

# Hacia un universo abierto

Robert Duncan

Nací el 7 de enero de 1919 a la hora que precede el amanecer, en el más crudo invierno de fines de la guerra. Cuando pienso en la hora, de la oscuridad emergen, hasta hacerse visibles, el árbol junto a la ventana, la cortina estampada, la mesa y la silla, el cuenco de vidrio dorado sobre la cómoda. El sueño y la vigilia se funden, las cosas vistas con una luz interior se mezclan con las cosas que buscan unos ojos todavía turbios. "Rompe" el día, decimos, y la luz inunda la tierra. Los brillantes planetas y las grandes estrellas, las galaxias más allá de nosotros se vuelven invisibles a la luz de nuestro sol.

La imagen de este cosmos me resulta tan inmediata como la imagen de mi casa o de mí mismo, pues he recibido mi ser a través de mi conocimiento del sol y de la magnitud del cosmos, del mismo modo que he recibido mi ser a través de mi conocimiento de las cosas domésticas. En la coda del poema "Apprehensions", el "First Poem" recuerda el nacimiento de la vida misma en las aguas primordiales y puede que recuerde la hora de mi nacimiento:

It is the earth turning  
that lifts our shores from the dark  
into the cold light of morning,  
eastward turning,

and that returns us from the sun's burning  
into passages of twilight and doubt,  
dim reveries and gawdy effects.  
The sun is the everlasting center of what we know,  
a steady radiance.

The changes of light in which we dwell,  
colors among colors that come and go,  
are in the earth's turning.

Angels of light! raptures of early morning!  
your figures gather what they look like  
out of what cells once knew of dawn  
fist stages of love that in the water thrived.

So we think of sperm  
as spark-fluid, many-millioned,  
in light of the occult egg striking  
doctrine.

Twined angels of dark,  
horned master-reminders of from-where!  
your snake-or animal-red eyes  
store the fire's glare.

O flames! O reservoirs! \*1

Los cambios de la noche y el día deben haber estado  
presentes en los comienzos mismos de la vida, en la fuente de

---

\* Es la tierra al girar / la que levanta nuestras costas desde la oscuridad / hasta la fría luz de la mañana, / al girar hacia el Este, // y la que nos devuelve desde el ardor del sol / a pasajes de crepúsculo y duda, / turbias ensoñaciones y torpes afectos. / El sol es el centro perenne de lo que sabemos, / una constante irradiación. // Los cambios de luz en los que habitamos / colores entre colores que vienen y van, / residen en el girar de la tierra. // ¡Ángeles de luz! ¡arrobamientos de la mañana temprana! / vuestras figuras recogieron su imagen / de lo que una vez las células supieron del amanecer, / primeras etapas del amor que florecieron en el agua. // Así sabemos que el esperma / es un múltiple fluido chispeante, / a la luz de la asombrosa doctrina / del huevo oculto. / ¡Ángeles gemelos de la sombra, / enastados testigos maestros del desde-donde! / vuestros rojos ojos de serpiente o de bestia / conservan la mirada de fuego. // ¡Oh llamas! ¡Oh reservorios!

nuestros ritmos, con la primera pulsación de la sangre en el huevo. De modo que en la configuración de la criatura viviente, oculta en los cambiantes órdenes de las secuencias de los cromosomas de los que recibimos nuestra naturaleza, se conserva, durmiéndose y despertándose, la primera naturaleza, hija de las aguas profundas y de la noche y el día.

Como todas las numerosas expresiones de la materia viviente, somos nietos de Gea, la Tierra, y de Urano, el Cielo. Nacidos tardíamente, porque primero se formaron la Luna y el océano. El mar fue nuestra primera madre y el sol nuestro padre; nuestras ciencias afirman que la química de la vida comenzó en el alambique del mar primordial, acelerada por los rayos del sol y más allá de ellos, también por las radiaciones del cosmos en su totalidad. Las mareas del mar bajo el sol y la luna, sístole y diástole del corazón, son ritmos que están profundamente arraigados en nuestra experiencia, y cuando les permitimos que ganen nuestro lenguaje hay un monótono arrobamiento de persistentes tensiones regulares y de olas de versos que rompen rima tras rima. Hubo poetas para quienes este ascenso y descenso, este materno flujo y reflujo, fue todo. Inteligencias amébricas que habitan en la memoria de la voz de la marea, provocan un hechizo en nuestras mentes despiertas, permitiendo así que nuestra conciencia se entregue a las apremiantes olas del verso. Sus líneas de palabras rimadas y los metros que se repiten nos posesionan, nos persuaden. Evocar la noche y el día o la antigua hipnosis del mar es evocar nuestro profundo anhelo de volver a la estructura periódica, a la inercia de la materia simple. Cada uno de nosotros, hambriento de vida, surge de la siembra de la semilla sólo con esta única identidad o experiencia creada por la danza de los cromosomas, y teniendo en esa identidad un tiempo que cada uno vive para caer, al fin de nuevo, en la química de la muerte.

