

PERDÁMONOS

Antología poética bilingüe con comentario crítico



Esta obra contó con el apoyo de la
Dirección de Artes y Cultura
de la Vice Rectoría de Investigación
de la Pontificia Universidad Católica de Chile

PERDÁMONOS

ANTOLOGÍA POÉTICA BILINGÜE CON COMENTARIO CRÍTICO

- © Roberto Onell H. / Pablo Saavedra S., año 2020
- © Ediciones Altazor, de esta edición 2020
Av. Valparaíso 676 - Of. 507
Viña del Mar
altazorediciones@yahoo.es
www.altazorediciones.cl

ISBN 978-956-6020-19-6
DERECHOS RESERVADOS

Producción Editorial:
Altazor [ediciones&diseño]

IMPRESO EN CHILE | PRINTED IN CHILE

PERDÁMONOS

**Antología poética bilingüe
con comentario crítico**

**Roberto Onell H.
Pablo Saavedra S.
(Editores)**

**Génesis Andrade / Catalina Baeza / Valentina Proust
(Equipo de trabajo)**



EDICIONES ALTAZOR



Índice

- 9 — Introducción
- 15 — Robert Herrick (1591-1674)
- 23 — Lord Byron (1788-1824)
- 37 — John Keats (1795-1821)
- 51 — Mary Shelley (1797-1851)
- 59 — Alfred Tennyson (1809-1892)
- 73 — Emily Dickinson (1830-1886)
- 83 — Mary Elizabeth Coleridge (1861-1907)
- 91 — Oscar Wilde (1854-1900)
- 99 — Alfred Edward Housman (1859-1936)
- 109 — Robert Frost (1874-1963)
- 119 — David Herbert Lawrence (1885-1930)
- 127 — Elizabeth Bishop (1911-1979)
- 137 — Mané Zaldívar (1953)
- 149 — Richard Parker (1978)
- 165 — Eric Rundquist (1982)
- 177 — Edward González (1983)



INTRODUCCIÓN

Bienvenida

El libro que tienes en tus manos está hecho de pasiones entrelazadas:

pasión por las palabras, esos seres vivos tan conocidos y que de pronto nos desconocen, que se quedan callados cuando debieran hablar, que se escabullen cuando debieran acompañarnos, o que nos invaden cuando ansiamos el silencio;

pasión por la poesía, esa palabra tan propia, tan íntima, ese decir casi inconsciente, impensado, como se habla en sueños, palabra recordada y soñada y planificada, que mira y escucha y toca, enamorada del mundo, adversaria del tiempo;

pasión por los idiomas, redes que quieren atrapar el universo y se encuentran traspasadas por él, cajas de herramientas, cofres con tesoros, archivadores palpitantes, músicas siempre hermanas que pueden sonar en canon y en contrapunto;

pasión especialmente por el castellano y por el inglés, lenguas vecinas en la vieja Europa y en todo el mundo, que todo el tiempo se hacen préstamos y se hacen gestos, se visitan y conversan, se reencuentran y se alejan y se vuelven a buscar;

pasión por el oficio de traducir, de recrear, de volver a crear en nuestra lengua aquello que tomó forma en la otra, de ejercitar la imaginación y la escucha y ponerlas al servicio del nuevo poema que viene en camino.

Entrelazadas como en un juego o en un baile, todas estas pasiones no podían sino desbordarse en otra: la pasión de compartir toda esta riqueza. Porque este libro ofrece el trabajo de un equipo que se reunió para proponer poemas, para iluminar y examinar sus rincones a la luz de la traducción, para discutir sus lecturas, para reírse ante lo insólito, para recordar tanta otra literatura y cine y música y pintura que nos han maravillado, para tomar decisiones conversando, para tenderse manos amigas que ayudaban a salir adelante cuando esta labor se tornaba difícil y, en definitiva, para pensar en ti, lectora, en ti, lector, en ustedes, desconocidos todavía pero siempre esperados.

Así pues, quisiéramos que este trabajo deleitara tus días y tus noches con la sonoridad de las palabras, que te asombrara con las imágenes bellas y terribles que los poemas hacen brotar, que te inspirara con la ternura, el suspenso y la ambigüedad de algunas historias, y que, en fin, sirviera como el mágico umbral hacia las infinitas tierras de la poesía, de las palabras que saben más de nosotros que nosotros mismos.

Este libro

Este trabajo se compone de dieciséis capítulos, que corresponden a los dieciséis poemas que fueron traducidos y que ordenamos de acuerdo a una simple cronología: comenzamos con los autores más antiguos y terminamos con los más recientes. Nuestra opción es recorrer con ellos un camino que ciertamente es más extenso, ancho y plural, que el presente libro, pero del cual solamente hemos destacado esos dieciséis momentos. Nuestra ilusión, en cambio, es que esos hitos te retengan para escuchar y para ver más allá, te animen a volver por más, a indagar en las obras incluídas y en aquellas que no están en nuestro libro.

Leerás versos de los poetas ingleses Robert Herrick, Lord Byron, John Keats, Mary Shelley, Alfred Tennyson, A. E. Housman, M. E. Coleridge, D. H. Lawrence y Richard Parker; del irlandés Oscar Wilde; de los estadounidenses Emily Dickinson, Robert Frost, Elizabeth Bishop y Eric Rundquist; del cubano-estadounidense Edward González; y de la chilena Mané Zaldívar. Es decir, una muestra donde los Románticos y los contemporáneos tienen un lugar preponderante, aunque las referencias a la cultura universal puedan encontrarse en todos ellos, como veremos.

En cada capítulo, encontrarás las siguientes secciones: la “Biografía” del autor o autora, sintetizada en algunos hechos insoslayables; un brevísimo “Resumen” del argumento del poema, a modo de orientación inicial, como en los relatos clásicos; el poema original y en nuestra versión; y finalmente el comentario crítico que se expone en zonas amplias y en rincones menos visibles de cada poema, para compartir reflexiones y algunas de las preguntas que nos hicimos.

Para los casos de Zaldívar, Parker, Rundquist y González, los poetas vivos de este conjunto, preferimos estampar sus propias reflexiones y res-

puestas a las preguntas que les hicimos. Ellos nos concedieron entrevistas iluminadoras que, sin duda, inspirarán también a nuestros lectores en torno a la maravilla y a la rareza del oficio poético.

Y si bien nos gustaría mucho saber cuál será tu propia impresión, hacia dónde te llevará cada estrofa, qué interrogantes se despertarán en ti, nos contentamos con haber terminado un trabajo que pudimos disfrutar y al mismo tiempo dejar abierto para que hagas tu propio recorrido junto a quienes tú quieras.

De la traducción

Para que un poema funcione, sus elementos deben interactuar entre sí de manera orgánica, como un todo cuyo resultado es mayor a la suma de las partes. Para que un poema se distinga del resto, tiene que tener algún elemento que lo haga único. Mientras más importante sea el poema, más único será este atributo. No se trata de un elemento que se pueda separar del poema, pero sí es posible distinguirlo y apreciarlo. Esta es la base de lectura y el principio fundamental de traducción que hemos usado en este libro: cada uno de los poemas seleccionados tiene algo que lo hace especial, y ese algo es lo que hemos tratado, con nuestros mejores esfuerzos, de traspasar a nuestra cultura, tanto en las traducciones como en los ensayos que las acompañan.

Cada poema es un ser distinto: presenta un mundo propio y propone una visión particular. Al momento de traducir los poemas en esta colección, hemos tratado de aislar aquello que hace único al poema, conscientes de que en toda traducción hay algo que se pierde del original, que se queda para siempre al otro lado de la barrera del idioma. Sin embargo, también creemos que aquello que se gana es valioso para lectores y escritores. A veces, pueden impulsar tradiciones e inspirar revoluciones, como en el caso de las traducciones que Baudelaire y Rimbaud hicieron de obras de Edgar Allan Poe, o las traducciones de los narradores modernistas y vanguardistas de Editorial Sudamericana a mediados del siglo pasado. Otras veces, las contribuciones son más sutiles: una imagen vivida, una voz especial, un verso brillante. No obstante, creemos que, al igual que nosotros, hay lectores en el mundo que buscan estas piedras preciosas que

se encuentran en los poemas y que hemos tratado de poner ante nuestro público en esta antología.

Por lo tanto, no todos los poemas acá han sido trabajados con el mismo pincel y los mismos colores. Hemos tratado de abordar cada poema en su ley, lo que nos ha llevado en algunos casos a privilegiar la estructura, en otros la voz y en otros el idioma o la rima. Cada traducción fue en sí un experimento, y entendemos que los resultados pueden ser dispares. Pero como en toda empresa humana, nuestra fe reside en que los beneficios compensen con creces los sacrificios. En algunos poemas, hemos sacrificado el contenido a la forma, lo que nos llevó a cambiar u omitir ciertos detalles que están en la narrativa, como en la traducción del poema de A. E. Housman. En otros casos, privilegiamos el contenido por sobre la forma, y cambiamos rimas consonantes a asonantes, como en el poema de John Keats. Como se puede apreciar por la forma de este libro, hemos puesto los poemas uno frente al otro para que los lectores puedan apreciar y evaluar con sus propios ojos nuestras decisiones.

Esperamos que tanto las traducciones como los ensayos y las entrevistas permitan al lector adentrarse en los poemas y comprenderlos en su esencia. También creemos que las biografías y los resúmenes serán de gran ayuda al lector para contextualizar los poemas y entenderlos desde una perspectiva histórica. Sin embargo, así como nosotros tratamos de enfrentar cada poema como una experiencia nueva, invitamos al lector a leer cada traducción como si se tratase de algo nuevo y a juzgar por cuenta propia si hemos sido capaces de traspasar algo de valor. Y si, al final del día, eso se resume en un par de versos y algunas imágenes, entonces nos damos por satisfechos, porque a fin de cuentas eso es la literatura: un par de imágenes y de versos que resisten al tiempo y se nos van quedando en el corazón.

Nuestro equipo

El equipo de trabajo estuvo compuesto por académicos y estudiantes de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC):

Pablo Saavedra S., traductor y profesor de traducción, y Génesis Andrade, Magíster en Traducción, quienes hicieron las primeras versiones en castellano de la mayoría de los poemas;

Roberto Onell H., profesor de literatura, y Valentina Proust, periodista y Licenciada en Letras Hispánicas, quienes escribieron los ensayos críticos; y

Catalina Baeza, estudiante de Licenciatura en Letras Inglesas, quien escribió las biografías, entrevistó a los autores y coordinó al equipo semana a semana.

El grupo concordó inicialmente la lista de poetas y poemas, procedió enseguida a la labor diferenciada y se reunió cada dos semanas para discutir los avances de las traducciones y de los ensayos, donde la participación mediante sugerencias, críticas y reescrituras, fue transversal: todos los integrantes intervinieron y enriquecieron cada etapa del trabajo. Así, podemos estar seguros de que el resultado es representativo del esfuerzo conjunto.

Agradecemos la colaboración puntual de los siguientes traductores: Javier Fuentes, en “Duraznos”; Diego Durán y Edgardo Paredes, en “Bajo la luna abandonadas”; Valentina Dabed, en “Para vírgenes”; Edward González y Pablo Saavedra, en “Propiedad privada”; y Edward González, en “Silk”. Y agradecemos, también, el trabajo de Vicente Menares con los ensayos sobre "Computadores" y "Propiedad privada".

Finalmente, damos las gracias a Miryam Singer, Directora del Programa de Artes y Cultura de la Vice Rectoría de Investigación UC; a Javiera Sandoval y Yasna Cabrera, por gestionar y apoyar de manera irrestricta nuestro proyecto; y a Patricio González, editor general de Ediciones Altazor, por su compañía y sugerencias al momento de convertir nuestros textos en el libro que ahora ofrecemos.

Roberto Onell H. y Pablo Saavedra S.
Editores



Robert Herrick
(1591-1674)

"Para vírgenes"

Biografía

Robert Herrick fue bautizado un 24 de agosto de 1591. Este poeta inglés, hijo de Nicholas y Juliana Herrick, es un escritor casi olvidado que en su minuto fue aclamado por su habilidad lírica y condenado por su escritura obscena. Herrick nunca llega a ser fuertemente reconocido como poeta en vida y no es exactamente famoso en la actualidad; a decir verdad, es un poeta notablemente menor dentro de esta colección. Sin embargo, de su única obra poética, *Heréspides: obras divinas y humanas*, se recatan poemas famosos, como “A las vírgenes, para que aprovechen el tiempo” y “A Atenea, que puede ordenarle cualquier cosa”.

En noviembre de 1592, cuando el poeta recién había cumplido catorce meses, el padre de Herrick se suicida tirándose por una ventana. Una posible consecuencia de esto es que la figura paterna será prevalente en muchos de sus poemas, a veces tomando la forma del Rey Carlos I de Inglaterra o también la de Ben Jonson. Es más, considerando este último, Herrick se identifica con el título “hijo de Ben” y le dedica a este maestro obras como “Upon Ben Jonson” y “Ode to Him”.

A los 16 años se vuelve aprendiz de su tío, Sir William Herrick, quien habría de enseñarle orfebrería por diez años. Sin embargo, la tutoría duró solo seis, tras lo cual, en 1613, Robert estudia en la Universidad de Cambridge y se gradúa en 1617. Hay pocos detalles de la vida de Herrick desde el momento de su graduación hasta que se vuelve vicario de Dean Prior. Lo poco que se sabe es que consigue varias conexiones de clase alta al volverse capellán del Duque de Buckingham, persona con quien liberó la ciudad de La Rochelle de los protestantes franceses. Además, durante este tiempo conoce a su mentor artístico, Ben Jonson.

Jonson le enseña a Herrick a “escribir bien” basándose en los poetas clásicos. Es por esta razón que en muchos de sus poemas se encuentran fragmentos de obras de Homero, Marcial y Ovidio. Se dice que fue reconocido como poeta en la década de 1620, cuando publicó *Heréspides*, una colección de 1400 poemas, con obras satíricas, elegías, poemas sobre el matrimonio, versos sobre una amante misteriosa, entre otros temas.

El 29 de octubre de 1630, Herrick se instala como vicario en Dean Prior, un pueblito minúsculo en Devonshire. El poeta se queda ahí por 31 años predicando sobre la religión anglicana, y mostrando así ser partidario de la realeza inglesa de la época. Durante su estadía en Dean Prior, él y otros 141 clérigos fueron expulsados de sus puestos por los puritanos durante la guerra civil inglesa. Vuelve a su trabajo durante la Restauración. Ejerce su profesión por catorce años más, hasta su muerte en 1674.

Resumen

Robert Herrick construye este poema en torno al tópico del *carpe diem*, “aprovecha el momento”, ensalzando la juventud, la belleza y el goce del día a día. El título “To the virgins” nos remite a quienes está dirigido este mensaje, llamando a los jóvenes a disfrutar su momento antes de que llegue la sombra de la adultez.

To the virgins

Gather ye rosebuds while ye may,
Old Time is still a-flying;
And this same flower that smiles today
Tomorrow will be dying.

The glorious lamp of heaven, the sun,
The higher he's a-getting,
The sooner will his race be run,
And nearer he's to setting.

That age is best which is the first,
When youth and blood are warmer;
But being spent, the worse, and worst
Times still succeed the former.

Then be not coy, but use your time,
And while ye may, go marry;
For having lost but once your prime,
You may forever tarry.

Para vírgenes

Recoge tus rosas mientras puedas,
el tiempo sigue corriendo;
y esta misma flor sonriente que hoy admiras
mañana estará muriendo.

El sol, del cielo la lámpara gloriosa,
mientras mayor altura alcanza,
la conclusión de su carrera es más imperiosa;
la puesta del sol está en acechanza.

La primera edad es la mejor,
la juventud y la sangre están vitales.
Cuando se consume es vil, pero es peor
el tiempo que sigue a las eras primaverales.

Usa tu tiempo, no te hagas el inocente,
Y cástate mientras puedas
Pues una vez que dejes de ser adolescente,
para siempre aguardando te quedas.

Un canto a la fugacidad de la juventud

Para adentrarnos al poema de Robert Herrick tenemos dos caminos: apegarnos a la mirada tradicional con la que ha sido leído el poema desde su publicación en 1648, o tomar los elementos que nos entrega la obra y resignificarlos a partir de los conocimientos y visión de mundo que tenemos producto de nuestro contexto actual. Pero esto no implica que debamos hacer una elección que nos case de forma definitiva con una propuesta, y rechazar totalmente la otra. Quizá sean perspectivas complementarias que, en el fondo, puedan enriquecer el trabajo del poeta, a partir de la combinación de la visión propia de su época con la nuestra.

Comencemos con la visión más tradicional que se ha hecho, como una forma de introducirnos al mundo del poeta y su obra. “To the virgins” se nos presenta como un poema de apariencia supuestamente sencilla, que evoca imágenes idílicas que incluso podrían recordarnos al género pastoril: mujeres jóvenes, la naturaleza, el sol en lo alto del cielo, la primavera. Pero estos elementos no son estáticos ni infinitos: hay un fin inminente, que se presenta como una amenaza constante a lo largo de todo el poema. Los versos de Robert Herrick han sido interpretados como un canto que llama a las mujeres jóvenes a aprovechar su belleza, “y esta misma flor sonriente que hoy admiras”, antes de que la vejez llegue y apague su brillo, porque “mañana estará muriendo”.

Esta lectura se apega de manera fiel al concepto horaciano del *carpe diem* y al contexto sociocultural en que fueron compuestos los versos: en pleno siglo XVII, cuando el Renacimiento está siendo reemplazado por el Barroco y al menos Europa se encuentra viviendo un cambio cultural. “Recoge tus rosas mientras puedas” se ha transformado en uno de los versos más citados para hacer referencia al *carpe diem*, tópico literario entendido como una invitación al goce y a vivir el presente. Las polaridades entre juventud y vejez, belleza y fealdad, se presentan como las imágenes que encarnan el tópico. El poeta juega con esta oposición de manera constante en sus versos. Las rosas, el sol y la juventud (o como dice el poema, “la primera edad”) son acompañadas por el inevitable paso del tiempo y la

sombra de la muerte, ya que “la puesta de sol está en acechanza”. Todo lo que representa la juventud está descrito con apariencia estática y como parte de un presente, mientras que los movimientos y cambios aluden al fin de esta edad dorada.

Llama la atención la voz del hablante lírico, quien de manera imperativa da consejos y advertencias a las vírgenes para que aprovechen su juventud antes de casarse. Se puede interpretar que quien canta los versos es una persona mayor, incluso se podría decir que es una persona sabia, ya que habría vivido la transición desde el brillo de la juventud al ocaso de la adultez. Su experiencia le motiva el consejo de aprovechar el tiempo presente antes de que sea muy tarde. El recoger las rosas que aún no han terminado de florecer trabaja como una metáfora de este consejo: si esperamos a que terminen de florecer, que el joven alcance la madurez, quedaremos frente al camino que lleva a la muerte.

Desde esta perspectiva, el poema no ha perdido valor ni vigencia con el paso de los años, ya que el *carpe diem* se ha mantenido como un tópico recurrente en la producción literaria a nivel universal. En el caso de la poesía latinoamericana, tenemos el caso de sor Juana Inés de la Cruz, coetánea al creador de “To the virgins”. Mientras Herrick componía sus versos en ese lejano siglo XVII, en este lado del Atlántico la religiosa escribía sonetos marcados por la filosofía del *carpe diem*. Los versos “rosa divina que en gentil cultura/ eres, con tu fragante sutileza/ magisterio purpúreo en la belleza,/ enseñanza nevada a la hermosura”, nos remiten precisamente a la representación que Herrick hace de las jóvenes a partir de la imagen de las flores. Este canto al presente y la primera edad podemos encontrarlo también en la obra de Pablo Neruda, quien en su “Oda al presente”, alude a la fugacidad del tiempo y la necesidad de aprovechar el día: “Tú/ eres/ tu presente,/ tu manzana:/ tómala/ de tu árbol,/ levántala/ en tu/ mano,/ brilla/ como una estrella,/ tócala,/ híncale el diente y ándate/ silbando en el camino”.

La pista para esta nueva propuesta de lectura se encuentra en la traducción del título del poema: “Para vírgenes”. Al leer o escuchar la palabra virgen es muy probable que pensemos en una mujer que no ha tenido relaciones sexuales, símbolo de la pureza, o incluso lo asociemos directa-

mente a la imagen bíblica de la madre de Cristo, la llamada Virgen María. Si bien la virginidad es una condición originaria de hombres y mujeres, reconocida por diversas civilizaciones, la virginidad suele estar asociada a una condición femenina, producto de la construcción cultural de acento machista que ha marcado a Occidente. Con más o con menos presencia de enseñanzas explícitas tanto de iglesias como de otras instituciones dedicadas a la educación, en diversos lugares las costumbres están pobladas de estigmas en contra de la sexualidad femenina.

Al abordar el tema desde una perspectiva contemporánea que pone en tela de juicio los estereotipos de género, es posible interpretar el *carpe diem* que se encuentra en el poema como un mensaje dedicado a la juventud en su totalidad, no solo destinado a las mujeres. Es la carga cultural la que nos lleva a hacer esta primera lectura ya que, fuera de la referencia en el título a las supuestas vírgenes, no hay ninguna marca de género en el poema. Bien podría tratarse entonces de un poema dedicado a hombres y a mujeres, y por ello decidimos llevar a cabo una traducción lo más neutra posible en términos de género. Bajo esta concepción, “To the virgins” refiere a la inocencia y al tiempo de la juventud, como una etapa previa a la adultez, cuando se está lleno de vida y desbordante de pasiones.

George Gordon Byron (Lord Byron)
(1788-1824)

"Oscuridad"

Biografía

George Gordon, mejor conocido como Lord Byron, fue uno de los poetas románticos ingleses más importantes del siglo XIX. Nacido el 22 de enero de 1788 en Londres, fruto de la unión entre John Byron, un capitán de la marina inglesa, y Catherine Gordon, su segunda esposa. En 1791 muere su padre, y el pequeño Byron se convierte en el único heredero del título de Barón Byron de Rochdale. Al morir su tío diez años después, Byron recibe el título, en conjunto con una mansión y una enorme cantidad de deudas. Para solucionar esto, su madre vende la mayoría de los muebles de la mansión; además, con el dinero matricula a su hijo en el prestigioso colegio Harrow. Hasta entonces, la educación del poeta se había limitado a tutores particulares que no duraban mucho, ya que la madre nunca estaba conforme con su avance.

En 1812, Lord Byron publica los primeros cantos de *Childe Harold*, unos versos semi-autobiográficos en los que detalla varias escapadas sexuales. Peter Quennell, biógrafo inglés, escribe que esta obra de Byron es un tributo a la teatralidad del autor. *Childe Harold* se centra en un joven viajero desilusionado con una vida de fiesta que busca aventuras en lugares lejanos. Este personaje es el prototipo de lo que se conoce como un “héroe byroniano”: un personaje increíblemente astuto, inteligente y arrogante que a pesar de eso tiende a fuertes cuestionamientos morales. Uno de los ejemplos de este tipo de personaje en otras obras serían Heathcliff (*Cumbres Borrascosas* de Emily Brönte), Mr. Rochester (*Jane Eyre* de Charlotte Brönte) y *Batman*.

Gracias a la publicación de estos cantos, Lord Byron salta a la fama como un héroe romántico y un invitado de honor en muchas fiestas de la alta sociedad. Fue en una de estas fiestas que conoce a Caroline Lamb, una mujer casada que sin reparos demostraba públicamente sus afectos hacia Lord Byron. Ella fue la que acuñó la descripción más precisa y famosa del poeta: “loco, malvado y peligroso”. Luego de una serie de eventos escandalosos, Byron decide terminar la relación, razón por la cual ella jura vengarse.

El poeta se convierte en tema de chisme entre la socialité británica por varios motivos. El más destacado es el de su relación inquietantemente cercana con su media hermana Augusta Byron Leigh, hija del primer matrimonio del Capitán John Byron. En el intento de apaciguar estos chismes, Byron se casa en 1815 con Anne Isabelle Milbank. El matrimonio estaba condenado desde el principio y consiguen la separación legal al año siguiente. Se le atribuye esta separación a los rumores de la relación incestuosa de los Byron, los que fueron difundidos en gran parte por Caroline Lamb. Fue por esta razón que el poeta abandonó Inglaterra para nunca volver.

Durante su autoexilio continúa escribiendo y en 1819 publica su obra más destacada, *Don Juan*, una obra satírica en verso picaresco basada en el famoso personaje de Tirso de Molina. Byron la describe como una “sátira épica”. En esta versión, Don Juan no es un mujeriego, sino un hombre que es fácilmente seducido por las mujeres.

Byron pasa sus últimos días en Grecia, donde participa en la guerra de independencia contra el Imperio Otomano. Cae enfermo antes de una misión en la que iba a invadir las fuerzas turcas en Lepanto. El tratamiento que recibe empeora su estado y muere tras una fiebre violenta en 1824, a los 36 años de vida. Al saber de la noticia a los 14 años, el poeta Alfred Tennyson cuenta que corrió hacia el bosque, se sentó, gritó y escribió en la arenisca: “BYRON ESTÁ MUERTO”.

Resumen

La oscuridad ha descendido en la tierra. La raza humana lentamente pierde su humanidad. Las sombras terminan devorándose todo lo que es vida en este planeta.

Darkness

I had a dream, which was not all a dream.
The bright sun was extinguish'd, and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless, and pathless, and the icy earth
Swung blind and blackening in the moonless air;
Morn came and went—and came, and brought no day,
And men forgot their passions in the dread
Of this their desolation; and all hearts
Were chill'd into a selfish prayer for light:
And they did live by watchfires—and the thrones,
The palaces of crowned kings—the huts,
The habitations of all things which dwell,
Were burnt for beacons; cities were consum'd,
And men were gather'd round their blazing homes
To look once more into each other's face;
Happy were those who dwelt within the eye
Of the volcanos, and their mountain-torch:
A fearful hope was all the world contain'd;
Forests were set on fire—but hour by hour
They fell and faded—and the crackling trunks
Extinguish'd with a crash—and all was black.
The brows of men by the despairing light
Wore an unearthly aspect, as by fits
The flashes fell upon them; some lay down
And hid their eyes and wept; and some did rest
Their chins upon their clenched hands, and smil'd;
And others hurried to and fro, and fed
Their funeral piles with fuel, and look'd up
With mad disquietude on the dull sky,
The pall of a past world; and then again
With curses cast them down upon the dust,
And gnash'd their teeth and howl'd: the wild birds shriek'd

Oscuridad

Tuve un sueño que no era del todo un sueño.
El brillante sol se había extinguido, y las estrellas
Vagaban a oscuras en el espacio eterno,
Sin rayos ni ruta, y la tierra congelada
Colgaba ciega y negra en el aire sin luna;
La mañana iba y venía y volvía a llegar, y no traía consigo el día,
Y los hombres olvidaban sus pasiones en el horror
De esta su desolación; y todos los corazones
Estaban congelados en un rezo egoísta por luz:
Y vivían de las hogueras: los tronos,
Los palacios de los reyes, las casas,
Los aposentos de todo aquello que mora,
Se quemó como señal de advertencia; las ciudades se consumían
Y los humanos se reunían alrededor de sus hogares en llamas
Para verse a la cara otra vez;
Felices aquellos que vivían en el ojo
De los volcanes, y sus antorchas de montaña:
Lo único que quedaba en el mundo era una horrible esperanza;
Los bosques se incendiaban, pero hora tras hora
Caían y desaparecían, y los troncos crepitantes
Se extinguían con un golpe, y todo era oscuridad.
Las frentes de los seres humanos a la luz sin consuelo
Presentaban un aspecto sobrenatural, como si sobre ellos
Cayeran fulgores; algunos bajaban los ojos
Y los escondían y lloraban; y otros descansaban
Sus mentones en sus puños y sonreían;
Y otros iban y venían, y alimentaban
sus piras funerarias con combustible, y miraban
Con desesperada inquietud el cielo apagado,
El paño mortuorio de un mundo pasado; y luego otra vez
Con insultos las derribaban en el polvo,
Y rechinaban los dientes y aullaban: las aves salvajes chillaban

And, terrified, did flutter on the ground,
And flap their useless wings; the wildest brutes
Came tame and tremulous; and vipers crawl'd
And twin'd themselves among the multitude,
Hissing, but stingless—they were slain for food.
And War, which for a moment was no more,
Did glut himself again: a meal was bought
With blood, and each sate sullenly apart
Gorging himself in gloom: no love was left;
All earth was but one thought—and that was death
Immediate and inglorious; and the pang
Of famine fed upon all entrails—men
Died, and their bones were tombless as their flesh;
The meagre by the meagre were devour'd,
Even dogs assail'd their masters, all save one,
And he was faithful to a corse, and kept
The birds and beasts and famish'd men at bay,
Till hunger clung them, or the dropping dead
Lur'd their lank jaws; himself sought out no food,
But with a piteous and perpetual moan,
And a quick desolate cry, licking the hand
Which answer'd not with a caress—he died.
The crowd was famish'd by degrees; but two
Of an enormous city did survive,
And they were enemies: they met beside
The dying embers of an altar-place
Where had been heap'd a mass of holy things
For an unholy usage; they rak'd up,
And shivering scrap'd with their cold skeleton hands
The feeble ashes, and their feeble breath
Blew for a little life, and made a flame
Which was a mockery; then they lifted up
Their eyes as it grew lighter, and beheld
Each other's aspects—saw, and shriek'd, and died—
Even of their mutual hideousness they died,

Y, aterrorizadas, revoloteaban en el suelo
Y batían sus inútiles alas; el más salvaje de los brutos
Se volvía manso y miedoso; y las víboras se arrastraban
Y enroscaban entre las multitudes,
Siseando pero sin veneno, y las mataban para comida.
Y la guerra, que por un momento había acabado,
Volvió a saciar su hambre: una comida pagada
Con sangre, y cada uno se sentaba aparte,
Resentido, tragando su propia tristeza; no quedaba amor;
Toda la tierra era un solo pensamiento, y ese era la muerte
Inmediata y sin gloria; y la angustia
Del hambre devoraba todas las entrañas: humanos
Morían y sus huesos, como su carne, carecían de tumba;
Los pobres se comían a los pobres,
Y hasta los perros atacaban a sus amos, excepto uno,
Y él era fiel a un cadáver y lo protegía
Ante aves y bestias y gentes famélicas,
Hasta que el hambre se apoderó de ellos o el muerto
Atrajo sus bocas enjutas; él ya no buscó comida,
Sino que con un quejido triste y perpetuo,
Y luego un grito rápido y desolado, mientras lamía la mano
Que nunca le contestó con una caricia, murió.
Había distintos grados de desnutrición entre la gente; pero dos
De una enorme ciudad sí sobrevivieron,
Y eran enemigos: se reunieron en los
Últimos rescoldos de un altar
Donde una pila de objetos sagrados
Había sido levantada para un uso hereje; la desarmaron
Y luego temblando disiparon con sus manos frías y esqueléticas
Las débiles cenizas, y su leve aliento
Soplaba por un poco de vida y encendía una llama
Que era una burla; luego levantaron
La vista a medida que la luz aumentó, y se vieron
El uno al otro; vieron, y lanzaron un grito, y murieron.
Murieron hasta por el espanto mutuo,

Unknowing who he was upon whose brow
Famine had written Fiend. The world was void,
The populous and the powerful was a lump,
Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless—
A lump of death—a chaos of hard clay.
The rivers, lakes and ocean all stood still,
And nothing stirr'd within their silent depths;
Ships sailorless lay rotting on the sea,
And their masts fell down piecemeal: as they dropp'd
They slept on the abyss without a surge—
The waves were dead; the tides were in their grave,
The moon, their mistress, had expir'd before;
The winds were wither'd in the stagnant air,
And the clouds perish'd; Darkness had no need
Of aid from them—She was the Universe.

