





# OJO DEL TESTIMONIO

ALDVS POESÍA

Jerome Rothenberg

OJO DEL TESTIMONIO  
ESCRITOS SELECTOS 1951-2010

Selección, traducción y notas de  
HERIBERTO YÉPEZ



ALDVS

Primera edición, 2010

D.R. © JEROME ROTHENBERG

D.R. © HERIBERTO YÉPEZ, por la edición y la traducción

D.R. © ELIOT WEINBERGER, por la introducción

D.R. © JACKSON MAC LOW, por la introducción

D.R. © EDITORIAL ALDUS, S.A.  
Tennessee 6, col. Nápoles  
03810 México, D.F.  
Tels.: 5682 1911 y 5682 1573  
[www.editorialaldus.com](http://www.editorialaldus.com)

Miembro Fundador de la Alianza de  
Editoriales Mexicanas Independientes

ISBN: ///-///-////-//-/

Impreso en México  
*Printed in Mexico*

# INTRODUCCIÓN



## TRADUCIR A JEROME ROTHENBERG

Heriberto Yépez

### *I (Preludio)*

No es fácil preparar un preámbulo —en cualquiera de sus géneros— para un tomo de Jerome Rothenberg. Él los denomina, invariablemente, pre-facios (*Pre-Faces*). Los prefacios de Rothenberg son tan célebres en la poesía norteamericana como los prólogos de Borges en la literatura hispanoamericana. No debido a estilo sino a su propuesta. La mayoría de sus prosas distintivas son prefacios. Rothenberg siempre coloca en tales umbrales alguna idea (o puño de ellas) que será estímulo o atajo. El arte del prefacio le brotó del arte de la antología, esa forma depurada de amistad intemporal. Y de parataxis perfecta. Las antologías que Rothenberg congrega poseen la estructura —no sé si él lo ha percatado— no tanto de un *collage* (o *bricolage*) como de la disposición de una ceremonia indígena, en la que se van alternando cantos y actos, voces y trozos, grupos y chamanes, visiones y audiciones, intervalos e intensidades, en una sucesión no lineal, sino archipiélagica, mágica, ritual.

No es casual tampoco que guste de escribir “Pre-Face”, literalmente, pre-rostro, ante-cara.

Rothenberg conoce que cada prefacio es, a la vez, una antesala para su nueva identidad y una máscara; no tanto un género de la literatura

como de la identidad. Nótese cómo, lentamente, Rothenberg se re-crea. “Detrás de la cara otra cara aparece”.

Así como un verdadero lector hispanoamericano no puede existir sin conocer la *Antología de la literatura fantástica*, tampoco se puede vivir desconociendo las antologías de Rothenberg. Las más recientes, por cierto, son los tres volúmenes de *Poems for the Millenium* (1995, 1998 y 2009), dedicados a la poesía moderna, posmoderna y romántica/post-romántica respectivamente que, a mi juicio, son una suerte de obras magnas suyas, que prosiguen y coronan sus ya clásicas antologías sobre poesía indígena, visionaria y chamánica mundial (*Technicians of the Sacred*, 1967, y *Shaking the Pumpkin*, 1972) y su colección de temprana poesía experimental en inglés (*Revolution of the Word*, 1974) o de poesía judía (*A Big Jewish Book*, 1978), por sólo nombrar las más emblemáticas, pues cuenta con otras compilaciones, como aquellas que ha dedicado a la teoría etnopoética (*Symposium of the Whole. A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics*, co-editada con Diane Rothenberg, 1983) o a su exploración de las distintas nociones de “Libro” (*A Book of the Book. Some Works & Projections About the Book & Writing*, co-editado con Steven Clay, 2000, y *The Book, Spiritual Instrument*, 1996, co-editado con David Guss).

En cualquier caso, cada vez que aparece una nueva antología preparada por Rothenberg sabemos que congregará materiales extraños, combinaciones inusuales de autores y fuentes, algún prefacio provocativo, notas intrigantes, un verdadero archivo para leer y repensar la tradición poética internacional, pues a lo que Rothenberg se dedica, como prosista y antologador, es a *transfigurar la tradición*. Siempre he pensado que si en las antologías canónicas el modelo a seguir es la Biblia, en antologías heterodoxas, el modelo involuntario ha sido el variopinto *Talmud*.

Su prosa fundamentalmente consiste en pre-facios y comentarios. Eso dice mucho de su noción aquilatada del “Libro”. Rothenberg escribe prosa como si un Libro lo preexistiese. Pero ese libro no lo estrechara o limitara sino, al contrario, ese Libro arquetípico incitase a ser mudado.

Rothenberg, talmudista de la historia de la poesía, posee una prosa de ideas. Su clave es la visión. (Es un blakeano de la poética). Me consta que cuando Rothenberg escribe poesía vive dentro de un misterio. Y sospecho que cuando escribe prosa, es porque habita una claridad que le ha venido después de atravesar la obscuridad. La prosa de Rothenberg es parte de una *enseñanza*.

Las páginas venideras se explicarán por sí solas. Mostrarán que en los grandes poetas, teorizar, editar y versar van de la misma mano y de la misma voz. Pero me gustaría que el lector de esta antología que he preparado de la prosa de Rothenberg no se leyese sin entender que él es, ante todo, un gran poeta. Espero que esta colección de prosa estimule el interés por su poesía. Por cierto, no he podido evitar congregar aquí también poemas suyos en que se reflexiona sobre la poética. Sin esos poemas, algo haría falta en este libro. Nótese, además, cómo en sus poemas y prosas, su poética es tan afín como heterogénea.

El poeta Rothenberg ha sido varios. Cada ciertos poemarios —tiene decenas— se reinventa. También quiero anotar que Rothenberg es uno de esos poetas a los que les encanta leer su poesía. Y la lee en vivo magníficamente bien. Así que cuando se lean estas prosas acerca del cuerpo, la voz y el *performance* no se le imagine como una especulación de un escritor sentado, filtrando sus silenciosas reflexiones en una habitación herméticamente cerrada. Escribe el ejecutante inmejorable de su propia obra y de la de muchos otros. Rothenberg *vive dentro de la poesía*.

Yo nací y he vivido siempre en una frontera porque la frontera permite vivir en dos países aparentemente incompatibles, esto es, vivir aquí es practicar el diario nomadismo. En uno de esos nomadismos, a finales de los años ochenta, me topé con libros de Rothenberg y no podía creer que nunca antes lo hubiera escuchado, a pesar de estar versado ya, desde muy joven, en la historia de la poesía... en su versión hispanoamericana.

Descubrir a Rothenberg fue descubrir un hermoso secreto. Y al descubrirlo, descubrir muchos otros. Demasiados. Rothenberg no sólo es

un escritor sino varias literaturas. Y un camino para *entrar* y *salir* de ellas. Toma años familiarizarse con todo su cosmos. Rothenberg es una de nuestras puertas.

Decía Lezama que sólo vale la pena la tradición de lo desconocido. Y decía Rimbaud que para lo desconocido necesitamos nuevas formas. Rothenberg sabe esto mejor que nadie.

Por otro lado, he querido incluir piezas que algunas veces se reiteran unas a otras. En cierta forma de editar libros —sobre todo tratándose de traducir o presentar autores de otras órbitas— se evitan estas reincidencias temáticas o proposicionales—como si traducir, importar, explicar, siempre tuviese que sintetizar, ahorrar, establecer de una sola vez, *finiquitar*—; pero no sólo el estilo de Rothenberg suele ser reiterativo —y este estilo, he de anotar, es característico de quien enseña a distintos públicos y tiene *ideas*, es decir, *espirales*, y no sólo *ocurrencias* “singulares”, aisladas, “únicas”— sino que me parece importante que una idea tan infrecuente en nuestra tradición *literaria* hispanoamericana —la etno-poética experimentalista— sea explicada en distintos textos, porque una idea innovadora sólo se asimila cuando es redicha.

Asimismo, me gustaría precisar que no soy inconsciente de que incluir prefacios de libros que desconocemos —sus poemarios y antologías—, libros que muy probablemente sólo unos cuantos conocerán, tiene algo de desconcertante, inclusive de frustrante. Primero que todo, congreso estos prefacios, comentarios, charlas, entrevistas, sobre libros que desconocemos para desafiar la noción de la autonomía del texto, presupuesto tan manido en nuestra *doxa* literaria y, segundo, quiero pensar que leyendo estos textos-sobre-libros-desconocidos, tales libros-desconocidos serán imaginados. Serán deseados. Y aunque nunca los conozcamos, y menos aún sean traducidos, de tanta alusión, descripción y reflexión en torno a ellos, los libros de Rothenberg se vuelvan parte de nuestros más ambiciosos libros imaginarios, parte de nuestros más influyentes libros fantasmas.

*II (Cuerpo principal)*

No hay cuerpo principal. Sólo hay preludios o comienzos. Sólo hay despedidas o hasta luego.

*III (Casi despedida)*

Según mi perspectiva —y esto no ha sido anotado aún por la crítica norteamericana— son cuatro las etapas que ha atravesado la escritura de Rothenberg.

1. El joven Rothenberg, desconocido incluso en Estados Unidos, y que aquí presentamos a través de un epistolario clave y hasta ahora inédito.
2. El Rothenberg que comenzó su obra literaria explorando el concepto de “imagen honda” (*deep image*), alrededor de 1959 y durante el primer tercio de la década de los años sesenta, una exploración que se fundiría en su siguiente etapa y virtualmente desaparecería de su terminología; tal y como algunos de sus postulados.
3. El Rothenberg que es célebre: el de la “etnopoética”, la exploración cultural de poéticas propias y forasteras. Este es el Rothenberg, por ejemplo, usualmente explorado por la crítica y otros poetas (aquí ejemplificada por los textos de Eliot Weinberger y Jackson Mac Low).
4. Finalmente, el Rothenberg que gira, según he analizado, en torno al concepto de “testimonio” y “testigo” (*witness*) y que representa un paulatina, casi imperceptible, desprendimiento desde la etnopoética hacia una exploración de la pluralidad de la identidad y las funciones del poeta de cara al nuevo milenio.

Antes de pasar la palabra, quisiera hacer unas anotaciones a modo de saludo y despedida como traductor de esta obra. Si traduzco a Rothenberg es porque realmente me interesa que lo conozcan otros. No soy ingenuo. Sé que incluso un versado lector literario hispanoamericano desconoce muchas de las referencias o contextos que aparecen en torno a Rothenberg. He optado por ubicar algunas notas. Si algún lector no las necesita, le pido disculpas por tales pedestres distracciones. Pero creo que algunos otros las agradecerán.

Fue en los años noventa, cuando Laura Jáuregui y su servidor decidimos traducir poesía y prosa de Jerome Rothenberg. Para nuestra sorpresa, Rothenberg vivía en la ciudad de San Diego, lo cual, hasta ese momento no habíamos siquiera sospechado. Meses después de comenzar las traducciones, conocimos a José Vicente Anaya en Tijuana quien, generoso como siempre, pronto comentó aquellas primeras versiones. Se agradecen sus observaciones. Tras publicar la antología bilingüe de su poesía (*Un Cruel Nirvana / A Cruel Nirvana*, Tucán de Virginia, 2001) y de comenzar a trabajar esa primera fase de co-traducción, seguí el proyecto por mi cuenta.

Para mi sorpresa, en esos mismos años la obra de Rothenberg dio una vuelta. Se desplazó desde un énfasis protagónico de la etnopoética —noción y práctica que quedará explicada en esta recopilación de prosa— hacia una *poética del testimonio*, en que me quedó claro que el etnopoeta sólo era un avatar del *testigo*. Reservaré a otro sitio explicar esta tesis, porque creo que Rothenberg todavía no termina esa mudanza. En esta o en otra vida, *girar hacia el testigo* será parte de su siguiente ciclo.

Los textos aquí incluidos provienen de *Pre-Faces and Other Writings* (1981) y de su segunda recopilación de prosa *Poetics and Polemics 1980-2000* (2008), así como de sus poemarios y textos sueltos. Considérese a este libro, apenas el primer volumen de su prosa en español. Ojalá vengan otros. Espero, además, esta traducción no lesione la alteridad.

No ocultaré, por cierto, que esta compilación de prosa no es sólo la primera en español sino también su volumen en prosa más representativo y completo, en general.

Agradezco a la Mandeville Special Collections Library, de la Universidad de California en San Diego, por haberme permitido consultar el archivo personal del autor ahí resguardado. Y a Diane Rothenberg por su hospitalidad y amistad. Quizá no es aquí lugar para hablar de esto, pero sólo quisiera decir que no se puede entender a Rothenberg sin su compañera. Son una pareja fabulosa y dos personas memorables cada una en sí misma, no sólo por su inteligencia, sino por su generosidad, firmeza y sencillez. Lo que comenzó siendo una relación de trabajo literario, más de una década después, ha terminado siendo una entrañable relación de amistad con ambos.

No puedo esquivar la tentación de decir que me provoca especial felicidad que Diane y mi hijo Aarón compartan una misma fecha de nacimiento. A Aarón dedico toda mi labor de traducción, porque traducir es pasar la palabra, sabiendo que la palabra nunca pasa sin volverse otra, así que la palabra, Aarón, pasa y no pasa. Sólo se le recibe si tú mismo la modificas. Así que: *accept it new*. Acéptala otra. Acéptala nueva. Y recuerda que las palabras no pertenecen a nadie. Nosotros les pertenecemos a ellas.

Finalmente, la botella con el mensaje llegó a su lejano destinatario; corresponde a él o ella apreciar el tesoro que ahora tienen en sus manos.

Los dejo en su casa. La casa en que la poesía, cada cierto tiempo, se renueva, forastera. Y comienza por sonar extraña y termina por parecernos la voz más íntima, porque así es la poesía, que *inicia* mediante una desconcertante (incluso incómoda) extranjería, para luego devenir la más heterodoxa hospitalidad.

Escuchemos, pues, el pensamiento de uno de los grandes poetas del siglo xx y xxi.

Era ya tiempo de que Rothenberg se volviese otro espectro del idioma castellano.



## NUEVA YORK / 1968: JEROME ROTHENBERG<sup>1</sup>

Eliot Weinberger

Los cumpleaños con cero son una ocasión en la que se disculpa sacar las viejas fotos. Hay una toma que yo quiero sacar del repletísimo álbum de Jerome Rothenberg, que es un importante (y temprano) momento de su obra y que también se ha convertido en un momento indeleble en mi vida: la publicación de *Technicians of the Sacred*.<sup>2</sup>

Me enteré de Rothenberg durante la mitad de los años sesenta, en la revista *Some / Thing*, en los “rituales” de la Iglesia Judson y en el panfleto *Ritual* (1966) publicado por Something Else, el primer libro de JR que recuerdo haber adquirido. Él ya estaba en mi mapa cuando lo conocí en 1967 en los fiestones alrededor del London Poetry Festival —de eso hace un siglo—; yo, un *nerd* adolescente persiguiendo las charolas con aperitivos a través de una congregación de grandes maestros (Olson, Neruda, Paz, MacDiarmid, Ungaretti), estrellas de la poesía (Auden, Spender, Berryman, Empson —quien había callado la sala con un grito: “Nadie insulta al amiguito de mi esposa”), iconos pop (Ginsberg, Burroughs, Trocchi, Mick Jagger, Marianne Faithfull), así como cientos de

1. Incluido en *Poetics Politics Polemics*, de Eliot Weinberger (Marsilio Publishers, 1996).

2. Este libro, inevitable referencia, se trata de una cuantiosa compilación de poesía primitiva, psicodélica y chamánica de África, América, Asia, Oceanía y Europa. Rothenberg la amplió en 1985.

nuevos o fracasantes practicantes, muchos de ellos hoy convertidos en fantasmas. *Between* de Rothenberg acababa de ser editado por Fulcrum; ahí por fin le había dado alcance a *The Seven Hells of the Jigoku Zoshi*, la primera de las secuencias de mediana longitud escritas por JR, todavía viva, aunque ahora más probablemente puede ser leída como una flecha apuntando directamente a *Khurbn*.<sup>3</sup>

A finales de los sesenta había dos Escuelas de Nueva York. La primera, por supuesto, de la taxonomía de Donald Allen: Ashbery, O'Hara, Koch Schuyler y otros, y la "segunda generación" de Berrigan, Waldman, Padgett y muchos más.<sup>4</sup> Pero también había "mi" Escuela de N. Y. —mía como lector—, un grupo tan coherente como cualquier grupo poético, pero demasiado joven para estar dentro de los llamados Nuevos Poetas Americanos y, en retrospectiva, cuyas reputaciones individuales sufrieron quizá por la falta de un nombre, un compartimiento en el cerebro para ubicarlos en la subsecuente explosión demográfica: Rothenberg, Antin, Eshleman, Kelly, Economou, Owens, Schwerner, Mac Low y otros, con Paul Blackburn como gran hermano.

Ambas salieron, en parte, del surrealismo. La Escuela oficial de N. Y. surgió de ciertos aspectos de los poemas franceses: la ironía, el ingenio, la yuxtaposición caprichosa, aprehensiones al azar sobre la vida ordinaria, el panorama de la calle; los "otros", del exotismo surrealista y de las ramas exóticas del movimiento, de su política (como respuesta a una guerra y como profecía de otra), su preocupación por los poderes mági-

3. *Ritual* fue un adelanto de *Technicians of the Sacred*, mientras que *Between*, *The Seven Hells of the Jigoku Zoshi* y *Khurbn* son poemarios. "Khurbn" (devastación) es la palabra yiddish que se usa para nombrar a la aniquilación de judíos en la segunda guerra mundial, y que no posee las connotaciones cristianas que tiene el más conocido término "Holocausto" (sacrificio) que deliberadamente Rothenberg quiere eludir.

4. Donald Allen es el crítico estadounidense que en 1960 publicó *The New American Poetry* una antología que en parte congregaba a los nuevos poetas *beat* y vanguardias afines, pero que también mantuvo ciertas reticencias ante los poetas estadounidenses más experimentales y revolucionarios de esa misma época.

cos de lo “primitivo” y de técnicas como las operaciones aleatorias, escribir bajo el efecto de drogas alucinógenas, el *collage* y el *performance*. La diferencia, por así decirlo, entre los poemas de Péret y Péret como traductor del *Popol Vuh*, sueños raros y sueños proféticos, Roussel en África y Artaud en México, De Chirico y Duchamp.

Me había interesado en JR porque mi propia imagen de la poesía era (todavía es) considerarla el lugar donde uno adquiere las noticias de afuera, de ultratumba y de los dioses. (*Piedra de Sol* de Paz, me había llevado, a los trece años, de la arqueología a la poesía.) Desde la primera página del primer número de *Some / Thing* y las versiones que JR hizo a partir del Códice Florentino, supe que esto era parte (en palabras de MacDiarmid) de “la clase de poesía que yo quería”. El libro que yo esperaba ansiosamente y que luego devoré, cuando finalmente salió en 1968, fue *Technicians of the Sacred*.

1968: una historia agotada que contamos una y otra vez, durmiendo en nuestros uniformes: el año de las revoluciones estudiantiles internacionales, los asesinatos, la convicción de que el mundo entero estaba a punto de una transformación radical, desde la estructura de la sociedad y el Estado hasta los detalles del adorno del cuerpo. Pero aún más: la creencia de que el camino hacia lo nuevo era lo antiguo: los alucinógenos como una fuente de sabiduría ancestral, el comunismo tribal y la naturaleza como respuesta al capitalismo y la industrialización; una nación, decíamos, como la sioux, puesta sobre nuestras espaldas; un “Tíbet eléctrico”.

Un año de desarrollos nunca antes vistos en los periódicos de todos los días y una explosión —igualmente increíble— de noticias desde las prensas de poesía. A un lado de *Technicians*, éstos fueron algunos de los nuevos libros que aparecieron como oráculos aquel año: *Drafts and Fragments* de Pound, los *Collected Poems* de Bunting, *Of Being Numerous* de Oppen, el segundo volumen de *Maximus* de Olson (y la primera edición disponible de las *Mayan Letters*), *Bending the Bow* de Duncan, *The Back Country* de Snyder, los *Collected Longer Poems* de Rexroth y sus traduccio-

nes de Reverdy, *North Central* de Niedecker, las traducciones de los *Poemas Humanos* de Vallejo hechas por Eshleman, *In. On. or About the Premises* de Blackburn, los 22 *Light Poems* de Mac Low, *Planet News* de Ginsberg, *Gunslinger I* de Dorn — así como pequeños libros y panfletos de muchos otros autores, incluyendo dos de Rothenberg, la revista *Caterpillar*, “A” en serie dentro de *Poetry*, innumerables lecturas contra la guerra, los lecturas populistas y las colaboraciones de jazz por parte de los poetas negros— ¡y la primera palabra del Don Juan de Castaneda! Nada es más aburrido que escuchar los júbilos de la juventud de otro, y sin embargo... el 68 es un momento del cual yo, entonces de 19 años, como muchos otros, nunca me he recuperado.

Era un momento cuando el mundo y el mundo de la poesía eran inextricables, y los dos estaban dedicados al cambio político, al compromiso apasionado y al compromiso al apasionamiento, a las realidades alternas, lo foráneo y lo antiguo. *Technicians*, más que una antología de poesías tribales y orales — como los dos volúmenes de *The Unwritten Song* de Trask, que acababan de aparecer durante 1966 y 1967 y que habían pasado inadvertidos— era un intento de juntarlo todo, el “Rito de participación” invocado un año antes por Robert Duncan en *Caterpillar*, el verdadero advenimiento de “Here Comes Everybody”.<sup>5</sup>

Es increíble cuántos de esos “todos” serían encarnados por Rothenberg. Entre sus amigos esto no requiere de ninguna explicación. Rothenberg es probablemente la puerta de entrada a más esquinas del mundo que ningún otro poeta de este siglo. En las páginas de un libro suyo — los poemarios tanto como las antologías— el mundo tiene coherencia. Quizá esa coherencia sea falsa — la maraña de correspondencias entre los chamanes altaicos hasta Blake y la Kabbala, los códices mixtecos y los *perfor-*

5. Duncan publicó en la revista *Caterpillar*, dirigida por Clayton Eshleman, un artículo en el que se formulaba la convocación de todas las tradiciones poéticas, especialmente aquellas olvidadas o secretas, el “Simposium del Todo”, idea que ha guiado buena parte de la obra de Rothenberg.

*mances* de East Village—, pero no podemos negar que Rothenberg, como pocos, ha conseguido construir un mundo. Y más: es un mundo, incluso en los infiernos de *Khurbn*, de éxtasis y de júbilo fundamental. No la Utopía, sino un modelo del mundo para ser contrapuesto al mundo.

Es llamativo que, por su edad, Rothenberg (1931) entra a la categoría de los poetas mayores, junto al igualmente venerable Creeley, Snyder, Ashbery, Tarn y David Antin. Sin embargo, sus años son una juventud que las juventudes lúgubres del mundo de la poesía deberían emular. ¿Quién entre ellos tiene tantos proyectos en puerta? ¿Y quién entre nosotros, los extrañamente entrados en edad, tiene la curiosidad y la erudición, el marco cinemascópico y el genuino multiculturalismo, el entusiasmo, los logros que Rothenberg tenía a los 40?

Para ponerlo todo de manera sencilla: he leído todo (lo publicado) que Rothenberg ha escrito, traducido o editado, y todavía lo releo todo el tiempo. Él es el raro poeta cuyo último libro es su mejor libro, y cuyo libro siguiente leeré el mismo día que salga. En este momento de escisión de las naciones y del fin de las ideologías, el desastre y la amenaza de la década entrante y del siglo venidero será el etnocentrismo, el nacionalismo, todas las formas de exclusión del otro. La etnopoética —una poética no de “el pueblo”, sino de los “pueblos”— podía ser una de las salidas. Los poetas estadounidenses, en un aislamiento peor que nunca y sintomático de los tiempos, han dejado de hablar con los extraños, han dejado de escuchar las noticias de otras partes. Piénsese en lo que informaban aquellos Grandes Éxitos de 1968 y lo que informan los Éxitos incluso de este año. La etnopoética fue esta vaina esparciéndose, pero las semillas todavía no germinan. Ahora que el rezago de reconocimiento de 25 años (la ley de Pound) ha terminado, creo —a lo mejor estoy loco— que el momento para una revitalización, una nueva generación para la etnopoética, casi está lista. Y con ella, la caída en cuenta que Rothenberg por todo este tiempo ha sido uno de los más sabios de la tribu, y aquel que en medio de la indiferencia general, ha estado cuidando los legajos sagrados.



## JEROME ROTHENBERG: PIONERO MULTICULTURAL<sup>6</sup>

Jackson Mac Low

Jerome Rothenberg abrió el mundo de la poesía hacia actitudes y aproximaciones multiculturales en los últimos años de la década de los cincuenta, en los sesenta y en los setenta, mucho antes de que esto fuera considerado “políticamente correcto”, excepto por una pequeña minoría. El llamado multiculturalismo estaba confinado en su mayor parte a un ghetto académico que abarcaba a departamentos universitarios de antropología, lingüística y otras áreas relacionadas, además de ciertos escritores, artistas, músicos y musicólogos —especialmente los cantantes, instrumentalistas y etnomusicólogos que iniciaban paralelamente la corriente de la “música mundial”— y estudiantes y ejecutantes de jazz y *folk*.

No era que la poesía de las culturas no-europeas fuese suprimida o ignorada. Muchas traducciones de obras literarias orientales —sobre todo de poesía y textos sagrados hebreos, árabes, persas, hindúes, chinos y japoneses— habían aparecido, algunas de alta calidad provenientes de grandes poetas y traductores. Pero la mayoría de las traducciones de las culturas no-europeas habían aparecido en libros y revistas especializadas

6. Incluido en *Joy! Praise! A Festschrift for Jerome Rothenberg on the occasion of his sixtieth birthday*, editado por Pierre Joris (Ta'Wil Books and Documents, 1991).

dedicadas a la etnología y a otras ramas de la antropología y la lingüística, y en publicaciones de la corriente de la música folk y mundial. Sin embargo, a excepción de unas pocas de estas últimas, la gran parte de estas traducciones eran primariamente informativas; unas cuantas tenían un valor literario apreciable. Menos todavía mostraban un conocimiento aunque fuese superficial de la práctica poética contemporánea. La mayoría de los traductores de poesía heterocultural —otra vez, aparte de los de Oriente— parecían no estar afectados por los autores modernos ya consolidados, menos aún por los primeros “revolucionarios de la palabra” o por los poetas significativos de su propio tiempo. Si existía un abismo (o un riachuelo) entre los traductores etnólogos y los poetas, Jerry Rothenberg tendió un puente.

Su puente incluyó a la revista *Alcheringa: Ethnopoetics*, “una primera revista de las poesías tribales del mundo” (1970-1975), coeditada con Dennis Tedlock; sus antologías, y sus muchos libros de poemas, traducciones y “obranzas” (*workings*) —este último término es el que usa para denominar a las transformaciones que hacen los poetas a partir de traducciones más o menos literales y paráfrasis hasta conseguir obras poéticas que proyecten la numinosidad del texto original por medio del complejo de técnicas y cualidades vagamente referido (por Shklovsky *et al.*) como “literaridad” (*literaturnost*).

Precedidas por su compilación *Ritual: A Book of Primitive Rites and Events* (1966), que comprendía traducciones y adaptaciones de diversas fuentes no-europeas, las antologías *Technicians of the Sacred* (1968, 1985) y *Shaking the Pumpkin* (1972, 1991) estaban dedicadas extensamente a materiales de culturas no-europeas, en la primera provenientes de África, las Américas, Asia, Australia y Oceanía; en la segunda, provenientes únicamente de Norteamérica.<sup>7</sup> *America a Prophecy: A New Reading of Amer-*

7. El término “Norteamérica” de Mac Low (y también utilizado en el subtítulo de la antología de Rothenberg) abarca la zona que nosotros conocemos como Mesoamérica.

*ican Poetry from Pre-Columbian Times to the Present* (1973), coeditado con George Quasha recopila, considerando iguales todos ellos, poetas indígenas estadounidenses, muchos de ellos anónimos; poetas y predicadores euro-estadunidenses consolidados; poetas no-convencionales de principios del siglo xx y otros escritores usualmente ausentes o marginados en las antologías, incluyendo artistas nacidos en el continente (notablemente Gertrude Stein) y algunos de otros países (Marcel Duchamp), y autores contemporáneos del editor (indígenas, asiático-, afro- y euro-estadunidenses) consolidados, oscuros y distintamente no-convencionales.

Este avance sin precedentes fue rápidamente seguido por *The Revolution of the Word: A New Gathering of American Avant Garde Poetry 1914-1945* (1974), que “desmarginalizó” todavía más a la poesía no-convencional al incluir como pares a figuras tan consolidadas como Eliot, Pound, Moore, Stevens, cummings and Crane y gigantes no-convencionales como Stein y Duchamp así como también a escritores innovadores tan desconocidos como Else von Freytag-Loringhoven, Bob Brown y Mina Loy.

Luego, en *A Big Jewish Book: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present* (1978), Jerry —volteando, como ya lo había hecho en su poesía, hacia sus tradiciones ancestrales y a sus manifestaciones posteriores— y sus colaboradores Harris Lenowitz y Charles Doria, produjeron una colección similarmente igualitaria de traducciones, adaptaciones y obras originales, que abarcaba escritos del pasado distante y reciente y del presente, y que incluía obras de escritores del siglo veinte tan no-convencionales como Jabès, Ginsberg, Schwerner, Owens y Tzara.

Es notable que estos colaboradores de Jerry acababan de coeditar y traducir *Origins: Creation Texts from the Ancient Mediterranean* (1976), una impresionante “crestomatía”, que incluía traducciones en una competente versificación contemporánea, no solamente de los génesis egipcios, griegos, hebreos y latinos, sino también de un grupo considerable de civilizaciones mesopotámicas, y en la que Jerry contribuyó con un “prefacio” y tres traducciones.

Lo que es más distintivo acerca del “multiculturalismo” de Rothenberg, en contraste con las versiones más recientes, es su reiterada inclusión de artistas *técnica y expresivamente no-convencionales* así como no-caucásicos, mujeres, minorías sexuales, y otros marginados aunque *ampliamente reconocidos como tales*. La inclusividad de Jerry no se basa en teorías políticas, literarias o filosóficas, sino en su apreciación cabal de las cualidades estéticas y humanas de las obras que selecciona. ¡Lo estremecen! Él es un multiculturalista de la cabeza y del corazón, pero principalmente, con la sensibilidad de un poeta.

Sus colecciones son tanto intervenciones en la historia de la literatura y actos radicales de crítica de la poesía como desmarginalización de individuos y grupos, que surgen a partir de confiables juicios de gusto como también de un vivo sentido de la justicia. Todos nosotros debemos más de lo que yo puedo expresar aquí al amplísimo gusto y a su enfático igualitarismo.

# OJO DEL TESTIMONIO



*LOS TIEMPOS NUNCA ADECUADOS*

Días cálidos  
sobre San Diego,  
donde las calles  
se deslizan hacia oscuros  
cañones. Qué  
es esto sino  
hogar y qué  
es hogar  
sino lo inapropiado?  
Piscis se ha movido  
hacia Aries.  
Bultos agravados  
que ensombrecen  
los brazos del asistente  
no son para preocupar  
a nadie sin embargo  
traídos a nuestra  
atención muestran  
una torcedura, un terror  
difícil de ocultar.  
Los tiempos nunca son los correctos.  
Una piel de aire cubre  
todo. El sol

*fluye como un líquido,  
todo el universo que vemos  
nunca ha ocurrido.  
No hay verdad en el tiempo  
excepto los cumpleaños.  
En una ciudad bajo sitio  
una ceremonia  
reúne, dispersando  
a las aves.  
Vivimos por siempre  
en el instante,  
en la casa que compartimos.  
Un novio y novia  
son figuras,  
más pequeñas que un pulgar  
y un pequeño cálculo  
qué breve  
el pasaje entre  
la muerte y la vida.*

20.III.02  
para el cumpleaños de Diane Rothenberg

## I. El joven Rothenberg



CARTAS DE JEROME ROTHENBERG A SEYMOUR FAUST<sup>8</sup>

Jerome Rothenberg  
272 East Gunhill Road  
The Bronx 67, New York

Mr. Seymour Faust  
10788 Rochester Ave.  
Los Angeles 24, California

11-10-51

Querido Sy,

Con los fines de semana me convierto en un escritor *en-masse*, de tal modo que a veces me parece que estoy haciendo algo más que escribir cartas. No todas serias y no todas juguetonas, pero ninguna de ellas dice las

8. Este epistolario nos permite conocer algunos aspectos del joven Rothenberg, antes de que comenzará propiamente su obra literaria. Las cartas comienzan en 1951, cuando Rothenberg tenía apenas 20 años y terminan en 1955. Aunque no siempre reflejan las ideas o referencias que Rothenberg desarrollaría en su madurez literaria, son muy valiosas por tratarse de sus cartas literarias más tempranas que se poseen.

Seymour Faust era en ese entonces un cercano amigo y, asimismo, joven escritor. El primer libro de Faust *The Lovealy Quarry* apareció publicado por Hawk's Well Press, editorial de Rothenberg, en 1958.

Estas cartas las localicé personalmente y finalmente pude leerlas gracias a la gentileza de Sherwood Faust, hermano del ya difunto Seymour Faust. No son conocidas en inglés y el propio Rothenberg no tenía registro de ellas, como tampoco el archivo de documentos de Rothenberg en la Universidad de California en San Diego. Aquí es la primera vez que aparecen publicadas o se conoce de su existencia.

Incluyo aquí una parte de este epistolario.

cosas que quiero decir. Soy un escritor artificial, creo; puedo dejar las cosas mucho más claras cuando hablo con alguien. Hay cosas que más vale escribir, supongo, pero a veces creo que puedo decir la mayoría de las cosas más claramente (si no más elocuentemente) fuera del papel. Y tengo que admitir que no soy particularmente feliz escribiendo cartas. Lo que aquí pongo son transcripciones de lo que diría si estuviesen aquí aquellos para quienes escribo; y, como tal, dependen de interrupciones y respuestas. No dejo de esperar que alguien intervenga y cuestione alguna afirmación. Pero eso no ocurre. En ello consiste la frustración de hacer esto. También en saber lo dispersos que están mis amigos.

Pero, hago lo mejor que puedo, y si tú consideras estas cartas como un símbolo de amistad, con eso es suficiente.

Me agradó tu carta, pero no estoy seguro si entiendo cuando dices que te ves empujado a un verso social. Suena bien escucharte discutir en esa dirección pero, como en todo, hay una necesidad de clarificación. Este también ha sido mi problema durante un tiempo —como tú indudablemente sabes— y si no he llegado muy lejos en la carretera, de todas maneras hay algunas cosas que he descubierto. Lo principal es esto: hay una serie de argumentos que pueden ser hechos acerca de la separación más o menos virtual de persona y artista, algunos de ellos relativamente buenos, otros sencillamente absurdos. Hay innumerables casos de hombres que han fracasado como personas-en-sociedad y les ha ido magníficamente bien como poetas, pintores o músicos, y esto es un argumento que siempre es lanzado en mi contra cuando digo que no debemos separar al hombre del artista. Admito que frecuentemente hacemos la separación, aunque la posibilidad de dicha separación no debería servir como un criterio de conducta. Pero también estoy convencido de esto: para ser capaz de escribir verso social, uno debe ser capaz de vivir una vida social. Esto no significa la vida de un santo; al contrario. Pero no podemos vivir lejos de nuestros camaradas y considerarnos aparte de ellos, y gloria para nuestra reserva, si es que somos capaces de alcanzar lo que deseamos.

Quizá no podemos escapar de nuestra insignificancia, pero no debemos construir nuestra vida alrededor de ella. Si se tiene que hacer una elección —y dudo de esto—, yo preferiría fracasar como un artista que fracasar como un ser humano. De algún modo, creo que si persevero como ser humano, entonces mi arte será lo que yo quiera que sea. Si no persevero como un ser humano, entonces nunca produciré ese arte que yo quiero producir. Otra cosa, sí; pero no lo que yo quiero producir. Esto es todo lo que realmente he aprendido. El resto es palabras.

He cometido, de hecho, muchos errores, la mayoría de los cuales comienzan a quedar claros. No tiene caso enumerarlos. He hecho muchas malas elecciones, y no he hecho muchas elecciones que debí realizar. A veces siento que nunca podré deshacer estas fallas, pero eso en sí mismo, si me aferro a ello demasiado pesadamente, sería otra elección y otra falla. Es muy difícil cambiar ciertos patrones que hemos establecido, pero es peor decir que no pueden ser cambiados pues decir eso es justo lo que el patrón exige.

Las cosas por aquí se han movido en su usual ritmo lento, que se rompió en mi caso (sólo temporalmente, espero) con la llegada el otro día de un aviso de reclutamiento pidiéndome que me reporte a un examen físico a las 7 a.m. del lunes 19 de noviembre. Así que, finalmente, llegó, y desde ahora no hay duda de que estoy comprando tiempo. De hecho, no me molesta demasiado, tal como las cosas ahora están. Pero no hay forma de escapar al hecho de que estos bastardos se llevarán al menos dos años de mi vida, quizá más, y no hay certidumbre de que no acaben conmigo por completo.

Y yo no debo, con guerra cerca,  
poner toda mi atención  
en la política rusa, china  
y yanqui,  
pues aunque esa mujer joven esté ahí años,

si soy agraciado por las bombas,  
nunca seré joven otra vez  
ni podré tenerla en mis brazos.

Eso, sin embargo, es un problema demasiado grande como para entrar ahora en él.

Algunas cosas son menos problemáticas o son, de cualquier manera, más simples. Extraño mucho tu compañía en el metro de regreso de la casa de Dave. No me atrevo siquiera a ponerme arriba o intentar regresar tomado a casa, porque puede que nunca vuelva a ver a mi madre otra vez. Dave está en muy buena forma, aunque se queja de que pasa muchas dificultades para dormir; dice que a veces no consigue manejarlo. Está aún totalmente al descubierto, incluso de cabello... O, ¿debería de decir casi de cabello? Espero que cuando regreses acá, Antin florecerá, pero no hay nada seguro al respecto. Bob está bien. Creo que sería buena idea si le escribes alguna carta, pero tú sabrás más de esto que yo. Ya es un poco más autosuficiente de lo que era, pero algo semejante a una carta ciertamente no le caería mal.

¿Sabes? Haz escrito muy poco acerca de lo que estás haciendo en la universidad, y como un futuro estudiante de posgrado, ciertamente no me molestaría escuchar acerca de ello. Haz esto también a tu propio ritmo. Sé que estas cosas no son siempre las más excitantes de las cuales escribir. Espero que hayas logrado establecerte y, sobre todo, espero que permitas que cualesquiera que sean los estudios que estás realizando te ayuden a encontrarte a ti mismo. Creo que lo lograrás, algún día. (¡Y pronto!).

Escríbeme en cuanto puedas, entonces. Pronto destaparemos el buen vino falerniano en la villa de *frater* Antin y estaremos bien, ebrios y felices.

\*

5 de diciembre, 1951

Querido Sy,

Un sábado por la mañana, soleado, la tierra todavía está parcialmente blanca, nevada. Casi todo el día de ayer nevó. De alguna manera eso me sigue pareciendo emocionante, la primera nieve, incluso si ya soy demasiado grande como para sacar un trineo o ponerme a lanzar bolas de nieve en la calle. Esas cosas no deberían terminar a los diecisiete años. Otro problema es que ya no hay nadie contra quién lanzarlas, pues casi todos mis amigos están dispersos lejos en este planeta, tratándose ellos mismos de copos de nieve. Bueno, creo que ya es suficiente de gemidos; de nuevo quiero comenzar a construir algo, algo más importante que un mono de nieve y, posiblemente, algo más importante.

Recibí tu carta el día doce. No estoy seguro qué debo responder. Si estuviese *actuando* diferente de ti, estaría en posición como para regañar, pero sólo *siento* las cosas de modo diferente y no he sido capaz de transformarlas en una manera real de vida. Ahora, en lo que se refiere a esa sensación de exilio, no sólo ahora sino bajo cualquier circunstancia, de la cual hablas... Me gustaría decir algo tan penetrante, decisivo y significativo que te salieras de golpe de ese estado de ánimo pero ¿qué debo decir? ¿qué me está permitido decir? No me siento como un exiliado, no me siento como una flama solitaria luchando en la vida entre vientos peligrosos, yo todavía tengo lo que John Manifold llamaba “una alegre afección por la raza humana”. Pero estoy algo decepcionado de la gente y de mí mismo, sólo un poco, ya que soy impaciente; siento lo veloz que la vida pasa y quiero ver parte del sueño cumplirse. Además, en términos positivos, no me siento como “mitad un exiliado en la sociedad en la que me tocó nacer”. Aunque supongo que se pueda decir que actúo de esa manera. Lo cual me molesta bastante. Después de todo, nadie supone que un profesor de literatura inglesa al nivel de bachillerato esté inmerso en la

gran corriente de las cosas. Insisto en que debería estarlo, y algunas veces creo que algunos lo están, pero eso no es así. Y también admito que he pospuesto cualquier paso afirmativo en “la dirección del poblado elemental”; y esto último es de lo cual realmente me avergüenzo, porque el poeta nunca será, en actualidad, más que un exiliado a menos que esto sea realizado. Ahora, posiblemente estés haciendo una reconciliación; te estás jorobando hacia lo que sientes que es tu posición inevitable, ser un paria, un “erudido frugal”, el maestro ineficaz de un puñado de poemas. Y no lo haces con la menor esperanza de ser feliz. Pero, ¿cómo podrías serlo? ¿cómo podría haber felicidad en ese tipo de cosa? Ni siquiera descanso hay en ello; no creo que lo haya. Simplemente un rehuir el ruido, una evasión de cualquier decisión real, un escape hacia la universidad y el poema. Pero piénsalo, Sy. Piénsalo en términos ligeramente distintos. No creo que pueda apelar a ti en términos diferentes a los tuyos, o incluyendo algo más que lo tuyo, pero piénsalo de esta manera, si puedes. Si no, olvídalo. Para el tiempo dado, la universidad provee de un hogar lejos del hogar, para todos los exiliados. Pero, ¿de que se exiliarán todos ustedes? ¿Del mundo o de ustedes mismos? Piénsalo, y trata de encontrar algo fuera de ti mismo que pueda tener el suficiente interés para sacarte de golpe de este malhumor. Eso no sirve para nada. LO SÉ.

La revista será enviada a los editores al final de este mes, si todo sale bien. Tendremos seis poemas de Williams y un artículo de Wallace Fowlie, pero fuera de eso creo que dependeremos bastante de un buen número de desconocidos, incluyéndome, incluyendo a Dave, incluyendo a Bob e incluyéndote a ti si esto te parece bien, con la versión temprana del poema del biombo japonés, la copia que me dejaste, y no la que le enviaste a Dave. Lo cual me recuerda: anoche vi algo que estoy seguro te hubiera gustado bastante. Allá en Cooper Union hubo un recital de danza, mayormente de danzas japonesas e indígenas. Casi todas muy delicadas, las expresiones en la cara, los movimientos de las manos y cabeza, los pequeños pasos, todo junto con tranquilidad y expresividad. Recuer-

do el baile de una geisha, muy sugerente, el juego con la sombrilla, abriendo y cerrándola, dándole vueltas, de tal modo que se vuelve parte de la danza. O un baile muy alegre y vivaz en honor a los muertos, dando pasos y haciendo señales con el movimiento de las manos. Una danza norafricana que representa a una muchacha danzando por su dote, usando su pañuelo y expresiones faciales para mostrar su mirada de aburrimiento y desinterés. Creo que te hubiera gustado.

Pero ahora debo volver al trabajo. El periodo de clases casi termina y hay mucho todavía por resolver. Probablemente veré a Dave esta noche. Su doctor, como probablemente ya te dijo, le ha informado que no debe esperar volver a ver su cabello, y no hay nada que pueda ser hecho por el momento para restaurarlo. Dave se la ha pasado quejándose, en términos bastante claros, acerca de su condición. Definitivamente es algo que lastimaría la confianza de cualquier persona, y me sorprende que (felizmente) lo ha sabido sobrellevar tan bien. Espero que realmente así sea.

Está comenzando a nevar de nuevo, o quizá son cenizas de una chimenea cruzando la calle. El invierno, la temporada cuando todas las cosas dulces mueren, excepto la esperanza. Te dejo con eso. Cuídate y, por el amor de dios, salte de golpe de tu malhumor y desconsuelo. Todavía hay cosas por las cuales vale la pena cantar, incluso para los poetas.

Tu amigo,  
Jerry

\*

2 de enero de 1952

Querido Sy,

Recibí dos cartas tuyas. Leí la primera; leeré la segunda cuando termine con esta; luego responderé la otra. Espero que, por mi parte, no me vaya

al lado sombrío, pero es el día antes de año nuevo y este es usualmente un día deprimente para mí... tal como mi cumpleaños. “Haz sido pesado en la báscula y deseoso” o resultaste cualquier cosa que haya sido garabateado sobre el urinario en ese otro país.

Fuera de broma, tu carta tiene razón. Espero que la segunda la contradiga —esto suele suceder— pero eso también está bien. Ahora no estoy en una posición realmente diferente a la tuya. La cuestión es cómo ser un poeta y ser, al mismo tiempo, una persona-entre-otras-personas. Quizás nos preocupamos demasiado por ello. Vivir entre la gente no significa pasar la mayor parte del tiempo leyéndoles poesía; eso es una gracia social, imagino, y no algo profesional. La gente con la que vives no es necesariamente tu audiencia, salvo que quieran serlo. Puedo ser vecino de un dentista e ir hasta el oeste de Central Park para atender mi dentadura; el hombre al lado es mi vecino; él es, posiblemente, mi amigo; la otra relación, paciente y doctor, puede que no entre. Lo mismo si fuese un mecánico; seríamos amigos aunque yo no tuviese un automóvil. Ahora, cuando se trata de poesía, exigimos que nuestros vecinos sean nuestra audiencia. Hay una diferencia, seguramente; estoy de acuerdo con eso. Un poeta, idealmente concebido, es otro tipo de creatura, diferente de los dentistas y los mecánicos y el resto. Algunas veces gusta de pensar a todo el mundo como si fuese su audiencia; el mundo hoy, el mundo por venir, sobre todo el segundo. El dentista se contenta con concentrarse en aquellos dientes que llegan a su oficina llenos de caries y dólares. Socialmente puede vivir separado de su trabajo y sin ningún recelo; incluso le agrada el hecho de que sus amigos y vecinos lo consideren tan distinto de un mero dentista. No que esté avergonzado de ser un dentista, sino que no quiere que esto interfiera en su vida social; es una profesión, no una forma de vida.

Pero la poesía, dices (si no me equivoco) es una forma de vida. No es la escritura de un poema; es, posiblemente, la vivencia de un poema. Alguna vez, la poesía pudo ser tomada más casualmente; era parte de las

habilidades del cortesano; vivía como un cortesano, como sí mismo, y no principalmente como un poeta, lo cual era, a lo más, sólo una parte de su identidad. No veía contradicción alguna en esto. Y, sin embargo (*mira-bile dictu*) su poesía no está ausente de la vida de sus camaradas cortesanos; ni estaba desintegrada. Era saludable, unificada, social. Expresaba una forma de vida, pero ¿era esa vida la vida de la poesía? No, era la vida de un grupo del cual era parte. ¿Qué entonces queremos decir cuando hablamos de la poesía como parte de una forma de vida?

Queremos decir, creo, que esperamos que la poesía refleje alguna verdad acerca de nosotros mismos, algo peculiar de nosotros como individuos. Y definimos al individuo en un vacío. El poema es invertido. ¿Lo estoy diciendo claramente? Probablemente no. Lo que quiero decir es esto, que el poeta, como poeta, puede expresar ciertas “verdades” fundamentales acerca de su propia conciencia, lo cual es lo que busca hoy hacer. Pero, al asirse a ello, piensa en lo agradable que sería para él que esto fuese parte de su trato diario con las personas alrededor. Le gusta pensar en su relación con ellas como algo básicamente poético, y piensa que si verdaderamente fuese esto, entonces podría incluir toda forma de vida en su poema. Pero eso sólo puede ser una ilusión y la verdad de todo esto es que sólo viviendo como una persona más o menos de la misma forma que el dentista y el mecánico lo hacen, puede el poeta conseguir la integridad de la visión que convertiría a su poema en algo “social”, que en un límite saludable trazado entre uno mismo como poeta y como persona-entre-otras-personas pueda así ser alcanzada la integración dentro del poema. De otra forma sólo estás forzando al poema-como-ser a encajar en un mundo que no tiene gran interés en tus idiosincrasias tomadas en el vacío.

Ahora, recordemos a Williams. Dudo que invierta tiempo leyendo sus poemas a sus pacientes. Pero que sea un doctor, hasta donde yo puedo ver, no ha debilitado sus habilidades como poeta. Para ser un poeta “social”, ser capaz de expresar la forma de vida de un grupo (sin necesaria-

mente sacrificar la expresión de tus propios sentimientos o relación con tal grupo), debes aprender a vivir entre los hombres, como un hombre entre los hombres, no como un poeta entre dentistas y mecánicos y cocineros y policías.

Bueno, tú considera si esto tiene sentido. Ahora voy a ocuparme de tu segunda carta, la del 27 de diciembre.

Una carta más bien confusa. Si no estuviese muy ocupado con los trabajos y lecturas de la universidad, etc., intentaría un detallado análisis de tu carta, tomándola punto por punto. Sin embargo, pospongamos tales trabajos minuciosos para cuando te vea otra vez. Ahora sólo conduciría a mayor confusión.

La confusión proviene de buscar algo que no has encontrado y que algunas veces, imagino, puede tomar una serie de formas distintas. Ahora que hablamos de funciones sociales, ¿cuál es la función social del poeta? Bueno, como decía, descubre tus propias funciones sociales como hombre, y las otras caerán en su sitio si eres realmente un poeta. Solamente que este asunto de la metáfora de la piedra en el lago es un asunto bastante delicado. Hay ese concepto de incluir más y más del mundo a tu alrededor escarvando hondamente en el centro interno personal. Entre más yo vea en mí mismo más veré a Dios o a mi amada o al mundo, ¿o qué tendremos? Ven a él por introspección. Pero no estoy muy seguro si esta es la vía real. Puedes decir que no hay otra manera; debe ser filtrado a través mío. Pero la cosa filtrada es aquello en lo cual estamos interesados en ese momento. Está dentro de ti si alguna vez ha estado alrededor tuyo, pero, para comenzar ¿está ahí? A la experiencia no se le encuentra lista a la orden dentro de tu alma; es una transformación, si la quieres de esa manera, de la realidad con la cual has tenido contacto. En ese sentido, todo poeta es un poeta social. Pero pienso muy seriamente que todavía sigo creyendo que se resume al hecho de que el verdadero poeta social es el individuo que es exitoso como una persona social; que la función social del arte es cercanamente afín a la función social del individuo, esto es, crece a partir de ésta.

Notarás que no estoy definiendo al poeta social en términos de una política social en particular. Mientras tanto, eso estaría estrictamente fuera de orden. Podría ser cauteloso y decir que la aceptación de una política social en particular crece a partir del pleno funcionamiento social del individuo, del mismo modo que lo hace su poesía, pero eso sólo serían palabras. Así que no te preocupes demasiado de estas cosas. Sigue escribiendo; sigue viviendo; y la poesía estará bien; puede que, incluso, todo infierno bajo estas circunstancias sea “social”.

Ahora volveré a mi trabajo.

Jerry

\*

26 de febrero de 1952

Querido Sy,

¿Cómo va todo? Estoy lleno del aire sucio de Nueva York. Deseo de nuevo el campo. New Hampshire me parece maravilloso. Que contrariedad la mía. Maldije el lugar cuando regresé a la ciudad. Ahora me parece el Cielo. Cualquier nuevo lugar me lo podría parecer ahora. Las cosas están en un gran *impasse*. No obstante, no confundas mi ánimo. No se trata de cansancio del mundo ni nada por el estilo. Justo lo contrario. Difícilmente hay suficiente mundo donde yo circulo. Quiero más de esto. Constantemente más y más. El jueves por la noche, sentado alrededor de Kenny Stern (¿lo conoces?, está estudiando filosofía; un llamado “positivista lógico”), con Antin, Ritter, Silberg y un “existencialista” que respondía al nombre de Gene Katz, yo estaba listo para huir de ahí en cualquier momento. Seis hombres jóvenes hablando de nada, absolutamente de nada, en tonos muy significativos; mofándose de mucho, destruyendo aún más,

construyendo... nada. A las tres en punto las cosas estallaron en torno al gran tema de los “valores de verdad” en la poesía; ninguno sabiendo cosa alguna ya sea sobre la verdad o los valores, a muchos no importándoles pero todos hablando muy enérgicamente, la única forma de ser escuchado. Yo me sentía acalambrado. Debieron haber sido las 10:30 cuando las primeras señales de sofocación comenzaron. Me siento feliz de haber escapado vivo. ¿Fui arrastrado fuera o usé yo mi propio poder? El único acto positivo de esta noche fue salir del lugar.

Te digo, Sy, estás mejor por el momento en California, donde, al menos, estás invirtiendo tu tiempo escribiendo, en lugar de hablar de ello. Al carajo con la habladería. No es ni buena ni sabia plática. Por lo menos déjalos escribir. El acto es constructivo, permanente. Esto es el comienzo. Es el único lugar donde puedo ver un comienzo en este punto. Vive y escribe, y trata de no separar demasiado las dos cosas; eso es por lo cual me gustaría establecerme por los siguientes años. No es una una pequeña cosa. Y no he estado haciendo ni lo uno ni lo otro, y eso es lo que ahora me molesta. Así, entonces, la aflicción no es cansancio —ni siquiera desconsuelo— sino un deseo —difícil de realizar—, un deseo de hacer lo que debería estar haciendo ahora, vivir, escribir. Y no estas habitaciones que están llenas de palabras perdidas. Recoge todas las palabras, Faust, antes de que sean habladas, agotadas, hasta la Muerte.

Espero que esto no sea malinterpretado en el viaje desde Nueva York hasta California. Tengo la sensación, por una carta tuya que Antin me mostró, que ambos no estamos siendo claros en estas cartas. Bueno, cuando regreses a la ciudad, espero que lo sepamos hacer un poco mejor. Probablemente estoy menos establecido ahora que cuando dejaste la ciudad. Tengo que comenzar a construir muchas cosas otra vez, porque el mundo, como lo conocí, cambió ante mi ojos perplejos. Pero no me quedo con una desconfianza o disgusto por la gente... y eso me da algo a partir de lo cual construir. Me gustaría que estuvieras aquí para ayudar-

EL JOVEN ROTHENBERG

me. Es muy difícil hacer las cosas por correo. Hombre, a veces siento ganas de enfrentar a los tigres, sólo que no hay tigres de mi tamaño.

Escríbeme. Cuídate. Aquí ya casi será primavera. Te veré pronto.

Jerry

\*

Pvt J Rothenberg US 51287145  
Company B  
Reception Center  
Fort Dix, New Jersey

9NA DIVISION DE INFANTERIA  
Fort Dix, New Jersey

22 Nov 53

Querido Sy,

Mañana del domingo. Puedes ver dónde estoy por la papelería. Tú también estuviste aquí antes. Quizá te vea después. Aquí, mientras tanto, una carta.

Fui reclutado el jueves, llegué a Dix cerca de las tres de la tarde y desde entonces he pasado tres ocupados días holgazaneando. Mañana comenzará nuestra procesión. Después de eso, ¿quién sabe? Pero para qué preocuparse de esos detalles; tú haz pasado por lo mismo. No cambia mucho.

Esta máquina de escribir es una porquería; pero me agrada sentarme frente a una máquina. Casi vuelve este lugar una casa. Una canción triste viene flotando del Px [Post Exchange]... una canción de amor trágico

por J. Ray... ya sabes, ese tipo de cosas. Y asombrosamente cuando esto se apaga, como inevitablemente sucede, es reemplazada entera y únicamente por sí misma. Alguien ha encontrado algo, de la misma manera que 18vo. encuentro una máquina de escribir, mis amigos han encontrado una baraja. Todos odian al Ejército, ¿no? Me pregunto qué cambiará cuando me mezcle con hombres de otras partes del país. Y, sin embargo, pelean, ¿verdad? Quizá algo es distinto de cuando entras. La tensión de la guerra se apaga. Sólo molesta ocasionalmente, como esta mañana —el rumor de que las pláticas de paz serán suspendidas en Corea por ahí del 20 de diciembre y todo mundo será apresurado en el entrenamiento básico y llevado al campo de batalla. Este rumor de mierda probablemente comenzó de tu lado. Y algunos de ellos creen cualquier cosa, incluso si niegan que lo creen. Sólo una ligera punzada... ¿y qué tal si? ¿qué tal si?