Nuestra conciencia, y el poema como supremo esfuerzo de esa conciencia, entra en una organización danzante entre la identidad personal y la identidad cósmica. ¿Qué gnosis de los antiguos supera en misterio el concepto que nos procura Schrödinger de una estructura aperiódica en *What Is Life?* “la molécula orgánica cada vez más complicada en la que cada átomo y cada grupo de átomos desempeñan un papel individual, no

enteramente equivalente al de los otros”<sup>2</sup>. “*La materia viviente evita la decadencia merced al equilibrio*”, titula Schrödinger una sección de su ensayo de 1944. “¿Cuándo se dice que una partícula de materia está viva?”, pregunta y responde: “Cuando se mantiene ‘haciendo algo’, moviéndose, intercambiando material con el medio”.

Lo que interesa destacar aquí es que este cuadro de una estructura intrincadamente articulada, de una forma que mantiene un desequilibrio o vida –sea el que fuere su significado biofísico– para el poeta denota que la vida es por naturaleza ordenada y que el poema podría seguir los procesos primarios de ese pensamiento y de ese sentimiento, es decir, el impulso inmediato de la vida psíquica. Al comenzar aquí, primero con la noche y el día, después con la génesis de la vida y seguir luego con la génesis y naturaleza de la conciencia, mi mente se resiste ante la complicación. No es que nos encontremos lejos del poema. Todo lo contrario; cada poeta trata de comulgar con la creación, con el mundo divino, es decir, busca la forma más *real* de lenguaje. Pero tal mayor realidad representa algo que aprehendemos; el poema, la creación del poema, constituye, en sí mismo, nuestra experiencia primaria de dicha realidad.

Nos afanamos en dirección hacia la Verdad de las cosas. La extática afirmación de Keats, “La belleza es la verdad, la verdad belleza”, hace de la certidumbre de la intuición o el reconocimiento poético, nuestro instantáneo conocimiento de lo adecuado cuando trabajamos en el poema, en el cual la mente solamente descriptiva o analítica fracasaría. En ese caso, lo verdadero es hermoso como una flecha que, disparada desde un arco, da exactamente en el blanco. Dirac nos dice en *The Physicist's Picture of Nature*: “Es más importante la belleza de nuestras ecuaciones que su adecuación a los experimentos”<sup>3</sup>. Lo que se plantea entonces aquí es que la verdad no está fuera del arte. Para el experimentador será más importante la belleza del experimento que su adecuación a las matemáticas.

Lo más real, la verdad, la belleza del poema, representa una configuración, pero también constituye un acontecimiento en el lenguaje que retrotrae a la belleza del universo mismo, o conduce hacia ella. No soy sino una parte del todo que soy, y

toda vez que trato de entender, traiciono lo que sé. En el poema "Atlantis" tuve ese sentido de lo fabuloso como intuición de lo real:

The long shadow thrown from this single ob-  
struction to its own light!  
Thought flies out from the old scars of the sea  
as if to land. Flocks that are longings  
come in to shake over the deep water.

It's prodigies held in time's amber  
old destructions  
and the theme of revival the heart asks for.  
The past and future are  
full of disasters, splendors  
shaken to earth, seas rising to overshadow  
shores and roaring in. \*4

La belleza nos sorprende y puede ser terrible, como hay gran belleza en cada uno de los pasos con que Edipo busca el corazón de la tragedia, su momento de la verdad, cuando se arranca los ojos y ve por fin. Pero este es un gesto heroico y dramático y puede oscurecer la meta a la cual quiero llegar. Porque en nuestro común sentimiento humano, en la pérdida y en el anhelo, puede surgir una intuición de la verdad poética. En el poema "A Storm of White" hablo de mi dolor, dejo que el dolor cobre su voz, ante la pérdida de un gato, amada criatura de mi hogar. Había muerto de neumonía a las pocas semanas de habernos mudado a una casa situada en la costa norte de San Francisco.

