la filosofía, que en el filósofo griego no pasó de ser un anhelo, pero que en manos del autor de *El Capital* logró que la filosofía se convirtiera en actividad revolucionaria, abandonando así su esencia teórica para ser entonces praxis. La filosofía tuvo que recorrer un largo camino para modificar las tareas que se había asignado de interpretar el mundo y asumir ahora la misión de transformarlo.

Estas relaciones de la filosofía con la política, analizadas en las dos primeras partes de la obra, adquieren su sesgo ético, en el tercer capítulo, donde Cruz Vélez aborda el estudio de la adhesión de Martín Heidegger al nazismo, quien llegó a afirmar en una alocución como rector de la Universidad de Friburgo: “El Führer mismo, y sólo él, es hoy y en lo futuro la realidad alemana y su ley”. Son palabras que explícitamente proponen un nuevo absolutismo en el que el tirano es la última fuente del derecho y el único cimiento del Estado, y que niegan por consiguiente “los derechos de la filosofía en la conducción de la polis”. La conducta de Heidegger fue, pues, una deslealtad con la tarea que el filósofo ha realizado siempre, esto es, la propia de la vida teórica, aun en los momentos en que el problema de que se ocupa sea una problema relacionado con la vida práctica, como es el caso de la política. La conclusión final de *El mito del rey filósofo* queda claramente sintetizada en las palabras de Kant, que cita el propio Cruz Vélez: “La posesión del poder echa a perder inevitablemente el libre uso de la razón”. Pero si bien, a nuestro parecer, es esa

la conclusión de toda la obra, a la luz de otros textos del escritor colombiano la actividad política del filósofo queda abierta de acuerdo con las exigencias de la circunstancia. En uno de los ensayos compilados en *El misterio del lenguaje*, “La crisis del mundo actual y la filosofía”, donde retoma el problema del mito platónico del rey filósofo, ofrece una conclusión que recupera la tarea crítica del filósofo y en general del intelectual en la época moderna. Y al final de nuestra conversación sobre “El filósofo y la política” fue contundente en su respuesta de no negar en todos los casos la participación del filósofo en actividades conducentes al manejo de los asuntos públicos.

El sesgo ético de que venimos hablando, abrió a nuestro parecer un nuevo problema en los intereses de Danilo Cruz Vélez: la tarea propia del intelectual en la sociedad moderna. Al tema le dedicó el último ensayo de *Tabula rasa*, titulado: “El ocaso de los intelectuales en la época de la técnica”, en el que llegó a resultados que podemos vincular con las conclusiones de sus reflexiones sobre la actividad política del filósofo. En este ensayo, el análisis sigue una dirección histórica, para concluir, ante el declive del poder del intelectual en nuestro tiempo, que pareciera que éste es absorbido por la técnica, perdiendo así su libertad de pensar y de proponer nuevas alternativas y nuevas soluciones —o nuevas utopías— a los problemas de la sociedad en que vive. “Sus tareas y sus metas las recibe de las instituciones a cuyo servicio está, ya sea el departamento de un ministerio, la universidad, la sección de planeación de una gran industria o la casa editorial”. Una situación con la que no se conforma el filósofo colombiano, pues cree que aun es posible recuperar la tarea crítica que ha tenido el intelectual desde que apareció como protagonista en la historia moderna.

El origen de *Tabula rasa* (1991) se encuentra en los ensayos que publicó en *Correo de los Andes*. La ordenación y la elaboración de parte de algunos de los textos originales, le da unidad a la obra, en especial a las secciones primera y tercera. Al igual que en *El mito del rey filósofo*, el problema parece habersele presentado, al inicio, en fragmentos y que su dimensión unitaria hubiese sido un trabajo posterior, de ordenamiento de un material que obedecía a requerimientos diferentes. Una novedad en el tratamiento de los problemas se hace evidente en aquel libro y es la incorporación de análisis histórico para alcanzar la reflexión filosófica. Los problemas tratados así se lo exigían. El primero de ellos es el de arrojar luz sobre el desarrollo del ideal de hacer filosofía en el mundo hispanoamericano. Es una cuestión que se

viene planteado desde mediados del siglo XIX, pero siempre con propósitos programáticos y sin haber parado, mientras que la filosofía es un hecho histórico en el que intervienen una serie de procesos hasta lograr su plenitud, y no la simple consecuencia de un acto de la voluntad. Y la sección tercera está dedicada a mostrar los momentos de la pérdida de poder que vive el intelectual en nuestra época. Es una obra sin duda que tiene el propósito explícito de pensar nuestra propia situación histórica. Los temas y los autores allí estudiados –sea Immanuel Kant, Jean-Paul Sartre, Miguel de Unamuno o Francisco Romero, o también la posibilidad de una filosofía latinoamericana– están todos en relación directa con la actual situación, en particular la del hombre latinoamericano.

Para terminar este ensayo de memoria de Danilo Cruz Vélez, es conveniente no pasar por alto las observaciones que expuso en el prólogo del libro acerca del concepto “tabula rasa”. Llamo la atención sobre esas observaciones, así sea de manera breve, porque ellas no sólo expresan los objetivos del autor en relación con el contenido del libro, sino porque representan, por así decirlo, un principio de su conducta como escritor. El concepto no alude a la teoría empirista de una mente limpia de contenidos, previa a todo proceso cognoscitivo, sino a las intenciones, de toda actitud filosófica frente a los saberes adquiridos a través de las múltiples formas de aprendizaje, es decir, de someterlas al más riguroso, examen con el fin de desenmascarar sus falacias y los supuestos en que se apoyan. En este sentido, su vínculo está más próximo a la doctrina de los ídolos que desarrolló Francis Bacon, doctrina que tiene como finalidad despojar de prejuicios a la mente humana y abrir un terreno apropiado para el avance del conocimiento. Las falsas nociones, las palabras sin sentido, los dogmas en que se ha convertido el saber, son el objeto de los análisis que ofrecen los textos de los que está conformado el volumen. Es el espíritu, podría decirse, que rige toda la obra de Cruz Vélez. Porque, aun cuando en otra dirección y con objetivos estrictamente filosóficos, puede vincularse ese principio a los propósitos que animaron la escritura de *Filosofía sin supuestos*. Sin lugar a dudas, la intención en el uso del concepto de “tabula rasa” es más evidente en los últimos libros, sobre todo en el que lleva este título, cuyos ensayos se refieren a aspectos del saber que por haberse enquistado tan fuertemente en amplias zonas de la sociedad, se los ha considerado contruidos en sólidos fundamentos y libres por lo tanto de cualquier duda. ☹



© Juan Carlos Mestre

DILEMAS PARA UN POEMA DE LA TIERRA

Texto de Igor Barreto

Igor Barreto, San Fernando de Apure, Venezuela, 1952. En 1986 ganó el Premio Municipal de Literatura, mención poesía, por su libro *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1987). En 1993 le fue otorgado el Premio Universidad Central de Venezuela y en 2008 la Beca Guggenheim. Entre sus obras se destacan: *Tiempo de ausencia* (1971), *¿Y si el amor no llega?* (1983), *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1987, Premio Municipal de Literatura), *Crónicas llanas* (1989) y *Tierra negra* (1994, Premio Universidad Central de Venezuela), entre otros. Su obra ha sido traducida, parcialmente, al inglés, italiano, francés y alemán.