No estoy feliz, de ningún modo. No esperé que me gustara. No lo espero ahora. Pero no estoy particularmente en guerra conmigo ahora. Quiero regresar... a Diane... a mi obra... especialmente a Diane. Pero poseemos una forma de encarar la inevitabilidad y en algún lugar de la línea todo esto se volvió inevitable y todo lo que suceda se volverá inevitable, y triste, y fatigosamente lo encaramos. Tengo una parte fatal en todo esto. Pero no estoy tenso... todavía no. Todavía no hay una mano helada jalando de mi cuello.

¿Cuándo regresarás, Sy? ¿Febrero? ¿Marzo? Espero verte por un tiempo antes de recibir órdenes. Lánzame algo a mi domicilio de casa 25 Fort Washington Avenue, y Diane me lo enviará acá.

Otra vez estamos en la misma escuela, ¿no es así? Diferentes departamentos. Y muy diferente a todo lo anterior.

Te extraño, Faustus.

Jerry

\*

21 de abril de 1954  
A mitad del Atlántico

Querido Faustus,

Será quizá mañana por la noche cuando pasemos por la playa de Dover, una de esos terribles ejércitos llegando a Europa para quizás otro enfrentamiento. Europa, indudablemente, no estará más feliz de vernos que muchos de nosotros de ver a Europa, pero aquí estamos, para bien o para mal, incluyéndome a mí. Veo todo esto con sentimientos encontrados (confusos). Probablemente sentiré algo semejante al llanto, o posiblemente queriéndome poner ciegamente ebrio y celebrante. La agitación del barco nos ha dejado muy cansados, muy inciertos. Y, sin embargo, esto es algo que algunos de nosotros hemos soñado por años. Esta suerte de retorno ancestral al lugar de donde hemos surgido. Estoy muy solo en estas extrañas, atractivas aguas. La máquina de escribir está haciendo extraños trucos y, sentado aquí, escribiéndote a ti, sigo recordando ese apartamento de Antin, y tantas cosas, hace tanto tiempo, que es incluso peligroso recordarlas.

Estamos navegando hacia Bremerhaven. Debemos desembarcar el 24. Después de eso seré llevado a un centro de comando de división para ser asignado como parte de una compañía de transportación (armamento pesado), probablemente en Alemania, posiblemente en Francia. Espero traer pronto a Diane, tan pronto como me “establezca”, pero todo eso está un tanto vago ahora.

Sin embargo estoy feliz de ir hacia allá, en lugar de permanecer en los Estados Unidos, que es un periodo de servicio horriblemente aburrido (aunque posiblemente conveniente). Me gustaría que tú y Dave y algunos otros estuviesen ahí. Creo que pronto lo estarán. Es un viaje que pide ser hecho, ya sea bueno hacerlo o no. Es una especie de ritual al cual estamos dispuestos a rendirnos, este encontrarse con el pasado que sólo

JEROME ROTHENBERG

un norteamericano puede lograr, me parece, al subirse a un barco y viajar; esto después de que ha agotado varios museos y libros y largas, largas horas de conversación. Así que esto es lo que ando buscando, aunque el sendero es terriblemente sinuoso, un miembro menor de uno de esos ejércitos ignorantes que se enfrentan en la noche.

Pienso frecuentemente en ti, Faustus. Te escribiré más acerca de mí mismo una vez que la imagen sea un poco más clara.

Espero verte aquí como un civil, y habrá mucho que decir, y estoy ansioso de ello. Escíbeme tan pronto como puedas. Mántente bien.

Con cariño,

Jerry

## II. La imagen honda



## POÉTICAS DEL MUNDO FLOTANTE<sup>9</sup>

### I

En el principio, el mundo estaba lleno de  
sombras e incendios informes;  
lleno de la rugiente sangre del mar,  
cabello que crecía del suelo,  
viento tan negro como un subterráneo; y  
las voces recién nacidas de los hombres llenaban  
los bosques con palabras y los hombres sentían el  
paisaje creciéndoles dentro.

El hombre moderno re-entra este  
mundo flotante de cosas sin  
nombres, en el esfuerzo mareante de  
redescubrir y desarrollar una imaginación  
básica: él crea un nuevo  
lenguaje para expresarlo.

9. Estos textos aparecieron en la pequeña revista *Poems from the Floating World* (1959-1963), editada por Rothenberg; provienen de los volúmenes 1, 2, 3 y 4. A excepción del cuarto, los primeros tres no aparecen firmados. Estas poéticas no han sido incluidas en ninguno de sus libros.

II

Desde lo hondo dentro nuestro viene: el viento  
que se mueve a través de las ramas perdidas,  
nos hiere con un húmedo llanto, como si un océano  
estuviese enjaulado en cada cráneo:

Hay un mar de conexiones que flotan  
entre los hombres: un lugar donde el habla es  
tocada y la mano que da la bienvenida restaura  
su silencio: un océano calentado por oscuros  
soles.

La imagen honda se erige del golfo  
sin orillas: aquí el poeta busca abajo entre  
las ramas perdidas, hasta el momento de ver:  
el poema. Solamente entonces el mundo  
flotante se hunde de nuevo en su oscuridad, dejando  
una sombra blanca, y el júbilo de haber  
estado aquí, juntos.

III

El poema es el registro del movimiento de la percepción a la visión.  
La forma poética es el patrón de ese movimiento a través del espacio y  
[tiempo.  
El vehículo del movimiento es la pasión-hablando-a-través-de-las-cosas.  
La condición del movimiento es libertad.  
La imagen honda es el contenido de la visión emergiendo en el poema.

IV

LA IMAGEN HONDA ES LA IMAGEN AMENAZADA

Y él me dijo “Está  
perdido aquel que toma un bote y  
no toma ningún riesgo”.  
Y él me dijo que esa parte  
de la salvación de un hombre  
es ponerse en peligro.  
Y las ondas venían,  
levantando lo que estaba debajo y  
lo depositó en la orilla.  
Y él me dijo que la  
superficie del mar es luz  
inalcanzable y su fondo  
obscuridad incomprensible  
y en medio están  
las peligrosas ballenas.\*

Por un arrogante acto de creación, el poeta desafía la muerte y el vacío-pesadilla: intenta ser un dios y fracasa. Pero su fracaso lo conduce a un país nuevo, donde la lucha continúa. Un terreno extraño, asimismo, pero sólo para los autoengañados. Aquí el puede tocar la realidad, sentir su contorno obscuro debajo de sus manos, su aliento contra él. Su centro es el centro del mundo. El ritmo de su lucha es el ritmo de la creación. El desafío es una rendición palpable.

Valor y habilidad: sin ellos, nada. Sin ellos, mareo y extravío. Extinción. La obscuridad se alza para ahogarlo. Una palabra más o menos, un paso errado y la mente se hunde en el caos, el caos de lo increado, informe, vacío. El significado del poema es el único significado posible en un momento dado de la lucha.

Luz inalcanzable... oscuridad incomprensible... y en medio están las peligrosas ballenas. No hay esperanza de victoria, pues la muerte lo sobrepasa. Él sólo puede moverse y dar forma. La poesía se convierte en un pasaje y un acto de desesperación. El poeta escribe para sobrevivir, regocijándose en cada nueva sobrevivencia, por medio de algo similar a la alegría del cazador. El último hombre libre, luchando con la obscuridad en su propio terreno y en sus propios términos. Los términos —sus armas, sus medios— deben ser los suyos, ya que la obscuridad es lo que le quitaría su libertad. Aquellos que se rehúsan a voltear atrás, que no pueden voltear atrás, habrán sido los verdaderos poetas, los héroes de la palabra.

La “imagen honda” es la imagen poética luchando con la obscuridad. La imagen rescatada de la mentira de lo no amenazado. No como una prescripción literaria, para escribir mejores poemas o atender la lengua, sino de un *impasse* en el alma, en el cual la “realidad” protectora y los falsos emblemas del pasado heredado han provocado un espacio en blanco. Tampoco como un gemido neurótico, de la debilidad de la autoconmiseración sino en la enteridad y salud de la visión del poeta.

El mundo tal como existía para el primer hombre todavía existe. Nos tienta y aparece en nuestros sueños. El poeta se atreve a encararlo sin esperanza y a crear por puro deseo, por puro amor. El mundo como existía antes del hombre. El mundo primordial, todavía no endurecido por la moldura de la ley, sino una nueva ley impuesta sobre el mundo en el encuentro diario. Un retorno al principio. Una lucha para dar forma al mundo a través del poder del momento creativo, un destello de luz que vence a la obscuridad y es en sí misma una mayor obscuridad. La creación luchando con la muerte: la muerte final del hombre que puede venir como un enceguedor destello de luz. La poesía como un acto total y desesperado. Aquí es donde el verdadero canto comienza.

Octubre, 1961

Entonces todo vino  
a mí con una espada en su  
mano. Cuando él dijo  
“Escapa” yo pregunté “¿Dónde?”  
Y él dijo “Cae en la  
obscuridad”. Y caí en  
la obscuridad y me vi a mí mismo.  
Y él me dijo “Nunca veas  
a ningún hombre sino a ti mismo  
y nunca salgas de la  
obscuridad hasta que yo te  
saque: y si yo te saco  
me mostraré a ti, y  
y tú me verás: y si  
tú me ves serás el  
mayor de los mayores”.\*

\* an-Niffari, escritor árabe del siglo x.



## ¿POR QUÉ IMAGEN HONDA?<sup>10</sup>

Cuando hablamos de “imagen honda” renovamos una exigencia que los poetas adquieren al llegar a la realidad de las cosas volteando hacia dentro: que el proceso de auto-percepción esté unido lo más posible con nuestros medios para percibir al mundo a nuestro alrededor. Este tipo de preocupación nos conduce naturalmente a una reconsideración de si un “poema” es algo más que la estructura de sus palabras, aun cuando esté integralmente conectada a esa estructura, que le da una forma y nombre.

La pregunta que se presenta a sí misma como un inicio, antes de que la imagen entrara claramente al tema, era dónde tenía el poema su raíz (cuáles eran sus fuentes); o, posteriormente, si había ciertos elementos, debido al corte de los versos en lo que llamamos “poemas”, que fuesen “poéticos” en su naturaleza misma: en breve, si existía una clase especial de actividad poética. Entonces yo estaba convencido de que existía una prolongada confusión entre la estructura de palabras que llamamos “poema” y el evento-de-un-poema-sucediendo: lo cual era aún más elusivo porque estructura y evento podrían coincidir en el mismo espacio, y probablemente deberían, como sucede en la naturaleza de las cosas. Pero

10. Este ensayo breve apareció en la revista *Trobar*, núm. 3, 1961, editada por George Economou, Joan Kelly y Robert Kelly. No se ha vuelto a publicar en ningún otro sitio.

yo sentía que no todos los eventos que ocurren en un poema —y ciertamente no en todos los poemas escritos actualmente— son en este sentido el suceso-de-un-poema.

El evento que me parecía más claramente el suceso-de-un-poema era lo que llegamos a llamar “imagen honda”. La palabra “honda” no se pretendía que implicase un sentido de profundidad, falsa o verdadera, sino que mostrara que la dirección de la observación en este tipo de imagen era hacia el interior del hombre en lugar de fuera de él: no un hábito del ojo como una penetración del yo para reenfocarse en el mundo mediante los ojos-del-sentimiento. Esto significa que debemos intentar ver al mundo en todo su detalle natural y contemporáneo como si no existiera diferencia entre el observador y las cosas que ve. Ver de este modo —a través del yo (emotivamente)— resulta en ciertos cambios necesarios en el material que emerge en el poema:

un sentido intensificado de los contornos emocionales de los objetos (sus cualidades oscuras, o sombras);

su re-asociación libre de una manera que sería imposible al pensamiento lógico o descriptivo, pero que aquí es casi inevitable;

el sentido de estos objetos (y el poema mismo) como algo que ha sido informado con una relevancia elevada, una trepidante sensación de vida;

el reconocimiento del poema como una estructura natural que surge del acto de la visión emotiva.

El poder de la imagen honda es su habilidad para representar dos-mundos-en-uno: directamente: sin concepto que venga entre la experiencia interna y su significado. Con esto viene un ataque al misterio de

lo real, en el cual todas nuestras percepciones habituales son continuamente cuestionadas. El poeta descubre lo desconocido creándolo a partir de los vastos recursos de su vida interna, los ahorros de un mundo experimentado todavía rico en significado: él entrega, como imagen honda, la imagen dadora-de-vida que de otra forma no podría explicar.

A pesar de este esencial carácter directo de la comunicación, la representación del mundo a imagen del yo parecerá a algunos una distorsión de cualquier mundo que ellos tomen como “el real”. Tal incomodidad ha acompañado a la introducción de la imagen honda por otros poetas modernos. Pero cualquier disrupción de un mal hábito debe ser bien recibida. La imagen honda trae consigo una exigencia de nuevas visiones del mundo para nuevas creaciones del pensamiento: en breve para la poesía en su aspecto *creativo*, en el cual, como ya lo dijo Baudelaire, el poema “contendrá, en uno y mismo tiempo, el objeto y el sujeto, el mundo externo y el artista mismo”.



## UN PAR DE CARTAS A ROBERT CREELEY ACERCA DE LA IMAGEN HONDA<sup>11</sup>

Nueva York, a 14 de noviembre de 1960

Estimado Bob,

Aprecio bastante la preocupación en tu última carta acerca de las implicaciones de que hablemos de nuevas maneras de llegar al poema mediante la imagen. De mi parte, yo mismo me aproximo a mis propias premisas con intranquilidad y profundas dudas; y el hecho de que hagas preguntas de ningún modo me parece una “nimiedad” o una “digresión”. No me preocupa tener la “verdad” de lo dicho (sino haciendo de todo esto, de algún modo, el lugar de nuestro encuentro) y, de todos modos, no debemos evitar la afirmación clara y dura de nuestras diferencias, y determinar dónde estamos parados para, precisamente, después encon-

11. Estas cartas fueron publicadas en *Pre-Faces & Other Writings*, New Directions, Nueva York, 1981; son parte de su correspondencia con Robert Creeley en relación con su discusión de la “imagen honda” (*deep image*). Rothenberg y otros, como Diane Wakoski, Clayton Eshleman, Armand Schwerner, Robert Bly, Robert Kelly, meditaban, en ese entonces y, de muchas maneras, desde entonces, acerca de la relación psíquica, espiritual, entre el verso que se escribe y la visión interna que lo propulsa. El concepto de “imagen honda” se convirtió en distintivo de este grupo. Originalmente las cartas aparecieron en la revista *Kulchur*, vol. 2, núm. 6, verano de 1962.

trarnos. Levantando el hilo, entonces, quiero evitar, por ahora, simplemente tratar de encajar mi postura dentro de lo que yo leo como tus actitudes y vocabulario (pues, acaso, ¿no suele la adaptación y el equívoco con tal de estar de acuerdo distorsionar y alterar el punto real?) y, en cambio, intentaré hacer emerger nuestras diferencias.

Tienes razón que la “imagen pictórica” no es lo que tenemos en mente (los imaginistas están fuera de la discusión en lo que a esto concierne), sino algo más que puede comenzar ahí sólo para emerger como diferente en el poema: el movimiento (acción) del poema. He usado el término “imagen honda” para subrayar tal diferencia, y sigo las Notas revisadas de Kelly<sup>12</sup> en esto. Definir me marea, quiero decir, me hace sentir el peligro de quedar atrapado en una limitación (teorética) a la que fácilmente se puede llegar por esa vía. Así, para mí mismo, el método (como *Floating World*)<sup>13</sup> ha sido explicarme mediante ejemplos (en selección de poemas) y sugerencias (a través de los ensayos). Si ahora lo intento, no es nada que pueda considerarse final, sino tropiezos y tanteos, esperando que algo de valor sea alcanzado al final.

Para decirlo con rapidez, yo conecto la frase “imagen honda” con la *percepción como un instrumento de la visión*, esto es, una conciencia visionaria abriéndose a través de los sentidos, comprendiendo el mundo fenoménico no sólo por su forma externa (aunque esto ocurra necesariamente) sino adquiriendo, a partir de una comprensión compasionada de ese mundo, una más aguda, agónica perspectiva de la realidad que aquella que se puede tener por una interpretación racional. (La idea de una “psicología de la referencia” me parece que limita las posibilidades aquí implícitas, que deben de dejarse libres a que se desarrollen más allá de lo cerrado.)

12. Rothenberg se refiere al ensayo “Notes on the Poetry of Image” (*Trobar*, núm. 2, 1961), en donde Robert Kelly explicaba su propia posición respecto a la “imagen honda”, concepto que Rothenberg y él crearon.

13. *Poems from the Floating World* es la revista que J.R. publicó de 1959 a 1963. (Nota del autor.)

Está dicho de una manera más clara en “No Hay Una Religión Natural” y “Todas las religiones son Una”

La idea no es nueva: Blake (y Smart antes que él) practicó algo semejante a esto antes del siglo xx —la imagen honda súbitamente apareció ahí (lo cual es extraño) y emergió mediante formas abiertas o libres (no sólo a través del verso largo “bíblico”)— además de percatarse cuál era el problema: “Si las puertas de la percepción fuesen limpiadas cada cosa aparecería al hombre tal como es, infinita.”

“Ya que el hombre se ha cerrado a sí mismo, ve las cosas a través de la angosta grieta de sus cavernas.”

“¿Cómo conoces si no que cada ave  
Que corta al aire  
Es un inmenso mundo de delicia  
Cerrado por los cinco sentidos?”

Así que, en realidad, hay dos cosas que aquí estamos discutiendo, que se conciben como dos realidades: 1) el mundo empírico de los realistas ingenuos (lo que Buber y los hasidim llamaban “concha” o “cáscara”) y 2) el mundo oculto (flotante), todavía por ser descubierto o por ser traído: el “fondo” o “destello”. El primer mundo, a la vez, oculta y dirige hacia el segundo, como Buber dice: “uno no puede llegar al corazón de la fruta excepto a través de la cáscara”; el mundo fenoménico debe ser leído por nosotros: la imagen percibida es la clave de la imagen enterrada: y la imagen honda es a la vez cáscara y corazón, percepción y visión, y el poema es el movimiento entre ambas.

(No quiero decir, por cierto, que no hay otras maneras de concebir “el poema”: para no pensar aquello que podría llamarse “el poema de imagen honda” o “poema visionario”).)

La forma, entonces, puede considerarse aquí como aquello que emerge del acto de la visión: algo completamente orgánico. Olson también en su reflexión sobre el “verso proyectivo” (aunque diferentemente orientado) parece decir lo mismo: por qué sorprenderme cuando otros proyectivistas tratan a este tipo de verso como si fuera un sistema cerrado. Pero no quiero meterme ahí, no al menos antes de ponerlo en mis propios términos.

La forma, en mi mente, es el patrón de movimiento desde la percepción hasta la visión: surge al surgir el poema y no tiene vida fuera del movimiento del poema, esto es, fuera del poema mismo. (Esto implica también que la experiencia del poeta, a desemejanza de la del místico, obedece a patrón y desarrollo, es decir, es expresiva; del místico, me han dicho, quizá no pueda decirse que esté buscando una visión de la realidad, sino la absorción en ella —quiere silencio más que decir. Pero los místicos son conciencias visionarias y muchas veces ellos mismos poetas).

Así, al menos dos cosas caracterizan, para mí, a la “nueva” imaginación que comienza con Blake, Whitman y otros: 1) la idea de la percepción como instrumento de la visión, y 2) la forma como algo orgánico (un patrón de movimiento total, inseparable de ese movimiento). Así, si aisla- mos la idea de Kelly que dice que “el verso es cortado para que se acomode la imagen”, yo estaría de acuerdo en que no se sostiene. Como tampoco se sostendría: “la imagen se corta para que se acomode el verso”. (Pero justo antes de eso, Kelly dijo: “la imagen y la estructura del verso no pueden ser elegidas y construidas independientemente”, lo cual me pide que lea de modo diferente las palabras que tú citas).

Pero no quiero simplificar el problema de la composición reduciéndolo al automatismo, a algo más allá de la voluntad del poeta. (Lo que se ha llamado “escritura automática” lo leo yo como algo más parecido a una conciencia confundida que a alguna forma de penetración). Mientras que el parteaguas, el poema real, con frecuencia parece, simplemente, ocurrir (“en un destello de luz”, dice Yeats); la condición de este suceso, antes y después, es la libertad real, de tal modo que el poeta puede controlar y crear. (La imaginación, asimismo, debe estar libre para vencer el orden meramente racional de la percepción y guiarla hacia la visión). Incluso más allá de la primera emergencia, me parece posible romper la estructura inmediata en nombre del aumento de la visión, forzando una apertura mayor, digamos. En cualquier caso, uno no es, sencillamente, un prisionero de lo que primero viene, ya que la libertad en el poema es total y el ejercicio de la libertad se extiende más allá del primer avistamiento. Pero una estructura básica —donde el poema ha venido bien— me parece inherente desde el principio y cambiar los patrones del verso arbitrariamente (es decir, sin importarnos la visión) es dañar la totalidad. (Del mismo modo, cualquier cambio en la imagen significaría un cambio en el verso).

Para recabar todo esto, los siguientes serían (a grandes rasgos) los “principios” que defiendo:

El poema es el registro del movimiento desde la percepción hasta la visión.

La forma poética es el patrón de ese movimiento a través del espacio y el tiempo.

La imagen honda es el contenido de la visión que emerge en el poema.

El vehículo del movimiento es la imaginación.

La condición del movimiento es la libertad.

Habiendo llegado a este punto, soy consciente de que hay muchas cosas específicas que todavía no han sido tocadas, pero insistir en llevarlo más lejos podría significar detener las posibilidades de un nuevo desarrollo, o abrir el camino para la banalidad imaginista de la que has hablado. Huidobro (quien se llamó a sí mismo un creacionista) vio el genio de la nueva poesía en su poder de crear en lugar de imitar (cada poema como una nueva creación, no una copia de la naturaleza u otros poemas), lo cual me parece que significa colocar el máximo valor en la diferencia particular entre poetas, ya que todos poseen diferentes ojos y mentes; es decir, lo importante no es hacer una escuela, sino esperar un reenfocamiento de la preocupación por una perspectiva más “honda”, una separación más allá de lo meramente literal, de la imitación o simple descripción de la experiencia, una ruptura de las limitaciones perceptuales, un sentido de la urgencia y desesperación en el asalto a la realidad; todo ello, asunto del espíritu y la energía, dirección interna. (Quiero decir que incluso más allá de la “imagen honda” y otras nociones, está el predominio de lo que Blake llama el “genio poético” (*daemon*) o Lorca “duende”, lo cual, quizá, simplemente es la pasión actuando sobre las cosas.)

Otras cosas que me gustaría tocar, muchas de ellas sugeridas directamente por tu carta o correspondencia anterior con Duncan y Snyder, así como charlas con Kelly y Schwerner, y otros: por ejemplo la función de la imaginación (el poder de asociar percepciones libremente; el cual es probablemente el principal vínculo, o único vínculo, con los surrealistas, de los que Bly llama tanto la atención); la cuestión de limitar el vocabulario (pienso no sólo en términos de un lenguaje empírico, y no simplemente las palabras concretas de los imaginistas); la diferencia entre imagen honda y los símbolos de Yeats o los arquetipos junguianos; la importante cuestión que tú postulas acerca del “modo” como imagen; el dar nombre a los orígenes (no sólo los que provienen de Blake, sino más atrás hacia textos antiguos), entre otros asuntos.

Bien, habiendo comenzado a decir lo que pienso, tomo ahora un respiro profundo y dejo el resto para una segunda carta, esperando no haberme tomado demasiadas libertades en haberte escrito con la extensión anterior, pues creo que tus preguntas eran reales y el deseo de decir esto, anidaba en mí desde hace tiempo. Escríbeme según puedas, aunque no puedo ocultar que espero con ansias escuchar más de tu parte. En un par de días, si todo va bien, retomaré estos puntos.

Como siempre, lo mejor para ti,

Jerry

§

Nueva York, a 14 de noviembre de 1960

Estimado Bob,

Dudé por un tiempo antes de enviarte la carta anterior, preguntándome si, sin tocar la cuestión del poema como entidad aural, el resto podría parecer vago y general. Finalmente decidí dejarla ir para continuar con esto.

Para comenzar, estoy de acuerdo que en cierto sentido “hablar o escribir en sí mismos se vuelven ‘perceptos’ y de esta manera hay una fuerte influencia en lo ‘dicho’”. Sólo me gustaría calificarlo, hablando de dos tipos de perceptos: a) lo que tú llamas “modo”, que es, en mi mente, un *percepto interno al poema*, y b) los *perceptos referenciales* (imágenes) que al menos parecen tener contrapartes externas, es decir, pueden ser tomadas en cierto sentido como analogías directas al significado o realidad... Me parece que tal diferencia, que siento que es necesaria para la claridad, podría hacer que uno infiera que la imagen es previa al verso o al ritmo

(o viceversa), pero esto sería engañoso —desde la primera apertura del poema, los elementos referenciales son en sí mismos sonidos o patrones de sonidos y pulso, de tal modo que es posible pensar la emergencia de todo el poema (sonido y “contenido”) como una unidad concurrente. Algo semejante a esto es lo que yo quiero considerar “forma” en el poema: como una progresión y un patrón de todos los elementos del lenguaje y la visión integrales al movimiento orgánico del poema.

Bien, para llegar al problema de la “artesanía” desde otra dirección, según recuerdo de alguna carta de Duncan —que no recuerdo si estaba dirigida a Kelly o a mí— preguntó cómo distinguíamos al poema de cualquier otra visión. Creo que, por supuesto, lo haríamos, casi demasiado simplemente, “porque el poema es la visión de un poeta”, pero aquí se reintroduce el concepto del Makar.<sup>14</sup> Pero si los poemas son las visiones de los Makaris, deben ser de Makaris que ven. En otras palabras, no creo que debemos quedarnos atrapados en una apresurada ecuación de poesía y hechura-de-versos, y eso es lo que yo veo como peligro donde la estructura o la medida son tratadas como elementos aislados, esto es, abstractamente. (O si vas a tomar esto como tu foco, reduciendo el poema a sonido y/o manera, ¿no sería bueno llevarlo hasta donde Stein lo hizo? El área referencial de un poema, cuando está presente y descuidado, suele hacerle jugarretas al poeta, traicionándolo hacia una aparente trivialidad.)

Mi preocupación es si los perceptos internos, cuando son separados de la visión (particularmente donde persisten elementos referenciales) realmente pueden conducir hacia una poesía profunda. Personalmente creo que la imagen (percepto libre de referencia) es central en este asunto, como foco... Y si también perdiese los perceptos referenciales, me dirigiría a la música, dejando atrás el contenido. Pero tomar a la forma

14. La palabra que Scots usa para el poeta (plural: Makaris), tal como aparece en “Lament for the Makers” de William Dunbar. (Nota del autor.)

como centro (en un poema que retiene elementos referenciales) me parece que es actuar casi necesariamente hacia una distorsión o debilitamiento de la visión: ya que la visión (para invertir y parafrasear a Zukofsky) frecuentemente involucra una aserción de la forma a través de algo que puede definirse como la privación de “forma”, o considerándola como inseparable de los elementos referenciales a los que da voz. Pero quizá todo esto es una cuestión acerca de a qué le damos énfasis desde un inicio.

Me he venido a dar cuenta, ahora, que junto a las dos líneas que aquí he seguido, es realmente una tercera cosa —un sentido del diálogo en el tiempo— lo que a ti te preocupa. De alguna manera, probablemente por el énfasis que Duncan le ha puesto en cartas precedentes, interpreto tu idea del habla-y-escritura-como-perceptos-en-sí-mismos en términos del llamado Melos, que supongo está implicado pero no es realmente clave. ¿Te interpreto correctamente diciendo que concibes el “modo” como la realidad del poema en un punto dado del tiempo: la estructura, quizá, de su emergencia hacia el habla? Si es así, ¿sería la tensión del poema resultante del casi físico esfuerzo para darle voz y actualizar esa emergencia? ¿Por lo tanto, orgánico al impulso conceptual? Esto, de cualquier manera, es algo que puedo confirmar mediante mi propia experiencia, aunque no estoy diciendo que no haya otra manera de hacerlo, o que el movimiento hacia la imagen no se deriva de la misma fuente. Lo que me confunde es la aparente ecuación de esto con la artesanía del poema; al menos considero posible considerar su artesanía de muchas maneras, dependiendo del poema: el poema como algo hecho para cumplir con aquello de lo cual se trata, que puede ser otra cosa que la presentación de un pensar-en-voz-alta. Quiero decir, no puedo negar la validez de poemas que son, en buena medida, una especie de pensar-en-voz-alta (y la mayoría de los grandes poemas son eso en una parte de su historia) pero otra vez siento que esto es un centro demasiado estrecho, que nos lleva hacia una “manera seca” o a rezumar psicologemas insustanciales, en el sentido

de una gran hilo dirigido hacia la afirmación de nada. (Y en tu obra encuentro que frecuentemente evades precisamente esto cuando el contenido emerge, dirigiéndolo hacia una intensa plenitud: y en “THE DOOR” y otros textos, lo transformas en una poesía total, que celebro sin ninguna vacilación.)

Tú cuestionas la traducción, sus supuestos peligros, lo cual tomo como referente al uso de la traducción en *The Fifties*<sup>15</sup> o *Floating World*. Obviamente no puedo seguirte en este punto, ya que no hubiese dedicado tanto tiempo a la traducción como simplemente algo “informativo”. Creo que podemos estar de acuerdo en que ciertas áreas del poema no son “traducibles” (la *logopeia*<sup>16</sup>, los elementos del pensar-en-voz-alta, etcétera) si es que hablamos de dar equivalentes de modo exacto. Pero precisamente esto es lo que hace que la traducción sea digna de intentarse: es un área abierta en que (algunas veces) un nuevo poema puede ser escrito. Esto involucra cierto sentido de la re-creación: una sumergencia simpatética en las circunstancias generales del original. Pero junto a ello, hay un área del poema que es mucho más claramente (aunque no del todo) traducible, digamos, la imagen. Así que estaría en desacuerdo con la idea de Frost que indica que la poesía es lo que se pierde, y sólo eso. De cualquier modo, siento que se trata de cruzar los límites donde quiera que se pueda: no podría jamás ser un nacionalista, incluso de la poesía, y aunque tomo mucho de donde estoy parado (especialmente la estructura de la lengua, como orden del habla que conozco), creo que debemos aprender a hablar a través del nivel de la “imagen honda” y la visión: y la práctica de esto se ha enmohecido en nuestros alrededores, así que buscaré esto donde quiera que está abierto a mí y luego —transformando

15. La revista de Robert Bly, entonces a punto de cambiar su nombre por el de *The Sixties*. (Nota del autor.)

16. Se refiere a “la danza del intelecto entre las palabras” como definía Pound a la *logopeia* y el impulso intelectual, reflexivo, incluso filosófico presente en cierta poesía. Pound lo vincula con la *melopeia* (el aspecto sonoro) y la *fanopeia* (la imaginación visual).

tanto como pueda aquella parte que se pierde— escucharlo de vuelta en mi propia voz.

He sido prevenido, aunque estoy en desacuerdo, que ciertos elementos —como, digamos, la tradición y el “clima” del idioma español— están tan sellados, que no se pueden usar por poetas aquí. Pero el Chile de Neruda no es lo mismo que la España de Lorca, una Noruega en terreno y con mezclas de vascos, indígenas, celtas, etcétera; lo mismo que la Alemania o la Rumania de Celan, y la París de Breton, la Inglaterra de Lawrence, la América que a veces emerge en Whitman (fuera de las más embrolladas profundidades de Emerson) o en Stevens (“cazando tigres en clima rojo”) o incluso en Pound (“Eres un abatido perro bajo la granizada, una gruesa urraca en un sol irregular, mitad negro mitad blanco”), como ocurre en la mayoría de los buenos poetas en algún lugar de su obra, incluido tú. Así son estos elementos los que se trasladan de una lengua a otra, en contrase con aquello que son inherentes, y que debemos mantenernos abiertos a conocer. Nuestra tradición incluso ahora es lo suficientemente grande para recibir cualquier nueva aproximación que le traigamos, si sólo lo hacemos con pasión. En el siguiente número de *Floating World*, he incluido unos pocos textos “antiguos” traducidos al idioma nativo pero con la imagen mantenida fuerte o inclusive reforzada: todo esto con la sensación de que hay otras vías hacia el poema, además de las que ya tomamos de Pound y Williams: otras formas de música y artesanía: y a final de cuentas que cada uno debe llegar a su propia “verdad”, no importa desde qué dirección: la singular coherencia y rectitud de cada poema...

Como siempre,  
Jerry



## IMAGEN HONDA: UNA NOTA INTRODUCTORIA Y UNA DECLARACIÓN DE POÉTICA<sup>17</sup>

Los poetas en esta sección —junto a otros no incluidos aquí— han estado preocupados en grados variables por el uso de la “imagen honda” como un recurso poético importante, un medio para explorar un área de la iluminación poética como ciertos conceptos de la línea (el verso libre, el verso proyectivo, etc) exploran otras áreas. El término mismo fue primero usado por mí en el segundo volumen de *Poems from the Floating World*, siguiendo anteriores consideraciones acerca de la “imagen” ahí y por Robert Bly en *The Fifties*. Otras declaraciones importantes, notoriamente aquellas hechas por Robert Kelly, aparecieron en *Trobar* y en otros sitios. Éstas de ningún modo definen la gama de intereses poéticos de cualquiera de los poetas concernientes, como será evidente por algunos de los poemas que aquí aparecen.

La imagen honda misma es uno de esos términos que resisten una definición en el sentido “técnico”, tratándose más de un cualidad de cier-

17. Estos dos textos aparecieron en la revista *Nomad/New York*, núm. 10-11, otoño de 1962, editada por Donald Factory y Anthony Linick. El primero se trata de una nota introductoria a una sección de la revista en que se publicaron poemas de poetas asociados con la “imagen honda” (Robert Kelly, Armand Schwerner y George Economou, además del propio Rothenberg); el segundo se trata de su “declaración” personal de poética. Ninguno de estos textos ha vuelto a ser publicado en otro sitio.

tos poemas que de un programa para la acción literaria. Si comienzas con lo que sabes acerca de la “imagen” en algo más allá de la definición puramente visual (como la imagen de Reverdy que surge “de la reunión de dos realidades más o menos remotas”) y te diriges al punto peligroso donde el sentido es mantenido en tensión en la pura orilla del sinsentido, el resultado bien puede ser la imagen honda. Pero su fuerza no puede ser contenida o su fuente dada: es un poder implícito en nuestro lenguaje y su emergencia es a la vez inescapable y está más allá de toda explicación. El poema, como el koan zen, conduce a la mente a un *cul-de-sac*, en el cual sólo puede gritar: “¡Ah, esto!” Es, entonces, como Yuan-wu dijo, “como el camino real a la capital: cuando estas en él cada paso está en la dirección correcta”. Pero la imagen honda no es más Zen que surrealista: su validez es siempre la validez del poema singular y, sin embargo (como el Zen o el surrealismo) trae consigo un sentido del Absoluto, si sólo nos entregamos a él. Y si el Absoluto resulta ser un engaño, permanece el conocimiento de que el fracaso de la permanencia tampoco importa: la vida secreta de la imagen ha sido expuesta, ha revelado el vacío más allá (más allá de nuestros límites de ser) y, al mismo tiempo, sentimos que todo sentido “superior” no tiene sentido alguno. La eternidad yace muerta dentro del momento singular, el terrible y enceguedor destello de la obscuridad.

\*

Un poema, pienso, debe estar cargado con una especie de primera conciencia del mundo: una confrontación clara como si nada hubiese sido conocido antes, la aventura de una nueva visión cuando esa nueva visión se ha vuelto imperativa. No tomes nada como dado, pero lucha con ello para que cobre un sentido que es agonizantemente coherente en sus propios términos.

El poeta descubre lo real creándolo: ronda al filo de un engaño, pues fuera de esa lucha todo lo que crea es una mentira, un juego de manos surrealista que articula nada. Ni tampoco la consistencia o el sentido común hacen el poema por él: sólo la lucha contra la muerte y los demonios de la noche espiritual. Una lucha que renueva cada mañana.

Nada nos puede salvar. El poeta sabe esto mejor que nadie. Más que nadie sabe que debe morir. El poder creativo que ha experimentado convierte a su conocimiento en agonía: el poema lo acerca a la vida que debe perder y lo atormenta con la mentira de la inmortalidad. Pero él continúa. Su victoria es el júbilo del encuentro y, con su sobrevivencia, ser capaz de encarar al siguiente día como una nueva confrontación; otra victoria antes de su final e inevitable derrota, de tal modo que la derrota, cuando llegue, puede ser una especie de exaltación, una apoteosis.



## TRES PROGRAMAS<sup>18</sup>

### PROGRAMA 1

1960

El poema es el registro de un movimiento de la percepción a la visión.

La forma poética es el patrón de ese movimiento a través del espacio y el tiempo.

La imagen honda es el contenido de la visión emergiendo en el poema.

El vehículo del movimiento es la imaginación.

La condición del movimiento es la libertad.

<sup>18</sup> Estos tres “Programas” aparecieron en *Poems for the Game of Silence 1960-1970* (The Dial Press, Nueva York, 1971. Actualmente lo publica New Directions).

JEROME ROTHENBERG

PROGRAMA 2

1964

Cambiaré tu mente;

cualesquiera medios (= métodos) hacia ese fin;

oponerse a los “devoradores” = burócratas, hacedores-del-sistema, sacerdotes, etc. (W. Blake);

“y si tú puedes entender lo que soy, sabes esto: todo lo que he dicho lo he pronunciado juguetonamente —y de ningún modo estuve avergonzado de ello” (J. C. a sus discípulos, *Los hechos de San Juan*)

PROGRAMA 3

1968

Creo que hago poemas que otros poetas no me han provisto, y de cuya existencia siento una profunda necesidad.

Busco nuevas formas y posibilidades, pero también maneras de presentar en mi propio lenguaje las posibilidades más antiguas de la poesía que se remonta a las culturas primitivas y arcaicas que han estado abriéndose a nosotros en los últimos cien años.

Muy recientemente, he estado traduciendo poesía indígena americana (incluyendo las sílabas “sin sentido”, las distorsiones de palabras y la mú-

## LA IMAGEN HONDA

sica) y he estado explorando mis propias fuentes ancestrales en el mundo de místicos, ladrones y locos judíos.

Creo que en poesía todo es posible y que nuestros tempranos intentos “occidentales” para definirla representan un fracaso de percepción que ya no tenemos que tolerar.



## PROPOSICIONES REVOLUCIONARIAS<sup>19</sup>

(Primera serie)

1.

Una revolución involucra un cambio de estructura, un cambio de estilo no es una revolución.

2.

Una revolución de la poesía, la pintura o la música es parte de un patrón revolucionario total. El arte (moderno) es fundamentalmente subversivo. Su impulso se dirige hacia una revolución corriente (continua).

3.

“Cualquier forma, por el simple hecho de que existe como tal y persiste, necesariamente pierde vigor y se desgasta; para recobrar vigor, debe ser reabsorbida en lo informe, aunque sea por un instante; debe ser restaurada a la unidad primordial de la cual surgió, en otras palabras, debe retornar al ‘caos’ (en el plano cósmico), a la ‘orgía’ (en el plano social), a la

19. Originalmente publicado en *I'kon*, núm. 7, 1969 y luego en *Pre-Faces & Other Writings*. En co-traducción con Laura Jáuregui Murueta.

‘oscuridad’ (para germinar), al ‘agua’ (al bautismo, en el plano humano; a la Atlántida, en el plano histórico, y demás).” —*M. Eliade*

4.

“El árbol de la libertad debe ser regado de vez en cuando con la sangre de los patriotas y de los tiranos. Es su abono natural.” (*T. Jefferson*) “Sin contrarios no hay progreso. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios a la existencia humana.” (*W. Blake*)

5.

Se puede racionalizar la historia de la poesía y del arte moderno para enmascarar su carácter subversivo. Pero aun como diversión y moda, la poesía sigue siendo subversiva, sigue destruyendo los sustentos de un orden viejo al ir construyendo los sombríos sustentos de uno nuevo.

6.

“La labor de toda la historia del mundo hasta ahora, ha sido el desarrollo de los cinco sentidos.” —*Karl Marx*

7.

Un cambio en la visión es un cambio en la forma. Un cambio en la forma es un cambio de realidad.

8.

“La función del poeta es esparcir la duda y crear ilusiones.” —*N. Calas*

(*Segunda serie*)

1.

Las revoluciones son precedidas y acompañadas por una ruptura de la comunicación.

2.

Las sociedades longevas, incluso aquellas basadas en la injusticia social, sobreviven en la medida en que los grupos antagonistas poseen un lenguaje común —es decir, un sistema común de valores y de significados dados, una religión y una mitología compartidas, etc.

3.

Cuando el cambio (la movilidad) es tan rápido que imposibilita que el “lenguaje” cambie conmensurablemente, este lenguaje común comienza a quebrantarse, y los grupos humanos, aunque usen las mismas palabras, ya no se comprenden mutuamente.

4.

Esta ruptura de la comunicación es articulada primero por un poeta y continuada por otros poetas.

5.

Los no-poetas adoptan con ligereza el lenguaje de los poetas, incluso cuando no lo entienden, para así proveerlos de una forma revolucionaria de comunicación. Pronto terminan por considerarlo invento suyo.

*Nota:* Esta es la historia del cristianismo y de las revoluciones francesa y rusa.

6.

El poeta percibe a la ruptura de la comunicación como un estado de salud, como una apertura dentro del cerrado mundo del viejo orden. Él introduce la revolución del lenguaje y de la forma en la nueva sociedad de los revolucionarios políticos.

7.

El revolucionario político percibe la ruptura de la comunicación como una evidencia ulterior del malestar del viejo orden y se dedica a restable-

cer un sistema cerrado que él (o aquellos de quien es vocero) puede controlar. El revolucionario político extiende la petición de cierre a la labor del poeta.

8.

La confrontación entre el poeta y el revolucionario político avanza hacia una batalla que el poeta parece destinado a perder. Pero la perdurabilidad de su unión señalaría un giro en la historia y una reconstitución del Hombre en Edén.

*Nota:* La señal del Paraíso Comunal será que todas las lenguas actuales del Hombre se vuelvan obsoletas. Esta es la profecía de Apollinaire.

## UNA RECONSIDERACIÓN<sup>20</sup>



LOS HOMBRES ENVEJECEN  
y exclaman “mierda”  
como niños cayendo al fondo de un pozo  
desprevenidos,  
entrenados para pescar anguilas

20. Este poema pertenece al libro de poesía inédita *Retrievals. Uncollected & New Poems 1955-2010* (Junction Press, New York, 2011). Y está incluido dentro del apartado “Una tercera galería. 1990-2010”, y posee una nota que dice: “‘Imagen honda’: un término técnico en astronomía para las fotografías de los límites lejanos del universo visible.” Este uso del término imagen honda, por supuesto, es muy posterior al que le dio Rothenberg al inicio de su obra poética.

JEROME ROTHENBERG

a salir sin aire  
del otro lado  
donde los brazos de las madres tratan de alcanzarlos

“días santos” proclama el hombre simple  
el vagabundo sin forma  
no únicamente, él está abierto

esto permite que el mundo  
vea en sus ojos, vea  
ahí una profundidad, como un agujero en el espacio  
la sonda más lejana de todas, la llaman  
“imagen honda”, galaxias condensándose  
en el perfecto poema

### III. Etnopoéticas



## DEFINICIONES AZTECAS<sup>21</sup>

Fray Bernardino de Sahagún, un monje franciscano, en 1547 —apenas veintiséis años desde la caída de México-Tenochtitlán— comenzó a compilar documentos en náhuatl con la ayuda de los indígenas ancianos que repetían lo que habían aprendido de memoria en sus escuelas, el Calmécac y el Telpochcalli. Estos textos en náhuatl han sido preservados en tres códices, dos están en Madrid y uno en Florencia. En el libro undécimo del código florentino —una especie de glosario de “cosas mortales”— las mentes y palabras de los ancianos son conducidas hacia definiciones de los residuos de sus vidas.

Para estos hombres se hizo necesario hacer un recuento, ver qué cosas habían quedado y conocerlas por los lugares en los que todavía podían ser

21. Este texto es un comentario a unas traducciones de fragmentos de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Sahagún. Rothenberg considera a estos fragmentos una especie de poesía o, utilizando su expresión, “found poems”, concepto un tanto intraducible al español, ya que proviene de una adaptación de *found-art*, que se refiere al *ready-made* y cualquier otra práctica consistente en tomar un objeto ya existente y contextualizarlo como arte. El comentario apareció en el primer número de la revista *Some/Thing*, en 1965, editada por David Antin y Jerome Rothenberg. Posteriormente (aunque en una versión abreviada) reapareció en *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia & Oceania* (Anchor Books, Nueva York, 1968).

dispuestas. Algo así debió haber estado sucediendo cuando el Fray Sahagún vino a ellos, con la Conquista apenas a unas décadas y con ella la destrucción infernal de certezas previas. ¿Qué hacer cuando la forma de lo real se rompe? Si no se maldice la vida, entonces considerar que la vida retornó al caos, considerar que se retornó a la posibilidad de un nuevo pensamiento.

Quizá sólo entonces —cuando eran impotentes— y más probablemente a partir de la obra realizada, que habían conocido antes y habían aceptado, surgió esta necesidad de preservar la potencia de lo real por un vuelco regular y una re-hechura de las creencias primarias. Ese sistema arcaico, fijado en el ritual y en el mito, había sido arrancado de ellos, pero el patrón persistía: a modo de hábito mental, arraigado y operando en un contexto nuevo y todavía no reconocido. ¿Qué contexto les dio Sahagún? Su obra, escrita en buena medida en el náhuatl de sus informantes, fue la bitácora de una civilización que moriría con los ancianos que le ayudaban a registrarla.

Todo se marcha excepto las palabras: los fragmentos del habla de un pueblo que había aprendido que el grano de la mente es nuestra clave final a lo real. Sahagún los condujo a una reconsideración, a una compilación de las “Cosas de la Nueva España”, sus dioses, sus días, sus señales y augurios, sus derrotas, entregándoles a él, en los doce libros de su gran códice, la primer épica científica de una civilización vista en el momento de su desvanecimiento. Pero él no la deja caer con las cosas altas de la cultura, sino lo más asombroso de todo ese rico detalle es que el hábito de sus mentes comienza a jugar con los restos de su vida cotidiana. Lo que Sahagún seguramente les pidió fue enlistar y definir las cosas-de-estemundo, todo lo que tomamos como dado. Aquí, no obstante, la mente encuentra alivio en un extraño nuevo encuentro; libre del ritual y el mito (El Sistema) se aproxima a sus objetos como si por primera vez estu-

viese probando su existencia. Es obscuro, es luminosa: es de hocico grande, es de hocico angosto. Todo esto es dicho sin ninguna sensación de contradicción, como si, entre estos objetos, el antiguo patrón se mantiene: preparando al caos para el parto de algo real.

Habiendo llegado nosotros a este punto, podemos acercarnos a ellos, podemos escuchar en estas “definiciones” el sonido de una poesía, una medida por ubicación-y-desubicación, no muy lejana a la nuestra. Aunque su poesía propiamente —los cantos e himnos recopilados por Sahagún y otros— tiene sus virtudes, todavía era parte del mundo fijo antes del transtorno, antes de que el patrón fuese secularizado y el ojo liberado. Sólo estas definiciones participan completamente en esa libertad, y esto a mí me parece más importante que el hecho de haber sido diseñadas como poemas o no poemas, pues ya debería ser claro que la poesía es menos literatura que un proceso de pensamiento y sentimiento y la disposición de esto en una articulación afectiva. Las condiciones que estas definiciones aztecas cumplen son las condiciones de la poesía.



## TÉCNICOS DE LO SAGRADO<sup>22</sup>

*Primitivo significa complejo.*

Cuando la lingüística contemporánea vuelve su atención hacia las lenguas remotas del mundo, un axioma suyo es que no hay lenguajes primitivos. No hay lenguas formadas a medias ni lenguas subdesarrolladas o inferiores. En todas partes, el lenguaje ha alcanzado un desarrollo hacia estructuras de gran complejidad. Los pueblos que han fracasado en conseguir la rueda, no han fracasado en inventar y desarrollar una gramática altamente elaborada. Así, cazadores y recolectores ajenos a toda agricultura, poseen vocabularios que distinguen las cosas de su mundo hasta en sus más finos detalles. Entre los esquimales, el vocabulario acerca de la nieve es asombroso. El sistema de los verbos de los indios hopi puede, por medio de un golpecito hecho con la lengua, hacer las más sutiles distinciones entre los diferentes tipos de movimiento.

Lo que es cierto del lenguaje en general es igualmente cierto en la poesía y en los sistemas-rituales (de los cuales mucha poesía forma parte). Esto se trata de la energía y la inteligencia como constantes universales y,

22. Este texto es el prefacio, fechado por Rothenberg en 1967, a la antología *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania* (título revisado, actualmente la edita la Universidad de California). Fue co-traducido con Laura Jáuregui Murueta.

en cualquier caso específico, de la dirección que le ha sido dada a la energía y a la inteligencia (= imaginación). En la actualidad, no hay pueblo recién nacido. No hay pueblo que haya estado hundido en la pereza durante miles de años. Usando como parámetro la nave espacial Titán y la radio de transistores, el mundo se llena de pueblos primitivos. Pero una vez que la unidad de valor es el poema, el evento-danza o el sueño (todas situaciones claramente artefactuales), se hace evidente lo que esos pueblos han estado haciendo durante años con todo el tiempo en sus manos.

La poesía, donde sea que se encuentre entre los “primitivos”<sup>23</sup> (literalmente *en todas partes*), implica un sentido extremadamente complicado acerca del empleo de materiales y estructuras. En todas partes implica la manipulación (fina o tosca) de múltiples elementos. Si esto no siempre es evidente, es porque el traslado (por traducción o por interpretación) necesariamente distorsiona aquella parte del todo que pueda ser significativamente utilizada de manera independiente. La obra es ajena y su complejidad es a menudo elusiva; es una cuestión de *Gestalt* o configuración, del ángulo desde el cual la obra es vista. Si esperas que una obra primitiva sea simple o *naïve*, probablemente terminarás viendo una obra simple o *naïve*; y esto parece confirmado por el hecho de que la traducción puede, en general, presentar como una obra íntegra lo que, en realidad, es sólo una

23 La palabra “primitivo” se usa con recelo y se pone entre comillas, pero no me parece que haya manera de evitarla. Las expresiones pueblos “no-tecnológicos” y “analfabetas”, a menudo sugeridas como alternativas, son demasiado enfáticas en señalar supuestas “carencias” y, aunque dan la sensación de ser precisas para empezar, ellas mismas son cuestionables. ¿Son los trabajadores-de-la-nieve esquimales, por ejemplo, realmente “no-tecnológicos” o “pre-tecnológicos”? Y ¿cómo afecta el extendido uso de pictografías y pictosímbolos (que pueden ser “leídos” por generaciones posteriores) al carácter analfabeta de sus usuarios? Un punto muy importante a través de mi antología *Technicians of the Sacred* es que estos pueblos (y éstos probablemente son demasiado diversos para ser abarcados por un solo término) son “técnicos” precisamente donde más les concierne, específicamente en su relación con lo “sagrado” como algo que ellos activamente pueden crear o capturar. De hecho, esta es la única manera en que esperaríamos definir lo “primitivo”: como una situación en la cual tales condiciones florecen y en la que los “poetas” (en la frase de Eliade) son los principales “técnicos de lo sagrado”. (Nota del autor.)

parte de lo que realmente es la obra en su totalidad. El problema es fundamental en tanto nos acerquemos a estas obras desde afuera —y probablemente estamos destinados a seguirlo haciendo por siempre.

De hecho, es muy difícil decidir cuáles son precisamente los confines de la poesía “primitiva” o del poema “primitivo”, ya que a menudo no hay una actividad diferenciada como tal, sino que las palabras o vocablos son parte de una gran “obra” total que puede continuar por horas, incluso días. Lo que nosotros separaríamos como música, danza, mito y pintura es también parte de esa obra, y la necesidad de separación es una cuestión de “nuestro” interés y preconcepciones, no de las de “ellos”. Así, el cuadro es inmediatamente complicado por la naturaleza de la obra y los medios que ésta abarca. Y se hace claro que la naturaleza “colectiva” de la poesía primitiva (sobre la cual tanto énfasis se ha puesto, a pesar de la existencia de poemas individualizados y poetas claramente identificados) se debe, en gran medida, a la cantidad de materiales que una sola obra puede incluir.

Ahora, todo esto, si es que es así, es tanto una cuestión de tecnología como de inspiración; y podríamos, así mismo, tomarla como axiomática de lo que sigue en lo concerniente a la poesía: “primitivo” significa complejo.

*¿Qué es un poema “primitivo”?*

Los poemas son conducidos por la voz y son interpretados como canción o cántico en situaciones específicas. Bajo tales circunstancias, según la respuesta fácil, el “poema” simplemente sería las palabras-de-la-canción (la letra). Pero un poco más tarde, surge la pregunta: ¿qué *son* las palabras y dónde empiezan y terminan? La traducción, impresa en papel, puede mostrar únicamente el elemento “significativo”, a menudo no más que una línea singular, aislada; así:

*Un trozo de piedra que es blanca* (Bosquimano)

*Semen blanco como la niebla* (Australiano)

*Mis-brillantes-cuernos* (Chippewa: una sola palabra)

etc.

pero en la práctica esta única “línea” probablemente será repetida hasta que su carga haya sido agotada (es esto, entonces, ¿“singular”?) Puede, tal vez, que la “línea” sea alterada fonéticamente y las palabras distorsionadas de sus formas “normales”. Los vocablos con significados no-fijos pueden ser intercalados. Todos estos artificios crearán una brecha cada vez mayor entre el residuo “significativo” en la traducción y lo que realmente-había-ahí. Tendremos un “poema” diferente dependiendo de dónde capturemos el movimiento, y posiblemente empezaremos a preguntarnos: ¿Es el “poema” una parte de esta obra, o lo es todo?

Otra vez, la obra probablemente no termine con la línea “singular” y sus variadas configuraciones —más probablemente será precedida y seguida por otras líneas. ¿Son todas estas “líneas” (cada una de considerable duración) poemas separados, o son las partes que componen a un poema singular y más extenso que tiene cierto propósito específico (ceremonial)? ¿Es esto suficiente, entonces, si las líneas ocurren en sucesión y no son anudadas de otra manera? ¿Será necesaria alguna conexión ulterior? ¿Es el grupo de líneas un poema, si “nosotros” podemos hacer las conexiones? ¿Existe un poema donde las conexiones no son evidentes para “nosotros”? Si las líneas vienen en secuencia en una sola ocasión, ¿la unidad de la ocasión las conecta en un poema singular? ¿Pueden muchos poemas ser, así mismo, un poema singular? (A menudo lo son).

De cualquier modo, ¿qué es una secuencia?

¿Qué es unidad?

*La unidad del pensamiento “primitivo” y su desmoronamiento.*

Mi antología *Technicians of the Sacred* muestra algunos modos en los cuales la unidad es lograda —en general por la imposición de alguna constante

o “clave” contra la cual todos los materiales desemejantes pueden ser medidos. Un sonido, un ritmo, un nombre, una imagen, un sueño, un gesto, un cuadro, una acción, un silencio: cualquiera o todos estos pueden funcionar como “claves”. Más allá de eso, no hay necesidad de consistencia, de significados fijos o autónomos. Un objeto es cualquier cosa en la que se convierta gracias al impulso de la situación dada. Las formas a menudo están abiertas. La causalidad es a menudo dejada de lado. El poeta (quien también puede ser danzante, cantante, mago, cualquier cosa que el evento le exija) domina una serie de técnicas que pueden hacer que las proposiciones aparentemente más contradictorias se fusionen.

Pero, sobre todo, hay un sentido-de-unidad que rodea al poema, un concepto de realidad que actúa como cemento, una unificación de la perspectiva, vinculando:

poeta y hombre  
 hombre y mundo  
 mundo e imagen  
 imagen y palabra  
 palabra y música  
 música y danza  
 danza y danzante  
 danzante y hombre  
 hombre y mundo  
 etc.

todo lo cual ha sido considerado de muchas maneras distintas —por ejemplo, Cassirer lo formuló notablemente como un sentimiento acerca de la “solidaridad de toda la vida” que conduce a una “ley de metamorfosis” en el pensamiento y la palabra.

Dentro de este marco indiferenciado y unificado con sus imágenes abiertas y medios mezclados, raramente existen “poemas” tal como los

conocemos —pero nosotros, los occidentales, entramos con nuestras mentes analíticas y desmoronamos la unidad. De hecho, ésta ya ha sido desmoronada por artífices anteriores a nosotros.