---

\* ¡La larga sombra arrojada por esta sola obs- / trucción sobre su propia luz! / El pensamiento vuela desde las viejas cicatrices del mar / como si fuera a aterrizar. Bandadas que son anhelos / llegan a vibrar sobre las aguas profundas. // Sus prodigios producen en el ámbar del tiempo / viejas destrucciones / y el tema del renacimiento que solicita el corazón. / El pasado y el futuro están / plenos de desastres, esplendores / arrojados a la tierra, mares que se levantan para eclipsar / las costas y penetran rugiendo.

## A STORM OF WHITE<sup>5</sup>

neither  
sky nor earth, without horizon, it's  
a-  
nother tossing, continually in-  
breaking

boundary of white  
foaming in gull-white weather  
luminous in dull white, and trees  
ghosts of blackness or verdure  
that here are  
dark whites in storm.

White white white like  
a boundary in death advancing  
that is our life, that's love,  
line upon line  
breaking in radiance, so soft-so dim-  
ly glaring, dominating.

"What it would mean to us if  
he died," a friend writes of one she loves  
and that she feels she'll  
outlive those about her.

The line of outliving  
in this storm bounding  
obscurity from obscurity, the foaming  
-as if half the universe  
(neither sky nor earth, with  
horizon) were forever

breaking into being another half,  
obscurity flaring into a surf  
upon an answering obscurity.

O dear gray cat that died in this cold,  
you were born on my chest  
six years ago.

The sea of ghosts dances. It does not  
send your little shadow to us.  
I do not understand this  
empty place in our happiness.

Another friend writes in a poem  
(received today, March 25th 58)

"Death also  
can still propose the old labors."\*

No es que la poesía imite, sino que la poesía establece en su orden el orden de las cosas primeras, tal como aquí, en esta conciencia, pueden existir, y el poeta desea penetrar la apariencia de estilo y tema hasta lo más real, donde no hay forma que no sea

---

\*UNA TORMENTA DE BLANCO / ni / el cielo ni la tierra, sin horizonte, es / o- / tra agitada, continuamente i- / rrumpiendo // frontera de blanco / espuma en el tiempo blanco de gaviotas / luminosa de triste blanco, y árboles / fantasmas de negrura o verdor / que son aquí / blancos oscuros en la tormenta. // Blanco blanco blanco como / una frontera de la muerte que avanza / esa es nuestra vida, eso es el amor, / verso por verso / que rompe en esplendor, tan-suave, tan oscura- / mente resplandeciente, dominante. // "Qué significaría para nosotros si / él muriera", escribe una amiga de alguien a quien ama / y que siente que ella / sobrevivirá a los que la rodean. // La línea de supervivencia / en esta tormenta que deslinda / oscuridad de oscuridad, la espumante / ...como si la mitad del universo / (ni cielo ni tierra, con / horizonte) estuviera por siempre // brotando para ser la otra mitad, / oscuridad que fulgura hacia una ola / sobre una oscuridad que responde. // Oh querido gato gris que has muerto en este frío, / naciste sobre mi pecho / hace seis años. // El mar de fantasmas baila. No nos envía / tu pequeña sombra. / No entiendo este / lugar vacío en nuestra felicidad. // Otro amigo escribe en un poema / (recibido hoy, 25 de marzo de 1958) // "La muerte también / puede proponer los viejos trabajos".

contenido, ni contenido que no sea forma. "Un cambio de cadencia", como lo advirtieron los primeros imaginistas, "significa una nueva idea". Pero idea significa algo visible, una nueva imagen: he aquí la Vía en la cual acción, visión y pensamiento logran su identidad.