Algunas veces escribir supone aceptar que ciertas dolencias físicas eran sólo enfermedades del espíritu, de la palabra. La enfermedad estimula la actividad imaginativa, así lo refiere Susan Sontag en su libro *La Enfermedad y sus metáforas* donde explica cómo el romanticismo fue una metáfora de la tuberculosis y en estos tiempos encuentran en el cáncer y el sida algunas de sus representaciones.

Esa misma condición metafórica de la enfermedad ha hecho del oficio literario una práctica saludablemente enfermiza. La poesía tiene su origen en la carencia, lo que constituye el punto de relación más fuerte entre poesía y enfermedad.

Pero todo lo dicho hasta el momento sólo pretende confesarles la ansiedad que me aqueja cada vez que retorno a Caracas luego de los viajes que de continuo realizo al interior del país. Al mirar la ciudad, desde las cimas de las montañas que la amurallan, se apodera de mi cuerpo un desarreglo, un malestar, que ha comenzado a provocar sus metáforas, así como una consiguiente necesidad de mi psiquis por encontrar explicaciones y razonamientos que sitúen el origen de tal inquietud.

Muchas veces olvidamos que esto que llamamos ciudad es un hecho residual. Caracas es una ciudad inconclusa y ambigua. A pesar de que ella de manera incansable sepulta su pasado rural, su modernidad no termina por cumplirse. Cada momento en su historia deja una capa de ripio, un estrato geológico de naturaleza cultural diferente. Al igual que otras ciudades latinoamericanas, Caracas no ha logrado realizar el sueño liberal del siglo XIX y construir un mundo urbano a la manera de las metrópolis europeas y norteamericanas. Domingo Faustino Sarmiento llamó a esta utopía urbanística, *Argirópolis*: Ciudad ideal que debía edificarse dándole la espalda a la barbarie campesina.

Ahora bien, toda utopía desemboca en el exilio. Y mis ciudades más cercanas (como seguramente otras) se construyeron sobre la extensión de esta experiencia. José Solanes, el siquiatra y ensayista valenciano, en su libro *Los nombres del exilio* recuerda que esta palabra es un derivado del latín: *exiliare*: saltar afuera. En el caso de Caracas fue un apartarse del espacio de la tradición y un alejarse de la naturaleza.

Quizás sea tal circunstancia lo que provoca en mí un desarreglo. Verme ingresar en la zona de lo ambiguo, confrontarme con rupturas tantas veces

no declaradas. Una poesía de la tierra en este continente debería aceptar este “salto” y hablar desde la conciencia del exilio. Llenarse de esta realidad, asimilarla. Claro que al referirme a una poesía de la tierra hablo de una escritura invocada con mucha frecuencia desde la distancia del mundo urbano. Una distancia idealizante del pasado y la naturaleza. Pero nuestra distancia es más que eso, es la pérdida de la memoria, un vacío al cual se refiere Derek Walcott cuando dice en *La voz del crepúsculo* que la amnesia es la verdadera historia del *Nuevo Mundo*.

Entre nosotros esta amnesia tiene el carácter violento de la cancelación de grandes segmentos de tiempo pasado. No es mi intención realizar un recuento de las circunstancias en que han ocurrido estas cancelaciones, pero sí quisiera subrayar la evidente coincidencia de estos actos con grandes hitos históricos nacionales: la Conquista, la fundación de la República o el nacimiento de la Democracia Petrolera. Algunos íconos recientes de esta voluntad amnésica son las fotos del fotógrafo venezolano Pedro Duim sobre la construcción de la avenida Bolívar o El Silencio. Resultan inolvidables aquellos socavones hasta la peladura de la tierra, y unas casas provincianas orilladas a enormes montículos de ripio. Además, sería bueno decir que de manera frecuente el olvido se suscita para resolver discordias; como en otros países latinoamericanos, en Venezuela las corrientes premodernas (resistentes al cambio), se han enfrentado arduamente a las modernizantes. Esto explica la violencia de los actos de cancelación y nuestra corta memoria.

En ese contexto, estas líneas extraídas del ensayo de Graciela Montaldo *De pronto, el campo* son útiles como elementos de una posible comprensión de lo rural en Venezuela, y pienso en lo “rural” porque esa categoría simboliza apropiadamente los términos de tradición y naturaleza. Afirmo Graciela Montaldo que la referencia a lo rural será menos un contenido que una tensión constante, y continúa, la ciudad y el campo —sus prácticas y sentidos— son dos especies que en la cultura argentina, desde el *Fin de Siglo*, no dejan de formar un complejo que ya no hay modo de pensar por separado.

Ambas citas hablan de una realidad semejante a la nuestra. Pero en la primera se nos dice algo que le concierne especialmente a la Venezuela contemporánea: lo rural es una tensión constante. Las ciudades se edifican por oposición al mundo rural, siempre con el deseo (no realizado), de cancelarlo.

Una mirada romántica sería aquella que oculta, olvida, idealiza, simplifica esta “tensión” que forma parte de la vida cotidiana como una garza que planea sobre la autopista de una metrópolis caribeña.

