

## APUNTES

*William Rowe*

Traducción: Ricardo Cázares

### LOS LAMENTOS DE RILKE

La décima Elegía de Duino (1912 / 1922) narra el viaje de la persona recién muerta a través del paisaje del dolor. Debido a una extraña alteración, la persona, mientras es guiada por la Queja (*Klage*), no logra escuchar sus propios pasos. El sonido se registra en la superficie de la vista:

*...y a veces,  
un pájaro se espanta, y al volar rasante a través de su mirada  
traza en el espacio la imagen escrita de su grito solitario.\**

*manchmal  
schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen  
fliegend durchs Aufschau'n,  
within das schriftliche Bild eines  
vereinsamten Schreis.*

El pájaro literalmente vuela recto o plano (la misma palabra, *flach*, se utiliza para nombrar la palma de la mano o la litografía) “a través de su mirar hacia afuera” y ahí traza,

\* Traducción del alemán, Lorenza Fernández del Valle y Juan Carvajal. Textos de Difusión Cultural, UNAM, 1995.

escribe, inscribe la amplia imagen parecida a la escritura de su grito solitario. Por otro lado, esta letanía, al otro lado de los sentidos, es una escritura inscrita en la superficie del dolor, como arena pulida por el mar.

Lo anterior no se refiere a un sufrimiento personal. Vallejo escribe: "Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor... Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría." Este no es el caso del cuerpo como caja de resonancia donde pueden escucharse los sonidos del sufrimiento. Es más bien el cuerpo desdoblado, sus pliegues son los del universo. No la triste voz interior, sino algo magnífico e inmenso.

La lamentación lleva al muchacho hasta la piedra sepulcral, que observa en silencio como los ojos de la esfinge en el desierto. "No lo abarca la mirada de él, en el vértigo / de la muerte temprana. Pero la mirada de ella, / brotando tras el borde del *pschent*, / asusta al búho".\* El pájaro, al rozar la piedra con sus alas "...dibuja suavemente en su nuevo oído del muerto, / sobre una hoja doble, abierta, el contorno / indescriptible." Dentro de la palabra para indescriptible está *schreiben*, escribir.

\* Ibid.

## SUPERFICIES

El paso de una superficie de sentido a otra no puede ser calculado o siquiera imaginado. ¿Qué balsa o vehículo tomarías? Lo que hay, en un principio, es una imagen borrosa. Brian Catling inserta una moneda de cincuenta peniques dentro de una herida en la carne de su frente, la moneda hace *clin* como al caer en una máquina tragamonedas, comienza a sonar algo de música. ¿Dónde situar lo anterior? Oscila entre lo ordinario (la máquina tragamonedas como metáfora del cuerpo que ejecuta la orden) y lo radicalmente extraño (todo esto está sucediendo en un espacio de otro tipo). Trae puesto un viejo abrigo. Aprieta torpemente varios bultos contra su pecho, los deja caer. Está inclinado contra un viento invisible.

## LA MEMORIA

‘Los perfumes de terebinto comenzaron a desprenderse  
a lo largo de las cuevas de la memoria.’

‘La memoria, donde quiera que se toque, produce dolor.’

‘Luz angélica y negra.’

No se trata, en definitiva, de volver al pasado. En la poesía de Seferis no hay tal cosa como el culto a la memoria, lo cual sería el opuesto irreflexivo de una época que cultiva la amnesia. Las imágenes que comienzan a ser atisbadas, y más tarde reveladas, incluso de hace más de 2,500 años, están relacionadas con el dolor. Son imágenes que hieren. Pero su resultado final no es el sufrimiento. Porque al otro lado del placer y del dolor como límites y condiciones de la experiencia, comienza algo distinto: lo que el dolor marcó, lo que surge con la palabra. Comenzar el camino a través del dolor hacia el otro lado es empezar a adentrarse en un completo desdoblamiento del lenguaje, donde las palabras quedan registradas sobre otra superficie, que no está alineada con la historia. “Luz angélica y negra.”