*Lo primitivo y lo moderno: intersecciones y analogías.*

Como cualquier colector, mi tentativa de delimitar y reconocer qué es un poema ha sido por analogía: en este caso (más allá de la obvia definición de los poemas como palabras-de-canciones) a la obra de los poetas modernos. Debido a que mucho de este trabajo ha sido revolucionario y destructor de límites, la analogía en turno expande la variación de lo que “nosotros” podemos ver como poesía primitiva. Eso también muestra algunos modos en los cuales la poesía y el pensamiento primitivos están cerca de un impulso hacia la unidad en nuestro propio tiempo, de la cual los poetas son precursores. Las intersecciones (analogías) importantes son:

(1) el poema conducido por la voz: situación “pre”-letrada de poesía compuesta para ser hablada, interpretada como cántico o, más exactamente, como canción; compárese esto a la situación “pos-letrada”, en la buena frase de McLuhan, es decir, dónde-estamos-ahora;

poema escrito como *partitura*  
lecturas públicas  
teatros de poetas  
poesía jazz  
poesía rock, etc.

(2) un proceso altamente desarrollado del pensar de imágenes: pensamiento concreto o no causal, en contraste con las simplificaciones de la lógica aristotélica, etc., con sus “categorías objetivas” y reglas de no-contradicción;

las múltiples-imágenes de  
Blake  
simbolismo  
surrealismo

una “lógica” de polaridades; creación a través del sueño, etc.; la poesía moderna (habiendo tenido y sobrevivido la experiencia del racionalismo) entra a una fase post-lógica;

(3) un arte “minimalista” de máximo desenvolvimiento; elementos compuestos, cada uno de los cuales es claramente articulado, y con abundante espacio por completar (brechas secuenciales, etc.): el “espectador” como participante (ritual) es quien junta todo;

(4) una situación “intermedia”, como negación ulterior de las categorías: las técnicas del poeta no se limitan a maniobras verbales, sino que operan también por medio de la canción, con sonido no-verbal, signos visuales y las varias actividades del evento ritual: aquí el “poema” = la obra del “poeta” en cualquier medio, o (donde seamos capaces de captarlo) la totalidad de la obra;

(5) la raíz-corporal-animal de la poesía “primitiva”: reconocimiento de una base “física” para el poema dentro del cuerpo del hombre —o un acto del cuerpo y la mente juntos, respiración

imagen honda

poesía aleatoria  
composición por campo,  
etc.

poesía concreta

poemas pictóricos  
poemas en prosa

*happenings*  
teatro total

poetas como cineastas, etc.

dadá  
*Lautgedichte* (poemas sonoros)

lenguaje bestial (*Beast Language*)

y/o espíritu; en muchos casos también el manejo directo y abierto de las imágenes sexuales y (en los “eventos”) de actividades sexuales como factores clave en la creación de lo sagrado;

(6) el poeta como chamán, o el chamán primitivo como poeta y vidente a través del control de los medios ya mencionados: una abierta situación “visionaria” previa a toda hechura-de-sistema (“sacerdocio”), en la cual el hombre crea a través del sueño (imagen) y la palabra (canción), “que la Razon puede tener ideas sobre las cuales construir”. (W. Blake)

línea y respiración  
verso proyectivo, etc.

revolución sexual, etc.

el vidente (*voyant*) de

Rimbaud

el *ángel* de Rilke

el *duende* de Lorca

neo-chamanismos individuales, etc. obras directamente influidas por la “otra” poesía o por analogías al “arte primitivo”: las ideas de la negritud, el tribalismo, la *salvajidad* (Wilderness), etc.

Además, las traducciones por sí mismas pueden crear nuevas formas y figuras-de-poemas con sus propias energías e interés —esta es otra intersección que no puede ser soslayada.

En todo esto, los vínculos se sienten muy cercanos —no que “nosotros” y “ellos” seamos idénticos, sino que los sistemas de pensamiento y la poesía que han conseguido son, como lo que estamos persiguiendo nosotros, distintos a “Occidente”, y ahora podemos verlos y valorarlos debido a ello. Lo que falta son los factores dentro-del-contexto que los definen más cercanamente grupo-por-grupo: el sentido de los poemas como parte de un complejo social y religioso integrado; la presencia, en cada instancia, de mitos específicos y locales; la plenitud de

la cultura viviente. Aquí el camino es escabroso con atajos nada fáciles a través de la traducción: no simple traslado. Si nuestro mundo está abierto a múltiples influencias y datos, el suyo parece bastante autocontenido. Si estamos comprometidos en una búsqueda de lo “nuevo”, la mayoría de ellos es tradicionalista (el grado en el que “ellos” lo son, puede ser muy exagerado). Si el propósito del poeta entre nosotros es “esparcir la duda y crear ilusión” (N. Calas), entre ellos es triunfar sobre éstos.

Que ellos lo hayan hecho *sin negar la realidad* también es digno de ser recordado.



## SOBRE LA ETNOPOÉTICA<sup>24</sup>

Hay una canción de los indios séneca que traduje en otra parte de una manera más detallada de la que presento aquí. Esta canción pertenece a una sociedad medicinal y a una ceremonia que suele denominarse “agitando la calabaza”, “la sociedad de los animales místicos” o “la sociedad de los chamanes”. Debido a su contenido, la obra es una clave del azoramiento que siento acerca del lugar a donde mi poesía y la de mi generación nos ha llevado: a celebrar, por ejemplo, una poesía del *performance*<sup>25</sup> en nuestro tiempo, vinculada —a través de algunas maneras que todavía tenemos que precisar— con la poesía del *performance* en aquellas culturas

24. El presente texto es una transcripción y reescritura de algunas notas y grabaciones que Rothenberg hizo de dos lecturas e interpretaciones públicas en dos distintos foros durante 1975. El primero fue el Primer Simposium Internacional de Etnopoética, que se celebró en abril y que él y Michael Benamou organizaron en Milwaukee. El segundo fue la Reunión Anual de la Asociación Americana de Teatro en Washington. El presente texto, titulado “Pre-face to a Symposium on Ethnopoetics” apareció por primera vez publicado en la revista *Alcheringa*, nueva serie, vol II, núm. 2, 1976 y luego incluido en *Pre-Faces & Other Writings*.

25. En este texto, como en otros, se ha elegido dejar esta palabra en inglés, debido a que no tiene un equivalente justo en el español. *Performance* es la serie de actos y medios que el ejecutante (chamán, artista, etc.) despliega frente a un público frecuentemente involucrado en la acción. Cuando el contexto lo permite se ha traducido por “interpretación pública”.

que suelen considerarse como “primitivas”, “primarias” o “aborígenes”. Las palabras de la canción séneca, que traduje con el cantante séneca Richard Johnny John, son éstas (el título es una agregado mío):

ME SORPRENDIÓ HALLARME  
AQUÍ FUERA, PORTÁNDOME  
COMO UN CUERVO

No pensé que fuera  
a agitar la calabaza  
no precisamente aquí y ahora  
no exactamente esta noche  
No pensé que fuera  
a arrancar un poco de carne  
no precisamente aquí y ahora  
no exactamente esta noche

Nunca había agitado la calabaza antes, nunca había cantado (mucho menos acompañado de la sonaja). Nunca había hecho ninguna de estas cosas y antes me hubiera parecido tonto hacerlo. Me parecía tonto, pero en un momento me encontré haciéndolo y ya no me lo pareció, pues, por el contrario, me pareció imperativo intentarlo. Lo que antes opinaba ahora me parecía que no tenía ningún sentido. Mis propios orígenes —de los cuales había venido huyendo la mayor parte de mi vida adulta— me lo hubieran podido indicar si hubiese sido capaz de concederles cierta atención, ya que la tradición viva de los judíos también es “oral”, viene de la boca. Aun en la edad de la escritura, la palabra debe ser renovada mediante el proceso del “habla” y del “sonido”. Es por tal sonorización y por la voz (esta casi erupción del canto) que la atención es enfocada hacia la fuente del poema: la canción y el decir, en el acto previo de la composición (creando o recibiendo), que fue a su vez un acto de enfocamiento de

la atención. Al crear tal atención y tal intensidad, los sénécas —quienes están, por cierto, tan apartados de la condición primitiva como nosotros mismos— comienzan la ceremonia invocando a esos “animales místicos” que fueron los primeros guardianes de la canción. Ellos fueron los que se dirigieron a un cazador herido y extraviado en el bosque, para curarlo y darle un juego de claves capaces de convocarlos nuevamente. La ceremonia inicia en la oscuridad, luego la sonaja suena, y crea una especie de luz, de calor, que se mueve alrededor del círculo de los que se han congregado en la acción.<sup>26</sup>

Lo que pasa cuando esta ceremonia es realizada, por lo menos lo que me pasa a mí, no es una serie de eventos o acciones separadas, sino una totalidad que es indeseable dividir en sus componentes, aislando las palabras, como si éstas por sí solas fueran el poema. Pues mi experiencia es la experiencia de todo lo que me pasa en el acto: el movimiento de mi brazo, el sonido (que siento) de las guijas contra el cuerno, la forma en que eso rompe mi voz, la tensión de mi garganta, la exhalación, el vaciamiento que me deja débil y listo para recibir la siguiente canción, el surgimiento de la canción llegando desde la memoria, haciéndose voz, haciéndose sonido, haciéndose física otra vez, y luego retornando otra vez al silencio. Además la experiencia poética es también esta sala, este momento y este lugar, estos otros que están conmigo. El evento es diferente al evento de la composición (en este caso, para complicar todavía más el asunto, hay que tener en cuenta que ha habido una segunda composición: la de la traducción). El poema es todo-lo-que-ocurre: y siendo así, insistir en que el poema solamente está constituido por una de sus partes (las palabras), es malentender la experiencia, perderse la presencia total.

26. En este punto de la lectura, Rothenberg participó en un *performance* con sonaja de las canciones que abren “agitando la calabaza”, traducidas por él y por Richard Johnny John.

Antes que cualquier otra cosa, soy un poeta y (por vivir en esta época) soy un intérprete público de mi propia poesía. Prefiero *hacer* poesía que hablar *sobre* ella. La hago primero y luego la hago sonido: lo que significa hacerla una segunda vez, una tercera, una cuarta y una quinta vez, pues la renuevo al sonorizarla. Mi *performance* es esta sonorización de un poema: es la renovación del poema, su vivificación. Sin su sonorización no habría poema tal y como yo lo hago (aunque, ya que trabajo por medio de la escritura, habría notas sobre el poema tal y como lo planeé). Esto implica el retorno a la voz, a la canción, como el poeta Gary Snyder<sup>27</sup> se refiere a ello; es una parte del impulso hacia lo oral, hacia una poesía del *performance*, de la misma manera que también lo es esa otra parte, el discurso, tal y como el poeta David Antin<sup>28</sup> habla de éste. La poesía se convierte en la sonorización —no en el guión, en las notas o en la preparación, sino en la sonorización. Ahí donde no hay escritura, la sonorización verdaderamente renueva al poema, lo crea en cada nueva oportunidad, pues no hay poema sin *performance*. La escritura, esa extraña ayudante de la memoria, eventualmente la substituye y termina relegando a la memoria misma (la primera gran Musa). Y posteriormente, la *sonorización* de la poesía degradó en forma de *lectura* del poema. Esta es la condición bajo la cual trabaja la mayoría de nosotros. Si otros penetraran más profundamente en la oralidad, entonces la composición y el *performance* estarían juntos como un solo evento improvisado, lo cual sería bienvenido. Pero me gustaría describirlo tal y como es ahora para mí, además de dar las razones de por qué he buscado mi modelo del poema-como-*performance* (el poema en acción) en el dominio de lo que he llamado la “etnopoética”.

27. El escritor beat Gary Snyder es probablemente el poeta de esa generación más cercano a Rothenberg, pues comparte el énfasis en la oralidad y el mundo indígena norteamericano. Snyder es con Rothenberg el portavoz más reconocido de la etnopoética estadounidense en términos literarios.

28. David Antin es otro poeta de ideas afines a Rothenberg, además de ser su amigo inseparable de la juventud dentro del grupo de Nueva York. Antin postula que el movimiento del habla común es esencialmente poético.

Debido a que el poeta es un intérprete público, mantiene su posición de solista. No es de ninguna manera el dramaturgo de los antiguos versos, sino la figura central (normalmente la única) del *performance* en el cual *debe* desempeñar un papel. El papel que representa es el del poeta-como-él-mismo, actuando en un teatro aunque no haya un actor —y, en realidad, sin que haya nada más que lo que el poeta trae: las palabras y la voz. La diferencia entre el poeta y el actor es sin duda crucial: el fundamento de la interpretación pública de la poesía es, de hecho, hostil a la presencia y al tipo de conducta del actor profesional. El hecho de que el poeta como intérprete público tenga otras motivaciones y esté relacionado con el poema de manera diferente es un supuesto común, pues debe insistirse en la indivisibilidad entre el hacedor y su obra, y en la virtual inocencia de los medios que el *performance* posee fuera de los que tiene a la mano. La ejecución del poeta puede variar, puede leer ágilmente o puede trabarse, puede digredir, puede caer a veces en una incoherencia ebria, puede decepcionar o satisfacer nuestras expectativas acerca de cómo un poema debe ser dicho. De alguna manera es suficiente que se haya arriesgado a hacer todo lo que le era posible: pararse ahí como un testigo de sus palabras, como el único capaz de hacerlas sonido. Este atestiguamiento no carece de precursores como, por ejemplo, la vocalización del texto escrito de la Ley en el antiguo templo judío, donde el lector (el sonorizador) era el testigo de los sentidos de un texto privado de vocales.

Una vez que hemos entrado en la edad de la escritura, lo que conserva al fundamento oral de la poesía es su apertura, la posibilidad de la *disposición* (una entre muchas). En la poesía de nuestro tiempo, debido al uso de una notación individualizada, la medida de un poema (y muchos de sus sentidos) solamente se aclara cuando es hecha sonido: en este caso hecha sonido por su hacedor. Cuando el poeta hace que su poema sea sonido es testigo del camino que toma, del camino que tomó por sí solo la primera vez. Él es, de hecho, el testigo de una (previa) visión, de una

imagen-del-mundo expresada a través de la palabra y del sonido. El fracaso de comunicar es su fracaso de comunicar su credibilidad: su propia relación con esas palabras, con esa visión. El actor puede intentar tomar su lugar (y en ciertas vertientes del teatro actual los actores se han vuelto los autores y los sonorizadores de sus propias palabras), pero tal como testigo de las palabras del *poeta*, la credibilidad del actor todavía no ha sido establecida.

\*

Existe una idea muy difundida que indica que los poetas de nuestro tiempo, y los artistas en general, han abandonado la posibilidad de relacionarse y tomar como modelo a los poetas de otros tiempos; pues —según este punto de vista— vivimos sin autoconcebirnos como seres históricos y estamos encerrados en un eterno presente, que no es una oportunidad sino una trampa. Nunca he considerado nuestra condición en esos términos; nos he visto, por el contrario, liberándonos nosotros mismos, debido a la condición misma del mundo, hacia una visión más amplia y más generosa del pasado, de la totalidad histórica de la experiencia humana, como nunca antes pudo haber sido posible. Este proceso ha venido ocurriendo por lo menos desde la época de los románticos, y ha producido un gran número de nuevas imágenes, nuevos modelos y visiones del pasado. De éstas podemos partir ahora. (Como toda búsqueda histórica, sirve para elevar nuestra conciencia del presente y del futuro).

El “chamán” es, cada vez más, el modelo y el prototipo del poeta. (El chamán es el funcionario solitario, inspirado religiosamente, de la era paleolítica). Esto se debe parcialmente a nuestro propio involucramiento con el tipo de *performance* que los poetas hacen de manera individual (y del que ya hemos hablado). Pero hay también una segunda faceta de este fenómeno: lo visionario y lo extático, y quizá una tercera: lo comunal. No me concentraré en las dos últimas (aunque en cierta manera son el

verdadero centro del asunto), sino que me enfocaré hacia la forma de ser/hablar/cantar, es decir, el *performance* del chamán (un proto-poeta). Lo que está involucrado aquí —en un sentido más profundo pero también más confuso—, es la búsqueda de un sustento primordial: el deseo de rebasar una civilización que se ha hecho problemática y retornar, brevemente (frecuentemente por mandato), a los orígenes de la humanidad. Al regresar en el tiempo, seguimos encontrando diversidad y, sin embargo (quizá porque lo estamos viendo desde el extremo equivocado), obtenemos la imagen de una cultura intertribal, universal (y detrás de ella, su poética) que posee una serie de características discernibles y definibles. Los herederos más directos de esta cultura —incluso ahora cuando virtualmente han desaparecido— son esos grupos recolectores y cazadores, remanentes de lo que ahora es un “cuarto mundo” amenazado y seguramente condenado. Lejos de ser meros “hombres salvajes”, meros niños fantasiosos, estos grupos tenían una imagen del mundo marcada (como Paul Radin<sup>29</sup> nos indicó) por un intenso sentido del realismo; de acuerdo con Stanley Diamond “poseían modos de pensar que eran sustancialmente concretos, existenciales y nominalísticos, dentro de un contexto personalista” y auténticamente capaz de “sostener contradicciones”.<sup>30</sup>

Aquí el funcionario religioso dominante es el chamán: él es quien ve, canta y cura. No es todavía el bardo, el historiador de la tribu. Ni es necesariamente su vocero. Típicamente está apartado: experimenta largos periodos de silencio y luego otros periodos de exaltación. Puede que haya recibido sus palabras y sus canciones por herencia, o puede que las haya conseguido directamente en una visión o en un trance. Puede que sea un

29. Paul Radin fue un antropólogo norteamericano que estudió el mundo primitivo. El libro del cual Rothenberg extrae estas ideas es su clásico *Primitive Man as Philosopher*.

30. Uno de los textos clave de Stanley Diamond es la introducción que escribió para una reedición de *The Trickster* de Paul Radin. Una versión de este ensayo apareció en el número 4 de *Alcheringa*, la revista de etnopoética editada por Rothenberg. También es muy importante en este clima de ideas su libro de 1974 *In Search of the Primitive: A Critique of Civilization*.

compositor prolífico de canciones o puede que solamente se dedique a renovar una pequeña canción. Puede que tenga ayudantes, pero normalmente trabaja solo. Puede que improvise dentro del *performance* de sus ritos, pero más comúnmente él sonorizará y activará las palabras de una canción dada en otro tiempo y lugar.

Entre nosotros el poeta representa un desenvolvimiento que asemeja al del chamán. (Esto es más que una coincidencia, pues existe una ideología subyacente de índole comunal, ecológica, incluso histórica: una identificación actual con la ideología y la organización social del paleolítico tardío, concebida como una sobrevivencia en las “grandes subculturas” dentro de las ciudades-estados posteriores, la civilización, etcétera). El poeta, como el chamán, se aparta a la soledad para encontrar su poema o su visión, y luego regresa para hacerlo sonido, darle vida. Lo interpreta solo (o muy ocasionalmente con asistentes como ocurre, por ejemplo, en la obra de Jackson Mac Low<sup>31</sup>), pues su presencia es considerada crucial y ningún otro especialista ha pasado a *actuar* en su lugar. También se parece al chamán en que es una persona apartada y, sin embargo, una persona necesaria para validar cierta clase de experiencias importantes para el grupo. Incluso en las sociedades que son hostiles o indiferentes a la poesía considerada como “literatura”, se le permite tener una gama de conductas heterodoxas, que pueden rayar en lo antisocial y que muchos de sus conciudadanos reprueban. Además, como al chamán, no sólo se le permite que actúe públicamente como loco, sino que frecuentemente se espera que lo haga. El acto del chamán —y su poesía— es como un acto público de locura. Es algo similar a lo

31. Mac Low fue uno de los artistas que se involucraron en los *happenings* en Nueva York. Recibió enseñanza de John Cage y luego se le identificó con la corriente *fluxus*. Junto con La Monte Young publicó en 1963 *An Anthology*, el famoso catálogo de obras *fluxus*. Su trabajo incluye la experimentación verbal, pues fue un prolífico poeta. Rothenberg escribió un prólogo al volumen de Mac Low *Representative Works* (Santa Barbara, Roof Books, 1981).

que los seneques, en su gran ceremonia ya obsoleta, llaman “la puesta de cabeza de la cabeza”. Algo que se muestra como una liberación de las posibilidades alternativas. “¿Qué quieren?” es lo que el poeta se pregunta acerca de aquellos que lo ven en su papel de inocente y algunas veces de renuente intérprete público. ¿Qué quieren?: saber que la locura es posible y que las contradicciones pueden ser sostenidas. Esta demostración fluye del primer chamán —ese solitario— hacia la entera compañía de los chamanes, y luego a la entera sociedad humana: cura la enfermedad del cuerpo y, sobre todo, la enfermedad del alma. Es un “modo de pensamiento” y una actuación que es “sustancialmente concreta, existencial y nominalística, dentro de un contexto personalista” y “auténticamente capaz de sostener contradicciones”. Es el ejercicio primordial de la libertad humana contra y para la tribu.

\*

Quedan tantas interrogaciones sin resolver como preguntas lanzadas. ¿Realmente cura el poema? ¿O qué clase de poema, canción o discurso cura —o sostiene contradicciones— o pone de cabeza la cabeza? ¿Cuál es la razón de haber encontrado en culturas y poesías tan alejadas de nosotros, la clase de conjunciones que he asumido hasta aquí? Y si es que el movimiento de lo “oral” hacia lo “literal” estaba arreglado, como creo que lo estuvo (debido a la necesidad de una clase gobernante emergente para conseguir una conformación social más rígida<sup>32</sup>), ¿por qué tendríamos que esperar ahora un movimiento en la dirección opuesta? Es difícil decirlo, pues nuestra entera poética (no solamente la *etnopoética*) está, como nuestra vida en general, en el aire. ¿Qué podemos decir de la fun-

32. Esta idea parece estar vinculada con la que Lévi-Strauss desarrolló en un capítulo de *Tristes Tropiques* acerca del modo que los Nambikwara del Brasil usaban la escritura como medio de poder. La hipótesis de Lévi-Strauss es que la función básica de la escritura es facilitar la esclavización de los seres humanos.

ción de nuestra poesía, de lo que hacemos? Que explora. Que inicia el pensar y la acción. Que propone su propio desplazamiento. Que permite la vulnerabilidad y el conflicto. Que se mantiene, como la ciencia óptima, constantemente abierta al cambio: en un cambio continuo sobre nuestra idea de lo que un poema es o puede ser. Lo que el lenguaje es. Lo que la experiencia es. Lo que la realidad es. La poesía se ha convertido para muchos de nosotros en un proceso fundamental del juego y del intercambio de posibilidades.

El quehacer poético ha llegado a un conflicto —diferentemente sentido— contra los moldes heredados de la poesía, la literatura, el lenguaje y el habla: no en todos los casos, sino en los que son reconocidos como estructuras represivas, formas de pensamiento categórico que actúan contra el libre juego de posibilidades (al que acabamos de aludir). Contra estas formas heredadas —la literatura convencional que ya no nos nutre— hemos buscado e inventado otras formas. Algunos de nosotros nos hemos empeñado a partir de ahí hacia una revisión de la totalidad del pasado poético (de cualquier poesía, para este caso, que esté fuera de la vecindad inmediata) desde el punto de vista del presente. Aquí hay dos procesos involucrados que no son mutuamente excluyentes. Por un lado, las formas contemporáneas (los nuevos medios que hemos inventado) hacen visibles a las formas antiguas y, por el otro, las formas que descubrimos en otra parte nos ayudan a reformar y perfeccionar nuestras herramientas actuales. El pasado, devuelto a la vida, se mueve con nosotros. Deja de estar en otra parte, pues está (como el futuro) *aquí* —el único lugar donde puede estar en la marcha hacia una poesía de las mutaciones.

## LA POÉTICA DEL CHAMANISMO<sup>33</sup>

La palabra “chamán” (Tungus: šaman) proviene de Siberia y “en sentido estricto es preminentemente un fenómeno religioso de Siberia y Asia Central” (Eliade). Pero los paralelismos en otros lugares de América, Indonesia, Oceanía o China son notables e incluso nos hacen considerar las coincidencias entre lo “primitivo-arcaico” y el pensamiento moderno. Eliade considera al chamanismo, en sentido amplio, como una técnica especializada y un éxtasis, y al chamán como un “técnico-de-lo-sagrado”. En este sentido, el chamán también puede ser visto como un proto-poeta, ya que casi siempre sus técnicas dependen de la creación de circunstancias lingüísticas especiales, como la canción o la invocación.

En 1870 Rimbaud fue el primero en usar el término *voyant* (vidente) para identificar a la nueva especie de poetas que tenían que ser “absolutamente modernos”:

Creo que uno tiene que convertirse en un vidente,  
hacerse uno mismo un vidente

33. Este mini-ensayo (“comentario”, le llama Rothenberg) apareció originalmente en *Shaking the Pumpkin. Traditional Poetry of the Indian North Americas* (Doubleday, 1972). Luego fue reproducido en *Pre-Faces & Other Writings*. En co-traducción con Laura Jáuregui Murueta.

o como Rasmussen escribió de los esquimales-iglulik:

el joven, cuando aspira a chamán, debe  
usar siempre la siguiente fórmula  
*takujumaquama*: vine a ti  
porque deseo ver

y los esquimales-cobre llamaron al chamán-cantante “*elik*, es decir, uno que tiene ojos”.

\*

En una típica (auto)-iniciación al chamanismo, el nuevo chamán experimenta la desintegración de su conciencia común o visión del mundo, y es conducido a un sueño o visión en cuyo centro regularmente hay una canción o serie de canciones “que brotan sin ningún esfuerzo para componerlas”. El aspecto onírico y visionario, de hecho, rebasa cualquier límite del chamanismo, por libremente que esté trazado, hacia áreas donde un sacerdocio (como revelador y transmisor de un sistema *fijo*) predomina y, por otro lado, hacia áreas donde “todos los hombres” son “chamanes”, es decir, están “abiertos” para el “regalo” de la visión y la canción. Así:

El futuro chamán (bororo) camina en el bosque y repentinamente ve un pájaro posado al alcance de su mano, que luego se desvanece. Bandadas de loros vuelan hacia él, que desaparecen como por arte de magia. El futuro chamán se va a casa temblando y pronunciando palabras ininteligibles. Un olor a podredumbre [...] emana de su cuerpo. Repentinamente una ráfaga de viento lo hace tambalearse; azota como un muerto. En este momento él se ha convertido en el receptáculo de un espíritu que habla a través de su boca. Desde ahora él es un chamán. (A. Metraux, “Le Shamanisme chez les Indiens de l’Amérique du Sud tropicale”, 1944, en Eliade, *Shamanism*, p. 82.)

Él sueña muchas cosas, su cuerpo está estropeado y se convierte en una casa de sueños. Sueña constantemente muchas cosas, y al despertar les dice a sus amigos: “Mi cuerpo ahora está estropeado; soñé a muchos hombres matándome; escapé no sé cómo. Y despierto, sentí una parte de mi cuerpo diferente a las demás; ya no era el mismo en toda mi extensión.” (H. Callaway, *The Religious System of the Amazulu*, Natal, 1870, p. 259.)

Todas las canciones de los indios pie-negro, excepto aquellas aprendidas de otras tribus, se ha dicho que fueron obtenidas a través de sueños o visiones [...] Un hombre puede ir caminando por ahí y escuchar un pájaro, un insecto, una piedra o cualquier otra cosa cantando; él recuerda la canción y la reclama como dada especialmente a él. De la misma manera, un hombre puede obtener canciones de un fantasma. (C. Wissler, “Ceremonial Bundles of the Blackfoot Indians”, en *Antropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. VII, parte 2, 1912, p. 263.)

Cualquier cosa, de hecho, puede entregarnos una canción porque todo (“la noche, la niebla, el cielo azul, el este, el oeste, las mujeres, las muchachas, las manos y los pies de los hombres, los órganos sexuales femeninos y masculinos, el murciélago, la tierra de las almas, los fantasmas, las tumbas, los huesos, el cabello y los dientes de la muerte”) está vivo. Aquí está la imagen central del chamanismo y de todo el pensamiento “primitivo”, la intuición (ya sea ficción o no, eso aún no importa) de un universo conectado y fluido, tan vivo como el hombre —precisamente así de vivo.

Todo esto parece ser confiado a él; una visión unificante que trae consigo el poder de la canción y la imagen, visto en los propios términos de él como poder para curar-el-alma y toda enfermedad vista como desorden-del-alma, como desconexión y rigidez. No llega fácilmente a esa visión y poder —esta aparente separación de él mismo de los órdenes normales del hombre— sino que frecuentemente manifiesta lo que Elia de llama “una resistencia a la elección divina”.

Aquí estamos en una tierra familiar, dadas las bastante obvias diferencias en terminología y lugar, materiales y técnicas —reconociendo en la experiencia del chamán ese sistemático desarreglo de los sentidos del que habló Rimbaud, no por su propio bien sino hacia la posibilidad de vista y orden. Para el poeta-chamán

como el hombre enfermo [...] es protegido sobre un plano vital que le muestra los datos fundamentales de la existencia humana, que es, soledad, peligro, hostilidad por el mundo circundante. Pero el mago primitivo, el hombre-medicinal, o el chamán no es sólo un hombre enfermo; él es, sobre todo, un hombre enfermo que ha sido curado, quien exitosamente se ha curado a sí mismo. (Eliade, *Shamanism*, p. 27.)

Pero las técnicas-de-lo-sagrado del chamán lo hacen, más que al poeta moderno, un cirujano supremo y custodio del alma. La creencia fue suficiente para validar la función —que él podría escalar al cielo o descender al inframundo o al mar, podría encontrar una cura o una respuesta para la desgracia, o después de la muerte guiar el alma a su lugar-de-descanso.

En los ritos que acompañan una escalada, generalmente eran usados un árbol o una escalerilla, pero también el tambor del chamán era, por sí mismo, visto como vehículo para transportar; “el tambor”, dijo el chamán yakut, “es nuestro caballo”. El viaje —al “cielo” o al “infierno”— tomó lugar en escenarios marcados por “obstáculos”, las canciones-chamánicas fueron las claves para superarlos. Así, cuando el chamán altaico “negro” en su descenso alcanza “el desierto chino de arena roja (y) sube sobre una estepa amarilla que una urraca no podría atravesar, (él) grita a la audiencia: ‘¡Por el poder de las canciones atravesaremos!’” Cantando y bailando él obtiene ayuda de los asistentes, y a veces la audiencia lo acompaña en los coros.

## ETNOPOÉTICAS

Aquí está sucediendo algo más que literatura: para nosotros mismos, permítanme sugerir, la cuestión de cómo el concepto y técnica de lo “sagrado” puede persistir en el mundo “secular”, no como nostalgia por el pasado arcaico sino como (según escribe el poeta Gary Snyder) “un vehículo para introducirnos al futuro”.



POETAS Y TRICKSTERS:  
INNOVACIÓN Y DISRUPCIÓN EN EL RITUAL Y EL MITO<sup>34</sup>

1. (*La poética del trickster.*)

El más amplio contexto en el cual quiero hablar de la figura del trickster involucra mi propia noción todavía en desarrollo acerca de la naturaleza innovadora y disruptiva del ritual antiguo y el mito, y cómo éstos influyen en nuestra obra y pensamiento contemporáneos. Decir esto al principio ya implica un relativo desinterés en otras formas de mito y ritual —formas en las cuales sería más difícil colocar la figura del trickster y que estarían fuera de la gama de lo que me interesa más dentro del trabajo —el arte y la poesía— de mis contemporáneos y nuestros casi-contemporáneos. Así que comenzaré con lo que me interesa de los antiguos mundos de los tricksters y los payasos sagrados y me moveré de ahí hacia un registro de cómo ha entrado el trickster en mi obra en el momento crucial de su desarrollo.

34. Una versión anterior de este ensayo apareció en el libro de entrevistas entre Rothenberg y Gavin Selerie, *The Riverside Interviews 4: Jerome Rothenberg* (Binnacle Press, Londres, 1984). Luego se modificó para su participación dentro de la conferencia “Standing at the Margins-Crossroads of Culture: Poet as Trickster”, en el Instituto Universitario de Estudios Culturales, 14 de mayo del 2004, Sapporo, Japón. Esta nueva versión apareció en su segunda compilación de prosas *Poetics & Polemics. 1980-2005* (University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2008).

Los tricksters y payasos están entre las elusivas figuras (mitopoéticas) que han aparecido crecientemente en nuestra poesía y poéticas, pero en tal diversidad de formas y con tal grado variable tanto de afecto como de sospecha, que dudo un poco y temo que lo que pueda decir confunda tanto como clarifique. No estoy en contra de la confusión —de verdad— y, como ya verán, lo que yo considero más esencial al mito y al ritual es, en cierto sentido, una bienvenida a los registros contradictorios de quiénes somos y de dónde venimos y a dónde nos dirigimos. Y más: el ritual, que la mayoría de nosotros (aunque no la mayoría de nosotros en este lugar) probablemente piensa como fijo e invariable, y un orden repetitivo e irreflexivo de eventos (usualmente religiosos) que dejan poco espacio a la innovación, cuando, en realidad, el ritual era programado en ciertas culturas/religiones muy tradicionales para promover o consolidar el cambio y para incluir actividades que estaban abiertas y que no tenían forma y que arrojaban el orden establecido/ordinario de cosas hacia la confusión. Un caos programado y fructífero, algunas veces terrorífico, como punto de partida para la creación de un nuevo orden, para el individuo, el grupo, el mundo.

Voy a abrir mi presentación, entonces, dando algunos ejemplos de este lado del mito y del ritual, trayendo ejemplos no del Occidente clásico (como hacemos algunas veces, allá, de donde vengo) sino de fuentes mayormente indígenas, que, en sí mismo, es un asunto de cierto significado para dejar ver dónde es que muchos de nosotros como artistas nos posicionamos en relación con lo culturalmente pasado y distante. (Compararé de modo libre, como alguien distanciado por la cultura y relacionado por el arte).

Los iroqueses —de la Norteamérica del noreste— tenían una ceremonia/ritual que llamaban *ononharoia*: literalmente, poner-la-cabeza-al-revés. Se trataba de un festival onírico a gran escala: una actuación grupal y realización de sueños individuales, muchas veces provistos por una variedad de ceremonias de adivinación de sueños. Los sueños eran vistos

como secretos deseos-del-alma, que eran peligrosos/destructivos si se les dejaba insatisfechos, y su satisfacción en la *ononharoia* era una especie de psicodrama culturalmente validado, parte del cual sintetizo en los siguientes “eventos-sueño”:

EVENTO-SUEÑO UNO:

Después de tener un sueño, deja que alguien más lo adivine. Luego haz que todos lo actúen.

EVENTO-SUEÑO DOS:

Haz que participantes corran alrededor del centro de la aldea, actuando cada quien su sueño y exigiendo que otros los adivinen y los cumplan.

El sueño mismo era la entrada al otro mundo: el mundo-del-sueño/mitomundo, como reverso del nuestro: el lugar de los anhelos secretos, visto boca abajo. La *ononharoia* —poner de cabeza a la cabeza— era una actuación del sueño como mito.

Las *inversiones*, entonces, son una forma bastante difundida de entrar o participar en la realización del mito (ese estado primordial, todavía existente, que los aborígenes australianos llamaban con nombres como *alcheringa*, el “tiempo-del-sueño”).

Entre los indios huicholes de México, los participante en la caza anual del peyote entraban en tal tiempo-del-sueño y ellos mismos se convertían en los dioses y ancestros (Nuestro Padre Sol, Primer Chamán/Fuego, Nuestra Madre Maíz, Nuestro Hermano Mayor Venado, y demás), mientras viajaban hacia Wirikuta, el centro mítico de los dioses y del peyote. El *marakame* —el líder chamánico/ritual— les daba sus nombres y creaba (literalmente *soñaba*) un nuevo lenguaje para que ellos hablaran, sus significados, sus nombres, invertidos en relación con los que usaban en sus aldeas. Así, el chamán Ramón Media Silva, explicó a la antropóloga Barbara Myerhoff:

Es el mara'akame quien dirige todo. Él es quien escucha en sus sueños, con su poder y su conocimiento [...] Luego lo dice a sus compañeros [...] miren, ahora cambiaremos todo, todos los significados, porque así es como tiene que ser en *hikuritámete* [la peregrinación del peyote] [...] Miren, les dice el mara'akame, cuando digan buenos días, quieren decir buenas tardes, todo está al revés. Ustedes dicen adiós, me voy, pero, en realidad, vienen. No se saludan con las manos, sino con los pies. Levantan su pie derecho para que sea agitado por el pie de su compañero. Ustedes dicen buenas tardes, pero es de mañana.

Así dice el mara'akame, tal y como lo soñó. Lo sueña de modo diferente cada vez. Cada año cambian los nombres de las cosas de modo diferente porque cada año el mara'akame sueña nuevos nombres. Incluso si es el mismo mara'akame quien dirige la peregrinación, de todos modos da nuevos nombres cada vez.

El trabajo de los chamanes (sanadores tradicionales: maestros del éxtasis y el trance, dice Mircea Eliade... técnicos de lo sagrado) es explorar y crear lo extraordinario (lo “maravilloso” de André Breton y los surrealistas), explorar y crearlo por medio del trance y del control sobre el lenguaje y el ritmo, y demás (pues quien controla el ritmo, escribió alguien, *controla*). Desde la perspectiva de nuestra conciencia ordinaria, el trabajo del chamán es desorientador, temible, y el chamán mismo (él o ella) muchas veces experimenta terror: terror de la muerte y la enfermedad —para curar el terror de la muerte y la enfermedad— y locura/psicosis/terror-del-alma, cuando realmente nos aflige. “Curé la muerte cuando era joven”, dice el chamán indígena Pomo Essie Parrish, y el chamán esquimal Sanimuinak describe su cuarta visión y muerte psíquica de la siguiente manera:

Fui tierra adentro a Tasivsak. Ahí lancé una piedra hacia el agua, que fue entonces sometida a gran confusión, como una tormenta en el mar. Cuan-

do las olas arremetían unas contra otras, sus crestas se alisaban y, al abrirse, un gran oso surgió. Tenía un gran hocico negro y al nadar hacia la orilla, descansó su mentón en la playa, y el suelo colapsó bajo su peso. Luego fue hacia tierra y dio vueltas alrededor de mí, me mordió en el lomo, y luego me devoró. Primero dolía, pero después me sentí lejos de mí; y mientras mi corazón no había sido comido, retuve mi conciencia. Pero cuando me mordió en el corazón, perdí la conciencia y morí.

En las ceremonias curativas el terror es renovado y el golpeteo regular del tambor del chamán (¿su corazón?) es dirigido por el frenesí de la posesión —como el chamán Kirgiz-Tatar en la descripción que hizo Wilhelm Radloff en el siglo diecinueve, que dice “corre alrededor de la tienda, saltando, rugiendo; ladra como un perro, olisquea a la audiencia, hace de buey, llora, berrea, gruñe como cerdo, relincha, arrulla como paloma, imitando con increíble exactitud los lamentos de los animales, los cantos de los pájaros, el sonido de su vuelo, y así hace todo esto, que deja una fuerte impresión en la audiencia”.

En tal punto de frenesí —dislocaciones frenéticas— el chamán se asemeja bastante al payaso sagrado tradicional: una figura tan cómica como terrorífica que llega a su trabajo de payaso, como el chamán, a través de una avasallante experiencia de alteración de la mente. El payaso sioux, el *heyoka*, obtiene su poder mediante su visión del Ser Relampagueante: un ser informe, pero alado, que “no tiene pies pero tiene garras gigantes y no tiene cabeza pero tiene un largo pico; su voz es la del trueno, un vistazo suyo es un rayo”. El payaso, como el chamán, habla un lenguaje de inversiones y tiene licencia de romper los patrones rígidos de las ceremonias establecidas, como sabe cualquiera que haya visto los payasos-pueblo, que mediante sus contramovimientos alrededor de los danzantes enmascarados kachina parodian lo sagrado. El indígena y antropólogo pueblo Alfonso Ortiz describe a los payasos como *antiritualistas* (un término reminiscente a los antiartistas de nuestro propio mundo),

pero también podrían fácilmente ser descritos como ritualistas del desorden: libres e improvisatorios en sus movimientos e innovaciones, en los extremos de un teatro que un ritualista moderno como Artaud alguna vez soñó. Esta es la descripción de Bandelier acerca de los payasos sagrados en 1880:

Ellos la perseguían, la cargaban de vuelta y la arrojaron en el centro de la plaza; después, mientras uno actuaba un coito desde atrás, otro lo hacía contra su cabeza. Por supuesto, todo era simulado y no el acto real, al estar la mujer vestida. El hombre desnudo se masturbaba en el centro de la plaza o muy cerca de éste, alternadamente con un tapete negro y su mano. Todo mundo reía.

Es algo que el marco ritual/performativo hace posible: una liberación (apenas) controlada del potencial salvaje de la psique humana. El comportamiento ritualizado de la Sociedad de los Perros Locos de los indios-cuervo [sociedad guerrera-payaso] es otro ejemplo:

EVENTOS DE PERRO LOCO:

1. Actúa como un perro loco. Usa sayas y otras prendas finas, porta una sonaja, y después de que todos han ido a dormir baila por el camino cantando los sones de los perros locos.
2. Exprésate “al revés”: di lo opuesto de lo que quieres decir y haz que otros respondan lo opuesto de lo que quieren decir.
3. Pelea como un tonto embistiendo al enemigo y ofreciéndote a morir. Cava un pozo cerca de un adversario. Cuando el enemigo lo rodee, salta fuera y hazlos retroceder.
4. Píntate de blanco, monta un caballo blanco, cubre sus ojos y házlo saltar un montículo rocoso y empinado hasta que ambos se desplomen.

COMENTARIO: Estos actos asemejan a los *performances* dadaístas así como a las escenificaciones de los *provos* y de los *crazies* de los últimos años sesen-

ta.<sup>35</sup> Este fenómeno (que forma parte de la tradición de la payasería sagrada de las tribus americanas) era un evento muy enraizado en la vida guerrera de los indios de las planicies, además de ser una costumbre afín a algunas de los japoneses y de otros pueblos, que a la vez sustentaba y reataba a la cultura y sus rigideces.

En un relato de Ceja-Amarilla, un joven guerrero llamado Doble-Cara, después de atravesar el típico *ennui* de un cofrade de los Perros Locos, hace un voto de locura autodestructiva y en el día anterior a la batalla contra los Cheyenne se dedica a rondar febrilmente el campo. Dice a su hermano mayor: “Hay tres cosas que estoy ansioso por hacer: quiero cantar una canción sagrada; quiero cantar una canción del Gran Perro; quiero llorar.” Luego pinta a su caballo y a sí mismo, se provee de medicina y se dirige al campo llorando y haciendo que otros lloren, sollozando una oración.

Las acciones de la Sociedad de los Perros Locos (literalmente la Sociedad de los Perros Locos deseosos de morir) son extremas y fútiles, pero también heroicas: son una representación de la congoja ocasionada por la muerte y por la vejez, un comportamiento no tan disímil al nuestro cuando vivimos de manera extremosa. “¿Por qué haz hecho eso?”, preguntó la madre de Conejo Pinto. “Eres uno de los muchachos más suertudos... uno de los hombres más afortunados que han vivido... antes siempre estabas feliz.” Pero, como escribió Robert Lowie, Conejo Pinto estaba cansado de la vida porque no podía superar la muerte de su padre. Cuando a Conejo Pinto le obsequiaron unas ciruelas, dijo: “Me convertí en un Perro Loco cuando comenzó la primavera y entonces no pensaba que sobreviviría tanto tiempo;

35. Los *provos* y *crazies* fueron un estilo de *happening* politizado. Es una forma de arte-protesta que utilizaba arte instalación callejero, *performance*, así como marchas o plantones. Las vertientes más importantes del *provo* fueron europeas y su actividades tuvieron influencia en las protestas estudiantiles del 68 de París y alrededor del mundo.

Por otra parte, Rothenberg sólo cita en el presente texto la primera parte de este “comentario” suyo —publicado en *Shaking the Pumpkin*— pero me permito adjunto completo aquí para aumentar el caudal de contextos en los cuales Rothenberg ubica estas acciones.

pero aquí estoy hoy, comiendo ciruelas.” Lowie comenta acerca de Doble Cara y Conejo Pinto: “Alcanzamos aquí la cima del espíritu del Cuervo.”

Ahora, una parte de esto todavía existe en las inversiones de Mardi Gras y, a pesar del intento de trivializarlo, en las acciones del circo y en los payasos del cine, las acciones y palabras de los verdaderamente grandes comediantes del *stand-up*. Y quizá hay reflejo aún más fuerte, ciertamente más deliberado, en la obra de ciertos poetas y artistas: aquellos que crean un espacio experimental para desafiar y transformar... ¿qué? Una realidad limitada... un sentido del orden mentiroso y engañoso... la política de la visión singular. Desde la espontaneidad y el asco dadaísta, la invocación surrealista de los tiempos-del-sueño y los humores negros privados y colectivos, hasta las vanguardias de los 1960's y 1970's (y allende), cuyos rituales públicos (y privados) tomaron la forma de happenings, danzas de trance, meditaciones sónicas, azar sistemático, provocaciones callejeras, actores sagrados, arte y música del cuerpo, textos-sonoro-mántricos, visiones, teatros de la “crueldad” y de la “histeria”, contra las expectativas de lo que era “real” y lo que era “comportamiento sano”. Un caos programado, en el cual la cabeza es volteada y permite que otro orden nazca.

Hasta este momento, he enfatizado los rituales de disrupción/desorden y de una forma generalmente abierta e innovadora, aunque estos no son todos los rituales que existen (la mayoría de los rituales son, de hecho, de muy bajo perfil: esporádicos, minimales e incluso repetitivos y aburridos al punto de hartazgo). Pero vamos ahora hacia al mito, por un momento, algo que a veces es descuidado pero no por las actuales personas del mito (en contraste con las personas del ritual), para quienes el mito puede que sea el corazón de todo esto.

Muchos de nosotros poseemos un sentido del mito como historia (singular) de aquello-que-sucedió (también singular) en un tiempo en el pasado remoto (otra vez: el tiempo-del-sueño, si crees en todo esto).

Pero en las tradiciones orales, las tradiciones de boca-a-boca, los mitos existen en muchas versiones —como las versiones individualizadas, en boca de *alguien*—, las especulaciones acerca de los fundamentos. Narrar el mito —esto es, el narrar el *narrar*— es en sí mismo ritual, un *performance* cultural y la forma del mito, el impulso detrás de él, es una pregunta aplicada o una serie de preguntas. Así el narrador de los indios séneca comienza:

Un hombre que era un cuerpo viajaba. Mientras caminaba pensaba:  
“¿Quién soy yo? ¿De dónde vine? ¿A dónde voy?”

La respuesta es el mito —que en su primer uso griego significó contar/hablar— luego vino el contar acerca de los fundamentos (un contar de viejos tiempos) y sólo después, un contar menos importante en contraste con otro segundo modo, *logos*, alguna vez su sinónimo. La fuente es tradicional, el individuo recontador, la boca de cada narrador; o, como solía decirse, algunos dicen esto, pero otros dicen esto otro. Es como el *génesis* bíblico (el contar fundacional del mundo occidental), que sólo tardíamente en su historia fue fijado como una visión única, *logos*, palabra de Dios; borrando en el acto las otras versiones, igualmente verdaderas, pero cuyos registros no han desaparecido del todo. O, para decirlo de otro modo:

Algunos dicen que Elohim —tradúzcase como “Dios” o “los dioses”— crearon al mundo y al hombre en siete días: primero los animales, luego el ser humano como varón y mujer a su imagen

#### ESTE ES EL GÉNESIS SACERDOTAL DE LA BIBLIA

Pero otros dicen que Yahveh [el “nombre” mismo] creó al hombre de la tierra como varón antes de los animales, luego hizo a los animales y a la mujer

JEROME ROTHENBERG

ESTE ES EL GÉNESIS YAHVISTA DE LA BIBLIA

Y otros dicen que Yahveh, como el Marduk babilónico, agitó al mar llamado YAM, luego en su astucia aplastó a Rahab [la serpiente femenina], por su viento colocó a YAM en su red, y su mano agujeró a la enredosa serpiente

ESTE ES EL LIBRO DE JOB

Aún otros dicen que *El* creó a la *Sabiduría* como diosa, en sus palabras

“Salí de la boca de *El* primero  
inundé la tierra  
luego construí mi casa en lo alto  
mi trono en el pilar de las nubes  
Él me hizo a mí comenzando antes del mundo”

ESTE ES EL ECLESIAÍSTICO, EL LIBRO DE LA SABIDURÍA,  
LA SABIDURÍA DE BEN SIRA

Y otros dicen, en las palabras mismas de Dios:

Yo concebí el pensamiento de la creación / colocando un suelo debajo / dejando a todos ver / lo que había hecho / el fondo de lo oscuro / Yo llamé hasta lo mas hondo / “ven de lo oscuro desconocido / todo lo que el ojo puede ver / Ado-il ven” y él vino arrastrándose tanto / que una piedra de luz formó / su barriga una gran bola / “explota Ado-il / empuja la luz / dala a nacer” // sopló la piedra / la luz salió de su barriga-útero / abriendo todo lo que deseaba dar forma / luz la madre de la luz / dar a luz una gran edad / el cielo estelar / que vi que era bueno

ESTE ES EL LIBRO DE LOS SECRETOS DE ENOCH

## ETNOPOÉTICAS

Y otros dicen que la creación vino por la risa:

las siete Risas de Dios

Hha Hha Hha Hha Hha Hha Hha

Cada risa suya

Engendró los siete

dios dios dios dios dios dios dios

Los Primeros-Aparecentes

Que sujetan todo uno

ESTE ES EL SAGRADO LIBRO OCULTO DE MOISÉS LLAMADO  
“OCTAVO” O “SANTO”<sup>36</sup>

Algo de esto es lo que Lévi-Strauss percibe, al escribir sobre las versiones del Edipo en “El estudio estructural del mito”:

Nuestro método [...] elimina el problema que ha sido, hasta ahora, uno de los principales obstáculos en el progreso de los estudios mitológicos, esto es, la búsqueda de la versión verdadera o la primera. Por el contrario, definimos al mito como consistente de todas sus variantes; o, para decirlo de otro modo, un mito perdura mientras se le siente como tal [...] Por lo tanto, no sólo Sófocles sino Freud mismo debe ser incluido entre las versiones registradas del mito edípico a la par con las aparentemente más “auténticas versiones”.<sup>37</sup>

36. La mayoría de los ejemplos precedentes provienen del libro *Origins: Creations Texts from the Ancient Mediterranean*, editado por Charles Doria y Harris Lenowitz (Anchor, Garden City/NY, 1976). (Nota del autor.)

37. Volveré a afirmar esto más tarde cuando hable de mis propio poema “Cokboy”, junto con otros poemas de mis contemporaneos, como “versiones auténticas” del mito del trickster. (Nota del autor.)

Y, una vez que el proceso es capturado (no necesariamente en los términos de Lévi-Strauss), el pasado y presente míticos se abren en un gran caleidoscopio de imágenes: un “choque de símbolos” (en las palabras de Paul Ricoeur) que es tanto natural a la mente y representa su única protección segura contra la idolatría.

Toda *antigua* cultura (*auténtica* cultura, quise decir) tenía tal tesoro de imágenes —especulaciones concretas/realizadas, espejos de la mente— que juntas proyectan el mundo imaginal para el individuo y la comunidad. La experiencia de tal mundo mítico es avasallante: “no una alegoría”, escribió Jung, “no sólo un modo más de hablar (la descripción de una cosa bajo la imagen de otra) sino una imagen presentada por el mundo mismo”. El mito aquí es la expresión/proyección de tal imagen, tal mundo de imágenes: geografías imaginales, apologías, teologías, cuyos seres aparecen en el sueño y una y otra vez en el ritual... en el ritual y otra vez en el sueño... un juego constante entre ambos.

Esos seres del tiempo-del-sueño que iluminaban los antiguos mitos y rituales (no objetos *estáticos* sino imágenes en movimiento) ahora viven en nuestros museos: objetivados. Esto es: la respuesta a una máscara ritual colgando de la pared de un museo (o en la pared de mi sala) será la de considerarla “una cosa bonita” o incluso (por proyección de sus significado y contexto originales) verla como una *cosa* poderosa o asombrosa. Pero tales objetos permanecerán estacionarios, congelados, en contraste con su dinamismo, su movimiento en el ritual —cuando son puestos en movimiento o traídos a contacto por los cuerpos moviéndose, danzando, las voces cantando, la actualidad de los tambores y campanas que *realmente* suenan. Y es en tales momentos —como la sabe cualquier persona que lo haya vivido— cuando el mito cobra vida en sus seres actuantes: como un teatro interpretado para siempre o un teatro a través del cual nos movemos como participantes.

He experimentado más vívidamente algo de este orden —lo que significa estar en un estado de mito y cómo el ritual (*performance* o interpretación) asiste en esto— en las ceremonias yaquis tradicionales en Tucson, Arizona. Describiré esto, no porque el ritual, la interpretación en cuestión, haya abierto a mí algo culturalmente yaqui (me sentiría torpe de decir algo por el estilo) sino porque una coincidencia de imágenes compartidas (y mitos) y su emergencia en tiempo ritual real me permitió responder de mi parte a algo que estaba claramente fuera de la experiencia yaqui, aunque sí fue detonada por ésta.

Las ceremonias —como ocurre tanto en el ritual y la religión— son sincréticas: en términos de arte, son un *collage* de elementos dispares fusionados en una nueva configuración. Las principales imágenes son tanto católicas como yaquis, junto a numerosos símbolos, texturas y sonidos traídos de lo mexicano, lo europeo y canciones populares estadounidenses. En términos yaquis —tal como los comprendí en conversaciones con el antropólogo Edward Spicer y con el líder ceremonial y político yaqui, Anselmo Valencia— hay un corte básico entre el mundo de la aldea (en sí mismo católico y sagrado) y el Mundo Florido o Mundo Encantado/Etérico (*sea aniya, huya aniya*) fuera de la aldea: la naturaleza salvaje de la cual provienen los seres míticos yaquis, el gran Venado Danzante y los payasos sagrados. En la ceremonia del cuarentavo día de Pascua, el curioso énfasis y desplazamiento está en que el *collage* de disfraces y personajes no está interpretado por Jesús y la sagrada familia sino en los persecutores y acosadores de Jesús: soldados romanos y fariseos de velos negros y esos payasos no sagrados extravagantemente enmascarados llamados *chapyekas*. Jesús es una estatua de madera y luego (en su renacimiento) un bebé que es un muñeco de plástico, y los *maestros* yaquis católicos que defienden la iglesia dirigen una estricta ceremonia, orientada por un texto; pero los fariseos y especialmente los payasos *chapyekas* traen lo mítico a vida y se envuelven en rituales, frecuentemente improsivatorios, que incluyen un azotamiento cómico-

burlesco de Jesús como un viejo cabeza-de-huevo y una alocada orquesta payasa que se “emborracha” y celebra la crucifixión a la medianoche del Viernes Santo.

El mito de Jesús es, por supuesto, nuestro mito compartido, y las divergencias de “mi propia versión” son rápidamente aparentes y comprensibles y son también algunas veces asombrosas. Similarmente los payasos chapayekas —los principales acosadores de Jesús— se unen en sus acciones y en sus otros nombres yaquis (Cast. “fariseos”) a los antagonistas bíblicos de Jesús. Son ellos, por ende, los “judíos” de la historia —aunque escasamente nombrados como tales— y su apariencia actual es mundano-florida, incluso surreal, con muchas de las máscaras representando animales y pájaros pero las humanas incluyen indígenas alados, piratas, negros, árabes, profesores universitarios y demás. Ellos juegan sus roles persistentemente y en el periodo ritual (los cuatro o cinco días culminantes de los cuales fuimos nosotros testigos) se vuelven muy reales, muy familiares, antes de la batalla climática del sábado por la mañana: la llegada tumultuosa a la iglesia y la derrota de los chapayeka-fariseos en un drama ritual altamente animado: tanto ensayado (pre-planeado) como improvisado. Al final las máscaras actuales son quemadas y las máscaras del año siguiente nunca serán exactamente las mismas.

Para mí la naturaleza sincrética-*collage* de las máscaras chapayekas se volvieron en su avivamiento la encarnación de los judíos fantaseados de mi propia poesía tal como llegaron a mí a través del lenguaje de mi libro *Poland/1931*. Frecuentemente trato de realizar tales imágenes en el performance, pero en 1982 y otra vez en 1983 los curiosos desplazamientos del ritual yaqui me abrieron eso como no había sucedido antes. Y me fue claro que la fuerza del ritual estaba menos en su lado repetitivo, mecánico (el canto en latín de los maestros yaqui-católicos, aunque de ningún modo lo soslayo) que en el comportamiento generoso, peculiar y mayormente impredecible (pero crecientemente real) de los chapayekas y la extraña reunión de mundos que su presencia convoca.