Escribir desde el epicentro de esta tensión es un destino más codiciable para un poeta interesado en una tradición de equívocos como los que acompañan a la poesía de la tierra. Poesía del exilio; porque se escribe desde un afuera urbano, desde una situación extrañada en la que se evoca la utopía de la vida agreste como en las *Églogas* y *Bucólicas* de Virgilio donde la mención de lo rural es además una enumeración plácida y cortesana. O como en San Juan de la Cruz para el cual la naturaleza es la encarnación de su contrapartida celeste y lo longitudinal priva sobre lo latitudinal. Y más modernamente, es también la escritura de Alberto Caeiro quien rompe la unidad virgiliana del paisaje con su paganismo, su sensorialidad, su distanciamiento que permite acercarse a la naturaleza como si ésta fuese un *otro*. En Caeiro se reivindican a un mismo tiempo la contemporaneidad y la arcadia primitiva, esa que es dulcificada por los *Idilios* de Teócrito y los versos de Virgilio en favor del progreso y la actividad fabril. Caeiro cree en la naturaleza como un otro porque él nunca se refiere a ella directamente, es decir, cuando escribe sus pensamientos lo hace de cara a nosotros; la naturaleza permanece a sus espaldas y allí transcurre a su modo como una ausente. No olvidemos que el poeta viene del mundo pedregoso de las serranías pastoriles, donde seguro habrá visto y habrá oído, de ahí que pueda hablarnos sin tanto embeleso. Muy por el contrario, la óptica romántica menoscaba el acercamiento a la naturaleza como un *otro*. No hay suficiente conciencia y priva una estrategia de sometimiento de lo natural. El inevitable “yo” del poeta invade o se apropia del espacio geográfico. Creo que en América Latina esta manera es de gran prestigio con figuras tutelares incluso en las últimas vanguardias literarias.

Hablando de la poesía de Robert Frost en los ensayos *Del dolor y la razón*, Joseph Brodsky se refiere a lo que podría ser la caracterización del encuentro de un americano con la naturaleza: cuando un estadounidense sale de su casa y se topa con un árbol se trata de un encuentro entre iguales. *El hombre y el árbol* se enfrentan con sus respectivos poderes primigenios, libres de toda referencia: ninguno de los dos tiene pasado y, en cuanto a quien le tocará un mejor futuro, la moneda sigue en el aire.

Para nosotros, como para la sociedad norteamericana, la moneda hace tiempo cayó a tierra, aunque podríamos hablar de tal encuentro entre iguales como un supuesto que tipifica nuestra actitud hacia lo natural. Tal encuentro entre iguales ya no será posible si no consideramos al otro (a la naturaleza) como una entidad autónoma, al margen de los dictados de la razón y el sentimiento. Esta actitud vuelve a adquirir un rango de necesidad como única y posible cura ante una lírica tan afectada.

La tradición romántica alimentó la modernidad con la transfiguración poética de lo cotidiano: descubriendo las cortinas de lo familiar pretendía un acercamiento a lo bello y maravilloso. Poco más o menos una idea semejante expuso Wordsworth en su presentación a las *Baladas Líricas* y Coleridge en su *Biografía Literaria*, donde no deja de advertirnos sobre los riesgos del prosaísmo y la representación pedestre de objetos y acciones. La advertencia va dirigida precisamente a aquello que podría facilitar una mirada distinta, una mirada hacia lo *otro*.

En la escasísima bibliografía venezolana sobre el tratamiento literario de la naturaleza, el ensayo de Julio Miranda *Poesía, paisaje y política* señala con inteligencia un ejemplo de manifestación de una naturaleza como otro, el cual me gustaría recordar. Se trata de un pasaje del poema *Canto Fúnebre* del poeta romántico José Antonio Maitín. El poema es un poema melancólico en el sentido más exacto del término, por lo menos en aquel que señala Poe en su *Filosofía de la Composición* cuando dice que un poema (en este registro) es aquel que trata sobre la muerte de una hermosa mujer. Maitín se lamenta por la desaparición de su esposa y el paisaje exuberante de las montañas de Choroní es la imagen de un espíritu en pena. A la manera de la poesía de Lamartine contemplamos un *paysage-état d'âme*. Pero, a diferencia del claroscuro lamartiniano, de su naturaleza filtrada por la niebla en Maitín son inevitables los momentos de incandescente luz, y guiados por ella llegamos al canto número XIII de su elegía donde a orillas del pedregoso río Choroní el poeta se percata de la impassibilidad de la esplendente naturaleza, ajena a sus doloridas palabras: “Aquí todo contrasta/con mi pesar sombrío:/ en esta soledad solemne y vasta/ no hallo un dolor que corresponda al mío”.

En el despliegue del poema (y de la poesía de ese tiempo en Venezuela), este es un momento de particular relieve donde se suspende por completo esa ilusión de diálogo que el poeta romántico sostenía con la naturaleza,

recordemos los *Preludios* de Wordsworth. Maitín se queda solo como persona y la naturaleza transcurre en una autonomía distante, casi fotográfica. Qué destino diferente tendríamos si este poema de Maitín partiera de la conciencia de la naturaleza como un *otro*, del mundo como un *otro*. Estaríamos ante una escritura contenida en el despliegue de las emociones y plena de sustantividad, quiero decir de *otredad*. El mundo no sería un desierto como lo escribe el poeta al final de su elegía.

Esta cancelación de lo *otro*, este subjetivismo voraz, son también rasgos de la lírica actual. En estos tiempos el desarrollo del simbolismo, esa práctica sugerente y resonante de la palabra agotó su poder de penetración y nos condujo al callejón sin salida de lo que se cree espiritual y bello. Otros determinismos contemporáneos desembocaron en idéntica idealización. Hoy perduramos en ese túnel de lo pretendidamente trascendente.

Enriqueta Arvelo Larriva encarna uno de esos puntos de partida de la poesía moderna venezolana, especialmente si nos referimos a la poesía de la tierra. Su poesía es también un buen ejemplo de desarraigo territorial e interiorización. Sin geografía ni perspectiva histórica el poema se convierte en la medida subjetiva del mundo. Esta afirmación podría ser el lema de su obra. En 1939 la poeta envía una carta desde Barinitas (al sur de Venezuela) al escritor venezolano Julián Padrón donde le dice: Éste no es el llano, sino un llano peor que los otros o que está en peores condiciones. Los otros tienen su respiradero. Éste está ciego. Enriqueta reconoce que el llano de su tiempo ha roto quizás una tradición mítica y parte de la modernidad poética de su obra consiste en dar cuenta de esta ruptura urbana. Ella sólo escribe desde el estremecimiento que pretende devolverle trascendencia a lo que ya no la tiene. Atrás han quedado el llano de solera cordobesa del siglo XIX y primeras décadas del veinte descrito en 1948 por Fernando Calzadilla Valdés en su libro *Por los Llanos de Apure*; el llano de los criollistas y los dibujos de Carmelo Fernández. La reclusión de Enriqueta en la antigua casa de los Arvelo en Barinitas (su confinamiento en el poema) tiene el doble sentido de una despedida del llano antiguo, así como el nacimiento de una conciencia moderna que gira en torno al “yo”. *La verdad* ya no está en el espectáculo del mundo sino en ella misma. El llano no está ciego sólo que la poeta no lo quiere ver en su materialidad y su riqueza de situaciones. Se trata de la

asunción de una estética moderna con todos sus interdictos: su rechazo a la enumeración de detalles geográficos y a la narración, dos de los recursos tradicionales de la poesía de ese espacio estepario. Con esta poesía iniciamos dentro de la modernidad la pérdida del mapa de un territorio, desdibujamiento que se prolonga en la lírica más reciente en otras voces como la del poeta Luis Alberto Crespo.