Sin saber quién era aquel en cuya frente el
Hambre había escrito demonio. El mundo era un vacío,
Las grandes poblaciones y las ciudades poderosas eran ahora una masa,
Sin hierbas, sin árboles, sin gente, sin vida,
Una masa de muerte y caos de arcilla dura.
Los ríos, los lagos y el océano todos estaban quietos,
Y nada perturbaba sus silenciosas profundidades;
Los barcos, sin marinos, se pudrían en altamar,
Y sus mástiles se caían a pedazos: a medida que se caían,
Se adormecían en el abismo estático:
Las olas estaban muertas; las mareas estaban en sus tumbas,
La luna, su amante, ya había fallecido;
Los vientos se marchitaban en el aire estancado,
Y las nubes perecían; la oscuridad no necesitaba
De su ayuda; Ella era el universo.

Un poema sobre la luz

Para comenzar a desentrañar los significados que se desprenden de “Darkness”, curiosamente se debe partir con esta fuerza que se opone a las tinieblas de las que escribe Lord Byron. Porque todo comienza con luz en la historia del ser humano. En el Génesis, Dios crea en el primer día la luz (y vio que era algo bueno...). El Big Bang creador de todo tiene forma de una explosión luminosa. El Homo Erectus aprendió a encender y controlar el fuego primero que nadie, transformando en suyo el mundo. La luz como conocimiento, como lo era el fuego que Prometeo entregó a los humanos. Cuando queremos referir a que una mujer parió un hijo, decimos que ella dio a luz.

Los símbolos luminosos aparecen constantemente en el poema, pero siempre como algo muerto, producto del foco que toma Lord Byron en sus versos: el triunfo de la oscuridad. Pero no solo como el evento literal de la oscuridad destruyendo la luz (“el brillante sol se había extinguido”), sino de la destrucción de las construcciones que hacen humano al humano, nuestro entendimiento del mundo y de toda la vida que pisa la tierra. El relato que el hablante hace en el poema es un descenso hacia el final de los tiempos, en que primero mueren los ciclos que dan sentido al tiempo y al espacio (“Sin rayos ni ruta”, “La mañana iba y venía y volvía a llegar, y no traía consigo el día”) y luego las pasiones motoras. Es el comienzo de la deshumanización, al que le sigue la lenta y progresiva destrucción de la civilización: “las ciudades se consumían y los humanos se reunían alrededor de sus hogares en llamas para verse a la cara otra vez”. Pero no caemos solos... la naturaleza, que también vive de la luz, se consume de igual forma. “Los bosques se incendiaban, pero hora tras hora caían y desaparecían”, “Las víboras se arrastraban y enroscaban entre las multitudes, siseando pero sin veneno, y las mataban para comida”.

La desesperación y el miedo nos regresa a las conductas más primitivas, en las que el ser humano pierde su carácter racional y deja de estar en control de su entorno; el único que conserva algo de sí mismo, e incluso podríamos decir de humanidad, es el perro, que acompaña al cadáver de

su amo hasta que la oscuridad termina por devorarlo. Y sigue así, hasta que los últimos dos hombres mueren, dejando al mundo vacío de vida, y por completo en la oscuridad. Nadie se salva, no hay un Juicio Final que pueda rescatar siquiera a algunos. Y entonces volvemos al momento anterior del descubrimiento del fuego. Antes de que las mujeres dieran a luz. Regresamos justo al momento en que Dios aún no se ha pronunciado y solo hay tinieblas.

El año en que George Gordon comienza a escribir los versos de “Darkness” fue llamado popularmente como “el año sin verano”: producto de una erupción volcánica Europa se mantuvo en el frío y la oscuridad, el hambre y la angustia. Al mismo tiempo, un científico predecía que llegaría pronto el día en que el sol se apagaría definitivamente. El ambiente apocalíptico se había apoderado de la cotidianidad. Se dice también que la inspiración para el poema estaría en la vida personal de Byron, quien se encontraba atravesando por una depresión. Pero, cualquiera sea la razón biográfica o histórica de la inspiración, Lord Byron, con su espíritu romántico inglés, nostálgico y melancólico, tomó estas imágenes y las transformó en símbolos angustiantes para crear el fin de los tiempos en “Darkness”, para crear un cuadro que puede, perfectamente, desolarnos todavía.

Y si hemos mencionado el romanticismo del autor, subrayemos que la mención al sueño con la que se inicia el poema (“Tuve un sueño que no era del todo un sueño”) es manifestación directa de la importancia de ese fenómeno para el movimiento romántico. Se trata del sueño no como una imagen idílica o idealizada, como muchas veces aparece en el habla común (“el viaje de mis sueños”, “la casa de mis sueños”), sino más bien asociada a la ensoñación, a una realidad deseable pero abstracta. Para los Románticos, el sueño era nada menos que otra voz, expresión de una alteridad, otra forma de la vida. Para muchos, incluso, era una vida acaso más real que la vida de la vigilia; una manifestación visual que se vuelve sobre todo visionaria, reveladora de algo que en apariencia es inexistente, pero que subyace o se superpone a la realidad material, evidente, tangible. El sueño es, entonces, una escena o una serie de cuadros que enseñan algo más, algo desconocido nuestro, y que, por tanto, debe ser atendido.

La visión apocalíptica que se presenta en “Darkness” es una instancia de revelación, que toma forma como pesadilla, poblada de imágenes angustiantes que muestran el que sería el destino trágico de la humanidad. Es notorio que el poeta, de un modo semejante a lo que hicieran colegas suyos, como S. T. Coleridge, toma una parte de la tradición apocalíptica-bíblica para imprimirle un sello propio. Su genialidad está en darle un giro descristianizado –un cambio nada de raro si pensamos en su condición de romántico–, donde la lucidez de su visión respecto a este final de los tiempos es más pesimista, desolada y angustiante. La bienaventuranza “felices aquellos...” refuerza, mediante la intertextualidad con el léxico del Sermón de la Montaña (Mt 5, 3-10), una tonalidad solemne, indicadora de que el discurso adopta una relevancia sapiencial. La pesadilla terminará por traslucir, de un modo inquietante, una visión del miedo más profundo que muchos seres humanos experimentan ante el inevitable fin del mundo, y que se reedita a cada vuelta de siglo y de milenio.

Lo constatamos, por ejemplo, en el paso del año 1999 al 2000, y también a fines del año 2012; más precisamente en torno a la convergencia del número doce: el 12 de diciembre de 2012 (12/12/12), según algunas pistas mal difundidas y peor leídas provenientes de la tradición Maya. En cualquier caso, la inminencia de ese tipo de cambio, que en principio es apenas numérico, aparenta entrañar la certeza o la posibilidad de una destrucción de todo lo existente. Destrucción definitiva o renovadora, pero siempre tenida por cierta, en la creencia –pocas veces examinada– de que nuestras palabras –sean verbales o numéricas– no están separadas de las cosas que nombran. El último día del año puede ser el último día de todo. Así, seres humanos de todas las naciones y condiciones hemos visto proliferar ritos incidentales, cuidados específicos, textos apócrifos, relecturas interesadas de otras páginas, todo tipo de profecías y profetas, pero también, sacrificios brutales, suicidios.

Ya no motivada por el cambio de siglo o de milenio, sino por el peligro de una guerra atómica, el breve libro de poemas *Imágenes nucleares* (1983) del poeta chileno Óscar Hahn se construye sobre una serie de cuadros o escenas que lamentan la devastación planetaria, con grandes semejanzas respecto al poema de Byron. La época de Hahn, ciertamente, es distinta,

puesto que entre sus acontecimientos ya cuenta dos guerras mundiales y la permanente amenaza nuclear en el contexto de la Guerra Fría. Hahn, de hecho, puede incluir a un solitario Adán, el sobreviviente trágico, a la espera de una Eva mutante. Sin embargo, comparte con “Darkness” el recurso a la retórica del testigo, el estremecido sujeto que contempla in situ la escena: “y entonces vi... y entonces oí...”, tanto como la referencia a textos visionarios religiosos. *Imágenes nucleares* se apoya tanto en el *Apocalipsis* bíblico, de Juan, como en el *Mamsala Purva*, un milenarismo texto sánscrito. Y es que la descripción y lamentación del escenario, en Hahn y en Byron, parece requerir un horizonte imaginativo de la envergadura del terror que se apodera de la especie humana toda y del abandonado testigo.

En otra dirección, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal alude en diversas ocasiones a ese fin de mundo. Pero es su libro *Cántico cósmico* (1989) donde dicho evento es abordado con insistencia y, al mismo tiempo, con más voluntad de salida, de superación. En efecto, Cardenal apela constantemente a la técnica disponible, de la mano con un léxico de la astrofísica, para ejercitar imaginariamente la posibilidad de una esperanza de verdadera vida nueva para todo el género humano. “Otean los telescopios el remoto universo/ y gigantescas antenas tratan de escucharlo./ ¿Un espacio carente de sentido?/ ¿Un universo común!/[...] Este retroceso de las galaxias/ más y más hacia el rojo en el espectro,/ mayor y mayor longitud de onda/ (tren que se aleja)/ sugiere una explosión primordial,/ indica/ una unión primordial, y una/ explosión común./ Explosión hace 20.000 millones de años./ Aún ha quedado un vago rumor de esa explosión”.

No sería la primera tentativa, en los grandes discursos del siglo XX, de empujar al mundo esperanzadoramente hacia un futuro, de convertir el final temido en un mañana mejor, en la posibilidad de una convivencia reconciliada. Así es como resuena el trozo “I had a dream” de Byron, por ejemplo, en el tiempo presente de la célebre alocución de Martin Luther King: “I have a dream”, donde el dolor y la fragmentación de la sociedad completa, a manos de un sector, son reconocidas y enseguida encaminadas a su sanación, a la armonización posible para gestar, entre todos, una vida social más inclusiva, más respetuosa de las diferencias, más colabo-

rativa. En el fondo, de acuerdo a los conceptos del poema de Byron que podemos invertir, una vida más luminosa y cálida.

Imágenes anticipatorias del Gran Final, sueño pesadillesco de algo que sin haberse vivido parece ya padecido, imaginación desbocada o, bien, guiada por un ansia de sentido en común, liberación de los instintos hasta el extremo de la autodestrucción del ser humano mismo, esta poesía –de Byron, de Hahn, de Cardenal y tantos otros– nos sitúa ante el miedo atávico al dolor y al vacío, a la vana condición de todo y de todos, a la muerte y destrucción de ese gran todo. De ahí la nunca extinguida y siempre renovada vigencia del poema “Darkness”, de ahí los ecos suscitados en la poesía de nuestro idioma, de ahí que debamos permanecer, acaso, expectantes por un nuevo poema, o por una lectura nueva de “Oscuridad”, que nos recuerde lo que no queremos recordar.

John Keats
(1795-1821)

**"La Belle Dame sans Merci:
Una balada"**



Biografía

Hoy en día, John Keats es reconocido como uno de los poetas más importantes de la literatura romántica inglesa. Sin embargo, en su época nunca gozó tal reconocimiento ni se relacionaba con el grupo de literatos. Su poesía fue apreciada a mayor escala tras su muerte en 1821, gracias a los Prerrafaelitas que apreciaron la belleza de su poesía. No fue hasta el siglo XX que el público llega a reconocer su genio, y a enterarse de que acuñó términos como “capacidad negativa”¹ y otros.

Hijo de Thomas Keats y Frances Jennings, John nace en Londres el 31 de octubre de 1795; según se dice, en el establo donde trabajaba su padre. Este último se dedicó a ganar suficiente dinero para comprarle una casa a su familia y enviar a sus hijos, John y George, a la academia John Clarke, en Enfield: una escuela reconocida por su currículum liberal.

En la escuela, el pequeño John no era el típico niño tímido lector, sino que lo describían como una persona sociable y generosa. Formó una amistad que luego sería esencial con el hijo del rector del colegio, Charles Cowden Clarke. Fue gracias a esta familia, entre novelas, diarios de viaje e historia, que el poeta encuentra su amor por la literatura.

En 1804, el padre del poeta encuentra la muerte tras caer de un caballo y fracturar su cráneo; un accidente fatal que deja a la familia sin sustento económico. Frances se vuelve a casar unos meses después, lo cual resultó perjudicial para los Keats en términos financieros. Deja a sus hijos a cargo de la abuela, Alice Jennings, y luego desaparece hasta 1808, año en que decide volver en un estado de salud deplorable. A los 14 años, Keats debe enfrentar la muerte de su madre a causa de tuberculosis, y queda con su hermano oficialmente bajo la custodia de su abuela.

La abuela de los Keats nombra al comerciante Richard Abbey como administrador de la herencia de sus nietos. Este último falló en conceder al menos las 2000 libras esterlinas destinadas al poeta, dinero que pudo ser

1. Reconocimiento de la belleza en lo ambiguo de la literatura, especialmente en poesía.

de mucha ayuda para la arruinada familia Keats, pero que desafortunadamente fue descubierto tras la muerte del poeta.

Keats deja Enfield en 1811 y se vuelve aprendiz de un cirujano muy reconocido llamado Thomas Hammond. Poco se sabe de la vida del poeta durante estos años, excepto que completó una traducción para su amigo Cowden Clarke de la *Eneida*. Además de esto, encuentra la obra que despertó su amor por la poesía: *The Fairy Queene*, de Edmund Spenser. En 1815, deja su aprendizaje de forma temprana y se muda a Londres. En octubre de ese año se inscribe en un curso de seis meses en Guy's Hospital para recibir su licencia de cirujano y farmacéutico. Los hermanos de John lo notaban cada vez más deprimido pero determinado en continuar su carrera de cirujano y escribir poesía al mismo tiempo. En 1816, Keats recibe su licencia y escapa de Londres para ir a Margate. Fue en este lugar que realmente se dedica a escribir poesía.

Su amigo Leigh Hunt, poeta romántico que influenció las obras de Keats, le publica *Epistle to My Brother George* en una revista. Es en 1817 cuando decide dedicar su vida exclusivamente a la poesía; en este mismo año escribe y publica su obra más larga: *Endymion*. La reacción de los críticos ante esta última obra es reconocida por su violencia. Estos consideraban que sus obras –bellas, pero sin sofisticación– solo eran dignas de lectores de clase baja. El poeta recibe estos comentarios como confirmación de sus talentos y continúa escribiendo.

En 1818, conoce a Fanny Brawne, una mujer de la que se enamora perdidamente y con la que termina comprometido al año siguiente; año en que el poeta escribe sus poemas más famosos, es decir, sus odas. Sin embargo, Keats declara que no se puede casar con ella hasta que se haya establecido como poeta, lo cual nunca sucedió en vida.

En junio de 1819, luego de mucha presión financiera, Keats cambia de opinión y considera dejar la poesía para volverse cirujano, idealmente en un barco. Sin embargo, es convencido de darle un último intento a las letras con la obra *The Jealousies*, que quedó inconclusa.

En febrero de 1820, Keats sufre una hemorragia pulmonar con la cual se convence que morirá pronto. En noviembre del mismo año, deja Ingla-

terra para ir a Roma acompañado por Joseph Severn, un pintor joven que se encargó de cuidarlo hasta su muerte, y quien informó sobre el sufrimiento del poeta en sus últimos momentos. En la noche del 23 de febrero de 1821, Keats muere de tuberculosis y agradece a Dios que su hora al fin haya llegado.

Resumen

Un caballero pasea en su caballo por el bosque y se encuentra con una bella dama. Él se enamora al instante de ella, y ambos continúan juntos el paseo, durante el cual ella le da de comer raíces, maná y miel. Luego, él se duerme y tiene una pesadilla. El título del poema está en francés y se traduce como “la bella dama sin piedad”.

La Belle Dame sans Merci: A Ballad

O what can ail thee, knight-at-arms,
Alone and palely loitering?
The sedge has withered from the lake,
And no birds sing.

O what can ail thee, knight-at-arms,
So haggard and so woe-begone?
The squirrel's granary is full,
And the harvest's done.

I see a lily on thy brow,
With anguish moist and fever-dew,
And on thy cheeks a fading rose
Fast withereth too.

I met a lady in the meads,
Full beautiful—a faery's child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

I made a garland for her head,
And bracelets too, and fragrant zone;
She looked at me as she did love,
And made sweet moan

I set her on my pacing steed,
And nothing else saw all day long,
For sidelong would she bend, and sing
A faery's song.

La Belle Dame sans Merci: Una balada

Oh, caballero armado, ¿qué te aqueja?
Errante, solitario y cabizbajo.
En el lago las hojas están marchitas,
Y de los pájaros no se oye canto.

Oh, caballero armado, ¿qué te aqueja?
Sumido en palidez y quebranto.
La ardilla se ha provisto de alimento,
Y está lista la cosecha en el campo.

Veo un lirio en tu frente,
escarchada de fiebre y pesar,
Y una rosa se desvanece en tus mejillas
en un precoz marchitar.

Conocí a una dama en el prado,
Belleza rebotante: hija de un hada,
Su cabello era largo, su pie ligero,
Y salvaje su mirada.

Hice una corona para ella,
Pulseras, y perfumado vestido;
Me miró como si me amara,
Y lanzó un dulce suspiro.

La subí a mi corcel andante,
Y más nada vi durante todo el día,
Por el costado se inclinó y cantó,
De hadas, una melodía.

She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna-dew,
And sure in language strange she said—
'I love thee true'.

She took me to her Elfin grot,
And there she wept and sighed full sore,
And there I shut her wild wild eyes
With kisses four.

And there she lullèd me asleep,
And there I dreamed—Ah! woe betide!—
The latest dream I ever dreamt
On the cold hill side.

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried—'La Belle Dame sans Merci
Thee hath in thrall!'

I saw their starved lips in the gloam,
With horrid warning gapèd wide,
And I awoke and found me here,
On the cold hill's side.

And this is why I sojourn here,
Alone and palely loitering,
Though the sedge is withered from the lake,
And no birds sing.

Encontró raíces de dulce sabor para mí,
Y miel silvestre; y maná en el rocío,
Y, sin duda, en lengua extraña expresó:
Te amo de verdad, amor mío'.

Me llevó a su gruta élfica,
Y allí lloró y gran dolor suspiró,
Allí con cuatro besos,
Sus ojos tan salvajes cerró.

Y allí me hizo dormir,
Y allí soñó: ¡Ah, pobre alma mía!
El último de mis sueños
Sobre la colina fría.

Vi también a reyes y príncipes pálidos,
Guerreros pálidos, todos en palidez mortal;
Sollozaron: '¡Te ha cautivado
La bella dama sin piedad!'

Vi sus labios hambrientos en el ocaso,
Pasmado por la horrible señal,
Y desperté y me encontré aquí,
Sobre la colina glacial.

Y por eso aquí permanezco,
Errante, solitario y cabizbajo,
Aun cuando en el lago las hojas están marchitas,
Y de los pájaros no se oye canto.

Ella sin piedad, él sin paz

Estamos ante un poema de aquellos que contaban una historia. Es una característica que quizá no llame la atención, pero que conviene destacar, porque el joven John Keats está continuando una costumbre muy antigua de la poesía y que, en su época, empezaba a ser desplazada por otra tendencia. Quién sabe si fue gracias al Romanticismo, de cuya versión inglesa Keats es un gran exponente, que el contar historias fue alimentando otras prácticas literarias, como la novela, el cuento, la escritura teatral, o textos quizá menos ficcionales, como la crónica urbana que despunta con el primer auge moderno de las ciudades europeas en el siglo XIX, y poco después en América Latina. Y es que la muy dinámica modernidad daba motivos de sobra para contar historias.

Pues bien, es un momento en que las obras en verso van abordando, cada vez más, otro lado de la experiencia humana: el mundo interior del poeta. Keats, no obstante, se pone a contar una historia como era en un principio: en verso. Y lo hace en un esquema también muy conocido: con versos métricos y con rima. Pero la rima, por el hecho de ser solamente entre los versos 2 y 4 de cada estrofa, y al variar de una estrofa a la siguiente, resulta más sutil, menos pegajosa y, en fin, hace que el poema tenga un tono delicado y juguetón. Si nos ponemos a escuchar sólo su tarareo, sin tomar en cuenta las palabras, como cuando escuchamos una canción en un idioma que no dominamos, este poema también puede parecernos una canción, y sonarnos incluso como un juego de rimas, una jugarreta infantil. Y la repetición de la pregunta “¿qué te aqueja?” podría sonar a estribillo. Recordemos que, antiguamente, cuando la poesía se cantaba y se oía, las repeticiones eran nemotécnicas, es decir, ayudaban a memorizar y a seguir la intriga. Sin embargo, Keats hace reiteraciones con otros efectos, con otras consecuencias.

Veamos, primero, el pequeño cuento que nos presenta Keats y, enseguida, averigüemos qué ocurre al estar montado sobre este esquema de composición. Una voz anónima tiene la voz al comienzo, para identificar al “caballero armado” y para hacerle la pregunta que detona la his-

toria. Junto a esta interpelación, esa voz anónima hace una descripción del lugar. Y ese espacio se destaca en los típicos términos de la poesía romántica: como espacio natural, de hojas, lago y pájaros; elementos que además configuran un ambiente muy “solitario”, tal como el caballero. Lo romántico de esto, es que entre la figura del caballero y el paisaje hay continuidad; es decir, el espacio exterior y el espacio interior se reflejan recíprocamente, sin que podamos distinguir cuál influye a cuál. Ese “lirio en tu frente” y esa “rosa [que] se desvanece en tus mejillas” lo confirman. La mirada romántica consiste, en este plano, en proponer esa continuidad entre el ser humano y el mundo. Justo lo contrario a la ruptura que intentaba la ilustración, el gran rival del Romanticismo. Pero no nos desviemos.

Cuando el caballero responde, lo primero que indica es haberla conocido “en el prado”, lo que permite visualizarla como una flor o como simple hierba. Él no nos dice de dónde venía ella; sencillamente estaba ahí. Y la primera característica suya, en el relato, es una “belleza rebosante”, es decir, una belleza que rompe límites, excesiva y, entendemos, seductora, capaz de provocar la rendición del caballero. Hasta ahí, todo bien. Pero el narrador añade que es “hija de un hada”, o sea, un ser espiritual que puede ser de mal o de bien. Queda así planteado un enigma. Y su mirada “salvaje” nos deja en la cercanía de un peligro, nos hace presentir una fatalidad inminente.

Las tres estrofas siguientes refieren el encantamiento del caballero por esta beldad, el homenaje que le rinde de distintas maneras: adornarla, revestirla, llevarla consigo en su caballo. Recordemos que, en los códigos de conducta caballeresca de origen medieval, el gesto de subirla al caballo y llevarla corresponde a tomarla para sí, no como una propiedad sino como primer signo de compromiso, que deja a la mujer como sujeto de adoración. El caballero pone en acción sus habilidades, su fuerza física, para demostrar un firme respeto y sujeción a los encantos, a la belleza de esta mujer. El profesor C. S. Lewis, también poeta y novelista, nos enseñó que el amor medieval tenía esta seña de adoración, en que la mujer es colocada imaginariamente en un altar y en que al varón le corresponde hacer todos los alardes de destreza para quedar a su altura y poder seducirla, porque la belleza, además, es todavía una evidencia de lo sagrado, ante la

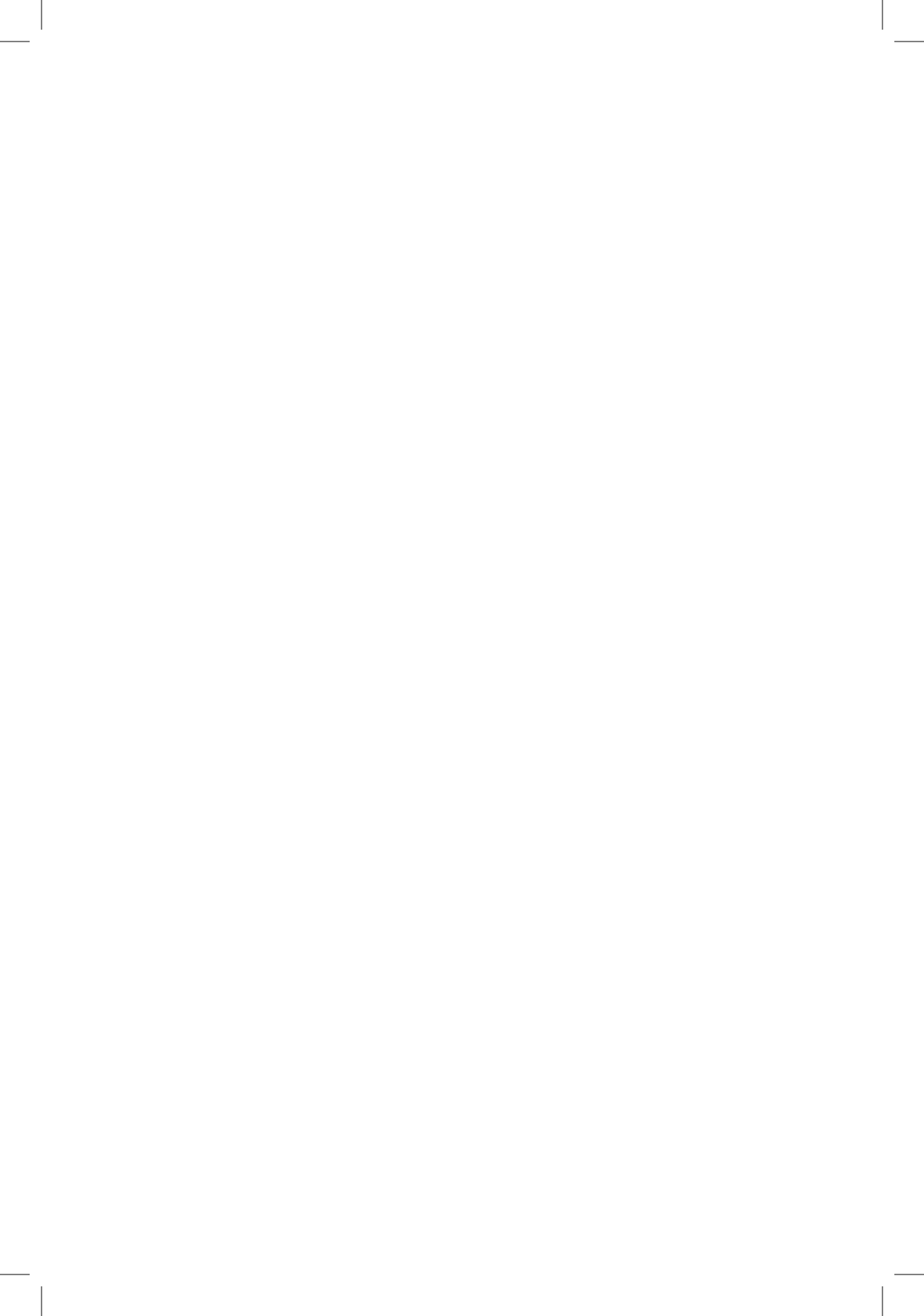
cual sólo cabe inclinar la cabeza y adorar. Y así es como nuestro caballero le rinde homenaje.

Si ponemos atención a la dama, el acto de cantar es muy importante. Podemos ya suponer que alguna seducción mayor está en camino. El canto de ella no es simplemente al aire, por distracción; es entonado al costado del caballero, quizá al oído. Como fuere, esto nos trae a la memoria el conocido episodio de la *Odisea* en que el protagonista escucha cantar a las sirenas. Un canto que seduce y subyuga, hace a los hombres abdicar de la voluntad para quedar en manos de esos seres maléficos. Por supuesto, el canto es bello; por eso atrapa. Quizá igual aquí: es posible que el caballero se deje llevar por ella, ¡él, que es quien debe llevarla!, a un lugar peligroso, a una situación maligna. Y no está de más aludir al “costado”, que desde la muerte de Jesús resulta ser una señal de vulnerabilidad, un lugar desprotegido. Así, el poema pasa del enigma al suspenso.

Y luego sucede, justamente, que es ella quien lo lleva a él. Tras agradecerle los sentidos con “raíces de dulce sabor”, “miel silvestre”, “maná en el rocío”, le declara un amor “en lengua extraña”. Todo es extraño. Y el caballero no expresa ya alegría. Ella lo conduce a una “gruta” donde cierra los ojos y hace dormir al caballero. Otra semejanza con el viaje de Odiseo: la estación en la gruta de Calipso. En el poema que estamos leyendo, es como si Keats se hubiese preguntado: ¿qué pasaría si el viajero se quedase ahí? Entonces acontece otro motivo romántico: el sueño, que es visión reveladora. Es en el sueño donde el caballero se entera de quién lo ha “cautivado”. Está literalmente cautivo de esta belleza maligna, de la *femme fatale*, la mujer encantadora y dominadora, que atrae y repele al mismo tiempo. La música popular –el bolero, el tango, la balada– ha exprimido este motivo en infinidad de canciones. Algo de esa fatalidad está también en la famosa gitana Carmen, de la ópera homónima de Georges Bizet. Lo mismo en algunas leyendas de G. A. Bécquer y en las novelas *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, y *Aura*, de Carlos Fuentes.

A esta altura del poema, el suspenso se trocó en horror: es la muerte misma, con “sus labios hambrientos”, quien atrapó al caballero. ¡Al caballero ahora muerto! Notemos que la última estrofa retoma las líneas iniciales y nos permite entender la repetición del esquema de composición

utilizado por Keats. Ya no se trata de ayudarnos a memorizar la intriga de la historia, sino de comprender que el caballero es quizá... un alma en pena, un alma sin descanso. Un ser sin paz, condenado a errar por ese desolado paraje, a repetir sus pasos y a contar su historia, una y mil veces, a cualquier caminante que repare en él.



Mary Shelley
(1797-1851)

“Amar en soledad y misterio”

Biografía

Además de ser considerada una autora esencial de la literatura gótica y romántica, Mary Wollstonecraft Shelley es reconocida por haber publicado la primera obra de ciencia ficción de la historia: *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

Mary Shelley nace el 30 de agosto de 1797. Sus padres fueron destacadas figuras de la sociedad británica de la época. Ambos filósofos, William Godwin se desempeñó en el ámbito de la filosofía política, mientras que Mary Wollstonecraft escribió influyentes textos feministas. Shelley, sin embargo, no pudo conocer a su madre sino a través de lo que le contaron y, principalmente, a través de sus escritos, puesto que a casi dos semanas de su nacimiento Mary Wollstonecraft falleció por las complicaciones post-parto. De manera extensa pero informal, Shelley es educada por su padre, quien buscó legarle sus creencias más liberales. En septiembre de 1801 William Godwin vuelve a casarse, esta vez con Jane Clairmont. Gracias al matrimonio, Mary logra amistar con su hermanastra, Claire Clairmont, quien eventualmente se convertiría en una de las varias amantes de Lord Byron.

En 1814, Mary conoce a uno de los seguidores políticos de su padre, Percy Bysshe Shelley, un hombre mayor y casado que tenía una hija y que estaba a la espera de un segundo hijo. Pese a esto, Mary y Percy se enamoran y en julio de ese mismo año deciden escaparse junto a Claire y dejar atrás a la esposa de Percy, que estaba embarazada. Los tres llegan a Suiza, pero tras un tiempo y debido a las dificultades económicas deciden volver a Inglaterra. El retorno, sin embargo, no es gratuito: William Godwin se rehúsa a recibir a su hija, quien regresaba esperando un hijo. Por casi tres años, Mary y su padre se mantienen comunicados.