## ETNOPOÉTICAS

Este es el poema que vino de esa experiencia —en tres secciones, que incluye una sección final dirigida a Anselmo Valencia, en la que la afirmación (ideológica) por mi parte es que tanto el arte como el ritual/ mito (dadaísta y yaqui en mis términos) son parte de la misma experiencia humana:

los judíos de la ceremonia  
bailan en la arena fina  
de pascua pueblo en sus ojillos  
nuevos incendios comienzan  
observados por otros y nosotros  
las brillantes memorias de los días por venir  
mañana mas la cara  
tras la máscara  
es inescrutable  
los judíos marchan a través de la noche  
clac clac sus varas  
hablan por ellos  
rojos y blancos  
la punta como puñal apunta  
y sin voz  
ellos son los proveedores de la muerte de jesús  
al estilo yaqui  
se pisan y se azotan entre sí  
jueves el judío amo  
hombre calvo de ojos dormilones  
y medio barbudo  
corona de espinas frescas sobre sus orejas  
se hinca donde está la cruz  
abrigado de negro  
en mallas blancas

es el hombre que no trae cinto  
(el *viejito*)  
que busca el corazón de Jesús  
en un caja  
pintada de blanco  
con líneas verdes arriba  
con un corazón rojo y chato  
y rayos plateados  
se asoma y ve un  
crucifijo una botella con agua  
flores y veladoras  
luego suena sus varas  
juntos en un trance  
lo dirigen con un lazo sedoso  
clavado a sus hombros  
judíos y payasos  
qué bello avanzan  
las estaciones de la cruz  
en yaqui  
la plaza se alarga hasta el infinito  
donde el loquillo más pequeño es Jesús  
y los ángeles cantan

2.

En este mundo de disrupciones e inversiones, de sueños, de payasos sagrados y chamanes, de lo maravilloso y lo surreal, así como de un nuevo y viejo entendimiento de lo máximamente humano, el trickster emerge para nosotros. Él (o ella, ya que también he conocido tricksters femeninos) es el contraparte mítico del payaso sagrado y el cargador de las energías que detonan la transformación de viejos mundos y la creación de uno

nuevo. Pero él es todo esto en el contexto del absurdo y lo perverso, manteniendo la realidad del clown en un mundo siempre cómico y algunas veces aterrador. Como escribí de él hace algunos años, en relación a una de sus manifestaciones indígenas-norteamericanas, aquella de Viejo Coyote<sup>38</sup>:

Coyote aparece en toda América en la función familiar de un ser tiramierda o saca-pene para satisfacer esa necesidad dentro del gran panteón de seres esenciales:

[...] y Mapache dijo: ¡así no! Lo que hago es poner mi pene dentro de un hormiguero, las hormigas lo pican, tal vez duro, y ahí hay un pescado frito; con una pequeña picadura, obtengo un pescadito. Bueno, Coyote fue, encontró las hormigas y puso su pene dentro de ellas, realmente duele cuando pican; Coyote pensó en su pescado y sacó su pene todo rojo y adolorido. En su casa, sin pescado, Coyote le dijo a Mapache: Ellas mordieron mi cosa y la lastimaron pero no conseguí ningún pescado (versión de Armand Schwerner a partir de una tradición oral de los indios nez percé).

Coyote no solamente es una versión calenturienta de un personaje de Disney, es (como otros tricksters de las tribus norteamericanas: Conejo, Cuervo, Araña, Gallo, Visón, Pedernal, “Glooscap”, “Saynday”, etc.) el producto de una imaginación cómica y profunda que juega con las realidades del hombre y la naturaleza. Así, como Jung escribe del trickster Winnebago en un célebre ensayo: el trickster es la “conciencia humana absolutamente indiferenciada... una psique que apenas ha dejado el nivel animal... (pero es) dios, hombre y animal a la vez... simultáneamente

38. En el presente texto Rothenberg cita un fragmento de su micro-ensayo o “comentario” sobre “Viejo Coyote”, pero me parece pertinente citarlo en su enteridad. Ese comentario proviene de *Shaking the Pumpkin*.

sub y super humano... una expresión (por lo tanto) de la naturaleza polar de la psique, que como cualquier otro sistema energético depende de la tensión de opuestos". Tal como también depende de los opuestos cualquier sistema poético genuino.

Entre los indios Cuervo, como en otras religiones indígenas, Coyote aparece como el Trickster Supremo pero también como el Creador de la Tierra y de todas las cosas vivientes. "Él era un gran trickster y nuestro jefe", dice un narrador. "Y mientras era un gran trickster, nosotros éramos así también." Pero agrega: "Todas las costumbres de los indios él las hizo para nosotros. Nos puso a dormir, nos hizo soñar, hicimos todo lo que él quiso. Al principio puso las estrellas en este mundo; eran peligrosas." (Robert H. Lowie, *Religion of the Crow*.)

Lo bueno-de-él, que ahora debería ser más evidente que nunca a los "contraculturalistas" (indudablemente él es el "dios" favorito de una generación o dos de los llamados Nuevos Poetas Americanos) tiene por lo menos tres aspectos:

- (1) encuentra un lugar para lo que —como animales, niños, etc.— éramos y somos: estar consciente o incluso disfrutar de aquello que de verdad nos amenaza con la locura o la pérdida del Yo;
- (2) ridiculiza nuestros comportamientos cotidianos (por lo menos de modo vicario) rompiendo su autoridad ante nosotros, taladrando hoyos en la autoridad establecida (= la manera como son las cosas) para no ser sus víctimas silenciosas por siempre;
- (3) cuando el Trickster también es creador, explica los peligros inherentes a la realidad por sí misma —de un mundo que debe tener tales dioses en su origen: o como el viejo indio Ten'a dijo a John Chapman, "El creador hizo bien todas las cosas, pero el Cuervo (= Trickster) trajo la confusión": y el indio nez percé, mientras le da una aún más terrorífica faceta: "*¡con boca manchada de sangre / viene loco Coyote!*"

Así que Coyote viejo es el imperfecto (= peligroso) creador de un imperfecto (= peligroso) universo —una opinión que, siendo más empírica y

racional, en primer lugar, presenta menos problemas para racionalizarse que la opinión cristiana que habla de un dios y un universo perfectos. Hablamos pues del “Hombre existencial. Coyote Dostoievsky” (como lo llama el poeta indígena Simon Ortiz).

Como muchos de mi generación llegué al Trickster —o, más exactamente, a algo semejante a Trickster— mediante las imágenes diluidas y proxifilácticas de los dibujos animados y las películas: Daffy Duck [El Pato Lucas], Bugs Bunny, Krazy Kat, y la figura posterior y derivativa de Wile E. Coyote (entre otras). Estas eran imágenes y personajes de la infancia —“mitos” estuve tentado a decir (y no lo hice)— pero lo que luego se nos presentó con considerable perplejidad fue la completa figura del Trickster. Los primeros cazadores fueron los cazadores-recolectores de la antropología tempranamente académica: Paul Radin, primero que todos con su obra clásica *The Trickster* pero también los notables textos de Melville Jacobs, Herbert Spinden, Knud Rasmussen y otros. Todo esto estaba a mi disposición en la época que reuní mis primeras compilaciones etnopoéticas —*Technicians of the Sacred* y *Shaking the Pumpkin*— y mientras me hice cargo de esto me fue quedando claro que el mito del trickster (la imagen y el personaje) iban más allá de Coyote y las fuentes indígenas norteamericanas. El trickster era, sobre todo, una figura casi universal, residente de todo continente, de una forma u otra; tanto que algunos llegaron a verlo como un arquetipo, una máscara, imbuida en cada psique humana.

En una de esas ocasiones (ha habido varias) cuando entré a una vida de poesía, sentí que era parte de un linaje que incluía poetas más viejos —precursores— cuyas vidas y actos se asemejaban a los de viejos payasos y tricksters y cuyas obras escritas, cuyos textos, incorporaban algunos de éstos. En los anteriores casos —los mundos de los *poètes maudits* y los transformadores y auto-transformadores radicales (los “poetas camaleónicos” en las palabras de John Keats)— muchos de los poetas de mi

tiempo estaban bajo el hechizo de ciertos predecesores clave: Shelley y Keats, Hölderlin y Whitman, Rimbaud y Jarry, los dadaístas y surrealistas, Artaud y Duchamp, y muchos otros. (Nakahara Chuya en el Japón podría ser otro ejemplo, si queremos traer todo esto cerca de donde estamos, *aquí mismo*.) Su obra, si la tomamos seriamente (y lo hicimos) era una de transformación y transgresión (algunas veces cómica, aunque no siempre); y que renovaba y desafiaba los mundos y las identidades que pensábamos que conocíamos o que creaba nuevos mundos más allá de lo que conocíamos hasta ese momento. Que no eran tricksters en ningún sentido estricto no importaba, sino que los podíamos ver a esa luz, y más a nuestra conveniencia que a la suya. Era también claro —y central a su significado— que si sus personas y obras se asemejaban a aquellas de los payasos sagrados y tricksters, ellos operaban sin la sanción de una más grande comunidad, hacia la cual actuaban (frecuentemente pero no siempre) como una vanguardia en oposición.

Acercándonos a nuestro propio tiempo, al final de la Segunda Guerra Mundial, una vanguardia en oposición otra vez apareció, algo que he descrito en otro lugar como el segundo gran despertar en el siglo que recientemente terminó. Si conectamos tal vanguardia con la obra disruptiva de los payasos tradicionales y los tricksters, podemos verlo como una corriente dominante en el arte y la poesía en tiempos en que hemos vivido. El objetivo en su extremo fue voltear la cabeza y cuestionarlo todo: un programa que se mostró, en un grado u otro, en movimientos y practicantes de poesía a escala casi global. Fue esto lo que intenté compilar hace unos pocos años en un par de volúmenes, una especie de antología de la vanguardia del siglo veinte, titulada *Poems for the Millenium*. Para darles una idea de dónde sentimos los coeditores la presencia de tal contra-poética oposicional y transformativa, mencionaré solamente los grupos y movimientos a los que dimos atención especial: el Grupo de Viena en Austria, los poetas Tammuzi de Líbano y Siria, la poesía concretista a nivel mundial, Cobra en Europa occidental (*Copenague/Bruselas/Ams-*

terdam), los poetas Beats de Estados Unidos y ramificados, los Poetas de la Posguerra en Japón, los Poetas Nebulosos de China, los poetas *Language* de Estados Unidos<sup>39</sup> y los *ciberpoetas* por todas partes y en *ningún lado*. (A éstos, por supuesto, pudimos haber añadido otros poetas, tanto internacionales como regionalmente específicos, desde los ampliamente dispersos Situacionistas y artistas y poetas Fluxus hasta el temprano y germinal Grupo Gutai en Japón.)

En la mayoría de los casos la comparación con el trickster es sugerente y metafórica, pero para otros, entre los que me cuento, él o ella se manifiesta muy explícitamente como un ser-en-el-poema. En los poetas americanos, el trickster se presenta, sobre todo, en la figura del Coyote y ciertamente este es el caso de los poetas indígenas norteamericanos como Simon Ortiz o del poeta no-indígena Gary Snyder en su ensayo “The Incredible Survival of Coyote” o en el performance del artista alemán Joseph Beuys “I Love America and America Loves Me” (una semana encerrado en una jaula con un coyote). Fuera de esto, otros poemas relacionados con el trickster incluyen obras mayores como *Gunslinger* de Ed Dorn; *Hero/Lil* de David Meltzer, *Coyote In Chains* de Michael McClure y *Loba* de Diane DiPrima.

En lo que toca a lo mío, lo que había hecho en los últimos 1960’s y los primeros 1970’s había incluido la antologización de traducciones de narrativas tradicionales del trickster. (Estos aparecieron con comenta-

39. Los llamados poetas del lenguaje estadounidenses son, en parte, una reacción ocurrida en los años setenta y ochenta en contra del expresionismo de los beat, la Black Mountain o la Escuela de Nueva York. Su mote —Language Poets— deriva del medio impreso en donde aparecieron algunas de sus primeras formulaciones (la revista *L=A=N=G=U=A=G=E*). Esta corriente no busca realzar la figura del sujeto lírico (el bardo), sino trabajar con la fragmentación, la heteroglosia, siguiendo un marco post-estructuralista y una composición concentrada en lo verbo-voco-visual. Algunos de sus representantes son Bernstein, Watten, Perelman, Silliman, Andrews o la poeta Lyn Hejinian. Es interesante que la obra de Rothenberg posea la simpatía tanto de la poesía contracultural como de la *Language*.

rios en recopilaciones como *Technicians of the Sacred* y *Shaking the Pumpkin*). Entonces estaba simultáneamente “explorando fuentes ancestrales en mi propio mundo en un mundo de místicos, ladrones y locos judíos”, una descripción de uno de mis libros [*Poland/1931*] que esperé que trajese atención a sus cualidades deliberadamente transgresivas. De 1972 a 1974 viví en una reservación de los indígenas séneca en el oeste del estado de Nueva York, donde terminé *Poland/1931* y comencé la escritura de *A Seneca Journal*. El contexto nacional e internacional inmediato era la guerra en Vietnam, que entraba en sus fases finales y ya había provocado protestas públicas, muchas de las cuales involucraban acciones similares a aquellos rituales de desorden y disrupción que habían sido un aspecto central de muchas culturas tradicionales.

El poema culminante de *Poland/1931* fue una breve épica burlona titulada “Cokboy” y es el poema que quiero leer aquí como la parte final de mi presentación. El título cuando es pronunciado en inglés significa algo así como chico-pene [*cock/boy*], aunque su ortografía es aberrante; algo que, de hecho, recogí de un error ortográfico o tipográfico en un poema del poeta chileno Vicente Huidobro (*circa* 1913) y que tenía la intención de ser palabra en inglés “cowboy” [*vaquero*]. Pero, desde la primera vez que vi la palabra, ésta se volvió en mi mente el posible nombre de un trickster *itifálico* [inflamación del falo] del nuevo mundo.

No hay, por supuesto, ninguna mención de todo esto en el poema, sólo la ortografía de la palabra misma, que parece a un lector del inglés un tanto aberrante. Como también resulta aberrante el acento yiddish que uso en la apertura del poema; exagerado y muy lejos de ser exacto. Se trata de una de esas voces que me permito, mientras el poema cambia, sin aviso, de una voz a otra: mi propia voz (quizás) como narrador, la voz del trickster mitopoético, la voz de un conquistador/explorador ficticio, las voces de los judíos e indígenas ancestrales, y demás. En el curso de esto, otras figuras —tanto pretéritas como contemporáneas— son traídas al juego: Baal Shem (el fundador del culto hasídico del judaísmo or-

todoxo en el siglo dieciocho, portando un gran sombrero llamado *shtraimel*); William Blake, el gran poeta y visionario inglés, así como figuras icónicas norteamericanas como el General Custer, Buffalo Bill Cody y el senador conservador Barry Goldwater, referido sólo como “el senador de Arizona”.

Habiendo dicho todo esto a manera de introducción, leeré un pasaje de “Cokboy”. Es mi posición que Cokboy, como el Edipo de Freud visto por Lévi-Strauss, o como el Gunslinger de Dorn o el Coyote de Ortiz, debe ser incluido entre las versiones del mito del trickster que hemos estado discutiendo.

Pero si no es así, entonces no.

Rosado de cabalgar llegué  
 un judío entre  
 los indios  
 ké toy haciendo en este sitio tan extraño  
 con estas gentes de ojos extraños  
 podría ser problema  
 podría ser podría ser  
 (él dice) una sombra  
 que surge de su trigo  
 tiene arma en mano  
 la sombra de una hacha dentro de su ojo derecho  
 de una pluma fuente en su izquierdo  
 ké toy haciendo akí  
 cómo jue ke terminé akí  
 soy un centenar de hombres  
 cientocincuenta sombras diferentes  
 judías y gentiles  
 que traen a Ley a la *Salvajidad*  
 (él dice) este hombre

soy yo mi abuelo  
y otros hombres-de-letras  
hombres de las letras en las cartas postales  
conductores lituanos del pony-express  
el financieramente enloquecido Buffalo Bill  
aún cabalgando a la cabeza  
horas antes de vengar la muerte de Custer  
haciendo la primera película de tercera dimensión de esas guerras  
o años antes de ellas  
los números se desvanecen en el tiempo cabalístico  
que reúne a todos los hombres

.....

## UNA PROPUESTA ACADÉMICA<sup>40</sup>

Por un periodo de veinticinco años o durante el tiempo que tarda una nueva generación en descubrir dónde vive, suprima las grandes épicas griegas de la currícula escolar y reemplácelas con las grandes épicas americanas. Estudie el *Popol Vuh* donde ahora se estudia a Homero, y estudie a Homero donde ahora se estudia al *Popol Vuh* —es decir en la materia de antropología de lo exótico. Si tiene un lugar en su mente para la *Antología Griega* (Dios sabe que probablemente no lo tiene), ocúpelo con *La Serpiente Emplumada* editada por Astrov o con la compilación de etnopoésia que este autor hizo en *Technicians of the Sacred* y en *Shaking the Pumpkin*. Imparta cursos sobre religión que comiencen: “Este es el relato de cómo estaba todo en suspenso, en calma todo, callado; sin movimiento, fijo, y la bóveda del cielo estaba vacía”, y use estas palabras como una norma para juzgar a todos los libros religiosos restantes, ya sean griegos o hebreos. Aliente a los poetas a traducir las obras clásicas precolombinas (una nueva versión por cada nueva generación), pero primero enséñeles cómo cantar. Permita que los poetas indígenas jóvenes (quienes todavía saben cantar y contar) enseñen a hacerlo a los poetas blancos noveles.

40. Publicado en *Shaking the Pumpkin*, actualmente editado por University of New Mexico Press.

Conceda plazas de literatura y teología americana a individuos formados en la tradición oral. Recuerde también que los narradores y los cantantes ancianos aún viven (o sus hijos o nietos), y que despreciarlos o abandonarlos en la pobreza es una afrenta contra el espíritu-de-la-tierra. Llame a este ultraje el pecado-contra-Homero.

Imparta cursos con sonaja y tambor.

## DECLARACIÓN DE INTENCIONES<sup>41</sup>

Como una primera revista dedicada a las poesías tribales del mundo, *Alcheringa* no será tanto una “revista académica de etnopoética” como un sitio donde la poesía tribal pueda aparecer en traducciones y pueda actuar (en las más antiguas y en las novísimas tradiciones poéticas) para cambiar la mente y la vida del hombre. Si bien sus fuentes serán distintas a las de otras revistas de poesía, apuntará hacia la presentación asombrosa y reveladora que ha sido común a nuestras vanguardias. Esperamos que en el camino

—mediante la exploración de la entera gama de las poesía humanas, ampliar nuestro entendimiento de lo que un poema puede ser

—otorgar una base para los experimentos de traducción de poesía tribal/oral y un forum para la discusión y los problemas de la traducción desde culturas muy diversas

41. El presente texto apareció en el primer número de *Alcheringa* (otoño de 1970). Rothenberg y Dennis Tedlock eran sus editores. Se trata de la primera vez que se incluye en un libro.

- estimular a que los poetas participen activamente en la traducción de poesía tribal/oral
- estimular que los etnólogos y los lingüistas realicen los trabajos crecientemente ignorados por las publicaciones académicas de sus campos, es decir, presentar las poesías tribales como valores en sí mismas, en lugar de ser consideradas meros datos etnográficos
- ser una vanguardia para la iniciación de proyectos cooperativos en este ámbito entre poetas, etnólogos, cantantes y otros
- regresar a los sistemas complejos/”primitivos” de poesía como el *performance* y la actividad *intermedia*, etc. y buscar maneras de presentar esto en traducciones
- enfaticar mediante ejemplo y comentario la relevancia de la poesía tribal en nuestra situación actual: así, en las palabras de Gary Snyder “manejar lo arcaico y lo primitivo como modelos de culturas relacionadas-con-la-naturaleza [...] sabiendo que somos los primeros seres humanos en la historia que tienen toda la cultura del hombre a la disposición de su estudio, y lo suficientemente libres del peso de las culturas tradicionales como para buscar una identidad más amplia [...]”
- auxiliar el libre desarrollo de la autoconciencia étnica entre los jóvenes indígenas y otros, mediante la estimulación de un respeto amoroso y cognoscible de ellos y de toda la gente hacia el pasado y la actualidad tribal mundial
- combatir el genocidio cultural en todas sus manifestaciones

## GUÍA PARA DAR CLASES DE INTRODUCCIÓN A LA POESÍA<sup>42</sup>

Acerca de si la poesía “cabe” en el salón de clases, ocurre lo mismo que con la forma en que nos educaban sobre el sexo en aquellas viejas clases de “Biología”: no se nos decía cómo hacerlo, sino su semiótica. Si hubiera tomado la materia de Biología en serio, me hubiera convertido en un monje, si hubiera tomado en serio las clases de Literatura en la universidad, me hubiera convertido en un contador... La situación es la misma para la transmisión de la poesía que fracasa en los salones... Hay que dejar que el arte tiranice sobre la vida:

- 1) Hay que introducir a la poesía, sin compulsión, hacia situaciones “orales”, en las cuales el novicio pueda entrar, pueda aprender escuchando y participando.
- 2) Refiriéndonos a lo “primitivo” y otros materiales en los cuales la relación entre el arte y la vida sea clarísima (o por medio de información biográfica, no necesariamente psicológica, ahí donde el vínculo social se ha roto).

42. Este pasaje ha sido extraído de un diálogo que Rothenberg tuvo con William Spanos en 1975, publicado en la revista *Boundary 2*, vol. III, núm. 3, primavera de 1975 y en *Pre-Faces & Other Writings*.

- 3) Hay que utilizar a los poetas dentro de los salones o fuera de ellos (lecturas en vivo, grabaciones o video), para ayudar a restablecer algunos aspectos de la situación “tribal” donde la poesía es aprendida en asociación con los poetas y “otros guardianes de las palabras elevadas”.
- 4) Por la “sonorización”, desalentando las lecturas silenciosas del texto: para recordar que incluso donde la poesía es “mediada por la tipografía”, a la hora de aprender la boca se mueve al mismo tiempo que la mente.
- 5) Dejando que los estudiantes escuchen y anoten su propia habla, compongan poemas y los interpreten, integrándolos con las otras “artes”.
- 6) Hay que alentar, de principio, la reconsideración de esas formas de poesía que pueden ser parte de la vida de los aprendices (la canción, la balada, el *rap* callejero, el lenguaje altisonante, y otros por el estilo); es decir, la poesía que de verdad usan, antes de avanzar a las formas que les son menos familiares.

SOBRE LA TRADUCCIÓN TOTAL  
UN EXPERIMENTO EN LA PRESENTACIÓN DE POESÍA INDÍGENA<sup>43</sup>

No era realmente un “problema”, como puede llamársele, sino un acercamiento mayor a una forma de poesía que me había preocupado desde algunos años antes, aunque hasta este proyecto sólo me había aproximado a ella desde cierta distancia. A partir de algunos libros había estado traduciendo poesía “tribal” (el más reciente y todavía imperfecto sustituto que he podido encontrar para el término “primitiva”, que continúa molestándome). Hacía mis versiones usando traducciones anteriores hechas en idiomas que conocía, incluido el inglés. Casi al final de mi trabajo concerniente a *Technicians of the Sacred*, conocí a Stanley Diamond, un antropólogo amigo de Gary Snyder, quien dirigió mi atención hacia los indios sénecas en Nueva York, y a David McAllester, conocido etnomusicólogo de la Universidad Wesleyan, quien me enseñó cómo funcionaban unas canciones en la lengua navajo. Con su ayuda (y con algunas señas del lingüista Dell Hymes) pude conseguir el apoyo de la Wenner-Gren Foundation para poner en marcha un par de experimentos de traducción de poesía india norteamericana. Me he adentrado lo suficiente en esa tarea como para decir algo sobre lo que he estado haciendo.

43. Publicada en *Stony Brook*, núm. 3-4, otoño de 1969; y en *Pre-Faces & Other Writings*.

\*

En el verano de 1968 comencé a trabajar simultáneamente con dos fuentes de poesía indígena. Me fui a vivir a una milla del establecimiento Cold Spring de la Reservación Allegany (séneca) en Steamburg, Nueva York. Estaba lo suficientemente cerca de unos amigos que eran cantantes tradicionales para trabajar con ellos en la traducción de algunos poemas-canciones sagradas y seculares. Al mismo tiempo, David McAllester me enviaba grabaciones, transcripciones, traducciones literales y sus propias elaboraciones de una serie de diecisiete “canciones de caballos” que habían sido propiedad de Frank Mitchell, un cantante navajo de Chinle, Arizona (nacido en 1881; muerto en 1967). Mi primera preocupación concernía al proceso mismo de la traducción, particularmente en el caso de los sénecas (donde no sabía qué iba a poder obtener, si es que algo). Si bien es cierto que ahora me limitaré a esto, debo decir al menos (nada se aclara si no es dicho) que si no hubiesen existido reflexiones que tuve que internalizar, hubiera tambaleado mucho antes.

Inmediatamente me hice conciente de que la gran pregunta acerca de ambas poesías era si iba (y cómo iba) a manejar aquellos elementos de las obras originales que no eran literalmente traducibles. Como en casi toda la poesía indígena, la voz articulaba muchos sonidos que, estrictamente hablando, no eran “palabras”. En las traducciones existentes, estos sonidos eran anulados o atenuados, como si no estuviesen realmente ahí. Pero sí lo estaban y eran, por lo menos, tan importantes como las palabras mismas. Tanto en la lengua navajo como en la séneca muchas canciones consistían únicamente de esos vocablos sin sentido (no se trataba de simple “scat”<sup>44</sup> sino de sonidos fijos y recurrentes en la interpretación pública). Otras de sus canciones tenían una misma proporción de elementos significativos e insignificativos. Según me dijo McAllester, los

44. Cuando un cantante de jazz canta sílabas sin sentido que improvisa para acompañar a la melodía, se dice que hace “scat”.

navajo muchas veces hablaban de dichas canciones (usando el título como referencia) debido a sus cargas insignificativas. Dell Hymes me indicó que en algunas canciones Kwakiutl, estos sonidos insignificativos podían ser la clave de la estructura de la canción: “algo usualmente descartado, el estribillo o las ‘sílabas absurdas’ [...] puede tener, de hecho, una importancia fundamental [...] a la vez son pista y microcosmos”.

Había entonces todas estas indicaciones de que la exploración del “puro sonido” no era impropio en el caso de estas poesías, sino que estaba cerca de su mero corazón. Todo esto coincidía con las preocupaciones de un buen número de poetas modernos acerca del poema sonoro. Ya que había aceptado su insignificancia aquí (en la poesía moderna), pude aceptarla más fácilmente allá (en la poesía tribal). También me di cuenta (especialmente en el caso de los navajo) que estaban involucrados más que simples estribillos y que nosotros, como poetas y traductores, habíamos estado tomando y traduciendo una rica poesía *oral* con el fin de que fuera leída primordialmente por su sentido, por lo que, en el mejor de los casos, la estábamos desvalijando.

Aquí daré un ejemplo de lo que quiero decir. En la primera de las diecisiete canciones de caballos de Frank Mitchell, las líneas que abrían su transcripción eran éstas:

dzo-wowode sileye shi, dza-na desileye shiyi, dzanadi sileye shiya'e

pero el mismo segmento hablado dice:

dzaḡḡi silá shi dzaḡḡi silá shi zdḡḡi silá shi

que se traduce como “aquí está allá (y es) mío” que se repite tres veces. Lo mismo ocurre con la letras cuando se canta y únicamente se considera al significado. En otras palabras, si se traduce esta pieza exclusivamente para obtener su sentido se tiene una sola repetición de una afirmación

que no cambia; sin embargo, en el navajo cada vez que esta afirmación es hecha hay un claro alejamiento de la forma hablada, por lo que en realidad hay tres eventos sonoros distintos, ¡no uno que se triplica!

No conozco el navajo ni el séneca, a excepción de unas pocas informaciones que he adquirido en libros de gramática y otros materiales similares (además de las palabras usuales como “gato”, “perro”, “tío”, “papá”, “gracias”, “de nada”, los números del uno al diez y mi nombre indio). Pero aun desde esta lejanía pude (con una poca de ayuda de mis amigos) estar conciente de mis opciones como traductor. Por lo que traté de responder a *todos* los sonidos que pude captar, para dejar que esa conciencia tuviera respuestas o eventos análogos en el inglés. No quise poner palabras en inglés en música indígena, sino responder poema-por-poema en el intento de elaborar una traducción “total” —no solamente de las palabras, sino de todos los sonidos conectados con el poema, incluyendo, finalmente, la música misma.

\*

El mundo séneca y el navajo son muy diferentes y lo que es un procedimiento excitante para uno de ellos, puede ser aniquilador o irrelevante para el otro. La traducción debe igualar el carácter del original indígena. Debemos tomar eso como la meta y despreocuparnos de la literalidad. Walter Lowenfels denomina a la poesía “la continuación del periodismo por otros medios”; quizás eso también se sostiene en el caso de la traducción-como-poema. Así pues, yo traduzco, como un medio para reportar lo que he sentido o he visto en la situación de otro, lo que es verdadero hasta lo más posible en “mi” imagen de la vida y pensamiento de la fuente.

En ese sentido, vivir con los sénecas me ayudó. No sé qué tanto énfasis debo poner en este punto, pero sé que mientras desarrollaba una estrategia de traducción del séneca intenté mantenerme en las aproximaciones

que sentí que eran consistentes con su estilo-de-vida. Difícilmente podría hablarse de una poesía sin usar palabras que también remiten a su pueblo. No estoy afirmando que sea fácil sintetizar la poesía de un pueblo o su marco mental, pero ya que en la traducción uno siempre lo está haciendo, intentaré hacerlo por medio de la descripción.

La poesía séneca, cuando llega a usar palabras, funciona en juegos de canciones cortas, realizaciones mínimas que colisionan entre sí de formas maravillosas. Lo hacen de una manera liviana, como un juego de la mente, muy cerca siempre, un paso antes, de lo cómico (tal como sus máscaras). Las palabras resaltan como un claro alivio que contrasta con el fondo de estribillos insignificativos. Los payasos se topan y gruñen a lo largo del recinto ceremonial, aunque de manera más disimulada hay un ánimo de “jugar”. El líder religioso de Allegany explicó que las ceremonias de temporada siempre terminaban con un juego de azar porque la idea de la religión tiene que reflejar el orden *total* del universo al mismo tiempo que proveer un escape para todas las necesidades humanas, entre ellas la del juego. Y aunque es obvio que lo dicho entonces ya no es tan vigente y bueno como suena —tomando en cuenta su pasado orgiástico y los “haceres” en los que los hombres eran libres para cumplir sus sueños, lo cual va opacándose con cada generación—, la resonancia, la antigua permisividad se sigue sintiendo de muchas formas. Las ocasiones sagradas pueden ser serias y necesarias, pero no cuesta mucho trabajo lograr que el silencio sea roto por la risa. Así, según dice Richard Johnny John, si se convoca a una ceremonia medicinal de los animales místicos y resulta que no hay nadie enfermo o en necesidad de cura, el cabecilla dice a los otros: “¡Dejo esto a cargo de ustedes, y si quieren pasarla a gusto, pásenla a gusto!” Sabe que sin su permiso de todos modos lo harán.

Yo tomé todo eso como una pista: debía dejar que mis movimientos fueran dirigidos por la orientación de esas canciones y por las actitudes circundantes. Otra cosa que traté de no pasar por alto es que los cantan-

tes y yo, aunque separados por el séneca, estábamos unidos por el inglés. Al principio, el hecho de que tenían que traducir para mí era un problema, pero a final de cuentas el problema mismo sugirió su solución. Ya que son bilingües, algunas veces bellamente bilingües, ¿por qué no aprovecharlo y trabajar a partir de ello en lugar de tratar de eludirlo? Su inglés, muy fluido aunque identificablemente senequense, es también un comentario acerca de dónde están ellos, tanto como mi inglés es una señal de dónde estoy yo. Dada la naturaleza “minimalista” de mucha de su poesía (de hecho ésta es una de sus características más fuertes) no había necesidad de que dieran respuestas densas en el inglés. En lugar de eso, me sentí con la libertad de estructurar el poema final usando su inglés como base, lo que a su vez constituyó una forma particular que el lenguaje posee en relación consigo mismo para convertirse en un medio adicional para la extensión del reportaje a través de la poesía y la traducción.

Durante esta experiencia terminé (felizmente) siendo un colaborador, ya que en mi caso la traducción (y quizá también mi poesía) siempre ha involucrado esa clase de experiencia. La colaboración puede adquirir una cantidad distinta de formas. Para ir a un extremo, por ejemplo, sólo tengo que hacer posible que el otro hombre tome control: en este caso, para colocar o para provocar una situación en la que un hombre que nunca se ha pensado a sí mismo como un “poeta” pueda comenzar a estructurar lo que dice con un cuidado de su fraseo y espaciamento, lo que lo acerca a la poesía. Ejemplo: Dick Johnny John y yo grabamos su versión séneca de la oración de agradecimiento que abre las reuniones en el recinto. La estábamos traduciendo frase por frase. Johnny John había decidido que se pondría a redactarla él mismo para dar la traducción a sus hijos, quienes del mayor al menor estaban perdiendo progresivamente la lengua séneca. Desde donde yo estaba sentado podía apreciar su escritura. El método de puntuación que estaba utilizando me pareció peculiar, ya que en sus cartas y otros textos semejantes su puntuación era más o

menos convencional. De cualquier forma, capturé su puntuación junto con su manejo de las palabras, en lo que se estaba tardando mucho debido a mis preguntas y a su deseo de “decirlo con las mismas palabras con las que lo dije aquí (en la grabación)”. Cuando dispuse el resultado, dejé que los puntos de su versión en prosa marcaran el fin de las líneas, hice unas elecciones de vocabulario que habíamos dejado en el aire y por lo demás traté de no interferir, pues, a final de cuentas, se trataba de su poema. Posteriormente lo titulé “Gracias: poema en 17 partes” y escribí una nota para él en *El Corno Emplumado*,<sup>45</sup> donde fue publicado en inglés y en español. Ésta es la primera de las diecisiete secciones:

Now so many people that are in this place.	Ahora tantas personas están en este lugar.
In our meeting place.	En nuestro lugar de reunión.
It starts when two people see each other.	Comienza cuando dos personas se miran.
They greet each other.	Se saludan entre sí.
Now we greet each other.	Ahora nos saludamos.
Now he thought.	Ahora él pensó.
I will make the Earth where some people can walk around.	Haré a la Tierra por donde alguna gente pueda caminar.
I have created them, now this has happened.	Ya los he creado, ahora ya ha pasado.
We are walking on it.	Ya caminamos por aquí.
Now this time of the day.	Ahora este momento del día.
We give thanks to the Earth.	Damos gracias a la Tierra.
This is the way it should be in our minds.	Así es cómo debe ser en nuestra mente.

45. Además de ser publicado en la revista mexicana (e internacional) *El Corno Emplumado / The Plumed Horn* (1962-1968) de Margaret Randall y Sergio Mondragón, también fueron editores y traductores de un libro temprano de Rothenberg dentro de la colección del mismo nombre.

[*Nota:* Esta disposición, hasta donde puedo apreciar, no reproduce el movimiento del texto séneca. Es más bien una consideración sobre dicho movimiento; es, en realidad, la reflexión que Johnny John hizo acerca de los valores y las fuerzas relativas de los elementos en su texto. El poeta está, en gran medida, preocupado con lo que resalta y dónde lo hace, y su fraseo lo revela, no menos aquí que en cualquier otro poema.]

Aun cuando era más activo que otros, frecuentemente yo cedía en lo referente a la elección de las palabras. Tómese, como ejemplo, un juego de siete canciones (que contenían palabras) de danza de mujeres, compuesta por Avery Jimerson y traducida con la ayuda de su esposa Fidelia. El procedimiento de Avery fue grabar la canción, Fidelia la parafraseó en inglés, y luego los tres elaboramos una transcripción y una traducción palabra-por-palabra mediante un método de pregunta y respuesta. Solamente después de esto empecé a participar activamente, para tratar de conseguir un poema en inglés con el ritmo suficiente para más o menos restablecerlo en el ámbito de la canción. Ejemplo: la paráfrasis de la sexta canción se lee:

Very nice, nice, when our mothers do the ladies' dance.  
Graceful, nice, very nice, when our mothers do the ladie's dance.

(Qué bien, bien, cuando nuestras madres bailan la danza de las mujeres.  
Gracioso, bien, muy bien cuando nuestras madres bailan la danza de las mujeres).

mientras que palabra-por-palabra, incluyendo los estribillos insignificativos, se lee:

ETNOPOÉTICAS

hey heyah yo oh ho nice nice nice-it-is when-they-dance-the-ladies-dance	jey jeyah yo oh jo bien bien bien está cuando-ellas-bailan-la-danza-de las mu- jeres
our-mothers gahnoweyah heyah graceful it-is when-they-dance-the-ladies-dance	nuestras-madres gahnawayah jeyah graciosa es cuando-ellas-bailan-la-danza-de las mu- jeres
our mothers gahnoweyah heyah (& repeat)	nuestras-madres gahnoweyah jeyah (y se repite)

Al hacer *estas* canciones, decidí, de hecho, traducir en busca del sentido, ya que los vocablos sin sentido que Jimerson usó eran solamente los marcadores estándar que están en todas las canciones de mujeres: *jey jeyah yo* para abrir, *gahnoweyah jeyah* para marcar las transiciones internas. (En mi traducción, algunas veces usé simplemente como equivalentes toscos “jey”, “oh”, o “yeah”.) También decidí no colocar palabras del segundo idioma en la melodía de Jimerson, pues consideré que eso sería algo así como hacer una mezcla de agua y aceite, y en lugar de esa implantación quise sugerir (como en la mayoría de nuestra poesía) una música por medio del tono normal de la voz. En el resto seguí la versión de Fidelia Jimerson:

hey it's nice it's nice it's nice to see them yeah to see our mothers do the ladies' dance	jey está bien está bien está bien verlas sí ver nuestras madres hacer la danza de las mu- jeres
oh it's graceful & it's nice it's nice it's very nice to see them yeah to see our mothers do the ladies' dance	oh qué graciosa y está bien está bien está muy bien verlas sí ver nuestras madres hacer la danza de las mu- jeres

Con otras clases de poemas-canciones también me mantuve cerca (lo más que se pudo) de la traducción-tal-cual, partiendo de esto para conseguir mejor la idea global en el inglés y para normalizar el orden verbal donde las frases en la traducción literal aparecen en su secuencia séneca original, o para entrar en materia por mi propia cuenta. El grupo más importante de canciones en el que estaba trabajando era un ciclo sagrado llamado “Idos” en séneca; y en inglés, “Agitando la calabaza” o más ornamentalmente “La Sociedad de los Animales Místicos”. Como la mayoría de las canciones sénecas *con* palabras (pues la gran parte de las canciones sénecas no tiene palabras), la típica canción de calabaza contiene una sola afirmación, o una simple afirmación que alterna con una línea de vocablos, los cuales son repetidos desde tres hasta seis veces. Algunas canciones son casi idénticas a otras (misma melodía y vocablos, pequeñas diferencias en las palabras) pero no necesariamente son interpretadas secuencialmente. De hecho, en una buena parte de la ceremonia, el orden fijo de la canción es abandonado completamente, y cada persona toma un turno para interpretar una canción ceremonial (medicinal) de su propio gusto. Aquí, además, hay lugar para cierto juego libre.

Richard Johnny John fue mi colaborador en estas canciones, y por eso el palabreo básico es suyo. Mi intención fue dar cuenta de todos los sonidos vocales en el original y traducir los poemas *sobre la página*, al modo de la poesía concreta y otros tipos de minimalismo. Esto lo hice como una estrategia más “interesante” para manejar las estructuras mínimas y permitir una emergencia de las percepciones, que fuera muy clara y muy fina. En los casos en que varias canciones mostraban una concurrencia de la estructura, me otorgué la opción de tratarlas individualmente o combinarlas en una sola. He dejado el canto vivo para una futura ocasión.

Tomemos las canciones que abren la ceremonia. Éstas son piezas fijas cantadas por el líder ceremonial (*hajaswas*) antes de que abra la reunión a los cantantes individuales. La melodía y la estructura de las primeras

ETNOPOÉTICAS

nueve son idénticas: muy lentas, una sola línea de palabras que terminan con una hilera de sonidos, etc. El patrón es idéntico hasta la última ronda, cuando la canción finaliza con un gruñido que expulsa aire en un sonido fatigado “ogh”. Tuve que dejar asentado todo eso: la desnudez, la regularidad, la deliberación de la canción, junto con el significado básico, los vocablos repetidos, el sonido enfático final, y (todavía siguiendo el recordatorio de Johnny John acerca de jugar con esto “si todo sale bien”) poner algo de lo mío. La línea repetitiva de la canción es:

“The animals are coming” (“Los animales vienen”) *he eh heh* (o *hech eh-eh-eh heh*)

L	J	E	J	E	J	J	E	J
o								
s	J	E	J	E	J	J	E	J
Los animales vienen								
n	J	E	J	○	J	J	E	J
i								
m	J	E	J	E	J	J	E	J
a								
l	J	E	J	E	J	J	E	J
e								
s								

y la siguiente es (“The doings were beggining”):

L	J	E	J	E	J	J	E	J
o								
s	J	E	J	E	J	J	E	J
Los haceres comenzaban								
a	J	E	J	○	J	J	E	J
c								

e		J	E	J	E	J	J	E	J
r									
e		J	E	J	E	J	J	E	J
s									

Y así, habría que hacer una disposición por cada poema, de ser posible en su propia página, como una analogía más de la lentitud, el paso deliberado del original.

El uso de títulos verticales es el único recurso que hago sin tener una referencia inmediata en la versión séneca, pues siento que el resto está programado por elementos orales lo suficientemente prominentes en el original como para que yo responda a ellos con una estructura visual. Cuando la canción no cuenta con vocales, no las he suplido sino que me he concentrado en la presentación de las palabras. Así en los dos grupos de “canciones cuervo”, uno es una traducción simple que busca el significado; el otro, (“a la manera de Zukofsky”) retruécanea el sonido séneca:

yehgaweeyo (lit. ese lindo cuervo) se convierte en “yond caw-crow’s way-out” [“acullá grazna-cuervo que se va”]

y

hongyyasswahaene (lit. esa carne [de puerco] es para mí) se convierte en “Hog (yes!) swine you’re mine” [“Cerdo (¡sí!), puerco para mí”].

Intentando que, al mismo tiempo, el sentido sea comprendido.

Una motivación detrás del retruécano fue el deseo de hacer que atravesara (*i.e.*, “traducir”) el sentimiento de la palabra séneca que significa cuervo (*gaga* o *kaga*), que al mismo tiempo es una onomatopeya de su

graznido. En otro grupo —tres canciones acerca del búho— he tomado los vocablos que sugieran su ululación y les he dado forma del contorno de un búho gigante, dentro del cual los poemas son impresos. Pero eso ocurre sólo cuando el remedo del original es lo suficientemente fuerte como para suscitar un movimiento equivalente en la traducción; de otra manera mi inclinación tiende a *presentar* analogías al alcance total del sonido vocal, etc., pero no *representar* el sujeto del poema como una “mera imagen”.

La variedad de los movimientos posibles está relacionado obviamente con la variedad —semántica y auditiva— del mismo ciclo.<sup>46</sup>

[*Nota:* Detrás de todo esto existe también un motivo oculto: no simplemente aclarar el mundo del original, sino hacerlo desde cierta distancia de la canción misma; es decir, reflejar la canción sin el “peligro” de presentar ninguna de sus partes (digamos, la melodía) exactamente como es dada, y así tenerla a la vez que no se le tiene, en deferencia al sentido esotérico y de localización que es importante para aquellos para quienes la canción está viva y es sagrada. Por lo que, los cambios resultantes de la traducción son, en este caso, no solamente inevitables sino deseables, o, como un Séneca me dijo: “No nos gustaría que las canciones se fueran lejos de nosotros; no, las canciones estarían demasiado solitas.”]

\*

Mi decisión acerca de las canciones navajo de caballos fue trabajar con el sonido como sonido. Esto es un reflejo de la diferencia de estructura entre los patrones Séneca y navajo. Lo que se debe a que el navajo (como ya se ha indicado) es mucho más pleno, mucho más denso y tuerce las palabras hacia nuevas formas o rellena los espacios entre ellas insertando

46. Para la versión completa véase *Shaking the Pumpkin*.

vocablos sin sentido provenientes de la amplia gama que poseen, haciéndolo desconcertador para la traducción que primariamente busca el sentido, o pensar en la traducción total mediante otros términos que no fueran los del sonido. Véase, por ejemplo, la cantidad de vocablos gratuitos en el siguiente pasaje extraído de la traducción relativamente literal de la decimosexta canción de caballos:

(nana na) Sun-(yeye ye) Standing- within (neye ye) Boy	nana na Sol (yeye ye) parado entre (neye ye) Muchacho
(Heye ye) truly his horses (‘Eye ye) abalone horses (‘Eye ye) made of sunrays (Neye ye) their bridles	(Jeye ye) sus caballos deveras (‘Eye ye) caballos abalón (‘Eye ye) hechos de rayos solares (Neye ye) su brida
(Gowo wo) coming on my right side (Jeye yeye) coming into my hand (yeye neyowo ‘ei)	(Gowo wo) viniendo a mi lado derecho (Jeye yeye) viniendo a mi mano (yeye neyowo ‘ei).

Ahora esto, que aun no muestra las distorsiones verbales adicionales que se hacen a la hora de cantar, puede ser traído más cerca del orden gramatical del inglés y traducido únicamente por el significado de esta manera:

Boy who stands inside the Sun with your horses that are abalone horses bridles made of sunrays rising on my right side coming into my hand etc.	Muchacho parado dentro del Sol con tus caballos que son caballos abalón brida hecha de rayos solares alzándose a mi derecha viniendo a mi mano etc.
--	--

Qué diferencia con la fantástica manera en que los sonidos irrumpen dentro y entre las palabras, desde la primera línea del original.

Lo que me atrajo, entonces, fue la posibilidad de trabajar con todo ese sonido, encontrando mi propio camino en el segundo idioma; además de la irresistible calidad de la voz de Mitchell. En esta decisión influyó el hecho de que la música estaba tan claramente al alcance de la lengua: era una canción y era poesía, y parecía posible por lo menos que la canción proviniera de la poesía, que fuera una extensión de ésta o que floreciera inevitablemente del entreveramiento de las palabras y otros sonidos vocales. Muchos de nosotros, como poetas, ya nos habíamos interesado en este tipo de cosas, por eso me pareció natural estar en una situación donde la poesía me guiaba hacia la (nueva) música que *estaba* generando.

Comencé con la décima canción de caballos, que fue la primera que Mitchell cantó cuando McAllester lo grababa. En ese punto yo no sabía si tenía que hacer algo fuera de citar o aludir a los vocablos: posiblemente jalarlos hacia el inglés o algo por el estilo. Al principio me puse a *escribir*, trabajando en las palabras esbozándolas como frases que parecían naturales respecto con mi propio sentido de la lengua. En esta décima canción hay una división de los hablantes: la voz principal es la del “Matador de Enemigos” o “Niño Madrugador”, quien fue el primero en traer a los caballos al Pueblo, pero el coro es cantado por su padre, el Sol, que le dice que lleve espíritus de caballos y de otros animales preciados, además de bienes, a la casa de su madre “Mujer Cambiante”. La traducción literal de este estribillo —“(to) the woman, my son” [(para) la mujer, hijo mío]— parecía estar alejado por un paso de cómo lo decíamos, además de que era lo suficientemente habitual en navajo. Fue por esto que, sin importar las distorsiones sonoras que el navajo producía, la sintaxis parecía natural, y por ello cambié la lectura sugerida por McAllester por “go to her my son” [“ve con ella, hijo mío”], además de hacer lo mismo con su línea inaugural:

“Boy-brought-up-within-the-Dawn It is I, I who am that one.” [“Mu-  
chacho-criado-dentro-de-la-Madrugada Soy yo, yo quien yo soy ese.”]

(lit. “ser ese”, con una sugerencia de causalidad), a:

“Because I was the boy raised in the dawn.” [“Pues yo era el mucha-  
cho de madrugada criado.”]

Al mismo tiempo yo buscaba reducirla hacia más o menos la economía  
verbal del original.

Así trabaje con las primeras siete u ocho líneas, pero aun no llegaba  
a los vocablos. La aproximación de McAllester era más fáctica —pues  
reproducía los vocablos exactamente— pero me parecía errónea debido  
a un hecho importante. En el navajo estos vocablos ofrecen un claro sen-  
tido de la continuidad a partir del material verbal; *i.e.*, las vocales en  
particular mostraban un ritmo de relación asonántica entre los segmen-  
tos insignificativos y los significativos:

‘Edza shiye’	e hye-la	‘edza shiye’	e hye-la naŋa yeye ‘e
<i>The woman,</i>	(voc.)	<i>The woman,</i>	(voc.)
<i>my son</i>		<i>my son</i>	
[ <i>La mujer,</i>	(voc.)	<i>La mujer,</i>	(voc.)
<i>hijo mío</i>		<i>hijo mío]</i>	

donde, por cierto, las palabras en inglés y en español, son en esta y en  
otras muchas situaciones del poema —en contraste con las del navajo—  
más chatas. Poner estas palabras en inglés (“son” [“hijo”], “dawn” [“ma-  
drugada”], “home” [“hogar”], “upon” [“sobre”], “blown” [“soplado”])  
contra los vocablos navajos (*e hye-la naŋa ‘e*, etc.) niega la coherencia mu-  
sical del original y destruye su fluidez.

Decidí *traducir* los vocablos, y desde ese punto de vista ya estaba ju-  
gando con la posibilidad de *traducir* otros elementos de las canciones que

usualmente no son manejados por la traducción. También me pareció importante alejarme lo más posible de la *escritura*. Así fue que comencé a hablar, y luego a cantar mis propias palabras contra la grabación de Mitchell, reemplazando sus vocablos con *sonidos relevantes para mí*, y luego poniendo mi versión en una cinta virgen, teniendo que trabajar en ella de acuerdo con sus propios términos. No me fue nada fácil romper con el silencio o ir más allá de mi voz regular, y todavía me parecía más natural en esa versión prematura reemplazar los vocablos con pequeñas palabras del segundo idioma (para un poeta es muy difícil dejar ir a las palabras completamente), deseando que algo de su fuerza semántica se aligeraría mediante la reiteración:

Go to her my son & one & go to her my son & one & one & none & gone  
 Go to her my son & one & go to her my son & one & one & none & gone  
 Because I was the boy raised in the dawn & one & go to her my son & one & one &  
 [none & gone  
 & leaving from the house the bluestone home & one & go to her my son & one &  
 [one & none & gone  
 & leaving from the house the shining home & one & go to her my son & one & one  
 [& none & gone  
 & from the swollen house my breath has blown & one & go to her my son & one &  
 [one & none & gone

[Ve con ella hijo mío y uno y ve con ella hijo mío y uno y uno y ninguno e ido  
 Ve con ella hijo mío y uno y ve con ella hijo mío y uno y uno y ninguno e ido  
 Pues yo soy el muchacho criado de madrugada y uno y ve con ella hijo mío y uno y  
 [uno y ninguno e ido  
 y yendo desde la casa el brillante hogar y uno y ve con ella hijo mío y uno y uno y  
 [ninguno e ido  
 y yendo desde la casa el hogar de roca azul y uno y ve con ella hijo mío y uno y uno  
 [y ninguno e ido  
 y desde la henchida casa mi aliento ha soplado y uno y ve con ella hijo mío y uno y  
 [uno y ninguno e ido]

y así. En esta transferencia también me di cuenta —probablemente porque mi oído no es bueno— que estaba alterando considerablemente la melodía de Mitchell; además eso realmente era parte del proceso de traducción: un cambio en respuesta a la traducción de sonidos y palabras que yo estaba desarrollando.

Al cantar la décima canción pude llevar las pequeñas palabras (sustituciones de vocablos) todavía más al interior del área del puro sonido vocal (la diferencia, muy clara por su deletreo entre *one*, *none* & *gone* y *wnn*, *nnnn* & *gahn*); estos sonidos fueron llevados a las otras canciones y hacia una mayor lejanía de los sentidos descartados:

Because I was *thnboyngnng* raised *ing* the dawn *NwnnN* go  
to her my son *N wnn N wnn N nnnn gahn*  
Etc.

[Pues yo soy *thnboyngnng* criado *ing* de madrugada *NwnnN* ve  
con ella hijo mío *N wnn N wnn N nnnn gahn*  
Etc.]

Lo que yo estaba haciendo, por un lado, era contribuir al esclarecimiento de los significados y luego obnubilar mi propio nivel de significación y, por el otro, estaba recapitulando la historia de los vocablos mismos, por lo menos de acuerdo con una de las explicaciones estándar, según la cual éstos son remanentes de antiguas palabras que han sido vaciadas de su significado; éste era un proceso que podía detectar en otras partes de las canciones de caballos, por ejemplo, donde el sonido *how* aparece a la vez como un vocablo “con sentido” y también como una forma distorsionada de la palabras *hoghan* = hogar. Pero aun cuando yo estuviera reproduciendo ese fenómeno en cámara rápida, esto no era el fin que yo buscaba. Lo que yo quería era establecer una serie de sonidos que fueran remanentes de acuerdo con mi propia gama de vocabulario en la traducción, y a los que pudiera referirme cada vez que los sonidos navajo, por los cuales fueron sustituidos, aparecieran en las canciones de Mitchell.

A pesar de los trasplantes obligatorios, estos sonidos básicos fueron diferentes para cada canción (más específicamente para cada *par* de canciones), además de que mientras iba de una canción a otra encontré que tenía que establecer mis equivalencias de sonidos antes de ir a la traducción misma. Para esto hice uso de la forma tradicional con que las canciones navajo comienzan: con una corta hilera de vocablos que serán tomados (total o parcialmente) como la carga recurrente de la canción. Me di cuenta que la mayor parte de los vocablos básicos o de los substitutos de vocablos podían ser utilizado en esa entrada, usándolos como una clave a la que me pudiera referir cuando fuera necesario determinar las sustituciones de sonidos, no solamente en las distorsiones de las palabras, sino también para los vocablos dentro de los segmentos significativos del poema. También se presentó un efecto acumulativo durante esta operación. El vocabulario de la décima canción influyó en la gama de los vocablos y en las elecciones de vocabularios en las otras canciones. (*Nota:* Para comenzar, el vocabulario de las canciones es muy similar, las diferencias más significativas provienen en la canciones por “pares”, y resultan de la alternancia entre el simbolismo del blanco y el azul). Finalmente, la elección de palabras influyó en el estilo de mi canto pues estableció una gran cantidad de resonancia que me di cuenta que podría controlar a manera de una especie de zumbido detrás de mi voz. De este modo la traducción iba adquiriendo vida propia.

Junto a las distorsiones de sonidos también parecía que lo más que podía hacer era aproximarme al grado de distorsión del original. McAlister me había provisto de dos textos navajos —las palabras tal como se cantaban y tal como serían en caso de ser habladas— y yo apunté más o menos hacia la cantidad de variación que pude discernir que existía entre las dos. Luego asumí que cada cambio perceptible era significativo, y, de hecho, había indicaciones de un grado sorprendente de precisión en la interpretación de Mitchell, pues incluso lo que parecía un paso mal dado o un accidente podían ser realmente gestos para intensificar en ese punto

los poderes especiales o sagrados de la canción. Las canciones décima y undécima, por ejemplo, están estructuradas por par, y en ambas parecía que Mitchell trastabillaba en el línea vigésimo primera después de los coros de apertura. Quizá fue accidental, quizá no, pero preferí exagerar la distorsión aquí y donde quiera que tuviera la alternativa.

Así seguí, allí donde Mitchell me guiaba, respondiendo a todos los movimientos suyos que yo advertía y dejándolos programar o iniciar los movimientos que yo hacía en la traducción. Todo esto lo hice dentro de los límites obvios; es decir, aquellos impuestos por el campo sonoro que yo desarrollaba en el segundo idioma. A través de las canciones en las que he trabajado, lo he hecho de esa manera: las densidades relativas son determinadas por el original, la forma final por las necesidades del poema tal y como se delineó para mí. Obviamente también había otros patrones que había que tener en mente, cada vez que una variación particular ocurría en una serie de posiciones, etc. Aunque la aproximación de traducción cambió en las canciones ulteriores en las que trabajé (hacia un manejo más sistemático), decir más sobre esto sería dar más énfasis al método del que un poema puede soportar. Era más importante para mí estar en la situación estímulo-respuesta, lo que ciertamente hizo que ésta fuera la traducción más *física* en que me he involucrado. Espero que algo de eso atraviese el texto y que sea oído por aquel que escucha este canto.