Otro tanto podría decirse de la obra del correntino Francisco Madariaga y su antología *El tren casi fluvial*. Madariaga, quien fuera un destacado poeta contemporáneo en la vertiente imaginaria y onírica de un César Moro, o un poeta romántico heredero de voces como las de Aurelio Arturo o Vicente Gerbasi, es también un mentor de la desterritorialización propia de la modernidad. Solamente que el poeta argentino emprende el desdibujamiento del lugar mediante una escritura desconyuntada por la saturación imaginativa.

En la otra orilla de estos determinismos estéticos e imaginarios están poetas como el nicaragüense Ernesto Cardenal y el chileno Jorge Teillier, cuya intención lírica siempre me recordó la ternura del provincialismo de algunos poemas de Pavese.

Pero en estas dos posibles líneas de desarrollo de una poesía de la tierra nunca se planteó una escritura trazada desde ese lugar a medio camino que es el hoy de América Latina. Una cultura que transcurre como diría en una entrevista el poeta Drumond de Andrade *entre el campo y el ascensor*. Frente a nuestra desmemoria y apartamiento de la tradición y de una convivencia entre iguales con la naturaleza, corresponde a la poesía de la tierra escribirse desde una conciencia del exilio, es decir, escribir sin obviar las distancias, desde una amnesia sentida y comprometida. Apartándose de las enumeraciones asombrosas y del culto trascendentalista a una naturaleza que ya no existe o está en vías de extinción. *La conciencia del exilio* restablecerá un territorio en crisis, movedizo y cambiante, donde la palabra debe estar alerta. La otra convicción que podría animar esta poesía es la conciencia de la naturaleza como un *otro*. Se trata de una ética y de una actitud política hacia la naturaleza y su imagen. Estas son ideas orientadas por la experiencia de la escritura y no pretenden convertirse en recetas. Por lo tanto son verdades a medias.





© Juan Carlos Mestre

DEL PURGATORIO AL ALBA DE LOS ACANTILADOS

Entrevista a Raúl Zurita
por Claudia Posadas

El maestro Raúl Zurita durante el pasado mes de agosto, estuvo compartiendo con nosotros en Luna de Locos El Festival. Su presencia en lecturas de poesía, y en una conversación con Claudia Posadas, nos permiten presentar esta entrevista como una celebración de su obra, que obtuvo hace pocas semanas el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. N.E.

LOS FARELLONES DE LA COSTA CHILENA

Tres imágenes de los acantilados de la costa Norte de Chile abren el volumen de 750 páginas que inicia con un diálogo fuera del tiempo entre una ausencia paterna que nunca responde y que pareciera emanar desde un cielo anterior, aunque presente y una orfandad, la de aquel *Little boy*, que es una de las identidades desde las que hablará el autor del libro quien, como un testimonio de su paso por la Tierra, podría escribir, con letras de luz, en esos farellones contra los que golpea el mar y los cuerpos de los desaparecidos, transformados en limo y memoria, sus últimos 22 *versos de amor, de locura, y de muerte*:

CIELO ABAJO

Mañana me marchó papá (...).
No me despedirá de nadie. Me habría gustado dejarle
Algunas flores a Veli, pero ya hace mucho que
aquí las únicas flores que se dan son las piedras.
Hondo es el pozo del tiempo. ¿Ves allá al fondo
esas montañas? Sus cumbres están tapadas y
quizás llueva. ¿Te imaginas el mar cubriendo
otra vez ese pedrerío papá? No me hablas papá.

Así comienza *Zurita*, del poeta chileno Raúl Zurita (Santiago, 1950), editado en su país por la Universidad Diego Portales en 2011; en México por Aldus en 2012 y, ése mismo año, en España por el sello Delirio. Este libro se divide, a nivel general, en tres momentos o especie de capítulos, situados alrededor del 11 de septiembre de 1973, día del Golpe de Estado que derrocará el gobierno de Salvador Allende: I. TU ROTA TARDE, que abarca el atardecer del día 10; II. TU ROTA NOCHE, situado en la noche entre el 10 y el 11 de septiembre, y III. TU ROTO AMANECER, que se ubica en la mañana del 11.

Asimismo, a lo largo estas tres instancias el libro se estructura en secciones organizadas a partir de aquellas 22 frases con que el autor cerraría su trayectoria.

EL CICLO DE DANTE

Zurita es, en ese orden, una revisión de la memoria chilena y su historia reciente más descarnada: la dictadura. Es el testimonio del desgarramiento colectivo de una nación torturada pero a la vez, un testimonio íntimo y expuesto en torno a la

experiencia del autor que fue detenido, encerrado y torturado en una de las bodegas del carguero Maipo, junto con varios de sus compañeros, en el puerto de Valparaíso, en esos instantes decisivos entre la muerte del sueño de un país, y la imposición del horror.

Además, el volumen es una desembocadura respecto del anterior ciclo escritural del autor, que ha implicado un canto cósmico que ha ido del purgatorio al anteparaíso o anhelo de un mundo y vida nuevos y que en ese sentido, significa una paráfrasis de la cosmogonía de Dante, muy querida en la visión anímica del poeta porque su abuela Josefina Pessolo, Veli, de origen italiano, le contara de niño pasajes de *La divina comedia: Purgatorio* (1979), el cual, como se sabe, es la referencia a esa quemadura auto infringida en la mejilla izquierda y que significó un acto desesperado de protesta ante el fascismo y uno de los momentos más desolados del autor, aunque en dicho instante, la visión de la estrella, conllevara la esperanza —de allí la imagen “mi mejilla es el cielo estrellado-; *Anteparaíso* (1982), que es la referencia a otros dos actos simbólicos: el intento de auto encegucerse arrojándose amoníaco a los ojos (que significó para el poeta buscar las visiones de su memoria en el cielo -los rostros de los desaparecidos- desde la no-visión), y la escritura en el cielo de Nueva York del poema “La vida nueva”, mediante cinco aviones que trazaban las letras con humo blanco de quince frases de 7-9 kilómetros de largo, y *La vida nueva* (1994), que integró diversos libros que fueron proyectados unitariamente, pero que conformarían en el tiempo el proyecto mayor ya referido: *El paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987) y *Canto de los ríos que se aman* (1993).