Desafortunadamente, en 1815, la primera hija de Mary y Percy Shelley nace de forma prematura y poco tiempo después muere. Tras esto, Mary padece un desequilibrio mental y se hunde en una depresión. El 25 de enero de 1816, no obstante, nace su segundo hijo, William, lo que le permite a Mary reestablecerse. La familia viaja ese mismo año a Geneva, junto a Claire y Lord Byron, donde los espera un verano particularmente oscuro

y lluvioso. Enclaustrados en una mansión por varios días seguidos, Lord Byron sugiere competir por quién logra escribir el mejor cuento de fantasmas. Es en estos días que Mary empieza a concebir la historia del doctor Frankenstein y el “monstruo” hoy en día mejor conocido por el apellido de su creador. En 1818 publica la versión definitiva de la obra, que es un éxito de ventas inmediato.

En 1816, ya no pudiendo soportar la infidelidad y el abandono de Shelley, la esposa del poeta romántico se suicida. En ese mismo mes Mary y Percy se casan, y juntos esperan la llegada de su tercera hija. Debido al matrimonio, Mary y su padre vuelven a relacionarse. Lamentablemente, en los siguientes años solo suceden tragedias: su hija Clara muere en 1818 de disentería, y al año siguiente su hijo William muere de malaria. Mary cae en una profunda depresión que lo aliena de su esposo. En 1822, Mary por poco sobrevive a la pérdida de un embarazo. Percy, en lugar de acompañarla, se va a navegar al golfo de Spezia con un amigo. Dos semanas después de la partida de Percy, se rescatan tres cadáveres del mar: uno de ellos, el del poeta. El cuerpo es cremado, pero Mary consigue quedarse con el corazón calcinado de Percy, que conservara hasta sus últimos días.

Pese a todos los problemas maritales, Mary decide editar los poemas restantes de Percy. Si bien en un principio su suegro se lo prohíbe, Mary logra publicar en 1839 los escritos de Percy tras la promesa de que no publicaría sus memorias. El resto de su vida, Mary se desempeña como escritora, editora y activista. Su labor como tal se concentró en ayudar a las mujeres marginadas por la sociedad, como las lesbianas y las embarazadas fuera del lazo matrimonial. Mary Wollstonecraft Shelley fallece el 1 de febrero de 1851, a sus 53 años, tras unos últimos años de sucesivas enfermedades. Se estima que pudo haber sufrido cáncer cerebral.

Resumen

El poema relata la desgarradora emoción de un amor no correspondido, y que la hablante solo puede vivir desde su soledad. Los apasionados e incontrolables sentimientos hacia el ser amado terminan por sumirla en un profundo sufrimiento.

To love in solitude and mystery

To Love in Solitude and Mystery;
To prize one only who can ne'er be mine;
To see a dark gulf yawn fearfully
Between myself and my selected shrine,
And prodigal to one —myself a slave—
What harvest reap I from the seed I gave?

Love answers with a dear and subtle wile;
For he incarnate comes in such sweet guise,
That, using but the weapon of a smile,
And gazing on me with love-kindling eyes,
I can no more resist the strong control,
But to his worship dedicate my soul.

Amar en soledad y misterio

Amar en Soledad y Misterio;
Idolstrar a quien nunca querrá mi amor;
Entre mí misma y mi elegido santuario
Un oscuro abismo bosteza con temor,
Y pródigo para uno, yo misma una esclava,
¿Qué cosecharé de la semilla que cultivaba?

El amor responde con una preciada y sutil mentira;
Porque él encarna tan dulce aspecto,
Que, usando solo el arma de su sonrisa,
Y contemplándome con ojos que encienden afecto,
Ya no puedo resistir más el intenso poder,
De venerarlo con todo mi ser.

Idolatría del amor

El título del poema de Mary Shelley nos adelanta el temple de ánimo que recorrerá el relato de la hablante a lo largo de los versos. Por una parte, tenemos “amar”, como la actividad y razón de ser del poema, mientras que, por la otra, la “soledad” y el “misterio” nos remiten a un obstáculo en este sentir. Todo parece indicar que se trata de un amor no correspondido o que quizás aún no ha sido declarado. Con estas pistas poco esperanzadoras, comenzamos el viaje guiados por la voz que nos va dando cuenta de su desgarrador sufrimiento ante un amor que no tiene a quién entregar.

El primer verso del poema repite el título, “amar en soledad y misterio”, como un mantra que refleja el estado mental de la hablante. Luego, desde el segundo verso, se nos introduce a lo que sería la figura del objeto de amor y devoción de la protagonista en “idolstrar a quien nunca querrá mi amor”. Con este verso se nos presenta a un ser que ha sido puesto en un pedestal, como un objeto de idolatría, el cual sería inalcanzable para la hablante. En el “nunca querrá mi amor” se manifiesta el dolor de saber que, por más intenso que sea su sentimiento, no será digno de ser aceptado por su amado. Como contraparte a este ser idolatrado, ella se mantiene en la sombra y la oscuridad, amándolo y admirándolo desde lejos, en el lugar que la hablante ha llamado su santuario. En el sexto verso se reanuda el sentir desesperanzador de la voz, “¿Qué cosecharé de la semilla que cultivaba?”, para reafirmar la idea de que no florecerá nada desde el amor que ha cultivado la hablante.

Si bien en la primera estrofa del poema se nos introduce lo que sería la figura del ser amado, nunca se pone un rostro concreto a la figura, sino que se remite constantemente a una entidad abstracta, la cual podría entenderse de dos formas: o efectivamente está aludiendo a la imagen de un hombre concreto o se refiere a la idea misma de amar. Cuando en los versos 7 y 8 la hablante señala “el amor responde con una preciada y sutil mentira; / porque él encarna tan dulce aspecto”, el pronombre en tercera persona singular “él” podría ser tomado por concordancia gramatical como una referencia a “el amor”. El amor como un sentimiento materia-

lizado, que adquiere su propia figura en el relato del poema. Es el amor, idealizado y romántico, el que engaña y seduce, a partir de la dulzura de su aspecto, al espíritu de la hablante, y el que terminará por hacerla sufrir.

Si bien en los versos 8, 9 y 10 se hace alusión a una sonrisa y a los ojos de este objeto de adoración, lo que podría ser tomado como la caracterización de una figura humana, ello no descarta la lectura de que es el amor en sí mismo sobre lo que habla la voz en el poema. Hay una personificación del sentimiento a partir de la necesidad de la hablante de darle una forma. Los versos con los que cierra el poema, “ya no puedo resistir más el intenso poder, / de venerarlo con todo mi ser”, transforman la adoración al amor como si fuera una religión: se le entrega un poder superior al cual no somos capaces de resistir, dedicando nuestras vidas a buscarlo.

Si bien la entrega total a la pasión por parte de la hablante se condice con uno de los rasgos más característicos del romanticismo, la corriente literaria que impera en el tiempo de Shelley, su intensidad es tan extrema que ella termina por ser esclavizada, “Y pródigo para uno, yo misma una esclava”. La individualidad, el “yo” de la hablante, se quiebra producto de esta dependencia que desarrolló en torno a la figura del amor, delatando su incertidumbre y temor en el verso “¿qué cosecharé de la semilla que cultivaba?”. La experiencia de este amor tan intenso y profundo, que, al no ser correspondido, al no ser recibido ni aceptado por otro, se transforma en una tragedia.

Podemos establecer un paralelo entre “Amar en soledad y misterio” con algunos de los poemas que forman parte de *Desolación*, escritos por Gabriela Mistral. En ellos, la poeta recupera algunos de los motivos del amor no correspondido, dando cuenta de las diferentes formas en las cuales puede brotar el sentimiento. En “El amor que calla”, la hablante se lamenta por las diferentes formas que tienen de amar los hombres y las mujeres. Un lamento que prefiere mantener para sí misma, prefiriendo callar antes de manifestarlo. “Todo por mi callar atribulado / que es más atroz que el entrar en la muerte”. Este silencio se asemeja a la soledad que describe Shelley, mostrando dos formas de sufrimiento privado por parte de la mujer.

En el poema “Balada”, Mistral ahonda una nueva forma de amor no correspondido: cuando el ser amado quiere a otra, por lo que no queda nada más que observar desde lejos, “Él pasó con otra / yo le vi pasar”. La poeta sitúa a la hablante en el mismo santuario oscuro en el que se encuentra su par en el poema de Shelley, “¡Y estos ojos míseros / le vieron pasar!”. Bajo esta lectura, la obra se transforma en un canto de dolor desgarrador, donde ambas mujeres se ven reducidas producto de la intensidad de su amor no correspondido.

Por último, la pérdida de la razón ocasionada por el enamoramiento se refleja en el poema “Amo amor”, en el cual Mistral presenta el sentimiento como un hechizo que penetra de manera tan profunda, que no queda más remedio que amar hasta morir: “Te ofrece el brazo cálido, no le sabes huir. / Echa a andar, tú le sigues hechizada aunque vieras / ¡que eso para en morir!”. Con “Ya no puedo resistir más el intenso poder, / De venerarlo con todo mi ser”, Shelley lleva a cabo una reflexión similar: no es posible liberarse de la intensa locura del amor.

Alfred Tennyson
(1809-1892)

“Titono”

Biografía

Hijo del reverendo George Clayton Tennyson y Elizabeth Fytche, nace Alfred un 6 de agosto de 1809 en Lincolnshire, Inglaterra. Era el tercero de 11 hijos¹. Fue a la escuela por unos pocos años antes de retirarse por el acoso de sus compañeros. El resto de su educación fue dirigida por su padre, que coleccionaba libros clásicos ingleses que fueron leídos con fervor durante la infancia del joven poeta.

Se dice que Tennyson empezó a escribir poesía desde los ocho años, una pasión que compartía con sus hermanos Frederick y Charles. El trío de hermanos escribió *Poems by Two Brothers* que fue publicada en 1827. Esta fue una epopeya de 6000 versos de los cuales Alfred contribuyó con más de la mitad. Como demostrará más tarde, las obras de Tennyson están fuertemente inspiradas por temáticas mitológicas y medievales que fueron aprendidas en los libros clásicos que guardaba su padre, tal como se ve en poemas como “Tithonius”, incluido en esta antología, y “Ulysses”, e “*Idylls of the Kings*”, que fueron ciclos de poemas narrativos publicados entre 1859 y 1885.

El mismo año en el que publicó por primera vez, empieza su carrera de estudiante en Trinity College, donde conoce al que sería su mejor amigo, Arthur Hallam, y con quien se une a Los Apóstoles, un grupo estudiantil de exclusivos intereses intelectuales. En 1829 gana una medalla de oro por su poema “Timbuctoo” y al año siguiente publica su primera colección personal, *Poems, Chiefly Lyrical*.

Tras la muerte del padre de Tennyson en 1831, Alfred tuvo que dejar la universidad dada la gran cantidad de deudas que hereda. Su abuelo termina encargándose de la situación financiera de la familia. Como tercer hijo, se esperaba que el poeta se dedicara a una profesión considerada seria, pero se mantuvo en la poesía. A fines de 1832 publica *Poems*, libro que, debido a las fuertes críticas adversas, disuadió al poeta de publicar por los

1. Se cree, incluso, que los Tennyson son descendientes del rey Eduardo III de Inglaterra.

siguientes diez años. Al mismo tiempo, se produce la muerte de Hallam a causa de un derrame cerebral, hecho que exacerba la depresión del poeta.

En 1836, Alfred se enamora y se compromete para casarse con Emily Sellwood. Sin embargo, por preocupaciones de salud y financieras, Tennyson cancela el compromiso en 1840. La familia del poeta tenía una historia de epilepsia y no quería cargarle ese peso a su futura esposa.

En 1842 publica dos tomos de poesía que recibieron buena crítica. Entre ellos está uno de sus poemas más famosos: “The Lady of Shalott”. Luego de esto, Tennyson publica su obra más reconocida, “In Memoriam A.H.H.” (1850), en honor a la muerte de Hallam. Esta racha de poemas exitosos le granjeó una especie de fama y de seguridad financiera que, sumadas a la noticia de que no había contraído epilepsia, lo llevan a pedirle matrimonio nuevamente a Emily Sellwood. La pareja se casa en junio de 1850. Ese mismo año, es elegido “poeta laureado” por la Reina Victoria, con quien mantuvo una relación cercana. En 1883 recibe el título de “Baron Tennyson de Aldworth y Freshwater”, mejor conocido simplemente como Lord Tennyson.

El poeta y su mujer tuvieron dos hijos: Hallam y Lionel, nacidos respectivamente en 1852 y 1854. El segundo murió en 1886 en un barco que viajaba desde India a Inglaterra. Esta muerte también afectó profundamente al poeta, quien hace referencia a ella en su libro *Demeter and other poems*. Tennyson fue uno de los poetas más aclamados en su tiempo, y algunas personas incluso asediaban su casa para verlo de cerca. Llegó a tener fans equivalentes, en proporción, a los del grupo The Beatles. En sus días finales, contrae la gota y muere el 6 de octubre de 1892.

Resumen

Tennyson se inspira en la mitología griega y toma como hablante la figura de Titono, a quien Zeus concedió la inmortalidad a petición de la diosa Eos. El poema se inicia cuando el hablante ya lleva muchos años sobre la tierra, pero su cuerpo y espíritu han envejecido, ya que Eos olvidó incluir la juventud eterna en la petición que hizo. Titono reflexiona acerca de la vida, la muerte y el mundo que no puede abandonar.

Tithonus

The woods decay, the woods decay and fall,
The vapours weep their burthen to the ground,
Man comes and tills the field and lies beneath,
And after many a summer dies the swan.
Me only cruel immortality
Consumes: I wither slowly in thine arms,
Here at the quiet limit of the world,
A white-hair'd shadow roaming like a dream
The ever-silent spaces of the East,
Far-folded mists, and gleaming halls of morn.

Alas! for this gray shadow, once a man—
So glorious in his beauty and thy choice,
Who madest him thy chosen, that he seem'd
To his great heart none other than a God!
I ask'd thee, 'Give me immortality.'
Then didst thou grant mine asking with a smile,
Like wealthy men, who care not how they give.
But thy strong Hours indignant work'd their wills,
And beat me down and marr'd and wasted me,
And tho' they could not end me, left me maim'd
To dwell in presence of immortal youth,
Immortal age beside immortal youth,
And all I was, in ashes. Can thy love,
Thy beauty, make amends, tho' even now,
Close over us, the silver star, thy guide,
Shines in those tremulous eyes that fill with tears
To hear me? Let me go: take back thy gift:
Why should a man desire in any way
To vary from the kindly race of men
Or pass beyond the goal of ordinance
Where all should pause, as is most meet for all?

Titono

Los bosques se pudren, los bosques se pudren y caen,
Los vapores lloran su carga sobre el suelo,
Viene el hombre y ara la tierra y yace bajo ella,
Y al cabo de muchos veranos muere el cisne.
Solo a mí la cruel inmortalidad consume:
Me marchito lentamente en tus brazos,
Aquí en el tranquilo límite del mundo,
Una sombra canosa deambulando como un sueño
Los espacios de silencio eterno del Oriente,
Las profundas y densas nieblas, y los brillantes salones del amanecer.

¡Ay! Por esta sombra gris, alguna vez un hombre,
Tan glorioso en su belleza y tu elección,
Que lo convertiste en tu elegido, que parecía
A su propio gran corazón nada menos que un Dios.
Te pedí, 'Dame la inmortalidad.'
Y concediste mi deseo con una sonrisa,
Como la gente rica, que no le interesa cómo da.
Pero tus potentes horas trabajaron indignamente su voluntad,
Y me golpearon y me hirieron y me consumieron,
Y aunque no pudieron darme fin, me dejaron mutilado,
Para vivir en presencia de la juventud inmortal,
Edad inmortal al lado de juventud inmortal,
Y todo lo que fui, cenizas. ¿Puede tu amor,
Tu belleza, enmendar algo, aun cuando ahora,
Cerca de nosotros, la estrella de plata, tu guía,
Brilla en esos ojos trémulos que se llenan de lágrimas
Al escucharme? Déjame partir: toma de vuelta tu regalo:
¿Por qué debería querer un hombre en cualquier forma
Variar de la apacible raza de los seres humanos,
O ir más allá del fin de la vida
Donde todos debemos parar, pues es lo mejor para todos?

A soft air fans the cloud apart; there comes
A glimpse of that dark world where I was born.
Once more the old mysterious glimmer steals
From thy pure brows, and from thy shoulders pure,
And bosom beating with a heart renew'd.

Thy cheek begins to redden thro' the gloom,
Thy sweet eyes brighten slowly close to mine,
Ere yet they blind the stars, and the wild team
Which love thee, yearning for thy yoke, arise,
And shake the darkness from their loosen'd manes,
And beat the twilight into flakes of fire.

Lo! ever thus thou growest beautiful
In silence, then before thine answer given
Departest, and thy tears are on my cheek.

Why wilt thou ever scare me with thy tears,
And make me tremble lest a saying learnt,
In days far-off, on that dark earth, be true?
'The Gods themselves cannot recall their gifts.'

Ay me! ay me! with what another heart
In days far-off, and with what other eyes
I used to watch—if I be he that watch'd—
The lucid outline forming round thee; saw
The dim curls kindle into sunny rings;
Changed with thy mystic change, and felt my blood
Glow with the glow that slowly crimson'd all
Thy presence and thy portals, while I lay,
Mouth, forehead, eyelids, growing dewy-warm
With kisses balmier than half-opening buds
Of April, and could hear the lips that kiss'd
Whispering I knew not what of wild and sweet,

Una suave brisa despeja las nubes; ahí viene
Un destello de ese mundo oscuro en el cual nací.
Una vez más, el antiguo brillo se escapa
De tus cejas puras, y de tus hombros puros,
Y tu pecho late con un corazón renovado.

Tus mejillas se tornan rojas en la oscuridad,
Tus dulces ojos brillan lentamente cerca de los míos,
Pero antes de que cieguen a las estrellas, y el conjunto salvaje
Que te ama, deseoso de tu yugo, ascienda,
Y sacuda la oscuridad de sus crines sueltos,
Y torne la penumbra en copos de fuego.

¡Mira! Antes de que crezca tu belleza
En el silencio, y antes de que des tu respuesta
Te vas, y tus lágrimas quedan en mi mejilla.

¿Por qué infundes miedo en mí con tus lágrimas,
Y me haces temblar, a menos que un dicho que aprendí,
En aquellos lejanos días, en aquella oscura tierra, sea verdad?
'Los Dioses no pueden revocar sus regalos.'

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! con qué corazón tan distinto
En días pasados, y con qué otros ojos,
Solía mirar, si es que era yo quien miraba,
La silueta luminosa formándose a tu alrededor, y veía
Los rulos oscuros encenderse en anillos de fuego;
Cambiaba con tu cambio místico, y sentía mi sangre
Brillar con el brillo que lentamente teñía de rojo toda
Tu presencia y tus portales, mientras yacía acostado,
Mi boca, frente, párpados sintiendo crecer un calor como rocío
Con besos más suaves que capullos entreabiertos
De abril, y podía oír a los labios que besaban
Susurrar no sé qué sobre algo salvaje y dulce,

Like that strange song I heard Apollo sing,
While Ilion like a mist rose into towers.

Yet hold me not for ever in thine East:
How can my nature longer mix with thine?
Coldly thy rosy shadows bathe me, cold
Are all thy lights, and cold my wrinkled feet
Upon thy glimmering thresholds, when the steam
Floats up from those dim fields about the homes
Of happy men that have the power to die,
And grassy barrows of the happier dead.

Release me, and restore me to the ground;
Thou seest all things, thou wilt see my grave:
Thou wilt renew thy beauty morn by morn;
I earth in earth forget these empty courts,
And thee returning on thy silver wheels.

Como una extraña canción que escuché a Apolo cantar,
Cuando Troya como una niebla se alzaba en torres.

Pero no me retengas para siempre en tu Oriente:
¿Cómo puede mi naturaleza fundirse con la tuya?
Con frialdad me bañan tus sombras rosas, frías
Son todas tus luces, y fríos los pies llenos de arrugas
Sobre tus resplandecientes umbrales, mientras el vapor
Asciende desde aquellos oscuros campos cerca de las casas
De personas felices que tienen el poder de morir,
Y de los túmulos cubiertos de pasto de los aún más felices muertos.

Libérame y entrégame a la tierra;
Tú todo lo ves y mi tumba verás:
Renovarás tu belleza mañana tras mañana;
Y yo, tierra en la tierra, olvidaré estos salones vacíos
Y a ti volver sobre tus ruedas de plata.

Condenado a la vida

La naturaleza está marcada por ciclos. Las estaciones van y vienen cada año, el sol y la luna marcan el paso de los días y las noches, mientras que la dualidad formada por vida y muerte determinan la existencia de todos los seres. Producto de esto, el ser humano pasa su vida con solo una cosa clara: algún día llegará el momento en que deberá tener su encuentro final con la muerte. Porque todo es ciclo en la naturaleza, incluso el ser humano.

Ante esta condición, el saberse finito se ha transformado en una de las angustias que han marcado a hombres y mujeres durante toda su historia. La figura de la muerte se ha transformado en la cultura occidental en una sombra que atormenta a los seres humanos quienes, en un deseo narcisista, aspiran a la trascendencia en la vida eterna. Las mismas religiones cobijan bajo el consuelo de que hay algo más allá de la muerte, una existencia eterna ya sea en un paraíso, una reencarnación o un nuevo plano. Pero hay otros para quienes esta promesa no es suficiente. Hay quienes el miedo a morir puede atormentarlos constantemente –incluso la idea de lo que podría significar la pérdida de un ser querido–, mientras que otros prefieren simplemente no pensar en ella.

Es este conflicto existencial del ser humano el que aborda el poema “Tithonus”, de Alfred Lord Tennyson, al abarcar preguntas que apelan directamente a la condición humana. Alcanzar la vida eterna ¿nos traerá tranquilidad y felicidad? ¿Qué ocurre si desafiamos a la misma naturaleza y rompemos su dinámica cíclica?

Para poder hacer una lectura más clara respecto al poema, es necesario tomar en cuenta la historia que da inspiración a la composición de la obra: el mito griego de Titono y Eos. Titono era un mortal hijo del rey de Troya Laomedonte, conocido por todos debido a su belleza deslumbrante. Y es que era deslumbrante a tal punto, que logró cautivar y enamorar a Eos, diosa del amanecer, quien quiso hacer suyo a Titono para siempre. Ahora, como la mortalidad de su amado era un problema, ella fue hasta donde el mismo Zeus para pedir la inmortalidad del príncipe. Pero la diosa

olvidó incluir una parte importante en su petición: que la belleza y juventud del griego fueran también eternos. Titono fue condenado entonces a caminar hasta el fin de los tiempos por la tierra, como si fuera un dios más, pero con un cuerpo que iba recibiendo las marcas del paso del tiempo y dejaba atrás la belleza que había enamorado a Eos... y se hacía cada vez más anciano. Hasta que, según cuenta el mito, terminó transformado en un grillo. ¿Qué hacer entonces con esta vida a la que le sobra el tiempo, pero que carga en sí con la marca de la muerte?

A lo largo de todo el poema, Tennyson va haciendo referencias al cumplimiento de los ciclos de la vida, oponiendo la figura del protagonista como un monstruo que desafía lo más propio de su condición humana. Porque todo muere, todo tiene un fin en esta historia: “Los bosques se pudren, los bosques se pudren y caen”, remarcando que incluso aquello que parecía eterno –ante los ojos de una corta vida humana– va a morir. “Viene el hombre y ara la tierra y yace bajo ella”, recordando en esta sentencia lo que debería haber sido del príncipe troyano. Incluso es mencionada la imagen del cisne, símbolo de la vida y el amanecer –y a veces entendido como el mismo canto del poeta– que también “al cabo de muchos veranos muere”. Lo único que sigue en pie es la insolente figura inmortal de Titono. La monstruosidad de la existencia del personaje, una aberración para el ciclo natural de la vida se ve reflejada en la misma destrucción de lo que alguna vez fue su belleza y juventud (“me marchito lentamente en tus brazos”, “Una sombra canosa deambulando como un sueño”). De lo que alguna vez fue el amante de Eos, solo queda un lejano recuerdo.

El poema de Tennyson da un giro respecto al mito original. Según lo que el propio hablante señala, fue él quien pidió la vida eterna (“Te pedí, 'Dame la inmortalidad'/ Y concediste mi deseo con una sonrisa”), cambiando el significado de la historia. Si Eos era quien reclamaba la vida eterna para Titono, se trataba de un acto egoísta en el que la necesidad de retener al ser amado le impide ver que solo se está aferrando a una cáscara de lo que es la persona en vida. ¿Y quién no ha pensado en retener a un ser querido de la misma manera? Eos lo acosa con su recuerdo hermoso e inmortal, mientras que él solo acumula años. Algunos estudiosos han sugerido que esta lectura se relaciona con un evento de la misma vida

del poeta, quien, tras la muerte prematura de su amigo Arthur Hallam, se obsesionó con el recuerdo eterno de la juventud de este.

Si es Titono quien pide la inmortalidad, el deseo egoísta cambia su connotación. No es una víctima de Eos, sino que es el causante de su propia desgracia, el culpable de alterar la naturaleza. Porque... si una persona logra burlar a la muerte y prolongar su vida por más años de lo naturalmente posible, ¿no adquiere su existencia una nueva condición que lo aleja de su esencia original como ser humano? La vida, regida ineludiblemente por ciclos, necesita de la muerte no como oposición, sino como un complemento que permite otorgarle sentido. Romper esta relación implicaría una transgresión a las reglas mismas de la naturaleza.

Titono, como hombre inmortal, materializa esta monstruosidad en el efecto de los años por su cuerpo (“Y aunque no pudieron darme fin, me dejaron mutilado”), que ha hecho de él solo un recuerdo de lo que alguna vez fue (“Y todo lo que fui, cenizas”). Y, aunque también se le hubiera concedido el deseo de la juventud eterna para acompañar la inmortalidad, no se resuelve el problema de fondo: ¿qué es el hombre si no posee la capacidad –y necesidad– de morir para poder darle sentido a su vida? El poema termina por ser no solo un reflejo de una de las ambiciones que han estado más presentes a lo largo de la historia del ser humano, sino que también permite demostrar los problemas que acarrea desafiar el tiempo y vivir de forma eterna.

Los tópicos y los cuestionamientos tratados en la obra de Tennyson terminan por hacer eco en la corriente artística que predomina en los años de composición de “Tithonus”: el postromanticismo, como un puente que une el periodo romántico y el realista. Por una parte, los elementos románticos son evidentes. Se conservan los tópicos de la belleza, el amor y la juventud, los cuales fueron fuertemente idealizados por este movimiento, junto con las referencias a la mitología griega, temática recurrente en las obras de los artistas románticos. Pero, por otra parte, el realismo se hace presente en la reflexión profundamente pesimista y angustiante acerca de lo que implica la vida eterna, provocando como efecto que haya una “idealización” del cumplimiento de los ciclos de la vida.

La presencia constante de la muerte, el temor a su llegada, la curiosidad de qué ocurre tras ella y el orgulloso desafío de esquivarla se ha manifestado en múltiples formas artísticas. En el mundo hispanoparlante, se evoca el vínculo indisoluble de la vida y la muerte en la elegía funeraria “Coplas por la muerte de su padre”, de Jorge Manrique, especialmente en la conocida cita de la copla III: “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir”. La angustia de la cercanía entre una y otra fue plasmada por Bécquer en la rima LXIX: “Al brillar un relámpago nacemos/ y aún dura su fulgor cuando morimos/ ¡tan corto es el vivir!”. Angustia que volvería a hacerse presente hacia comienzos del siglo XX, cuando el poeta nicaragüense Rubén Darío escribe en su poema “Lo fatal”: “Y el espanto seguro de estar mañana muerto”.

Una temática de la que no solo la literatura se ha hecho cargo y que no ha perdido su peso con el paso del tiempo. En la actualidad, incluso productos televisivos plantean a su audiencia la pregunta sobre si es la muerte el límite de la vida, y qué ocurre cuando la desafiamos y buscamos alcanzar la eternidad por nuestros medios. Es el caso de la serie de la cadena HBO, “Westworld”, que a partir del uso de la inteligencia artificial cuestiona que sea posible –y en tal caso, qué tan ético es– vivir por siempre. Pero la desgracia de Titono, que refleja la condena a quien se atreva a alterar el ciclo natural, se hace presente en todos estos ejemplos: morir no es lo terrible, sino el no morir. Pues la muerte es aquello que nos hace más humanos y le da un verdadero sentido a nuestra existencia en esta tierra.



Emily Dickinson
(1830-1886)

"El corazón pide placer"

Biografía

Emily Dickinson es una de las poetas más importantes y populares de los Estados Unidos. Aunque a lo largo de su vida fue reconocida principalmente por sus notables habilidades como jardinera, su talento y pasión se encontraban en la poesía, arte que practicaba en secreto. Por esta razón, la gran parte de su obra permaneció en las sombras hasta después de su muerte.

Emily Dickinson nace un día 10 de diciembre de 1830 en Amherst, Massachusetts. Su padre, una figura clave dentro de su vida y obra, fue un reconocido abogado y político. Emily recibe una educación clásica durante sus primeros años, para luego comenzar a asistir a la Academia de Amherst, que hacía pocos años antes había comenzado a aceptar niñas. En 1847, ingresa en Mount Holyoke Female Seminary por solo un año. Nadie sabe exactamente el motivo por el cual deja de asistir a esta institución, pero se especula que fue debido a que no estaba bien de salud, que se oponía naturalmente a la orientación evangélica de la academia, y que no le gustaba la manera en la que los profesores reprendían a las alumnas, entre otras cosas.

En 1848, Dickinson se hace amiga de Benjamin Franklin Newton, quien la apoya en su pasión por la poesía. Es él quien le regala un libro de Ralph Waldo Emerson, que se convertiría en una de sus influencias más grandes. Newton decía que quería vivir para ver como Emily triunfaba como poeta. Lamentablemente, muere de tuberculosis antes de que eso sucediera.

A mediados de la década de 1850, la madre de Dickinson cae enferma, lo que la condena a yacer postrada hasta su muerte en 1882. El tiempo que Emily está recluida en casa cuidando a su madre son los años más productivos para ella como poeta, especialmente la primera mitad de la década de 1860. En este tiempo, perfecciona sus obras anteriores y escribe nuevos versos. De esta forma, alcanza a escribir casi 800 poemas, muchos de los cuales no verían la luz hasta después de su muerte. Y aunque algunos son publicados por Samuel Bowles, editor de la revista *Springfield Republican*, aparecen previamente “editados” según la gramática tradicional y, por ende, pierden mucho del sentido literario original de la poeta.

Dickinson mantiene correspondencia con mucha gente durante su vida. Entre las personas más destacables, están Susan Gilbert, su cuñada, con quien se rumorea que mantenía un amorío; Thomas Wentworth Higginson, crítico literario que se volvió su amigo cercano manteniendo una relación casi exclusivamente por carta; y Otis Phillip Lord, un juez de mayor edad y del cual su mujer decía que su relación con Dickinson fue un romance tardío.

A finales de los 1860, Dickinson deja de salir de su casa. Rara vez invita gente a su casa y a veces les habla a través de una puerta. En este período, se convierte en una suerte de mito en Amherst, la “mujer de blanco”, ya que la única ropa que usa es un vestido de este color. Algunos especulan que Dickinson sufría de agorafobia y su familia estaba tratando de respetar su privacidad. Son años en que su productividad poética baja notablemente y lo que escribe es editado de forma esporádica.