En la ida y en la vuelta, en la estrofa y la antiestrofa, la prosa y el verso del modo coral, se recuerda la alternancia del día y la noche, y el sístole y diástole del corazón; y en el intercambio de los opuestos, la ubicación del uno en el otro, la danza y la poesía se revelan como vías del conocimiento. Heráclito generalizó los opuestos o alternancias y los imaginó como fases de una unidad dinámica: "Dios es día, noche, invierno, verano, guerra, paz, saciedad, hambre y sufre alteraciones del mismo modo que el fuego, el cual, cuando se le mezclan especias, se denomina según el olor de cada una de ellas".

El cristiano Hipólito acusa a Heráclito de enseñar "que el mundo creado se convierte en hacedor y creador de sí mismo". "Creado" se dice en griego *poieitos* y "creador" *poieiteis*, con lo que el mundo creado es un poema y el creador un poeta.

Comenzamos a imaginar un cosmos en el cual el poeta y el poema constituyen uno en un proceso móvil, y no sólo aquí en la Creación dada y el Éxodo o la Caída, sino también en la inmanencia del Creador en la Creación. Lo más real nos es dado, pero nosotros hemos renegado de ello; no obstante, lo más real continúa revelándose a sí mismo en nuestra caída, en aquello que está aconteciendo. Entre el dios *en* la historia y el dios *de* la historia, la forma, la comprensión de lo que está sucediendo estimula al poeta. Responder a ese llamado, convertirse en poeta, significa advertir la creación, la criatura y el creador coherentes a un acontecimiento singular. No sólo existe la inmanencia de Dios, Su morada, existe también la inminencia de Dios, Su sucederse futuro. En la expectativa del poema, el dolor y el temor parecen necesarios para la revelación de la Belleza.

Para la definición de la poesía que pretendo sugerir aquí, es fundamental la convicción de que el orden que el hombre pueda imponer a las cosas de su entorno o a su lenguaje resulta trivial



frente al orden divino o natural que pueda descubrir en ellas. La vista, el oído, el tacto o el gusto –esta inteligencia sensorial que nos es tan inmediata como para ser simple y dada– se presentan en una organización formal tan complicada que, salvo en sus aspectos más elementales, sigue resistiéndose a la investigación. El estar vivo de por sí constituye una forma que implica organización en el tiempo y en el espacio, continuidad y cuerpo, que con toda evidencia excede nuestro designio consciente. “Es porque evita la rápida decadencia que se da en el estado inerte de ‘equilibrio’ que un organismo resulta tan enigmático”, escribe Schrödinger, “tan así es, que desde los más tempranos tiempos del pensamiento humano se pretendió que en los organismos operaban ciertas fuerzas no físicas o sobrenaturales”.<sup>6</sup>

No hay una sola fase de nuestra experiencia que carezca de significación, como tampoco existe una sola frase en nuestra comunicación que no sea significativa. Nosotros no hacemos significativas a las cosas, pero en nuestro hacer trabajamos para lograr hacer consciente el sentido de las cosas; y la poesía se nos revela en la medida en que obedecemos al orden que aparece en nuestro trabajo. Al escribir no organizo las palabras sino que sigo mi propio sentido de los órdenes en el juego de formas y significados que encarna la forma poética, y no sólo mi sentido, sino también mi deseo de responder a esos órdenes. Este juego resulta como el de los actores en el escenario. Toda la responsabilidad del poeta consiste en hacerse consciente de lo que acontece. El poema que nos parece siempre un acontecimiento tan altamente organizado en su individualidad (“idiocia” le hubieran llamado los griegos clásicos), en su carácter de único, se vuelve en realidad bastante torpe comparado con la sutileza de organización que pone de relieve el estudio de la sintaxis, la morfología, la etimología y la psicología dentro del campo de la lingüística contemporánea en sus investigaciones del lenguaje en general, del cual deriva el poema. Los materiales de una composición poética –las vocales y las consonantes– están ya estructurados en su resonancia; sólo tenemos que escuchar y cooperar con la música que oímos. El bagaje de experiencia humana en palabras posee también su resonancia, y sólo tenemos que escuchar las reverberaciones de nuestro primer pensamiento en el reservorio de los significados comunes para llegar a

profundidades que toquen el centro mismo de la naturaleza del hombre.