Cabe señalar que en 2019 se ha publicado *La vida nueva. Versión final* (Lumen), que implicó una reestructuración e incluso la escritura de nuevos poemas respecto de la versión original la cual, por motivos editoriales, tuvo que reducirse drásticamente. Asimismo, esta versión, la definitiva y definitoria para el autor, asimiló 100 de las 200 páginas (mas unos dibujos de los mapas de los ríos de Chile) de un manuscrito original que el poeta, en su juventud, en una época de necesidad, vendió a un coleccionista, y que actualmente localizó y pudo consultar.

También, esta versión, como la primera, cierra con la fotografía de la escritura en el desierto de la frase “Ni pena ni miedo”, que fue escrita en 1993, con ayuda de bulldozers en el desierto de Atacama, y que puede verse, según el poeta, durante algún vuelo de avión de Antofagasta a Atacama.

Este libro, en tanto incluye los volúmenes más importantes del poeta que hablan sobre la dictadura y su terrible legado y que incluye la voz de los ríos como entidad ancestral mancillada ahora en manos del mercado, más testimonios poéticos (muy parecidos estructuralmente a los que se encuentran también en *Zurita* en torno a los sobrevivientes de la bomba nuclear lanzada en Hiroshima) de los habitantes de los

pueblos originarios de Chile y de los familiares de los detenidos-desaparecidos, es el gran testamento amoroso del autor en torno a la herida de su país: “Un libro donde los pobladores anónimos, los ríos que hablan y padecen y aman, las fotografías de un país desolado, los detenidos desaparecidos, las ciudades, los sueños, el amor (...) se entrelazan en un canto alucinado que le devuelve a la poesía el aliento épico, la grandeza, confirmando A Zurita como una de las más grandes voces de la poesía contemporánea”.

Al mismo tiempo cabe señalar que esta etapa podría concluir con *Inri* (FCE, 1ª ed, 2003; 2ª ed. 2017), un canto estremecedor y de crudeza que no implica redención ni piedad alguna a los huesos, las médulas, las historias truncadas, de los torturados y asesinados por los regímenes dictatoriales, que conforman los pilares y el humus de las cordilleras y el mar.

ESCULTURA DE PALABRAS, UNA PIETÁ

Zurita debe leerse como una asimilación-reestructuración respecto del anterior ciclo, del planteamiento cosmogónico de la historia-herida de un país y sobre todo, de la revisión más pura y descarnada de la historia personal del autor.

Incorpora entonces, y específicamente, ciertas partes de *Purgatorio* (los encefalogramas, los esquemas médicos y algunos poemas) “pero vistos como ruinas. Como vestigios que el autor va dejando a lo largo de su escritura conforme amanece. Lo mismo pasa con *Poemas militantes*, de los cuales incluyo algunos poemas, vistos también, como ruinas”; de *Anteparaíso* se inserta la última parte. De *La vida nueva*, partes mínimas, por ejemplo, los muy conocidos diagramas de los galpones y nichos de *Canto a su amor desaparecido*.

Se inserta *Inri* en su totalidad y, completos, *Los países muertos* (2006), *Las ciudades de agua* (2007), *In memoriam* (2008), *Cuadernos de guerra* (2009) y *Sueños para Kurosawa* (2009) que, en su momento, fueron publicados individualmente como adelantos de *Zurita*.

Se incluye esta escritura, pero desde una estructuración radicalmente distinta, no desde el orden biográfico y bibliográfico, sino conforme a una trayectoria de conciencia. Zurita es el testimonio de esa voz-conciencia que, desde la memoria, el futuro, el no lugar, conforma una trayectoria simbólica de existencia y un canto de cisne, aunque también epifánico, que transcurre por la obra entera del escritor.

Zurita es la voz poética que habla desde un yo perteneciente a ese cuerpo en incertidumbre, lacerado, humillado en el barco que a su vez, es una suerte de conciencia más allá de sí misma que mira el cielo y las cordilleras desde la pequeña ventana de ese el buque carguero. Al mismo tiempo es la voz de los cuerpos destrozados de los otros, asumidos, asimilados y redimidos por el paisaje chileno, sus costas, sus mares,

sus cordilleras que, a su vez, son los cuerpos de todos los detenidos desaparecidos en la historia debido a las guerras del poder y la imposición de cualquier sistema: Hiroshima, Troya, Auschwitz, las dictaduras, la voz de todos los vencidos.

Así, en tanto que Raúl Zurita concibe la escritura, la poesía, como la construcción de una escultura personal frente a la muerte, es decir, una *Pietà*, el libro es la cabal “escultura de palabras”, como dijera Jorge Eduardo Eielson, la *Pietà* del autor.

DESDE EL ACANTILADO

Como se ha visto, estamos ante una voz poética inconfundible propia, además, de un discurso latinoamericano de renovación de la escritura y con una herencia muy chilena de monumentalidad de lenguaje.

Un punto en común en su ejercicio poético, son diversas imágenes recurrentes, como la ausencia del padre que aparece con mayor fuerza en *Las ciudades...*, e incluso implica una diversificación de la voz poética y del yo en *Zurita*; los cuerpos destrozados, sin dignidad, de los desaparecidos; la imagen de la alta estrella (que podría ser la estrella de la bandera de Chile, la estrella de Dante o la estrella que anunció la llegada de El salvador), como una esperanza, vista desde una pequeña escotilla de la bodega del Maipo y las ciudades y el paisaje en acenso.

Pero por sobre todo, predomina esa voz universal que se mencionó. Es, como se ha observado, una conciencia omnividente y omnipresente que dice desde un tiempo pasado, presente y eterno; que objeta, observa, se lamenta, llora. Al respecto, Zurita ha dicho: ¿Quién realmente escribe esas cosas? ¿Quién se mete dentro de uno? ¿O es tu muerte futura la que habla?”.

Es una voz que, desde los acantilados y las eras, desde su encarnación en la Tierra, observa y a la vez padece el mal de violencia y de tiempo intrínseco al hombre y, como una última visión que cerraría su proyecto magno de escritura en el paisaje, esos 22 versos escritos en los acantilados del norte de Chile. “No sé si podré o alcanzaré a hacerlo. Si bien la escritura en el cielo y el desierto conformaron las imágenes de la vida, esta escritura de los acantilados es la imagen de mi muerte”.

Por el momento, esta Visión última se ha cumplido en el espacio metafórico de la escritura ya que *Zurita* cierra con las mismas imágenes de los acantilados con los que abrió su libro, en los que ya podemos leer estas hermosas frases vistas por el delirio de una conciencia y su materia antes del fin.

Pero mientras, en la antesala de las imágenes intervenidas en *Zurita*, *Little boy* escribe:

¿ERAS TÚ PAPÁ?