En la década de 1880 ocurre una serie de muertes traumáticas en la vida de Dickinson: su padre sufre un derrame cerebral (aun así, Dickinson no sale de su casa para ir al funeral), también su madre, y su sobrino favorito, hijo de Susan y su hermano, muere de fiebre tifoidea. La poeta sufre una depresión en los siguientes años hasta que se desmaya en el verano de 1885. Débil y con pocas esperanzas de vida, le ruega a su hermana Lavinia que quemara sus papeles. Emily Dickinson muere el 15 de mayo de 1886 a los 55 años.

Lavinia cumple con quemar la mayor parte de la correspondencia de su hermana. No obstante, al encontrar la colección de poemas de Emily se obsesiona con la idea de publicarlos, y lo consigue cuatro años después de su muerte. Desde 1890 la fama de Emily Dickinson no ha parado de crecer a nivel mundial.

Resumen

El poema de Dickinson gira en torno al tema del amor y los estados que atraviesa el corazón ante un enamoramiento. La pasión y el sufrimiento se presentan como la dicotomía que constituye al sentimiento amoroso. El corazón exige goce y placer, pero debe estar atento a las consecuencias del dolor.

The Heart asks Pleasure

The Heart asks Pleasure – first –
And then – Excuse from Pain –
And then – those little Anodynes
That deaden suffering –

And then – to go to sleep –
And then – if it should be
The will of its Inquisitor
The liberty to die –

El corazón pide placer

El Corazón pide Placer – primero –
Y luego – Excusa del dolor –
Y luego – esos pequeños Anodinos
Que alivian el sufrimiento

Y luego – dormir –
Y luego – si así es
La voluntad de su Inquisidor
La libertad de morir –

Las etapas del amor

En los nueve versos que componen la obra, breves y de apariencia sencilla, la poeta estadounidense nos presenta lo que a primera vista parece ser una enumeración de estados por los cuales atraviesa el corazón de una persona en algún momento de su vida. No hay un hablante lírico en primera persona ni referencias explícitas a personajes que puedan estar participando de lo que ocurre en el poema, lo cual puede causar una sensación en el lector de estar distanciado de las acciones descritas, al no poder involucrarse de forma directa con alguna entidad. La voz que se hace presente es simplemente un observador que sentencia el paso del placer al dolor.

A pesar de la brevedad del poema, la abstracción de las emociones y sensaciones que la poeta plasma en sus versos permite que este quede abierto a múltiples interpretaciones. Una de las posibles lecturas consiste en captar una temática más amorosa, en la que el corazón se ve enfrentado al goce y al sufrimiento en torno a una relación. También ha habido quienes interpretan este proceso como una representación de la vida del ser humano: placer asociado a la etapa de la infancia, los primeros dolores con la llegada de la adolescencia, el sufrimiento en la vida adulta y el deseo del sueño y la muerte en la vejez. Producto de las creencias religiosas de la poeta –que formaba parte de una familia calvinista–, otros lectores ven en el poema la actitud de Dios ante el mundo, desde su creación y el Jardín del Edén, hasta un desesperanzador mundo contemporáneo. Si bien todas estas perspectivas son posibles, nos quedaremos con la primera propuesta de lectura, ya que es la que permite una mayor reflexión y trabajo interpretativo a partir de los elementos presentes en el poema.

Lo primero que llama la atención al comenzar a adentrarse en “The Heart asks Pleasure” se encuentra en el elemento que protagoniza tanto el título como el primer verso del poema: el corazón. Debido a que es un sujeto activo, que “pide” algo, se podría pensar que se trata de una sinécdoque, donde el corazón funciona en una relación de “la parte por el todo” en torno a la figura del ser humano, que es quien en verdad estaría pidiendo

do el placer. Pero también se podría tomar el corazón como una metáfora de quien está pensando con la pasión y la emoción, no con la cabeza y la racionalidad. Ambas lecturas pueden combinarse para crear la imagen de un personaje entregado completamente a un sentimiento. Otro elemento que llama la atención en este primer verso es el uso del verbo “pedir”: “el corazón pide”, no demanda ni exige, lo cual puede ser leído como signo de modestia del hablante, que quizá no se cree digno o en posición para recibir el placer deseado. Pero, ¿qué es este placer del cual se nos está hablando? Dickinson no nos lo indica de manera literal, pero el uso de la imagen del corazón nos lleva a hacer de manera casi automática la asociación con un placer relacionado al amor.

Este primer verso es el eje que guiará el desarrollo del resto del poema. A partir de esta petición de placer, el acto primero, se irán desencadenando las consecuencias que irá sufriendo este corazón. Desde el segundo verso comienza la anáfora marcada por el uso del conector “y luego”, que suma elementos a la estructura, provocando como efecto la sensación de un dolor que cada vez se intensifica más, creando un suspenso en cada pausa que antecede a la incorporación de una nueva etapa. La primera consecuencia que trae el placer sería el dolor, ante lo cual el personaje comienza su búsqueda por la evasión de este sentimiento. Nunca se explica la causa exacta que genera este dolor –¿haber sufrido un rechazo?, ¿un engaño?, ¿un abandono?, ¿un amor con algún trágico final?–, pero su fuerza es tal que termina por transformarse en el hilo conductor del resto de la primera estrofa y toda la segunda. La “excusa” que señala el hablante podría leerse como las justificaciones que el personaje se da a sí mismo para aceptar el dolor, cuando el recuerdo del placer aún está presente.

Cuando el dolor comienza a intensificarse y pasa a ser reconocido por el hablante como “sufrimiento”, la excusa ya no es suficiente y se necesita del uso de “esos pequeños Anodinos”. El término anodino proviene del griego y significa “sustancia que mitiga el dolor”. Hasta el siglo XIX –en el cual fue compuesto el poema– se utilizaba como un sinónimo de medicamento o analgésico. Este sustantivo podía ser empleado para hablar tanto de medicamentos y compuestos químicos como de hierbas naturales: el opio, el tabaco y el cloroformo son algunos de los anodinos más comunes

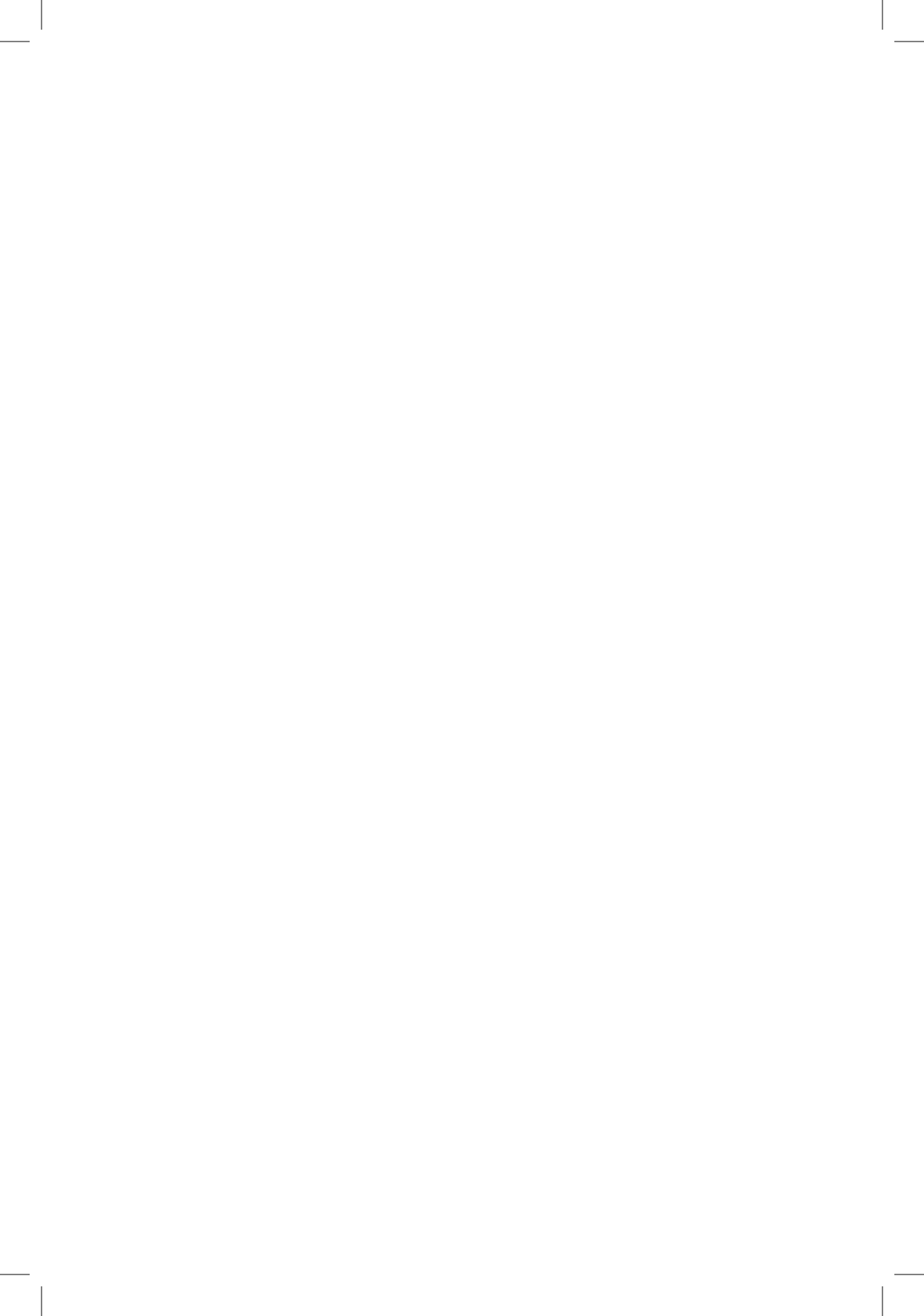
a los que se hacía referencia en el siglo XIX. El que el hablante utilice el adjetivo “pequeños” nos lleva a pensar que se trata de pastillas, por lo que se estaría intentando apaciguar el sufrimiento a partir de calmantes.

Cuando los anodinos no son suficientes y el estado de vigilia se hace cada vez más insoportable, el sueño se presenta como un estado que permite un escape del dolor. Este dormir puede ser también una consecuencia del consumo de los medicamentos que son mencionados en el poema, pero siguen la línea de progresión del estado de evasión que persigue el corazón a través de los versos. La solución final que pondrá fin a todo el sufrimiento es el suicidio, la muerte como el sueño eterno. Pero alcanzarla no es tan fácil como los anodinos o el sueño. Aquí se hace presente en el poema el peso de la religión, con la aparición de la figura del “Inquisidor”, el cual puede ser leído como Dios. La tradición calvinista en la cual fue criada Dickinson, y el cristianismo en general, ven el acto del suicidio como un pecado, lo cual constituye un obstáculo para el hablante. “La voluntad de su Inquisidor” apela a que haya una comprensión del sufrimiento por parte de Dios, lo cual se entregaría el privilegio de tener “la libertad de morir”, y con ello, acabar de una vez por todas con el dolor. Otra de las interpretaciones que se ha hecho respecto a esta figura es que el inquisidor sería la misma persona que se encuentra padeciendo el sufrimiento: esta es quien se da permiso a sí misma para amar y exigir placer, por lo que también es quien deberá tomar la decisión de acabar de manera definitiva con el dolor.

La temática de una existencia marcada por el sufrimiento y la angustia también se hace presente en las obras de poetas latinoamericanos. Es el caso de “Nocturno”, del nicaragüense Rubén Darío, quien, en un tono un tanto más melancólico que Dickinson, reflexiona en torno a la angustia de la existencia y el recuerdo de los dolores sufridos a lo largo de la vida: “Pesadilla brutal de este dormir de llantos/ ¡de la cual no hay más que ella que nos despertará!”. En este verso final de la obra, el poeta vislumbra también a la muerte como una solución definitiva a todo el dolor padecido.

El verso con el que Dickinson cierra su poema, “la libertad de morir”, funciona como un golpe en seco al lector, sentenciando lo que será el des-

tino del personaje. ¿Cuál es la diferencia entre el corazón adormecido, que duerme, con este corazón muerto? ¿Por qué es necesario alcanzar este último estado? Porque el corazón que duerme puede volver a ser despertado para revivir el dolor o verse nuevamente tentado al deseo del placer. En cambio, al corazón muerto, sea tomado esto de manera literal o metafórica, no se le puede molestar más: puede descansar para siempre de las ansiedades que provoca el amor.



Mary Elizabeth Coleridge
(1861-1907)

"A la memoria"

Biografía

Mary Elizabeth Coleridge fue una poeta, novelista y ensayista británica del siglo XIX. Si bien no es una de las escritoras más populares, sus obras, llenas de ingenio e inteligencia, siguen siendo leídas en todo el mundo. Nace el 23 de septiembre en 1861 en Londres, Inglaterra. Su padre, Arthur Duke Coleridge, es uno de los fundadores del coro de Bach en esta ciudad. Su madre, Mary Anne Jameson, viene de la famosa familia dueña de la destilería creadora del whiskey Jameson. Entre ambos conocen a muchas personas famosas, quienes frecuentan su casa. Entre estos se encontraba la cantante de ópera Jenny Lind, y los poetas Lord Tennyson y Robert Browning.

En la década de 1880, Mary Coleridge y algunos amigos comienzan la tradición de reunirse semanalmente en su casa a leer las composiciones de cada uno. En una de estas reuniones, Coleridge lee siete de sus poemas en público por primera vez. Entre los amigos de la poeta se encuentran Margaret y Henry Newbolt, un matrimonio amigo ligado al trabajo editorial. Henry comenta en su libro de memorias que desconocía el talento de su amiga y que haber escuchado los poemas de esta lo llevó a claudicar en sus intentos poéticos.

En 1893 publica su primera novela, *The Seven Sleepers of Ephesus*. Sin embargo, no publica sus obras más conocidas hasta más tarde con la ayuda del poeta Robert Bridges. Al descubrir el talento de Coleridge, Bridges la convence de publicar sus poemas en una colección pequeña; esta acepta bajo la condición de usar el pseudónimo Anodos (que significa viajero o persona errante). La novela *Fancy's Following* se publica en 1896.

Al año siguiente, en 1897, sus poemas son reimpresos y publica su segunda novela, *The King with Two Faces*, que se convierte en un éxito casi inmediato. Con esta novela empieza a desarrollar un estilo con mayor presencia de imágenes teatrales, subtextos homoeróticos y contextos históricos. Además, publica una colección de ensayos titulada *Non Sequitur* en 1900. En estos escritos se pueden ver sus opiniones sobre la literatura y el arte. La cuarta novela de Coleridge, publicada en 1904, es una imita-

ción de la novela *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, en la cual trata los mismos temas: asesinato, misterio y homoerotismo, con el objetivo de burlarse del poeta irlandés.

En 1907 empieza a trabajar en una colección de poemas y en una biografía del artista Holman Hunt. Sin embargo, en el verano de ese año su familia la lleva a Harrogate, al norte de Inglaterra, para unas vacaciones. Durante este tiempo, Coleridge se enferma de apendicitis y debe ser operada. Tristemente su sangre se infecta a causa de esto y muere el 25 de agosto de 1907. En su lápida, que se encuentra en el cementerio de Harrogate, está escrito su nombre junto a las palabras: “Pure love”, o amor puro. Es recordada con las palabras de su amigo el poeta Robert Bridges, quien describió su poesía como “maravillosamente hermosa pero bastante mística y enigmática”.

Resumen

Este poema es un breve y ambivalente alegato contra la memoria, al mismo tiempo que pone al hablante en relación con la muerte.

To Memory

Strange Power, I know not what thou art,
Murderer or mistress of my heart.
I know I'd rather meet the blow
Of my most unrelenting foe
Than live—as now I live—to be
Slain twenty times a day by thee.

Yet, when I would command thee hence,
Thou mockest at the vain pretence,
Murmuring in mine ear a song
Once loved, alas! forgotten long;
And on my brow I feel a kiss
That I would rather die than miss.

A la memoria

No sé quién eres tú, Extraño Poder,
Asesina o dueña de mi querer.
Sé que prefiero enfrentar el castigo
De mi más implacable enemigo
Que vivir como vivo en este momento,
Destruída veinte veces al día por tu recuerdo.

Sin embargo, cuando te impongo sumisión,
Te burlas de tan vana pretensión,
Murmurando una melodía en mi oído
Una vez amada, ¡ay!, largo tiempo en olvido;
Y en mi frente siento un besar
Por el que preferiría morir que extrañar.

Amor de memoria

Este poema está conformado por dos estrofas de seis versos cada una, en las cuales el hablante le habla a su propia memoria. Lo primero que se deja entrever es que este considera a la memoria como una especie de “poder” que le es “extraño” y desconocido, y que ejerce una influencia en él. Como se puede apreciar en el segundo verso, el hablante tiene dudas sobre la naturaleza de esta influencia, pues no sabe si la memoria es “Asesina o dueña de mi corazón”. Esta dicotomía sirve de estructura temática para los otros versos del poema: en los cuatro versos restantes de la primera estrofa, el hablante se referirá a la memoria como asesina, mientras que la segunda estrofa se refiere a la memoria como “dueña”.

Una vez establecida la dicotomía en el segundo verso, se nos presenta una comparación para darnos a entender la opresión que el hablante siente padecer a causa de la memoria. Este nos indica que prefiere “enfrentar el castigo/ De mi más implacable enemigo”, que vivir sufriendo los martirios del recuerdo veinte veces. El hablante usa la palabra destruida para dar a entender que cada una de estas veces es una lucha que lo deja exhausto.

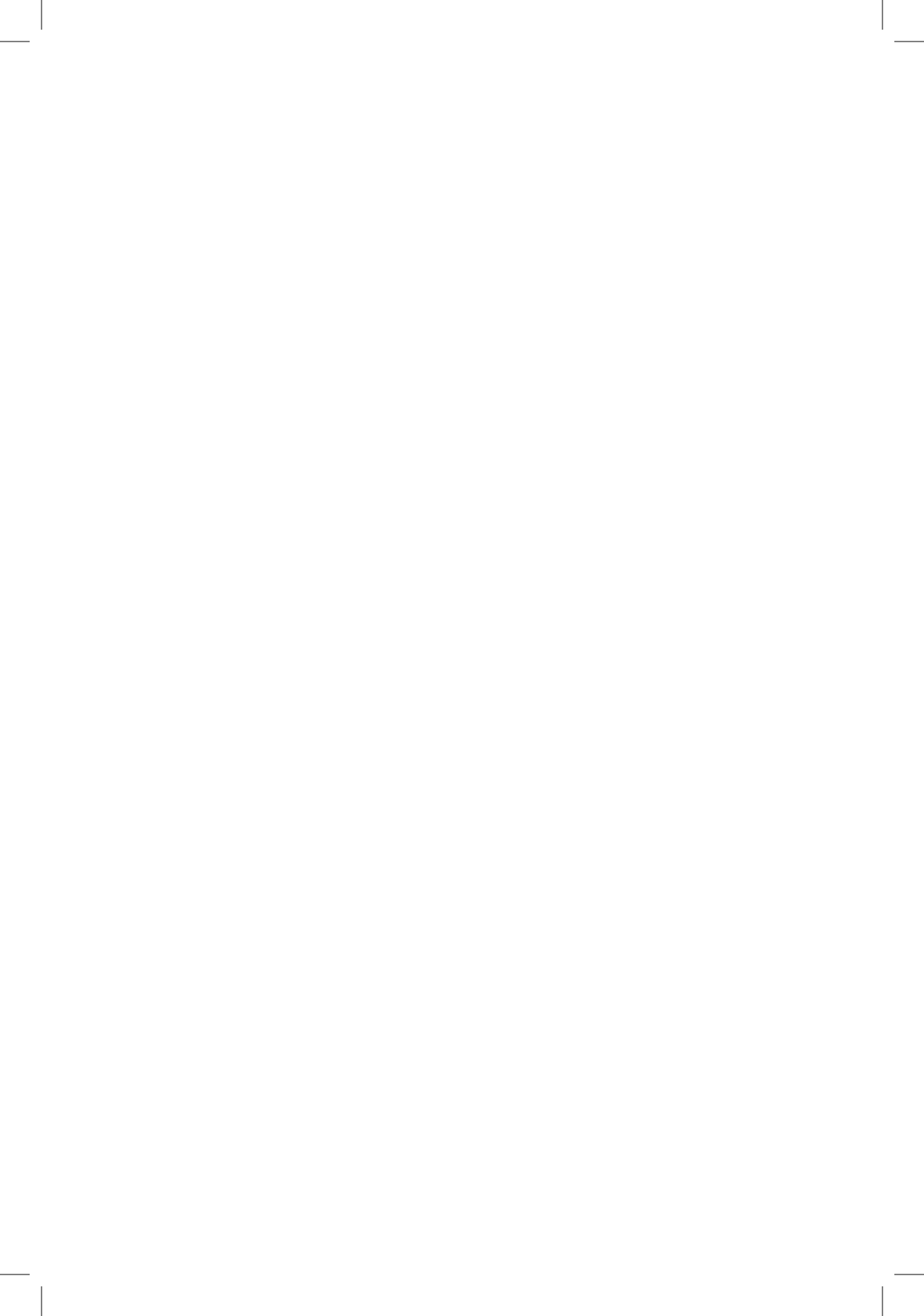
La siguiente estrofa parte con un conector de oposición, “Sin embargo”. En este momento, entramos en la otra naturaleza de la memoria, como dueña o amante del corazón. El hablante nos indica que cuando trata de imponer control sobre la memoria, esta se burla “ante vana pretensión”. Lo anterior nos da la idea de una fuerza autónoma, con voluntad propia. La memoria, en vez de someterse a las órdenes del hablante, murmura “una melodía en mi oído”, que este alguna vez amó, pero que hace tiempo había olvidado. Esa melodía le trae al hablante el recuerdo de un beso en la frente, ante el cual “preferiría morir” en vez de “extrañar”. Como se puede ver, la memoria es capaz de evocar en el hablante un recuerdo que tiene la fuerza de la realidad, pues este siente “un besar” por el que sería capaz de perder la vida.

A pesar de que existen muchos estudios académicos y científicos sobre la memoria y su funcionamiento, estos estudios no dan cuenta de la expe-

riencia personal que cada uno tiene con esta función mental. En el caso de este poema, podemos ver que el hablante considera que la memoria tiene una voluntad propia y cambiante: puede tanto destruir como besar. Es interesante notar que ambas acciones las realiza de forma distinta: mientras que para destruir expone al hablante a un recuerdo una y otra vez a lo largo de un día, cuando es benévola lo lleva por medio de un recuerdo a experimentar nuevamente un beso que ocurrió en su pasado, y que despierta en su corazón un fuerte sentimiento.

En uno de sus poemas más famosos, Neruda también se cuestiona el rol de la memoria. En el “Poema 20”, vemos al hablante recordando de forma consciente, es decir, escribiendo sobre un amor pasado en una noche estrellada. A partir de la noche y del recuerdo de este amor, el hablante del poema de Neruda, a diferencia del poema de Mary Elizabeth Coleridge, decide adentrarse en la memoria en busca de este recuerdo para intentar dilucidarlo. En el poema de Coleridge, el hablante lucha contra el recuerdo o se deja llevar por él hasta regiones del placer, pero no trata de resolverlo dentro de sí mismo como lo hace el hablante del poema de Neruda.

Una actitud concordante, por lo demás, con la experiencia amorosa que leemos en los versos de Gustavo Adolfo Bécquer y de Dante Alighieri: una sola mirada del ser amado basta, un solo instante de reciprocidad es suficiente, para que la memoria trabaje en adelante, compañera fiel incluso en el dolor, y renueve la alegría y el sentido de vivir del enamorado.



Oscar Wilde
(1854-1900)

"Requiescat"

Biografía

Son varias las razones por las que Oscar Wilde fue una de las figuras más populares y mejor recordadas del Londres de finales del siglo XIX. Su experticia en el arte de la conversación, su ágil y mordaz ingenio del cual nadie parecía salvarse, y su particular forma de vestir, tan excéntrica como elegante, situaron a Wilde como un ícono del estilo y la moda hasta el día de hoy. No obstante, su mayor logro es en la literatura: su formidable poesía y dramaturgia, sumadas a sus ensayos teóricos sobre estética y crítica, dan cuenta de por qué el irlandés es un escritor inevitable de la literatura universal.

Oscar Wilde nace el 16 de octubre de 1854 en Dublín. Sus padres, William y Jane Wilde, también dublineses, fueron destacados intelectuales de la sociedad irlandesa. Su madre, además, fue una poetisa partidaria del nacionalismo irlandés, y jugó un rol clave en el desarrollo artístico de Wilde. Ella le inculca a Oscar la pasión por las artes desde muy temprana edad a través de la lectura de poesía irlandesa. Tiempo después Wilde habría de cumplir el sueño de su madre al abocarse por completo a la literatura. Por lo demás, Wilde también tuvo dos hermanos, Willie e Isola. Esta última, menor que Oscar, fue su compañera inseparable hasta su prematura muerte por meningitis a los nueve años. Para honrar su memoria, Wilde escribió uno de sus poemas más famosos, “Requiescat”, incluido en esta antología.

Desde 1871 hasta 1874, Wilde estudia en Trinity College, lugar donde descubre su amor por la literatura griega. Debido a su excelencia académica, se le facilita la posterior entrada al Magdalen College de Oxford. Durante esta época, Wilde es reconocido por su devoción a la belleza y por sus escritos profundamente optimistas. En estos años publica sus primeros poemas en revistas. En 1881 publica su primer libro, titulado simplemente *Poemas* y que fue un éxito de ventas. En este periodo, además, Wilde comienza a crear su mito personal: se deja crecer el cabello más allá de lo socialmente aceptado en los hombres, critica abiertamente los deportes y actitudes “masculinas”, y decora su habitación con plumas de pavo real,

flores y otros objetos que en ese entonces se consideraban demasiado “extravagantes”.

En 1884, Wilde se casa con Constance Lloyd, hija de uno de los consejeros de la reina. Tuvieron dos hijos: Cyril y Vyvian. Sin embargo, nada de esto lo salvaría de la polémica que acabaría con su carrera en su pleno apogeo. Mientras que su obra más importante, *La importancia de llamarse Ernesto*, goza de un éxito fenomenal en los teatros, es acusado de sodomía y “grave indecencia” por mantener un romance con Alfred Douglas, quien era hijo del Marqués de Queenberry, el inventor del boxeo moderno. Wilde es sentenciado a dos años de trabajo forzado. Su esposa lo abandona y le prohíbe ver a sus hijos. Una vez en libertad, Wilde le pide a un amigo que le entregue una carta a su ex amante. En ella, Wilde detalla los hechos que lo llevaron a prisión, para luego hablar de su desarrollo espiritual durante el encierro. Douglas negó haber recibido la carta.

Bajo el pseudónimo de Sebastián Melmoth, Wilde termina viviendo el resto de sus días en París. Los problemas de salud, las dificultades económicas y el alcoholismo acompañan a Wilde hasta su muerte de meningitis, acaecida el 30 de noviembre de 1900.

Resumen

Dos personas caminan cerca de la tumba de una mujer joven que ha muerto. A medida que una de esas personas, el hablante, va recordando cómo era la mujer, se le hace presente la imagen de la muerte y la sensación de que ya no podrá encontrar paz.

Requiescat

Tread lightly, she is near
Under the snow,
Speak gently, she can hear
The daisies grow.

All her bright golden hair
Tarnished with rust,
She that was young and fair
Fallen to dust.

Lily-like, white as snow,
She hardly knew
She was a woman, so
Sweetly she grew.

Coffin-board, heavy stone,
Lie on her breast,
I vex my heart alone,
She is at rest.

Peace, Peace, she cannot hear
Lyre or sonnet,
All my life's buried here,
Heap earth upon it.

Requiescat

Pisa suave, cercana está
Bajo la nieve,
Habla ligero, puede escuchar
La margarita que crece.

Su cabellera brillante dorada
Deslustrada con moho,
Ella, tan joven y lozana
Convertida en polvo.

Un lirio, como la nieve alba,
Casi no entendió
Que era una dama
y que muy dulce creció.

Pesada lápida en ataúd de tablón,
En su pecho sosegada,
Desazona solo a mi corazón,
Ella descansa.

Paz, Paz, incapaz de percibir
Lira o soneto,
Toda mi vida enterrada aquí,
Cubierta bajo el suelo.

La belleza de la muerte

El poeta y escritor norteamericano Edgar Allan Poe creía que la muerte del ser amado era la tragedia más grande que podía acontecer a una persona, y por ende era el más poético de los tópicos. Y precisamente de esto trata el poema: cómo la muerte de una mujer amada afecta al hablante y cómo él afronta la idea.

El poema se titula “Requiescat”, que significa “descansa” y es parte de la conocida sigla latina RIP, o *Requiescat in Pace*. Es interesante que el autor no opte por usar la sigla, que significa “descansa en paz”, sino solo la primera palabra, que funciona como una suerte de solicitud u orden. Como veremos a continuación, esta decisión del autor busca producir un efecto estético específico que se revelará a medida que avance el poema.

La obra se compone de cinco estrofas, cada una a su vez formada por cuatro versos. Se trata de un poema económico: el verso más largo no contiene más de seis palabras. En la primera estrofa, lo primero con lo que nos encontramos es una petición, “Pisa suave”, lo que nos revela que hay un interlocutor que se encuentra caminando en la escena. El hablante le indica a su oyente que ella “está cerca bajo la nieve” y le solicita que “hable ligero” porque ella puede escuchar a la “margarita que crece”. Como podemos apreciar, hay de parte del hablante una idealización de la mujer muerta. A pesar de estarlo, ella puede escuchar pasos, palabras y hasta una flor crecer.

La segunda estrofa se concentra en la mujer amada, o para ser más precisos, en la idea de la mujer amada según la concibe el hablante. Este nos indica que ella tiene una “cabellera brillante y dorada” que el moho ha arruinado. En los dos últimos versos, sentencia que toda la juventud y belleza que alguna vez él pudo apreciar en ella ahora se han convertido en polvo.

