

*Y un cordero de debajo que bebe el agua,
Y los cielos infinitos y con hambre...*

*Todo lo humano lo vi en ti,
Bestia mía y lejana, abiertas las fauces...
Todo de acto, cumplido,
Y acezante...*

*Para cuando te estés muerto todavía,
Yo Mismo, aún eres la Muerte.
Eres yo mismo alguna vez
Entre las veces,
Entre las cosas,
Entre los quiénes...⁴*

En ambos poetas, el zumbido bur-lón es la música de fondo para la Danza de la Muerte. Son escritores de una vitalidad irrefrenable, pero domada por un verbo cincelado desde esa premura, como si el espectro de la misma contradicción los alimentara. Atraídos por el vacío, repelen el comedimiento que subyace en toda preceptiva, mas no la exactitud con que convocan, gobiernan o añoran su lenguaje. En una nota publicada en la revista Eco, hace poco más de diez años, Javier Sologuren señala que el parecido proviene de la filiación barroca, pero lo que en Martín Adán es "tremante zozobra metafísica", en De Greiff produce al "sentidor hondo e irónico de su propia peripecia". Sologuren enhebra, de este modo, los entretelones imaginarios del antioqueño:

Aunque, como es sabido, la poesía como arte implica necesariamente una desviación respecto de la prosa y el lenguaje corriente, esta violación reviste vigor y persistencia inusitados en la obra de León de Greiff, al punto de evocarnos, en sentido inverso (entre los personajes del gran tema pictórico de la seducción demoníaca, de un Bosco o un Bruegel por ejemplo), a una suerte de San Antonio entregándose con pasión a las tentaciones del verbo, a los caprichosos disfraces de las palabras en procaz mostración retórica. Semejante sobreexcitación, que lo entronca directamente con las alucinantes maquinaciones quevedianas, bien puede ser la resultante de una radical vivencia de la alteridad, de una vehemente bús-

queda de lo otro en lo uno y sus consecuentes alteraciones calidoscópicas⁵.



Baladas & Canciones representa, pues, un corte transversal en la obra de León de Greiff. Digo corte porque toda selección propone, como en esta oportunidad, una relectura que se basa en coordenadas definidas, si bien nunca definitivas. Pero es el propio Otto de Greiff quien asume, desde lo imposible, tal empresa: "se extractan en este libro las que denominó *baladas*, no siempre con suficiente precisión, así como las llamadas *canciones*, denominación aún más vaga" (prologo, pág. 11). Sin embargo, habría que concluir que la única manera de no entrar en 'conflicto teórico' con este poeta sería partiendo —como lo insinúa el prologuista— del principio *reactio de principios* que anima su poética. Así se nos invita a una merienda pródiga en viandas que debemos disfrutar con el antojo que amerite la voluntad. La culpa de un hipotético empacho sería entonces de nuestra gula y no del ofrecimiento.

EDGAR O'HARA

¹ "Titina, tina tontina,/ la de la voz argentina/ y el aliento de jazmín,/ sal a tu ventana, ingrata,/ y oye la mandolinata/ que te doy en el jardín.// Oye la trova que roba/ con su dulcísima coba/ la calma del corazón,/ descubre la celosía/ y acoge, princesa mía,/ los ecos de mi canción.// Soy el bardo decadente/ de numen incandescente,/ que ama sin saber a quién:/ el de las japonerías/ y ritmos y melodías/ aprendidos a Rubén.// Con mi cantata

nocturna/ quiero perfumar la urna/ sacra de tu corazón,/ y aquí tengo en la petaca,/ para incienso, mirra y laca/ que me ha prestado Fiansón.// Tu cabello es blonda seda,/ tu pura frente remeda/ blanca faja de marfil;/ luminarias son tus ojos,/ cerezas tus labios rojos,/ de medallón tu perfil.// Tu seno es tibia almohada,/ tu cintura una monada,/ tu cutis es de suráh:/ tu cuerpo un jarrón de Sevres/ modelado por orfebres/ amigos de tu papá.// Dos almendras son tus manos;/ no hay pie, entre los pies enanos,/ más menudo que tu pie.../ y eres, en fin, por belleza,/ por frescura y gentileza/ un botón de rosa-té..." *Antología general de la poesía peruana, t. II: De la conquista al modernismo*, selección, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Edubanco, 1984, págs. 575-576.