Después de cinco semanas esperando que se despejara
La neblina sobre la costa norte pude ver
Los acantilados. Kilómetros y kilómetros de paredes
De granito cortándose a pique y mil metros más
Abajo el océano Pacífico. Había imaginado unas
frases escritas sobre esos paredones, veintidós
exactamente, de amor, de locura y de muerte
(...)

Años después moría. Eran millones
Y millones de hombres y mujeres arrojándose,
Muchedumbres inacabables que se detenían por
Un instante en el borde de los paredones y luego
Se lanzaban. Algunos lo hacían tomados de la
Mano, se miraban a los ojos y daban el último
Paso, otros sostenían niños en sus brazos y
Lloraban quedamente mientras el viento del
desierto hacía flamear sus ropas. Sentí un brazo
posarse en mi hombro ¿eras tú papá? Y el vacío
se abrió bajo mis pies sin estruendo, igual que
una boca muda y dulce. Al frente, el azul del
inmenso amanecer se iba fundiendo con el
Pacífico y las frases de amor, de locura y de
Muerte, se me pegaron en los labios también
sin estruendo, suavemente, como un último silencio.

Así:

Hay una trayectoria del yo que comienza en Purgatorio, que es este yo autolacerado que habla desde registros externos y desde el no género. Después, ese yo se transmuta hasta llegar a Zurita, donde se convierte en una voz-conciencia asimilada a la historia. ¿Qué implica este trayecto?

Siempre he tenido una relación contradictoria con la poesía. Por un lado es un arte. Por otro, es el cotejo con lo real. A veces, desde la distancia que hay entre el poema y la experiencia, dicha relación me ha sido dolorosa. Siempre he tratado de que esa distancia sea la menor posible a sabiendas que nunca la poesía va ser la vida. Sé que utilizo el nombre de “Zurita” y que ese “Zurita” no va a decir nunca mi experiencia de las cosas, pero también apela a algo que ya no está pero que debe ser dicho si escribes con riñones, con el corazón. Mi obra es un libro recogido en distintos momentos de

esa relación conmigo mismo que siempre vuelve a sí mismo, aunque transformada. *Purgatorio* está escrito desde el comienzo de la dictadura y en todo lo que ha seguido, ha estado presente la historia de Chile, que me ha modificado. Esto empieza a aparecer donde he enganchado con los sentimientos y los movimientos colectivos, es una obra sensible al afuera.

Es fundamental la inclusión del paisaje como un escenario en el que se introyecta el dolor de lo colectivo. ¿Cómo se da esta asimilación?

Es un misterio para mí por qué ha aparecido el paisaje. Creo que tiene que ver con lo siguiente: cuando viene el golpe, los militares empiezan a utilizar los símbolos patrios, la bandera, la canción nacional, como parte de su discurso legitimador. Y eso incluye el paisaje, así que hablar de éste fue una manera de recuperarlo y protestar, porque ellos nos lo habían quitado. Es ahí donde comienza la lucha por disputarles los contenidos que nos habían robado. Es una lucha feroz.

Se trata de una asimilación del discurso en esta vastedad y la historia. ¿Cómo se habría llegado a esta visión?

Tú ves la cordillera, y sientes que te antecede y que seguirá existiendo, pero al mismo tiempo sientes que es tu mirada la que la levanta. Los paisajes son como un gran telón que los seres humanos van llenando con sus pasiones. Yo sentía que eran un referente más fuerte, más vasto, más hondo que cualquier queja privada. Que la queja o la esperanza eran pequeñas frente a ellos, porque no hay frontera donde termina tu experiencia y donde comienza el paisaje. Tú vas entrando a la cordillera y ella está entrando en ti.

*En obras con mayor referencia a la dictadura como *La vida... e Inri*, hay un discurso que fusiona este paisaje con las visiones de los cuerpos de los desaparecidos. ¿Cómo es esta relación?*

Todos sabíamos que habían tirado cuerpos al mar, lo cual se reconoció mucho tiempo después. Por eso ya nunca iba a poder mirar ese mar de la misma manera y porque la única piedad que habían tenido esos cuerpos fue la de los paisajes y no la de mi país, ya que los cadáveres no fueron de vuelta. Con ello te das cuenta que la única compasión con dichos cuerpos fue la de estas cosas: el mar, las olas, las cordilleras, porque fueron las que infinitamente los abrazaron. En ese orden *Inri* fue una catarsis, lo escribí de un solo tirón, creo que no levanté cabeza. También, en ese tenor, un poema central es *Canto a su amor...*

*Para estos cuerpos, ¿existirá redención en la palabra? En *Inri* habría un momento de ascensión...*

Inri no finaliza en el cielo, sino en la decepción absoluta. No hay redención, los cuerpos terminan en la desnudez y el despojamiento total. *Inri* y *Canto a su amor...* no son sino tremendas derrotas porque el haberlos escrito significó el que hayan pasado esas cosas. El más grande poema es que no hubieran sido escritos. La palabra no salva, no le quita un gramo de dolor al dolor.

EPÍLOGO:

Cientos de cuerpos fueron arrojados sobre las montañas, lagos y mar de Chile. Un sueño, quizás soñó que habían unas flores, que habían unas rompientes, un océano subiéndolos salvos desde sus tumbas en los paisajes. No.

Están muertos. Fueron ya dichas las inexistentes flores. Fue ya dicha la inexistente mañana.

La escritura fusionada en estas vastedades se materializa en su escritura monumental. ¿Cuál es el fundamento?

No es que me haya propuesto hacer una obra que incorpore los grandes temas o el todo, o haya trabajado en función de un manifiesto. Tampoco he pretendido ampliar o desampliar los límites de la poesía, sino que han sido visiones o necesidades casi del estómago. Durante la dictadura sentía que el discurso debía ser lo suficientemente intenso, de tal forma que fuese equivalente a la destrucción. Cierta poesía me parecía insuficiente frente a la magnitud de lo que estaba sucediendo y nada de lo que podía conocer podría servirme: ni la antipoesía de Parra, que no daba cuenta de ese quiebre, ni la portentosidad de Neruda, que era un canto; debía ser algo que incorporara la fisura y que fuera vasto y potente.

¿Cuál es su perspectiva de este discurso? ¿Qué implicaría la escritura en los acantilados?

En lo que he estado escribiendo después de Inri, esos escenarios se me alejan, como despidiéndose, y va quedando la soledad de la experiencia a secas, que has intentado construir con tus recuerdos, tus derrotas, tus posibles logros, con la desnudez contigo mismo y probablemente se trate de la antesala de una serie de adioses. Por otra parte, mi último proyecto tiene que ver con la escritura en los acantilados. Creo que los más grandes poemas, las más grandes visiones que no están plasmados en ningún papel, van a morir conmigo. Por ejemplo, imaginé millones de rostros en el cielo dibujados con el viento. Eso no va a ser posible pero mi fortuna es por lo hecho y por las cosas de las que he sido el único espectador.