Las siguientes dos estrofas funcionan como lo hizo la segunda, en el sentido de que primero se describe a la mujer y sus atributos previos a la muerte, y luego el poeta nos contrapone la imagen de la muerte como muestra de su dolor. En la tercera estrofa, nos indica que ella era como “Un lirio, como la nieve alba”, lo que nuevamente nos muestra la imagen

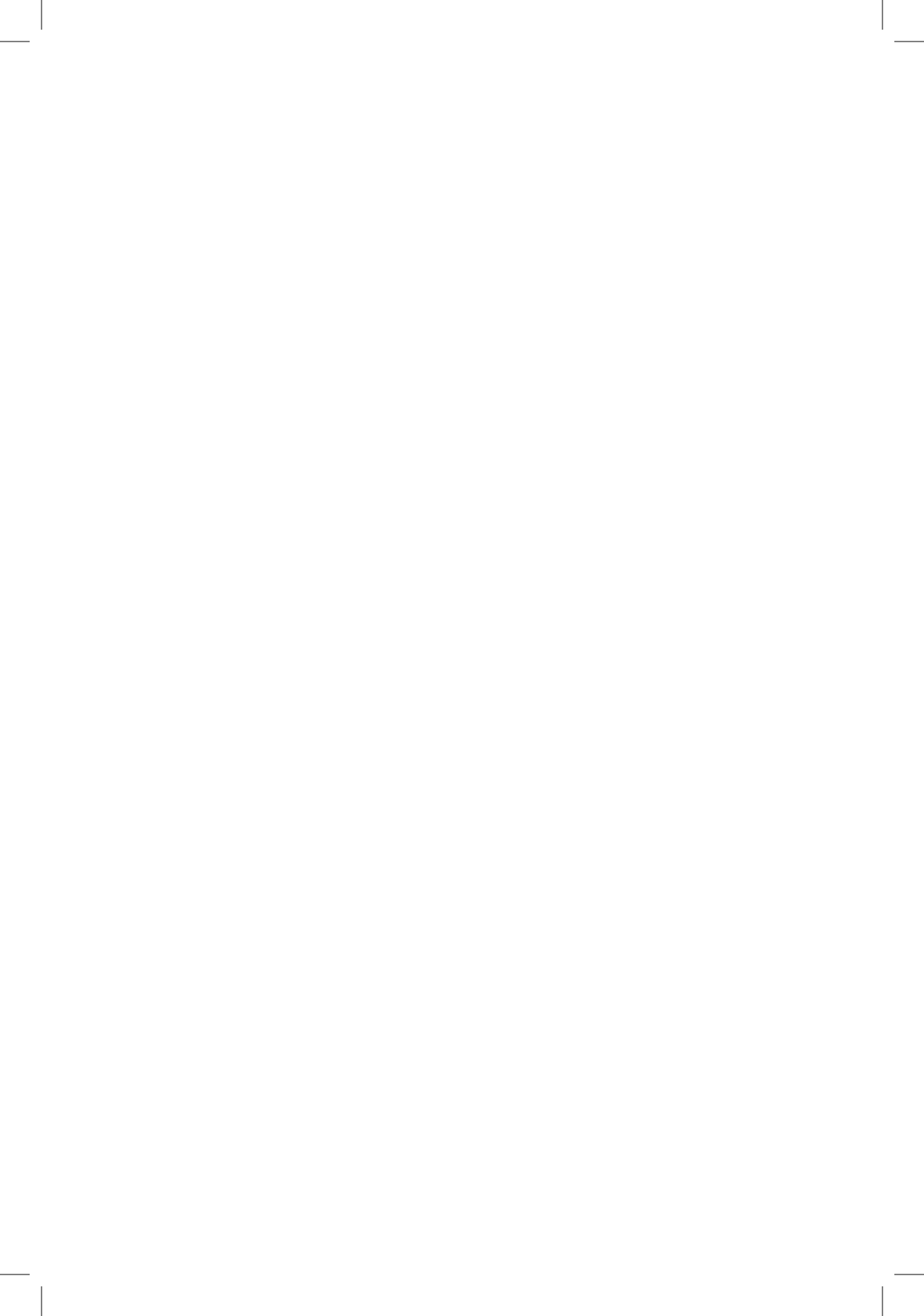
idealizada que tiene el hablante de la fallecida. A continuación, nos dice que ella casi “no entendió que era una dama”, es decir, murió joven, sin consciencia de haberse convertido en mujer.

La siguiente estrofa interrumpe este sueño con la imagen imponente de una “lápida pesada” y un “ataúd de tablón”, dos alusiones directas a la muerte. El hablante nos recuerda que la lápida y el ataúd descansan sobre el pecho de la mujer, pero que a ella eso no le afecta: “Ella descansa”. No obstante, sí afectan al hablante, quien siente este peso de la lápida y el ataúd profundo en su corazón.

Finalmente, la última estrofa empieza con la parte que nos falta de la sigla latina: “Paz, paz”. Sin embargo, el hablante entiende que su amada ya es “incapaz de percibir / Lira o soneto”. Esa paz que el hablante solicita no es para su amada, quien ya se encuentra en la paz que trae consigo la muerte, sino para él, quien tiene su “vida enterrada aquí” y que, como podemos apreciar, no logra encontrar descanso.

La forma poética de este poema, en donde se exalta una figura pura y se yuxtapone a pasiones fuertes como el amor o la muerte, fue muy popular entre los poetas prerrafaelitas, algunos de los cuales fueron contemporáneos de Wilde. Entre este grupo podemos encontrar a los hermanos Dante Gabriel y Cristina Rossetti, a Algernon Charles Swinburne y al primer William Butler Yeats. En nuestra lengua española, un equivalente de este estilo en términos de imágenes sería el Rubén Darío de las *Prosas profanas*, aunque el poeta nicaragüense es de verso más largo y trabajado. Mientras que los prerrafaelistas buscaban crear poemas breves con imágenes potentes e idealizadas y un lenguaje sencillo y llano, en Darío encontramos un deseo de explorar los mundos y las emociones presentes en estas imágenes, así como también una exploración estilística con un léxico más refinado y un entramado rítmico más complejo.

En este breve poema es posible apreciar parte del genio de Wilde, el cual llegará a su cénit con *La importancia de llamarse Ernesto* y *La decadencia de la mentira*, la primera una obra de teatro y el segundo un ensayo. No obstante, este es un buen punto de partida para apreciar a uno de los escritores claves de las letras universales y tal vez el ingenio más grande del idioma inglés después de Shakespeare.



Alfred Edward Housman
(1859-1936)

"Bajo la luna abandonadas"

Biografía

Alfred Edward Housman fue un académico y poeta inglés nacido en Fockbury, Inglaterra, el 26 de marzo en 1859, hijo de Edward Housman y Sarah Jane Williams, quien murió en el cumpleaños número 12 del poeta. Con el pequeño Alfred de un año de vida, la familia Housman se muda a Bromsgrove.

El muchacho se educa en King Edward's School, en Bringham, donde comienza a destacar como poeta y a ganar algunos premios literarios. En 1877, es becado para estudiar en St. John's College, en Oxford. El estudio que hace de los clásicos le hace merecedor de los honores en 1879. Sin embargo, se dice que su afinidad por esa literatura lo llevó a bajar el empeño a sus otros cursos, como Historia Antigua y Filosofía, ramos que reprobó y que, tras aprobarlos al año siguiente, le impidieron obtener la calificación más alta al graduarse.

Se muda a Londres para trabajar en una oficina de patentes acompañado por su amigo de la universidad, Moses John Jackson, con quien compartía apartamento. Se rumorea que Housman estaba enamorado de su amigo y que le declaró sus sentimientos. Jackson no compartía su amor y se dice que es una de las razones para haber dejado, en 1855, ese hogar que compartieron.

Housman estudia los clásicos griegos y romanos en su tiempo libre. En 1892 se convierte en profesor de cátedra en University College en Londres donde enseña latín. Enervaba a muchos de sus colegas por su fuerte crítica a aquellos académicos que él consideraba mediocres. Uno de sus compañeros decía que muchas veces estos ataques eran extremos y desquiciados. Sus alumnos contaban que hacía a la gente llorar en sus clases, especialmente a las mujeres.

En su vida privada viajaba con frecuencia a Francia, donde disfrutaba mucho de los libros que estaban prohibidos en Inglaterra por su contenido pornográfico. Nunca habló en público sobre su poesía hasta que dio una charla en 1933 sobre la naturaleza de ese arte. Él era partidario de que la poesía apelara a las emociones, no tanto al intelecto.

Su pericia en la literatura clásica lo influenció fuertemente al escribir y luego publicar su primera colección de poemas: *A Shropshire Lad* en 1896. Estos versos trataban temas de amor no correspondido, belleza pastoral, patriotismo y muerte en un estilo bastante simple. Con este libro, empieza a ser reconocido como poeta.

En 1922 escribe y publica lo que sería su segunda y última colección, llamada *Last Poems*. De temas muy variados, estos poemas fueron recibidos muy bien por críticos y por el público. Housman quería enviarle una serie de poemas a su amigo Jackson que se encontraba en el umbral de la muerte en Canadá. El poeta solía decir que su inspiración se había agotado y no volvería a publicar en vida.

Housman muere a los 77 años en Cambridge un día 30 de abril de 1936. Su legado no es olvidado entre los fans de la poesía. Muchos compositores de música, tales como George Butterworth y Ralph Vaughan Williams, usaron sus poemas como base para sus propias obras musicales.

Resumen

El poema consiste en el relato de un pastor que está cuidando su rebaño de ovejas a la luz de la luna, mientras reflexiona acerca de la vida, la muerte y el violento acto de colgar criminales como castigo.

On moonlit heath and lonesome bank

On moonlit heath and lonesome bank
The sheep beside me graze;
And yon the gallows used to clank
Fast by the four cross ways.

A careless shepherd once would keep
The flocks by moonlight there,
And high amongst the glimmering sheep
The dead man stood on air.

They hang us now in Shrewsbury jail:
The whistles blow forlorn,
And trains all night groan on the rail
To men that die at morn.

There sleeps in Shrewsbury jail to-night,
Or wakes, as may betide,
A better lad, if things went right,
Than most that sleep outside.

And naked to the hangman's noose
The morning clocks will ring
A neck God made for other use
Than strangling in a string.

And sharp the link of life will snap,
And dead on air will stand
Heels that held up as straight a chap
As treads upon the land.

Bajo la luna abandonadas

Bajo la luna abandonadas
Las ovejas pacen a mi lado,
Donde en las cuatro encrucijadas
Sonaba la horca en el pasado.

A la luz de la luna allí tenía
Rebaños un pastor indiferente,
Y arriba al viento se mecía
Suspendida por el cuello gente.

En la cárcel nos cuelgan ahora:
Una sirena aúlla desolada,
Y toda la noche un tren llora
Por los que morirán de madrugada.

Esta noche en la cárcel reposa,
Y dormiría si pudiera,
Un mejor hombre, salvo una cosa,
Que muchos que duermen afuera.

La cuerda el destino puso
En torno a su cuello desnudo
Hecho por Dios con otro uso
Que colgar al fin de un nudo.

La sogá el vínculo vital cercena,
Y en el aire penderá inerte
El cuerpo de una persona buena
Que nunca mereció la muerte.

So here I'll watch the night and wait
To see the morning shine,
When he will hear the stroke of eight
And not the stroke of nine;

And wish my friend as sound a sleep
As lads' I did not know,
That shepherded the moonlit sheep
A hundred years ago

Esperaré toda la noche
Para mirar el sol naciente,
Él oirá cuando den las ocho
Pero no la hora siguiente;

Y deseo que mi amigo
Pueda descansar en paz,
Con todo quien igual castigo
Sufrió cien años atrás.

Reflexiones bajo la luna

El hablante en este poema es probablemente un pastor que se encuentra cuidando su rebaño a la luz de la luna. En la primera estrofa, podemos apreciar que la conjunción de la luna y las ovejas le recuerda al hablante que cerca de ahí, “en las cuatro encrucijadas”, se ejecutaba en la horca a los criminales.

El tono de la segunda estrofa es un poco más crítico, pues usa nuevamente la imagen de la luz de la luna, pero también habla de un pastor indiferente que se preocupa de unos rebaños. En el poema original, esta parte viene marcada con una nota en donde se explica que apacentar ovejas bajo la luna es una metáfora de la acción de colgar a criminales. Pero también se puede entender sencillamente como un pastor que aprovechaba de alimentar su rebaño, sin importarle quién estuviera colgando sobre su cabeza. A pesar de que no se invoca ninguna ley ni religión, el uso de la palabra “indiferente” nos da a entender que el pastor no muestra respeto ante cosas o fenómenos que, según el hablante, lo merecen, como la muerte.

En la tercera estrofa, la meditación continúa en torno al método de ejecución y funciona como eje conductor a lo largo del poema. En el verso “en la cárcel nos cuelgan ahora”, constatamos una identificación con los criminales en oposición a una entidad más grande, en este caso representada por la cárcel o el Estado mismo. Luego, el hablante menciona un tren que cruza solitario la noche, “llorando”, y que no deja descansar a aquellos que van a morir. Observemos que, a lo largo del poema, el tema del descanso y de la interrupción del descanso se irá intensificando hasta acabar en una suerte de epifanía.

Las tres estrofas anteriores son en realidad una contextualización para la historia que origina la reflexión en el hablante. En la cuarta estrofa, este nos indica que hay una persona en especial en la que está pensando, y nos dice que tal vez no estaría en ese lugar “salvo una cosa”, haciendo alusión a un crimen que es, por el solo hecho de omitir su mención, quizás más terrible. En la quinta estrofa, el hablante nos confirma que a esta persona la van a colgar, aunque se nos indica que “la cuerda el destino puso”, en

cierto sentido disculpando al inculpado: el destino es quien pone la cuerda “en torno al cuello desnudo” para que este hombre cuelgue “al fin de un nudo”. Notemos que el hablante medita, incluso, la posibilidad de que Dios pudiera tener en mente otro uso para el cuello humano.

Si en las primeras dos estrofas el hablante habla del pasado, y en las tres siguientes, sobre el presente, en la estrofa seis pasamos a una reflexión sobre el futuro. Por la mañana, la soga cortará “el vínculo vital” del hombre, a pesar de que, en opinión del hablante, se trata de una persona “buena / que nunca mereció la muerte” y a quien el destino parece haber jugado una mala pasada. En la siguiente estrofa, oímos que el hablante velará toda la noche para acompañar a este hombre que yace en la cárcel y que será ahorcado entre las ocho y las nueve de la mañana siguiente.

En la estrofa final, el hablante empieza a hacer un cierre e indica que le desea a su amigo un buen descanso como a todo quien “igual castigo / recibió cien años atrás”. En esta parte, el hablante sugiere que estas personas, como su amigo, también cometieron crímenes, y si tal vez no tuvieron paz en la vida y terminaron siendo ahorcados, pueden haber sido condenados de forma injusta y no se les puede negar el descanso.

Dijimos que el tema del descanso tiene gran relevancia. Una de las ideas centrales del hablante es la importancia de la tranquilidad durante el descanso. Ya en la segunda estrofa se nos muestra una escena en donde un cuerpo pende de un árbol, mientras un pastor no tiene problemas con apacentar sus ovejas, sin respetar a la persona muerta. También sabemos que los trenes no dejan dormir a los condenados con esa especie de llanto nocturno. Todos estos indicadores del descanso interrumpido hacen que nos identifiquemos con el personaje principal de la historia. Debemos recordar que este personaje es un criminal, y aunque el hablante crea que es una buena persona, también tenemos que considerar que son amigos y que el juicio puede ser parcializado.

El terrible cuadro del ahorcado trae a nuestra imaginación incontables escenas de la historia mundial. Debido a su lamentable frecuencia en todos los rincones del planeta, es probable que sea una práctica que entraña un atavismo, algún rasgo persistente de lo humano que no hemos podido comprender cabalmente y menos superar. Asimismo, la asfixia, la

mudez, la pérdida de apoyo para el cuerpo, la desfiguración final, son formas de castigo también presentes en la poesía hispanoamericana. En el poema “Desde abajo”, por ejemplo, Gonzalo Rojas hace hablar póstumamente a unas víctimas que fueron colgadas en el contexto de la violencia política chilena. Y no olvidemos que también Judas, el suicida, “fue y se ahorcó” (Mt 27,5) en un ambiente de indiferencia similar al que se describe en el poema. No obstante, por medio de la contextualización del inicio, el hablante logra que empaticemos con el personaje y su incapacidad de conciliar el sueño.

Robert Frost
(1874-1963)

"El camino no tomado"

Biografía

Uno de los fundadores de la poesía moderna estadounidense, Robert Frost es uno de los pocos escritores de esta colección que consiguieron reconocimiento por sus obras en vida. Su lírica usa un lenguaje sencillo con el que describe intensamente paisajes naturales que simbolizan los más profundos sentimientos humanos.

Nace un 26 de marzo de 1874, hijo de Isabelle Moodie y el periodista William Prescott Frost Jr. en San Francisco, California. Su padre, editor del *San Francisco Evening Bulletin*, muere de tuberculosis cuando Robert apenas tiene 11 años. Acto seguido, el joven poeta se ve en la necesidad de aportar económicamente a la familia vendiendo periódicos en la calle.

Frost publica su primer poema en una revista de colegio. Consigue entrar a la Universidad de Dartmouth por dos meses, en donde se une a una fraternidad. Sin embargo, vuelve a casa a trabajar en varios oficios y a ayudar a su madre con labores de enseñanza.

En 1894, vende su primer poema por unos meros quince dólares, el cual se publica el 8 de noviembre en el *New York Independent* bajo el título de “My Butterfly”. El orgullo de este logro lo impulsa a pedirle matrimonio a Elinor Miriam White, quien lo rechaza. Vuelve a intentarlo luego de una excursión al pantano Great Dismal. Para ese entonces, ella ya se había graduado de la universidad y accede a la propuesta. La pareja se casa el 19 de diciembre de 1895.

Frost consigue entrar a la Universidad de Harvard desde 1897 a 1899 pero tuvo que retirarse debido a una enfermedad. Posteriormente, su hijo Elliot muere de cólera en 1900. Con su esposa se mudan a una granja que le había regalado su abuelo en Derry, Nuevo Hampshire. Trabaja ahí durante nueve años, escribiendo poemas todas las mañanas antes de trabajar. Luego de fracasar como agricultor, vuelve al área de la educación como profesor de inglés en Pinkerton Academy y luego en lo que ahora se conoce como la Universidad Estatal de Plymouth.

En 1912 viaja a Gran Bretaña donde empieza a relacionarse con otros poetas de gran renombre, tales como Edward Thomas, Ezra Pound y T.E.

Hume. Es en este lugar que publica sus primeros dos libros: la colección de poemas *A Boy's Will* y una compilación de monólogos dramáticos titulada *North of Boston*. Estas obras consiguen que Frost sea reconocido en Gran Bretaña, país donde escribió uno de sus poemas más famosos, "The Road Not Taken", el cual se incluye en esta antología.

En 1915 vuelve a Estados Unidos, a una granja en Franconia, Nuevo Hampshire. Es aquí donde empieza su carrera oficialmente como escritor, y profesor de distintas universidades. En 1924 gana el primero de cuatro Pulitzers por su libro *New Hampshire: A Poem with Notes and Grace Notes*. En 1960 se le otorga una medalla de Oro del Congreso de EE.UU. Al año siguiente le piden escribir y luego recitar un poema para la inauguración del período presidencial de John F. Kennedy.

Durante este tiempo, Frost sufre la pérdida de su esposa en 1938 por cáncer de mama. Además, sobrevive el fallecimiento de varios de sus hijos: su hija Leslie muere en 1983, su hijo Carol se suicida en 1940. Posteriormente, Marjorie, otra de sus hijas, muere por complicaciones de parto. Solo dos de sus hijas sobreviven y una de ellas, Irma, es internada en un hospital psiquiátrico en 1947. Todos estos eventos afectan fuertemente la temática de los poemas y agravan la depresión que siempre lo había afectado a lo largo de su vida.

Robert Frost muere el 29 de enero de 1963 en Boston por complicaciones mientras le hacían cirugía a la próstata. Su epitafio hace referencia a uno de sus poemas, "The Lesson for Today", que dice: "Tuve una pelea amorosa con el mundo."

Resumen

El hablante se encuentra ante una bifurcación en el camino y debe tomar uno de los dos senderos: el más concurrido o el menos transitado. El poeta reflexiona acerca de las decisiones y hacia dónde nos llevan.

The road not taken

Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.

El camino no tomado

Dos caminos divergían en un bosque dorado,
Y lamenté ambos no poder tomar
Y siendo un solo viajero, estuve largo rato
Observando uno de ellos hasta
Los matorrales donde comenzaba a curvar;

Luego, tan justo como imparcial, tomé el otro,
Y quizás escogí la mejor opción,
Ya que era poco transitado y frondoso;
Aunque en cuanto a la gente que pasaba
tenían la misma condición,

Y esa mañana de igual forma ambos yacían
En hojas que ni una pisada había osado alterar.
Decidí guardar el primero para otro día.
Pero sabiendo cómo un camino abre nuevos caminos,
Me pregunté si alguna vez debía regresar.

Estaré contando esto con un suspiro
Dentro de años y años de esta contienda:
Dos caminos divergían en un bosque, y yo—
Yo tomé el menos recorrido,
Y eso ha hecho toda la diferencia.

Un bosque, dos caminos, muchas reflexiones

Este poema, aparentemente sencillo como tantos otros de Robert Frost, nos invita a descubrir cosas nada sencillas de la vida. Con un léxico muy simple, con una articulación de oraciones, versos y estrofas igualmente simples, el hablante del poema nos hace el relato y la meditación de una experiencia que parece bastante común. De hecho, muchos estudiosos de la poesía de Frost destacan que su uso del idioma inglés corresponde a la lengua de la “gente común”. Vale decir, Frost no nos hace escuchar a complicados personajes, a intelectuales con ínfulas de genios, y tampoco es dado a experimentos formales que alteren demasiado la convencional secuencia de frases y oraciones gramaticales. Su poesía, en general, discurre con simplicidad, como si estuviera dicha por cualquiera de nosotros en un momento cualquiera de cierta tranquilidad.

¿Cuál es esa experiencia común del poema en cuestión? El encontrarse ante una bifurcación de caminos. El escenario concreto del poema es un bosque, que desde luego puede dar a la escena un aire mágico, como de bosque encantado donde se nos aparecerán hadas, duendes o animales que hablan; o bien, ese mismo bosque puede hacernos pensar que el caminante se alejó de los sitios urbanos y que el poema transcurrirá meramente en un espacio rural. Pero el viajero no se molesta en aclararlo. Son asociaciones que hacemos nosotros, o expectativas que se nos despiertan en parte con el poema, y en parte con todos los bosques que conocemos de otros relatos, películas, pinturas y fotos, y claro, que hemos pisado con nuestros propios pies. Es un simple bosque.

Sólo que enseguida tenemos que reparar en un detalle que también es simple, pero que puede tener consecuencias nada simples: el bosque es “dorado”. ¿Será entonces un bosque literalmente de oro, un espacio de fábula? ¿Será apenas un bosque en otoño? ¿O será, más sencillo todavía, un bosque amarillento a la luz del atardecer o del amanecer? El caso es que este viajero, ya en el bosque, se encuentra ante dos caminos y esa bifurcación se transforma, para él, en disyunción: ¿cuál de los dos caminos tomar? Con las ganas de seguir ambos, el viajero llega a lamentar el hecho

de que él sea una sola persona, mientras medita para resolver. Se decide entonces por “el otro”, guiado por características nada especiales del sendero. El viajero, notemos, no sobrecarga las descripciones de ningún camino. No parece ser el mejor; tampoco el peor. Nada indica que se fue por el buen camino; nada dice que tomó el mal camino. Eligió, simplemente eligió.

A mediados del poema, al comienzo de la cuarta estrofa, sabemos que esto ocurrió “esa mañana”, vale decir, que la decisión fue tomada en el primer espacio de luz diurna. No sabemos si el viajero había empezado a caminar de noche o recién al alba. Sólo nos dice que estuvo “largo rato” pensando y que, al decidir y continuar por el camino elegido, reservó la otra ruta para otro momento. Pero la duda lo asalta al instante: el no saber si se regresará, si se le volverá a plantear la disyuntiva que haga posible tomar el otro camino, puesto que el viajero está consciente de que los senderos se abren uno tras otro, en una dinámica de auto-reproducción que va siempre hacia delante, hacia un futuro permanente. Sabiendo “cómo un camino abre nuevos caminos”, se dice a sí mismo, casi como si hubiese leído “El jardín de senderos que se bifurcan”, ese insólito y vertiginoso cuento de Borges que justo en el cerrado espacio de un jardín nos muestra la posibilidad de lo que se abre y se expande sin cesar, infinito... Y es que, aun sabiendo que un camino abre otro y otro más, nuestro viajero abraza la expectativa de volver para poder seguir el no tomado.

El cuarto y último momento es el anuncio de un relato que se contará una y otra vez, el relato de esa opción que se hizo ante los dos caminos del bosque. Narración y elección sin exaltación alguna, sin aparente temor ni temblor, la constatación de una contingencia más que, no obstante, quizá determinara todo lo que sobrevino. “Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar”, ha escrito Antonio Machado y cantado Joan Manuel Serrat, a diferencia de nuestro caminante, que sí tuvo caminos ya antes de andar. Pero en un punto quedan hermanados ambos textos; cuando Machado y Serrat dicen: “al volver la vista atrás, / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar”. Porque el viajero de Frost repara en que es imposible volver, al mismo camino y al otro.

Esta advertencia final del poema nos refresca la antigua problemática

del regreso que, por supuesto, se enmarca en el dinamismo del viaje, tan antigua en la poesía como antiguo es el ser humano mismo. Recordemos que la *Odisea*, de Homero, es el relato de un retorno a Ítaca, la patria lejana. Retorno extenso, extendido, dilatado por un mar interminable, de entre islas cautivantes. “Nunca estuve donde estuve / y no navegué más que de regreso”, dice Pablo Neruda en el largo poema “Fin de fiesta”, un poeta que poco antes escribiera el libro llamado *Navegaciones y regresos*. Porque el regreso plantea el serio problema del reconocimiento posible. Quien regresa, ¿es el mismo que partió? Y el lugar del retorno, ¿es el mismo lugar de la partida? Más allá del temor o de la ilusión de encontrarse con lo mismo, el regreso impone diferencias al viajero. “Volver, / con la frente marchita, / las nieves del tiempo / platearon mi sien”, dice la famosa canción “Volver” de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera. La diferencia de envejecer, de aproximarse al invierno final, pero también la de saber más, de conocer otros secretos de la vida.

El viajero de Frost advierte, a la postre, un conocimiento que no tenía al inicio, cuando se topó con la bifurcación de caminos, y que no podía siquiera sospechar en ese momento. El saber que todo cuanto sobrevino en su vida se originó allí, en ese lugar, a esa hora “dorada”; que tiene entre manos, ahora, un relato que ha de narrar, con visos de infinitud, una y otra vez en la misma senda; que esa decisión tomada, aquella simple decisión, tan poco dramática, tan poco llamativa, “ha hecho toda la diferencia”. El poeta León Felipe pudiera tomar la palabra con su poema “Romero sólo”, para subrayar al menos una dirección posible inmediatamente a continuación de los versos de Frost: “Ser en la vida romero, / romero sólo que cruza siempre por caminos nuevos [...] / pasar por todo una vez, una vez sólo y ligero, / ligero, siempre ligero”. El español insta a aceptar y procurar el paso único por los caminos, sin vuelta atrás, “y ligero, siempre ligero”... “ligero de equipaje”, subrayaría el mismo Machado.

Es asombrosa la coincidencia de visión, además, que podemos constatar entre la conclusión del viajero de Frost y una sentida reflexión que hace el médico Amadeu de Almeida Prado, personaje de la novela y de la película *Tren nocturno a Lisboa*: “Los momentos decisivos de la vida, cuando la dirección cambia para siempre, no están siempre marcados por un dra-

matismo ruidoso. En verdad, los momentos dramáticos, las experiencias determinantes, están a menudo increíblemente bajo llave cuando destapan su efecto revolucionario y hacen que la vida se revele en una nueva luz. Y ella lo hace silenciosamente. Y en ese maravilloso silencio, reside su especial nobleza”. El caminante de Frost estaría de acuerdo, mientras persevera en ese mensaje, en la misma senda, para cualquiera que llegue a esa bifurcación de caminos.



David Herbert Lawrence
(1885-1930)

“Durazno”

Biografía

Uno de los escritores modernos más importante del siglo XX, D.H. Lawrence se destacó como poeta por su intensidad erótica. Sus escritos fueron censurados en países como Estados Unidos e Inglaterra hasta la segunda mitad del siglo.

Nació en un pequeño pueblo minero llamado Eastwood, en Inglaterra, un día 11 de septiembre de 1885, como David Herbert Lawrence. Su padre era un minero casi iletrado casado con Lydia Beardsall, una mujer proveniente de una familia que, habiendo perdido su fortuna, se vio obligada a trabajar como fabricante de encajes. A pesar de haber reducido su estatus socioeconómico, la madre de Lawrence alcanzó a recibir una buena educación y a desarrollar el amor por la literatura que heredó a su hijo.

En 1898, el joven recibió una beca para estudiar en la secundaria de Nottingham. Sin embargo, dejó la escuela para trabajar en una fábrica que también tuvo que abandonar tras un ataque de neumonía. Mientras se recuperaba, empezó a visitar una granja a la cercanía llamada Hags. Más tarde el autor admite que fue en esa granja donde recibió los primeros incentivos para empezar a escribir. En esa misma granja, conoció a Jessie Chambers, una de sus mejores amigas y con quien compartió un amor profundo por la literatura.

Trabajó como estudiante-profesor en la escuela de Eastwood en 1902 y en 1908 recibe su certificado de profesor de University College en Nottingham. Durante estos años empieza a escribir muchos cuentos cortos, poemas y el borrador de lo que se convertiría en su primera novela.

En 1908 decide hacer uso de su certificado y empieza a trabajar como profesor en la primaria de Croydon. En 1911 publica su primera novela, *The White Peacock*, que apareció poco después de la muerte de la madre del autor. Al año siguiente, publica su segundo libro, *The Trespasser*. Ese mismo año un antiguo profesor del escritor, Ernest Weekly, le pide consejos sobre su propia escritura. Durante su visita Lawrence se enamora de la esposa de este hombre: Freida von Richtofen. La pareja se escapa a Alemania y luego a Italia, donde el autor completa su tercera novela *Sons and Lovers*. Freida y

Lawrence vuelven a Inglaterra y se casan en 1914 luego del divorcio de la primera. Poco después, estalla la Gran Guerra.

Tras su regreso, Lawrence publica sus obras más controversiales: *The Rainbow* y *Women in Love*. Censuradas ambas novelas, esta última recibió duras críticas por su contenido explícitamente sexual. Decide escapar de la crítica mudándose a Cornwall, pero el gobierno local no quería un escritor controversial y a su esposa alemana tan cerca de la costa en tiempos de guerra, y así es como pasa los siguientes dos años mudándose entre departamentos de varios amigos. En ese lapso, consigue publicar cuatro colecciones de poemas.

En 1922 se muda a New Mexico, en Estados Unidos, donde termina su libro *Studies in Classic American Literature*. Lawrence volverá a Italia en 1927 tras contraer tuberculosis. En sus últimos momentos de inspiración escribió *Lady Chatterley's Lover*, que se convirtió en su obra más controversial, al contar la historia de una mujer adinerada en relaciones con un hombre de clase más baja. Finalmente, Lawrence se muda a Vence, Francia, donde escribe su último libro, *Apocalypse*, publicado póstumamente. El escritor muere a causa de tuberculosis el 2 de marzo de 1930.

Resumen

El poema es la respuesta a un interlocutor imaginario que, presuntamente, quiere agredir al hablante con una piedra, quien a su vez le ofrece el hueso del durazno que ha comido. A partir de esto, escuchamos una descripción del fruto, detallada, muy material y hasta carnal, en abierta semejanza con el cuerpo humano.

Peach

Would you like to throw a stone at me?
Here, take all that's left of my peach.
Blood-red, deep;
Heaven knows how' it came to pass.
Somebody's pound of flesh rendered up.
Wrinkled with secrets
And hard with the intention to keep them.
Why, from silvery peach-bloom,
From that shallow'-silvery wine-glass on a short stem
This rolling, dropping, heavy globule?
I am thinking, of course, of the peach before I ate it.

Why so velvety, why so voluptuous heavy?
Why hanging with such inordinate weight?
Why so indented?
Why the groove?
Why the lovely, bivalve roundnesses?
Why the ripple down the sphere?
Why the suggestion of incision?
Why was not my peach round and finished like a billiard ball?
It would have been if man had made it.
Though I've eaten it now.
But it wasn't round and finished like a billiard ball.
And because I say so, you would like to throw something at me.