Pero todavía había otro paso que dar. Mientras la grabación en la que trabajaba era la que Mitchell cantaba él mismo, en el caso de que hubiera sido una interpretación pública muy probablemente él habría estado acompañado por todos aquellos presentes en la bendición. El típico patrón de *performance* navajo, tal como McAllester me lo describió, pide a cada persona presente que siga al cantante en la medida en que pueda. El resultado es un canto altamente individualizado (pues solamente el cantante ceremonial sabe toda la pieza correctamente) que conduce a una indeterminación del *performance*. Aquellos que no pueden seguir del todo

a las palabras puede que hagan su propio sonido vocal —cualquier cosa en nombre de la participación.

Concebí a esa indeterminación y a otros factores análogos, como una extensión ulterior de los poemas dentro del área del *performance* y traducción totales. (La instrumentación y el ritual podrían ser posibilidades de traducción ulteriores, pues las canciones de caballos raramente los excluyen). Para trabajar en la extensión para voces múltiples, otra vez hice uso de la grabadora, esta vez en un sistema de cuatro pistas en la cual esboqué lo siguiente como representación de las posibilidades que había a la mano:

PRIMERA PISTA. Una grabación clara de la voz principal.

SEGUNDA PISTA. Una voz responsiva a la primera, pero que mostraba menor distorsión de las palabras y ocasionalmente se apartaba libremente del texto.

TERCERA PISTA. Una voz que se limitaba puramente a improvisar sonidos de los elementos no-significantes del texto.

CUARTA PISTA. Una voz similar a la de la segunda pista pero distorsionada por medio de un amplificador de violín colocado en la garganta y puesto como “eco” o “trémolo”. El cual sería usado solamente como un fondo de relleno apenas audible a los otros.

Una vez que las cuatro pistas fueron grabadas (hasta ahora sólo lo he hecho para la doceava canción), las equilibré y las mezclé en una cinta monoauditiva. De esta manera se podría presentar a los poemas como los concebí y como la poesía siempre ha existido para individuos como Mitchell —siendo escuchada sin referencia a su apariencia incidental en la página.<sup>47</sup>

47. Una grabación posterior, significativamente diferente, fue editada por New Wilderness Audiographics, Nueva York, 1978, y titulada *6 canciones de caballos para cuatro voces*. Una versión aún más reciente, en la que se utilizó tecnología digital, fue producida en asociación con el compositor Charlie Morrow en el 2005. También en <<http://www.ubu.com/sound/rothenberg.html>>. (Nota del autor.)

\*

La traducción es el saldo remanente. Es un medio de interpretación y de traer a la vida. Comienza con un cambio forzado de lengua, pero un cambio que a la vez abre las posibilidades hacia un mayor entendimiento. En estas canciones-poemas todo es finalmente traducible: palabras, sonidos, voz, melodía, gestos, eventos, etc., para conseguir una reconstitución de una unidad que sería rota si cada elemento fuera aproximado de manera aislada. Una plena y total experiencia comenzaría así, y sólo mediante una traducción total se puede obtener esto.

Al decir esto no intento coercionar a nadie (menos a mí) con la idea de una sola aproximación de traducción. Continuaré, me parece, traduciendo en parte o en cualquier otra forma que me sienta movido, y no negaré el valor de manejar las palabras, la música o los eventos como fenómenos separados. También es posible que una descripción en prosa de las canciones-poemas, pueda decir qué ha pasado en ellas y a su alrededor, pero ninguna cantidad de descripción puede proveernos de la percepción *inmediata* que el poema transmite. De una manera u otra, la traducción en *este lugar* hace un poema, que es análogo en su totalidad o en parte al poema, en *el otro lugar*. Entre más pueda el traductor percibir del original —no solamente la lengua, sino, quizá más básicamente, la situación viviente de donde ha surgido y tanto más la voz viva del cantante—, tal traductor podrá así interpretarlo en mayor medida. En el mismo proceso, al hacer algo presente o al hacer algo como presente, como obsequio, estará produciendo algo para su propio tiempo y espacio.

LA REVOLUCIÓN DE LA PALABRA: LA POESÍA  
ESTADOUNIDENSE DE VANGUARDIA<sup>48</sup>

“Nothing changes from generation to generation  
except the thing seen  
and that makes a composition.”  
G. Stein

1

*Autobiografía*

Era 1948 y para final de aquel año yo cumpliría los diecisiete. Había estado en la poesía ya durante dos años. Mi cabeza estaba llena de Stein y cummings, Williams, Pound, los surrealistas franceses y los poetas dadaístas que hicieron “sonido puro” tres décadas antes. Blues. Cosas de Denmore de los indígenas estadounidenses. Cathay. La Biblia. Shakespeare, Whitman. Liturgias judías. Dalí y Lorca eran posibilidades feroces. Joyce era increíble en cualesquiera de nuestros primeros avistamientos de su obra. Lo esencial era despegar, escuchar la propia mente, aprender la voz de uno mismo. El mensaje claro y simple era moverse. Cambiar. Crear el sí-mismo y así, la propia poesía. Un proceso.

Pero todo eso era una ventaja de donde yo había crecido, un poco retrasado de los tiempos, en el Bronx de la Depresión y la Segunda Guerra Mundial. A nosotros todavía no había llegado la noticia de que la edad de lo moderno, lo experimental y lo visionario (pues lo sentíamos enton-

48. Este es el prefacio a su antología *Revolution of the Word. A New Gathering of American Avant-Garde Poetry 1914-1945* (A Continuum Book, 1974).

ces como una visión), había pasado, para ser reemplazada por un retorno a las viejas formas, a la métrica convencional, la dicción, un modernismo responsable, liberal y reformista, racional y refinado, y un adiós a los locos del lenguaje. Aquellas eran las primeras lecciones de los días universitarios. Las llamaban Auden o Lowell, Tate o Wilbur. Campo de mediación, como la política que entonces emergía. Se convirtió en una cuestión de mejoría. De alternancia de postura. Un pequeño endurecimiento de Tennyson. Cambia el tema, la conversación. Cambia las notas de pie de página. Kierkegaard en lugar de Darwin. La Iglesia en lugar de la Naturaleza. Pero el cuerpo del poema debe mantenerse intacto. Virgen. Las palabras debían mantenerse inmaculadas. Las imágenes debían ser heredadas y la herencia debía ser acorde a la línea de lo que se llamaba la “gran tradición”. Occidental. Cristiana. Blanca.

Estoy tratando de reconstruir o, mejor dicho, de bosquejar la sensación acerca de cómo todo eso colisionaba, y cómo, ya que interfería tanto, era posible, inevitable, que uno viera la migración del modernismo hacia el desierto de los “Nuevos Críticos” como el camino (*el camino*); lo cual ya había ocurrido. Uno pocos años después, algunos poetas de mi generación volvieron a tomar la marcha hacia adelante, era raro que retásemos la noción de que había ocurrido una virtual ruptura en la continuidad de las preocupaciones de la vanguardia. Era raro también que insistiéramos suficientemente en que el desarrollo de nuestras propias tradiciones había sido ininterrumpido desde su primera erupción en 1914 hasta su segunda en los años cincuenta. Y si lo decíamos, recalcábamos la irrelevancia de los mediadores académicos o hacíamos resurgir (simbólicamente) la obra de un puñado de sobrevivientes. Los anales y las antologías fueron más lentas en responder y contar nuestra historia.

Así que primero debo bosquejar el otro informe, la manera en que continúa relatándose entre los académicos: luego proporcionar un sentido de cómo encontramos nuestro camino hacia nuevos puntos de vista de nuestra pre-historia inmediata, y cuáles aspectos de esos puntos de vista

he tratado de tomar en cuenta en mi compilación de poetas norteamericanos experimentalistas hecha en *Revolution of the Word* (1974). Pues todos estamos, de formas diferentes y desde nuestras perspectivas individuales, hablando acerca de una virtual revolución de la conciencia, y si no podemos recordar cómo llegamos aquí, quizá podríamos ser convencidos de negar adónde queremos ir.

2

*La manera en que aprendimos nuestra historia*

1945-1950. La segunda guerra mundial había terminado, y la poesía estadounidense (lo que era visible entonces del *iceberg*) había entrado en una etapa extraña. Algo que se llamaba “moderno” era tomado como un hecho establecido, pero era descrito de tal manera que pudiera defender un sistema construido y autodestructivo que ya operaba en la obra de los herederos. Uno de ellos, Delmore Schwartz, escribió: “la revolución poética, la revolución del gusto poético que fue inspiradas por el criticismo de T.S. Eliot [...] se ha establecido en el poder”. Y daba como un ejemplo los nuevos poetas que escribían en “un estilo que toma como su punto de partida el idioma poético y el gusto literario de las generaciones de Pound y Eliot”; lo siguiente es de W.D. Snodgrass:

The green catalpa tree has turned  
 All white; the cherry blooms once more.  
 In one whole year I haven't learned  
 A blessed thing they pay you for

—A lo que David Antin echa un mirada atrás y comenta (1972): “La comparación de esta versión actualizada de *A Shropshire Lad* [...] y la poesía de los *Cantos* o *The Waste Land* parece tan aberrante que bordea con lo patológico [...]”

Sin embargo, hacer esto era típico; de hecho inevitable para aquellos que no podían distinguir entre “la revolución poética” y una “revolución del gusto”, o de quienes todavía pensaban al gusto como un tema. Incluso hacer un intento de tal distinción era improbable, pues las carreras de los herederos demasiado frecuentemente eran “literarias”, y reposaban, como su misma idea sobre la literatura, en una noción fija acerca de la poesía y del poema, las cuales podían ser mejorados pero nunca cuestionados *de raíz*. Y detrás de todo esto había un extraño miedo hacia la “libertad” tal como había sido planteada por la temprana vanguardia —fuese como “verso libre” o como “amor libre” o el abandono del juicio como un nudo a la inteligencia o del gusto como un determinante del valor. Así que si el gusto y el juicio a los que todavía se aferraban (los cuales los hacía poetas “inspirados por el criticismo de T.S. Eliot”) exigía lo “moderno” como un artículo de fe del siglo xx, lo retenían; pero daban la retirada hacia seguridades tradicionales e institucionales, “tomando otra vez los metros” (Schwartz) como un contrafuerte moral contra su propia desesperanza. Y eso mismo, *qua* ideología, era visto como parte del dilema *moderno*, lo cual llegó a definir su modernismo, no como una promesa de una nueva conciencia sino como un glorificado “fracaso del temple”.

Algo por el estilo debió estar en la mente de Williams cuando habló de *The Waste Land* como “la gran catástrofe de nuestras letras” —el único evento poético lo suficientemente fuerte como para atraer una buena cantidad de jóvenes de regreso a lo académico y lo convencional y para detener el *momentum* de la vanguardia de los años veinte. El retroceso, de cualquier manera, era explícito en la crítica de Eliot y en la versificación de los poemas cortos del Tudor tardío. Asimismo, se escondía en la propia incomodidad de Pound y Williams acerca del verso libre (“el significativo fracaso de Walt Whitman”, escribió W. C. W.) y en la necesidad de muchos de su generación (casi una obsesión estadounidense) de reclamar la cultura anglosajona y del Viejo Mundo. En la década de los veinte apa-

reció en la alta retórica de Hart Crane —y en su idea de que “la rebelión contra [...] las llamadas estructuras clásicas” había terminado— y germinó a los Fugitivos del Sur (“el único movimiento literario que ha comenzado en la casa de reuniones de una fraternidad universitaria” —K. Rexroth), quienes retrocedieron el verso todavía más, mientras desarrollaban el concepto del *nuevo crítico*.

Si esa fuera la línea de descendencia que Schwartz encontró que “era tomada como dada no sólo en la poesía y la crítica de la poesía, sino también en su enseñanza” (1958), todavía vale detallarla pues ha permanecido como el punto de vista corriente acerca de la poesía estadounidense “moderna” entre las dos guerras mundiales. Tal punto de vista, obviamente, tenía que ser selectivo en su construcción del pasado. Aquellos como Schwartz comienzan, típicamente, por reducir el número de poetas cuya preocupación inmediata, alrededor de 1914, era, en palabras de Williams, “la línea poética, la manera en que la imagen debe colocarse en la página”. De éstos —el mismo Williams, debido a que su verso se mantenía “abierto”— apenas pasaban, aunque nunca eran un completo borrón como otros de los que hablaré más adelante. A Pound le iba mejor pero a través de un énfasis en el lado “clasicista”, el lado más melindroso de su poética temprana, y Eliot (junto a los poetas británicos como Yeats) le iba extremadamente bien. Había también una tendencia a incluir como “modernos” un número de poetas convencionales o reformistas modernizantes como Robinson o Frost —muchos de los cuales eran modelos más apropiados para los del “campo medio”. Entre los poetas estadounidenses anteriores, Dickinson, Poe o Lanier eran casi todo el tiempo posibles “miembros”; Whitman casi nunca.

La idea era, según se entendía, dejar un trabajo de base para la poesía de los herederos. En los años veinte éstos eran poetas como Tate o Ransom (con Hart Crane —alabado por su “fracaso” y en algún lado de las alas de esta corriente—) o un poeta británico algo joven como Auden, cuya métrica e ironía intelectual fueron cruciales para el campo medio de

la poesía estadounidense de los años treinta y cuarenta. (Otros, como Yvor Winters, quien pasó de una posición radical en los años veinte hacia un inoportuno tradicionalismo posterior, tuvieron una función similar.) En la década de los treinta y los cuarenta, poetas como Schwartz y Roethke tomaron un terreno similar, a los que se sumaron algunos como Lowell, Wilbur y Jarrell, cada uno de éstos muy importantes en el ápice de la “revolución del gusto” de Schwartz y hasta su decadencia desde entonces. Al punto de *Anthology of New American & British Poets* (1957) de Hall-Pack-Simpson, la “revolución” casi había dado la vuelta (como los gustos en el mobiliario) hacia un reavivamiento genuinamente victoriano.

3

*Las Contra-Poéticas*

Mientras todo esto sucedía, una serie de emergencias vanguardistas ponía en duda a la estrategia del llamado campo medio. Los nuevos agrupamientos que aparecieron a mitad de los cincuenta (la Black Mountain, los Beats, la Escuela de Nueva York, la Imagen Honda, la poesía concreta, los procesos aleatorios, etc.) re-exploraron la idea de una vanguardia, con una virtual indiferencia a las estructuras académicas. La poesía era transformadora, no sólo de su presente y de su futuro, sino así mismo de su pasado. Lo primitivo y lo arcaico, lo esotérico y lo subterráneo, lo no-occidental y lo extranjero, poseían un papel que interpretar en una más grande “gran tradición”. Gary Snyder escribió: “Estamos atestiguando una salida a la superficie (en una encarnación específicamente estadounidense) de la Gran Subcultura que se remonta quizás hasta el paleolítico tardío.”

En esa atmósfera cargada, el pasado inmediato (pero específicamente la idea de “revolución poética”) estaba también bajo cambio. Charles Olson presentó su “verso proyectivo” como una síntesis de los experimentos de “cumings, Pound, Williams” y señaló a los “objetivistas” de

los tempranos años treinta como cruciales en ese proceso. Nuevas revistas como *Black Mountain Review* y *Origin* empezaron a atender poetas como Rexroth y Zukofsky, mientras Jargon Press de Jonathan Williams sistemáticamente restauraba la obra de Lowenfels, Zukofsky, Patchen, Mina Loy y Bob Brown, entre otros. En otra parte, James Schuyler, hablando de sí mismo y de poetas como Frank O'Hara, escribió: "Rose Selavy de Duchamp tiene que ver más con la poesía escrita por los poetas que conozco que esa Emperatriz de Tapioca, la Diosa Blanca." Y Duchamp también era la fuerza detrás de la poesía y la música aleatoria de John Cage y Jackson Mac Low, junto con G. Stein cuya presencia, ignorada por los cuasi "modernos", tuvo una importancia decisiva para poetas como Robert Duncan, David Antin, Ted Berrigan hasta, no es necesario decirlo, el presente escritor. O yendo más lejos, Allen Ginsberg no dejó duda acerca de la relación de su generación con Whitman y Blake, así como su continuidad con las desdeñadas tradiciones del verso libre, el *rhythm & blues*, y las implicaciones comportacionales e ideológicas del surrealismo mediado por las revistas estadounidenses como *Transition*, *View* y *vvv*. Otros vínculos con las vanguardias europeas y latinoamericanas estaban en el corazón de la teoría y práctica de la "imagen honda", mientras que la poesía concreta era un desarrollo de poetas europeos como Apollinaire y el movimiento holandés De Stijl, junto con estadounidenses tan conocidos como e.e. cummings o tan subterráneos como Harry Crosby.

Con todo esto en mente, el progreso de la poesía estadounidense tomó una forma diferente, no simplemente un cambio de nombres o personal sino una contrapoética que presenta (si es que puedo decir todo mediante una gran simplificación) un punto de vista fundamentalmente nuevo acerca de la relación entre conciencia, lenguaje y estructura poética: lo que es percibido, dicho y hecho. En los ajustes de esa relación está depositada la gran fuerza de la poesía moderna tal como yo la entiendo. Y ya que la línea de los Nuevos Críticos fracasó en su inten-

to de confrontarla significativamente, su obra (aunque permanece como el informe “oficial” del periodo) parece ser más una resaca que un centro vivo.

El punto de cambio, de cualquier manera, fue poco antes y durante la primera guerra mundial, y la gama de poetas cuya obra se inscribe es una cantidad considerable, bastante individualizados, y muy difíciles de precisar. Pero desde donde estoy ahora, trataré de dar un contorno de algunas de las preguntas y proposiciones que creo que entonces, ahora y durante el intervalo tuvieron interés:

1) Hay un sentimiento muy difundido alrededor de 1914 de que la conciencia (la captación del hombre de sí mismo en el tiempo y en el espacio) estaba cambiando. Esto era tomado como una crisis tanto como una oportunidad, y presuponia una necesidad continua para confrontar e integrar nuevas experiencias e información. Una explicación común conectaba este cambio, alteración o expansión de la conciencia, con el cambio tecnológico (la condición básica del mundo *moderno*) o, más específicamente, con una revolución en la comunicación y una descarga de los límites culturales y psíquicos, lo que produjo un “asalto” de ideas y de formas alternativas. En un mundo “en el cual pasa tanto y cualquiera en cualquier momento sabe cualquier cosa que está ocurriendo”, Gertrude Stein ve al artista como la persona que “inevitadamente tiene que hacer lo que realmente es excitante”. Y cuando Pound escribió (1915) acerca de un proceso poético básico que involucra “una precipitación de experiencias hacia el vórtice” (la mente), estaba hablando de una condición que se ha vuelto recientemente crítica.

2) En términos de su experiencia inmediata, el poeta moderno frecuentemente comparte con su prototipo ancestral, el chamán, una preocupación fundamental con la cosa vista. Él es el mismo que ve y proyecta su visión hacia los otros. La individualidad de su visión y el énfasis que pone en ello puede variar, y puede hablar de introversión o de objetivación: la intensificación del ego o su supresión. Ningún poeta resuelve el

problema de la visión bajo estas circunstancias alteradas, y en nuestro tiempo, se hace evidente que la función de la poesía no es imponer una sola visión de la conciencia, sino incitar procesos similares en los otros. El punto es que la preocupación sobre la visión está en el mero centro de esta empresa, por ejemplo, la “imagen” de Pound como el “pigmento primario de la poesía”; el cambio de la cosa vista como una clave para la composición, de Stein; la “profecía poética” *qua* “percepción”, de Crane; la fe de Oppen de que “la virtud de la mente es ese movimiento que causa el ver”; incluso “la prueba de aparador de la existencia del mundo exterior” de Duchamp.

3) Cuando el poeta confronta diferentes tipos de conocer, se ve a sí mismo con otro en el *tiempo*, la “precipitación de la experiencia” se abre dentro de la historia. En la poesía estadounidense, esta preocupación aún es prominente; pero cuando las ideas de verdad se “precipitan”, el proceso deja de vincular un evento con otro de manera lineal. De frente a cronologías múltiples, muchos poetas recurren a la sincronicidad (la existencia simultánea de todos los lugares y tiempos) como un principio básico organizacional. Como un método, un proceso de creación del poema, esto se vuelve un “collage”: no la historia, sino “la yuxtaposición dramática de materiales desemejantes sin un compromiso para establecer explícitamente relaciones sintácticas entre los elementos” (D. Antin). Es mediante la sincronicidad y el collage —no solamente aplicado al pasado sino también a asuntos locales y personales— que el poema moderno está abierto a todo, y se convierte en el vehículo para “cualquier cosa que la mente pueda pensar”.

4) Mientras “el dominio poético” se expande para incluir la posibilidad de toda la experiencia humana, se necesita un medio lo suficientemente flexible para poder decirlo. Para proyectar la precipitación de ideas e imágenes desemejantes (a la vez pocas y muchas), los poetas recurren a todo medio que el lenguaje tiene a la mano: “todas las palabras que existen en uso” (Whitman), todos los niveles y estilos del lenguaje, prés-

tamos de otras lenguas, neologismos y distorsiones de palabras (retruécanos), signos visuales, experimentos con lenguajes animales y mediúnicos, incluso clichés y viejos poeticismos donde el contenido lo exija. La métrica cede a la medida, “no la secuencia del metrónomo” (Pound), sino una sucesión variable de sonidos y silencios, dirigidos a la respiración o a la mente, una “línea musical” derivada de los complejos movimientos del habla real. El poema escrito se convierte en la notación del poema o, en la formulación de los poemas concretos o visuales, un espacio donde el ojo lee a la forma y al significado visible en un simple vistazo. Aquí y también allá, se pueden ver los primeros experimentos con el *performance* y una fusión con las otras artes hacia el “intermedia” y la libertad de una poesía sin límites fijos, los cuales pueden cambiar en un punto dado hacia algo nuevo.

5) Con tales medios a su disposición, el poeta puede entrar en una carrera como profeta y revolucionario, culto o populista, respectivamente. O puede, en un sentido más profundo, convertirse en la persona que sigue creando proposiciones alternativas, eludiendo la trampa de sus propias visiones mientras prosigue.

#### 4

#### *Cronología*

La idea de una poesía revolucionaria en su estructura y sus palabras era acarreada por una “vanguardia” (de hecho varias) desde principios de siglo hasta la nueva revolución poética de los años cincuenta. Por su lado estos primeros poetas de la vanguardia habían recibido la idea, mediante profecía, de los poetas y artistas poco antes de ellos, así como de una gama de poesías precedentes, tradiciones subterráneas que eran descubiertas pieza por pieza y leídas como puntos de vista alternativos de los orígenes poéticos y la “naturaleza de lo real”. Las bases habían sido puestas y hacia 1913 los nuevos tiros aparecían en la superficie.

Hay tres eventos germinales que deben ser resaltados —de los cuales sólo a uno, el “imagism(e)”, le es dada suficiente atención en las historias de la poesía. Haber proveído de un “movimiento” (con todo y nombre afrancesado) a su obra, a la de H.D. y a la de Richard Aldington, fue una buena jugada de Pound, como corresponsal británico de *Poetry*; pues ofreció una serie de principios (qué hacer y qué no hacer) como una interpretación “clasicista” del verso libre practicados por los tempranos seguidores estadounidenses de Whitman. Pero casi inmediatamente se escindió en el “imaginismo” de Amy Lowell y otros (una amalgama de verso libre y haikai, etc.) y el desarrollo que hizo el propio Pound de la teoría “vorticista” en el curso de los años que siguieron. Obviamente, es el “imaginismo” el que retiene un lugar en la historia de la literatura, mientras que las propuestas vorticistas, cruciales para un aspecto del collage en la poesía estadounidense, inevitablemente son dejadas a los “poundianos”.

Los otros dos eventos de 1913 fueron la exhibición de arte de Armory en Nueva York y la aparición, anterior a la publicación en el siguiente año de *Tender Buttons*, de algunos escritos de Gertrude Stein en un número especial de la revista de Stieglitz, *Camera Work*. La exhibición de Armory no solamente introdujo el arte europeo (del cubismo al futurismo) a América, sino, como fue atestiguado por Williams y otros, “trajo la gran oleada en las artes en general” que estaba “hirviendo” en lugares como Nueva York y Chicago antes de la primera guerra mundial. En ese contexto la obra de Stein apareció como una poesía cubista que iba más lejos de los poetas franceses como Apollinaire, ofreciendo estrategias de composición y lenguaje que permanecían en los límites de la poesía moderna incluso sesenta años después.

Esta interacción de la poesía y el arte ha sido visto con sospecha por aquellos para quienes la poesía existe básicamente en un marco literario. Sin embargo, fue crucial, y muchos poetas, además de Williams y Stein, han testificado su importancia. Después del comienzo de la primera gue-

rra mundial, Pound se unió al novelista y pintor cubista británico Wyndham Lewis para preparar una polémica revista de estilo futurista que convirtió al “imaginismo” en vorticismo y estableció gran parte del trabajo de base para los *Cantos* de Pound. En América, *Camera Work* y su sucesora, *291*, proveyó de un sitio tanto para los artistas como para los poetas, al publicar obra de Stein y Apollinaire, los escritos tempranos del poeta-pintor Marsden Hartley y los “Aforismos sobre el Futurismo” (1914) de Mina Loy, que la presentaron como otra poeta germinal y actualmente increíblemente descuidada por los lectores. Y en 1915, Marcel Duchamp fue a Nueva York, para establecerse en Estados Unidos y contribuir con obra tanto como artista (o anti-artista) y como poeta escribiendo en francés, en inglés y en un lenguaje visual/mental algo más allá de los dos.

El nexa Duchamp también ha sido descuidado aunque es crucial. Junto con Picabia, Man Ray y Walter Conrad Arensberg, Duchamp elevó la temperatura del clima estadounidense en general y proveyó de un vínculo entre los dadaístas de Zurich de 1917 y la versión estadounidense. Las obras dadaístas locales aparecieron en varias revistas editadas por Duchamp y Arensberg y compartieron espacio en *Rogue* y en *Others* de Alfred Kreymborg. Aunque de ninguna manera tan homogéneo como un resumen corto lo hace sonar, el “movimiento” (cuando se le considera en conjunto con el más amplio contexto proveído por Kreymborg y el grupo de *Others*) incluía poetas como Bob Brown, Mina Loy, Else von Freytag-Loringhoven, Maxwell Bodenheim y Marden Hartley, junto con Williams, quien era un vínculo a su vez con el nexa Pound-Eliot que se desarrollaba en Inglaterra. En Chicago, *The Little Review* (editado por Margaret Anderson y Jane Heap) proveyó de yuxtaposiciones similares de nueva poesía, después de un año de Pound como editor invitado, periodo en el que se concentró en sí mismo, Eliot, Joyce, Yeats y Lewis, con un gran énfasis en poetas como Freytag-Loringhoven, Loy y Stein, adelantos de *Ulises* de Joyce y un intento a través de los primeros años

veinte de mantener a la vanguardia europea en el centro de la atención estadounidense.

Durante esa primera década de la posguerra, muchos de los poetas pioneros mantuvieron su lugar central en el nuevo desarrollo —o, como Williams, aumentaron su gama e influencia. Y aún otros como Stevens y Cummings asumieron posiciones independientes que cubrían áreas estructurales y de visión adicionales. Y las primeras “desapariciones” comenzaron: el exagerado retiro del arte de Duchamp (mientras sus escritos como *Rose Selavy* proseguían en francés) el regreso de Else von Freytag-Loringhoven a Europa y su muerte, y el silencio cada vez mayor de Mina Loy después de que algunos fragmentos de su poema largo “Anglo-Mongrels & the Rose”, aparecieron en *The Little Review* y en *Contact* de Robert McAlmon.

Para entonces los surrealistas habían comenzado a moverse en la poesía y el arte europeo, y la influencia, aunque no la institución, se difundió en Estados Unidos. Fuera de Francia, los aspectos políticos y sociales del movimiento se debilitaron considerablemente, mientras sus aspectos psíquicos (la incorporación del sueño en la vida diaria, por ejemplo) tuvo una variedad de efectos, desde hacer más denso la jugada vanguardista y ayudar a iniciar la revolución psicodélica, hasta convertirse en una forma de vestir de aparador, despojada de su terror y libertad inicial. Pero no solamente los surrealistas traían el mensaje. *Waste Land* de Eliot, cuando apareció, no fue simplemente la “catástrofe” descrita por Williams, sino que coincidía con el mundo embrujado del surrealismo:

Y murciélagos con cara de niños en la luz violeta  
 chirriaban, y batían sus alas  
 y agachando la cabeza se escurrieron por un muro ennegrecido  
 y volteados en el aire eran torres  
 repicando reminiscentes campanas, que mantenían las horas  
 y las voces cantando desde cisternas y pozos secos

y era además el primer poema estadounidense en usar los principios del collage que lograba adquirir notoriedad y ejercer una influencia en la poesía moderna del resto del mundo.

La “crisis de la conciencia” (Mina Loy, 1914) se había hecho pública. Las cuestiones sobre la “visión” y sobre la “cosa vista” (o soñada) comenzaron a dominar la poesía vanguardista, frecuentemente para desatender las cuestiones paralelas sobre la “estructura” y el “lenguaje”. Hart Crane, por ejemplo, usó una forma de construcción collage como un medio para la “profecía”, pero dio marcha atrás acerca de cualquier reconstitución seria del verso, optando finalmente por un retorno al lenguaje “poético” más viejo. Por lo tanto, se colocó entre poetas como Allen Tate a su “derecha” y Harry Crosby a su “izquierda”, con quienes tuvo un contacto significativo. Crosby, cuya Black Sun Press había publicado *The Bridge* de Crane en París, era un poeta cuyas obsesiones místicas (dioses solares y diosas) surgieron en una variedad de nuevas formas: poemas en prosa, largos encantamientos en verso, y precoz poesía-hallazgo y concreta. Él comparte una posición, fuertemente influida por los surrealistas y los experimentadores de la visión y la estructura como Blake, Rimbaud y Lautréamont, junto con Eugene Jolas e incluso poetas más jóvenes como Charles Henri Ford y Parker Tyler. *Transition* de Jolas (cuyo lema era “la revolución de la palabra”) reunió el onirismo surrealista con continuaciones de Joyce, Stein y el casi olvidado Abraham Lincoln Gillespie, de lo que Pound llamó *logopeia* (“una danza de la inteligencia entre las palabras...”) —aunque obviamente más allá de la tolerancia de Pound hacia tales.

En otra parte, muchos poetas, respondiendo a la intensificada política de los años veinte y treinta, encontraron la línea del verso libre, los usos de los ritmos del habla, y técnicas incorporativas como el collage, instrumentos que eran viables para una nueva poesía pública y política. Si las antologías y las historias dan la impresión que la poesía moderna estadounidense era dominada por poetas muy a la derecha de sus contrapar-

tes europeos, esto parcialmente se debe a que éstas representan la obra de los años veinte y treinta con poetas que eran conservadores en la mayoría de los aspectos de su vida. La llamada “poesía social” (Patchen, Lowenfels, Fearing, Rukeyser, etc.) también fue importante en el desarrollo de otras preocupaciones y posturas de la vanguardia que servirían como modelos para los poetas y contraculturalistas después de la segunda guerra mundial.

También es un dato curioso que los poetas estadounidenses más jóvenes que desarrollaron el lado estructural de la ecuación y exploraron la visión como un proceso del ojo y la mente (“objetivismo”) estaban todos, al mismo tiempo, involucrados en la política izquierdista. Zukofsky, Oppen, Reznikoff y Rakosi son los “objetivistas” que han reemergido después de los años cincuenta como precursores de algunas de las estrategias dominantes de la etapa posterior a la segunda guerra mundial. Aliándose con Pound y Williams (pero nótese las diferencias en la postura política) ellos desarrollaron continuaciones únicas de las poéticas imaginistas y vorticistas —hacia lo que Zukofsky llamó “la dirección de asuntos históricos y contemporáneos”. Zukofsky, quien actuó como su teórico y compilador (*Una antología “objetivista”,* 1932), era uno de los innovadores de mayor alcance del lado estadounidense de la aventura modernista, y sin embargo había sido descuidado junto con los otros hasta su redescubrimiento, alrededor de 1950, por los poetas de Black Mountain. Su carrera en esto es un poco como la de Kenneth Rexroth, de quien Zukofsky publicó algunos poemas largos en su antología y el número de los “objetivistas” de *Poetry* (1931). Mientras era probablemente demasiado independiente como para aceptar ser asociado con los “objetivistas”, él había desarrollado una técnica del collage “objetivo” de su propia invención, la cual identificó con un “cubismo literario” y como una “reestructuración de la experiencia [...] con un propósito, no onírico [...] un misterio fundamentalmente diferente en género de las exclamaciones más embrujadas del inconsciente surrealista y simbolista.”

En la época de la Segunda Guerra Mundial, la red de publicación de la vanguardia (la mayoría de ésta en Europa) había sido severamente menoscabada, y en el hiato que siguió, las universidades y un buen número de revistas universitarias se erigieron como los proveedores de un modernismo mediado por los Críticos de Nashville y otros; este rumbo fue facilitado por la creciente inhabilidad de la vanguardia para reconciliar las exigencias de estructura y visión. Algunos poetas como Oppen y Lowenfelds habían dejado de escribir; otros, como Zukofsky, se habían apartado, y aun otros más habían hecho un acuerdo resignado con los nuevos tradicionalistas. Pero la presencia en Nueva York de Breton y otros exiliados surrealistas, incluso entonces, tuvo algún efecto, y un número de revistas y pequeñas editoriales (*View*, *VVV*, las publicaciones de Ben Porter en California) constituyeron una alianza transicional para los poetas y artistas, marcada por nuevas apariciones, cuya influencia solamente se haría clara en la década siguiente: Robert Duncan como co-editor de *The Experimental Review*; Philip Lamantia como un poeta-de-quinze-años que es descubierto por Breton; Charles Olson, después de la guerra, es el último poeta estadounidense que es publicado por la Black Sun Press de Crosby; otros, como Mac Low y Cage, todavía no se mostraban en público como poetas. Las líneas de transmisión estaban enredadas, pero claramente ahí estaban, y una nueva generación ya había nacido, lista para recibirlas y extenderlas.

NUEVOS MODELOS, NUEVAS VISIONES: ALGUNAS NOTAS  
HACIA UNA POÉTICA DEL *PERFORMANCE*<sup>49</sup>

El hecho de que el *performance* actualmente atraviesa todas las artes, y de que las artes mismas comiencen a mezclarse y perder sus viejas distinciones, es un indicio de que ya no estamos en el mismo lugar donde comenzamos. El Renacimiento ha terminado o comienza otra vez con nosotros. Sin embargo, los orígenes que nosotros buscamos —el marco que engloba a nuestro pasado y que se contrapone a nuestro futuro abierto— ya no son griegos, ni siquiera indoeuropeos, sino que incluyen todos los lugares y todos los tiempos. Decir esto no es negar la historia, pues estamos, de hecho, involucrados con la historia, con el sentido de nosotros mismos “en el tiempo” y en relación con otras formas de experiencia humana además de la nuestra. El modelo —o mejor, la visión— ha cambiado: nos hemos alejado de una “gran tradición” centrada en una sola corriente de arte y literatura en Occidente, hacia una *mayor* tradición que incluye —algunas veces como su hecho central— a las culturas pre-letradas y orales a través del mundo, con la idea de su conexión con tradiciones subterráneas (aunque letradas) tanto de la civilización de Oriente como de la de Occidente. Tristan Tzara dijo: “El pensamiento se forma en la

49. Incluido en *Performance in Postmodern Culture*, editado por Michel Benamou y Charles Caramello (Coda Press, 1977). Este texto es una versión de un ensayo presentado en el *simposium* de la Wenner-Gren Foundation en Austria, agosto-septiembre de 1977.

boca”; y Edmond Jabès: “El libro es tan viejo como el fuego y el agua”; y ambos, lo sabemos, están en lo correcto.

El cambio de visión, para aquellos que lo han experimentado, es ahora virtualmente paradigmático. Vivimos con él en la práctica y cada vez es más difícil comunicarnos con aquellos que todavía trabajan con el viejo paradigma. Así, lo que a nosotros nos parece esencialmente creativo —¿cómo podemos dudarlo?— acarrea lo que para otros es la amenaza inherente de Tzara cuando éste, como buen archidadaísta, convocó a “una gran labor negativa de destrucción” (1917) contra una derivación tardía y sobertextualizada del paradigma renacentista en la cultura y en la historia. Por ya no ser viable, esa gran tesis occidental se sintetizaba, preparando el escenario para su propia desaparición. El otro lado de la obra de Tzara —y crecientemente el de otros artistas dentro de las vanguardias, esas facetas frecuentemente conflictivas del “modernismo”— fue, ahora lo vemos claramente, una gran labor positiva de construcción/síntesis. Con Tzara tomó la forma de una antología proyectada *Poèmes nègres*, una recopilación de poemas africanos y oceánicos, extraídos de las etnografías existentes y cantados en los *performances* Dada en el Cabaret Voltaire en Zurich.

A los viejos detentores del gusto —los albaceas de los valores occidentales en una era de caos— esto pudo haberles parecido otra jugarreta Dada, pero al verlo ahora en su publicación seis décadas después de ocurrido, se le puede leer como una primicia y casi un intento demasiado serio de hacer una nueva antología clásica.<sup>50</sup> En su circulación oral formó, junto con la propia poesía de Tzara —el proceso de una vida y su emergencia como *performance* en las *obras sonoras* y simultaneidades en las locas funciones dadaístas, etc.—, una de las afirmaciones proféticas acerca de a dónde se dirigiría nuestra obra.

50. Rothenberg se refiere al primer tomo de las obras completas de Tzara publicado en Francia en 1975 y que incluye parcialmente los *Poèmes nègres*. Rothenberg, que entonces era editor de la revista *Alcheringa*, encomendó la traducción al inglés de estos poemas a Pierre Joris.

Sesenta años después de Dadá, una amplia gama de artistas han estado haciendo uso deliberado y creciente de los modelos rituales dentro de sus *performances*, y han sacudido artes como la pintura, la escultura y la poesía (si esos términos todavía son vigentes) largamente separadas de su origen: el *performance*. Las artes que tradicionalmente hacen *performance* —la música, el teatro, la danza— han atravesado similares transformaciones extremas; frecuentemente, como las otras, hacia una liberación virtual del dominio del texto. La función de esto puede ser vista como una exploración y ubicación. Pero como sea que vaya a ser definida o simplificada (el texto, *e.g.*, no es anulado sino revitalizado; lo mismo pasa, con el pasado greco-europeo), el impulso del *performance*/ritual parece muy claro: en los “happenings” y en piezas semejantes (particularmente aquellas que involucran la participación de los asistentes), en obras meditativas (frecuentemente de un modelo explícitamente mántrico), en el arte de la tierra (derivadas de las estructuras monumentales de los indios norteamericanos<sup>51</sup>), en las obras oníricas que participan del juego y del éxtasis, en el arte corporal (que incluyen actos de automutilación y perseverancia que parece que retan al modelo), en una gama de eventos curativos que literalmente exploran la premisa chamánica o en piezas de lenguaje animal que están relacionadas con la nueva etología.

\*

Mientras que una característica probable del nuevo paradigma es un patente desdén por los paradigmas *per se*, parece plausible establecer un número de supuestos en relación con el *performance*. No trataré de tipifi-

51. El arte de la tierra, llamado en inglés *Earth Art* o *Environmental Art*, es una corriente iniciada en los años sesenta mayormente por artistas del norte de Europa y de Estados Unidos, que buscaba la anticomercialización del arte y la revitalización de la espiritualidad ecológica mediante construcciones urbanas de inspiración primitivista o instalaciones o redistribuciones en el paisaje de la naturaleza.

carlos sino simplemente de ponerlos a consideración en el orden en el cual me vienen a la mente.

1) Hay un fuerte sentido de las continuidades —a las que ya se aludió anteriormente— dentro de la gama total de las artes y las culturas humanas, y un sentido también de que el impulso hacia el *performance* proviene de nuestra herencia biológica pre-humana (el *performance* y la cultura, incluso el lenguaje, preceden a la emergencia de la especie humana, por lo tanto también se asume una continuidad etológica). Con esto viene un rechazo a la idea del “progreso en el arte” y una tendencia a vincular la vanguardia y el *performance* tradicional (tribal/oral, arcaico, etc.) como formas de lo que Richard Schechner llama arte y teatro *transformacional*, en oposición al arte “mimético/ representativo” del viejo paradigma.<sup>52</sup>

2) Hay una ruptura incuestionable y de grandes alcances que está abriendo las clasificaciones y los géneros, como entre el “arte y la vida” (Cage, Kaprow), entre las artes definidas convencionalmente (el *performance*, *intermedia*, la poesía concreta), y entre las artes y las no-artes (*musique concrete*,<sup>53</sup> arte hallazgo,<sup>54</sup> etc.). Las consecuencias de esto son inmensas, y daré unos pocos ejemplos, quizá demasiado obvios (estas ideas,

52. Richard Schechner fue uno de los primeros hombres de teatro que asimilaron los recursos y supuestos del *happening*. En 1965 organizó “The New Orleans Group”. Al año siguiente presentó un *happening* espectacular y luego aplicaría estas técnicas y su espíritu en representaciones heterodoxas de obras teatrales, especialmente de los autores del absurdo, como Ionesco o también de las obras de Brecht o dramas clásicos como *Las Bacantes*. Schechner posee, además, importantes libros de teoría sobre teatro y *performance*, en estrecho vínculo con la antropología, la psicología y, en general, la vida.

53. *Musique concrete* es el término francés que denomina a la corriente musical cuyos materiales sonoros provienen de la realidad inmediata de fenómenos concretos ya existentes. Su creador fue el francés Pierre Shaeffer. Uno de los postulados es convertir al ruido de la vida diaria y de la naturaleza en una forma de arte. Este género tiene también antecedentes en Rusia, mediante el uso lúdico de los sonidos de la maquinaria.

54. El origen del *Found art* puede remontarse a los *ready-mades* de Duchamp, aunque de forma más genérica en el ámbito estadounidense se refiere al hallazgo de objetos cotidianos (o basura) que son expuestos tal cual o modificados para ser considerados arte o para que el arte sea considerado objeto cotidiano.

por otro lado, están muy relacionadas con lo que se ha afirmado en estas páginas).

—que los conflictos sociales son una forma de teatro (V. Turner) y el teatro organizado puede ser una arena para la proyección y/o el estímulo del conflicto social;

—que el arte se ha reconocido de nuevo a sí mismo como visionario, y que probablemente no hay una distinción útil entre la visión-como-visión y la visión-como-arte (así, como también la idea común entre Freud y los surrealistas, de que el sueño es una *obra onírica*, i.e., una obra de arte);

—que hay un *continuum*, en lugar de una barrera, entre la música y el ruido, entre la poesía y la prosa (el lenguaje de la inspiración y el lenguaje del discurso común y el especial); entre la danza y la locomoción normal (caminar, correr, saltar), etc.;

—que no hay una jerarquía de los medios en las artes visuales, no hay jerarquía de instrumentación en la música, y que las distinciones cualitativas entre los géneros y modos elevados y bajos (ópera y *vaudeville*, alta retórica y *slang*) no pueden seguir operando;

—que ni la tecnología avanzada (el sonido y la imagen electrónicamente producidos, etc.) ni los enseres hipotéticamente primitivos (el pulso y la respiración, el sonido de una roca sobre otra, de la mano en el agua) están cerrados al artista para ser utilizados.

La acción de aquí en adelante está “entre” y “en medio”; las formas, híbridas y vigorosas y empujan siempre hacia una nueva y auténtica completitud. Aquí es donde surge, o mejor dicho donde resurge lo que Victor Turner llama la “liminalidad” que él atinadamente reconoce como el sitio de “el caos fructífero” y de la posibilidad —pero no menos “aquí” que “allá”. Esto es, para decirlo de una vez, la consecuencia en el arte y en la vida de la liberación de la “imaginación dialéctica”.

3) Hay un movimiento de retroceso ante la idea de “obra maestra” y hacia una idea de la transitoriedad y autobsolescencia de la obra de arte.

La obra cuyo momento ha pasado se convierte en documento (mera historia), y el artista, crecientemente, es el agente no-especializado sobreviviente en la edad de la tecnocracia.

4) De esto sigue un nuevo sentido de la función en el arte, en el cual el valor de una obra no es inherente a sus características formales o estéticas —su forma, su complejidad o su simpleza como objeto— sino en lo que la obra hace, o lo que el artista o su sustituto hace con ella, cómo la interpreta públicamente en un contexto dado. Esto es diferente, por su parte, del otro concepto funcionalista del arte (la propaganda), por lo menos en la medida en que ésta obliga al artista a repetir “verdades” ya conocidas al servicio de un Estado totalitario. Como ejemplo de una aproximación no-formal y funcional del objeto de arte como un instrumento-de-poder tómesese la siguiente cita de mi conversación con el escultor y tallador séneca Avery Jimerson:

Le dije que pensaba que la máscara de Floyd John era muy bella, pero él me dijo que no, porque no tenía poder real (el poder, por ejemplo, para manejar carbón ardiente mientras uno la portaba). Su propio padre había tenido una máscara que sí tenía poder, pero hubo un incendio en su casa y se redujo a cenizas. Pero su padre todavía podía ver los rasgos de la máscara; antes de que sucumbiera, se apuró y talló una segunda máscara. La segunda máscara se veía como la primera en todo detalle. Solamente que no tenía poder. (J. R., *A Seneca Journal*)

5) Se sigue también, en el caso contemporáneo, un énfasis en la acción y/o en el proceso. De tal manera que el *performance* o el modelo ritual incluye el acto de la composición misma: la vida del artista como un desenvolvimiento realizado a través del *performance*. (La consideración de este lado privado o cerrado del *performance* es un poco como el descubrimiento de Richard Schechner acerca de que la prueba/ensayo es un evento teatral/ritual tan importante como el show que antecede.) Se deman-

da que las señas del artista o del poeta estén presentes en la obra publicada, y en nuestro tiempo esto crecientemente ha venido a tomar la forma de la interpretación de la obra, desenvolviéndola o testificándola en un lugar público. La presencia personal es un ejemplo tanto de la localización y de la creciente preocupación acerca de las definiciones particulares y locales del arte, pues ¿qué puede ser más local —pregunta el poeta David Antin— que la persona?

6) Junto con el artista, la audiencia entra en la arena del *performance* como un participante —o la audiencia “desaparece” tal como la distinción entre hacedor y observador, y tal como las otras distinciones ya mencionadas comienzan a ser borrosas. Al respecto, la poesía tribal/oral es un modelo particularmente claro, frecuentemente referido por los creadores de los *happenings* de los años sesenta y las piezas teatrales que invitaban, incluso coercionaban, la participación de la audiencia hacia una democratización ulterior de las artes. De una manera más general, muchos artistas han llegado a concebirse esencialmente como los iniciadores de la obra (“creadores del argumento pero no de todo lo que entra en el argumento”, dice Jackson Mac Low), lo que expande el proceso del arte pues invita a la audiencia a acompañarlo en el acto de la “co-creación” o a que responda con una nueva obra en donde el observador/escuchante se convierte él mismo en el creador. La respuesta-como-creación, rebasa así a la respuesta-como-crítica, tal como el creador/particularizador pasa a ser observado (o a observarse él mismo) como el superior del intérprete o generalizador. Esto es lo que Charles Olson tenía en mente cuando nos vio saliendo de “un tiempo generalizador” para volver a obtener un sentido del poema “como el acto del instante [...] no el acto del pensamiento acerca del instante”.<sup>55</sup> Y lo más drástico es el contraste en-

55. La idea de un “tiempo generalizador” de Olson proviene de su ensayo “Human Universe”. El pasaje completo es el siguiente: “Hemos vivido en un tiempo generalizador, por lo menos desde el 450 a.C. Y ello ha tenido su efecto en los mejores hombres, en las mejores cosas. El *Logos* o discurso, por ejemplo, ha hecho penetrar en ese tiempo sus

tre el participante involucrado y el observador objetivo que, por ejemplo, aparece en la historia de Gary Snyder sobre Alfred Kroeber<sup>56</sup> y su informante mojave (1912). Kroeber aguantó seis días de intensa narración oral sobre la historia del mundo desde sus comienzos, y luego escribió:

Cuando nuestros seis días terminaron él nos dijo que todavía faltaba otro. Pero para eso yo ya estaba demorándome pues me esperaban en Berkeley. Y como el día restante podía ser que se extendiera en otros más, me separé renuente, prometiendo a él y a mí mismo que regresaría a Needles cuando pudiera, y que no dejaría que pasara el siguiente invierno sin hacerlo, para concluir la transcripción del relato. Para el siguiente invierno Inyo-Kutavare había muerto, y el relato por lo tanto permanece inconcluso [...] Era totalmente ciego. Estaba por debajo del promedio de estatura de los mojaves, era flaco, enjuto, casi frágil por la edad, su pelo era canoso, largo y descuidado, sus rasgos eran afilados, delicados, finos [...] Se sentó dentro de la vivienda sobre el piso de arena suelta, durante la totalidad de los seis días que estuve con él, en la postura frecuente de los mojave, sus pies detrás o de lado, pero nunca con las piernas cruzadas. Se sentaba quieto pero fumaba todos los cigarros *Sweet Caporal* que yo le daba. Sus compañeras se sentaban alrededor a escuchar o se iban y venían según tuvieran cosas que hacer.

A lo cual Snyder agrega el siguiente enunciado: “Ese viejo sentado en la arena contando su relato es en quien debemos convertirnos, no en A. L. Kroeber, aunque él sea buena persona.”

abstracciones dentro de nuestro concepto y uso de la lengua, de tal manera que la otra función de la lengua, el habla, parece estar tan necesitada de restauración que muchos de nosotros nos remontamos a los jeroglíficos o a los ideogramas para tener balance. (La distinción aquí es entre el lenguaje como acto del instante y el lenguaje como el acto del pensamiento acerca del instante.)”

56. Kroeber fue un importante antropólogo norteamericano que se dedicó a investigar las culturas indígenas del suroeste y oeste de Estados Unidos. Murió en 1960.

Aquí el cambio de modelo es aparente, pues el poeta-como-informante y los aborígenes del mundo están en la misma relación con aquellos que hablan de la poesía o del arte fuera de la esfera de su creación. El antagonismo entre la literatura y la crítica es, para el poeta y para el artista, igual a la que el activista indio siente contra la antropología. Es una cuestión, para decirlo de una vez, de derecho de autodefinición.

7) Hay un incremento en el uso del tiempo real, el tiempo extendido, etc., y/o una corrosión de la diferencia entre éstos y el tiempo teatral, de acuerdo con la perspectiva transformadora de la “obra” como un proceso que realmente está ocurriendo. (Las formas análogas a esto, es decir, los modos alternativos de narración y *performance*, nuevamente son buscados en los rituales tribales/orales.) Además, la línea del *performance* que usa técnicas similares de tiempo extendido para conseguir transformaciones (de la identidad, de la conciencia, etc.) es paralela a la línea de la meditación tradicional (*mantra* y *yantra* en el contexto tántrico), así como también se busca la exploración de los límites de la mente, lo cual Snyder afirma que es la obra central del hombre contemporáneo, o Duchamp, desde una perspectiva no tan diferente, dice “poner al arte otra vez al servicio de la mente”.

\*

Para todo este reconocimiento de los orígenes culturales y sus particularidades, el punto decisivo y la paradoja es que el lugar (si no es que la postura) del artista y del poeta están cada vez más allá de la cultura. Esta es una característica inevitable de las sociedades biosféricas, que han sido imperialistas en sus formas tempranas y han estado basadas en el paradigma de “la cultura dominante” (principalmente los mitos *nobles e imperiales* de la “civilización occidental” y del “progreso” del modelo occidental o europeo). En su fase vanguardista estas sociedades han estado

dirigiéndose al “*simposium* del todo” avizorado por Robert Duncan.<sup>57</sup> Este fenómeno, sentido más fuertemente en el Occidente industrializado y capitalista, es probablemente el último movimiento de esta clase iniciado por los euro-norteamericanos, es decir, un reconocimiento proveniente del nuevo/viejo orden en el que el todo es igual, pero no mayor, que las obras de todas sus partes.

57. Este concepto de Duncan es muy relevante para Rothenberg, quien lo cita en su prefacio de *A Big Jewish Book*: “La mujer, el proletario, el forastero; el animal y el vegetal, el inconsciente y lo desconocido; el criminal y el fracasado —lo que ha sido marginal y vagabundo debe retornar para ser admitido en la creación de lo que nosotros consideramos que somos.”

*Gematría* es el término general para una variedad de prácticas codificadas tradicionales usadas por los místicos-poetas judíos para establecer correspondencias entre palabras o entre series de palabras, fundadas en la equivalencia numérica de las sumas de sus letras o en el intercambio de las letras de acuerdo con cierto juego de reglas. El método numérico —la *gematría per se*— típicamente tomaba al *alef* por 1, *bet* por 2, *yod* por 10, *kuf* por 100, etcétera, hasta *tav* (la última letra) por 400. Posteriormente fueron introducidos algunos métodos más complicados (*v.g.* la reducción a un solo dígito, etc.). Los métodos no-numéricos incluyen: 1) anagramas, reacomodos de las letras de una palabra para formar una nueva palabra o una serie de palabras, como de “Dog” se obtiene “God” en inglés; 2) *notarikon*, la derivación de una nueva palabra obtenida de las letras iniciales de otras o viceversa, como “Dios” de “Dar Iluminación o Saber”<sup>59</sup>; y 3) *temura*, distintos sistemas de códigos de letras, *v.g.* el muy común en el cual la primera mitad del alfabeto es colocada encima de la segunda y las letras son sustituidas de acuerdo a las hileras resultantes, etc., para buscar combinaciones significativas.

58. Se trata de un “comentario” incluido en *A Big Jewish Book. Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present* (Anchor Books, 1978).

59. El ejemplo de Rothenberg es “god” de “garden of delight”.

Este tipo de procesos se remonta a prácticas griegas, incluso babilónicas, y luego penetran tempranamente en la literatura rabínica. Pero su mayor desarrollo se produjo a partir de los cabalistas del siglo XII, quienes usaban la *gematría* tanto para descubrir nombres angélicos y divinos como para develar correspondencias entre ideas e imágenes sin interferencia subjetiva. Cuando estos juegos son dispuestos como poemas, se hace evidente la semejanza de la *gematría* con la actual poesía de correspondencias, y también su similitud con los casos de la poesía y el arte-proceso, basados en fórmulas mecánicas para generar series de permutaciones y combinaciones simples o extensas. Un ejemplo de esto son los “vocabularios” de Jackson Mac Low donde el texto (o el marcador) “es un dibujo, una pintura o collage que contiene todas las palabras que me vienen a la mente (o que puedo meter en el papel o el lienzo) que se escriben únicamente con las letras del nombre de alguna persona”. Este método es muy cercano, incluso en su intención, a los anagramas de la *gematría*.

Si bien es cierto que la *gematría* numérica y la *temura* son fácilmente asequibles en un lenguaje como el hebreo que se escribe sin vocales, la posibilidad de elaboraciones semejantes en otros idiomas no debe ser descartada. Los poemas generados a través de la *gematría* también pueden ser compuestos mediante la traducción del hebreo.

*Mesías*

Víbora.

*El alma de Adán*

Lilith.

*El Jardín*

Sombra.

Piedra.

El cerebro.<sup>60</sup>

La ejecución de esta traducción puede, de hecho, agregar intensidad a la aparente “distancia y poder” de los términos de estas combinaciones; esto es, una relación directa que los poetas del siglo xx consideran la base de la imagen poética.

60. En el postfacio a su libro de poesía aleatoria *Gematria* (1994), Rothenberg explica que utilizando la lista de palabras dada por el libro de Gutman G. Locks *The Spice of Torah—Gematria*, establece equivalencias entre frases y oraciones provenientes del Pentateuco, donde cada una de ellas tiene un valor numérico. Rothenberg luego reúne versos con construcciones verbales de valores numéricos iguales; por ejemplo, el vocablo “mesías” y “víbora” valen, en hebreo, lo mismo. *Gematria complete* fue publicada en 2009 por Marick Press.