El tema de la orfandad adquiere un matiz más amplio en su reciente obra porque es tratado como un diálogo fuera del tiempo con la ausencia. ¿Qué ha implicado esta figura?

La ausencia del padre no es algo que experimentes de niño o joven; es mucho después cuando la vida te hace pedazos. Me pasó así, de golpe me vi destrozado de la paternidad, pero esa conciencia me interpeló ya adulto, por eso aparece tardíamente como tema. Contra todo lo que se cree, no te hace falta el padre ni cuando niño ni cuando joven, sino después, y tiene que ver con una serie de cosas que nos has sabido resolver. Por otra parte, estos poemas sobre el tema incluidos en Zurita pertenecen a *Las ciudades...*, donde ya se da el diálogo con la orfandad.

Otro elemento a señalar es el uso del lenguaje coloquial e incluso local en su trabajo, aspecto que podemos observar en mayor medida en sus recientes obras. ¿Cómo se inserta dentro de su discurso?

Aquí apelo a la antipoesía, al lenguaje callejero, a la jerga, como uno de los tantos registros que se pueden emplear. He utilizado diversos registros, desde lo más coloquial, hasta los lenguajes más “poéticos”, por así decirlo. *En Los países... e In memoriam* uso lenguajes más cercanos a la jerga, y es casi la invención de un idioma, que sería un idioma chileno. Pero eso va contrastado con la máxima exposición y crítica a ciertos personajes y a mí mismo. Son una serie de contrapuntos. Lo veo como un recorrido inédito y como retomar zonas de lo que he hecho en *Canto a su amor...* Algo que me ha importado es no tener una sola forma, sino crear todas las formas posibles, pasar de un lenguaje a otro, de modo que choquen entre sí. En *Anteparaiso* está esa frase “Oye Zurita, sácate de la cabeza esos malos pensamientos...”. *Los países... e In memoriam* son todos esos malos pensamientos, esa especie de regreso a lo más duro, a lo más desnudo, a lo más despojado.

Podrían identificarse tres elementos de los que surge su discurso: esa a visión de las estrellas, como una esperanza, vista desde el fondo del Maipo; la orfandad y la visión de los cadáveres arrojados al mar. ¿Cómo se entrelaza este imaginario?

La experiencia del barco fue central. Lo otro fue en 1985, al haberme dado cuenta de forma radical de la ausencia de protección, de lo desvalido que puede llegar a ser uno. Y todo lo que creo estar haciendo ahora tiene que ver con esos dos momentos que se entrecruzan y se funden: el barco y la ausencia del padre. Por último, está la visión de los cuerpos de los desaparecidos. Creo que esos tres momentos son cruciales y de ellos surge el discurso.

Siempre está constante el ascenso de las cordilleras, del pacífico, de los cuerpos, las estrellas, como imágenes proyectadas en el cielo. ¿Qué significa para el poeta la mirada hacia estas ascensiones?

A lo mejor se explica con lo siguiente. En el poema *Altazor*, de Huidobro, todo está visto desde arriba hacia abajo. Es alguien que viene descendiendo de un paracaídas y ve el mundo desde la altura. Yo pensé que la mirada nuestra, más bien, es la mirada de abajo para arriba. Ése es el punto de vista que estos poemas han adoptado, ese mirar desde abajo, como si alguien se arrastra por el suelo y solamente desde ahí pueda abrir los ojos y ver el increíble espectáculo de las estrellas. Tú tienes que arrastrar tu cara sobre el polvo y desde allí levantar los ojos. Es una mirada que siempre es la mirada del golpeado, del humillado, que mira hacia arriba y curiosamente en Huidobro la mirada es la mirada del dueño del fundo (de la hacienda).

Zurita es una visión del futuro, que mira retrospectivamente, y es un recorrido por el purgatorio, el paraíso y los diversos momentos de su obra. ¿Es el testimonio más absoluto y definitivo de una conciencia poética, de una existencia?

Lo crucial es la estructura. Una estructura paralela a la estructura de la vida, que tenga sus movimientos, pero que a su vez sea algo de lo que puedas reconocer las partes. Eso ha sido una obsesión, cuál es la dirección de los poemas, qué sentido tienen, cómo se pueden referir unos a otros. Es una estructura paralela a la vida, probablemente tan contradictoria como la vida misma, por lo que este conjunto tiene su coherencia e incoherencia, sus contradicciones, sus retornos. Entiendo una obra como un tránsito por lo precario, lo entumido, lo doloroso, por nuestras pasiones contrahechas. Y desde esa fragilidad, poder levantar la cara y mirar el cielo estrellado aunque sea desde lo más profundo de la fosa. He querido expresar esos momentos en lo cual lo más duro se junta con lo más esplendente. Siento que es como haber dado una larga vuelta, para volver no al punto de partida, pero sí a la desnudez de la experiencia. Finalmente, creo que nunca se me hizo más certera la realidad que aquella que se mira con los ojos empañados de lágrimas. Las lágrimas producen una distorsión de la luz, una cosa parece tener un aura y ésa es la visión nuestra. La poesía es escribir desde el borde de las lágrimas...

Costa norte de Chile, acantilados

VERÁS UN MAR DE PIEDRAS
VERÁS MARGARITAS EN EL MAR
VERÁS UN DIOS DE HAMBRE
VERÁS EL HAMBRE
VERÁS UN PAÍS DE SED
VERÁS CUMBRES
VERÁS EL MAR EN LAS CUMBRES
VERÁS ESFUMADOS RÍOS
VERÁS AMORES EN FUGA
VERÁS MONTAÑAS EN FUGA
VERÁS IMBORRABLES ERRATAS
VERÁS EL ALBA
VERÁS SOLDADOS EN EL ALBA
VERÁS AURORAS COMO SANGRE
VERÁS BORRADAS FLORES
VERÁS FLOTAS ALEJÁNDOSE
VERÁS LAS NIEVES DEL FIN
VERÁS CIUDADES DE AGUA
VERÁS CIELOS EN FUGA
VERÁS QUE SE VA
VERÁS NO VER

Y LLORARÁS





© Juan Carlos Mestre

UN CEREMONIOSO PASEO DE ABRIL

Cuatro poemas de Sylvia Plath

Versión al español de Edgardo Dobry y Andrea Montoya

AMAPOLAS EN OCTUBRE

POPPIES IN OCTOBER (1962)

para Helder y Suzette Macedo

Esta mañana ni siquiera las nubes soleadas saben qué hacer con tales faldas.