## DESDOBLAMIENTO

La pregunta que *Sermón sobre la muerte* —uno de los últimos poemas de César Vallejo— reitera (¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?) hace pensar que el remordimiento y la pérdida de la trascendencia son aquello con lo que el poema habrá de dejarnos: en otras palabras, que se trata de un caso de la poesía como sustituto para la sacralidad perdida de la vida, un consuelo para “la muerte de Dios”. Pero no hay ningún consuelo: lo escrito está trazado sobre la superficie del cuerpo desesperado (mi contradicción bajo las sábanas / ...este pellejo”, como Vallejo lo llama. ¿Hay algo más que la desesperación?

Pero el poema se desdobra a sí mismo y a otros como él:

*¡Loco de mí, loco de mí, cordero  
de mí, sensato, caballísimo de mí!*

*¡Pupitre, sí, toda la vida; púlpito,  
también, toda la muerte!  
Sermón de la barbarie: estos papeles;  
esdrújulo retiro: este pellejo.*

La escritura no lamenta una pérdida sentida al interior de las palabras “toda mi vida”; no hace referencia al cuerpo físico y a la historia como circunstancias negativas, pretexto para un lamento. Se apuntala como la condición determinante de la que dependen todas esas cosas. Escritura en *ese* sentido. En otras palabras, escritura que se apropia de todo: poesía lírica y épica al mismo tiempo.

El poema de Charles Olson *La cadena de la memoria es la resurrección* está interesado en la naturaleza como un campo de puros eventos, una fisicidad / no seleccionada: “un asalto” que “sin resurrección / ...es demasiado rápido”. Dentro de esas circunstancias, el deseo se pierde en “el apetito de la naturaleza”,

ya no impulsa la frase hacia un universo abierto —‘los árboles/  
se arrastran sobre las cosas como hechos / como el hechizo de  
mínimos / eventos’.

Esto es similar a la total aleatoriedad, la contingencia radical que corre a través de la poesía de Barry MacSweeney, especialmente en sus *Odas*, y cuyo alto impacto le da a las *Odas* su forma. Dentro de esas circunstancias el deseo se engancha al cebo del sacrificio: una especie de Adonis que quemar, un Jim Morrison, “Apenas tengo veintidós y no me importa morir”. Olson cambia ese estado por medio de una transposición radical: ‘Deseo // es resurrección // El alma / es un asalto.’ Lo que parecía estar afuera y ser anterior a la poesía, las condiciones externas de su posibilidad y de su forma, se convierte en eso que afirma. La escritura se convierte en el afuera.

\*Traducción: Martha Block. *Poesía y poética* no. 5. Universidad Iberoamericana, Primavera 1991.

El intervalo, la brecha sin sentido. ¿Desde dónde escuchamos el intervalo? En la música los intervalos poseen un valor determinado por el ordenamiento de los tonos en escalas. En la escritura, el intervalo propiamente dicho no aparece hasta Mallarmé, donde en lugar de la lectura continua, existen superficies emergentes de sentido que no forman un sólo plano sino que se entrecruzan unas con otras. Por lo tanto para él “la fabricación del libro... comienza con la frase”, y no con la línea que está diseñada para ocupar el espacio que le fue destinado, en el “espacio puro”. En lugar de este espacio espiritual imaginario, a Mallarmé le interesa la disposición de las palabras en la página real de modo que cuando el lector las recibe como “notación fragmentada”, la conexión que se establece entre ellas es como un relámpago. El libro es entonces una “expansión total de la letra.”

San Pablo imagina una escritura puramente espiritual: “la epístola de Cristo... escrita no con tinta, sino con el Espíritu... no en tablas de piedra, sino en las lápidas carnosas del corazón”. Mallarmé pone de cabeza la propuesta entera: leer es ocupar el lugar de Dios en el deleite de la letra sobre cualquier superficie posible — ‘l’étincellement . . . d’initiales sur les avirons mis a nu’ (‘Le nénuphar blanc’). ¿Tiene uno derecho a exigirle tanto a un poema? De no ser así, entonces tu lectura se somete a otra autoridad.