- ² Fernando Charry Lara, *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá, Procultura, 1985, pág. 62.
- ³ J. G. Cobo Borda, *Poesía colombiana*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1987, pág. 71.
- ⁴ Martín Adán, *Obra poética (1928-1971)*, Lima, INC, 1971, pág. 141.
- ⁵ Javier Sologuren, "León de Greiff: alteridad y diversión", en *Eco*, núm. 230, Bogotá, diciembre de 1980, pág. 211.

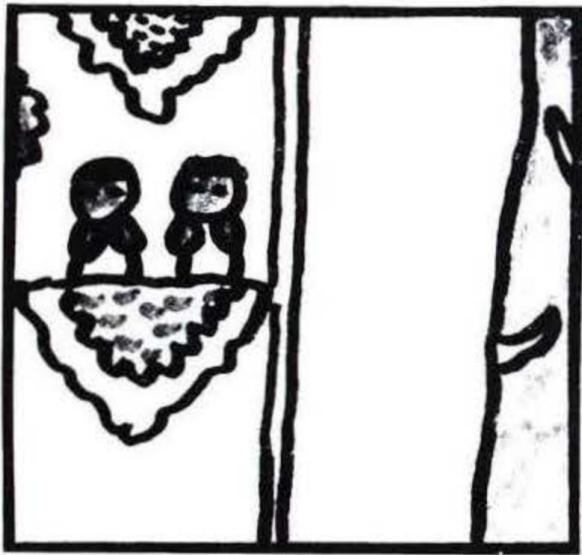
El impulso, el recogimiento, el antídoto

Whitman, Dickinson, Williams. Tres poetas norteamericanos / A propósito de Whitman, Dickinson, Williams y su obra
Traducción y selección de J. M. Arango
Editorial Norma, Colección Cara y Cruz, Bogotá, 1991.

La colección Cara y Cruz de la Editorial Norma nos facilita, con este volumen de poetas estadounidenses, doble entrada a las obras de un trío central de la tradición poética en lengua inglesa (¿o mejor dicho en la herencia del "grano americano", como el título homónimo del libro de W. C. W. de 1925: *In the American*

Grain?). Dos libros "distintos y complementarios" (anuncia la editorial en la nota de presentación) se dan cita en uno solo: por un lado, los poemas; por el otro, ensayos sobre los autores. Y no es casual que sea J. M. Arango quien se haya encargado de esta empresa. Conocido es su fervor, tan saludable y fértil, por el arte de la traducción: otro tipo de exactitud, digamos.

En la zona de Cruz hallamos el artículo ya clásico de José Martí sobre el poeta de Camden (publicado en 1887); es imagen fundadora de la que se repartirán luego, como el maná, todas las figuras míticas del autor de *Hojas de hierba* en Hispanoamérica. Los modernista, los vanguardistas, los poetas "puros" y también los "sociales", los poetas de ayer y de hoy, todos tuvieron o tienen su propio Whitman.



De la señorita de Amherst se encarga Santiago Mutis, quien se manda un ensayo intrigante (es decir, que promete y no siempre cumple), pero pensado tal vez para un lector que supuestamente tendría más interés en él que en ella: "No quiero, pues, hacer un juego de palabras, pero es necesario contradecirme para poder expresar claramente lo que siento por Emilie [sic]..." (pág. 44). Para hablar de la poesía de Emily Dickinson, el escritor colombiano da más vueltas que un pollo a la brasa. Y no es, repito, que su ensayo (poético) carezca de algún atractivo; por ejemplo, el recurrir a Bachelard para revisar el concepto de 'casa' es una vía muy conveniente. Lo que sucede es que su prosa deviene antojadiza como la masa de un buñuelo sumer-

gida en la paila de aceite. Al final, el autor se sale con la suya. Tenemos que soplarnos algunas confesiones no solicitadas: "Nos exigen toda una vida para escribir un verso..." (pág. 38) y "...dice en *Libertad y locura*, mi amigo Luis Carlos Restrepo" (pág. 39).