Here, you can have my peach stone.

San Gervasio

Durazno

¿Quieres lanzarme una piedra?
Toma, llévate todo lo que queda de mi durazno.
Rojo como sangre, profundo;
El cielo sabe cómo fue esto a ocurrir.
La libra de carne de alguien hecha realidad.
Arrugado por los secretos
Y duro con la intención de guardarlos.
¿Por qué, desde la flor del durazno plateada,
Desde esa copa en la rama corta, leve, plateada
Este glóbulo rodante y pesado que cae?
Pienso, por supuesto, en el durazno antes de comerlo.

¿Por qué tan aterciopelado, tan voluptuosamente pesado?
¿Por qué cuelga con tal peso exorbitante?
¿Por qué así de hundido?
¿Por qué el surco?
¿Por qué la bonita, bivalva redondez?
¿Por qué la onda por la esfera?
¿Por qué la insinuación de incisión?
¿Por qué no estaba mi durazno redondo y pulido como una bola de billar?
Lo habría estado si el hombre lo hubiera hecho.
Aunque ya lo he comido.
Pero no estaba redondo y pulido como una bola de billar.
Y porque digo esto, quisieras lanzarme algo.

Toma, puedes quedarte con mi huesco.

San Gervasio

Cuesco de durazno

Este poema empieza con una pregunta a un interlocutor anónimo: “¿Quieres lanzarme una piedra?”, y luego le ofrece “lo que queda de mi durazno”. Desde el principio, nos enfrentamos a una imagen fuerte: lanzar una piedra es, en este contexto, un acto de violencia, y sin embargo el hablante está dispuesto a aceptar este acto y él mismo propone un objeto que se puede utilizar como piedra. En tiempos antiguos, una de las formas de ejecución consistía en lapidar o matar a pedradas a la persona condenada. A partir de esto, es posible concluir que el hablante se siente juzgado hasta cierto punto, y que su interlocutor quiere castigarlo de alguna forma.

En la segunda estrofa, el hablante nos indica que el durazno que está ofreciendo es “rojo como sangre, profundo”, haciendo alusión al color rojo que distingue la zona cercana al cuesco del fruto. Posteriormente, el hablante hace una pregunta retórica sobre el origen de este hecho, en donde interpela de forma directa al cielo. La estrofa finaliza con una alusión a la obra *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare, donde una “libra de carne” se refiere a la multa que un prestamista exige a un mercader en caso de no pagarle el préstamo. El hablante juega con esta idea y ve en el durazno que se acaba de comer la materialización de la garantía de alguien, como si el durazno fuese una libra de carne por sus colores y su forma.

En adelante, el hablante empieza a tratar del durazno en términos del cuerpo humano. La tercera estrofa nos dice que el durazno había estado “arrugado por los secretos”, pero se había mantenido “duro con la intención de guardarlos”. En la siguiente estrofa, tenemos una pregunta que se extiende por tres versos, donde el hablante se cuestiona cómo un duraznero puede dar este “glóbulo rojo” rodante y pesado, al tiempo que extiende la comparación entre el durazno y el cuerpo humano.

En la estrofa a continuación, el hablante nos recuerda que todo lo que menciona con respecto al durazno corresponde a características “antes de comerlo”. Por lo tanto, es posible inferir que la piedra que ofrece el

hablante en el primer párrafo es el cuesco del fruto. La siguiente estrofa nuevamente vuelve a las preguntas, como si el hablante estuviese tratando de encontrar una respuesta lógica a la forma del durazno. Primero, se pregunta por qué su textura es tan “aterciopelada”, y luego se cuestiona su peso y el hecho de que cuelgue de un árbol. Finalmente, la última pregunta cuestiona la hendidura que atraviesa a los duraznos.

La siguiente estrofa abre con una modulación o reformulación de la pregunta anterior, y luego vuelve a mencionar la idea de la separación del durazno: “bonita, bivalva redondez”, es decir, dos conchas que dejan una abertura en el medio. Finalmente, se cuestiona la ondulación del durazno, que no es un círculo perfecto, y por qué pareciese tener una incisión. En toda esta estrofa, es posible percibir una fuerte energía sexual a través de las alusiones.

Una vez que el hablante ha terminado de describir el durazno por medio de preguntas retóricas, pasa a comparar la forma del durazno con la forma de una bola de billar, y se cuestiona la forma imperfecta del primero. En el siguiente verso, el mismo hablante se contesta que, si el hombre lo hubiese inventado, el durazno habría sido redondo y liso “como una bola de billar”. Sin embargo, volvemos al presente retórico por última vez, y el hablante indica que ya se ha comido el durazno, a pesar de que no era perfecto de acorde al ideal humano. En el último verso de esta estrofa, el hablante nos indica que la otra persona le quiere apedrear por preferir la naturaleza y sus imperfecciones que la perfección de las ideas del ser humano. El poema termina con una referencia directa al interlocutor, al ofrecerle como piedra el cuesco mismo del durazno, y aceptando que ambos tengan visiones distintas de las cosas, así como el impulso de castigo en el otro.

Si tomamos el poema de Lawrence como una exaltación del fruto, dado que nos sitúa en una especie de focalización e interiorización en el objeto para enseguida relevar su condición material en cercanía con lo humano, no tenemos que ir muy lejos para encontrar semejanzas en la literatura en castellano. La lírica hispanoamericana ha sido pródiga al respecto, *fructífera*, al menos desde hace siglo y medio. Ya en el Modernismo de Rubén Darío, la poesía ha fijado la mirada en la carnalidad del mundo y ha can-

tado hallazgos y asociaciones en abundancia. La subsiguiente estación se encuentra en la poesía de las Vanguardias, donde las obras de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y varios otros, siguen deslumbrándonos con la luminosidad y oscuridad de los frutos, tanto en analogía con la corporalidad humana como en revelación de otras realidades. Gonzalo Rojas será un continuador, con su propio lenguaje indudablemente, de ese canto material, frutal, de alegre celebración.

Quizá el poema “Durazno” sea, entonces, un recordatorio dirigido por Lawrence hacia una cultura, la anglosajona, que olvidó con bastante agilidad esa cierta sensualidad de las materias, esa condición desbordante, inmanejable, de una belleza acaso abrupta, del mundo compartido. Podemos decir que el poeta quiere que participemos en la belleza de contemplar un fruto que, en muchos sentidos, se parece al cuerpo humano: tiene hendiduras, arrugas, carne roja como la sangre. Este último elemento, el más aludido en las primeras estrofas, nos da a entender que el durazno representa la vida misma, natural, con errores e imperfecciones, vibrante. La naturaleza del durazno nos proporciona un reflejo de nuestra propia naturaleza como cuerpos con un corazón que bombea sangre. Por lo tanto, aprender a apreciar este fruto es aprender a apreciar sus imperfecciones y las nuestras.

Elizabeth Bishop
(1911-1979)

“Un arte”

Biografía

Durante su vida, Bishop fue una poeta respetada, aunque se le consideraba relativamente obscura. Ahora es descrita como una de las poetas más importantes de Estados Unidos. Sus obras describen el sentimiento de alienación que sintió como una mujer, como huérfana, como lesbiana y como una exploradora del mundo que nunca se establece realmente en ninguna parte.

Nació un día 8 de febrero de 1911 en Worcester, Massachusetts. Su padre muere antes de que la poeta cumpliera un año y su madre es internada con frecuencia en hospitales psiquiátricos. Tras la última vez que debió internarse, Elizabeth y ella nunca volvieron a verse. La madre muere en 1934. A consecuencia de esto, Bishop vive varios años en Nova Scotia con sus abuelos maternos; luego se muda con sus abuelos paternos a Worcester. En sus obras, la autora describe este período con un intenso sentimiento de soledad. Fue la época en que empezó a sufrir de asma, enfermedad que se volvería crónica.

Bishop va a la universidad de Vassar en 1929, unos pocos meses antes de la crisis financiera de Estados Unidos de ese año. Es ahí donde funda *Con Spirito*, revista literaria de orientación rebelde. Por intermedio de la bibliotecaria de la universidad, conoce a Marianne Moore, quien convence a Bishop de seguir una carrera como poeta en vez de ingresar a estudiar medicina.

En 1938, Bishop se muda a la ciudad de Key West en Florida. Luego de varios intentos fallidos de publicar su libro en Nueva York, consigue publicar el primer volumen de *North and South* en 1946. Extremadamente perfeccionista, solía dedicar incluso años a la escritura y corrección de un poema. Ella misma decía que tenía una “pasión por la precisión”; de ahí que publicara tan esporádicamente. El segundo volumen de *North and South: A Cold Spring*, libro por el cual ganó un Pulitzer, no salió a la luz hasta 1955.

Viajera constante, muchos de sus poemas describen con exactitud paisajes de Norteamérica, Europa y Brasil. En este último lugar tenía planea-

do un tour por la Amazonía en 1951; lamentablemente, luego de una reacción alérgica a un anacardo, termina hospitalizada. Es ahí donde conoce a Lota de Macedo Soares, su enfermera y luego pareja, con quien vivirá los siguientes trece años en Río de Janeiro. En la misma ciudad, publica el segundo volumen de su obra, además de *Questions of Travel*, en 1965.

Desafortunadamente, luego de un extenso periodo en el que estuvo hospitalizada por una crisis mental, Lota de Macedo Soares se suicida en 1967 en Nueva York. La muerte de su amante motiva a Bishop a regresar a los Estados Unidos. La poeta sigue escribiendo y en 1969 publica *The Complete Poems*, volumen con el cual ganó el Premio Nacional del Libro en 1970.

En la década de 1970, Bishop se dedica a enseñar, primero en la universidad de Washington y luego en Harvard por siete años. En 1971 conoce a Alice Methfessel, quien sería su pareja hasta sus últimos días. Publica su última obra *Geography III* en 1977, dos años antes de su muerte, ocurrida el 6 de octubre de 1979 en Boston Massachusetts.

Resumen

El poema de Bishop se construye como una meditación en torno a la incertidumbre y el acto de perder cosas como parte ineludible de la vida; desde las cosas más sencillas y cotidianas, como las llaves y un reloj, hasta casas, ciudades y un amor.

One Art

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster.

Un arte

El arte de perder es fácil de domar;
Tantas cosas parecen llenas con la intención
De perderse que no vale la pena llorar.

Pierde algo siempre. Acepta el malestar
De las llaves perdidas, las horas sin función.
El arte de perder es fácil de domar.

Luego practica perdiendo más a mayor velocidad:
Lugares, nombres y tu próxima estación,
Pues nada de esto te causará ansiedad.

Perdí el reloj de mi madre y, para sumar,
La penúltima de mis tres casas vendida sin razón.
El arte de perder es fácil de domar.

Perdí dos ciudades preciosas. Y más todavía,
Reinados tuve, dos ríos y una gran expansión;
Pero aunque los extraño no rompen mi alegría.

Hasta perderte (la voz chistosa, el gesto
Que siempre he de amar),
No habré mentido, de eso no hay discusión,
El arte de perder es fácil de domar,
Aunque a veces parece difícil de aguantar.

Perder sin perderse

Desde que la poesía decidiera jugar a la contra, este poema nacería más temprano que tarde. Era cosa de esperar el desarrollo de nuestra época. Gracias al despliegue de la ciencia y la técnica, y gracias a la alianza entre ambas, los tiempos modernos son, innegablemente, tiempos de grandes avances para la humanidad. Pero esta época ha dado lugar, también, a guerras, hambrunas, enfermedades, injusticias, inmensos dolores que han detonado, a su vez, un sinfín de dudas sobre la propia condición humana. ¿De qué se trata, al fin y al cabo, vivir?

En efecto, vivimos en la era del triunfo, en el mundo donde ganar parece ser el valor supremo, tanto si hemos logrado “avanzar” en bienestar como si estamos “rezagados” en algún contratiempo. En el colegio, el liceo, el instituto, la universidad, queremos obtener buenas calificaciones; no necesariamente aprender. Deseamos los primeros puestos; también en el trabajo. Incluso cuando queremos un mejor sueldo, decimos que queremos “ganar más”. Parece que siempre hay que ganar, como si viviéramos en un campo de juego. “Voy a ganar, voy a ganar”, dice una famosa canción de Miguel Bosé, donde quien habla es un atleta que está compitiendo. “Ser tercero es perder,/ ser segundo no es igual/ que llegar en un primer lugar”, asegura con fuerza. Y repite “voy a ganar, voy a ganar”, como para convencerse a sí mismo, para darse ánimo en la dura carrera.

Pero vivir la vida, todos los aspectos de la vida, como una competición, es otra cosa. Y muchas veces es cruel. En el mundo anglosajón, se habla popularmente de las “rat races” (“carreras de ratas”), como una forma de describir y criticar la acelerada vida contemporánea, hecha de rutina productivista, donde nadie quiere perder. Es una racionalización de la vida que ha recibido críticas desde los pensadores más complejos hasta los artistas más populares. Bob Marley, Queen, Rush, Placebo, entre otros, se refieren a las “rat races”. No es una crítica al trabajo, sino al incesante esfuerzo de producir y producir, sin alegría, sin disfrute, sin sentido. Nuestro país, sin haber alcanzado los niveles de bienestar material y de equidad de sociedades como la norteamericana y la europea occidental y

nórdica, está acercándose peligrosamente a este modelo. Queremos ganar; nos importan todos los rankings.

Por eso decimos que “One Art” juega a la contra. El poema adhiere a la pérdida, a la derrota, al despojo, y los plantea nada menos que como un arte. No es simplemente que perder sea inevitable, o que no sea tan malo, o que sea una oportunidad de ganar en otro sentido. Si se expresara eso, el perder sería una especie de “premio de consuelo”. “No hay mal que por bien no venga”, decían nuestros abuelos. Pero no. Bishop nos deja caer un mensaje distinto. Y el detalle del título, la indicación de que el arte es uno solo (“one art”), sugiere que vivir se trata de eso. ¿De qué se trata, al fin y al cabo, vivir? Se trata de perder. Y el poema es tan insistente como un estribillo de canción. Para que no lo olvidemos fácilmente; para que nada nos distraiga.

La voz hablante, sin embargo, no es ruda, ni adopta un tono exigente, de sermón desagradable. Más bien se expresa gentilmente. Porque empieza por mencionar cosas comunes, como las llaves o las horas. ¿Quién no ha perdido alguna vez las llaves? ¿Quién nunca ha perdido el tiempo, las horas, sin objetivo, sin función alguna que cumplir? Y en vez de aconsejarnos atención, lucidez constante, velar para no incurrir en estos descuidos, nos dice simplemente: “acepta el malestar”. No combatirlo; no evitarlo. ¡Aceptarlo! También la pérdida del “reloj de mi madre”, de ese objeto preciado que heredamos, pero que también significa un tiempo ajeno, la temporalidad de un ancestro, no la nuestra.

Y continúa con realidades cuya pérdida, digamos, es menos fácil de aceptar: “lugares, nombres, tu próxima estación”, una “casa”, “dos ciudades”, “reinados”, “dos ríos”. Es decir, una suma de vida, de verdadera y común vida humana. Incluso al mencionar “reinados” podemos observar una realidad compartida; no en el sentido de que todos seamos propietarios de reinos, desde luego, sino en el sentido de aquellos espacios donde somos genuinos soberanos: donde tomamos nuestras propias decisiones, donde podemos regir a voluntad. Perderlos, también hay que perderlos. Aunque los deseemos o los hayamos deseado para nuestras vidas. “Todas íbamos a ser reinas/ y de verídico reinar”, dice un poema de Gabriela Mistral, donde habla una mujer que hace el balance de una vida, y donde el reino era justamente deseado por verdadero.

Entonces, este mensaje de la poeta Bishop es algo más que una buena y gentil sugerencia. En la medida en que, sin querer queriendo, se refiere al conjunto de la vida, el poema parece ser un consejo para vivir. Notemos: no un sermón, sino una propuesta. Las formas imperativas de los verbos no son exigencias: son invitaciones. Entonces, es lícito constatar aquí un cierto acento sapiencial, de sabiduría, de querer dejarle al otro, buena-mente, alguna buena idea para vivir mejor, con más tranquilidad, sin la mortífera ansiedad de nuestros días. “Soltar todo y largarse”, se llama una canción de Silvio Rodríguez, que en lo profundo es muy semejante al poema de Bishop.

En dicho aliento de sabiduría, el poema “One Art” se acerca a importantes núcleos temáticos del Budismo y de muchas experiencias místicas, incluidas las cristianas, puesto que, a su manera, el poema invita al desapego, tanto como celebra el no aferrarse a nada y a nadie; el ir soltando en vez de ir acumulando. El despojarse, que la vida sea tener menos cosas, sería así fuente de libertad. Porque quien tiene más, depende más, debe controlar más, debe preocuparse de más. Ya el poeta chileno Gonzalo Rojas aplaude el desapego en San Juan de la Cruz, el poeta místico español, como un emblema de simplicidad, pero sobre todo de libertad interior.

Es quizá en una lectura reiterada de este bello poema donde el valor del arte brilla con todo su esplendor. Porque el perder no es solamente una habilidad por desarrollar, una mera técnica por adquirir. Es un arte. Y si es un arte, entonces es lo que da forma y figura a la vida, lo que conforma y configura el vivir humano. Tal como lo querían el poeta Goethe y sus amigos románticos alemanes, no sólo hacer obras de arte con la vida de cada uno: hacer que la propia vida sea una obra de arte. Si el arte es vida, la vida también puede ser arte. Así parece ejercitarlo, también, la mujer del poema “La bailarina”, de Mistral nuevamente, quien “ahora está danzando/ la danza del perder cuanto tenía”. Un poema conmovedoramente hermano de “One Art”.

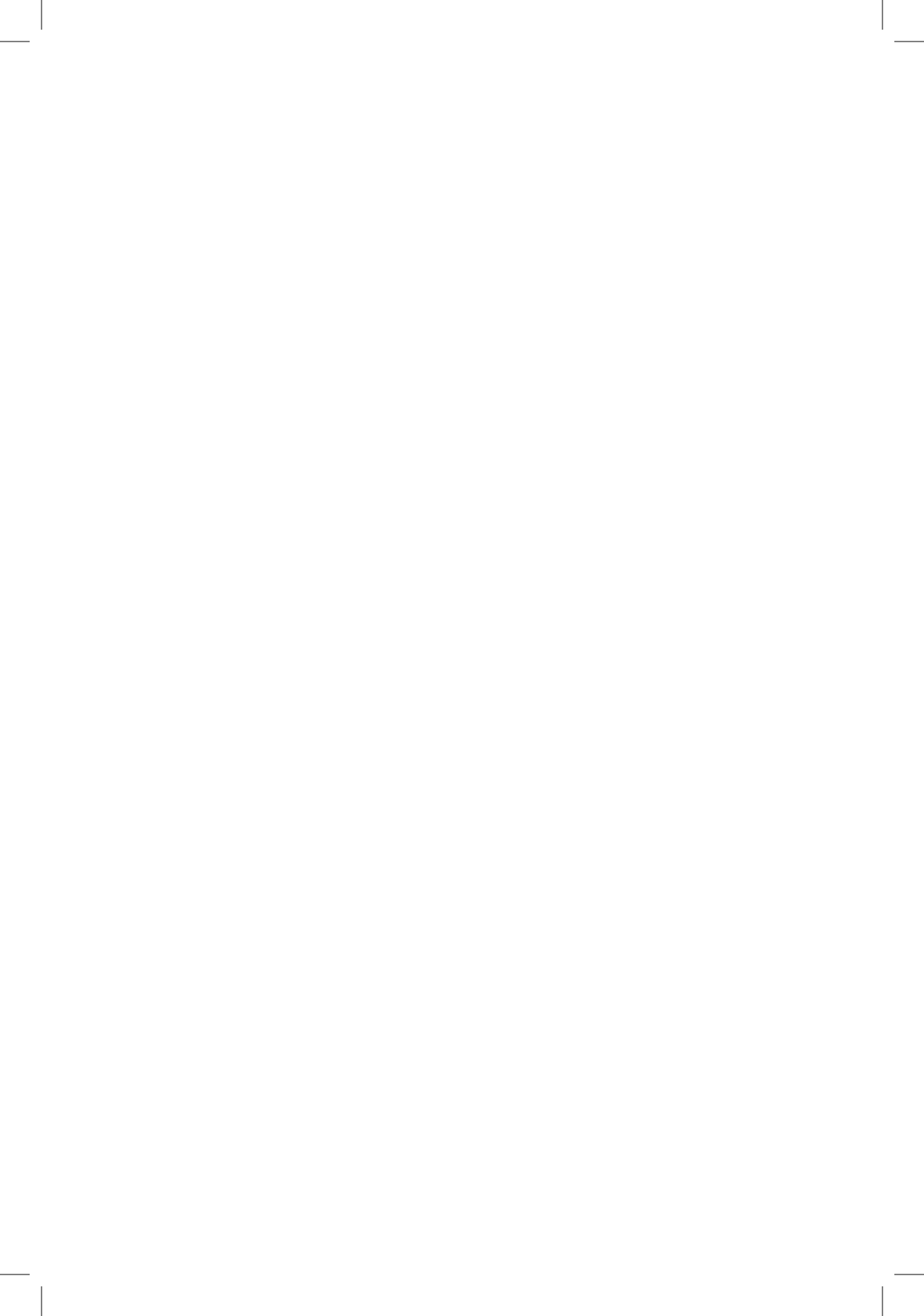
Y, si hacemos caso a quien nos habla en el poema de Elizabeth Bishop, seremos conformados en la serenidad, en la alegría y quizá también en la libertad, como querían los místicos. La libertad de no depender de nada de este mundo; la libertad de perder todo, sin perdernos a nosotros mismos.

Y quién sabe, la práctica del arte de perder tal vez nos configure también en lo esencial de cada uno, en eso que no se puede decir ni explicar, en eso que sólo conocemos al lanzarnos a vivir.



Mané Zaldívar
(1953)

“Silk”



Biografía

Profesora de Castellano y Doctora en Literatura, además de ensayista y poeta. Entre sus ensayos se cuentan *Reiterándome, o la elevación frente a la negación* (1994), *La mirada erótica* (1998), *Francisco de Borja y Aragón Príncipe de Esquilache, Relación y Sentencia del Virrey del Perú* (2016), *Lecturas de poesía chilena, de Altazor a La Bandera de Chile* (2019). Es coautora de *100 años de cultura chilena* (2006) y *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias: Chile* (2009), y editó *Poesía completa Olga Acevedo* (2019). En poesía, ha publicado *Artes y oficios* (1996), *Ojos que no ven* (2001), *Naranjas de medianoche* (2006), *Década* (2009), *Luna en Capricornio* (2010), *Bruma* (2012) y *Mano abierta* (2018). Profesora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se desempeña como académica de la Facultad de Letras desde hace más de veinte años.

Seda

Que calce anverso y reverso, sin espacios, sin asfixias
con el roce justo y preciso de la prenda sobre la piel.

¿La felicidad se parece el susurro de la seda
deslizándose cuesta abajo

o más bien al silencio de la tela
en su sereno reposo alrededor
de los pies?

Silk

oh
that it fit over-
and under-
side
with
no give
nor squeeze
with that very graze
just
precise
satin
on skin

is happiness akin
to the whisper of the silk
sliding off
down
descend
-ing

or is it more
the quiet cloth
silent, still
sur-round-ing
(your feet)
?

El traslado de “Seda” a “Silk”: lidiando con preguntas, palabras y formas

Las palabras “texto” y “tela” tienen un origen común. La idea que las une es el tejer –palabras tejen y telas tejen–. Era con esos dos aspectos que me enfrentaba cuando empecé a traducir “Seda” de Mané Zaldívar. Tenía que decidir qué palabras usar y qué textura manipular. Al leerlo de nuevo, me golpeó ese “que” inicial. ¿Cómo que un “que”? Hablé con la autora y concluimos que el tono era deseoso, un ojalá en subconsciente. Decidí que tenía que sacar ese ojalá a la luz y se me ocurrió “oh”, ese diptongo que en inglés abre portales a mundos imaginarios y contemplativos, y yo quería que al leerlo se pudiera acceder inmediatamente a ese mundo. Aún así me faltaban al menos tres cosas más que solucionar: ¿cuál es el evento esencial y/o la idea esencial del poema?, ¿cómo vestir y desvestir en inglés, cómo describir esa intimidad?, y visualmente, ¿cómo mostrar el desarrollo del poema, lo cual sucede en el tiempo que toma caerse la prenda de seda?

Lo primero se puede entender como el antiguo debate entre el evento y la sustancia, el acto y el hecho, el proceso y el artefacto que resulta. Zaldívar tiende ese debate sobre dos tercios del poema. Y la conclusión sólo establece la duda y las dos opciones que tenemos: ¿el descenso o lo descendido en reposo? Esa dicotomía y duda mediante una sensación placentera es el eje del poema.

Lo segundo me llevó a decidir por palabras más íntimas en inglés, más anglosajonas. En introducciones a la Lingüística a veces ponen el ejemplo de “hearty” versus “cordial”, y “ask” versus “interrogate”, las anteriores siendo más del inglés previo a su enfrentamiento con el francés y después con el latín, para suplir con vocabulario extranjero el brote científico y cultural inmenso y apresurado. Por ello “over-”, “under-”, “give” y “akin”, tratando de que, entre esa suavidad importada de *seda*, aparecieran puntos propios de la textura del inglés.

Y lo tercero, lo más rico del poema, lo que más me detuvo, y me llevó a leer sobre la seda, y a pedirle ayuda a mi esposa para entender cómo las

mujeres lidian con la seda. Quería que el descenso fuera inevitable, que tus ojos tuvieran que seguir esa caída y contemplar la gran pregunta que emerge aún en lo que nos da placer. Y ahí aparece el “-ing” apartado, y los guiones de “sur-round-ing” y los paréntesis que abrazan “(your feet)”.

Fueron esos tres elementos entonces que “tejí” y llegué a algo que intenta mostrar placer, la pregunta que resulta de ese placer y que cuestiona la naturaleza de la felicidad, en descenso visual de tela y tiempo, y una “piel” de palabras autóctonas del English.

Entrevista

— *¿En qué se inspiran sus poemas normalmente o de dónde le vienen las ideas, especialmente con un poema como “Seda”?*

— En general la inspiración viene de gestos, momentos o *insights*, o cosas que percibo que quiero agarrarlas y que a veces escribo al tiro. A veces escribo un par de palabras y después las armo o a veces se me arma una cosa completa. Tiene que ver con sensaciones; yo te diría que específicamente “Seda” tiene que ver con sensaciones. Es como de pronto sentir la sensación de la piel, de la seda, de la suavidad, que es una sensación que me gusta muchísimo; sobre la piel esa sensación como de la seda es igual como los olores. Entonces eso se transforma, o se transformó en el caso de “Seda”, en eso. Es transcribir una sensación que provoca un sentido de plenitud, de agrado, de placer.

— *Al leer el poema encontré bastante seductora la forma que describía esa sensación.*

— Sí, porque yo creo que es esa la sensación de la seda. Para mí, por lo menos, tiene que ver con cuerpo, tiene que ver con el hecho de que la seda es un material que acaricia, entonces también hay una cuota de una sensación erótica y además que la seda muchas veces, por lo menos en mi experiencia, es algo que se usa o en ropa interior o en una camisa de dormir o en una blusa o un vestido que está muy pegado a la piel. Entonces de alguna manera esa vinculación con esa suavidad de ese deslice por el cuerpo con placer.

— *Considerando que la poesía toma muchos roles, sean políticos, filosóficos, personales, emocionales, ¿cómo define su estilo poético? ¿Prefiere más un rol por sobre otro y por qué?*

— Mi poesía no la pienso ni como política, ni meramente estética, ni testimonial. Mi expresión nace de cosas que provienen de algo muy pro-

fundo y que se plasman con todo lo que soy. Soy una persona vinculada socialmente con una posición frente a la sociedad y frente a lo político de una determinada manera, frente al amor de una determinada manera, frente a todo. No es que yo esté intencionando, sino que la poesía, en la medida que transmite mi percepción de la realidad, toma diferentes maneras según lo que esté expresando en ese momento. Ahora, en lo personal no me gusta sentirme en la obligación de tener que ni enseñar, ni sermonear, ni establecer cuestiones. Creo que la poesía es una de las cosas más libres que existen y me gusta que sea así. Por lo tanto, mi poesía es política, es erótica, es social. Es transmitir la humanidad, transmitir las cosas profundas que uno vive como ser humano en este pedazo de tiempo en el que le tocó tener conciencia de su humanidad.

— *¿Cómo ve la evolución del género poético en esta nueva época de tecnología y la influencia de la internet en todo? ¿Siente que su poesía ha sido afectada por este tipo de mundo tecnológico?*

— Ha cambiado todo, como mi persona en general; de hecho, mientras estamos hablando. Entonces hay canales que se han abierto que son distintos a los que había antes y, en ese sentido, creo que por lo menos yo veo si los uso o no los uso. Desde mi punto de vista, lo que yo escribía, ponte tú, en los años noventa ha cambiado de alguna manera a lo que estoy escribiendo ahora; no necesariamente porque los canales de comunicación hayan cambiado, sino porque esos canales han influido en mi persona y eso se traduce. Te lo hago más materializado: yo no tengo ningún problema en usar ningún canal, pero hay algunos que me acomodan más que otros. Piensa que tampoco publico mis poemas en una página web porque no tengo una. No sé si por un poco de flojera, pero a veces también mando mis poemas a algunos amigos, cosas que he escrito. Pero en mi forma de conectarme con lo poético, mi creación no utiliza muchas innovaciones. Sí, las innovaciones que ya están grabadas en mí. Pero yo no soy activa en cosas como Facebook. No soy muy activa en las redes sociales con lo que escribo. En lo personal no tengo iniciativa al respecto de eso.

— *La verdad, no hay forma correcta o incorrecta usar el internet, entonces es la libertad de cada uno...*

— Yo diría que valoro cada vez más el silencio. Eso es lo que podría responderte con relación a las nuevas formas. Siendo que tampoco estoy en contra de estas, cada uno encuentra su propio camino.

— *En el tema de inspiración que es algo personal de cada poeta o de cualquier artista, ¿siente que su estilo es más afectado por la inspiración momentánea o tiende a trabajar más en un poema pensando en todas las posibles interpretaciones y referencias que se puedan encontrar en el texto?*

— Hay de todo. Hay poemas que tienen una idea muy básica y que yo trabajo y que se van haciendo a medida que voy viendo y corrigiendo, y otros poemas que nacen enteros: escribo algo y de repente sale un chorro y se me arma. Hay poemas que se complican en términos de tiempo, algunos en que me demoro un día y otros que se demoran años, y otros que simplemente no son. Entonces eso es muy relativo, escribo tomándome mi tiempo en algunos casos y más espontáneamente en otros. Siento que cada poema busca su camino.

— *Y “Seda”, ¿fue más trabajado o instantáneo?*

— Yo diría que fue instantáneo en un inicio, lo escribí y no fue tan duro, pero sí le había puesto otra disposición, otra forma. De hecho, hay un último cambio que hice en la versión en castellano que todavía no ha salido en ninguna parte que es que donde dice “la felicidad se parece al susurro de la seda deslizándose cuesta abajo”, y lo cambié a “la felicidad se parece al susurro de la seda deslizándose cuerpo abajo”. Me pidieron una antología que se va a publicar en Colombia y mandé este poema y, cuando estaba armando la antología, que tiene unas 60 páginas, me cuestioné este cambio. Las dos son opciones y pueden variar; no creo que los poemas sean algo fijo que no se pueden cambiar; a veces sí y a veces no. Este sí puede ser de ambas maneras.