## PREFACIO PARA *THAT DADA STRAIN*<sup>61</sup>

En una lectura de poesía, la voz acarrea el equivalente que el poeta posee de una tradición oral, diciendo cosas que el poema escrito ha dejado sin decir. Solíamos preguntarnos: ¿Esto traiciona al poema? ¿o permite que una audiencia de extraños comparta algo de lo que es tan obvio al poeta que termina entrando al poema como algo enteramente natural —aquello que no puede y no debe ser omitido? En mi propio mundo —por decirlo así— los padres DADA que habitan los poemas que abren este libro son figuras necesarias, y evocarlos junto a sus leyendas no es acto más erudito que evocar a Moisés o a George Washington o a Harpo o a Karl Marx, y así por el estilo. Pero no puedo asumir, cuando recorro a Tzara o a Hugo Ball, por ejemplo, que haya una tradición común que sea compartida por cualquier grupo de oyentes a los cuales me dirigiese —por eso es que comienzo mi lectura diciendo: “Este es un poema para Hugo Ball, quien fundó en 1916 el Cabaret Voltaire en Zurich y se fue a las montañas de Suiza para morir ahí como una especie de santo DADA católico.” Es una cuestión de manejo y de un deseo (a costa del misterio final del poema) de ser verdaderamente comprendido.

61. Se trata del prefacio a su poemario *That Dada Strain* (New Directions, 1983). El prefacio está fechado en octubre de 1982.

La obra es clara para mí acerca de las personas y lugares nombrados —no menos que acerca de sus figuras imaginales y su sintaxis. En el caso presente la primera fuerza que yo evocaría es aquella de un movimiento DADA casi con un siglo de historia. Sus autores han pasado, como diría Blake, a la “Eternidad”, para convertirse en los padres de los actos imaginales hechos en su memoria. El espíritu que se conserva es la resistencia final a la tiranía de la propia obra, tal como emerge en la insistencia del manifiesto de Tzara cuando dice que “los verdaderos dadaístas están contra Dadá”. La medida de su fracaso (y del nuestro) depende del grado de divergencia respecto a su blanco más desafiante: “la liberación de las fuerzas creativas de la tutela de los abogados del poder”.

Al final de *Vienna Blood* me encontré regresando a Tzara y a DADA —un paso que Diane Wakoski describió como mi haber tomado DADA como mi *musa*, no (dijo ella) como “una mujer con alas flotando alrededor de la casa [sino] cualquier cosa que te interesa, te excita y te previene a tomarte a ti mismo”. Como tal cosa, los dadaístas fueron para mí tanto niños y (en una lectura de su nombre que ellos mismo se negaron) padres —literalmente la generación de mi propio padre. Muertos e idos ahora, se convierten, como él, en retrospectiva, en vidas totales: Ball como el sacerdote-chamán convertido en santo, como ya dije; Schwitters renombrando a DADA “Merz” y erigiendo en su casa de Hanover un memorial escultórico expandido a DADA antes de su salida durante la guerra hacia Noruega e Inglaterra (Ambleside); y Picabia como *playboy* DADA desplazándose entre mundos de los dos lados del Atlántico como Papa de una nueva e inexistente iglesia DADA. El Querubín Encubridor —viniendo a mí de Blake y Ezequiel en mi propia polémica contra el crítico anti-DADA Harold Bloom— es la imagen segura de la autoridad y de la represión (Iglesia y Estado) que nos impide construir nuevos mundos y lenguajes.

Nadie, por supuesto, es realmente DADA en la actualidad, pero la resistencia (mientras continúe) puede ser una mirada lo suficientemente hacia atrás como para tomar en cuenta a aquellos que vinieron antes que nosotros. Visto de esta manera, su avance a través del lenguaje —su co-

lapso y reconstrucción— fue lo que los llevó a inventar nuevos lenguajes (como la poesía despalabrada de Ball) en los que la profecía de Apollinaire sería cumplida: “la victoria estará por encima de todo / para ver de cierto en la distancia / para ver todo / de cerca / de tal forma que todo tenga un nuevo nombre”. En mi propio caso, trabajo en esto desde dos fuentes obvias —lo que parece tener poca referencia fuera de mi propio lenguaje y percepción, y lo que sigue de cerca las visiones y los actos de lenguaje de otros—. Como casi no ocurre en la mayoría de los poemas de la primera sección, aquellos de “Geografías Imaginales” toman el primer camino y no requieren explicación ulterior. De esa forma son reflexiones sobre procedimientos compartidos por los poetas dadaístas y por otros —vincular palabras por letras, número, forma y sonido, registrando asociaciones entre imágenes para las cuales no hay clave disponible, si es que alguna vez la tuvieron.

La última sección de este libro es mi intento para combatir incluso esta fascinación por el lenguaje —retornar al mundo en el cual los seres humanos todavía sufren tanto por la falta de pan como de palabras. En las lecturas me he dado cuenta que, por mucho que los elementos dentro de éstos se muevan y colisionen, puedo interpretar la mayoría de estos poemas de una manera recta. Las excepciones, posiblemente, tienen que ver con las referencias a las ceremonias yaqui de semana santa en las cuales estuve cuatro días entre payasos chapayeka y soldados romanos de velos negros, viendo detrás de las figuras cómicas un mundo de judíos fantasiados (pero que nunca son nombrados como tales), lo que me trajo memorias de mis propias imágenes de mi libro *Polonia/1931* o, en el poema final, una visita a la chamana mazateca María Sabina, cuya poesía cantada y su sentido de aún otro “colapso del lenguaje” he ayudado en otra parte a traer a luz.<sup>62</sup> Detrás de estos dos eventos, sentí la presencia en forma

62. Se refiere a su colaboración en la edición de *María Sabina: her Life and Chants* de Álvaro Estrada (Ross-Erikon Publishers, Santa Barbara, 1981). Una versión extendida es *María Sabina Selections* publicado por la Universidad de California en el 2003.

tradicional de lo que los poetas de nuestra propia cultura han perseguido por largo tiempo: una entrada a lo que los yaquis tan bellamente llaman “el mundo encantado” o “mundo florido”, o que María Sabina, aún desde otra perspectiva, denomina “el Libro del Lenguaje”.

Finalmente, me gustaría llamar la atención en el hecho de que el título del libro, *Esa tonada Dada (That Dada Strain)* no proviene del todo del DADA europeo sino de las tradiciones de jazz y blues de los años veinte del siglo XX —específicamente por el título de una canción temprana del jazz. Yo tomaría esa coincidencia como claramente “dada”, incluso cabalística, y lo dejaría, así, en eso.

## LA ETNOPOÉTICA Y LA POÉTICA (HUMANA)<sup>63</sup>

Unas pocas palabras, primero, como uno de los responsables del plan para la presente reunión.

El tema subyacente es lo que en otra parte hemos llamado *etnopoética* y la pregunta por sus posibles expansiones, pero (deliberadamente), a excepción del título de mi propia intervención, no usamos ese término en el anuncio de la conferencia. Esto, por consiguiente, no es (estrictamente) una conferencia sobre etnopoética como ha sido discutida en otras ocasiones por muchos de los aquí reunidos.

Ni tampoco está limitada a tradiciones “no-occidentales”.

No se trata de una falta de dedicación a la etnopoética por parte de los organizadores —particularmente su servidor—, sino que una conferencia sobre etnopoética o, más específicamente, una conferencia no-occidental, se hubiese tenido que enfocar a otras energías que las que aquí hemos reunido y no sería fiel (sin extender demasiado el concepto) a un “Symposium of the *Whole*”<sup>64</sup>, que quiere decir literalmente lo que

63. Se trata de una pieza preparada para la conferencia “Symposium of the Whole: Toward a Human Poetics”, realizada en marzo de 1983, en el Center for the Humanities, de la University of Southern California, Los Angeles. Apareció publicada en *Poetics & Polemics*.

64. “Whole” en inglés significa *todo*, *entero* y también *íntegro*, *sano*.

dice. No digo que se trate de un simposium del TODO, tampoco, sino que estamos aquí para hablar de lo que un simposium de ese especie, una configuración de ese tipo, podría significar.

Así, hemos decidido que se disperse un tanto, a la vez que comenzamos (desde mi propia posición) con un sentido de la etnopoética como una parte necesaria de cualquiera nueva poética que anhelemos desarrollar... y una parte necesaria de una búsqueda, no de lo “primitivo” (como lo aclararía Stanley Diamond) sino de una poética primaria, una idea de la poesía basada en el interjuego y encontronazo de culturas que pueden no formar parte —para bien o para mal— de nuestra posibilidad humana.

Me gustaría comenzar mi contribución remitiendo al prefacio de mi recopilación *Symposium of the Whole: A Range of Discourses toward an Ethnopoetics*, que Diane Rothenberg y yo realizamos y que fue publicada por la Universidad de California, y agregar también, en particular, algunas cuestiones aún no resueltas, algunas nuevas propuestas, y algunas necesarias (según creo) precauciones, al comenzar el presente trabajo.

Al revisar ese prefacio me pareció, primero que todo, que ya había muchas diferentes clases de etnopoéticas entre nosotros. Enlistaré algunas de ellas sin pretender ser exhaustivo y con la certeza de que cualquier etnopoética, incluida la mía, necesariamente involucra cierta fusión con otras. No intento ser preciso aquí, sino más bien dar cierta idea de cómo a veces hemos llegado a ellas.

Nathaniel Tarn ha hablado de la etnopoética como “la intersección entre la poesía y la antropología en nuestro tiempo”. Según esta concepción cualquier aproximación basada en lo cultural o cualquier búsqueda furtiva de un poeta en el territorio de lo antropológico alcanzarían esta “definición”.

Una segunda aproximación se centra en la idea de un algo “primitivo” o de una dicotomía entre lo primitivo y lo civilizado. Diamond en la antropología, Snyder en la poesía son dos ejemplos primarios —con un fuerte énfasis en la obra de Snyder referente a las raíces de la poesía en el

paleolítico y sus proyecciones acerca de las alternativas ecológicas y comunales.

Cercana a lo “primitivo” está esa otra aproximación que se enfoca en la idea de una poesía oral. Aunque el dominio de lo oral continúa claramente en culturas que en ningún caso se podría clasificar como tecnológicamente “primitivas”. El interés en el *performance* a través de una gama amplia de culturas puede que sea sinónimo de lo oral, a la vez que se extiende hacia culturas con un sistema fijo de escritura.

La ecuación entre etnopoética y lo no-occidental o las culturas del tercer mundo es lo suficientemente común y, de nuevo, la divergencia entre lo puramente oral y esto se hace presente.

Poesía étnica, en el contexto estadounidense, a veces se vincula con etnopoética, aunque no siempre. Percibo y reconozco esta relación de ideas, pero sospecho que conduce a tanta claridad como confusión.

Hay aún otra aproximación, que identifica las formas tradicionales de poesía y su interpretación corpórea con ciertas formas “experimentales” en nuestro tiempo. Richard Schechner habló explícitamente de esto en una conferencia etnopoética previa, al incluir lo “vanguardista” en la “categoría” de teatro tradicional ritual visto como “transformacional”, y, supongo, al hacer analogías entre obras tribales y experimentales en *Technicians of the Sacred* y *Shaking the Pumpkin* es un gesto implícito en esa dirección. Tal como también lo es —ya sea por un Simon Ortiz o por un Gary Snyder (o por cualquiera de nosotros)— la incorporación de algún aspecto de lo etnopoético en nuestra obra personal.

Y, finalmente, hay una aproximación más técnica, usualmente relacionada con la traducción, practicada por antropólogos como Dell Hymes, Dennis Tedlock y Allan Burns; se trata de otra aproximación bastante útil que presenta o revela sistemas poéticos enteros desde dentro de esas culturas particulares.

Lo que veo en común en todas estas aproximaciones es, en lo negativo, un rechazo a la supremacía de las ideas occidentales del arte y, en lo

positivo, una intención de abarcar todas esas otras formas y gestos excluidos por la jerarquía europea o occidental en general. En ese sentido, asimismo, la etnopoética puede ser vista como una estrategia —una de muchas— dirigida contra el cierre y las versiones “autoritarias”, permitiendo que la voz individual emerja y se libere (en palabras del viejo profeta dadaísta Richard Huelsenbeck) “de la tutela de los defensores del poder”.

Tales etnopoéticas se unen también —al menos en los poetas envueltos en estas búsquedas— con una idea que ha estado presente fuertemente al menos desde los tiempos de los románticos: la idea de la poesía relacionada con una exploración de los comienzos: un nuevo inicio hacia un arte en el cual (en palabras de Duncan o más) “todo es posible”. Eliade usó más o menos las mismas palabras cuando describió el arte del chamán tradicional; y William Carlos Williams, al hablar en el nombre de un “nuevo localismo” (la etnopoética, en cierto sentido, en el entretejimiento de tales localismos), identificó la nueva poesía como “un movimiento, primera y finalmente, para aclarar el CAMPO [...] un fuerte impulso para comenzar al comienzo”. Y el comienzo, dejó claro, requería un redescubrimiento/recuperación, una reconsideración, de los orígenes, en el pasado y de su desarrollo en el presente.

He descubierto algo semejante a todo esto donde quiera que la etnopoética se ha vuelto parte de nuestras preocupaciones presentes más bien que de un estudio de lo remoto y lo exótico, con lo cual no podemos tener ninguna relación vital. Esto me parece igualmente cierto en la obra de nuestro predecesores, poetas y pensadores como los que Diane Rothenberg y yo elegimos incluir en *Symposium of the Whole*:

VICO, que nos dio una etnopoética de la edad de los dioses y de las naciones gentiles;

HERDER, que nos dio una etnopoética del pueblo-naturaleza (como la lengua alemana puede decirlo);

## ETNOPOÉTICAS

BLAKE, que nos dio una etnopoética de Albión y de nuestras energías antediluvianas (una etnopoética gnóstica);  
MARX y ENGELS, que nos dieron una etnopoética de lo comunal;  
THOREAU, que nos dio una etnopoética de la naturaleza;  
RIMBAUD, que nos dio una etnopoética del vidente y del “negro” interno;  
FENOLLOSA, que nos dio una etnopoética del ideograma como “un espléndido flashazo de poesía concreta”;  
POUND, que nos dio una etnopoética de la historia de la tribu y del nuevo vórtice;  
TZARA, que nos dio una etnopoética DADÁ;  
CÉSAIRE, que nos dio una etnopoética de la negritud;  
LORCA, que nos dio una etnopoética del *duende* y de los sonidos negros y de la cultura de la sangre de Manuel Torre;  
GRAVES, que nos dio una etnopoética de la diosa y de la musa;  
ELIADE, que nos dio una etnopoética del chamanismo universal;  
OLSON, que nos dio una etnopoética del mito y de la historia, y una etnopoética proyectiva de la voz;  
SNYDER, que nos dio una etnopoética como nueva ecología/una etnopoética budista;  
DUNCAN, que nos dio el título de una etnopoética de la enteridad.

≈

A partir del primer simposium internacional de etnopoética (el de 1975, en Milwaukee) quedó claro —al menos a mí— que nuestra etnopoética no podía ser contenida con tal facilidad dentro de unos límites fijos, aunque éstos ya se habían ampliado más allá de lo “primitivo”, lo “arcaico”, lo “no-occidental”, incluso lo “oral” (esas aristas de la nueva poética, a la que tanto trabajo nos costó concederle su adecuado lugar). Mi propia

obra —entonces reunía *A Big Jewish Book*— también luchaba con tales límites, a pesar de llevar tiempo tratando de llevar adelante aquello que había sido suprimido. Y desde el tiempo cuando hice *Technicians of the Sacred* como “una gama de poesía de África, América, Asia y Oceanía”, estaba preocupado, digamos, por la ausencia de lo Occidental, lo Europeo, en esa configuración. Tal como la había presentado ahí, la dicotomía Occidental/No-Occidental parecía demasiado clara y excluía una amplia gama de tradiciones (mayormente) subterráneas todavía activas en el presente y que emergían en esas poesías contemporáneas con las que yo me identificaba más. Lo que se necesitaba, llegué a pensar, fue una expansión del discurso para que incluyese lo Europeo y Occidental —a pesar de los temores que tenía (y todavía tengo) acerca de las distorsiones y usos políticos de la mitología y el folclor en el contexto de los nacionalismos europeos de los siglos diecinueve y veinte. Este “proyecto europeo”, por así decirlo, es la obra que me propuse realizar al intentar una edición revisada de *Technicians of the Sacred*, junto con varios intentos de aclarar una cantidad de cosas acerca de las antiguas poesías (las *ur*-poesías) que parecían necesitar que se insistiera más en ellas de lo que ya había hecho en la edición anterior.

Estas *ur*-poesías, en el lado occidental, vincularían el pasado a lo que Snyder llama la Gran Subcultura y George Quasha, “la Otra Tradición”, sugiriendo una relación “de lo que (Frances) Yates denomina ‘El Renacimiento Rosacruz’ a través de Blake, Goethe y Nerval, hacia Alfred Jarry, Erik Satie, ciertos dadaístas y surrealistas, poetas inclasificables como René Daumal y Harry Crosby, y hacia el presente”. (De algo semejante habla Snyder al referirse a “una poderosa subcorriente en todas las grandes civilizaciones [...] que corre [...] sin interrupción desde el chamanismo paleo-siberiano y la pintura rupestre magdaleniana, a través de los megalitos y misterios, los astrónomos, los ritualistas, alquimistas y albigenses, gnósticos y vagantes, hasta llegar a Golden Gate Park”.) Como un proceso poético fundamental —aún vivo entre noso-

tros— las vías presentadas (¡no los sistemas sino las vías!) ayudarían a sanar la división entre el yo y los otros: para localizar en Occidente (como Sylvia Wynter observó en la previa conferencia de Milwaukee) “modos alternos de cognición que han sido ideológicamente suprimidos en nosotros, aunque todavía son una fuerza viva en la vasta mayoría de los pueblos del tercer mundo”.

El llamado que sentí en el simposium de Milwaukee fue integrar la etno-poética en una más completa poética (pan)humana. El término de *poética humana* fue de David Antin, y como alguien me preguntó el otro día, ¿qué poesía no es *humana*? Como Antin, lo usó, sin embargo, era algo en esta dirección:

De la variedad de las actividades del lenguaje humano hay una cantidad de discursos más o menos bien definidos que son géneros universales, cuya estructura expectativa son la fuente de toda actividad poética. Si hay un lugar en el cual hay que buscar la ETNOPOÉTICA es ahí, entre esos géneros universales, donde toda invención lingüística comienza. Por ETNOPOÉTICA quiero decir Poética Humana. Supongo *etnos*=pueblos y, por lo tanto, ETNOPOÉTICA=poética del pueblo, o poética del lenguaje natural. [Y otra vez:] Lo que yo temía del término ETNOPOÉTICA era el legado histórico del término *etnos*, una especie de compromiso antropológico respecto al exotismo, a cualquier cosa que nos es remota y de alguna manera diferente: tribal si no somos tribales, religiosa si somos seculares, oscura si somos claros. Ahí *etnos*=otro, así no Poética Humana sino Poética del Otro.

Tomo esto como un intento de entender la poesía en su más amplia gama humana, incluyendo (centralmente para Antin) los usos cotidianos del lenguaje olvidados y que se pueden descubrir y transformar. Una búsqueda de los “géneros universales” y de las continuidades entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje humano, continuidades que pueden, al mismo tiempo, respetar las distinciones y las diferencias/potencialidades

como un modo de mermar las arrogantes afirmaciones acerca de una diferencia *de clase* entre el uno mismo y el otro menos privilegiado.

El proyecto, puesto así, probablemente suena más magnánimo de lo que realmente es, ya que, claramente, como todos los proyectos de este tipo, tienen que ver con nuestros beneficios, nuestra propio crecimiento de comprensión y participación. El “nosotros” en ese caso se refiere, por supuesto, no meramente a los occidentales o europeos sino a todos los contemporáneos, donde quiera que estén ubicados, que viven con un sentido de un mundo mayor que el de su localidad y cultura. Para éstos, las posibilidades de aprendizaje y acción pueden proliferar, inevitablemente, me gustaría pensar, tanto como en la propia naturaleza de nuestras vidas. La cuestión no es, entonces, acerca de si debemos formular una aproximación al “otro” (y, por ende, hacia nosotros) o si acrecentamos nuestro discurso y prácticas al hacer esto, sino decidir si lo hacemos bien o mal.

La cuestión de lo que está “bien” o “mal” es crucial y espinosa; probablemente la cuestión central de una reunión como la nuestra. Es tarde en el juego ya, y me parece (cual sea mi experiencia con todo esto) que todavía estamos apabullados de preconcepciones al entrar a esta obra. He intentado discutir en contra de algunas de estas preconcepciones que encuentro dudosas o probadamente falsas de acuerdo a la investigación real. Y una y otra vez encuentro que es esta parte de mi obra la que resulta más difícil de explicar. Por lo tanto, quisiera hacer unas pocas advertencias:

—lo que debemos hacer, por encima de todo, es evitar clichés sobre las poéticas/etnopoéticas de culturas tecnológicamente más simples; lo cual me condujo a empezar la compilación de *Technicians of the Sacred* con un énfasis en la *complejidad* del lenguaje tribal/oral y el arte (ritual);

—lo que debemos cuestionar —por medio de investigación— es la idea de que el arte y la poesía tradicional son colectivos antes que

individuales; que refleja, de hecho, como escribió Paul Radin, “un individualismo desenfrenado”;

—lo que no debemos asumir es que nuestra cultura por sí sola (o esas culturas más parecidas a la nuestra) es la que exclusivamente ha introducido la reflexibilidad/auto-reflexión al proceso creativo, pues estudiosos como Victor Turner se han esforzado en demostrar la naturaleza reflexiva del ritual y del arte a través de la amplia gama de culturas humanas;

—lo que ya no podemos asumir es que la poesía y el ritual de las culturas tradicionales apuntan al estancamiento, en lugar de apuntar al cambio/transformación, no sólo en un sentido místico sino también en un sentido social; pues, como en la paráfrasis que Olson hace de Heráclito, “lo que no cambia/es la voluntad de cambiar”;

y debemos ser cuidadosos de no asumir

—que la oralidad los define totalmente a “ellos” o que la escritura nos define totalmente a “nosotros” (un mayor intento de esta revisión es explorar —incluso más que en 1968— la universalidad de la escritura/dibujo como una forma primordial de lenguaje);

ni tampoco debemos soslayar

—que la gente ha pensado larga y arduamente —en todas partes— sobre el lenguaje y su realización a través del *performance*;

—que una poética —una “idea sobre la poesía” generalizada— ha surgido una y otra vez en el relato total humano, ni más ni menos “universal” que la poética ateniense, la cual dio inicio a tal línea de pensamiento en Occidente;

—que incluso esta línea de pensamiento está amenazada;

—que el poeticidio avizorado por un Rimbaud o por un Apollinaire es un peligro real y presente;  
—que el arma de la aniquilación es la indiferencia —una pérdida del espíritu— pero también la represión y la ortodoxia, donde quiera que se les encuentre;  
—que lo que amenaza al otro también nos amenaza a nosotros [...] De nuevo, como Sylvia Wyner lo dijo en el Simposium de 1975: “No puede haber ningún concepto de una misión liberal para salvar a los pueblos ‘primitivos’ por el bien de los pueblos ‘primitivos’. El salvar vastas áreas de nuestro ser está dialécticamente relacionado con la destrucción de las condiciones que bloquean el libre desarrollo de las potencialidades humanas de la mayoría de los pueblos en el (tercer) mundo.”<sup>65</sup>

y debemos recordar para nuestro propio bien

—que una poesía del espíritu —una poesía visionaria— no solamente se encuentra fuera de nosotros; que si bien impregna a muchas culturas antiguas, también ha sido, por lo menos desde el siglo diecinueve, un modo prominente entre nuestros propios poetas (y en cierto sentido siempre ha sido probablemente eso, un tipo de cripto-visión). Y al saber esto tenemos la ventaja de descubrir entre las culturas tradicionales cómo es que tales modos han permeado poblaciones enteras y cómo han sido transmitidos a través de milenios

65. Esta parte del texto de Rothenberg contiene todos los puntos anotados al final del prefacio de 1984 a la reedición de *Technicians of the Sacred*, algo común en Rothenberg, quien con los años va componiendo (y publicando y utilizando) textos hasta que cobran su forma (aparentemente) definitiva. En el presente texto, sin embargo, se han añadido varios puntos y también se ha omitido uno, presente en el prefacio de 1984:

“—que mucho de lo que pensamos (demasiado fácilmente) como primitivo o tradicional es, en realidad, la obra de nuestros contemporáneos y una respuesta —como en muchos de los poemas reunidos en esta antología [*Technicians of the Sacred*]— a un mundo que ellos y nosotros compartimos.”

Al hacer todo esto, también podemos descubrir formas que apenas hemos soñado, o que podemos ignorarlas para nuestra propia perdición y difícilmente (por lo que yo veo) para su ventaja. Un resultado será que nuestra poesía cesará de ser “moderna” (como Tristan Tzara, el principal precursor de esta antología de poesía tribal y primitiva, hace mucho tiempo predijo) y emergerá, con la disolución del modernismo, como lo que siempre fue: “un estado de la mente (*esprit*)”... no un interés en una “nueva técnica” sino “en el espíritu”.

Si podemos hacer todo esto, a la vez que mantenemos/estimulamos tanto un respeto por las tradiciones y culturas distantes (con sus propios localismos y particularidades) como por los aspectos desplazados, extraños o constantes de la nuestra, serviremos tanto a lo poético como a lo humano.



## LA BÚSQUEDA DE UNA POÉTICA PRIMORDIAL<sup>66</sup>

Cuando Charles Olson escribió *Projective Verse* en 1950, el autor estaba describiendo, como muchos otros artistas antes y después de él, tanto un método de composición como una postura-ante-la-realidad. Para Olson, el cambio en el verso liberaba al cuerpo y a la mente, permitía la emergencia de una obra de tamaño proyectivo, más grande que el poeta por sí solo o a la par con el o la poeta que va más allá de sus propios límites, hacia la creación de un nuevo poema maximal: una épica considerada un poema que incluye a la historia (Ezra Pound). O, como Clayton Eshleman<sup>67</sup> lo ha dicho más recientemente: “Estoy hablando de una poesía que intenta ser responsable de todo lo que un escritor individual sabe de sí mismo y de su mundo” (a lo que agrega “así es de simple y de sorprendente”).

66. El presente texto es una reescritura de una lectura y performance que tuvo lugar en la Universidad de Iowa en el mes de octubre de 1985 y apareció publicado en *Pre-Faces & Other Writings*.

67. Clayton Eshleman es un poeta y prosista, además de traductor al inglés de Pablo Neruda, César Vallejo, Antonin Artaud y Aimé Césaire. Ha sido el editor de importantes revistas literarias de Estados Unidos como *Caterpillar* y *Sulfur*. Su poesía está relacionada con lo que él llama la “imaginación paleolítica” y la “construcción del inframundo”. Su principal poemario quizá es *Hades in Manganese* (1981).

En referencia a todo esto, sólo quiero decir que espero que todo lo que he dicho sobre la creación de la poesía haya intentado mostrar o descubrir cómo es que esa creación puede reflejar o influir la manera en que vivimos en este mundo o la manera en que ese mundo vive en nosotros. Esta es la esperanza modernista (o post-modernista): que las transformaciones del arte y la vida están inextricablemente conectadas.

(Quiero decir “modernista” en su sentido vanguardista, no en su sentido académico. Espero que los precursores no se remonten a Lowell, Tate o Auden, pienso más bien en Stein y Pound, Zukofsky y Williams, Tzara, Breton, y Artaud, Khlebnikov y Mayakovsky, Huidobro y Vallejo. Todos estos y más.)

La historia de la poesía del siglo veinte es tan variada como la de su pintura y su escultura, su música y su teatro, pero la estrategia académica ha sido encubrir esa riqueza. Imagine el lector (en el presente) una historia del arte moderno que dejase afuera la pintura abstracta o el collage o el cubismo o el surrealismo o Dadá... entonces tendrá una idea de lo que las materias escolares de Literatura (o los llamados programas de “escritura creativa”<sup>68</sup>) nos parecen a los que sabemos que tales cosas también existen en la poesía y sin embargo son ignoradas, y que sabemos además que los primeros movimientos (particularmente el futurismo, Dadá y el surrealismo) fueron esencialmente la obra de poetas.

Una característica del arte moderno (y de la poesía) definido como tal (y esto también incluye a lo post-moderno) ha sido el cuestionamiento del arte mismo como una categoría encerrada y discreta. (Yo solía pensar que “Deconstrucción” era una palabra suficientemente buena para designar

68. “Creative writing.” Bajo este nombre las universidades y las distintas instituciones escolares estadounidenses denominan a la materia en que se pretende enseñar la redacción de la literatura. Funcionan como una mezcla de cátedra universitaria y lo que en Latinoamérica conocemos como taller literario. Los programas de “creative writing” en Estados Unidos tienden a ser conservadores literariamente, tanto en ficción como en verso.

esto, pero después de una o dos décadas de abuso, David Antin dice “cuando escucho la palabra ‘deconstrucción’, traigo mi almohada”.) En un ensayo sobre el “teatro de imágenes” de Robert Wilson, Robert Stearns escribe: “La vanguardia podría ser caracterizada como el grupo de aquellos creadores que no toman su ambiente y sus tradiciones por su valor aparente. Separan y ven sus elementos para reacomodarlos de acuerdo con sus propias necesidades.” La descripción (aunque carente de propósito social) es lo suficientemente general como para incluir la gran gama de posturas y estrategias en el arte y poesía experimental. Ya que (idealmente) nada a nuestro alrededor es tomado a la ligera, y la conclusión y la intención de la obra surge (otra vez, idealmente) de la obra misma, ésta es, por definición, experimental: su resultado es desconocido; su proceso, crucial.

Tales experimentos/redefiniciones/reconstrucciones pueden obrar con estructuras, con ideologías (contextos y contenidos), con materiales y tecnologías o (en cualquier instancia), con combinaciones de todo lo anterior. Señalaré aquí ejemplos en la poesía y en las cercanas artes del lenguaje, en lugar de hacerlo en aquellas artes con las que la mayoría de nosotros probablemente estamos más familiarizados.

Por lo menos desde mi propio punto de vista, veo a la reunión de estas posibilidades como la gran oportunidad para el arte y la poesía en nuestro tiempo. En su lado estructural/composicional, los desplazamientos experimentales han incluido desarrollos dentro de la poesía concreta, visual y tipográfica; notablemente en los experimentos del inglés con el verso proyectivo y la composición-por-campo; en las operaciones sistemáticas del azar (siendo Mac Low y Cage sus dos practicantes principales); en las variaciones del collage y el montaje a través del siglo xx. Experimentos ideológicos/ideacionales permearon a Dadá y al surrealismo durante y después de la primera guerra mundial, a la poesía beat y sus afines en los años cincuenta y sesenta, y a ciertos aspectos del feminismo y otros movimientos de conciencia en las últimas dos décadas. Igualmente, algunos experimentos tan extremos pero menos reconocidos, involu-

craron a los materiales y medios de la poesía —desde el obvio retorno a la poesía como un arte de interpretación pública en vivo hasta la creación de una nueva poesía electrónica (sonorotexto, *poésie sonore*,<sup>69</sup> etc.), los rudimentos de una poesía computacional, y los comienzos (en el otro lado del espectro tecnológico) de una poesía sin sonido en la cultura de los sordomudos.

Este se trata de un campo más amplio para el experimento y el cambio que ha sido puesto en la mesa en las recientes controversias acerca de los poetas L=A=N=G=U=A=G=E y otros por el estilo, y es caracterizado aquí y en otros lados por un sentido de que las viejas reglas o las que parecían ser las viejas reglas —las definiciones básicas dentro de cada arte o entre las artes— están siendo, cada vez más, puestas de lado o revertidas deliberadamente. Los términos —tal como yo los pienso en esta última parte del siglo— estan repletos, aún repletos de paradoja:

—arte sin imágenes y poesía sin palabras (o la poesía sin sonido en el lenguaje de los sordomudos ya mencionada);

—*musique concrete* en todas sus versiones presentes —yéndose atrás hasta las máquinas de ruido y el arte de ruidos de Russolo;

—verso libre (una paradoja en sí, como Williams nos enseñó) y la *palabra en libertad* de Marinetti;

—la poesía asintáctica o antisintáctica desde Stein hasta los poetas L=A=N=G=U=A=G=E (o “totalmente sintáctica” en las palabras de Barret Watten) —y un cuestionamiento, para ellos, para mí o para la mayoría de nosotros, de la naturaleza y los límites del significado;

—una poesía de formas elementarias —letras y números— que trabaja con alfabetos reducidos (Otto Nebel) o con alfabetos extendidos (Isidore Isou) o que lee los números como palabras (Kurt Schwitters) o a las palabras como números (neo-*gematría* y otros movimientos ulteriores).

69. Su creador es Henri Chopin (n. 1922): “La poesía es canción, danza, juego, paso, color, línea... el ‘mundo físico’... desháganse de todos esos pedazos de papel, enteros, rotos, envueltos o no. Es el cuerpo humano lo que es la poesía, es las calles.”

Ninguno de éstos han dominado mucho tiempo, aunque algunos inicialmente clamen el dominio.

Similarmente las fronteras entre y dentro de las artes se disuelve, hacia una edad del *intermedia*<sup>70</sup> y de formas híbridas del arte. La distinción entre poesía y prosa se rompe, como sucede con la distinción que había entre palabra e imagen. Las definiciones acerca de un alto y bajo arte se desechan: el canto primitivo, la canción pop se convierten en parte del arsenal del poeta: nuevos instrumentos a nuestra disposición. El lenguaje cotidiano choca o expulsa al lenguaje exaltado de una poesía más vieja —como el arte que busca echar abajo las fronteras entre él y la vida cotidiana, para reingresar a la dimensión mundana o hacer “surgir” lo mundano dentro del arte. Al mismo tiempo que algunos poetas reclaman las funciones proféticas y visionarias, ellos o sus contemporáneos alteran la naturaleza física y ubicación del poema: nuevas formas de libros, nuevos materiales de impresión (metal, acetato y cinta; los bloques de madera de Karl Young, los relojes y peces de Emmett Williams; los poemas en plumas, en camisetas, en cuerpos); la poesía como escultura en las obras de Finlay o en las de Goeritz, y más central y perdurablemente en las lecturas de poesía y el *performance*, moviéndose de la página hacia la sala de lectura, el teatro, la galería, el café, la iglesia, la prisión y la calle. (Michael Davidson escribe acerca de un posmodernismo que extiende uno de los impulsos del modernismo: “La frontera acerca de lo que es posible en la escritura es una ficción creada por y dentro de la escritura. Sólo cuando se reconoce la frontera como algo movable se puede hacer un elemento generador en el arte en lugar de ser un obstáculo para su crecimiento.”)

Las viejas fronteras están ahora siendo cuestionadas. La poesía no es el único arte del lenguaje (un arte de palabras medido y arreglado en el tiempo), pues músicos como Cage, Berio y Stockhausen han estado tam-

70. *Intermedia* es el término anglosajón, creado por Dick Higgins, para designar la situación en que se mezclan distintas técnicas relacionadas con los medios de información y comunicación, por ejemplo, los poemas verbo-visuales o el *performance*.

bién componiendo con palabras. Artistas han *collageado* palabras, han pintado palabras en lienzos y paredes. Bailarines han danzado al lenguaje, a las palabras. Esto ha estado aquí desde hace mucho tiempo, y ha hecho que la base de la poesía sea algo diferente de lo que era antes.

Este siglo podría ser conocido por su impulso contra las fronteras. Donde las definiciones fueron una vez evidentes y el marco era conocido, ahora estamos en lo abierto —han tomado una postura fuera de los muros. Las obras de arte y la poesía más interesantes son aquellas que cuestionan sus propias formas y contornos, y por implicación las formas y contornos de cualquier cosa que les precedió.

Otra vez algunos ejemplos inmediatos (bastante obvios):

El poema en prosa (incluyendo su extensión reciente por parte de los poetas L=A=N=G=U=A=G=E y otros autores experimentales) cuestiona la frontera entre poesía y prosa.

El poema visual cuestiona la frontera entre poesía y pintura.

Los poemas —tridimensionales— concretos en el jardín de Ian Finlay cuestionan la frontera entre arte y escultura.

La *poésie sonore* de Henri Chopin cuestiona la frontera entre poesía y música.

Éstos ya son parte de nuestra historia y de nuestro presente. Pero es posible ser un maestro-de-poesía (o incluso un doctor-de-poesía) y aún ser ignorante de todo esto. (¡Incluso puede que no sea posible convertirse en un gran doctor sin esa ignorancia!)

Al ser ahora la obra una reinterpretación/revisión, la visión de la poesía va desde el presente hacia el pasado, desde el primer mundo (post) industrial hacia el tercer y cuarto mundo dondequiera que estén. Debido a ese impulso, una poética se convierte en (o incluye) una *etnopoética*. La obra de un poeta se convierte, en cada caso, en una búsqueda de una poesía, arte, teatro o música primordial (¡es esto y no la mera nostalgia del pasado lo que nos ha empujado a muchos a buscar la poesía a través de una gama de tiempos y culturas!). Esa búsqueda ha sido acompañada por

un siglo de innumerables invenciones y reinventaciones en el arte que hacemos. En un arte en el que “el único fracaso —dice Hugh Kenner— es el fracaso de no inventar”, cada obra se convierte en un modelo para una nueva posibilidad —no solamente cada nueva obra creada sino cada obra recién avistada en los mundos fuera del nuestro.

El arte descubierto como un modelo primordial puede ser minimal o maximal en naturaleza, pero la idea de lo minimal (tanto en un contexto tradicional como en el moderno) es necesariamente engañosa. Lo que era llamado “arte minimal” hace unos pocos años solamente es una parte de lo que quiero decir por ello, pues en lo que estoy pensando es en esos experimentos que exploran la reductiva pregunta clave acerca de lo que es absolutamente esencial en el arte en cuestión —como el teatro pobre (pero no empobrecido/vacío) de Jerzy Grotowski, en el cual el actor (y la audiencia) proveen de los medios suficientes para el evento teatral; o la “música del hombre pobre” de Philip Corner que restringe el sonido a las posibilidades de percusión del cuerpo humano. Las “piezas privadas” de Allan Kaprow (o las más punzantes y políticas obras de Milan Knizk en Checoslovaquia) que imaginan un *performance* sin audiencia. Y algo del mismo minimalismo informa a los *performances* solitarios del poeta que se para ante un público (*stand up poet*), los *autoperformances* de los artistas del *performance*, y así por el estilo. Es un poco como el poema de Emily Dickinson acerca de la definición mínima de una pradera: “Se necesita un trébol y una abeja / un ensueño / el ensueño por sí solo basta / si son escasas las abejas.”

Pero los treboles y las abejas proliferan; y junto a, o dentro de las obras minimales, emergen obras maximales que exploran la más completa y más extensa gama de posibilidades humanas, todo esto dentro de la obra singular. El “teatro pobre” coexiste con el teatro épico o el enteramente barroco teatro de imágenes de Robert Wilson. El *intermedia* (como sea que se le renombre) permanece como una presencia en las artes visuales, donde muchas obras también tienen una escala maximal, sea para la

presentación de una forma simple (*The Running Fence* creado por Christo, o su reciente proyecto *Pont Neuf*) o sea para una gran mezcla de formas e imágenes, y lo que Charles Olson llamó “tamaño proyectivo” conduce a los poetas hacia el área del poema largo, la épica de muchas fases que viene de Pound, Williams y Zukofsky hasta el presente inmediato.

Detrás de tales visiones barrocas también reposa el sentido de una búsqueda de lo primordial que reúne al presente con el pasado remoto. (Es esta clase de búsqueda lo que me ha ocupado desde los años cincuenta.) Una palabra frecuentemente escuchada en las discusiones del intermedia, y acerca del *performance* en particular, es *Gesamtkunstwerk* de Wagner (lit. obra de arte total) —con su sentido de *opera* (plural) anteponiéndose a *opus* (singular)— considerada una reintegración de un arte primordial unificado que ha atravesado división/*sparagmos*. Para aquellos como Wagner, la fuente primaria era griega: para nosotros se remonta al más remoto pasado o al (aparentemente) remoto presente con sus culturas y subculturas sobrevivientes, en las cuales el ritual muestra un arte de múltiples medios y extremos. Así, cualquier obra-fuente, si se le aprecia como un todo, es compleja —tal como el antropólogo Victor Turner describía al ritual no como “una preocupación obsesionante con ciertos actos repetitivos, sino una inmensa orquestación de géneros en todos los códigos sensibles disponibles: habla, música, canto; la presentación de objetos altamente elaborados, tales como máscaras; pinturas en paredes y cuerpos; formas escultóricas; complejos altares de muchas hileras; disfraces; formas de baile con complejas gramáticas y vocabularios de movimientos corporales, gestos y expresiones faciales”.

“Primitivo significa complejo”, dije al principio del pre-facio a mi antología *Technicians of the Sacred*, teniendo en mente algo por el estilo a lo dicho por Turner.<sup>71</sup>

71. Victor Turner es el antropólogo y autor de un libro fundamental *The Ritual Process: Structure and Anti-structure* publicado en 1969, en el que continúa la meditación iniciada por Arnold Van Gennep acerca de los ritos de pasaje, es decir, los métodos simbólico-

Pero todo esto está demasiado inclinado del lado del arte, como si los cambios contemplados sólo se hubieran formado en la mente. Tales redefiniciones, limitadas a la creación de arte o de poesía, son, por supuesto, posibles. Probablemente donde el arte moderno y post-moderno ha sido más fácilmente aceptado es en este sentido limitado. (La aceptación más amplia de la *nueva* poesía ha sido, por el contrario, del lado del contenido.) El panorama más amplio, entre nuestros contemporáneos y en aquellos que estuvieron aquí antes que nosotros, incluye a la vez una redefinición de lo que es ser humano —por medio de experimentos sobre nosotros mismos (con nuestras obras y pensamientos) y del intercambio y las observaciones sobre otros. El paradigma más viejo acerca de la humanidad indicaba que la humanidad evolucionaba (verticalmente) de lo “primitivo” a lo “civilizado”, de lo no-occidental a lo occidental, con el hombre europeo “racional” parado en el ápice, el cual se desarrolló junto con el imperialismo europeo y su expresión antropológica, mientras que el nuevo paradigma —una humanidad común y de muchas ramas— se originó primeramente dentro del mismo imperialismo, pero luego comenzó a virar con la desintegración de éste.

El proyecto etnopoético —el cual me concierne de manera central— ha buscado derogar el desprecio a la conciencia, honrar las formas subterráneas que han mantenida viva una virtual poética de liberación, conectar nuestra obra con obras tradicionales que ponían el énfasis en la transformación y no en la estasis. Y esto no ha sido solamente un búsqueda estética sino una búsqueda de modelos para una nueva sociedad basada en su pasado humano real y en su potencial: modelos comunales,

mítico-rituales por los cuales un miembro de la tribu es impulsado a adquirir una nueva definición de sí mismo y el grupo. La obra de Turner es amplia y diversa; a Rothenberg, esencialmente, le interesan dos aspectos: 1) Turner enfatizó el carácter (auto)crítico de las sociedades “primitivas”, es decir, su preocupación por permitir la modificación (renovación) y 2) los procedimientos (rituales) por los cuales estas sociedades se re-inventan (y sus periodos “liminales”).

ecológicos, participatorios, liminales (transformacionales). Éstos no han sido invenciones efímeras —la obra de una vanguardia que ha perdido su visión a futuro y su nombre, sino el propósito y el proyecto central de este siglo, que ahora se rinde para nuestro propio riesgo.

Déjenme repetir lo que he dicho muchas veces.

Ahora la obra visible es enorme. Como tal nos deja ver, como si fuera por primera vez, las muchas caras de la poesía, cuya gama y variedad hacen que la idea de una sola definición (a nuestra imagen) sea obsoleta, reductiva. Al mismo tiempo muestra el poder de aquellas tradiciones singulares que se han desarrollado bajo particulares condiciones culturales e históricas. Y el resultado de todo es éste: que ahora sabemos, de verdad sabemos, que las fuentes de la poesía están en un centro realmente humano: en el ritual y en las obras, en actos de especulación e imaginación, en un chamanismo cuya más orgullosa herramienta es el lenguaje.

No podemos decir que nos hacemos chamanes —o sacerdotes o magos— por ello, sino que nuestras semejanzas y diferencias con aquellos otros son el tema escondido de la mayoría de lo que hacemos. Desde mi propia perspectiva es una obra en común: un gran trabajo de síntesis. Está cambiando, siempre cambiando, ya que la ambición que la propela es volátil. En un punto parece centrarse en la profecía y la visión; en otro, en el momento experiencial que precede al poema o en el acto de interpretación corporal que lo acompaña o le sigue; o aún en otro punto, en el proceso de escribir y componer o en el lenguaje del poema que se convierte en un foco en sí mismo. En este último caso yo he encontrado la idea de una *poesía-centrada-en-el-lenguaje*, no solamente entre nosotros, sino en la obra de chamanes y poetas como María Sabina, quienes no hacen poemas describiendo una “experiencia” o incluso una “visión”, sino que buscan un lenguaje cuya fuente está en un mundo más allá de lo “meramente” experiencial —más precisamente para ella: ¡en el Lenguaje mismo! Sería maravilloso tocar todas esas bases nosotros mismos, pero

también es bueno que haya otros, siendo tan volátiles como somos, haciendo lo que nosotros fracasamos en hacer.

El desasosiego de nuestra poesía es el reflejo de un desasosiego aún más profundo —lo que Robert Duncan llamó “este oscuro y dudoso presentimiento (donde) [...] todas las cosas han sido llamadas hacia sus comparaciones [...] no en nuestra identificación con una jerarquía de altas formas, sino en nuestra identificación con el universo”. Es, por lo menos, una comparación de todas nuestras posibles humanidades (y las obras que surgen ahí) llevada a su más grandioso (post)moderno extremo. Y, sin embargo, el nuevo paradigma, el modelo que esto sugiere, es todavía parcial, pues la desintegración del viejo imperialismo/etnocentrismo es (ahora lo sabemos) también todavía parcial.



“JE EST UN AUTRE”: LA ETNOPOÉTICA Y EL POETA COMO OTRO<sup>72</sup>

Hoy quiero proclamar mi propia otredad y proclamarla por lo que es.

[Apuntando a la cabeza y el corazón]

Hay muchos “otros” en mí.

[Pausa.]

Antes de que hubiera etnopoética estaba el mundo.

Quiero decir que emergimos de la segunda guerra *mundial* y sabíamos que era más grande que ello. El mundo, quiero decir.

El mundo como Europa no era el mundo que la mente ahora conocía.

Y algo había sucedido que permitió que la mente conociera muchos mundos —cada uno de los cuales era un “otro” para la mente.

Europa era también “otro”.

América era “otro”.

Lo que era exótico y lo que estaba cerca, a la mano, era “otro”.

72. La primera versión de este texto fue leída en las reuniones de la Modern Language Association, el 29 de diciembre de 1989, en Washington D.C. No ha aparecido publicada en ningún libro de Rothenberg en inglés, pero fue incluido (en su versión en portugués) en *Etno-poesia no milênio*, de Sergio Cohn (ed.) y Luci Collin (trad.) (Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2006). Su aparición impresa original fue en *American Anthropologist*, vol. 96, núm. 3, 1994.

Tú y yo éramos “otros” a nosotros mismos, nuestras mentes.

La mente que la mente conocía era una otredad final: un hábitat de mentes y mundos.

(Esto emergió. El mundo lo emergió).

Lo que conoces es lo que eres. Lo que la mente puede sujetar es lo que la mente

es.

Basta, dice la mente. Hay político en esto y, sin embargo, no hay política.

Hay un conocimiento aquí que mezcla lo real y lo irreal, que abre.

Hay también la temblorosa obstinación de un mundo en el cual, Rimbaud nos dijo, “yo” es un “otro”.

¿Qué quiso decir por ello?

¿Qué quiero yo decir?

“Yo” es “otro”, es “un otro”, es “el otro”.

(Hay también “tú”).

Si la mente da forma, configura al mundo que conoce o sujeta, ¿hay una mente imperial/colonizadora trabajando aquí, o está la mente como formadora y mezcladora todavía continuando su vieja obra: hacer una imagen del mundo a partir de lo que le aparece?

¿Y qué aparece a ella?

El mundo.

En 1965, nuestro colega viajero, Charles Olson, leyó, ante una congregación en un festival en Berkeley, un poema que provenía directamente de una traducción —era él mismo una traducción— de una tableta hitita de un milenio o más antes de la cuenta común.

Era el tipo de “otro” que ya estaba viniendo a su mente y por ende a su obra.

(Olson era, como todos sabemos, un hombre de muchos medios.)

Como todos estamos dotados de muchos medios.

Quiero decir, *todos* nosotros.)

Él había estado leyendo de *The Maximus Poems* antes de eso y alguien (no identificado en la transcripción) le preguntó, refiriéndose al material hitita, “¿por qué ir a otra cultura para tener un mito?”

Ahora, para Olson, para quien el mundo se había abierto y para quien ya no había vuelta atrás, la pregunta disparó una respuesta que fue rápida y aguda.

(No había una etnopoética entonces para Olson, pero había un mundo.

Y ese mundo conocía tanto “yo” como “otro”, y en *The Maximus Poems* se volvió un mundo de muchos medios.

“Yo” es un “otro”; “otro” es absorbido en “yo”; es solamente conocido a través de tal absorción y tal re-creación.

Haciendo lo nuevo.)

Lo que Olson dijo fue esto.

“Bien, me desconcierta escuchar eso”, es lo dijo. “Pensé que había hecho un puente entre culturas.” (Aquí la transcripción dice que Olson rió.) Dijo: “No creo en las culturas. Creo que es un montón de cosas tíasas. Creo que simplemente estamos nosotros, y donde estamos posee una particularidad que más vale que usemos porque eso es lo único que tenemos. De otra manera estamos buscando lo ajeno. Pero la particularidad es tan grande como los números en la aritmética. Lo literal es, para mí, lo mismo que lo numeral. Quiero decir, lo literal es la invención de lenguaje y poder, lo mismo de los números. Y así, pues, no hay otra cultura. Hay simplemente la esencia literal y la exactitud de tu propia cultura; es decir, las calles en que vives, la ropa que usas o el color de tu cabello, nada de esto es diferente, digamos, de la habilidad de Giovanni di Paolo de cortar las piernas de Santa Clara o algo por el estilo. La verdad reside únicamente en lo que haces con ella. Y eso quiere decir, *tú*. No creo que haya tal cosa como una creatura de la cultura.”

[¿Y los hititas? Me pregunté.  
Ese otro “literal”.  
Los hititas.  
Los algonquines.  
Los sumerios.  
Los escandinavos.  
Los mayas.  
Lo geográfico y lo arqueológico.  
Los múltiples Olson.  
Aquellos que había atrapado. Apropiado.]

Y luego siguió: “Creo que vivimos tan inmersos en un tiempo aculturarizado que la razón por la que estamos aquí, los que escribimos y nos importa, es para poner un fin a todo esto. Poner un fin a la nación, poner un fin a la cultura, poner un fin a todo tipo de divisiones. Y para esto tienes que poner un fin al *establishment*, dejarlo fuera de funcionamiento... Lo radical de la acción reside en averiguar de qué manera las cosas organizadas son genuinas, iniciales... [de tal modo que el *Imago Mundi*] es inicial en cualquiera de nosotros. Tenemos nuestra imagen del mundo y eso es la creación.”

Se trata de una sutil molestia contra las categorías lo que aquí surgió, en una versión hecha por Olson de aquella “intensidad / asco” que el poeta dadaísta Tristan Tzara nombró.

Una percepción, asimismo, de que las viejas categorías —lo primitivo y lo civilizado, lo bárbaro, lo salvaje, lo culturalizado y lo naturalizado— son insuficientes para nuestros usos presentes, incluso falsos.

De que “yo” y “otro” son también falsos, son trampas para mantenernos lejos del poema.

O, para decirlo de otro modo: que “yo” se vuelve o es el más profundo “otro”: lo interno que no puedes tocar, la vida que siempre se aleja de ti.

[En esta coyuntura comencé a explorar lo judío en mí, un caso de un “otro” en este mundo y también que podría pensarse que está en mí. Dentro de mí.]

Y las palabras de Kafka pronto regresaron: “¿Qué tengo en común con los judíos? Difícilmente tengo algo en común conmigo mismo.”

Qué exótico estoy hoy, quiero decir. Qué pálidos son los otros.

Pero con Olson, asimismo, entra un error de cálculo. Las culturas, a pesar de que las niegue, regresan con sus propias exigencias, sus voces y visiones, que emergen de la desintegración de ese imperio que hizo audible su propia voz.

Etnos es la brillantez y el terror que nos confronta a la vuelta del camino. Ahora mismo.

Pero una etnopoética desalojada de las intensidades de Olson, desalojada de la cultura-del-individuo y del anhelo de “poner un fin a la nación”, “a la cultura” y “a las divisiones” de todo tipo, nos dejaría sólo con el terror. Con la brillantez dejada de lado.

La etnopoética que yo conocí era, primero y último, la obra de poetas. De cierto tipo de poeta.

Como tal su misión era subversiva, cuestionando el imperio incluso mientras se crecía desde él. Transformando.

Era en la obra de individuos que hallaron en la multiplicidad la cura para esa conformidad del pensamiento, del espíritu, esa generalidad que nos roba de nuestros momentos. Que los niega al mundo en su conjunto.

Un juego entre la otredad dentro de mí y las identidades impuestas desde fuera.

[No es una etnopoética como un curso de estudio —sin importar lo mucho que queríamos esto— sino como un curso de acción.]

“Yo” es un “otro”, entonces; se convierte en un mundo de otros.

JEROME ROTHENBERG

Es un proceso de devenir. Un yo-collage. Es infinito y contradictorio.  
Es un “yo” y un “no-yo”.

“¿Me contradigo? Muy bien, me contradigo. El Yo es infinito.  
Contengo multitudes.”

Dijo Rimbaud/Whitman al puro inicio.

Es dónde estamos, la base todavía de cualquier etnopoética por la  
que valga la pena luchar.

Para aquellos para quienes sucede, el mundo está abierto, y la mente  
(por siempre vacía) está por siempre llena.

No hay vuelta atrás, quise decir.

Aquí el milenio lo exige.

Encinitas, California

4.VII.94

## IV. Testimonios, poéticas y polémicas para el milenio

“Ya que lo oculto es insondable, la totalidad es más invisible que visible.” (Clayton Eshleman)

En 1987 había pasado una década o más desde mi poemario *Poland/1931*. Viajé a Polonia por vez primera, a un pueblito llamado Ostrow-Mazowiecka (a sesenta millas al noreste de Varsovia), de donde mis padres habían llegado en 1920. El pueblo todavía existía, tal como la calle Miodowa (que significa “miel”), donde mis abuelos tenían una panadería. No me percaté que el pueblo estaba únicamente a quince millas de Treblinka. Cuando llegamos ahí sólo había un terreno baldío y miles de piedras que constituyen el monumento a los caídos. Además de un grupo de tres personas —otra familia quizás— que parecían estar de día de campo, éramos los únicos ahí, lo cual contrastaba bastante con las muchedumbres de turistas en Auschwitz (Oswiecim) y con la plenitud de la otra Polonia que alguna vez imaginé. La ausencia de los vivos parecía crear un vacío en el que los muertos —los *dibbkis* que habían muerto antes de su tiempo— tenían la libertad de hablar. No era la primera vez que pensaba a la poesía como el lenguaje de los muertos, pero nunca lo había hecho

73. *Khurban* (yiddish, del hebreo *khurban*): destrucción, ruina, devastación, estrago, holocausto; usado tradicionalmente para describir el destino del(os) Templo(s) de Jerusalén, y después para cualquier desastre humano de grandes proporciones. El presente texto se refiere a su poemario *Khurban & Other Poems* (New Directions, 1989); a este poemario pertenecen lo siguientes dos poemas.

tan poderosamente como en ese momento. Personas de mi propia familia murieron sin dejar rastro —con una excepción: un tío, quien había ido al bosque con un grupo de partisanos judíos y que, cuando supo que su esposa e hijos habían sido asesinados en Treblinka, se embriagó en una bodega abandonada y se voló los sesos. Así fue, pues, cómo la historia llegó a nosotros, mucho tiempo antes de que yo escuchara la palabra “holocausto”. Ésta era una palabra con la que nunca me sentí cómodo: era demasiado cristiana y demasiado bella, con mucha resonancia a “sacrificio” que no pude ni puedo entender. El vocablo con el que nos referíamos a ello era la palabra del yiddish-hebreo *khurbn* (khurban), y fue ésta la que me acompañó todo el tiempo que estuvimos en Polonia. Mientras escribía *Poland/1931*, a gran distancia del lugar, decidí deliberadamente que eso no sería un poema acerca del “holocausto”. Había una razón para eso, creo, como ahora la hay para permitir que el *khurbn* de mi tío hable a través de mí. Los poemas que empecé a escuchar en Treblinka me han dado el mensaje más claro acerca de por qué escribo poesía. Esos poemas son también una respuesta a la proposición —hecha por Adorno y otros— de que la poesía no puede o no debe ser escrita después de Auschwitz. Desde entonces, hemos emprendido una búsqueda de los orígenes de la poesía, no sólo como un deseo intencional de comenzar de cero, sino como un reconocimiento de esas otras voces y de los fragmentos de poemas que estas voces dejaron atrás de sí, en el lodo.