Even the sun-clouds this morning cannot manage such skirts.

Ni la mujer en la ambulancia

Nor the woman in the ambulance

cuyo corazón rojo florece asombrosamente a través del abrigo-

whose red heart blooms through her coat so astoundingly-

Un regalo, un regalo de amor

A gift, a love gift

que nunca fue pedido

utterly unasked for

por un cielo

by a sky

pálido y flameante

palely and flamily

que prende su monóxido de carbono, ni por ojos

igniting its carbon monoxides, by eyes

indiferentes hasta debajo del bombín.

dulled to a halt under bowlers.

Oh Dios mío, ¡qué soy yo

O my God, what am I

como para que estas bocas tardías lanzaran un grito

that these late mouths should cry open

en un bosque de escarcha, en un amanecer de acianos!

in a forest of frost, in a dawn of cornflowers.

AMAPOLAS EN JULIO

POPPIES IN JULY (1962)

Amapolas pequeñas, pequeñas llamas de infierno,

Little poppies, little hell flames,

¿no hacéis daño?

do you do no harm?

Titiláis. No puedo tocaros.

You flicker. I cannot touch you.

Pongo mis manos entre las llamas. No quema.

I put my hands among the flames. Nothing burns.

Y me cansa seguir mirándoos

And it exhausts me to watch you

titilando de este modo, rojo arrugado y vivo, como la piel de un boca.

flickering like that, wrinkly and clear red, like the skin of a mouth.

Una boca sangrando.

A mouth just bloodied.

¡Pequeñas faldas ensangrentadas!

Little bloody skirts!

Hay efluvios que no puedo tocar.

There are fumes that I cannot touch.

¿Dónde está vuestro opio, vuestras cápsulas nauseabundas?

Where are your opiates, your nauseous capsules?

¡Si pudiera sangrar, o dormir!-

If I could bleed, or sleep!-

¡Si mi boca pudiera cerrar una herida como esta!

If my mouth could marry a hurt like that!

O vuestro licor se infiltrase en mí, en esta cápsula de cristal,

Or your liquors seep to me, in this glass capsule,

embriagándome y abatiéndome.

Dulling and stilling.

Pero sin color. Sin color.

But colorless. Colorless.

Versión al español de Andrea Montoya

ÁRBOLES DE INVIERNO WINTER TREES (1962)

La tinta húmeda del alba se diluye en azul.

The wet dawn inks are doing their blue dissolve.

Sobre el secante de niebla los árboles

On their blotter of fog the trees

se parecen a un dibujo botánico—

seem a botanical drawing—

Los recuerdos crecen, anillo sobre anillo,

memories growing, ring on ring,

como una sucesión de bodas.

a series of weddings.

Nada saben de abortos ni malicias,

Knowing neither abortions nor bitchery,

son más fieles que una mujer,

truer than women,

¡germinan con tal facilidad!

they seed so effortlessly!

Prueban los vientos, que carecen de pies,

Tasting the winds, that are footless,

hundidos en la historia—

waist-deep in history—

Llenos de alas, soñadores.

Full of wings, otherworldliness.

En eso, son Ledas.

In this, they are Ledas.

Oh madres de hojas y ternuras,

O mother of leaves and sweetness

¿quiénes son estas Piedades?

who are these pietás?

Sombras de las tórtolas que cantan y no alivian.

The shadows of ringdoves chanting, but easing nothing.

Versión al español de Edgardo Dobry

Sylvia Plath (Boston, 1932 - Londres, 1963). Escritora estadounidense especialmente conocida como poeta, aunque también es autora de obras en prosa, como la novela semiautobiográfica *La campana de cristal*, así como de relatos y ensayos.

SOLTERA¹
SPINSTER

Ahora esta muchacha peculiar
Now this particular girl
durante un ceremonioso paseo de abril

During a ceremonious April walk
junto a su último pretendiente
With her latest suitor
se ve de golpe abrumada
Found herself, of a sudden, intolerably struck
por el gran griterío de los pájaros
By the birds irregular babel
y por el colchón de las hojas.
And the leaves' litter.

Desde ese affigido tumulto
By this tumult afflicted, she
observó a su amante gesticulando en el aire,
Observed her lover's gestures unbalance the air,
su paso irregular que se alejaba
Her gait stray uneven
tras una formación silvestre de helechos y flores.
Through a rank wilderness of fern and flower.
Los pétalos le parecieron desaliñados,
She judged petals in disarray,
toda la primavera descompuesta.
The whole season, sloven.

¡Cómo extrañó el invierno en ese instante!
How she longed for winter then! —
Escrupulosamente austero en su orden
Scrupulously austere in its order
hecho de blanco y negro,
Of white and black
hielo y piedra, cada sentimiento en su lugar,
Ice and rock, each sentiment in border,
y la disciplina del frío corazón
And heart's frosty discipline
precisa como un copo de nieve.
Exact as a snowflake.

Aquí, en cambio —un florecimiento
But here — a burgeoning
irregular arroja sus cinco majestuosos sentidos
Unruly enough to pitch her five queenly wits
hacia un amasijo vulgar—,
Into vulgar motley —
una traición intolerable. Deja que los idiotas
A treason not to be borne. Let idiots
se tambaleen, mareados, en la primavera loca:
Reel giddy in bedlam spring:
ella se repliega con decoro.
She withdrew neatly.

Y alrededor de su casa puso
And round her house she set
tales defensas de púas y paredes
Such a barricade of barb and check
contra ese clima amotinado
Against mutinous weather
que ningún insurgente osaría romperlas
As no mere insurgent man could hope to break
con maldiciones, puños ni amenazas;
With curse, fist, threat
ni siquiera con amor.
Or love, either.



Versión al español de Edgardo Dobry

1. Escrito en 1956 e incluido en su primer libro, *The Colossus*, 1960.



centro cultural PEREIRA

**El Banco de la República vuelve con servicios
bibliotecarios y visitas con cita previa a las
exposiciones temporales del Centro Cultural.**

**Más información en
www.banrepcultural.org/cultura-del-cuidado**

**LLAMA O ESCRIBE PARA SOLICITAR:
Referencia y consulta virtual, préstamo
externo de libros y maletas viajeras.**

**RESERVA TU CITA PARA:
Visitas guiadas a la exposición didáctica
Cote y Gaitán: dos vidas paralelas**

**Lunes a sábado: 8:00 a. m. a 1:00 p. m.
Teléfono de contacto: 3243400 Extensiones: 6202, 6210, 6212, 6214
banrepculturalpereir@banrep.gov.co**

La programación virtual continúa

Síguenos en



@Banrepcultural



BanrepculturalPereira