Arango Escribe sobre el doctor Williams y lo hace sin pretensiones¹. En alguna ocasión se le traban los conceptos o más bien las palabras que emplea para destacar lo que él considera, y con razón, el dato importante de la obra de Williams: la proposición de una poética. Respecto del poema sobre la carretilla roja (flor de objetivismo), explica:

Cómo sintetiza su visión, que es actitud, que es sentimiento. Un sentimiento sin sentimentalismo, de intensa sobriedad. [pág. 60].

Más que interesante resulta la comparación de W. C. Williams con el doctor Benn, también poeta². Esto lo lleva al expresionismo alemán para de inmediato lanzar una observación notable:

Qué diferente William Carlos Williams. En él todo es alegría. No hay cadáveres en sus poemas, en todo caso no el cadáver de la morgue o de la cama de hospital. Hay, en cambio, partos. [pág. 55].

La Tabla Cronológica del libro (págs. 78-116) es, como todas las de su tipo, muy útil y también arbitraria. En una oportunidad aprieta el zapato. En el casillero de la fecha 1866 aparece "Rimbaud: *Iluminaciones*". En ese tiempo Arturo era más bien Arturito, pues tenía 12 años. Los textos en prosa que conformarían las *Iluminaciones*, editados por Verlaine en 1886, fueron escritos, según parece, entre 1872 y 1873 (o, de acuerdo con el propio Verlaine, entre el 73 y el 75). Está bien, pues, que Rimbaud haya sido un poeta precoz, pero no es para tanto.

Detengámonos un momento —ahora la zona es Cara— en la tra-

yectoria que va de Whitman al doctor Williams. El bardo de Nueva Jersey (y recordemos que W. C. W. elegirá precisamente un pueblo en esa zona —Paterson— para "contar" la historia de un hombre que es una ciudad, y viceversa) dialoga con las fuerzas naturales, humanas, sociales. Su prédica —la *Voz*, como la entenderían los modernistas— ocupa el centro de una lengua en ascenso. Es decir, el interlocutor es la Utopía entendida como encuentro del Verbo poético y la Constitución política del nordeste del país (posguerra de Secesión). Más que la lengua de Whitman, lo que atrajo a los modernistas hispanoamericanos fue esa noción de *centro*. Arango lo explica bien: "La línea whitmaniana parecía más afín al versículo bíblico que al verso tradicional y Emerson oye en ella un eco del periodismo de la época cuando sitúa su lenguaje entre el *Bagavad Gita* y el *New York Herald Tribune*" (pág. 13). Así, el ansia por convertir una obra en la expresión de un sistema (la Democracia, cuando podía, en cierta medida, ser apreciada como un llamado a la solidaridad humana) empató con el apetito cosmopolita de otros vates de otras lenguas.

En el caso de Emily Dickinson, el punto de apoyo es ella misma. Más que monólogo interior, se trata de una inmersión individual en el libro de oraciones, los himnos religiosos, la Biblia (protestante). Una voluntad de conocimiento en distintas direcciones, desde la cruda inocencia a la incorporación de un horizonte menos marginal: "Aprendemos el agua de la sed/ y de la travesía de los mares la tierra,/ el arrebató de la angustia/ y la paz del recuento de batallas,/ el amor de su hueco memorioso,/ de la nieve los pájaros" (135,/ págs. 72-73); "No lo sabía, pero el próximo/ trecho sería el último./ Ello me dio esta forma de ir, precaria,/ que algunos llaman experiencia" (875, pág. 88). No será infrecuente, por ello, otro tipo de contrapunteo: "La convicción científica/ de que nada se pierde/ a mi rota confianza/ da validez en el desastre..." (954,/ pág. 89); "¿Qué diferencias hay en la sustancia/ que lo que es suma para mí/ es juzgado por otros financistas/ sólo pobreza?"

(1189, pág. 95). Salvando las distancias de todo tipo, se podría afirmar que una indagación análoga prevalecerá en un poeta contemporáneo como Roberto Juarroz y su teoría de la "verticalidad"³.