Algunos de los intervalos más hermosos pueden encontrarse en los poemas de Pierre Reverdy, como en “Tarde en la noche...”:

*El color que la noche descompona  
La mesa en que se sientan  
En su chimenea de vidrio  
    La lámpara es un corazón que se vacía  
Es otro año  
    Una nueva arruga  
Quién lo hubiera pensado  
    La ventana vierte un cuadrado azul*

El placer de estos intervalos reside en que no son vacíos entre objetos (el color, la noche, la mesa, la lámpara, la arruga, la ventana, el cuadro azul), sino entre momentos. Luego, no hay un espacio continuo. Cada uno es un fragmento que interrumpe el espacio asociativo llano: "Adiós estoy cayendo." En donde hay comparación, rompe las líneas de relación:

*La mesa es redonda  
Al igual que mi memoria*

¿Hacia dónde doblará ahora el poema? Pero "el poema" no es el tema de ningún enunciado. Los intervalos en Mallarmé, Reverdy —o Frank O'Hara— no pueden ser recubiertos por otro estrato de significado sobre ellos. O, si uno comienza a otorgarles esa clase de significado, pierde el relámpago, que es el verdadero espectáculo.

O'Hara no pierde tiempo, sino que va directo a la máxima autoridad, el sol ni más ni menos, jugándose la poesía ante ese poder cósmico y retórico. La poesía sobrevive. "Frankly I wanted to tell you / I love your poetry,' says the Sun. "I see a lot / on my rounds and you're ok.'" Pero eso no es todo; en un giro inesperado, el propio sol resulta ser otra voz que grita:

*"Sun, don't go!" I was awake  
at last. "No, go I must, they're calling  
me."*

*"Who are they?"  
Rising he said "Some  
day you'll know. They're calling to you  
too." Darkly he rose, and then I slept."*

\* 'Francamente quería decirte / me encanta tu poesía,' dice el Sol. 'Veo mucha en mis rondas / y la tuya está bien.'

\*\* "¡No te vayas, Sol!" Por fin yo había / despertado. "No, debo irme, me están / llamando." / "¿Quiénes te llaman" / Se levantó y dijo "Algún día / lo sabrás. También a ti / te llaman. Sombrio se levantó. Y entonces pude dormir."



En "Villon", y en su *Primer libro de odas*, Basil Bunting se enfrenta al fracaso de su poesía: 'craft / failing, design / petering out.' Pero no se trata de algo que pueda ser resuelto con pura habilidad, con una mejor técnica. Lo que ha fallado es otra cosa. El proyecto completo se ha desfondado. Bunting decidió que no había más salida que a través del amor, de lo que había fracasado. Y de no haberlo hecho, *Briggflatts* no hubiera existido.

Los poemas que Vallejo escribió a mediados de los años veinte, los "poemas en prosa" o "poemas de París", también entran en esa zona del fracaso. En 1923, todavía en Perú antes de viajar a París, había publicado *Trilce*, quizá la poesía más radicalmente experimental en español desde Góngora. Sin embargo, después del grupo de los "poemas de París", que suman unas quince páginas, se mantuvo en silencio durante diez años.

Hubo razones biográficas (la pobreza, el avasallador estrés de la política comunista) pero no llegan al fondo del asunto. Los poemas vuelven una y otra vez a una brecha entre el acto de decir y lo que el lenguaje dice. El poema *Voy a hablar de la esperanza* sólo habla de dolor. Pero no se trata de un poema irónico. No hay un sujeto que sienta el dolor, no hay individuo, nada como aquí estoy sintiendo este dolor: "Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría". El poema dice no, no, en una negación continua: "Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor". Hay habla, pero ningún nombre que el hablante pueda habitar, por lo que cualquier clase de máscara o personificación queda descartada. Esa es la vastedad del *impasse*. El yo que habló durante alrededor de ocho siglos de poesía lírica es un lugar vacío.

Otro de esos poemas niega toda continuidad, cualquier sentido del pasado. Al poema no le interesa negar el pasado, ya que el

\* la habilidad / se pierde, el trazo / se borra.

pasado seguiría detrás de la cortina de palabras que lo oculta. En cambio, dice categóricamente que no hubo nada ahí antes: “Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. No la he sentido nunca. Miente quien diga que la he sentido. Miente y su mentira me hiere a tal punto que me haría desgraciado”. Vallejo termina el poema diciendo: “¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte.” En el texto a máquina hay un par de frases tachadas: “Y estoy ahora para morir [más], que para envejecer. Yo moriré de vida y no de tiempo”. Si es correcto suponer que las palabras borradas han sido eliminadas para no mermar la fuerza del poema, entonces esa fuerza es una fuerza negativa. Con la total anulación de la continuidad entra la muerte, como la otra cara inmediata de la vida.