— *Considerando esto, ¿cómo reacciona a la traducción al inglés de su obra? ¿Encuentra alguna diferencia de estilo al cambiar de idioma?*

— Cuando vi la traducción de Edward me gustó. Es como otro poema, porque la traducción al final es otro poema. Él captó ese sentido entre lúdico, placentero y jugueteón del poema. Le dije al tiro que sí, que me gustaba. Partiendo de la base de que no espero que una traducción de mi poema sea exactamente eso, porque es imposible. No existe una traducción que sea exactamente igual al original. Y sí, me parece que es muy bueno que lo traduzca un poeta porque hay una cosa inasible que un poeta puede captar mejor.

— *Igual llama la atención que cambie tanto en la estructura.*

— Sí, es más como una flecha. Porque el inglés es así, es más sintético. El inglés no es como el castellano: el castellano se da más vueltas; es más horizontal. El inglés es más vertical, va directo al punto. El español es más demorado y en la versión en inglés se capta esa rapidez.



Richard Parker
(1978)

“Computadores”



Biografía

Richard Parker (Eastbourne, East Sussex, UK; 1978) es poeta, académico, editor e impresor inglés. Sus publicaciones en poesía incluyen *Sandwiches* (Contraband 2020), *from The Mountain of California...* (Opened 2010), *The Traveller and the Defence of Heaven* (Veer, 2012) y *R.T.A. Parker's 99 Sonnets about Evil* (Canary Woof, 2015). *Space Odes* será publicado por Boiler House Press en 2020. Su trabajo incluye poesía sobre deportes, escritura de viajes y ciencia ficción, y aborda cuestiones del medio ambiente a través de investigaciones sobre el proceso y la forma de la poesía. Ha escrito diversos textos críticos sobre poesía del siglo XX, con particular énfasis en el Modernismo estadounidense y en la Nueva Poesía de los Estados Unidos. Ha editado dos libros de ensayos sobre Ezra Pound y ahora trabaja en una monografía sobre los modernistas de la década de 1960. Es también editor e impresor de los premiados folletos y series de libros de Crater Press, donde ha publicado mayormente folletos tipográficos de una parte de la mejor poesía británica contemporánea.

Computers

When I was walking near Santa Maria della Pietà in Venice
I reached for my phone
—*the grey clouds turning,*
cauliflower sprout at the heart of the nebula—
I was in the Stedelijk
and I flipped open my Motorola
—*another hidden room in the great pyramid—*
crossing the frontier snapped on the link
—*the particles spiralling, winging one another in the maelstrom—*
the heads-up display sparks
—*two galaxies collide behind the gas cloud.*

What is illumination?
The stone slides open.

We walked into town, bent beams and trash spread about,
the residential district smouldering.
But in front of that the park was still green
with the odd leaf flashing into flame on the hot breeze,
curling down onto the path.
By the sea the gun emplacements
and sandbags coming undone, barbed wire rusting.

And then we discovered the frozen data core.

And then we found ourselves at the abandoned barricades.

Bodies huddled about what looked like a small electricity substation, raw
/concrete rough in
the grey morning.

Computadores

Mientras caminaba cerca de Santa Maria della Pietà en Venecia
saqué mi teléfono
—*las nubes grises giraban,*
brote de coliflor en el corazón de la nébula—
Estaba en el Stedelijk
y abrí de golpe mi Motorola
—*otro cuarto escondido en la gran pirámide—*
cruzando la frontera hice la conexión
—*las partículas en espiral, entrecruzándose en la vorágine—*
El aviso libera chispas
—*dos galaxias colisionan detrás de una nube de gas.*

¿Qué es la iluminación?
La piedra se abre con facilidad.

Caminamos al pueblo, vigas doblabas y basura en el suelo,
el distrito residencial ardiendo lentamente.
Pero en frente de eso, el parque todavía estaba verde,
una que otra hoja volviéndose llama en la brisa ardiente,
cayendo en espiral sobre el camino.
Cerca del mar el emplazamiento de las armas
y sacos de arena desatados, alambre de púas oxidándose.

Y luego descubrimos el centro congelado de datos.

Y luego nos vimos a nosotros mismos en las barricadas abandonadas.

Cuerpos amontonados en lo que parecía una pequeña subestación
/eléctrica, concreto crudo
y áspero en la mañana gris.

Coming on for the height of summer and the air picked out with ash,
black on the trees.

Moving a few blocks further we found ourselves at a small local bar.

We found ourselves on the motherboard
at the data refinery.

The fires spreading you could smell them on the air;

then we found ourselves at the input port
worked our way out of the city into the suburbs thick with trash
glinting under the rubble.

We found ourselves bright with memory;
ourselves dusty in the garbage
in the heart of the burning city.

Lost at the periphery.
Cells winking we dialled the number.

And then we found the codes near the irrigation channel.

And then we called in the air strike,
laid down flat in the orchard
dry stone wall and sty bearing the trace.

And then I remember the burning of the convoy,
smotes on the air.

We found ourselves at the very limit of endurance.
We drew together and apart.

Bois de Boulogne still charming
though behind the skyscrapers are burning skeletons
and the city heaves out and contracts.

Llegando al apogeo del verano y en el aire se podía sentir la ceniza,
negra sobre los árboles.

Después de unas cuantas cuadras llegamos a un pequeño bar local.

Nos encontramos en la tarjeta madre
de la refinería de datos.

Los fuegos se expandían, se podía oler en el aire;
entonces nos encontramos en el puerto de entrada
tratando de salir de la ciudad hacia los suburbios hundidos en basura
brillando bajo los escombros.

Nos vemos a nosotros mismos brillando con recuerdos;
a nosotros llenos de polvo en la basura
en el corazón de la ciudad en llamas.
Perdidos en la periferia.
Con los celulares pestañeando llamamos al número.

Y luego encontramos los códigos cerca del canal de regadío.

Y luego llamamos a los refuerzos aéreos,
nos recostamos en el huerto,
la pared de piedra seca y el chiquero dan cuenta del rastro.

Y luego recuerdo la quema del convoy,
golpes en el aire.

Nos encontramos con el mismo límite del agotamiento.
Nos acercamos y nos alejamos.

Bois de Boulogne todavía tiene encanto
aunque detrás de los rascacielos hay esqueletos ardiendo
y la ciudad se sofoca y se contrae.

Distopías modernistas

Richard Parker es un entendido en el modernismo anglosajón y eso se aprecia en la lectura de “Computers”, pues el poema bebe de ese manantial literario tanto en términos estilísticos como temáticos. Para el análisis del poema, entonces, será útil revisar algunas de las propuestas modernistas recogidas por Parker. Primero, es importante recordar el interés del modernismo anglosajón por mezclar múltiples recursos y materiales sin discriminación de origen o registro. Las obras modernistas —pensemos en Eliot, Yeats, y particularmente en Pound— son un denso entramado de culturas, lenguas y geografías que abundan en simbolismos y alusiones tanto doctas como triviales. Y así es justamente como Parker abre su poema.

El modernismo nació en las grandes urbes cosmopolitas de Inglaterra y Nueva York, de ahí su carácter de crisol cultural y su ambición por lograr la universalidad: “Computers” nos lleva a Venecia, Ámsterdam (“I was in the Stedelijk”), París (Los Bosques de Boulogne) y a las pirámides. Para un poema breve, son muchas las referencias de lugares y paisajes. Pero esta heterogeneidad y universalidad no se explica únicamente en términos geográficos. El poema, al igual que la tradición que lo inspira, busca incluir en la poesía las dimensiones prosaicas del mundo y la experiencia que hasta antes del modernismo eran desechadas por la tradición poética occidental. Aquí, lo trascendental y lo mundano coexisten y se mezclan inseparablemente.

Vemos versos en los que se invita a un cuestionamiento existencial casi místico (“¿Qué es la iluminación?”) junto con otros más bien prosaicos que refieren a experiencias corrientes (“Después de unas cuantas cuadras llegamos a un pequeño bar local.”) Vemos, también, desde la misma apertura del poema, cómo lo profano y lo sagrado se yuxtaponen: el hablante dice que “Mientras caminaba cerca de Santa Maria della Pietà”, en lugar de detenerse a contemplar lo sagrado, saca su teléfono Motorola. El propósito de esta fusión de lo trivial con lo trascendental no es necesariamente denostar o rebajar las dimensiones tradicionalmente conside-

radas como sagradas o de mayor relevancia. Es más bien elevar lo común y cotidiano del humano a una categoría superior, tal y como James Joyce iguala a un trabajador de la clase media irlandesa con la figura heroica de Ulises en la obra homónima. Es, en resumen, escribir himnos y odas no solo a Dios o al Amor, sino también a lo *ordinario*, como las papas fritas y cebollas al estilo de Neruda, o a los computadores, como aquí lo hace y enfatiza Parker desde el mismísimo título del poema.

Hay, además, una segunda forma en la que el poema combina registros variados, y es que el texto está vestido en ropajes de ciencia ficción. No es por un capricho estético que el poema alude a nebulosas y galaxias y que sus imágenes son similares a la de una novela o película distópica en la cual se especula por un futuro lamentable en el que las ciudades están “en llamas” y los suburbios, “hundidos en basura brillando bajo los escombros”. Parker no solo logra aunar los registros más tradicionales de la poesía con el registro *pop* de la ciencia ficción —hasta no hace mucho tiempo aún mirado en menos por la crítica literaria— enfatizando así el carácter heterogéneo de su propuesta poética, sino que también logra encajar la estética distópica de la ciencia ficción con uno de los aspectos a los cuales los modernistas reaccionaron fuertemente: la vertiginosa y peligrosa tecnologización del mundo.

Es notable cómo resuenan los ecos de W. B. Yeats, particularmente su poema “The Second Coming”, en “Computers”. El poema del irlandés dice, o más bien anuncia: “Things fall apart; the centre cannot hold/ Mere anarchy is loosed upon the world”. Parker invita a imaginar ese caos desatado en el centro del mundo con sus imágenes de ciudades en llamas. De manera más específica, sin embargo, “The Second Coming” profetiza una revelación (“Surely some revelation is at hand”) a la vez que vaticina la llegada de un cambio profundo en el mundo, con el despertar de una bestia que ha estado en un “sueño de piedra”. Y en toda esta profunda red de alusiones y simbolismos, ¿no es esta la imagen que Parker refiere cuando el hablante lírico dice “¿Qué es la iluminación?/ La piedra se abre con facilidad”?

Cabe señalar que Parker agrega una dimensión adicional en su poema que resalta en la forma en que retrata el futuro distópico: la dimensión ecologista. Las numerosas menciones a elementos de la naturaleza (aire,

huerto, arena, brisa, mar) se usan para generar un marcado contraste con la tecnología y destrucción humana, como en el siguiente verso: “Llegando al apogeo del verano y en el aire se podía sentir la ceniza,/ negra sobre los árboles”. Esto se podría leer como una fuerte crítica a las consecuencias negativas de la tecnología y de la industria desde una perspectiva ecologista: lentamente, con la lentitud de la ceniza cayendo, los colores del verano se tornan negros, como el petróleo. Una voluntad ecologista se declara en estos versos, y hace un llamado a reflexionar sobre ello y sobre la posibilidad de esgrimir la poesía como una espada política y no solo como un artefacto contemplativo.

El poema, a veces transparente y otras subrepticio, de repente obvio en sus imágenes y de pronto oscuro y erudito, no es una lectura fácil, pero sin duda es una lectura satisfactoria. Atrevido y denso, al igual que los clásicos modernistas, invita a ser releído múltiples veces, con la honesta promesa de revelar nuevos significados y goces con cada una de ellas.

Entrevista

— *¿Qué inspira sus poemas, particularmente “Computadores”?*

— “Computadores” es parte de un proyecto que comprende una serie de tipo odas, como poemas de ciencia ficción. Son como odas de distintas versiones del futuro. Este no creo que sea una oda tan aparente como otros poemas en el libro. Pero la idea con este poema es tratar de pensar en las maneras en que las computadoras afectan nuestras vidas en el presente. Estaba pensando en cómo su número parece haber explotado, y de la manera casi caricaturesca en la que podrían afectar nuestras vidas en el futuro. Soy de la supuesta generación transicional. Soy de la Generación X, que crecimos sin la internet ni ninguna de estas cosas. Luego se hizo parte de nuestra vida profesional, en medio de todas estas cosas. Entonces, ahora tenemos un poco de experiencia en qué tan diferente la llegada de nuevas tecnologías pueden ser, de qué tanto puede cambiar el paradigma. Solo trata de imaginar lo increíble e inimaginablemente distinto pueden ser los paradigmas de este poema.

— *¿Investigas nuevos tipos de poesía? ¿Las tecnologías nuevas afectan tu estilo de poesía?*

— No lo sé. He hecho algunas cosas que no usan tecnología particularmente avanzada sino cosas como “Google Translate”, que puede ser muy útil. Solía ser más emocionante como herramienta para producir poesía de lo que es ahora. Como “Google Translate” mejoró, las sugerencias poéticas que se le ocurren mientras traduces y traduces se han vuelto menos interesantes. Pero al traducir por Google entre el inglés y latín, se le ocurren sugerencias interesantes y a veces eso ayuda con la poesía basada en procesos como estos. De igual forma, con las sugerencias automáticas, se siente casi como lo opuesto de lo que la poesía debe ser, porque le das permiso al computador de escribir el trabajo. Pero a veces se le ocurren cosas muy extrañas, las sugerencias automáticas, cosas que pueden ser trabajadas e incluidas en otros trabajos en formas diferentes e interesantes. También uso a veces programas de OuLiPo disponibles en internet.

Por ejemplo, el sistema N+9 donde puedes cambiar sustantivos usando un programa automático en el internet al siguiente sustantivo de nueve letras que sigue en el alfabeto al sustantivo que estás usando. Esto también puede crear un tipo interesante de poética basada en procesos. Creo que ese es el tipo de cosas que he hecho. No soy un genio en informática, pero estoy interesado en lo que va a pasar en el futuro. Estoy interesado, desde un punto de vista más crítico, en la ecopoética. Este es el tipo de poética constructiva y regenerativa que salen de este movimiento. Entonces, son poemas que están buscando maneras de derribar las jerarquías de las estructuras de la oración. Al igual que las jerarquías problemáticas de la creación artística de la lírica, con la idea de encontrar maneras diferentes, y lugares más ecológicamente conscientes de donde pueden venir estas prácticas de escritura. No diría que he encontrado maneras particularmente emocionantes de hacerlo yo mismo, pero puedo decir con certeza que estoy abierto e interesado en esas ideas.

— *¿Cuál es su postura en torno al rol de la poesía? Esto en referencia a: ¿cree usted que la poesía tiene un rol más personal y emocional, o uno más social y político?*

— Siento que ese tipo de espacio personal lírico es increíblemente problemático. No le veo un lugar muy auspicioso en el momento presente, especialmente en la era del “MeToo”. Creo que tenemos suficientes voces de hombres blancos muertos dando vuelta. Ya tenemos suficiente de esa manera de ver el mundo en la poesía para contribuir de manera sensata a ese argumento, excepto echarlo para abajo. Siento que las prácticas poéticas que leo hoy están interesadas en referirse a las cosas problemáticas y encontrar las maneras de superarlas, o ayudarnos a ver esa jerarquía antigua de poesía lírica por lo que es. Al mismo tiempo, viniendo de Inglaterra, en este momento en particular, no tengo ningún tipo de ilusión de la eficacia política de la poesía; se siente particularmente ineficiente en el contexto británico, así como en el contexto anglófono. Una de las cosas que vienen de haber estado en Chile estos últimos meses ha sido un tipo de revitalización de las posibilidades del discurso político en todas sus formas; estas son formas que efectivamente están empezando a desafiar algunas de mis ideas de lo que la poesía puede o no puede hacer en términos de ser una

voz para la discusión pública, para preguntas políticas y cosas así. Por lo tanto, puede ser que esté empezando a hacerme la idea de los distintos puntos de vista que puede haber en un espacio público para la política en la poesía. Así es como me ha interesado mucha de la poesía últimamente y como ha surgido mucha de la poesía que he escrito en los últimos años: lo que se conoce como un consejo desesperado. Esto es cuando uno da un consejo, pero que es simplemente “todo es terrible y no hay nada que podamos hacer”. Un consejo desesperado no es muy útil cuando necesitas un consejo en general. Siento que la poesía política inglesa que ha salido de esta generación viene desde esta perspectiva: apuntar los problemas del sistema y lamentar la posibilidad de poder arreglarlos. En mi poco tiempo en Chile, he visto esta oleada de esperanza y la posibilidad de cambio y el deseo de hacer las cosas difíciles que se requieren para hacer que las cosas cambien, aunque nos pone en una posición increíblemente peligrosa y riesgosa. Podemos ver como la decepción viene rápidamente hacia nosotros. Esto es lo que me hace alejarme de la convicción del inevitable fracaso de uno de estos procesos.

— *En tu poesía, ¿qué posición tomas en términos del rol político o personal del arte?*

— Hago muchas cosas. Por lo tanto, esos procesos de los que estábamos hablando antes deberían hacer algo para alejar esa voz de lo personal y lírico. Como están las cosas no creo que pueda decir que tengo una voz personal, y eso es lo que intento. Idealmente, creo que eso puedes ver en el poema que tradujeron, donde se aprecia que intento usar muchas voces distintas y que tiene diferentes tipos de personas dramáticas a través de las cuales me muevo en el poema. Creo que hay una consciencia fuertemente política o una intención clara en él, si prefieres, pero no soy realmente un propagandista.

— *¿Qué rol tiene la poesía en tu vida?*

— Bueno, soy un profesor de literatura inglesa, entonces leo mucha poesía profesionalmente. Mi esposa y yo usamos nuestro tiempo, cuando podemos, publicando, organizando eventos, haciendo cosas como esas. Nin-

guno de los dos pasamos tanto tiempo como queremos leyendo en este minuto, desde que tenemos un niño de nueve meses en la casa. Idealmente vamos a leer un poco más una vez que las cosas estén más bajo control en ese sentido. En términos de mi vida, es algo en lo que paso mucho de mi tiempo. Es algo que siento que es profundamente problemático como pasatiempo, algo a lo que dedico mucho de mi vida, pero supongo que podría ser peor. No me gusta hacer una distinción tan dura entre la prosa y la poética que enseño. Creo que la mayoría de la prosa que termino enseñando está basada en una forma de poética de una manera u otra.

— *¿Escribes tus poemas en momentos de inspiración o tiendes a perfeccionar un poema lo más posible antes de declararlo terminado?*

— Bueno, el método que estoy usando para esta colección de donde viene la oda a los computadores es un método más aglutinante. Encuentro pequeños pedazos y los voy juntando a medida que aparecen, y ese período puede tomar algunos meses o por lo menos algunas semanas donde estaré encontrando pedazos por ahí. No sé si son exactamente momentos de inspiración, sino cosas con las que me encuentro; muchas de estas cosas son textos recobrados con los que me las he ingeniado de una manera u otra. Y otras cosas que simplemente se me ocurren que se relacionan con esos textos que consigo por aquí y por allá. Requiere harto tiempo, y por lo general estoy reescribiendo más que escribiendo. No hay mucho de esto que siga el modelo romántico del momento de inspiración poética.

— *Por último, ¿escribes en papel o en tu teléfono o computador?*

— Creo que he escrito usando esos tres métodos. Mucho de esto lo escribo en un cuaderno con una pluma de dibujo y luego eso lo transfiero a un computador, y también otros pedazos los anoto en el teléfono si estoy en el metro o algo así. Pero hay un momento donde siento que tiene que haber un cierto tiempo de transferencia, donde vas desde el papel al computador o desde el teléfono al computador. Ahí es donde el texto se vuelve radicalmente diferente; ahí es donde el experimentalismo del texto deja de ser un registro de cosas, o notas sobre algo que pasó, o pedazos de diálogo como piedras preciosas que uno encuentra, tesoros escondidos, y se

convierte en un texto en sí. Realmente amo ese momento. Uno siempre se encuentra con cosas que son muy útiles, cosas que están escritas a mano donde no puedes leer tu propia letra. O el texto corre de una manera que es sorprendente y creas algo que es nuevo. Creas algo que no es completamente escrito por ti, pero que no es completamente plagio de otra parte debido a la forma en la que se reinventa en el proceso de traspaso. Me emociona que haya una variedad de medios a través de los cuales se puede desarrollar el proceso de escritura.

— *Este proceso cambia su forma cuando cambia de medio.*

— En todo sentido me gusta sacar el mayor provecho de ese momento. Para mí, parece ser el momento más emocionante del proceso, ese momento de traspaso desde el papel o teléfono al computador.



Eric Rundquist
(1982)

“Centrípeto”



Biografía

Eric Rundquist (Sandpoint, Idaho, EE.UU.; 1982), Ph.D., es profesor en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se especializa en lingüística literaria y lingüística cognitiva. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Nottingham en 2015. Es autor del libro *Free Indirect Style in Modernism: Representations of Consciousness* (John Benjamins), que se tradujo al español como *Estilo indirecto libre* (Woolf, Lawrence, Joyce) (Montacerdos). También ha publicado varios artículos académicos.

Centripetal

Turning and turning in the widening gyre
The falcon does not have a falconer,
So it invents an imaginary one in the middle of an empty field.
For fear of entropy, all is drawn inward, given structure;
A center is fixed, so that chaos seems contained:
The confused coordination of the many is exchanged for the conceited
/will of one;
The questions, the lunges toward truth, for the safe cocoon of a lie.

Things, once feared likely to fall apart
And slide in all directions,
Are fastened in securely by Jeff, Mike and Scott,
(the best people, the most responsible people).
The Garden, fathomless, green, cacophonous,
Is siphoned into the concrete, highwayed metropolis:
All living things are fed to machines.

“These aren’t nightmares,” sing the chorus, “just the dying throes of the
/Beast
As it’s eradicated from symmetry.
Soon, we will reach security!”
That’s when the slow marches begin, the public squares turned to human
/conveyor belts,
Winding geometric designs moving metronomically about in the streets,
/conveying nothing.
Eyes closed, heads bowed, hands, trembling, in the air,
The congregation inclines toward the Word, away from the world.

Centrípeto

Girando y girando en el espiral creciente,
El halcón no tiene un halconero,
De modo que inventa uno imaginario en medio de un campo vacío.
Por temor a la entropía, todo es llevado a una estructura interior dada;
Se fija un centro, y entonces el caos parece contenido:
La coordinación confusa de muchos se intercambia por la voluntad
/soberbia de uno;
Las preguntas, las embestidas hacia la verdad, por el capullo seguro de
/una mentira.

Cosas que alguna vez se temió que se desplomaran
Y desparramaran en todas direcciones,
Son atadas firmemente por Pedro, Juan y Diego,
(las mejores personas, las más responsables).
El Jardín, sin fondo, verde, cacofónico,
Se desvía hacia la metrópolis de concreto, llena de carreteras:
Todo ser vivo sirve de alimento para las máquinas.

“Estas no son pesadillas”, canta el coro, “solo son los quejidos moribundos
/de la Bestia

Al ser erradicada de la simetría.
¡Pronto lograremos la seguridad!”
Es ahí cuando comienzan las marchas lentas, las plazas públicas se
/vuelven cintas transportadoras de humanos,
Los diseños geométricos sinuosos se mueven metronómicamente por las
/calles, transportando nada.
Los ojos cerrados, cabizbajos, manos temblando en el aire,
La congregación se inclina hacia la Palabra y se aleja del mundo.

Último aleteo de humanidad

“Centrípeto” es un *crescendo* rápido y vertiginoso. Mientras la épica ancestral nos enseñó el gozo del paso-a-paso, del proceso que se despliega con pausas y diferentes velocidades, con variedad de personajes e historias laterales, el poema “Centrípeto”, en cambio, nos conduce y nos sume en un viaje con escalas, pero veloz. El texto se inicia con una imagen móvil que es la pauta rectora de todo el poema. El halcón está “girando y girando” en un solo verso, en la paradoja del movimiento inmóvil: movilidad de la acción, inmovilidad de las palabras escritas; todo en uno. Justo enseñada, el hablante termina de asentar para nosotros la situación: “el halcón no tiene un halconero [y] se inventa uno imaginario”. Es decir, el ave se ha inventado un centro, algo en torno a lo cual girar, para tener un movimiento que tiende al centro, propiamente *centrípeto*, y que es, además, como el centro proteico de donde surge lo demás en el poema. Una breve, pero significativa dosis de información necesaria para comprender todo lo que sigue. El inicio no es un mero inicio.

El ave está como debatiéndose en una gestualidad que es en parte conocida –su vuelo en círculos– y en parte enigmática –inventarse un halconero– y que nos hace pensar que es una metáfora de incalculables consecuencias. El dato siguiente del “miedo” lo confirma. Sabemos que los animales pueden experimentar lo que los humanos denominamos miedo, pero este pájaro, al inventar algo para sí mismo, ha escapado de su realidad animal. Este “halcón” es algo más. Así, la segunda mitad de la primera estrofa es un tráfago de acciones que van completando esta invención que el halcón hace. La velocidad del poema se acrecienta en rápida gradualidad, gracias a la extensión y a la prosodia del cuarto verso, en que sentimos un hacer trabajoso, una situación cuyo retrato se desborda, sugestivamente, hacia una realidad mayor, de alcance más vasto que las solas vicisitudes de un pájaro en problemas. El fin de estrofa con términos como *soberbia*, *verdad* y *mentira*, nos deja ya en plena problemática.

El problema adquiere, en propiedad, características morales, sociales, políticas, según leemos en la segunda estrofa. “Pedro, Juan y Diego”, o sea,

todos, “todo el mundo”, como dice nuestra hipérbole habitual, son quienes continúan las acciones del halcón. La fijación del centro es la trabajosa armazón de un esquema que intenta evitar la dispersión, el desplome, el desparramo, la temida “entropía”, el horror del “caos” que es preferible que sea “contenido”, y para lo cual están “Pedro, Juan y Diego”, con su elogiada laboriosidad de subalternos que, nuevamente gracias a la velocidad de los versos, tiene algo de febril. Y en la mitad de la segunda estrofa, mitad de todo el poema, se desata el problema con todas sus caras. La mención del “Jardín” es la imagen idílica que se quiere mantener a toda costa, y la escritura con mayúscula inicial sugiere que es el jardín por excelencia: el jardín del Edén, el Paraíso mismo. Pero por supuesto, dado que el Paraíso se perdió irremediamente en la mañana de los tiempos, este otro no puede ser más que un Jardín pretendido, un remedo de aquél. La vieja costumbre de idealizar o, peor aún, de sacralizar lo construido por el ser humano tiene aquí una expresión penosa.

El “Jardín” parece ser el de una Casa –la mayúscula viene bien aquí, para corresponder a la de “Jardín”– desde la cual se observa el resto de la ciudad. Hacia ella “se desvía” este Paraíso ruidoso, de sonidos literalmente feos: “cacofónico”, y que empieza a cubrir “la metrópolis de concreto”. El contraste es manifiesto: el “verde” versus el gris, lo natural versus lo artificial, la quietud del interior versus el movimiento de “las carreteras”, pero la realidad del Jardín y de la Casa no se mantiene en su sitio, simplemente colindante con el resto de la urbe. El “Jardín” sucede que se va, se mueve, se desplaza, “se desvía”, y nos muestra a la “metrópolis” como escenario del actuar de unas “máquinas” que se alimentan de “todo ser vivo”. Maligno panorama: seres vivos que sirven de alimento y el “Jardín” donde operan “Pedro, Juan y Diego”. Por eso el paréntesis de elogio a estos subalternos es ahora una ironía doblemente cruel: hacia ellos mismos, porque están sometidos a una labor deshumanizadora, y hacia el resto de la población, porque será devorada mediante el trabajo de “las mejores personas, las más responsables”.

El panorama que cierra la segunda estrofa mucho debe a las visiones del Romanticismo anglosajón, como por ejemplo a “Oscuridad”, el poema de Byron en este mismo libro, precisamente al estampar un retrato

de grandes proporciones. Más breve, “Centrípeto” despliega su visión sin límites, donde la humanidad se debate en un gran conflicto en el espacio urbano, la “metrópoli” junto al “Jardín”, que en la tercera y última estrofa expone todo su drama de pesadilla, de ciudad tomada y deshumanizada, de “cintas transportadoras de humanos” que ya no lo son.

Al menos dos canciones de la década de 1980 tienen mucho que ver con esto. Está “The Body Electric” (1984), de la banda canadiense Rush, que se refiere al código binario 0-1 de la comunicación digital: “It replays each of the days/ A hundred years of routines/ Bows its head and prays/ To the mother of all machines”, y que subraya, en la figura del androide, la pérdida de la humanidad en su propio medio comunicativo. Notemos que el título de la canción es una cita del famoso poema “I Sing the Body Electric”, de Walt Whitman, extenso canto al cuerpo y al alma humanos. Y también está la canción “Muevan las industrias” (1986), del grupo chileno Los Prisioneros, en que el hablante pide que se reactive la actividad industrial como fuente de trabajo, porque el cierre de muchas industrias, debido a la recesión económica, significó la miseria de muchas personas. “Voy a llegar a la gran máquina,/ todo es oscuridad/ [...] y me arrastro por el muro de cemento/ y en mi cabeza se repiten mil lamentos”, dice la solitaria voz como entre sombras. Y, claro, todas estas imágenes nos llevan también a *Matrix*, la tetralogía cinematográfica (1999-2021) que insiste en el gobierno de la “gran máquina”, “the mother of all machines” (no olvidemos que *madre* deriva de *matriz*, del latín *matrix*). Y aunque también podríamos recordar la película *The Wall* (1982), con música de Pink Floyd, ahí el foco de la deshumanización está puesto en un cierto tipo de sistema educacional.

¿Y qué sucedió con el “halcón”, que parecía el protagonista de esta historia? Pues bien, en este clima de apocalipsis fúnebre, no por la desaparición de los seres humanos, sino por su pérdida de autonomía, de creatividad, de alegría, de calor propiamente humano, “los ojos cerrados, cabizbajos, manos temblando”, el poema “Centrípeto” concluye con una desoladora imagen de la sumisión. Porque tal como dijimos al inicio, al inventarse el “halcón” un “halconero”, al definir un *centro* que habría de contener la caótica y temible “entropía”, terminamos por entender que el

ave es metáfora de la vida indómita que se somete a control. La capacidad de volar, de buscar nuevos horizontes, de dejarse conducir por el viento, de contemplar la tierra desde las alturas, queda penosamente reprimida. De este modo, la “Palabra” que aparece al final es aquel *centro inventado* –el Jardín, la Casa– y que somete a la humanidad congregada; es el Poder que da órdenes, dictamina y, así, deshumaniza. La imagen del cierre es desoladora porque es un alejarse del mundo como de la realidad viva, dinámica, creativa, propiamente humana. Al congregarse sumisa ante la “Palabra”, la congregación se aleja de la humanidad que alojaba en ella misma.

Entrevista

— *¿De dónde viene la inspiración para tus poemas, particularmente “Centrípeto”?*

— Bueno, el poema se basa, realmente, en uno de W.B. Yeats: “La Segunda Venida”. Estaba pensando en eso y pensando en cómo concebía la naturaleza del caos y la amenaza del caos. Por lo tanto, pensé en cómo podía darle vuelta y hacer que la amenaza en el poema fuese el deseo de controlar el caos en lugar del caos en sí mismo. De modo que esa fue la principal inspiración.