*EN LA PALABRA OSCURA, KHURBN...*

En la palabra obscura, khurbn  
todas sus luces se extinguieron

sus palabras eran silencios,  
memorias  
a la deriva por los caminos de los caballos  
hacia la calle de malkiner

un desastre en la lengua materna  
sus palabras vaciadas  
al hablar

retornando a una sola palabra  
la palabra niña  
dicha, con los ojos rojos  
en el pozo helado

así era cómo la decían,  
cómo yo la tomaba de tu voz

JEROME ROTHENBERG

y la mecía  
esa palabra antigua y oscura

aquellos que la decían en los viejos tiempos  
ahora aplacan su lengua

## DOS GESHRAY (EL GRITO)

*Erd, zolst nit tsudekn mayn blut  
un zol nit kayn ort zayn far mayn geshray  
(Job 16:18)*

“practica tu grito” dije  
(¿por qué lo dije?)  
porque era su grito no el mío  
se cernía sobre nosotros vívido  
para nuestros sentidos siempre era vívido tenía  
el sitio central  
luego alguien más vino y se quedó mirándole  
fijamente a los ojos encontrando ahí un recuerdo  
de caballos galopando más rápido las ruedas rojas  
detrás los polacos habían reservado  
un día de fiesta pero el judío  
encerrado en su ropero gritaba  
hacia su chaleco un grito  
que no hacía ruido por lo tanto  
se arremolinaba alrededor del mundo  
tan salvajemente que estrellaba las rocas  
hacía que los zapatos apilados en la puerta  
escupieran sus clavos las cosas testifican  
—la ley lo indica—  
zapatos y aquellos objetos más queridos

como el cabello y la dentadura lo hacen  
mediante su presencia  
No puedo decir que compartan el dolor  
o lo muestren ni siquiera las fotos  
en las que las muecas de los muertos salen a flote  
las muletas en su amontonamiento las prótesis  
dan fe los anteojos dan fe  
las maletas los zapatos de niños los turistas alemanes  
en ese escenario en que oshvientsim se convirtió  
los letreros sobre sus entradas todavía brillan  
todavía inscrito a lo grande  
ARBEIT MACHT FREI  
y al lado HOTEL  
y BAR GASTRONÓMICO  
el espíritu del lugar disolviéndose  
indiferente a su presencia  
ahí con los otros fantasmas  
el tío penando  
sus párpados poniéndose café un ojo  
brotándole del trasero  
este hombre cuyo cuerpo  
es el de un cangrejo  
sus entrañas hacia fuera  
la carne rosa de sus niños  
colgándole  
tanto que sus rodillas daban contra su pecho  
no hay holocausto  
para estos sino sólo khurbn  
la palabra aún dicha por los muertos  
que dicen mi khurbn  
y el khurbn de mis hijos

esta es la única palabra que el poema permite  
pues es la suya  
la palabra como preludio al grito  
entra  
a través del culo  
circulando por las tripas  
hacia la garganta  
y se rompe  
en un alarido un grito  
es su grito el que me pone a temblar  
sollozando en oshvientsim  
y el que permite que el poema surja



## DOLOR<sup>74</sup>

como un nombre por el cual llamar al poema

esto es el hecho de la vida surge  
cada vez que nos movemos  
esta es la carga de los asesinos

mira cómo caminan alrededor  
les da gusto hacerlo

ya que lo que la naturaleza da  
no basta  
la labor de la vida es su engrandecimiento

la iluminación también es dolor

como el amor

74. Aparecido en *Seedings and Other Poems* (New Directions, 1996).



Entre las imágenes más horribles de lo que se volvería el mito del siglo veinte está aquella del Dr. Josef Mengele —el ángel exterminador de Auschwitz— que separaba a las víctimas destinadas directamente a las cámaras de gas de aquellas lo suficientemente saludables para ser perdonadas asignándoseles trabajo terminal. Su gesto característico, al menos en mi visión de éste, era un giro de la muñeca y las lacónicas palabras “tú a la derecha” o “tú a la izquierda”. Una variante del mito nos quiere hacer creer que a Mengele —al tratarse de un hombre con cierta “cultura” o pretensión de ésta— le resultaba triste cumplir con esta tarea que era, por otra parte, inevitable.

Ya que el bien, se nos ha dicho *ad infinitum*, puede algunas veces brotar de la maldad, esperaríamos que la imagen del juicio de Mengele (o sus innumerables homólogos) nos pudiese alejar del modelo de hombre que se elige así mismo en el rol de dios enjuiciador. Por lo menos esperaríamos eso en el dominio del arte: un sitio experimental en el que tales posibilidades humanas pueden ser convertidas en imágenes. “Pour en finir avec le jugement de Dieu” —el gran acto verbal de exorcismo de Artaud— si-

75. Originalmente publicado en la revista *Sulfur*, núm. 2, fechado por Rothenberg el 10 de agosto de 1981. Luego incluido en *Poetics & Polemics*.

guió a los salvajismos de Auschwitz por un par de años; una postura similar, aunque más apacible que la de Artaud, apareció en un vanguardismo tardío, propuesto para crear en el arte y la poesía una función que permitiese el descubrimiento al tiempo que evitaba la pretensión del juicio, característica de la mayoría de las tradiciones críticas y literarias.

1

Recuerdo todo esto al repasar los escritos críticos de Harold Bloom, una labor que me impuse después de leer una pieza especialmente indulgente de su crítica exclusionista que discutiré más adelante. En Bloom, más descaradamente que en otras partes, la idea del crítico como ángel exterminador aparece con su respectivo remordimiento, pero en términos inequívocos. “Sin importar qué tan reticentemente responda”, escribe en *Kabbalah and Criticism*, “estoy involucrado en la formación-decanon, estoy tratando de ayudar a decidir una cuestión que es, en última instancia, de triste importancia: ‘¿Qué poeta debe vivir?’”

Estoy consciente de la hipérbole, incluso el absurdo, de colocar a Bloom junto a Mengele, pero no puedo evitar sentir que Bloom mismo tuvo que tener tal comparación en mente cuando presentó su obra en dichos términos. El juego de una buena parte de su crítica (y por mucho su aspecto más interesante) tiene que ver con su incorporación del misticismo y mitología judía en la descripción de la “poesía post-Iluminista”; y esto incluye, más allá del reforzamiento de los seis tropos retóricos de Bloom o de su poética “revisionista” en general, el uso de figuras sólidamente tradicionales como el Malakh ha-Mavat = Ángel de la Muerte = Satán; y, por una inversión gnóstica y blakeana, dios como Jehova. Su crítica parece obsesionada, a la vez, con la matanza de poetas; mayormente, por supuesto, con poetas matando otros poetas, tanto precursores como contemporáneos, en una verdadera batalla-hasta-la-muerte. Dado todo esto, me parecería improbable que un crítico tan “judío” co-

mo Bloom no se hubiese —al hacer afirmar la función “tú vives / tú mueres” de la crítica— topado con la imagen de Mengele, más o menos de la misma manera que un poeta tan “judío” como yo inmediatamente sentí su presencia.

Volveré pronto a la “cuestión judía”, asimismo retomaré las cuestiones relacionadas con la lucha poética y la formación del canon. Por el momento me gustaría jugar (e incluso *desleer*)<sup>76</sup> algunos de los términos clave de la crítica de Bloom, que juntos forman una coherente aunque espiritualmente mísera visión de la realidad, y que parece dirigida (para aludir a lo que de ella queramos rescatar) contra mucho de lo que yo considero como más valioso en la poesía y arte de este siglo.

## 2

Mucha de la energía de Bloom como crítico ha sido invertida en la exposición de la ceguera de los poetas acerca de sus orígenes en otros poetas; una ceguera y un intento de ocultamiento que involucra, más crucialmente, aquellos poetas que Bloom profesa admirar más fuertemente. Esta obra de exposición es más que el trabajo duro de un crítico, ya sea como simple estudio-de-fuentes o como lo que Geoffrey Hartman llama, usando algunos de los propios términos de Bloom, “un tipo de ‘des-lectura’ que ayuda a los poetas a sobrepasar la influencia de poetas previos” —o, como Bloom, con más precisión ha dicho, “un aliento mortal que nunca cesa de recordarles lo pesada que su herencia es”. El involucra-

76. Rothenberg aquí alude al célebre concepto de *misreading* de Bloom, que puede traducirse como malinterpretación, lectura equivocada, mala lectura, equivocación o confusión (los sentidos comunes de la palabra en inglés) y que en Bloom también tiene un sentido más teórico, semejante —para utilizar el concepto de otro Haroldo, esta vez el concretista— al de “transcreación” o de “traición creadora” (Alfonso Reyes), muy cercana a la idea de Borges de que cada autor inventa a sus precursores. Para capturar esos sentidos del término *misreading* me inclino por el de *deslectura*, es decir, el acto de leer y desleer a la vez.

miento de Bloom es intenso, incluso personal, y lo que finalmente revela es su propia ceguera acerca de las motivaciones de su empresa y sus orígenes en lo que puede ser una profunda lucha, y un antagonismo, hacia los objetos mismos de su admiración. La obra, en otras palabras, es bastante engañosa (para sí mismo y otros); por lo menos si uno falla en notar ciertas confesiones claves que brotan en distintos sitios o si uno llega a creer, debido a la naturaleza radical de los grandes predecesores de Bloom (Milton, Blake, Shelley, Emerson, Whitman, entre otros), que Bloom se está ocupando en el presente —como ellos en el pasado— de una verdadera poética de la liberación. Pero el enfoque de Bloom es, de hecho, el contrario de tal posición.

Para comenzar —y esto no debería sorprender a nadie— la poética de Bloom, tal como él la presenta, es militantemente “literaria”. (Esto no significa que no tenga otros fines a la vista —políticos, sociales, etc.— pero mayormente de lo primero). Él es, por autoproclamación, un “crítico académico”, que presenta la historia de la poesía occidental como la obra de una sucesión de hacedores del canon basados en lo académico, desde el tiempo cuando “Alejandría, que... fundó nuestra escolástica, dio permanencia a la tradición literaria de la escuela, e introdujo la noción secularizada del canon”, un proceso que el vanguardismo (“la psicología Romántica de la morosidad”<sup>77</sup>) ha desafiado o confundido pero nunca, presumiblemente, reemplazado. “Nada en el mundo literario”, escribe Bloom en *A Map of Misreading*, “me suena tan bobo como las apasionadas declaraciones que piden que la poesía sea liberada de la academia, declaraciones que serían absurdas en cualquier tiempo, pero peculiarmente dos mil quinientos años después de que Homero y la academia se volvieron indistinguibles”. (De qué manera los fantasmas

77. “Belatedness”, que traduzco como *morosidad*, es un término clave de Bloom que se refiere a la sensación, según Bloom, que tienen los poetas de haber llegado tarde respecto a otros poetas, que parecen ya haberlo dicho todo. Esa impuntualidad y tardanza es parte de lo que Bloom denomina “ansiedad de la influencia”.

reunidos de Blake, Shelley y Whitman hubiesen tomado esta idea de Bloom, me deja perplejo, aunque, sin duda, esto proveerá a Harold de una risa nerviosa.)

Lo que se sostiene para el crítico-como-académico-lector debe también sostenerse para los poetas. El hecho de que la mayoría de los poetas sean lectores no es el punto en discusión ni tampoco que los poetas estén “desesperadamente obsesionados con los orígenes poéticos”, y con otros orígenes también: personales, lingüísticos, cósmicos, entre otros. Para Bloom debe ser más estrecho que esto, de tal modo que escribe en *Poetry and Repression*: “Incluso el poeta más fuerte debe tomar su postura dentro del lenguaje literario. Si se para fuera de éste, no puede comenzar a escribir poesía. Ya que la poesía vive siempre bajo la sombra de la poesía.” (De ahí la predilección de Bloom por la retórica por encima de lo que Wordsworth llamaba “selección del lenguaje real de los hombres” o de sus más precisos y, por consiguiente, más amenazantes, equivalentes contemporáneos.) U, otra vez, en *A Map of Misreading*: “Los poemas, estoy diciendo, no son ni acerca de ‘temas’ ni acerca de ‘sí mismos’. Son necesariamente acerca de otros poemas; un poema es una respuesta a un poema, como un poeta es una respuesta a un poeta, o una persona a su padre.” Y la respuesta, en términos de Bloom, es siempre una deslectura, una malinterpretación, el vástago de una lucha edípicamente concebida: “Para vivir, el poeta debe *malinterpretar* al padre, por el acto crucial del menosprecio<sup>78</sup>, el cual es la re-escritura del padre.” (Tal menosprecio y error, en la versión de Bloom, puede también involucrar al crítico como lector, aunque ahí la lucha es silenciada, no es presentada, en toda la exterminadora pasión de Bloom, como una batalla-hasta-la-muerte.)

En todo esto, como lo veo, el problema no es que Bloom tome una aproximación literaria o textual sino que no nos deja lugar para nada

78. Traduzco “misprision” como *menosprecio*. *Misprision* implica una falla o desdén en la percepción y la valoración.

más: un asentimiento ocasional hacia la “lectura” de la naturaleza o la experiencia, o un leve comentario acerca de cómo los precursores, incluso los literarios, pueden ser algo más que poetas o que la lucha puede ser con fuerzas distintas a las literarias. Tal unilateralidad es el precio de la obsesión —la suya, auto-reconocida, con la idea de influencia y sus ansiedades acompañantes— que lo deja frecuente e inevitablemente en desacuerdo con sus poetas, sus poéticas y auto-interpretaciones, sus visiones sobre sus propias luchas y las luchas de otros, cada vez que éstas contradicen las necesidades particulares del “menosprecio” de Bloom. A la vez que Bloom está ciertamente consciente de esto, él “toma la resistencia que muchos poetas muestran hacia la teoría, en particular, como probable evidencia de su validez, ya que los poetas idealizan su actividad; y todos los poetas, débiles y fuertes, están de acuerdo en negar cualquier participación en la ansiedad de la influencia”.<sup>79</sup>

La astucia de ese último lance es absolutamente impresionante; se trata de una afirmación de la hegemonía del crítico contra toda contrariedad y ciertamente contra “todos los poetas”; como en ese otro comentario de Bloom de que “el verdadero poema está en la mente del crítico”. Es como si Claude Lévi-Strauss hubiese, inadvertidamente, confesado y confirmado a Russell Means sus peores sospechas acerca de

79. En español muchas veces se traduce la célebre expresión de Bloom “anxiety of influence” como “angustia de la influencia”; prefiero traducirla como “ansiedad de la influencia”, puesto que la angustia consiste en un brecha psíquicamente inquietante entre el presente (fantaseante) y un futuro (imaginario): una inseguridad futurizante, en donde se tiene miedo del porvenir; mientras que la ansiedad es la brecha psíquicamente inquietante entre el presente (temeroso de sí) y un pretérito (fantasmagorizado): un desasosiego casi ilocalizable, provocado por un pasado que se intuye no bien cerrado. Y esto último es lo que Bloom describe al hablar de la competencia entre poetas del presente y su competencia con los poetas del pasado, mientras que en la tradición hispanoamericana, la inquietud psíquica se produce sobre todo por la angustia de los poetas del presente inseguros de ser capaces de llegar al futuro, alcanzar “posteridad”. Es por eso que comúnmente se “deslee” la expresión de Bloom y su *anxiety* se convierte en español en “angustia”.

los antropólogos;<sup>80</sup> y visto en el más amplio marco de las intenciones y presupuestos de Bloom, conduce hacia una separación entre el poeta y el crítico (académico), no como muchos de nosotros la hemos sentido sino hacia fines que Bloom anuncia aquí y allá muy explícitamente. Así nos dice en *A Map of Misreading*: “Ningún poeta fuerte puede presumir de ser un buen lector de su propia obra”, ni tampoco puede el crítico hablar exactamente por él, ya que, “tomar la postura del poeta no es la obra propia del crítico”. Y habiendo dicho eso, Bloom cuestiona —desde la perspectiva del crítico— el término más central de la poética de casi todos sus “poetas fuertes” y de esa tradición romántica que uno podría haber pensado que Bloom defendía:

Quizás *hay* un poder o facultad de la Imaginación, y ciertamente todos los poetas *deben* seguir creyendo en su existencia, pero un crítico tiene un mejor comienzo estando de acuerdo con Hobbes en que la imaginación es “sensación decaída” [*decaying sense*<sup>81</sup>] y que la poesía está escrita por el mismo hombre o mujer natural que sufre diariamente todas las inescapables ansiedades de la competencia.

La palabra clave aquí —ya que Bloom nos ha traído de vuelta hacia la “luz del día ordinario”— es *competencia*. Pocos poetas negarían su identidad como hombres o mujeres naturales (esto es, si algo, parte de la herencia de lo romántico); pero el descubrimiento de que la competencia —¡no la imaginación!— es la definición central de lo natural y lo humano (y, a final de cuentas, lo poético) es un punto que no escaparía a los

80. Russell Means es un activista indígena norteamericano, crítico del eurocentrismo y de la antropología como una forma más de dominación.

81. Thomas Hobbes argumenta que la imaginación es un rastro dejado por la sensación, de tal modo que imaginación y memoria son dos aspectos del mismo fenómeno mental. Si ponemos la atención sobre la decadencia, entonces aludimos a lo que usualmente llamamos *memoria*; si atendemos a la imagen del objeto-sensación, entonces, aludimos a la llamada *imaginación*. Esta teoría está contenida en el *Leviathan*.

lectores de *Commentary*, digamos, cualquiera que fuera el efecto, o el no efecto, que pudiese tener en los lectores de *Sulfur*.<sup>82</sup>

Nos acercamos a la división crucial entre dos posibilidades humanas que marcan la triste “desconstrucción” de Bloom, la elección moral detrás de la separación poeta-crítico, cuyas implicaciones, ya que la posición no es intemporal, se vuelven más claras, más específicas y más contemporáneas, en otros lugares de su obra. Así, escribe en su introducción a *Figures of Capable Imagination* (1976):

Los poetas se mienten, tanto a sí mismos como a todos los demás, acerca de su falta de deudas unos a otros, y la mayoría de los críticos e investigadores literarios tienden a seguir a los poetas al idealizar desconsoladoramente toda relación interpoética. Ahora que las mareas de la ignorancia agresiva o la contracultura han menguado, muchas de las absurdas esperanzas que los jóvenes y sus seguidores de edad madura colocaron en un apocalipsis de la sociedad ya reposan en las artes, particularmente en la literatura, en la creencia de que al menos lo reprimido puede retornar, una creencia muy promovida por falsos profetas como Marcuse y Norman O. Brown.

Si esto no es el mejor Bloom —y no lo es— es Bloom dando un contexto inequívoco a su presente perturbación. La identidad de los “falsos profetas” no vale la discusión, aunque la cuestión de si los otros poetas/profetas que “se mienten [...] a sí mismos como a todos los demás” (pero de quienes Bloom deriva su forma de vida), nos debería, al menos, hacer tomar una pausa: la relación de Blake, digamos, con la “contra-cultura” y el “apocalipsis” y el “arte” y “el retorno de lo reprimido”. Una notoria “deslectura”, yo pensaría, ir desde el sueño de Blake acerca de la liberación hasta esta hostilidad hacia aquellos que presumen promover ese sueño. Sabién-

82. Rothenberg se refiere a la revista neoconservadora judía *Commentary* y a la revista de avanzada literaria *Sulfur*.

dolo o no (aunque ningún crítico “puede presumir de ser un buen lector de su propia obra”), Bloom está aquí jugando el rol arquetípico del “Devorador” del que habla Blake: la antítesis del “Prolífico”, pero que piensa tener entre sus cadenas al Prolífico/el “productor” (“Pero no es así, [el Devorador] sólo toma porciones de existencia y fantasea que la toma toda.”) En esto, Blake escribe como un profeta (¿verdadero? ¿falso?), que apunta hacia la existencia continua de “estas dos clases de hombre [que son y] deben ser enemigos”, pues “cualquiera que intente reconciliarlos busca destruir la existencia”.

Si Bloom es el devorador —el que diluye la energía, el agente reductor—, el “revisionismo” ya no es la revisión del poeta (prolífico) sino un intento de convertir la “libertad” indeterminada de los románticos y sus sucesores en una “libertad reprimida” cualificada: en sí misma un producto de la ansiedad. El Devorador, entonces, engulle los “excesos de delicia” del Prolífico pero parece atragantarse con ellos; o, como Devorador-vuelto-profesor, lamenta: “¿Cómo es que él (yo) enseña una tradición que ha aumentado tanto su riqueza y su peso que manejarla exige más energía de la que cualquier conciencia singular podría proveer?” A diferencia del Prolífico —el productor— que se deleita con sus propios excesos y los de otros, el profesor/Devorador/crítico cae en el desconuelo y la formación de canon para aliviar su *stress*.

Como mera “crítica académica”, el dilema de Bloom parece un poco triste y bobo. Pero nunca está sino a un paso de distancia desde la literatura hacia esas otras áreas donde ideas como las de “libertad” y “represión” afectan la manera real en que pensamos y actuamos como seres humanos. Dado el propio periodo de tiempo de Bloom y su postura, ya citada, acerca de la naturaleza contrarrevolucionaria de la mitad de los años setenta, me permitiré hacer una lectura política de uno de sus postulados en relación con poetas “fuertes” y poesía “fuerte” en *Poetry and Repression*, que dice “es sólo reprimiendo la ‘libertad’ creativa, mediante la inicial fijación de la influencia, que una persona puede nacer como un

poeta”. Los términos son escurridizos y, de entrada, pueden ser tomados como puramente auto-represivos y/o psicológicos; pero mientras relaciona su obra con las ideas freudianas acerca de la sublimación (“Geoffrey Hartman [...] llama a la voluntad poética ‘compulsión sublimada’ [mientras] yo la llamo ‘libertad reprimida’”) él mismo nos dice que su propósito “no es tanto aplicar a Freud (o incluso revisar a Freud) como arribar a una interpretación edípica de la historia poética”. No se trata tampoco simplemente de una cuestión de restricciones poéticas como asunto de técnica o método. Este tema, para Bloom, involucra crecientemente una respuesta a la condición contemporánea de anhelo del cual los propios poetas precursores de Bloom habían actuado como primeros agitadores. Esa respuesta —al menos en la parte que me concierne aquí— es triple.

Él desdeña, para comenzar, las ambiciones de “los poetas del post-Iluminismo”, aunque el desdén a veces se esconde detrás de una máscara de “melancolía”. “Desgraciadamente”, nos dice en *Kabbalah and Criticism*, “todos nosotros hemos arribado demasiado tarde en el día como para concedernos tal extravagancia”, como aquella de Emerson y Whitman, “cantando [...] que una gran conciencia se contradice porque contiene multitudes”. Pero esta extravagancia tardía y, por ende, absurda, se extiende, según averiguamos en *A Map of Misreading*, desde “todos nosotros” hasta todos los poetas norteamericanos, “los más conscientemente morosos en la historia de la poesía occidental”, quienes, “más que otros poetas occidentales, por lo menos desde el Iluminismo, son asombrosos en sus ambiciones. Cada uno quiere ser el todo del cual todos los otros poetas son sólo partes”. Aplicado a Emerson y Whitman mismos (pero también Dickinson, Thoreau, Hawthorne y Melville) la deslectura bloomiana pasa de ser una mofa en sordina a un paternalismo reticente que sólo un verdadero Devorador podría dominar.

Desde tal postura agresivo-defensiva, Bloom puede poner en duda la posición de cualquier de sus grandes poetas-precursores contra la re-

presión misma. Tal estrategia está en el corazón de las des-lecturas de Bloom, de acuerdo a las cuales propone, en *Poetry and Repression*, revisar “todos los razonamientos, incluyendo los míos” de poemas tales como “London” de Blake, ya que las lecturas existentes “están completamente equivocadas en verlo [a ‘London’] primariamente como una protesta contra la represión, ya sea social o individual”. Aquí un adverbio precavido (“primariamente”) lo mantiene a cierta distancia de un postulado archirreversionista que realmente está preparando, pero luego cruza la línea y nos dice que “el poema de Blake no es una protesta, un clamor profético o una visión de juicio. Es una auto-condena revisionista, un clamor de Jonás al saber que no es un Ezequiel”. Todo lo cual es una loca perspectiva “académica” acerca de un poeta que hizo temblar los límites de la literatura y acerca de quién es Blake en lugar de quién es Ezequiel (y no menos importante por ello); y cuyo clamor profético coexiste con los elementos “negativos y auto-destructivos” que Bloom correcta o incorrectamente ve en él.<sup>83</sup> Hemos pasado aquí de la deslectura hasta el engaño: el intento de reducir el fino frenesí de Blake a una “falla nerviosa” que, si recuerdo correctamente, da base al nuevo conservadurismo de los críticos de mi infancia. (Los maestros de Bloom, a los cuales nuevamente sucumbe.) El proceso, a partir de aquí, parece ser la auto-proyección del crítico.

La tercera respuesta que tengo en mente es algo más que eso, aunque claramente atada a la propia situación de Bloom; ya que lo que Bloom

83. Antes de ser confundidos por los contrastes entre Blake y, digamos, los profetas hebreos, el lector puede revisar la incertidumbre de Ezequiel 20:49: “Oh Señor, Dios, esto dicen de mí: ¿no son alegrías oscuras las que éste profiere?” O Jeremías 20:9: “Pero luego sentí en mi corazón como un fuego abrasador/ encerrado en mis huesos/ y desfallecí/ no teniendo fuerzas para soportarlo.” O Abraham J. Heschel en *The Prophets*: “El profeta es humano, sin embargo emplea notas una octava más arriba de lo que nuestros oídos escuchan. Él experimenta momentos que desafían nuestro entendimiento. No es ni un ‘santo cantante’ ni un ‘poeta moralizante’, sino un asaltante de la mente.” (Nota del autor; todos estos pasajes están contenidos en su antología *A Big Jewish Book*.)

hace en el extremo de su desconstrucción es virtualmente rechazar la idea de “libertad” a favor de la de “represión”, términos que ya han revelado tener una dimensión “social” tanto como “individual” (es decir, no es meramente “literaria”). Emblemáticamente, Bloom enuncia su rechazo como su voltear al Satán de Milton (tal como es interpretado por Blake): una creación poética cuya influencia se ha extendido hacia la obra de “revisionistas” norteamericanos como Ralph Waldo Emerson e, inclusive, Emily Dickinson. En su característica manera, Bloom describe el giro no sólo como un asunto de remordimiento sino también como algo más profundo. “Soy temperamentalmente un revisionista natural”, escribe en *A Map of Misreading*, “y respondo más fuertemente a los discursos de Satán que a ninguna otra poesía que conozca, así que me causa cierta angustia aconsejar que actualmente necesitamos más el sentido de tradición propio de Milton que la tradición revisionista de Emerson. Sin duda, el consejo de esta necesidad debe ser acrecentado: más simplemente, necesitamos a Milton, y no al Milton del retorno romántico de lo reprimido sino al Milton que hizo su gran poema idéntico al proceso de represión que es vital para la tradición literaria”).

A la luz de las maniobras del actual Neo Conservadurismo y la Mayoría Moral, la invocación del lenguaje de la represión y de Milton, el Puritano (o una parodia suya) como consejero-de-tradición no puede ser confinado al mundo de los estudios literarios. El “nosotros” que necesita al Milton de la Represión es, a final de cuentas, un “nosotros” que no puede ser identificado, nos dice Bloom, por “sexo, raza, clase social” y demás. “Si somos humanos”, escribe, “dependemos de una Escena de la Instrucción, que es necesariamente una escena de la autoridad y de la prioridad”. Y sin importar cómo intente Bloom convertir esto en parte de un campo medio respecto a los padres autoritarios, la postura resulta contemporánea con la reciente necesidad de Bob Dylan de “servir a alguien” —tal como la competencia-como-creación de Bloom acomoda muy bien con la economía de Milton (Friedman).



No estoy refutando a Bloom aquí tanto como indicando sus obvias y admitidas desviaciones de la línea de poetas (al menos los decimonónicos) que son el basamento de su obra. El espíritu de su obra, me parece, no es revisionista sino, como el mismo lo renombra, “antitético”: casi un giro completo de la re-visión —el retorno real a la visión— que ha marcado nuestra poesía desde Blake hasta el presente. Me parece que Bloom ha sido útil para clarificar parte de esto, y simpatizo con una buena parte de lo que él atiende: el romanticismo, la kabbala, el gnosticismo, entre otros universos. Al mismo tiempo me aflige el reductivismo de su obra, su falta de voluntad de revisar o revisionar su angosta idea de tradición y “prioridad”. No hay, en otras palabras, un cuestionamiento de la “tradición” en su raíz, sólo una afirmación reductiva de que “todos los que ahora leen y escriben en Occidente, o de cualquier raza, sexo o campo ideológico, son hijos o hijas de Homero”. Ningún Coyote o Tara aparece en sus mitologías, ningún Milarepa o Li Po entre sus poetas canonizados. La Kabbala y el gnosticismo ganaron entrada en sus mapas de crítica, pero, fuera de ello, su “canon” es todavía europeo y su especialización el Post-Iluminismo y el inglés. Así que son los poetas dedicados a la idea de lo prolífico, exuberante y extravagante quienes se han movido para llevarnos la idea de un mayor mundo hacia nuestra obra.

La estrechez de Bloom le ayuda a convertir cualquier idea liberadora o nueva acerca del pasado en una especie de “morosidad” y le permite desdeñar la frontalidad que una y otra vez ha definido a la vanguardia por los últimos dos siglos. Es contra tal frontalidad en particular que dirige su enojo; y, más particularmente, contra la frontalidad que lo rodea aquí y ahora. Los poetas que pasean por los bosques bloomianos, al menos, deben ser advertidos de esto. “Una mapa de deslectura” puede sonar como un paso adelante en la apertura de la indeterminación o azar o hacia el libre experimento con la palabra y el pensamiento, pero no lo es. De

modo semejante, su selección de John Ashbery (el candidato solitario de Bloom para la canonización, entre los “Nuevos Poetas Americanos” y la Escuela de Nueva York) puede sentirse como una inclinación hacia la izquierda pero es, en caso de ser algo, el desdén de los “movimientos” poéticos (el intento de llevar múltiples voces a la obra de *poiesis*) a favor de un solo poeta apartado de sus pares.

A la vez que oscurece sus precursores críticos (los New Critics, anti-blakeanos y anti-miltónicos), la finalidad de Bloom —contra todo el impulso de la poética revolucionaria y visionaria— ha sido mantener el proceso de formación de canon y el dominio del crítico sobre el poeta, Devorador sobre Prolífico, sistema sobre “Hombre Inspirado”. Para mantener la poesía dentro del dominio de la literatura académica —para mantener, esto es, la separación entre vida y arte— ha diseñado un sistema que tanto ha limitado su propia habilidad para leer y para crear como le ha permitido ser arbitrario en su selección de poetas y poemas “fuertes”. Más que su método, es su intención, lo que parece más equivocado y artero: una ofuscación deliberada que rechazaría (al menos en su propio tiempo) a los fuertes y atrevidos a favor de aquellos que él vea, correcta o incorrectamente, como candidatos para proveernos de una “libertad reprimida”.

3

La arrogancia de la crítica prospera, incluso engorda, con el silencio de los poetas a quien busca tiranizar. Es una gordura ilusoria, de cualquier manera, y llega siempre un tiempo cuando algunos de los que hacemos poesía somos movidos, por una razón u otra, a romper el silencio y responder; ya que si los críticos son instructores, como lo son en la visión de Bloom, también lo son los poetas; y no es siempre posible o útil ahorrarnos el esfuerzo de ese choque de instrucciones rindiéndonos en ese campo.

Lo que finalmente me empujó a leer y responder a Bloom fue su segundo intento de abordar y descartar una entidad general llamada “el poeta judío-estadounidense”. Ya que soy una versión particularizada de tal entidad, puedo ser visto como alguien involucrado personalmente en este tema, mientras que Bloom como un crítico puede ser pensado como alguien que tiene necesidad de estándares más objetivos. Pero lo que atrae de la obra de Bloom es que tal “objetividad” nunca está ahí; muchos menos cuando se trata de manejar una entidad tan cerca de casa.

El mismo Bloom es un maravilloso ejemplo de la “morosa” cultura judía. Ésta colorea una buena parte de su crítica y es, como ya dije, su aspecto más interesante (al menos para mí). Esto no es una cuestión de un sentimiento hogareño compartido por todos los judíos sino que, al tratar como ciertas áreas de la tradición judía, Bloom se permite acceder al tipo de material tradicional no-canonizado por el cual, mediante una curiosa exhibición de ignorancia voluntaria, parece no encontrarle ningún otro uso. El resultado, en una obra como *Kabbalah and Criticism* algunas veces es bastante útil, y intuiciones similares aparecen en sus otras obras y se cruzan con una red referencial que toca a la vez la ortodoxia judía y la heterodoxia gnóstica, no canónicas también desde un punto de vista cristiano-occidental. Si Bloom hubiese permitido que su red se expandiese, hubiera podido realizar una contribución extraordinariamente sintetizante en bien de nuestros conceptos de *poiesis*. Pero también hubiese estado increíblemente cerca del terreno del poeta, donde “todas las edades son contemporáneas en la mente” y todo es posible.<sup>84</sup>

84. Bloom renuncia ante cualquier síntesis de amplia-gama, lo cual, imagino, identifica, demasiado exclusivamente, con la mítica “escuela de Pound”. Bloom es reticente, asimismo, acerca de su relación con el cabalismo y los místicos; escribe en *Kabbalah and Criticism*: “Yo mismo no soy ningún cabalista, y no poseo creencia teosófica de ningún tipo. Soy meramente un escéptico.” Aunque esto es válido de ser dicho, su visión de la kabbala como “una tradición interpretativa y mítica [más que] mística” también merma su lado creativo y performativo, a pesar de su propia percepción, “que los Sefirot son como poemas en el hecho de que son nombres que implican complejos comentarios que los

Bloom, tratándose de los poetas judíos es algo muy diferente. Las dos piezas que hacen surgir ese tema son “The Sorrows of American-Jewish Poetry”, que apareció en *Commentary* hace cerca de diez años y fue reimpressa en *Figures of Capable Imagination*, y “The Heavy Burden of the Past”, en el número del 4 de enero de 1981 del *New York Times Review of Books*. La primera pieza parece haber salido de la nada —o de nada más que de la sospecha, incomodidad u hostilidad de Bloom con la noción de poetas judíos (norteamericanos), mientras que la segunda es una reseña de un libro específico, *Voices within the Ark*, que presenta mil doscientas páginas, de alcance global, de lo que los editores, Anthony Rudolph y Howard Schwartz, llaman, “los poetas judíos modernos”. La “simple” pregunta, hecha en el primer ensayo pero que abarca ambos, es “¿Por qué la poesía moderna judía no es mejor?” ya que, nos asegura Bloom, de los noventa poetas judíos de Estados Unidos en el libro de Rudolph-Schwartz, “sólo una docena han escrito poemas auténticos, verdaderos artefactos, y ninguno de éstos ha podido ganarse un lugar en el canon, aunque uno o dos puede que lo consigan”. Y de estos noventa judíos norteamericanos (a los europeos no les va sino un poco mejor en las manos de Bloom, pero su evidente objetivo son los norteamericanos), Bloom asevera que “ninguna figura [incluida] importa urgente o avasalladoramente en la poesía de nuestro país”.<sup>85</sup>

vuelve textos”. Es interesante que esta descalificación de él mismo como cabalista vaya junto con una repetición de su hostilidad a los poetas que hacen un uso consciente de sus precursores: “Sólo los poemas débiles, o los elementos más débiles de un poema fuerte, hacen eco inmediato de poemas precursores o directamente aluden a éstos.” (Considero a este punto como una de las actitudes más sintomáticas y debilitantes de todos los escritos de Bloom, una consecuencia impuesta por su separación entre crítico/poeta y la más sólida garantía de que los poetas quedarán atrapados en el pasado en lugar de liberarse hacia usos futuros.) (Nota del autor.)

85. En la otra pieza escribe, bajo las categorías de “fenómeno melancólico” o “apesadumbrada conclusión”, que “no ha aparecido un solo poeta judío-norteamericano de indudable gran status en un siglo que ya lleva dos tercios idos”. (Aquí, por supuesto, su campo no es restringido siquiera por las elecciones de los editores previos.) La respuesta —al

Ya que Bloom está escribiendo, creo, en el lenguaje “del hombre y las mujeres naturales” —o lo que solíamos llamar “el hombre de la calle” o “el lector promedio del *N. Y. Times*”— asumo que podemos tomar el sentido ordinario de esas ideas. Bloom, de hecho, hace que sea difícil poner a prueba sus proposiciones, ya que no nombra un solo poeta judío americano en el curso de su reseña, a diferencia de su pieza en *Commentary*, donde se expuso precisamente al haber hecho eso. De cualquier manera, un vistazo casual al libro de Rudolph-Schwartz muestra que entre los noventa judíos sin canon están Louis Zukofsky, Allen Ginsberg y George Oppen; y entre los que faltan, Gertrude Stein. De aquéllos, Zukofsky y Oppen (junto con Reznikoff) habían sido desdeñados diez años antes por Bloom por tener vínculos con Pound y Williams; Ginsberg había sido llamado “bardo cómico” y se había arruinado, según Bloom, por estar “más allá del alcance de la *crítica*” (cursivas mías); y Stein, como siempre entre los críticos y antologadores “académicos”, había sido dejada sin mención alguna. Si bien no me interesan especialmente las reputaciones y los “logros”, me parece inconcebible que en el sentido ordinario en que una “figura [...] importa urgente o avasalladoramente en la poesía de nuestro país”, se pueda decir que de los antes mencionados (o una docena más si realmente comenzamos a dar nombres) ninguna importa o que los que Bloom sí menciona —Elizabeth Bishop o James Merrill o A.R. Ammons— se pueda decir que importan más.

Pero ya sabemos —¿verdad?— que Bloom anda detrás de algo más: la necesidad de reducción que tiene el devorador; un mito de la poesía como respuesta exclusivamente a la poesía y de una persona como respuesta a su padre; y con ello como patrón prestablecido, una decisión por decreto acerca de quién reúne los requisitos. Así, la reducción y la aseveración de lo que importa procede —aquí como en otras partes en

citar poetas— es obvia, aunque parecería ser el equivalente de nombrar los “equipos de ensueño” de todos los tiempos sin primero acordar qué se está jugando. (Nota del autor.)

Bloom— de la definición de poetas “fuertes” como aquellos que “tienden a alcanzar una voz individualizada, primero que todo, fusionándose con un precursor y, luego, alejándose de éste, usualmente por un complejo proceso de encontrar fallas y de malinterpretar al precursor”. (Éste es el famoso camino-de-la-poesía-mediante-la-ignorancia, como si se tratase de probar que Harold quiere que sus poetas sean rubios y bobos.) Y si preguntamos, antes de tragarnos eso, por la marca de todo poeta “fuerte”, la respuesta de Bloom es todo-poeta-fuerte-desde-el-Iluminismo. (Exime a Shakespeare y *cía.*, como “antediluvianos” y no puede concebir fuentes primordiales como Homero y la Biblia, ellas mismas “morosas”.<sup>86</sup>) Estamos hablando del asidero típico de Bloom, y ya que lo es, lo usa a su antojo —este es “fuerte”, y este otro, “débil”— y si el gambito poeta-precursor no funciona (o si funciona tan bien que a Bloom no le conviene), entonces habla del “poema auténtico” y del “verdadero artefacto”. Y así por el estilo.

En lo que toca a los judíos, éstos caen, sea dicho, como judíos ante el crítico-ejecutor, que nos informa:

Toda poesía post-iluminista en inglés tiende a ser, de cualquier modo, un protestantismo desplazado, de tal modo que la fe en una Persona es desplazada fácilmente hacia una devoción inicial al poeta precursor considerado dios. Esto, para ser emprendido, difícilmente es un proceso judío y, sin embargo, algo similar resulta necesario si queremos que los poetas sigan encarnando. Sin importar qué tan lejos estén de la tradición judía, algo recalcitrante en el espíritu de los jóvenes poetas judíos les evita rendirse de lleno ante un precursor gentil y, de hecho, los hace estar nerviosos del proceso en sí mismo.

86. Considérese el encubrimiento de la influencia mesopotámica y canaanita en la Biblia como parte de la verdadera empresa de hechura occidental del canon hasta el presente. (Nota del autor.)

Este postulado parece tan alocado cuando lo leo que me pregunto si Bloom no está queriendo probar que los críticos son los verdaderos locos en la división crítico-poeta. Todo esto, por supuesto, podría ser discutido —desde distintas direcciones— pero aceptar las premisas para comenzar esta discusión, me temo, sería entrar en las trampas del lenguaje de Bloom. Su mecanismo es el doble vínculo esencial: si los judíos parecen demasiado judíos, están en problemas, y si no lo parecen, posiblemente están aún en peores líos. “El dilema”, escribe, “parece ser o demasiada tradición o muy poca tradición, y aunque dicho dilema es típico de toda la poesía ‘moderna’, asume agudas y graves manifestaciones en la mayoría del verso cuya intención es ser judío”. De todos modos, los judíos “trabajan bajo desventajas particularmente internalizadas”, una afirmación que, a pesar de sus implicaciones racistas, no deja lugar a dudas de lo que aquí hemos venido diciendo. Sin embargo, añade: “la historia judía [fue] siempre catastrófica” o, como se decía en mi familia y probablemente en la suya, “Oy Oy Oy, qué duro es ser judío”.

≈

Algunos amigos que me han visto reñir con el ángel bloomiano —tanto judíos como gentiles— me han pedido conjeturar cuál es el problema de raíz. A pesar de que tal especulación —tratar, como se necesitaría, con cuestiones de “prioridad” literaria y psicológica— voltearía la mesa a un crítico dedicado a sondear acerca de tales orígenes, es algo que creo está lejos de mi poética previa. Puedo, no obstante, especular en torno a algunas de las razones, explícitas o implícitas, que aparecen en sus escritos, e indagar ahí donde mis comentarios se dirijan.

En *Poetry and Repression*, por ejemplo, hay una discusión de la “nueva ciencia” de Giambattista Vico, una empresa del siglo dieciocho que involucraba lo que Vico creía que era el estrato más antiguo del pensamiento y el lenguaje humano: un sistema jeroglífico de “signos mudos y objetos

físicos” seguido de un lenguaje “poético” figurado o “sabiduría poética” —muy semejante a la “ciencia de lo concreto” (C. Lévi-Strauss<sup>87</sup>) que posteriormente fue atribuida a los pueblos “primitivos” por los forasteros que fueron a estudiarlos.<sup>88</sup> Los verdaderos poetas según Vico fueron los primeros pueblos (=“gentes” o “gentiles”) “que hablaron en caracteres poéticos” y cuyo lenguaje, teología e instituciones sociales contrastaron no sólo con las de los judíos o cristianos (como Bloom lo presenta) sino con la de todos los pueblos (caldeanos, escitas, egipcios, germanos, griegos y latinos) que habían atravesado un desarrollo desde la familia o tribu (= *gens*) hasta la “civilización”, que trae una separación entre “sabiduría poética” y la creación de un “lenguaje común” de “usos comunes” que él identificó con la “prosa”.

Ya que los judíos también habían atravesado tales cambios, es curioso con qué frecuencia en la discusión de Bloom, aparece la distinción entre el judío y el gentil, y donde los cristianos obtienen pase como una especie de complemento a los judíos. (Ese último punto, sin embargo, lo encuentro realmente ambiguo.) Así escribe en *Poetry and Repression*: “En la distinción absoluta que Vico traza entre el gentil y el judío, el gentil está ligado tanto a la poesía como a la historia, mediante el medio revisionista del lenguaje, mientras que el judío (y subsecuentemente el cristiano) está ligado a un origen sagrado que trasciende al lenguaje, y no tiene relación alguna con la historia humana o las artes.” Y otra vez: “Un poeta fuerte, para Vico o para nosotros, es precisamente como una nación gentil; debe adivinarse o inventarse a sí mismo y, de este modo, intentar la imposibilidad de originarse a sí mismo [...] Ya que la poesía, a diferencia

87. Véase *El pensamiento salvaje*.

88. “Al dedicar la mitad de su libro a la sabiduría poética, Vico exhibe una sabiduría científica y religiosa que busca conocerse a sí misma mediante la recuperación de sus propios orígenes en la sabiduría, vulgar, poética o creativa. Al hacer esto, se vuelve a sí misma creativa, o recreativa [...] se re-crea a sí al re-crear la primera ciencia, aquella del augurio y la adivinación, a partir de las cuales todas las otras emergieron.” (Thomas Goddard Bergin y Max Harold Fisch, *The New Science of Giambattista Vico*.) (Nota del autor.)

de la religión judía, no se remonta hacia un origen verdaderamente divino, la poesía está siempre en el trabajo de imaginar su propio origen, o en decir una mentira persuasiva acerca de sí misma, a sí misma.”<sup>89</sup> Es como si Bloom hubiese tomado uno de los términos en la versión universalizadora de Vico acerca de una dicotomía de lo primitivo-civilizado —“con nuestras naturalezas civilizadoras no podemos imaginar del todo, y sólo podemos entender tras arduo trabajo, la naturaleza poética de estos primeros hombres [=gentiles]” (Vico)— y, entonces, Bloom hubiese fijado esa distinción de Vico entre lo judío-gentil con los implicaciones que esos términos poseen en su uso común. Al hacer esto, Bloom puede proceder con la visión estándar de los judíos como un pueblo establecido contra la adivinación, las imágenes grabadas, etcétera, y puede contrastar “el vínculo entre la poesía y la teología pagana” con la “[perpetua] guerra entre poesía y teología hebreo-cristiana”. En esto los cristianos son de alguna manera perdonados por Bloom, pero a los judíos, él entre ellos, los condena a vivir por siempre fuera de la poesía.

Sospecho que Bloom, como judío, se siente cercenado de la poesía y proyecta su carencia en otros judíos, como si explicase e incluso justificase esta pérdida de la poesía. Al hacer esto, invoca los horrores del Holocausto y las “pesadas cargas” de la historia judía:

89. La idea de que la poesía —“a diferencia de la religión judía”— no se remonta a un origen divino parecería ser la opinión de Bloom o, al menos, su malinterpretación de Vico. En *La nueva ciencia*, de hecho, Vico arguye que la primera lengua —jeroglífica y poética— provenía de “una edad de dioses en la cuales los gentiles creían vivir bajo mandato divino”. Sólo en edades posteriores apareció una visión “humana” de la poesía y el lenguaje. De este modo, los “poetas gentiles” deben compartir con la “religión judía” un sentido del origen divino —o, en mis propios términos, un sentido de lo “sagrado” que subyace todos los actos de la poeisis. Por lo tanto —a menos que uno argumente que la revelación judía es “verdadera” y que todas las demás son “falsas”, como puede que Bloom de hecho lo esté haciendo— la distinción judíos/gentiles queda cancelada en este nivel. (Nota del autor.)

Si uno añade a los horrores indescriptibles de la historia judía, la fuerza y el poder de las tradiciones religiosas judías, de las cuales la mayoría de los judíos actuales están separados, entonces la fuerza del pasado se vuelve tan fuerte que inhibe la conciencia imaginativa y sofoca la inventiva. ¿Quién podría ser adecuado para preocupaciones temáticas tan aniquiladoras, para pérdidas tan dolorosas, tan frescas y tan irreparables? (*New York Times Book Review*, 4 de enero de 1981.)

Bloom hace eco aquí del famoso comentario de Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poemas después de Auschwitz, llevando esta imposibilidad más lejos aún que Adorno, y colocando la maldición en aquellos judíos —ya sea que escriban como judíos o no— que puedan imaginar la posibilidad de una sobrevivencia hacia el presente. Esta auto-proyección —y no tengo otra manera de describir lo que ocurre en Bloom— es entonces traducida como una “doble morosidad” de los poetas judíos modernos, “que vienen después de las virtudes y sufrimientos de sus ancestros, y también después de que la secuencia principal de la poesía occidental se ha cumplido dentro y fuera de sí”. Así parecería que los poetas americanos son “los más conscientemente morosos de la historia de la poesía occidental” y los poetas judíos son “doblemente morosos”; la combinación de ambos, pues, es absolutamente “catastrófica”.

≈

“Un poeta fuerte”, entonces, “se origina a sí mismo”; y en esta relectura del viejo Whitman, la posibilidad de toda nuestra poesía se abre de nuevo. Tal auto-originación (“hacer-alma” en la frase de Keats, hacer-mundo en otros lados) adquiere muchas formas; incluyendo un “collage” de pasado y el presente (literario y no literario). Sus construcciones de identidad son individuales o humanas a grandes rasgos o colocadas en el marco de una cultura o tradición en especial. En el caso judío, ha

involucrado a la obra de reescribirnos a nosotros mismos dentro de una tradición real pero colapsada y centrada en el lenguaje y que resiste a la opresión. Como tal, el colapso es más una oportunidad que una amenaza, que Bloom, si hubiese sobrevivido esta lucha contra la ortodoxia lisiente (“la mano celosa entre el cabello ardiente”), hubiese sido el primero en entenderlo.

Pero el “caso judío”, con todas sus particularidades, es parte de la más extensa obra de la aventura humana. Los judíos, como otros, tienen una historia que va desde la tribu hasta el estado y en ese movimiento disponen una lucha entre la nueva visión y los literalismos de la mente hacedora-de-canon. En *A Big Jewish Book*, tuve que dejar esto claro porque la distinción judía era una trampa que nos robaba —incluso como lo haría Bloom— de mucho de nuestro poder como poetas.

Si la historia judía misma es un “pesada carga”, lo es también toda la historia humana —tomo esto como el mensaje final de lo que Bloom llamaba su “Evangelio de la Penumbra”— y ninguna voz de ningún poeta sería posible. Pero decir esto es absurdo y una distorsión neurótica de aquello en lo que consiste verdaderamente el trabajo por hacer. Cuando Maria Tsvetayeva, ella misma no judía, nos dice que “todos los poetas son judíos”, esperaríamos que fuese en este sentido que lo dijo.

Los manifiestos se han escrito a sí mismos durante ochenta años, y Bloom todavía no ha aprendido a leerlos.

## 4

En *The Anxiety of Influence*, Bloom alude al Querubín Cubridor, una figura de la mitología judía que reencarna en la imaginación de Blake. El Querubín —que en una tradición puede ser el Ángel Exterminador mismo, el Malakh ha-Mavat— resguarda el Árbol de la Vida y bloquea el retorno al Paraíso por parte del hombre caído. La misma figura aparece en el templo de Jerusalén, donde los dos querubines tallados sobre el

arca (el querubín edénico también es doble) “cubren” el asiento de la misericordia con sus alas; y en Ezequiel, el Querubín Cubridor representa al “Rey de Tiro”, un tipo de ciudad mundana que “Destruiré [...] de en medio de las piedras de fuego” (Ezequiel, 28:16).

Como toda imagen genuinamente multifásica, los significados superficiales del Querubín continuamente giran, no sólo en Blake sino asimismo en sus predecesores bíblicos. (Los significados singulares —“o engaños alegóricos y aflicción”— serían, de hecho, un aspecto de las amenazas del Querubín Cubridor al “Hombre Inspirado”.) Con Bloom, que trabaja después de Blake, obtenemos una gran número de lecturas fijadas y algunas veces contradictorias y, al menos, una gran omisión de lo que parece ser, curiosamente, un uso bastante obvio que Blake hace de esta imagen. Bloom intenta llevar a casa “la ansiedad de la influencia” como un hecho central de la composición poética, en la que la “lucha” entre Blake y Milton provee del más claro ejemplo. Y ya que Milton —o “la Sombra de Milton”, para ser más preciso de lo que Bloom es al respecto— es a veces identificado (en *Milton* y *Jerusalem* de Blake) como el “Querubín Cubridor”, no sorprende que Bloom invoque la identificación y generalice tal proceso a poetas después de Blake: “Para Collins, para Cowper y para muchos, un Bardo de la Sensibilidad, Milton fue el Tigre, el Querubín Cubridor que bloqueaba a la nueva voz su entrada al Paraíso de Poetas... En Blake es Tharmas caído, y el Espectro de Milton; en Yeats se trata del Espectro de Blake.” Pero en otro lugar de *The Anxiety of Influence*, Bloom nos dice que “el Querubín Cubridor se coloca entre el Hombre logrado que es a la vez Milton, Blake y Los, y la emanación o lo amado”, en cuyo caso los poetas no están unos contra otros, y el Querubín Cubridor, que amenaza tanto a Blake como a Milton, puede tratarse de un no-poeta. Hay un gran número de lecturas no poéticas de Blake, y una de las más cruciales ideológicamente —tal como es interpretada por S. Foster Damon en *A Blake Dictionary* y aquí omitida por Bloom— es que

“el Querubín Cubridor sintetiza los veintisiete cielos cristianos que impiden al hombre alcanzar la eternidad” y por lo cual “la verdad se petrifica en dogma y es relegada en forma de ritual”.

Y estos son los nombres de los Veintisiete Cielos y sus Iglesias...  
 Y estos son vistos en la Sombra de Milton quien es el Querubín Cubridor...  
 Los Cielos son el Querubín, los Doce Dioses son Satán...

(W. B., *Milton*, 37:35, 44, 60)

Aquí, por supuesto, está el pivote ideológico del argumento de Blake en el que Milton —su lado puritano (su “Sombra”)— “escribió encadenado cuando escribió de los Ángeles y Dios” y, por consiguiente, “entró en el Querubín Cubridor”. Pero Bloom prefiere sus propias luchas literarias y psicológicas a las luchas de sus poetas “post-Iluministas” contra la represión, la autoridad y el dogma, esto es, contra el aparato total de la formación de canon tanto como fenómeno religioso como secular.

En lugar de la visión anticristina y anticatólica de Blake, Bloom elige utilizar la idea del Querubín Cubridor como un “demonio de la continuidad” —el enemigo, por ende, de esa “discontinuidad” del pasado que era la “libertad” de los románticos—. Al hacer eso, Bloom puede presentar a los románticos y a los modernos como si se dirigiesen al futuro con estrechez y fuesen hostiles a las ideas de linaje poético que —al menos en los términos de Bloom— los menguase psicológicamente y amenazara su sobrevivencia después de la muerte. El concepto que Bloom necesita fundamentar es uno que se refiere a un pasado establecido e inmutable, justo el tipo de tradición fija (=canon) desafiado por aquellos poetas que han buscado una verdadera revisión del más amplio pasado y presente humanos. Malinterpretar todo esto de dicha manera es esconder el interés del poeta “fuerte” (experimental) acerca del linaje y el deseo del crítico “académico” de obstruirlo.

El Querubín Cubridor —para llevar la lectura de Bloom aún más allá— mantiene al poeta no sólo fuera del paraíso de la poesía sino también de una relación natural con todos los poetas que lo habitan. Es un asunto bastante peliagudo, y el Querubín, en este sentido, comienza a perder su semejanza con cualquier cosa que pueda ser un poeta precursor “fuerte”; incluso para Bloom, que escribe:

En esta discusión él es un pobre demonio con muchos nombres (con tantos nombres como hay poetas fuertes) pero lo convoco primeramente sin nombre, en tanto un nombre final todavía no ha sido hecho por los hombres para bautizar a la ansiedad que bloquea su creatividad. Él es ese algo que convierte a los hombres en víctimas y no poetas, un demonio de la discursividad y las continuidades sombrías, un pseudo-exegeta que hace de los escritos Escrituras.

Pero la fatiga y la debilidad del “pobre demonio” de Bloom es tal que las palabras de Blake (en otra ocasión) vienen a la mente: “Aquellos que restringen el deseo, lo hacen porque el suyo es lo suficientemente débil como para ser restringido; y quien restringe o [sea] la Razón, usurpa su lugar y gobierna lo indispuesto.” ¿Quién es, entonces, el Querubín Cubridor? Si aceptamos la versión de Bloom de él —y de hecho no la aceptamos—, ¿debemos verlo como el espectro de Milton o el de Blake, o el de cualquier poeta que todavía nos hable desde el pasado? ¿Cómo convertir a Shelley o Whitman en victimizadores de futuros poetas, excepto en el nivel de una competencia psicológica trivial? ¿Es un poeta que trata de alejarnos de nuestros poemas o los de otros poetas: “un demonio de la discursividad y las continuidades sombrías, un pseudo-exegeta que hace de los escritos, Escrituras”?