¿La naturaleza del hombre? ¿El habla del hombre? Carlyle, en su ensayo *The Hero as Poet* vio la música inherente a nuestra habla corriente:

Toda habla, aun la más corriente, tiene algo de canto: no hay parroquia en el mundo que no tenga su acento propio, es decir, el ritmo o melodía con que la gente *canta* lo que tiene que decir. El acento constituye una suerte de canto; todos los hombres tienen su acento propio, aunque sólo *advierten* el de los demás. Obsérvese también cómo todo lenguaje apasionado se hace de por sí musical. Todas las cosas profundas son Canto. El Canto parece ser nuestra verdadera esencia medular. ¡Como si todo el resto no fuera sino envoltura y cáscara! Nuestro elemento primordial, el nuestro y el de todas las cosas. Los griegos concibieron la Armonía de las Esferas; fue el sentimiento que tuvieron de la estructura interna de la Naturaleza: que el alma de todas sus voces y expresiones era una música perfecta. Por lo tanto, llamaremos a la poesía pensamiento *musical*. Poeta es quien *piensa* de ese modo. Véase con profundidad suficiente y se verá musicalmente, porque el corazón de la Naturaleza *es* musical en todas partes; basta con alcanzarlo.<sup>7</sup>

Esta música del habla del hombre que encuentra su legitimización en la música de la estructura interna de la naturaleza, se relaciona, evidentemente, con la belleza de las matemáticas que Schrödinger y Dirac sienten vinculada a la belleza de la estructura interna del universo físico.

El bailarín entra en la danza cuando pierde conciencia de su propia iniciativa, de que es *él* quien está haciendo, sintiendo o pensando, y penetra en la conciencia de la iniciativa de la danza, adquiriendo allí su sentimiento y su pensamiento. La conciencia de sí no se pierde en un vacío, sino en la conciencia trascendente de la danza. “La noche y el día se saludan en su veloz pasaje al cruzar el gran umbral de bronce”, canta Hesíodo en la *Teogonía*; “en cuanto entra una, sale el otro”. Así que la conciencia se intensifica, todo el estimulante tejido de impresiones sensoriales, la manifestación del tiempo y el espacio, se “pierden”, como se “pierde” la personalidad; sólo vemos en el

foco al bailarín. Somos conscientes sólo en el fragmento del segundo en el que la danza está presente. Esta presentación, nuestra conciencia inmediata, el umbral que se denomina a la vez *aquí-y-ahora* y *eternidad* constituye una revelación en la que, peligrosamente, la identidad se comparte en la resonancia entre la persona y el cosmos.

En 1950, en un ensayo titulado *Projective Verse*<sup>8</sup>, Charles Olson reclamó una nueva concepción de la forma en el poema por la cual el poeta, al trabajar, tenía que ser “consciente a cada instante”.

Y si se erige usted en poeta, ¡UTILICE UTILICE UTILICE el proceso en todo momento, en todo poema siempre, siempre una percepción debe debe debe AVANZAR, INSTANTANEAMENTE, HACIA OTRA!

En el poema este instante era la atención que prestaba “la CABEZA, por medio del OIDO, a la SILABA”. La mente no debía distraerse en lo que deseaba decir, sino atender a lo que iba sucediendo inmediatamente en el poema.

Con esta advertencia para quienes lo intenten: retroceder aquí a este lugar de los elementos y mínimas del lenguaje es llevar el discurso hacia donde es menos despreocupado y menos lógico.

Al mismo tiempo el poema exigía una revivificación “del CORAZON, por medio del ALIENTO, para el VERSO”. También aquí estaba pensando Olson en la danza:

¿No es acaso el JUEGO de una mente aquellos que buscamos? ¿No es eso eso lo que muestra si una mente está en realidad presente o no?... ¿Y el suelo de granero para la danza? ¿Es acaso otra cosa que el VERSO?

Vemos este juego del corazón y la mente como el juego de la vida misma en la totalidad de nuestro lenguaje, del mismo modo en que la vida juega, en todo el curso de nuestras vidas, en el umbral de la conciencia entre lo que el hombre es y su Cosmos: el fuego mismo de Heráclito en la hoguera donde arde la imagen de

lo que el hombre es y lo que es el cosmos. Nuestros dioses son muchos, como muchos son nuestros tiempos, o sea, los personajes y acontecimientos de una obra teatral: sólo este único tiempo; sólo este único dios.