— *¿Crees que la poesía tiene un rol social y político, o que tiene un rol más emocional y personal? Particularmente en relación a tu propio estilo y voz.*

— Para mí, de todas formas, hay un énfasis ideológico en la poesía, pero también puedo apreciar la poesía que no busca ser ideológica. No obstante, mi poesía tiende a ser más ideológica en una forma muy abstracta, no en una forma concretamente política. Pero supongo que estuve pensando mucho en Donald Trump cuando estaba escribiendo este poema. Estaba pensando en el deseo de poseer, y qué es lo que hace a la gente querer a un presidente facista. ¿Por qué una persona votaría por alguien así? Y luego lo pensé en términos de esa necesidad de tener algún sentido de control, por un miedo al caos. Tal vez quieres a alguien que tenga ese liderazgo poderoso.

— *Y luego deciden poner al hombre más caótico posible en ese puesto.*

— Pero es un carácter fuerte. Yo hago referencias a “Pedro, Juan y Diego, las mejores personas, las personas más responsables”, y estaba tratando de imitar un poco el lenguaje de Trump. Quería dar la impresión de que todo está bajo control, “que son los mejores, los mejores, los más responsables, los más inteligentes”, ya sabes, en el sentido de “no te preocupes, puedes dormir tranquilo sabiendo que hay gente a cargo de controlar el caos, y no vamos a dejar que el caos se nos vaya de las manos”. En parte, esa es la razón, y aunque Trump es caótico, da la impresión de tener todo bajo control.

— *¿Qué rol tiene la poesía en su vida?*

— No lo suficiente en el último tiempo. He estado más enfocado en la lingüística y cosas así en el último año; no he escrito poemas y no he estado leyendo mucho. Me vienen impulsos en donde me siento realmente inspirado para escribir y leer poesía, y luego periodos largos en los que mi cabeza está en otras partes. En este minuto, mi cabeza está definitivamente en otro lado.

— *¿Escribe sus poemas en momentos de inspiración o tiende a trabajar para perfeccionar un poema lo más posible antes de declararlo terminado?*

— Ambos. Para mí la poesía viene, como dije; hay momentos en los que me conecto con la poesía y escribo un poco, y en esos períodos hago mucha revisión. Me obsesiono con un poema, y usualmente termino memorizándolo de tanto revisarlo.

— *Entonces, en ciertos momentos te inspiras y solo trabajas en esos poemas.*

— Sí, más o menos. Terminó volviendo a ese poema porque se apoderó de mi mente y siempre estoy pensando en él, ajustándolo, tratando de llegar al punto donde parece completo. Hasta que al final siento que “ya lo terminé”.

— *Básicamente, ¿cómo te nació escribir el poema “Centrípeto”?*

— En este caso, tenía la idea mucho antes de ponerme a escribirlo. En serio me gusta ese poema de W.B. Yeats, “La Segunda Venida”, y jugaba con él en mi cabeza y pensé: “¿qué pasaría si tomo la perspectiva contraria que toma él respecto al caos?”. Entonces, un día estaba caminando por una calle y tuve un par de pensamientos que pasaron a ser versos que podrían funcionar.

— *¿Investigas nuevos tipos de poesía?*

— Lo intento; como dije, voy por períodos. No estoy leyendo mucho en este minuto, pero siempre estoy abierto a nueva poesía. Siempre me gusta cuando la gente me manda poesía, estudiantes o quien sea. A veces son

amigos quienes me recomiendan un poema bueno. Cuando me mandan un poema, lo leo con un poco más de seriedad; contrario a lo que sería si hubiera hallado el poema por mi cuenta.

— *Entonces, ¿intentas encontrar lo que les gustó del poema?*

— Sí, ¿tú no? Cuando alguien me recomienda algo, estoy dispuesto a buscar lo que es bueno en eso. Así es más probable encontrar algo que uno encuentre valioso. Alguien más hace el trabajo duro de encontrar algo bueno.

— *¿Usted cree que la poesía puede cambiar el mundo?*

— No. No creo que suficiente gente lea poesía o se relacione con la poesía como para que haya una diferencia sustancial. O sea, la poesía se comparte de forma distinta ahora. Uno encuentra versos sueltos en la internet. Capaz que no sean poemas como tales, pero sí encuentras versos y comparas letras de canciones que pueden ser considerados poesía.

— *Y, ¿crees que eso puede cambiar el mundo?*

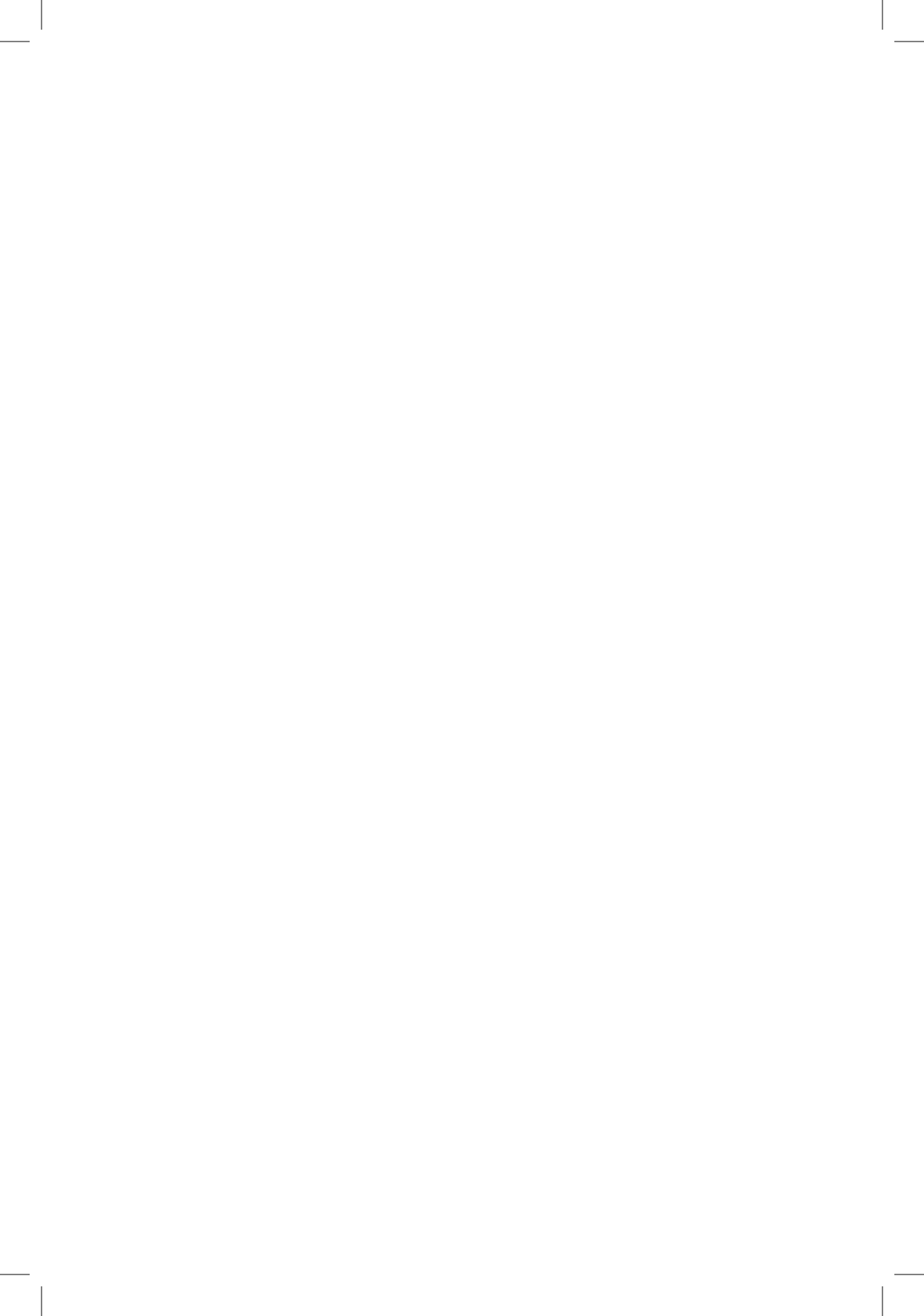
— En lo absoluto, pero sí creo que puede hacer a la gente más feliz, más triste, o hacer que la gente enfrente cualquier emoción que tenga, pero no creo que cambie el planeta. Bueno, en cierto sentido puedes decir que la poesía puede cambiar a individuos, y ellos pueden terminar cambiando el mundo. No puedo pensar en un ejemplo en el que la poesía o un poema en particular me haya cambiado. Como con cualquier tipo de literatura, consigues una perspectiva nueva sobre algo...

— *... te hace pensar un poco y luego sigues adelante.*

— Seguramente creo que uno puede decir que leer poesía puede cambiar a un individuo para bien. Entonces ese individuo aprende a ser un poco más agradable con el resto de la gente o puede tener un efecto que hace que esa persona sea más amable. Si todos fueran un poco más amables con el resto, entonces el mundo sería un lugar mucho mejor. Si se entiende así, capaz que uno pueda decir que la poesía puede cambiar el mundo y puede tener influencia para cambiar el mundo. No es que haya alguien que vaya a escribir un poema que vaya a resolver el cambio climático o el hambre.

Edward González
(1983)

“Propiedad privada”



Biografía

Cubano-americano, en partes desiguales. Estudió fisiología del ejercicio y lingüística, también en partes desiguales. Bilingüe en español e inglés y, de cierto modo, en el lenguaje de lo físico y lo verbal. Cuando no está enseñando inglés o jugando con sus dos niñas, escribe, principalmente en su celular. Promueve la idea de “poesiar”, o escribir como forma de ejercicio creativo (aludiendo a la idea griega de poeta como hacedor), y de que *poesiar* está al alcance de todos los que busquen crear. Para él, *poesiar* es explorar el nexo entre el individuo, su lenguaje, su entorno y todas las interacciones que surgen como consecuencia. Su poemario *Sin Zapatos / Shoes Off* (Mago Editores, 2018) *poesea* en sus dos idiomas, escrito parte en inglés y en español.

private property

she says she owns me
and I think about the things I own
how many of them are
flammable, bound, edible, or wearable—
which am I?

do I too light up
am I something to be read or worn?

she takes bites out of me
 too hard to be playful—
she thinks I'm that Christian type of bread
 that multiplies and regenerates—

this is the problem with religion—
it makes people believe in magic and in flames
 that don't consume what they burn

I know that I'm flammable
I know this like I know that anything owned
 is cheap and discardable
I don't even really own my own skin—
it flakes and sheds
my hair falls out and regrows

I own my bones, for a while—
big heavy calcium columns
 that keep me from flopping all over the place
hard flexible femurs, a sternum and a spine
that make me more than a bag of water

propiedad privada

ella dice que le pertenezco
y yo pienso en todas las cosas que me pertenecen
cuántas de ellas son
inflamables, encuadernadas, comibles, ponibles—
¿cuál soy yo?

¿seré también algo que se prende, susceptible al fuego?
¿seré algo que se lee o se pone?

ella me da una mordida
demasiado fuerte para estar jugando—
ella piensa que soy ese tipo de pan cristiano
que se multiplica y regenera—

este es el problema con la religión—
hace que la gente crea en magia y en llamas
que no consumen lo que queman

yo sé que soy inflamable
lo sé como sé que cualquier cosa poseída
es barata y desechable
ni siquiera poseo mi propia piel—
se descascara y la mudo
mi pelo se cae y recrece

poseo mis huesos, por ahora—
columnas de calcio, grandes y pesadas
que evitan que me derrumbe po' to's lados
fémures duros y flexibles, un esternón y una columna
que me hacen más que una bolsa 'e agua

sin mis huesos

soy la casa temporaria de un pez de colores
—soy una medusa

pero soy su propiedad, mis huesos le pertenecen
ella se quedara con ellos aunque yo muera
mis dientes, mi pelvis, mi calavera
siempre sonriendo una risa macabra

ella dice que le pertenezco y sé que algunas cosas
poseídas son apreciadas, pulidas, mantenidas en
condición prístina, tocadas y escuchadas

—quizás tengo suficiente carbón en mi cuerpo para ser una pequeña
/colección de discos

discos con sus tramos de surcos, que se corren
y se recorren con sus uñas largas y aguzadas
pero discos son repetitivos, un poco de información
alojada en cera
y aquí me creo el dinámico
capaz de expresar esas oraciones recursivas que el idioma
humano me permite formar

quizás como el pan yo también me multiplico

es mi cascada de pensamientos que ella posee—
mi cerebro
mis nervios
toda mi electricidad
empoderándome a seguir hablando
manteniéndome precioso

ella me cocina, me paga mi cuenta eléctrica
enchufa mis tomacorrientes con preguntas y extrae toda mi carga

I'm a sophisticated music box
self-winding, full of unpredictable songs
full of improvisation

she owns me—
my creativity my love my doubts
all those nouns that don't have referents

I touch my cheeks
dig deep into their crevices
past the flesh, to the hidden hardness

and imagine the loneliest freedom
of life without a master
of playing myself for no one
of a museum where only I stand:
on display
enclosed
a safety ribbon separating me
 from absent spectators
unperceived unheard untouched
 unenjoyed

paying the price of liberty

soy una sofisticada caja de música
dándose cuerda sin ayuda
llena de canciones impredecibles
llena de improvisación

me posee—
mi creatividad, mi amor, mis dudas
todos esos sustantivos que no tienen referentes

me toco mis cachetes
excavo profundamente hasta llegar a sus grietas
más allá de la piel
llegando a la dureza escondida

y me imagino la libertad más solitaria
de la vida sin un amo
de hacer el papel de mí para nadie
de un museo donde solo yo estoy parado:
expuesto, aislado
una cinta de seguridad separándome
de los espectadores ausentes
sin ser percibido, oído, tocado, disfrutado

pagando el precio de ser libre

Pertenencia poética

No se puede menospreciar la fuerza con la que este poema contrasta con tantos de los otros en esta antología. Mientras otros poetas, sobre todo los románticos, les cantan a entidades como la Oscuridad o interpelean al Amor con pompa y grandilocuencia, González aterriza su lenguaje a la inmediata y mundana realidad del día a día. Las palabras, imágenes y metáforas nos remiten a la crudeza contenida en los objetos domésticos, el fuego y la electricidad, nuestra carne y huesos, todas envueltas y concebidas desde el ritmo y el ruido de la calle. El hablante lírico se refiere a los objetos inflamables a la vez que sus versos parecieran estar ardiendo: es un caudal de metáforas que cae bruscamente, a martillazos, sobre un lector golpeado por las imágenes de calaveras, columnas de huesos, una risa macabra y la decrepitud del tiempo y la vejez (“Ni siquiera poseo mi propia piel/ se descascara y la mudo”).

Desinhibido, el hablante lírico desata sus inquietudes y estas se desborдан como si se tratara de una improvisación (“I’m a sophisticated music box, full of improvisation”). Sin embargo, si bien todo esto está a medio camino entre una sesión espontánea de boxeo y un duelo de raperos, lo cierto es que el poema completo está cuidadosamente empaquetado y entregado con gracia. Hay fuego, hay sangre, incluso mordidas y fémures, pero están siempre calibrados. Es más bien una sesión de esgrima. A fin de cuentas, el hablante lírico, bajo estos crudos ropajes, no se aleja tanto de los poetas Románticos ni de cualquier otro, pues explora en “Private Property” una de las grandes y recurrentes temáticas de la poesía: la naturaleza del amor.

Desde la primera estrofa queda planteada la interrogante que el poema recorre libremente y sin cerrar conclusiones. ¿Qué es el amor y cuán (in)separable es de la posesión? El hablante lírico explora los paralelos entre la forma en que “ella” se aproxima a él y la manera en que uno se aproxima a los objetos. Estos pueden comerse y quemarse, plantea, por lo que entonces cabe preguntarse: “¿seré también algo que se prende, susceptible al fuego?”. A lo largo del poema la duda crece en complejidad hasta finalmente enfrentarse el amor con la libertad. Como el mismo au-

tor comenta, se establece una dicotomía entre ser amado y pertenecerle a alguien. Si el amor no se puede separar de la posesión, entonces ¿el amor y la libertad son incompatibles?

La pregunta se vuelve particularmente problemática al examinar las características de lo que es poseído. Si lo poseído siempre es barato y puede descartarse sin más (“lo sé como sé que cualquier cosa poseída/ es barata y desechable”), ¿realmente queremos sentirnos poseídos y poseer a alguien? No obstante, ¿tenemos el poder de escoger alguna de estas alternativas? O estamos atados a esta dinámica de amarnos posesivamente, sabiendo que toda posesión es frágil y temporal, como sugiere el hablante lírico mientras pondera sobre estos temas (“ni siquiera poseo mi propia piel/ se descascara y la mudo/ mi pelo cae y recrece”; o en “poseo mis huesos, *por ahora*”). Tal vez no sea tan malo después de todo, pues lo poseído a veces es cuidado y querido (“algunas cosas/ poseídas son apreciadas, pulidas, mantenidas en/ condición prístina, tocadas y escuchadas”). Y así el hablante sigue reflexionando, inquieto. La velocidad y fuerza de estas dudas se ven correspondida con la forma en la que se expresan, de forma apresurada y violenta, como si se tratase de una avalancha de significados. Realmente da la impresión de que los versos emergen de una caja musical tan sofisticada como impredecible.

Al ser el amor y la posesión el núcleo del poema, no es casualidad entonces que el lenguaje que materializa estas interrogantes esté cargado de objetos y posesiones. Quizás donde mejor se expresa esta conexión entre la materialidad de las posesiones y la inquietud del hablante lírico es en las imágenes en las que se refiere a la más íntima de nuestras posesiones: nuestro cuerpo. Los huesos, nervios, cerebro, calavera, fémures, piel, con sus diferentes procesos (“se descascara y la mudo/ mi pelo se cae y recrece”) por muy profundamente personales que parezcan, son poseídos, como si se tratara de algo ajeno, de una propiedad cualquiera (“pero soy su propiedad, mis huesos le pertenecen”). Así se van entretejiendo asociaciones de las que, sin embargo, el hablante lírico a veces busca resistirse. De pronto, se posee a sí mismo (“poseo mis huesos, *por ahora*”). Otras veces, no obstante, cede a *ella* todo lo que tiene (“me posee/ mi creatividad, mi amor, mis dudas/ todos esos sustantivos que no tienen referentes”).

Evidentemente, el hablante arrastra mucho dolor debido a esta indecisión. Y es que *ella* no pareciera cuidarlo del todo (“ella me da una mordida / demasiado fuerte para estar jugando” y “enchufa mis tomacorrientes con preguntas y extrae toda mi carga”). No sorprende entonces que al final los versos se inclinen hacia la fantasía de imaginar la libertad, pese a todos los costos asociados. “La vida sin un amo”, si bien solitaria, es, aunque sea a momentos, anhelada.

Entrevista

— *¿En qué se inspira para sus poemas, especialmente considerando “Private Property”?*

— Quería contrastar un poco la diferencia entre estar *con* alguien y ser *de* alguien, y las implicaciones de eso. Lo que significa pertenecerle a alguien, eso es lo que trata el poema. Por el otro lado, pensé en cómo el poema termina especulando sobre la libertad. En el sentido de qué significa ser libre... si no le pertenezco a alguien, si soy libre, y si el hablante del poema quiere ser libre, qué significa eso. Es posible ser libre y a la vez pertenecerle a alguien. Por otro lado, si no quieres pertenecerle a alguien, la alternativa tampoco es tan desoladora.

— *¿Cree que la poesía tiene un rol político o social, o algo más emocional y personal?*

— Mi poesía, en general, no se dedica hacer una declaración política. Sin embargo, la poesía puede cumplir ese rol si es escrito con ese fin. Igual existen ejemplos de poesía que une ambos roles. Silvio Rodríguez tiene una canción donde dice “quiero hacer revolución sobre tu piel”. Entonces se ve cómo trata de mezclar en su letra esta idea de lo político-social y lo más íntimo. Por ende, sé que se puede, pero no es mi enfoque.

— *¿Qué rol tiene la poesía en su vida?*

— No la veo como si tuviera un único rol. La verdad, escribo poesía porque las novelas no me salen, no tengo una facilidad para la ficción ni la historia. Entonces, para tener algún tipo de escape para percepciones que tengo o para jugar con el lenguaje, me sirve enfocarme más en una estructura poética. Este género me da ciertas libertades que la ficción no me facilita.

— *Entonces, en relación con eso, ¿usted escribe en base a inspiración o es más de sentarse a perfeccionar un poema increíblemente trabajado?*

— La verdad depende del poema. Antes escribía en papel, me demoraba y

lo revisaba varias veces. Poco a poco he ido migrando y ahora soy menos cuidadoso con mi escritura. Escribo en el metro en una nota del teléfono. Hace poco estuve escuchando un podcast en el que los locutores comparaban a Bob Dylan con Leonard Cohen. Ambos músicos una vez tuvieron una conversación sobre sus métodos y Dylan le cuenta a Cohen sobre cómo se demoraba 15 minutos en escribir una canción. En contraste, Cohen pasó como 5 años escribiendo y perfeccionando “Hallelujah”.

Son estilos distintos de seguro, pero hay veces que uno escribe un poema que repasa mil veces, y al releerlo años más tarde lo editas nuevamente y le cambias un par de cosas. Igualmente creo que la masa crítica del poema, lo importante, lo tengo en un par de días. De ahí se viene un proceso en el que voy sacando o agregando detalles. Igual nunca estoy seguro de cuándo está listo un poema.

— *¿Cuál fue el caso con “Private Property”?*

— “Propiedad privada” se basa en un vals peruano de ese nombre. Viene con una historia de la cual ya no me acuerdo en detalle la letra. La primera vez que la escuché, la cantaba una mujer; entonces me llegó esta idea de lo que es *tener* a alguien y que sea en cierto sentido tuyo. Por mucho amor que haya, siempre está esta tensión de la posesión. Entonces quería jugar con esa idea. Para mí, el poema se acaba cuando estoy satisfecho de que expresé la idea central. En el caso de este poema, esa idea es qué implicaciones tiene estar con alguien, poseerlo.

— *¿Cuál es el rol de la poesía en esta nueva era de la información?*

— Pasa que la gente que publica poemas en el internet, muchas veces son cosas cortas y cliché. A la misma vez están estos proyectos como “Los mejores poemas de Twitter”. Yo creo que la gente tiene que replantearse lo que se define como un poema. Antes tenía variedad de estructuras de rima o de ritmo que uno tiene que instalar o construir en el poema.

— *En mi opinión la poesía rígidamente estructurada ya no calza en esta época.*

— Claro, en términos de elección del lenguaje y en términos de estructura ya está más desmantelado. Sin embargo, igual emerge un estilo de estruc-

tura más innata. El ritmo y el juego de palabras es una cosa constante independiente de la época.

Considerando los poemas más estructurados, como los sonetos, siento que los mejores son aquellos que esconden su estructura, y entonces el lector no se da cuenta de las rimas ni de la forma estricta del poema. Tiene que fluir. La mayoría de las ediciones de mis poemas son en torno a eso, ya que tienen que fluir de alguna forma. Si una palabra me está costando hacerla calzar, la cambio.

Por esto, tengo una relación un poco encontrada con la inspiración. Estaba hablando con un colega el otro día de como uno busca la entrada al poema, dónde está la entrada a esta idea. Entonces yo tengo que desarrollar el poema en base a esa pequeña entrada y verlo como la oportunidad de escribir sobre un cierto tema.

— *¿Cuáles son sus palabras favoritas? ¿Las usa en ciertos poemas?*

— Me gustan mucho las palabras que describen movimiento. Estas a la vez son las más difíciles para traducir, especialmente del inglés al español. Pasa que tengo algunos poemas que no he conseguido traducir de manera satisfactoria por este mismo motivo.

Por ejemplo, me gusta mucho la palabra *squirm*¹ y esta rima con *worm*². Entonces estas palabras funcionan muy bien en inglés; no se puede traducir esa misma imagen con el mismo efecto al español. También pasa que el inglés tiene muchas más palabras para describir el olor que no se encuentran en el otro idioma.

— *¿En qué idioma prefiere escribir, inglés o español? ¿Por qué?*

— Últimamente he pasado por un período que escribí mucho en español e inglés por separado. Recientemente me he dado cuenta de que me resulta igual de bien escribir todo en inglés y luego traducir. Es más rápido porque las ideas me fluyen más rápido y lo edito. Ahí recién lo traduzco al español

1. Retorcerse.

2. Gusano.

yo mismo o con la ayuda de un colega. Ahí veo cómo funciona el poema en español, porque me cuesta mucho más escribirlo en ese idioma.

Hay poemas que he escrito solo en español. Pero la consecuencia de eso es que nunca he intentado traducirlos al inglés. Me da una sensación extraña.

Yo diría que prefiero el inglés, pero no sé por qué tengo una aversión a traducir esos poemas del español. Siento que no funcionarían tan bien en el inglés. Igual mi goal es que mi poema traducido no se sienta como una traducción.

Estrictamente si pudiera escribir un poema abstracto, más allá del idioma y escribir algún tipo de forma que pueda tener un interfaz entre varios idiomas.

— *¿Escribe sobre cosas del momento, o temas más personales?*

— Yo creo que mi vida es muy cotidiana. Trato de explotar lo más posible lo simple y mundano. Como tengo hijas trato de hablar sobre eso, de lo que significa ser papá, de lo que significa ser pareja. Eso sí, nunca he hablado de mi profesión, nunca he hablado sobre mis alumnos o las clases. Siento que mi profesión la expreso de otra manera que no entra dentro de la poesía. Pero, en general, lo que me inspira a escribir es simplemente la existencia, como comer.

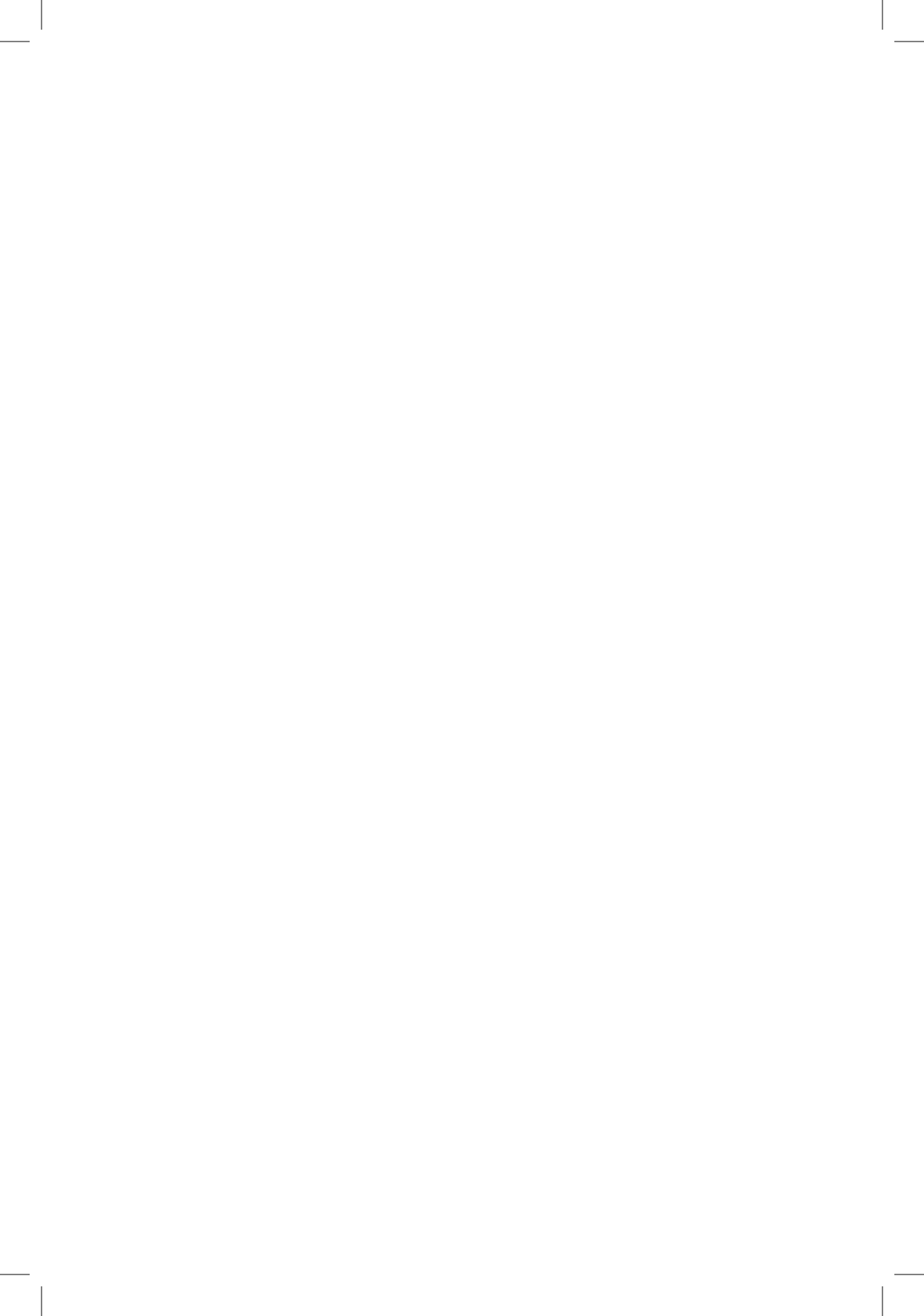
Desde lo mundano trato de hablar sobre temas más macro. Por ejemplo, con “Private Property” uno puede verlo en el sentido de “soy tuyo y me posees y si no me poseyeras, así sería la cosa”. Pero de eso trato de profundizar lo más posible en base a algo muy simple. Entonces con la idea de ser poseído, preguntarse ¿qué significa ser poseído? Hay una parte del poema que hace referencia a la cantidad de carbón que tenemos en el cuerpo, que capaz es suficiente carbón para hacer un disco que puede ser reproducido. Entonces esa idea sale de algo muy simple que es la dinámica de esta relación, pero llegar a la idea del carbón es importante para mí. Explotar la idea simple hasta que quede completamente agotada.

— *¿Investiga nuevas formas poéticas?*

— Yo siempre estoy leyendo a otras personas, me interesa mucho leer otros autores. No necesariamente poesía, pero me gusta ver la estructura y estrategia que implementan otros artistas. En este minuto me gusta un poeta que se llama Galway Kinnell que escribió “El Oso” que habla de la paternidad y trato de ver un poco su estructura.

Pero más que nada me gusta leer poemas que no entiendo. No porque no logre entenderlos sino porque me gusta ver cómo otros autores tratan de llegar a un cierto punto y preguntarme por qué me es tan difícil penetrar esa idea. Por ejemplo, los poemas zen, nunca he podido escribir uno de esos, pero me gusta la dificultad de verlo, leerlo, entender como lo compusieron e inspirarme un poco con eso al saber que eso es posible, reducir un poema a más o menos quince palabras me fascina.

La música también me interesa por la idea de la presión. No sé de dónde viene esa presión, pero sé que existe porque siempre hay algo que te fuerza a generar una obra y lo que te inspira a leerlo. Por eso me gusta ver letras de canciones que tienen esa presión inherente que viene con la rima, el ritmo, el hecho que encaje con la música. Me interesa este tipo de poesía con dependencia a un medio, pero igual tiene mucho espacio para jugar con el sonido. Entonces me gusta pensar que cada poema tiene un parámetro, pero nunca puedo identificar que parámetro es, pero internamente sé cuáles son las restricciones.



Este libro se terminó de imprimir
en el mes de diciembre del año 2020,
en los talleres de Gràfhika Impresores,
Santo Domingo 1862, Santiago de Chile.