Finalmente, el doctor Williams. Su diálogo es con una especie de "cuadro clínico" en el que los personajes están tendidos en la página como si fueran pacientes. Las reflexiones del poema son llamadas de alerta a una lengua que sería la tradición de una diferencia (fractura de la oralidad), a la manera del susurro de médico de cabecera. Esa voz se convierte en mirada y de allí el apego a la pintura como espacio, por antonomasia, del arte de la *composición*. El poema se vuelve escozor y alivio: "Que la víbora aceche bajo/ la maleza/ y sea la escritura/ de palabras lentas y vivas, agudas/ para herir, silenciosas para esperar,/ insomnes.// reconciliar por la metáfora/ hombres y piedras./ Compón. (Nada de ideas/ sino en las cosas). ¡Inventa!/ Saxigrafa es mi flor que hiende/ las rocas" (*Una especie de canto*, pág. 139). A veces también se torna receta (en sentido médico, no retórico), prescripción verbal. En *El gorrión* —poema tan "arte poética" como *El ruiseñor* de Keats— el lenguaje, además de servir como un intermediario al observador/lector, se propone ocupar el lugar del pájaro en la página y morir (o acontecer):

*Práctico hasta el final
es el poema
de su existencia
que triunfó
al cabo;
un manojo de plumas
aplastado contra el pavimento,
las alas simétricamente
desplegadas como en vuelo,
descabezado,
el negro escudo del pecho
indescifrable,
la efigie de un gorrión
plana y seca,
dejada ahí para decir
y dice
sin ofensa alguna
bellamente;
Esto fui yo,
un gorrión.
[pág. 157].*

Uno podría "revivir" estas líneas en la poesía estadounidense con nombres más cercanos a un presente en el que la ascendencia de Emily Dickinson se percibiría en Elizabeth Bishop, así como Whitman habla en el Supermercado del poema de Allen Ginsberg y el coloquialismo del doctor Williams es "afinado" por Robert Lowell en sus *Life Studies* de fines de los años cincuenta. Estos nombres, por cierto, están sujetos al cambio de opinión y de gusto. Lo que sí ha preservado la trilogía inicial es una solidez inconfundible: el azoramiento del origen.

EDGAR O'HARA

¹ Aunque ignoro por qué J. M. Arango escribe Elliot (págs. 51, 53, 58) cuando el apellido del autor de *The Waste Land* es Eliot.

² Al respecto la nota de Eduardo Cote Lamus: "El extraño mundo de Gottfried Benn" (*Gaceta 7 de Colcultura*, págs. 27-29).

³ Ver, por ejemplo, el prólogo de Roger Munier a *Poesía vertical: antología mayor*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1978.

Entre solidaridad solar e interioridad lunar

Tres poetas norteamericanos. Whitman, Dickinson, Williams
Traducción y selección de José Manuel Arango
Editorial Norma, Bogotá, 1991.

Tres momentos en la poesía de Estados Unidos podría ser el nombre de este interesante volumen que se inicia con el fundador incuestionable, Walt Whitman (1819-1892), continúa con Emily Dickinson (1830-1886) y finaliza con William Carlos Williams (1883-1963). Desde el principio se hace evidente para el lector que la intención del libro es histórica, sin duda, pero también es estética.

Ha sido nuestro medio pródigo en creaciones, ávido en invenciones y parco en traducciones. Si comparamos a Colombia con países como México, Venezuela o Argentina, tendremos que reconocer que nuestro país ha sido sistemáticamente ciego a un serio trabajo de traducciones, por causa de la ausencia de editoriales, aunque revistas como *Mito* o, más reciente, *Eco* dejaron una impronta particular por medio de hombres como Hernando Valencia Goelkel, Jorge Zalamea, Ernesto Volkening, quienes se ocuparon de llenar ese vacío que ahora, por medio de la interesante colección *Cara y Cruz* —quizá recordando en su nombre la que fundara en España José Bergamín— de la Editorial Norma, parece que está tomando cuerpo entre nosotros.



Las escasas traducciones de estos tres poetas estadounidenses, especialmente de E. Dickinson y de Williams, no han servido para aplacar la sed de conocimiento del público lector. Al contrario, más que nunca se hace necesaria la aparición de estas empresas, ya que su acceso restringido convertía una simple lectura en una aventura digna de Julio Verne.

El autor de este libro, José Manuel Arango, aparte de tener una interesante producción poética, se ha dedicado a traducir otros poetas, tal como se puede apreciar en la parte final de su libro *Poemas escogidos*, donde nos encontramos con variados nombres de la poesía estadounidense como Denise Levertov, Thomas Merton, Kenneth Patchen, entre otros. A la anotada imposibilidad de conseguir traducciones le seguía otro vacío