Si el mar es la primera madre de la vida, el sol es el primer padre y su elemento lo constituye el fuego. También aquí la vida y la muerte, el calor de nuestra sangre y la luz de nuestra mente se dan en una realidad. Y he visto esto en poemas como el fuego en el hogar, el genio de la morada, como si el secreto de nuestra calidez y amistad se ocultaran en una llama colérica.

#### FOOD FOR FIRE, FOOD FOR THOUGHT<sup>9</sup>

good wood  
that all fiery youth burst forth from winter,  
go to sleep in the poem.  
Who will remember the green flame,  
thy heart's amber?

Language obeyd flares tongues in obscure matter.

We trace faces in clouds; they drift apart  
palaces of air—the sun dying down  
sets them on fire;

descry shadows on the flood from its dazzling mood,  
or at its shores read runes upon the sand  
from sea-spume.

This is what I wanted for the last poem,  
a loosening of conventions and return to open form.

Leonardo saw figures that were stains upon a wall.  
Let the apparitions contained in the ground  
play as they will.

You have carried a branch of tomorrow into the room.  
Its fragrance has awakend me—no,

it was the sound of a fire on the hearth,  
leapt up where you bank it, sparks of delight.  
Now I return the thought

to the red glow, that might-be-magical blood,  
palaces of heat in the fire's mouth

*—“If you look you will see the salamander”—*  
to the very elements that attend us,  
fairies of the fire, the radiant crawling.

That was a long time ago.  
No, they were never really there,  
to once I saw—did I stare  
into the heart of desire burning  
and see a radiant man? like those  
fancy cities from fire into fire falling?

We are close enough to childhood, so easily purged  
of what we thought we were to be,

flamey threads of firstness go out from your touch,  
flickers of unlikely heat  
at the edge of our befief bud forth. \*

---

\* ALIMENTO PARA EL FUEGO, ALIMENTO PARA EL  
PENSAMIENTO buen bosque / que toda la fogosa juventud hiciste  
irrupir del invierno, / ve a dormir en el poema. / ¿Quién recordará la  
verde llama, / el ámbar de tu corazón? // Obedecido el idioma enciende  
lenguas en la sustancia oscura. // Descubrimos rostros en las nubes: se  
desintegran, / palacios de aire... el sol al morir / las incendia; //  
columbramos sombras en la inundación de su ánimo deslumbrante, / o  
leemos en sus costas las runas que deja en la arena / la espuma del mar. /  
/ Esto es lo que quería para el último poema, / una liberación de las  
convenciones y un regreso a la forma abierta. // Leonardo vio figuras que  
eran manchas sobre una pared. / Que las apariciones que la tierra contiene

En los primeros movimientos de un poema hay una emoción, una comprensión, pero también un mundo y un yo. En un poema como "A Storm of White" o "Food for Fire, Food for Thought", la voz puede parecer que surge de, o hacia, sucesivas rompientes que se hubieran convertido en una blancura móvil que yo contemplara, o de la estremecida luz y sombra proyectadas sobre el muro por el fuego del hogar que yo hubiera olvidado, despertando en la noche, todavía lo bastante cerca de la mente dormida como para soñar en lo que estuviera sucediendo. En "A Poem Beginning with a Line by Pindar", el germen del poema surgió una noche en que estaba leyendo las *Odas Pitias* en traducción de H. T. Wade-Grey y C. M. Bowra. Tengo afinidad con Píndaro, pero aquí fue mi incapacidad de comprender lo que inició la obra o fue la obra al comenzar lo que dispuso las palabras que estaba leyendo de modo tal que ya no pertenecían a la *Pitia I*: "El pie ligero te oye y el brillo comienza". En Píndaro es el arpa de Apolo lo que oye el ligero pie del bailarín, pero algo se había introducido, una realidad más alta para mí, y era el arpa que oyó el bailarín. "¿Quién está allí?", exclamó el poema.