## HORRIBLES METALOIDES

La gramática se convierte en una estrangulamiento no porque sea “difícil” —no hay gramática difícil para quien habla una lengua— sino porque se le han alineado reglas para pensar: no se trata pues de un problema de conceptos como tal, puesto que éstos son inventos que incrementan la libertad, sino de la articulación, de la red que se tira sobre la realidad y de los nudos que la hacen conservar su forma. Lo anterior ocurre no sólo en la construcción de enunciados sino en la formación de palabras, como metaloide= *metal-o-eidos*, es decir, tener la forma de un metal. La clasificación queda integrada a la formación de las palabras. De ahí la disparatada invención de John Wilkins en el siglo XVII de un idioma que es una clasificación tan completa del mundo, que cada palabra, por su sola ortografía, dice su significado. El resultado es el opuesto de lo que esperó: el mundo material desaparece del lenguaje.

Qué distinta resulta la fascinación de Henri Michaux con los ideogramas chinos; le parecen las huellas caprichosas que las patas de los pájaros dejan en la arena. No imponen regla alguna de generalización y simplificación. Laceran la página con múltiples vidas indefinidas. Hay un poema de Robert Creeley en su libro *Pieces*, que dice:

—it  
it—\*

como una pincelada que se mueve a lo largo del papel y hacia abajo: un acercamiento en escritura alfabética a la sinuosidad de la caligrafía china. Huellas de sentido. El sentido pasó por aquí, no que esto tenga sentido.

\* —eso  
eso—

Las cosas son hendiduras en la continuidad, dice Michaux, no nichos en la gramática. Desde el tiempo de las vanguardias de principios del siglo XX, la poesía y la gramática han estado enemistadas. No se trata tan sólo de una cuestión de innovación artística. Nos está hablando de la necesidad de una profunda renovación del lenguaje, lenhuaje.

Incapaz de encontrar la palabra adecuada, el traductor busca el diccionario. Con sus listas de palabras y sus deslumbrantes subdivisiones, parece prometer un poder, una respuesta a cómo llenar el hueco en la traducción: docenas y docenas de palabras en filas, listas para ser cosechadas. El desfile completo de la lengua. Pero se trata de una falsa promesa, el canto de las sirenas. Las brillantes listas de palabras, a la espera de una orden. Pero ninguna cabe en el hueco. Queda la brecha, o de hecho emigra a otra parte, tan pronto como entra la nueva palabra. Algo se pierde, y su rastro se desvanece. El diccionario se roba el trabajo de la memoria, es decir el trabajo de la memoria involuntaria por el que una traducción debe pasar: el reino en el que las palabras forman la experiencia posible, una modalidad del lenguaje en el que las palabras están menos sujetas a la organización. Este es un modo de entender la metáfora de Walter Benjamin, de que las palabras del original se filtran en la sangre del traductor, antes de convertirse en algo en un nuevo lenguaje.

Cuando Vallejo llegó a París en 1923, comenzó a interesarse por la velocidad —pensar en la velocidad como una forma de lo moderno. La persona que cruza una calle transitada en una gran metrópoli debe reunir diferentes velocidades en su mente para poder calcular una trayectoria segura. Lo que está en juego es el ritmo del mundo exterior en el poema. El asunto no es la velocidad de las máquinas al viajar a través de un espacio previamente establecido, como en el Futurismo, que no cuestiona el espacio social del capitalismo avanzado; se trata de pensar en las distintas velocidades en relación unas con otras y de que eso sólo es posible desde el reposo. De ese modo, el campo en su totalidad es puesto cinética, cinemáticamente, en contemplación. Estas reflexiones actúan para Vallejo como un laboratorio para la composición de poemas. Robert Creeley escribe sobre “la composición y el impulso de la poesía hacia una única ‘acción’ o comprensión”. Para Vallejo, el tiempo es la máquina fundamental para la época. Como más tarde habría de escribir, “Yo moriré de vida y no de tiempo”.