Yo había confundido el pie ligero con Hermes el Ladrón, a quien suele llamarse El Pie Ligero, de dedos ligeros o lengua ligera. Los Himnos Homéricos nos dicen que fue él quien inventó el arpa de Apolo y el primero en la magia, el engaño y la canción. Pero como Tot, es la Verdad, patrón de los poetas. El

---

/ jueguen a su albedrío. // Has llevado una rama del mañana al cuarto. / Su fragancia me despertó... no, // fue el sonido del fuego en el hogar, / saltó cuando lo cubriste de cenizas, chispas de delicia. / Ahora vuelve el pensamiento // al rojo resplendor, esa sangre acaso mágica, / palacios de calor en la boca del fuego // -"Si miras verás la salamandra"- / a los elementos mismos que nos aguardan, / hadas del fuego, el radiante serpentear. // Fue hace mucho tiempo. / No, no estuvieron nunca realmente allí, / aunque una vez vi... ¿miré / arder el corazón del deseo / y vi un hombre radiante? ¿Como esas / ciudades de fantasía que caen del fuego al fuego? // Estamos bastante cerca de la infancia, tan fácilmente limpios / es lo que pensábamos que debíamos ser, // los filamentos llameantes de iniciación surgen de tu tacto, // llamas vacilantes de calor improbable / florecen en el borde de nuestra creencia.

niño Hermes, hijo de Zeus y de la dama Maia –los gnósticos alejandrinos del siglo segundo veían a Zeus como al Dios Único y a la dama como a Maya, nombre y personificación de la madre de Buda y también de la Gran Ilusión–, genio de la infancia, resuelve en su historia: “Yo también entraré en el rito que tiene Apolo. Si mi padre no me lo concede, intentaré convertirme –y soy capaz de hacerlo– en el príncipe de los ladrones”. Al cruzar por primera vez el umbral del Sol roba una tortuga. “Si vives, serás un encantamiento contra la brujería permiciosa –dice–, pero si mueres entonces te convertirás en la más dulce canción”. Después al contemplar el caparazón, concibe la escritura de la canción: “Así como un veloz pensamiento atraviesa el corazón del hombre cuando lo oprimen los cuidados, o como el ojo cuando lanza las brillantes miradas, así el glorioso Hermes concibió a la vez pensamiento y hecho”.<sup>10</sup>

El poeta personaliza en nosotros un niño semejante. Y el poema, el instrumento musical que construye a partir del lenguaje del hombre, tiene tal hambre de vivir, de ser verdad, como las mismas matemáticas. Números y palabras fueron ambos, cosas de encantamiento. Soñar la verdad, concebir la verdad, convertirse en la verdad. Aquí la poesía representa la vida del lenguaje y debe encarnarse en un cuerpo de palabras, condensarse para cobrar vigor, frases que son tendones, versos que pueden ser tensos o relajados, según el movimiento de la mente. Charles Olson en sus ensayos, que pretenden concebir una fisiología de la conciencia, nos ha hecho conscientes de que no sólo el corazón, el cerebro y la piel sensorial, sino todos los órganos internos, es decir, la totalidad del cuerpo, participa de la creación de un poema, de modo que la organización de las palabras, cuerpo invisible, lleva la señal del hombre físico, la impronta más sutil que sentimos en nuestros cuerpos como consonancias y disonancias tónicas, una afinación, una búsqueda de la hasta ahora ausente escala. Al recordar la concepción de Schrödinger, según la cual el principio de la vida consiste en su liberación del equilibrio, pienso también en el Fausto de Goethe, cuyo principio radica en su descontento, no sólo en su búsqueda, sino también en su indagación aún más allá de cualquier respuesta que pueda recibir. Nuestro compromiso con el conocimiento, con la

artesanía y la ciencia, nuestra exigencia de verdad, no consiste en llegar a una conclusión, sino en seguir confrontándonos con lo que no sabemos, sometiendo nuestro deseo y nuestra necesidad más allá del hábito y de la capacidad, más allá de lo que podemos dar por aceptado en la frontera: la ligera extremidad del dedo o el pensamiento donde tienen su fuente el impulso y la novedad.

Esta forma expuesta y abierta ("poesía proyectiva" la llamó Olson) comenzó a aparecer en la década de 1940. Con los *Pisan Cantos* de Ezra Pound y *Paterson* de William Carlos Williams, con la *Sinfonía en tres movimientos* de Stravinsky comencé a tener conciencia de que la ubicación de la forma podría situarse en lo mínimo próximo de la obra, y que uno podría concentrarse en el sonido y en la significación, presentes en el lugar donde se encontrarán, y derivar la melodía y la anécdota del impulso y no del plan. Pude entonces comprobar que no me encontraba solo, porque otros poetas –Louis Zukofsky, Charles Olson, Denise Levertov, Robert Creeley– que estaban estudiando seriamente la obra de Pound y de Williams, advirtieron, como yo, que lo que ellos habían dominado abría el camino a un nuevo arte en el que se erigían como los primeros en explorar. En música, John Cage, Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen parecen comprender el problema de la misma manera al señalar que Stravinsky, Schönberg y Webern se levantan como puertas que dominan lo que la música ha sido y se abren sobre lo que la música debe ser.

Se trata por lo tanto de una estética cambiante, aunque se trata también de un sentido cambiante de la vida. Quizá reconocemos, como nunca lo hiciera antes el hombre en la historia, que no sólo nuestra conciencia personal, sino también la estructura interna del universo mismo sólo dispone de dicho acontecimiento inmediato para realizarse. Los físicos atómicos nos han llevado al umbral de esta... no sé si llamarla certidumbre o duda.

El otro sentimiento que subyace tras la nueva forma, y al que han llegado los hombres una y otra vez en sus más intensas o más profundas visiones, constituye el de que el Reino se encuentra aquí, de que disponemos nada más que del ahora para vivir, de que el universo sólo cuenta con el instante



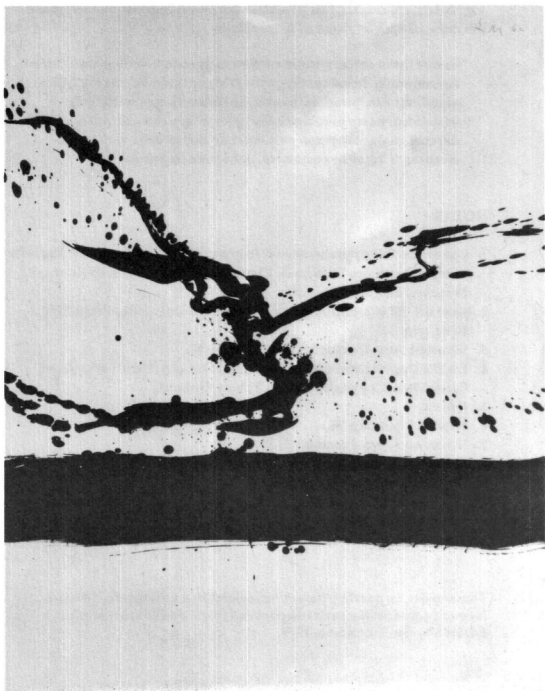
presente para existir. "El presente contiene todo lo que es", dice Whitehead en *The Aims of Education*:

Es una tierra santa, porque encarna el pasado y representa el futuro... La comunión de los santos posee el significado de una asamblea grandiosa e inspiradora, pero tiene sólo un lugar posible de encuentro, y éste lo constituye el presente; y el mero lapso, a través del cual cualquier grupo particular de santos debe viajar para alcanzar el lugar de encuentro, tiene poca importancia.<sup>11</sup>

## NOTAS

1. Los versos de "Apprehensions" (copyright 1962 de Evergreen Review) se reproducen con licencia de Charles Scribner's Sons, de *Roots and Branches*, de Robert Duncan.
2. *What is Life?* (Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 1944, 1956), pág. 60.
3. *Scientific American* (mayo de 1963), pág. 47.
4. De *The Opening of the Field*, de Robert Duncan (New York: Grove Press, 1960). Copyright 1960 de Robert Duncan.
5. *Ibidem*.
6. *What is Life?*, pág. 70.
7. *Heroes and Hero-Worship* (1840).
8. *Projective Verse* (New York: Token Press, 1959).
9. De *The Opening of the Field*.
10. *The Homeric Hymns*, en versión de Hugh Evelyn-Whik (Cambridge: Loeb Library, 1908).
11. *The Aims of Education* (1929).

Tomado de: *La poesía y los poetas*, selección y prólogo de Howard Nemerov, traducción revisada por Juan José Ceselli, Buenos Aires, Ed. Hobbs-Sudamericana, 1973.



Beside the sea N° 24, 1962