Pero sabemos, después de todo, quién nos amenaza. Sabemos quién nos recuerda lo “pesado” de nuestra “herencia”; quién nos pide no atrevernos a ser buenos lectores de nuestros propios poemas o pensar que no

podemos escribir “después del diluvio”; quién entra en la Sombra de Milton; y no “el Milton del romántico retorno de lo reprimido” sino el Milton puritano de la represión. Y sabemos quién propone la discontinuidad entre poetas y rechaza a quienes sepan demasiado bien cuál es su linaje. Sabemos quién piensa que “puede bloquear la entrada de una nueva voz en el Paraíso de Poetas” o quien presume ayudar a decidir “una cuestión que es, en última instancia, de triste importancia: ‘¿Qué poeta debe vivir?’”

El juego, en breve, está en el aire. El ala del Querubín se encorva y revela un rostro un poco más redondo y un poco más suave del que habíamos pensado: el melancólico y dulce rostro de esos “querubines” de nuestra infancia. Eso, creo, está claro. Y claro está también el sumario de Bloom, su confesión en *The Anxiety of Influence*, acerca del destino del Querubín: “No puede estrangular la imaginación, pues nada puede conseguir esto, y él, en todo caso, es demasiado débil como para poder estrangular algo.”



Así como la aparición de *The New American Poetry*, la antología de Donald Allen, marcó la emergencia final, *circa* 1960, de un importante momento de la escritura norteamericana, la aparición de su edición revisada (*The Post-Moderns*, co-editada con George Butterick) se siente, tristemente, como el final de ese momento y su absorción en la “literatura”.

Para mí es algo difícil de decir: difícil porque no fui incluido en la primera versión (y quería estar en ella) y porque estoy en la segunda; difícil también porque la respuesta negativa ha sido tan obvia que parece redundante darle aquí voz. No obstante, pondré mi mejor cara y asumiré que la ocasión puede tener algo en común con *The New American Poetry* —permitirnos hacer un balance acerca de dónde estamos y dónde estuvimos, a modo de retornar a una apertura que nos pueda permitir —de nuevo— ir hacia delante.

Hago antologías —al menos eso espero— a partir de una profunda sospecha de las antologías. Esto es, estoy consciente de las diferencias reales, incluso conflictivas, en el género —hablando muy ligeramente, entre las “malas” y las “buenas” o, con más exactitud, entre antologías que

90. Este texto apareció en la revista *Sulfur*, núm. 6 (1982). Aquí es la primera vez que este texto aparece dentro de un libro.

perpetúan una visión establecida de la poesía y aquellas más raras que funcionan, como la buena poesía, para abrir nuevos campos y, por consiguiente, cambiar nuestras ideas fijas acerca del lenguaje y la realidad. Los paquetes antológicos, como aquellos publicados por Norton y mayormente diseñadas para uso dentro de aulas, son los ejemplos más notorios del primer tipo; pero también incluiría ciertas colecciones de “nuevos poetas” (sin ningún compromiso con una nueva poética o una nueva poesía) como casos menos obvios pero posiblemente más dañinos. El contraste, en el último caso, sería entre “nueva *poesía* [norte]americana” de Donald Allen y una antología, unos pocos años antes, de los “nuevos *poetas* de Inglaterra y [Norte]América”.<sup>91</sup> La existencia de un contraste similar entre *The New American Poetry* y su edición revisada titulada *The Postmoderns* es una ironía difícil de evadir.

La primera antología lo suficientemente posicionada como para influir (profundamente) mi propia generación de poetas fue *Dada Painters & Poets* de Robert Motherwell, una recopilación de imágenes y manifiestos que revelaban un momento del pasado inmediato que hasta entonces nos había sido ocultado. *The New American Poetry* fue otro gran ejemplo, al cierre de los 1950's —y, podríamos remontarnos también a la “*Objectivists*” *Anthology* de 1932 y a la desigual *Active Anthology* de Pound unos pocos años antes, entre un puñado de otras. En los 1960's y en los primeros 1970's (una gran década de antologías, en parte provocadas por el esfuerzo de Allen) personalmente me sentí instruido por la simplemente titulada *An Anthology* de LaMonte Young (una colección de obras fluxus inmediatamente contemporáneas) y por los distintos intentos de Emmett Williams de antologar la poesía concretista. Más cerca de casa —y espe-

91. Rothenberg está aludiendo a la diferencia de visión entre la antología (contracultural) *The New American Poetry 1945-1960* de Donald Allen (1960) y la antología (conservadora) que anteriormente decía definir a la nueva generación de poetas anglosajones: *New Poets of England and America* (1957) editada por Donald Hall, Robert Pack y Louis Simpson.

cíficamente intentos de mantener vivo el impulso de la “nueva poesía [norte]americana”— fueron *A Caterpillar Anthology* de Clayton Eshleman (una obra de poética como de poesía) y *A Controversy of Poets* de Robert Kelly, que desafortunadamente se enfocó en individuos (por ende: reputaciones) y fue enturbiada por la coedición de Paris Leary, de bases muy distintas a las de Kelly (de ahí la “controversia” del título). El caudal de antologías de Richard Kostelanetz presentó ejemplos de poesía experimental de una manera general pero poco selectiva; como también lo hizo *Open Poetry* de George Quasha, en el que los distintos editores invitados y las secciones de modas eran de desigual interés e importancia. Mi propio esfuerzo, a partir de *Technicians of the Sacred* siguió una aproximación diferente respecto a la obra del presente y el futuro, al contextualizarla junto a una revisión de nuestras visiones acerca de lo culturalmente anterior y distante. Además, hubo otras antologías hechas alrededor de ocasiones poéticas y extrapoéticas (*The East Side Scene* de Allen DeLoach, los varios intentos de antologar la Escuela de Nueva York y las numerosas antologías de minorías y mujeres que fluctuaron entre la acción afirmativa<sup>92</sup> y preguntas significativas acerca del contexto cultural), junto con antologías generacionales (por editores ajenos a la generación, como Paul Carroll o pertenecientes a ella, como Michael Lally) en las cuales la poética parecía secundaria al proceso de ubicar y predecir reputaciones.

Esta montaña de antologías —y, créanme, sólo he tocado la superficie— es en sí misma una señal del paisaje cargado en el cual *The New American Poetry* apareció. La falta de una antología genuinamente experimental en 1960 diseñada, en palabras de Pound, para cumplir el lema de “Hazlo nuevo” [*Make It New*], fue crucial al impacto original que tuvo el libro, su larga y dominante presencia. El periodo cubierto fueron los

92. “Acción afirmativa” (*affirmative action*) se refiere a la política estadounidense, surgida después del movimiento de los derechos civiles y el feminismo, para promover la “igualdad de oportunidades” (*equal opportunity*) mediante criterios inclusivos de raza, etnicidad, género o clase.

quince años precedentes y la afirmación arrogante y cierta del libro era que había surgido un movimiento significativo y transformador durante ese tiempo y que no había sido reunido y antologado. La característica común de esta “nueva poesía [norte]americana”, nos dijo el editor, era un “rechazo total a todas esas cualidades típicas del verso académico” o, más positivamente dicho, que se había “construido en los logros de Pound y Williams” y había evolucionado hacia “nuevas concepciones del poema”.

Los cambios y problemas en *The Postmoderns* comienza con el título mismo, presentado en la portada con letras brillantes, abiertas, vacías, un estilo de moda en los 1980's y que hubiese sido improbable veinte años antes. (Sin importar que los editores trataron de hacer que el uso le dio Olson —bastante casual— fuese una justificación, cuando en un sentido directo era más apto entonces haber sido usado por un Randall Jarrell o un Delmore Schwartz.) Lo que tenemos aquí, en el mejor de los casos, es un intento de cooptar un nuevo favorito académico: ganar puntos con el postulado de que los poetas incluidos en el libro (mayormente sin modificar en relación con la versión de 1960) son los largamente buscados y verdaderos “posmodernos”. Si es así (y el postulado parece importar poco fuera de la “academia”) todavía quedan otros problemas por resolver: por ejemplo, el término “posmoderno” (de Olson o no) no apareció en la original *The New American Poetry* y, entonces, Allen identificó a los “nuevos poetas americanos” como los herederos del *modernismo* real soslayado por Pound y Williams: “nuestra vanguardia [...], los verdaderos continuadores del movimiento moderno en la poesía estadounidense [...] se alían de modo cercano al jazz y a la pintura del expresionismo abstracto”. (El hecho de que Allen y Butterick ahora hagan sonar “posmoderno” como un término que realmente hubiesen usado poetas como Creeley, O'Hara, Ginsberg, Duncan, Snyder y Baraka, obscurece la indiferencia o desdén que la mayoría ha sentido hacia él.)

No estoy quejándome por nimiedades, a menos que toda nuestra historia resulte una nimiedad. El término “posmoderno” está basado en crí-

ticos y, en última instancia, es torpe y vacío. Nos roba, a menos que sea revisado y liberado de su uso académico, de un claro sentido del linaje —como en este caso, donde Butterick y Allen se alejan del reclamo de Allen de una descendencia directa de Pound y Williams, *et al.*, hasta el mito de un “modernismo” de campo medio [conservador] identificado con “sucesores más jóvenes tales como Berryman y Lowell, Bishop y Sexton”. En una de sus listas acompañantes de poetas modernos definitorios, Williams, por alguna razón, no aparece y Auden, por alguna razón, es agregado, y Stein, de arranque, todavía es excluida: una omisión significativa de los límites de este libro, como lo fue respecto al original.

Los otros cambios —de formato y personal— son los límites más substanciales. Los discutiré en la medida en que involucran estrategias antológicas más que cuestiones de gusto o selección. No hay duda que Allen y Butterick se enfrentaron a una ardua proposición y que espero que nada de lo que diga ignore las dificultades presentes. Algunas de éstas las abordaron en su Prefacio y eso (junto con mi experiencia con las antologías) es un buen lugar, como cualquier otro, para comenzar.

Hay una tristeza inequívoca en el nuevo Prefacio: un sentimiento de parte del editor de que sería inútil “intentar recapturar o repetir el esfuerzo pionero de la edición inicial”. En lugar de ello se han propuesto “consolidar las ganancias de la antología previa y confirmar sus predicciones”. Aunque puede que esto suena modesto es, de hecho, una autoconfirmación que exige, en términos de poética, un predominante compromiso con las tendencias del original —proyectivismo, Beat, Escuela de Nueva York, etc— y con las omisiones tempranas de lo que entonces era posible: concretismo, texto-sonoro, intermedia, operaciones aleatorias, entre otras “nuevas concepciones del poema”.

Aquí el problema es obvio. Entre más son suprimidas las nuevas concepciones y los editores se mantienen fijos en su idea de una vanguardia más se enfocan hacia el asunto de la predicción de reputaciones: qué poetas han “perdurado” y “quienes han alcanzado cierto reconocimiento” y

quiénes no. Aquí tenemos la mentalidad formadora de canon trabajando de nuevo (aquí no bloomiana pero sí al servicio de la “vanguardia”) y aunque esto pueda ser inevitable en cierto sentido, se vuelve intruso donde ese otro sentido —el de una poética abierta y que evoluciona— resulta fallido.

Para manejar el cambio de personal, los editores hacen lo que los editores han hecho siempre: remueven ciertos poetas, añaden otros y engrosan la obra de los sobrevivientes con poemas escritos en las décadas transcurridas. Aquí el prefacio se vuelve cuantitativo y los resultados netos (por mis cálculos revisados): de los cuarenta y cinco poetas en la edición original (un error en el prefacio dice que son “cuarenta y cuatro”), quince son quitados y veintinueve retenidos, y a esto se añaden nueve,<sup>93</sup> dejando la nueva lista con treinta y ocho. Dejaré a otros discutir las particularidades literarias y las sutilezas estadísticas funcionando aquí. Lo que llama mi atención es que los poetas originales que representaban un periodo de quince años de la poesía norteamericana sobrepasan a los que emergieron en los siguientes veinte años en una proporción de más de tres a uno. (En términos de páginas, en más de cinco a uno.) Si se considera que cuatro o cinco de estos nuevos poetas ya estaban activos a finales de los años cincuenta y que ninguno comenzó a escribir después de 1970 (¡hace doce años!), el desequilibrio es avasallante.

No estoy seguro cómo esto refleja un “juicio” de los editores de los dos periodos involucrados, aunque, en cierto sentido, claramente lo hace. La intención parece ser continuar con el anterior “rechazo a todas esas cualidades del verso académico” sin importar qué tanto ese rechazo

93. Los nueve poetas (“Jackson Mac Low, Jerome Rothenberg, Diane Di Prima, Anselm Hollo, Joanne Kyger, Robert Kelly, James Koller, Ed Sanders y Anne Waldman”) son nombrados en el prefacio. Las quince eliminaciones, que no son nombradas, incluyen: Helen Adam, Ebbe Borregard, Bruce Boyd, Ray Bremser, James Broughton, Paul Carroll, Kirby Doyle, Richard Duerden, Edward Field, Madeline Gleason, Philip Lamantia, Edward Marshall, Peter Orlovsky, Stuart Z. Perkoff y Gilbert Sorrentino. (Nota del autor.)

ha perdido su filo. Sin embargo, la gama de la poesía es mayormente la original y aquí, quizá, está la mayor falla del libro: su fracaso en reconocer y desplazarse más allá de los límites de la edición anterior. Este poner-en-el-altar de lo nuevo en unas pocas viejas manos parece casi congelar la idea de lo nuevo, como si los editores estuviesen decididos a hacerlo *viejo* o, incluso peor, *respetable*. (El libro ahora sólo tiene un poeta debajo de cuarenta años, de tal modo que se vuelve una especie de antología de la edad adulta.) Pero aquí el libro se desdibuja, como raramente le ocurría al anterior, y la dificultad de tener una mejor visión de la obra que se está conociendo topa con otros dos cambios: movimientos estructurales que rompen el juego entre la poesía y el discurso, y que hacían que *The New American Poetry* fuese un libro útil y germinal hasta el tiempo de su revisión.

El primero de estos cambios es que se abandonaron las subdivisiones del libro previo —Black Mountain, San Francisco, Beat, Escuela de Nueva York— y se organiza a los poetas, neutral y cronológicamente, por año de nacimiento. Aunque Allen y Butterick describen tales categorías como “geográficas” y un asunto de “conveniencia”, claramente fueron más que eso: señales, a pesar de toda su arbitrariedad y falta de rigor, de las diferencias entre grupos e individuos que hicieron de la “nueva poesía americana” algo más que un movimiento monolítico singular. La nueva organización, por contraste, implica que la obra es más de una pieza de lo que anteriormente se había sostenido o, en el otro extremo, que ahora debe ser leída caso-por-caso.

Ninguna de estas dos visiones es exacta, pero la primera (el argumento a favor de la homogenización) tiene mayor kilometraje, por ejemplo, en la opinión de los editores de que “esas designaciones previas, si es que eran algo más que términos de conveniencia, son ya obsoletas o innecesarias debido a las subsecuentes actividades y asociaciones”. Aquí Allen y Butterick correctamente reconocen la gran cantidad de cruces de los últimos años, que luego ellos convierten en parte del argumento de lo

“posmoderno” como la “designación que abarca más” aquello que desean cubrir. Junto a ello, si los leo correctamente, viene algo más que una insinuación de que Olson es una fuerza aún mayor de lo que hasta ahora había sido reconocida, tanto mediante su posicionamiento como el más viejo y el primer poeta en *The Posmoderns* (ya no más contextualizado por la sección de Black Mountain) y por medio de la presentación de su ensayo sobre “el verso proyectivo” como el punto focal de empuje de virtualmente todas las “energías de la nueva poesía”. Si el dominio singular de Olson es cuestionable incluso para algunos poetas de Black Mountain, se siente directamente artificioso en relación con los Beats, la Escuela de Nueva York y otro número de poetas desde Mac Low hasta Spicer y lo demás.

Cierre es lo que temo y cierre es lo que veo aquí. Y el segundo cambio del que hablo —la eliminación de las piezas de poética de parte de los poetas, que constituía una sección separada en el original— sólo alimenta ese sentido de cierre. En el caso de Olson, por ejemplo, ya no podemos ver su “Verso Proyectivo”, directamente y en yuxtaposición, incluso en conflicto, con una gama de poéticas alternativas; y ya no tenemos el encuentro de conceptos que hacía que el libro anterior fuese tan excitante y daba a los poemas mismos un más amplio contexto. El resultado es robarle al libro su calidad de manifiesto —el derecho de cada poeta de contextualizar sus propias obras y vidas— en una escala que no se había visto desde que los dadaístas publicaron veinticuatro manifiestos en *Littérature* y los leyeron en un performance de modo simultáneo en un escenario en París. El hecho de que un “muestreo justo” sea dado en *The Poetics of the New American Poetry*, editado por Allen y Warren Tallman, no justifica su ausencia aquí, lo que tampoco ocurre con la ausencia de obras de los 1960’s y 1970’s que hubiesen “engrosado la trama” inconmensurablemente.

Las poéticas de la “nueva poesía americana” (ahora no hablo del libro sino del suceso) han sido, en su completa gama, una creación multifacética y en evolución; y la brillantez de la antología original de Allen residía en la manera en que la diversidad fue presentada. A la luz de esto, las

decisiones editoriales claves de la edición revisada —omitir las poéticas y su seccionamiento— son, junto con el rechazo a abrir el campo aún más, un error y una distorsión. El resultado es la uniformidad de la presentación —aliviada sólo por la diversidad de poema a poema— que ahora se extiende por todo el libro. Los poetas aparecen donde el nacimiento los tiene ubicados. Las secciones biográficas (frecuentemente peculiares y extensas en el original) ahora toman una extensión estándar y, muchas veces, aunque todavía mayormente escritas por los poetas, hay en ellas un tono estándar.<sup>94</sup> Todas estas notas ahora terminan con bibliografías uniformemente estructuradas tan llenas de material fuera de circulación que sólo pudieron haber sido diseñadas como herramientas de investigación (el mercado de valores de la academia) en lugar de ser guías para el comercio humano ordinario. Aunque el libro todavía pueda ser lo que Pound llamó “una bola de luz en nuestras manos”, la luz viene, como ocurre con casi todas las antologías, total y azarosamente a través de los poemas mismos.

Al decir todo esto, me doy cuenta (mejor que otros) de las dificultades que Allen y Butterick enfrentaban. La revisión en un solo volumen era probablemente una tarea imposible y sospecho que los editores comenzaron con diferentes intenciones y fueron disuadidos por las políticas económicas del mundo editorial y sus controles. Quizá la revisión como tal no debió haber ocurrido o quizá los límites de la tarea debieron ser más claramente postulados. Pero una vez en ello, los editores debieron haber intentado, por cualquier medio posible, vincular la nueva edición con estrategias poéticas alternativas y, mediante el acomodo de los poemas o por el uso de los comentarios de los poetas, hacer que las diferencias emergieran. Por eso quiero decir —para ser específico— que un Jackson Mac Low sin su poética y representado por dos poemas sueltos

94. Un ejemplo revelador: la breve nota enojadiza de Jack Spicer de 1960, que comenzaba “no le gusta que su vida sea escrita”, es reemplazada, póstumamente, por un par de párrafos informativos que invierten completamente su intención. (Nota del autor.)

en el contexto de alguien más es un poeta debilitado en su poder de transformar. Y así mismo ocurre con el resto.

Permítaseme ahora, para tomar algunos riesgos yo también, llenar los huecos de poetas y movimientos faltantes en *The New American Poetry Revised*, no para reescribir el libro de Allen y Butterick sino para bosquejar la poética de la situación, tal como la entiendo. Este es el tipo de cosa, francamente, que Quasha intentó hacer en *Open Poetry* y que Quasha y yo intentamos hacer en *America A Prophecy*: llevar adelante y ampliar la obra —que Allen y otros ya habían hecho para nosotros— de trazar un mapa del progreso de una poesía que es tanto anti-“académica” (si el término todavía importa) y que “ha hecho surgir nuevas concepciones del poema”. Al enfatizar estrategias por encima de los individuos, las siguientes inclusiones me parecen germinales acerca de dónde estamos en el presente, y sin las cuales no puedo ver una afirmación de una vanguardia, modernismo, posmodernismo, metamodernismo informados o bajo el nombre cualquiera que quiera dárseles:

*Poesía concreta y visual.* Más sólidamente avanzada en Europa que en Estados Unidos en los 1950's pero una presencia real aquí alrededor de 1965. Los precedentes estadounidenses están en Cummings, Lindsay, Crosby, Patchen y Pound-Fenollosa en relación con la escritura china: “un espléndido destello de poesía concreta”. El representante esencial es Emmett Williams.

*Fluxus, Intermedia, operaciones aleatorias.* Ya estaban en marcha a finales de los años cincuenta y presentes en *An Anthology* de La Monte Young (1963). Un vínculo crucial entre las otras artes y la poesía, ese tipo de cruce de límites como otro aspecto del posmodernismo. Mac Low, por un lado, si fuese presentado apropiadamente, pero también Cage, un poeta activo desde los sesenta y par de Olson (mayor que él por dos años) o Ginsberg en términos de influencia y posición.

*La nueva poesía del performance.* Obra que se movía fuera de la página de maneras más experimentales que la lectura de poesía como tal. Su aspecto de texto-sonoro tal como es cubierto por Mac Low o Cage (arriba mencionados) y, por otro lado, tal como se presenta en los poemas-charla de David Antin, los experimentos de modificación de la voz de Giorno, etcétera.

*La segunda o tercera generación de la Escuela de Nueva York.* Una influencia ampliamente influyente que se separó de las conexiones con O'Hara/Ashbery/Koch en la Nueva Poesía Norteamericana, y con fuertes conexiones luego con los poetas beats. Representados en la revisión por Anne Walkman y concebiblemente Ed Sanders. Pero la ausencia de la figura central de Ted Berrigan es difícil de comprender.

*La nueva poesía negra, indígena y latina.* No como una cuestión de acción afirmativa sino como un evento poético de gran envergadura en las últimas dos décadas y con un giro a partir de las ideas coloquialistas de los Nuevos Poetas Norteamericanos, las conexiones con el jazz, las reinterpretaciones de Estados Unidos, "habla-prosodia ritmada" (Ginsberg) "tu propia voz... tal como sueñas" (Baraka), pero Baraka/Jones permanece, después de todos estos años, como el único poeta del "tercer mundo" en el libro. Nada de Henderson/Reed/Sánchez/Cruz incluidos por su *lenguaje*; ningún Simon Ortiz para vincular a través de su cultura con los más antiguos poderes del continente.

*Los poetas "Language".* La más reciente de las vanguardias estadounidenses y la más involucrada en la construcción de una nueva poética. Aunque la cuestión de los orígenes es fluida, los escritos teóricos enfatizan conexiones con los Nuevos Poetas Norteamericanos y pre-

NPN, como Stein, Williams, Zukofsky, Eigner, o incluso Olson, como también como la vanguardia europea. Un poeta de “edad” como Ron Silliman o Clark Coolidge claramente podría representar a este movimiento. [Hay una antología de Silliman, *In the American Tree*, que ya está haciéndose.]

*El poema en prosa: “El Nuevo Enunciado” (R. Silliman).* Una revisión de *The Posmoderns* sólo muestra un breve poema en prosa, a pesar de la prevalencia de este modo en mucha poesía reciente (posmoderna). Una criatura diferente del poema en prosa, ya era importante tanto en Duncan y Creeley, digamos [*Structure of Rime, A Day Book*] y antes en Williams y Stein. Y central en la práctica de escritores más jóvenes como B. Mayer, C. Arriman, B. Einzig y la forma predilecta entre los poetas “language”; su ausencia aquí es probablemente el resultado de una lectura estrecha de la poética proyectivista en relación al verso y el aliento, etcétera.

Y, finalmente, está el asunto de los poetas individuales que han sido soslayados y para quienes un nicho representativo no podría ser fácilmente encontrado. La tentación sería enlistar una docena de tales —en mi propio territorio como fuera de él— que son los pares de la mayoría de los incluidos. “Son”, dicen los editores de su propia selección, “sólo treinta y ocho poetas de una miríada” y en referencia a esto no hay nada qué discutir. Pero la afirmación que sigue, que dice que *The Posmoderns* “ofrece un nítido foco que representa una época y de ahí proviene su utilidad y su esperanza” resulta, al menos, cuestionable. Ya que, aunque pueda ser que por esta edición revisada tengamos una mejor idea de qué ha sido de *algunos* de los poetas originales, el foco —para la época como un todo— no es una nitidez sino un nublamiento.

.....

El resumen podría ser el siguiente.

Tanto Allen como Butterick son editores de integridad que han contribuido mucho a la diseminación y el entendimiento de aspectos de la vanguardia estadounidense. Al revisar un clásico como *The New American Poetry*, tuvieron la oportunidad de llevar más lejos la obra del primer libro de maneras que la mayoría de nosotros sólo podría soñar. Su decisión, me parece, fue tomar el camino relativamente más fácil: tratar a la “nueva poesía americana” como una estructura casi terminada, cuyos principales participantes y formas ya habían sido establecidas por Allen. Esto es, congelar el proceso y volverlo una historia, y *The Posmoderns*, aunque “nueva” se lee más como una obra-del-pasado que su predecesor sin revisar, incluso hoy. En lugar de la cualidad inestable y desestabilizadora de *The New American Poetry*, lo que tenemos ahora es una compilación más familiar: una antología hecha para uso en los salones de clase y con título actualizado y reordenada para servir esa función alterada.

Al mismo tiempo —al menos que Grove Press tenga un sentido de los valores raramente presentes entre las editoriales— la antología original ahora dejará de ser reimpresa. Esa fue, por supuesto, la antología agitadora de más de una generación de nuevos poetas norteamericanos, y quizá en su ausencia, una aún más reciente generación tendrá la oportunidad de reevaluar y dar el siguiente paso adelante.



NUEVOS CRONOTOPOS EN LUGAR DE VIEJOS:  
ALGUNAS NOTAS PARA JAMES CLIFFORD<sup>95</sup>

Jim Clifford es uno de mis favoritos, el mejor comentarista que tenemos de la antropología de una verdadera vanguardia y, posiblemente, su historiador. Así que me sentí inmediatamente atraído (¿cómo evitarlo?) a su reunión de imágenes de “lo tribal y lo posmoderno” que apareció en *Sulfur* 13. Aquí, por fin, en un lugar cercano y afín a mí estaba la promesa de que alguien pudiese liberarnos de los presupuestos de nuestros predecesores modernistas y nos ubicase claramente en el tiempo posmoderno. No creo que Clifford haya tenido éxito. O haya incluso pretendido lograrlo. Ciertas implicaciones de lo que considero su fracaso —o sus errores de percepción— me han empujado a darles aquí seguimiento.

Me parece curioso que Clifford presente las interpretaciones culturales en cuestión como ejemplo de un tipo de composición por collage. El collage es el gran dispositivo (y más que un dispositivo) estructurador del arte de principios del siglo veinte (o sea, modernista), y que apareció ahí bajo una multiplicidad de nombres: simultaneísmo, vórtice, montaje,

95. El presente texto apareció en la revista *Sulfur*, núm. 14 (1985). Se trata de una respuesta al texto de Clifford acerca de los *cronotopos* —que él define como “un conjunto o escena que organiza el tiempo y el espacio en una forma total representable” (*Itinerarios transculturales*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 38)—, al que Rothenberg aquí responde. Es la primera vez que esta pieza aparece publicada dentro de un libro.

imagen surreal, doble u honda, ensamblaje, perspectiva por incongruencia o, sencillamente, “collage”. Aunque yo mismo me he puesto a trabajar en este tipo de prácticas, a veces me pregunto si no me hizo vulnerable a un modernismo pasado de moda en lugar de dirigirme hacia un futuro posmodernista.

“Cronotopo” es la palabra que Clifford usa para denominar eso: un tiempo-espacio de configuración —en la “vida” tanto como en el “arte”— cuyo alcance en la historia asemeja un poco el vórtice de Pound o (antropológicamente hablando, con base en Frobenius) su *paideuma*.<sup>96</sup> Un cronotopo que ejemplifica las conexiones de lo primitivo/vanguardista sería “el estudio surrealista de los 20’s, lleno de arte africano y oceánico” (o el Museo Trocadero en París que le precedió), mientras que para el posmodernismo podría ser la casa de la [ceremonia] shalako de los indígenas zuni descrita por Barbara Tedlock (o su réplica —si eso llegase a ocurrir— en una disposición específica en el mundo del arte). Los cronotopos contrastantes, aunque tentativos, entonces serían: por una parte, un museo o espacio de arte y, por otra, una habitación, ya sea religiosa o doméstica. Una distinción, en breve, entre el arte y la vida, que John Cage y otros en los años 1950’s se propusieron derrocar como tiranía de lo uno sobre lo otro.

La “exhibición (temporal)” de Clifford —una respuesta posmoderna a la que hizo en 1984 el Museo de Arte Moderno acerca de lo primitivo/moderno— comienza con el ritual zuni de Tedlock y, en particular, con algunos de sus artefactos y decoración. Lo que emerge de esto es una imagen barroca de texturas multiculturales, mayor y más memorablemente aquellas que pensaríamos como *no-indígenas* (calles ocupadas de Mercedes blancas; hombre en botas Tony Lama; extraños vestidos en chaquetas de ski color anaranjado, rosa y verde fosforescentes; tapices

96. *Paideuma* es un término que alude a la esencia espiritual de una cultura en general, su sabiduría inmediata y característica.

árabes de Martin Luther King y los hermanos Kennedy, y demás). Este es un punto central de la presentación de Clifford: según Clifford hemos exagerado injustamente la exigencia de cierta pureza cultural como prueba de autenticidad (una EXIGENCIA que, en primer lugar, no tenemos derecho a hacer). La cualidad híbrida de la cultura —una condición que creo es innegable— significa, si se le conduce a su posible conclusión lógica, que lo ves es todo lo que es. Si la táctica vanguardista era remover lo que se pensaba como no-esencial o disímil a la imagen del arte que deseaban observar, la respuesta posmodernista sería respetar todo lo que hay en cualquier momento dado. No hay, presumiblemente, ningún juicio acerca de que es *más* o *menos* importante.

No tengo ningún problema con eso como una proposición general, pero en este caso específico sí surgen algunas preguntas. La mayor parte de ellas concierne a la naturaleza del collage ahí presentado y a su ubicación real en el espacio y tiempo. En la breve pero atiborrada de Tedlock, citada por Clifford, nos movemos desde las calles llenas de automóviles y multitud de espectadores a una vista desde una ventana o puerta que da al interior de una casa (o varias) recientemente construidas para la shalako. Las personas descritas son zunis, no-zunis y blancos (los extraños vestidos de fosforescente que han venido de lugares distantes); y la vista interior consiste en muros con colgijes brillantes, llamativos y chillantes. Tales colgijes en nuestro mundo tendrían un status decididamente inferior (una valoración que “artistas de la decoración” y algunos otros posmodernistas han, de hecho, rechazado); pero aquí aparecen “casi alucinantes” (Clifford), incluso exóticos en su efecto conglomerado. No hay duda, sin embargo, que todos son descriptivos como pertenecientes de la shalako, aunque existe cierta ambigüedad acerca de si Tedlock describe una ocasión y lugar singular o está creando una composición de varias shalako. Hay también preguntas acerca de qué tanto de lo descrito es central dentro de la shalako y qué tanto es periférico. Por ejemplo, ¿los Mercedes blancos? Tedlock los elige, junto con “pickups de un cuarto de

tonelada y *vans Dodge*” para realizar una especie de observación (social); es claro que se trata de una selección y no una mera descripción. No hay Ford ni Toyotas, aunque todo esto debió estar presente en lo zuni. O también, ¿son esenciales o periféricos los tapices de King y los Kennedy, puestos en la pared debajo de las “cabezas de trofeo de una mula y un venado de cola blanca”? ¿Son ceremoniales de la misma manera que los objetos del altar y las máscara de baile que aparecen después en la pieza? Otras culturas incorporan tales imágenes de modo central —hacen de ellas objetos del altar— pero, ¿también los zunis? Y si no es así, ¿qué se busca al hacer ver todo esto como ese tipo de fusión? ¿O qué se busca al hacer ver como si todo dentro de la habitación tuviese el mismo peso?

Tedlock, de hecho, nos da una más amplia visión: el altar en la pared más lejana de la casa, el rastro de maíz que dirige hacia fuera y los payasos zuni de la shalako danzando ante ella. Las texturas aquí no son menos complejas, pero el exotismo de lo extranjero y extraño (=lo europeo) es mutado y mayormente ausente. Es como si un “otro” más significativo estuviese ahora presente, en la forma de seres divinos o *crudos*, y los visitantes foráneos, tanto indígenas como anglos, son “amables pero firmemente removidos” de los lugares sagrados donde ellos danzaban. Sólo en la descripción que hace Tedlock del comedor adjunto (otra vez un lugar periférico) vuelven los exotismos occidentales a aparecer de modo tan fuerte —ahí y en las calles y casas ordinarias, donde los no-zunis funcionan como “un gran gentío representativo de todas las personas cocidas o del día en la tierra”<sup>97</sup>.

Lo que me sorprende es cómo Clifford, a pesar de su inclusividad posmoderna, deja fuera por completo las imágenes zuni alrededor del altar. Es como si una vista “posmoderna” (si es eso lo que tenemos aquí) debe necesariamente descuidar lo que pudiese haber sido de mayor atrac-

97. Clifford y Rothenberg utilizan “cocido” (*le cuit*) en el sentido de Lévi-Strauss: lo “cultural”, lo “hecho”, en oposición a lo “crudo” (*le cruít*), o sea, lo “salvaje” o “natural”. Personas del “día” en oposición a *seres de la noche* se refiere a la cosmovisión zuni.

tivo para los vanguardistas (como David Antin diciendo, de modo posmodernista: “Rechazo la idea de un lenguaje sagrado”). Pero Tedlock, que se detiene en corto de tales posmodernismos, es mucho más precisa y está mucho más preparada en cuanto lo zuni. Mientras ella describe “una estética multisensorial de lo bello” (*tso’ya*, en zuni) que toca tanto lo que he llamado lo “central” y lo “periférico”, no pierde uno al considerar lo otro. En lugar de esto, su descripción permanece abierta a distinciones todavía respetadas en el mundo zuni —tanto las hechas en relación con lo “crudo” y el “día” y aquellas enlazadas con lo que los zunis llaman *attanni*, una estética de lo poderoso y peligroso “en algún punto cercano [de lo bello] o inclusive estallando a mitad de ello”.

Hay muchos posmodernismos (tal y como había muchos modernismos) y asumo que el invocado por Clifford proviene de John Cage o algo semejante: el ideal de un *happening* en el cual todo es parte del performance en términos de igualdad. Los límites entre el arte y la vida son borrados, y la vida es claramente favorecida. Es un interesante reenfoque de nuestras atenciones y puedo recordar, como un ejemplo simple, estar sentado con Cage durante un aburrido performance en Milwaukee, y él dirigiendo mi atención a un bonito juego de luces, a través de una cortina semiabierta, causado por el reflejo del cromo y las ventanillas de los autos pasando en la calle. Estoy acostumbrado a esa perspectiva y alguna vez la comparto, pero me pregunto también por qué tan frecuentemente, como ocurre en Clifford, conduce a un palidecimiento de la vida en lugar de su realce. Si Clifford sólo quería mostrar a los zunis como nuestros contemporáneos, no tengo ningún problema en aceptar esto. Pero su contemporaneidad no es sólo una cuestión de los automóviles que manejan o del kitsch que redimen; también incluye la “poderosa, peligrosa, intocable, oscura, cubierta, indistinta, enmarañada, antigua y sencilla” región del *attanni*: en otros términos zunis, los mundos del oso y el cuervo. Omitir esto de una “exhibición (temporal) acerca de las ‘afinidades de lo tribal y lo posmoderno’” significa trivilizar tanto lo

tribal y lo posmoderno y realizar un exotismo (selectivo) aún más grande que aquel de la perspectiva modernista/primitivista.

Pero el verdadero punto que llama mi atención no es tanto el uso que Clifford hace de los materiales zunis como su crónica de una crónica de Edmund Wilson acerca de una interpretación real de la Danza Oscura de los indígenas sénécas. Aquí mi experiencia no es meramente vicaria sino personal. La primera vez que fui a la reservación de Allegany en Nueva York fue en 1966, luego pasé el verano ahí en 1968 y entre 1972-1974 viví dos años en el pueblo de Salamanca. Antes del primer viaje yo también había leído *Apologies to the Iroquois* de Wilson y también retenía memorias de la Danza Oscura tal como Clifford. Posteriormente vi una interpretación ritual de esta danza, no en una casa privada sino en el caserón —en una situación distinta a la que Clifford describe y que contrastaba con mi memoria de lo que Wilson dijo haber visto (o que yo y Clifford pensamos que Wilson vio, a partir de nuestra compartida perspectiva posmoderna).

Para refrescar la memoria del lector: Clifford alude, en un intento más de ubicar “las creaciones ‘tribales’ en un presente complejo, oposicional”, a la visita de Wilson a una “danza oscura” compuesta de una secuencia de cantos tradicionales interpretada en una cocina a oscuras. Se trata de una experiencia extrañamente acústica. Y Wilson se sorprende de encontrar que mientras la ceremonia es conducida, en una habitación adjunta detrás de puertas dobles, un grupo de sénécas viejos y jóvenes —que incluyen al “maestro de ceremonias” y a la mujer anciana que provee de la comida— están viendo televisión. A Wilson le molestan los ruidos distractores de los chistes de un comediante. Wilson eventualmente logra bloquear los vestigios de luz y sonido que vienen de la habitación de junto. Queda inmerso en un “oratorio” oscuro. La pregunta que Clifford hace es, entonces, si las circunstancias reales —ruidos, sonidos y lo demás— de la interpretación no son también parte de ello.

“En lo concerniente a lo tribal”, escribe, “o cualquier sitio de auténtica vida cultural, ¿debemos bloquear tal ‘ruido’?”

Es una pregunta válida, pero si vamos a la crónica de Wilson y a mi propia experiencia, me hallo a mí mismo perturbado acerca de varias de estas observaciones de Clifford. Para comenzar, la Danza Oscura es probablemente el peor ejemplo que yo conozco de una interpretación tradicional en la cual la periferia pueda ser un factor de la obra total. Se trata más bien de un modelo de enfocamiento en un evento central, un cronotopo de ausencia en el que la obscuridad es crucial y la presencia de luz y de voces es considerada intrusiva desde un punto de vista séneca. En la interpretación dentro de un caserón que yo vi, se hizo todo el esfuerzo necesario para eliminar incluso las luces exteriores; fumar (casi siempre permitido en las ceremonias sénécas) estaba prohibido, y el “oratorio” eran tan poderoso y sonoro que cualquier otro sonido de los autos pasando o cualquier ruido foráneo era bloqueado por completo.

La verdad de esto es que Wilson, que vio la Danza Oscura en un espacio mucho menos protegido que aquel en que yo la presencié, no contradice todo esto. La casa ha sido oscurecida cuando él llegó tarde y a él y su compañía no se le permite entrar hasta el primer “intermedio”. Sólo entonces las luces son encendidas y él se hace consciente de la televisión en el cuarto adyacente. Cuando el intermedio termina, las luces de la casa son apagadas otra vez y cualquier luz que ha podido entrar debajo de las puertas dobles es bloqueada por los cuerpos de las mujeres danzantes, cuyo canto y golpeteo con los pies son más que suficiente para ahogar el sonido de la televisión, asumiendo que el sonido está encendido, pues al final de la ceremonia Wilson menciona que la televisión ya está apagada. Wilson nunca indica tampoco que él esté “molesto” o que de alguna manera ha “bloqueado” las luces o “el sonido distractor de los chistes de los comediantes”. (Estas citas son de Clifford). En lugar de ello, nos dice, la danza es “extraordinaria, emocionante y, al principio,

temible. El canto llena la habitación...” Y luego se pregunta si no “todos los oratorios deberían ser cantados en lo obscuro”.

La respuesta a la pregunta de Clifford es, entonces, que *nosotros* no tenemos ninguna necesidad de bloquear el ruido de la televisión, porque el ruido de la televisión, de entrada, no está ahí. Ha sido bloqueada por los danzantes, que están involucrados en una interpretación, un rito, donde el ruido no existe. Ni existen tampoco en esa obscuridad los objetos o las chucherías de la cocina séneca —retratos familiares, animales de yeso y trastes comprados en las cataratas del Niágara— pues se ha hecho todo lo requerido para dejar un espacio, no sólo para “una auténtica vida cultural” sino para las presencias numinosas que tal vida implican. Wilson es exacto y reflexivo en su descripción, nunca enojadizo, y aún si lo hubiera sido, él no hubiese sido sino otro intruso más con una estética de fuera como Clifford o yo.

Pero hay todavía otro aspecto más perturbador en todo esto, desde un punto de vista iroqués o un más amplio punto de vista. Si los sénécas fueron capaces de amalgamar la imagen de televisión con la de la Danza Oscura, ese sería un hibridismo potencialmente saludable. Mi propia experiencia es que lo que está ocurriendo es que una imagen —una *cultura*— está desigualmente avasallando a la otra, no hacia una fusión sino hacia un virtual aniquilamiento. En otras palabras, el tiempo se acerca cuando la televisión y la Danza Oscura no compartirán el mismo espacio, como Clifford imagina, sino que la televisión subsistirá sola: “auténtica vida cultural” si se quiere, pero no sólo en Salamanca sino en todas partes de Estados Unidos. Han pasado casi treinta años desde que Wilson estuvo ahí y ya muchos de los cantantes de las ceremonias han caído en el silencio. Cantantes de otras reservaciones, ancianos ellos mismos, son llamados para conducir las ceremonias, sin ninguna tolerancia, permítase añadir, por la hibridación, sino anticuarios ellos mismos, quienes están tratando de preservar las viejas maneras “auténticas”. Decir que los Chevys o los Datsuns en que conducen han pasado a ser parte *significativa*

de lo que hacen es regocijarse en un cruel chiste posmoderno. La ropa Goodwill<sup>98</sup> para los payasos pordioseros son una cosa, pero el televisor en el cuarto de al lado es verdaderamente algo distinto. Es un asesino en Salamanca. Y ya se ha convertido en el principal vehículo cultural para los jóvenes.

Lo que alguna vez floreció ahí y sobrevive marginalmente hoy es lo que Rasmussen (hablando de los esquimales cobre) llamó una vida *intelectual*. Las culturas intelectuales pueden cambiar objetos extraños a voluntad y siempre lo han hecho así. Pero sólo es posible cierta cantidad de pérdida de lenguaje e idea —medidas y valores mediante los cuales se conoce al mundo— que resulta tolerable. No es que queramos que los Sénecas renuncien a la televisión y se vistan como “primitivos” o que nieguen su “identidad” a menos que ellos lo hagan. Ni tampoco los Sénecas lo ven así. Pero eso está muy lejos de no querer ver que las culturas y las lenguas pueden ser destruidas y que esto también es parte de “un complejo presente oposicional”.

No sé qué tanto de esto aplique a las realidades de los zunis y en otros grupos, y no quisiera especular más allá de lo que ya cité de Tedlock. Fui a Salamanca a ver algo, y no sé si lo vi. Pero temo más y más que he sido un testigo de una muerte, tal como fue profetizada por nuestro querido amigo Harry Watt, quien ya no puede especular al respecto. Quizá no importe a largo plazo, pero tampoco podemos decir eso. Tengo la seguridad de que un poco de luz siempre surgirá detrás de una ventana o alrededor de los cuerpos de los danzantes en cualquier lugar, y estoy seguro que me acordaré de sentir placer de verlo, ya sea en Milwaukee o Salamanca o Nueva York o París. Pero nunca podrá substituir la memoria a aquello que pronto sólo será memoria.

98. Se trata de una cadena de tiendas de ropa de segunda mano y donación.



## UNA CARTA RETROSPECTIVA (EN RESPUESTA A SHERMAN PAUL)<sup>99</sup>

La petición de un comentario me toma, curiosamente, en una especie de temporada retrospectiva: algo que a veces es desconcertante ya que se opone al otro impulso, el que mantiene las cosas hacia delante (al menos en la obra de uno mismo). La mayor parte de la luz del día, pues, es ocupada con la revisión de *Technicians of the Sacred*, algo que en parte también me da una idea más clara de cómo soy como antologador/en-samblador y tiene relación, además, con la poesía. Esto viene un par de años después de *Pre-Faces* y en las inmediaciones de *Symposium of the Whole* (que también poseía su lado retrospectivo, al menos en lo relativo a la etnopoética) y está acompañado de una nueva edición de *Shaking the Pumpkin*, en las que las revisiones serán menores pero de todos modos, para mí, representan un jalón hacia mi obra temprana: de ponerla en orden otra vez o de mostrar que toda esta empresa es demasiado vasta para que este talento individual le deje en orden o le dé cierre. Y otro proyecto que me mantiene ocupado y feliz es trabajar con Bertram Tu-

99. La presente carta, no publicada en ninguno de sus libros, fue dirigida a Sherman Paul en relación a la interpretación que hizo de la obra temprana de Rothenberg en su libro *In Search of the Primitive. Rereading David Antin, Jerome Rothenberg and Gary Snyder* (Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1986), de donde yo la tomo. La carta está fechada el 31 de julio de 1983.

retzky en las versiones de estudio de poemas como *Poland* y *That Dada Strain* puestas para la voz del poeta, bajo, percusión y *flim-flam* electrónico. Una transformación y/o expansión de material temprano en el acto de interpretarlo para audiencias.

Lo que has escrito, entonces, me permite —junto a lo anterior— revisar mi obra a través del tiempo y ver cómo ha cambiado y cómo no ha cambiado, de maneras (algunas de ellas) que no habían sido evidentes para mí. Me sorprende, para comenzar, como muchas veces lo que viene con anterioridad propele hacia futuros encuentros para los cuales nunca imaginé haber hecho cimientos. Por ejemplo, la imagen de la “puerta” acerca de la cual en tu libro reflexionaste tanto. Al leerlo, súbitamente me di cuenta, de un modo que creo que no lo había hecho antes, que me dirigiría, asimismo, al “entre” [*between-ness*] de mi obra en los años sesenta —tanto como libro y como sueño— y, a su vez, todavía estaba por conocer las ideas de Victor Turner acerca de la “liminalidad” en los últimos años setenta. “Between” como título, debo decirlo, quedó a sugerencia de David Antin, ya sea porque intuyó que la obra estaba en transición o por el supuesto, compartido por ambos, de que si la obra siempre estaba cambiando, estaba siempre *entre*. Aún encajaba, claramente, con mis preocupaciones y continúo haciéndolo en *Vienna Blood*, en el cual el poema de ese título al menos está informado por mi lucha para entrar en afinidad con la idea de Turner de un estar-entre, para ser más preciso el aspecto que muestra que, en relación con mi obra, llamas el “estado de ánimo optativo”. (Pero quizá me referiré a eso más tarde.)

Apariciones retardadas, entonces, o no poder predecir lo que vendrá después. De la misma manera, el descubrimiento que hice al final de la adolescencia de la poesía indígena enterrada en boletines etnográficos esperó diez o quince años para salir a la superficie. Las “flores invencibles” de los últimos años cincuenta todavía eran una presencia en mi obra alrededor de la época en que preparé *Technicians* (realizada en un mundo de los *flower children* y el *flower power* y todo eso) y luego reentró, más

sorpresivamente, para mí, el año pasado y el presente, mediante una poética indígena yaqui real que habla de un “mundo florido” del cual los seres míticos y los cantos provienen. Ni tampoco supe (a pesar de la indicación de Duncan) que el poema del “triunfo de la voluntad” (circa 1960) —u otro poema fallido que le gustaba a Eshleman— prefiguró por dónde iba a ir en *Poland*. De nuevo, donde tú dices que “la *poiesis* de la imagen honda es lo que Williams y Olson comparten”, no hubiese sido capaz de identificar, o incluso no hubiese deseado, compartir eso, hasta el tiempo (más o menos) de *America A Prophecy* y *A Seneca Journal*. Pero para ese momento, asimismo, mi impulso se dirigía a sintetizar o, como podrías decir otra vez, con-fundir las cosas de gran manera.

No sé si quedará claro en la obra, pero debió haber un punto en el cual yo me di cuenta que si logramos tocar la *poiesis* real (y no sólo probar el valor de la poesía propia), que otros estén involucrados se vuelve nuestro más inmediato y valioso recurso. El problema, por supuesto, es que también estamos trabajando con nuestras visiones privadas (o pensamos que así sucede) junto con la idea de que la mente se detiene en los límites del cráneo. Para mí mismo, de cualquier manera, la re-visión de mi obra me indica qué tanto diálogo ha ocurrido con otros —tanto contemporáneos, como padres/madres— y qué tanto ha crecido la obra incluso debido a las respuestas negativas. No quiero, al decir esto, presentarme como un santo o alguien de quien fácilmente se puede tomar ventaja, pero la experiencia (la cual ya se ha acumulado lo suficientemente) es que la utilidad y el valor de las disputas son demasiado impredecibles como para rechazar a alguien inmediatamente.

En mi caso, el intercambio más consistente sin duda lo he tenido con David Antin, y la amistad ha sido ya tan larga que asumimos una medida de acuerdo que no siempre en verdad existe. Ciertamente hubo un periodo —y tú lo localizaste— cuando nuestra obra (por lo menos en la superficie) estaba muy cerca, pero ahora es más una serie de temas en común y una idea (al menos de mi parte) que David me empuja a clarificar

cosas (desde la posición de ambos) que quizá nunca hubiese clarificado yo por mi cuenta. (Como en el poema “Dreamers”, una oposición que a veces se siente como un genuino acuerdo.)

Y, otros también, a los que puedo pensar como aquellos a quienes, a través de los años, he ido respondiendo: Kelly, en particular durante los primeros años sesenta, aunque incluso después, cuando ocurrió lo que yo entendí como una amarga separación; Blackburn, quien era mi vínculo directo con las ideas acerca de la línea y el verso de *Black Mountain*, con las cuales nunca me sentí cómodo; Schwerner, cuyos alcances en *The Tablets* correspondían con los míos; Rochelle Owens, cuyo lenguaje feroz, incluso extravagante (especialmente cuando ella me atacó en una pieza temprana) tuve que aprender (de algún modo) a emular; Wakoski, cuya interpretaciones equivocadas de mi obra me enseñaron extrañas maneras en que yo podía cambiar y Mac Low, que me desconcertó al principio y de quien aprendí las más aventuradas posibilidades de forma y contenido. Éstos y algunos otros —Economou y Eshleman, Tyson y Morrow, y Quasha con *America A Prophecy*— fueron las personas inmediatas mientras yo estuve en Nueva York; y Eshleman desde entonces se ha vuelto un amigo cercano y algunas veces alguien irritante y un agujón.

Pero los poetas “de fuera”, por así decirlo, eran igualmente relevantes. Nunca realmente entendí la relación con Duncan —muchas veces apoyándome y muchas veces extrañamente distante— y la mayoría de mis respuesta, como “The Counter-Dances of Darkness” provienen de una cierta distancia de aquello que las provocó. Con Snyder el diálogo es obvio (o al menos así me parece) como lo es con Meltzer o Jabès o, antes, con Celan, aunque en el caso de Celan no tuve correspondencia con él y solamente me encontré con él una vez, y el único contacto real fue a través (de mi lado) de la traducción, como sucedió con otros poetas fuera de alcance. (Hay aquí también una afirmación —ahora incluso más fuerte— de mi lado europeo.) Ian Finlay —escocés— me llevó, asimismo,

a la poesía concreta —tener que vérmelas con *ello*— y la ruptura con él, cuando se dio, no tuvo razón de ser y fue dolorosa: sin conexión alguna con la poesía y de ningún uso alguno para ella. Y quizá hoy veo a algunos de los poetas *Language* de la misma manera, ya que probablemente terminé involucrándome en una especie de centramiento en el lenguaje primordial (como en María Sabina y demás) mayor del que la mayoría de ellos podrían tolerar.

Esto es explícito en las antologías y en un número creciente de mis poemas, supongo, directamente dirigidos a otros poetas. Esto es parte de mi discusión con la “ansiedad de la influencia” de Bloom, que creo que es más un bloqueo a la poesía “fuerte” que un resaltamiento. Me siento lo suficientemente confiado ahora de mi habilidad de influir, de ser capaz de pensar en términos de diálogo (interminable) incluso con los muertos. Stein y los padres dadaístas sin duda alguna y, luego, con esos fantásticos chamanes y locos a quienes respondo poema-por-poema. La configuración es mía, y más o menos original por la multiplicidad de fuentes. Sí, sobre todo, original: más hacia el “origen” y de cierta idea de dónde surge.

Diría algo también de Bloom, aunque aquí la oposición es —¿o no?— de otro orden. Aunque comprendo perfectamente tu objeción a mi ensayo, no lo veo, en todo caso, enteramente falto de cierto juego; o si no lo tiene, no se trata del *único* caso; digamos, mi postura pública en contra de Sorrentino alrededor de 1962 y contra Vendler en el momento de *America A Prophecy*. (Me avergüenza lo poco que se han dado discusiones así.) La imagen del *Malakh ha-Mavat* —sin la cual no hubieses pensado esto como tal “enormidad”— yo sentí que fue sacada a juego por Bloom y no por mí. Claramente, una vez que la articulé, no la creo, en cualquier sentido literal, una “hipérbole” y un “absurdo”; y claramente el manejar la “vida” y la “muerte” es una presunción hiperbólica de parte de Bloom. No puedo imaginar que no hubiese conocido del mito de Auschwitz en que Mengele aparece exactamente en el rol del ángel exterminador, del

cual, en *The Deputy*, hice uso de una versión muy cursi. Y sin duda alguna quise pegar duro y exponer a Bloom y aunque hubo ruidos indirectos y privados como respuesta, no obtuve una respuesta de manera pública.

El ataque, como correctamente sugieres, se remonta en parte a mis sentimientos lentamente cocinados “contra la poética e ideología de los Nuevos Críticos” y sus sobrevivencias canónicas en el presente. Hasta hace tres o cuatro años, Bloom era alguien en quien yo no pensaba mucho, en el sentido en que Antin dice que él no “piensa acerca de” (pero nótese que Antin ahora está escribiendo una pieza oral que hizo en su contra hace un par de años en Iowa). Mi único encuentro con Bloom antes de esto fue una carta que me escribió en 1979 o 1980, que fue tan extrañamente excesiva en su atención a mi obra que a la vez me dio permiso (después) de sentir que yo no simplemente estaba respondiendo como alguien juzgado de segunda-categoría por él y posibilitó su proposición central, porque si fue sincero lo que me dijo en privado, entonces estaba cumpliendo sus destierros contra los poetas judíos después de Auschwitz con base en algo que todavía escapa a mi comprensión. Todo esto no lo podía decir en la pieza de *Sulfur* y aún dudo en decirlo aquí, pero si quieres tener una idea de lo que estaba en mi mente en ese momento, aquí está la carta de Bloom, después de la presentación personal:

He seguido su obra por un largo tiempo, desde *White Sun Black Sun* y aún conservo una carta inconclusa que quería enviarle hace cinco años cuando leí y fui abatido por *Poland/1931*. Como supongo que mi *Flight to Lucifer* muestra (si lo ha visto) o mi creciente crítica judío-gnóstica, estamos más bien en la misma postura y lugar, excepto por (para mí) cuestiones de mera “estilística”. Pound y Olson no son mis poetas; Stevens y Hart Crane lo son. Pero sus visiones y las mías están *muy* cerca. Es un misterio para mí —leyendo a Ashbery y Rothenberg— cómo el lenguaje de Ashbery me cautiva más (aunque el suyo es, para mí, más fuerte en su tradición) pero su substancia e impulso son donde yo me encuentro. De modo reacio,

porque yo tuve toda la educación ortodoxa y normativa y todavía me molesta encontrarme a mí mismo entre los *Minim*.<sup>100</sup>

Pero —mi salutación y reconocimiento— Harold Bloom.

Mi respuesta entonces fue una carta que yo pensé que era muy amistosa, en la que quizá llamé la atención a su pieza anterior acerca de los poetas judíos norteamericanos que parecían ser lo contrario a esto (Duncan, Kelly) cuya obra derivaba de fuentes gnósticas. Cuando la pieza de Bloom apareció en el *Times* un poco después, pensé que sería apropiado que yo respondiese (de modo fuerte) y fue sólo entonces que yo lo leí con cuidado y, entonces, me alejó aún más el impulso represivo de su entera empresa: *obviamente* no un Mengele, pero sí alguien que consideré que valía la pena escribir en su contra... y desde una situación lo suficientemente cerca de la suya (como él mismo lo dijo) que disminuía la probabilidad de que Bloom tratase esto con indiferencia.

Sin embargo, no me considero, a ciegas, como un acosador de críticos o un predecible anti “académico”. Antin una vez escribió acerca de mí diciendo que lo que más me interesaba de la poesía no eran los “patrones formales intemporales” sino “la recurrencia del buen sentido, de la energía, donde quiera que la gente se ocupara mediante el lenguaje de las cosas que los hacen humanos” y cito esto para indicar que algo así es cómo generalmente pienso acerca de las personas y no mediante categorías pseudo-profesionales. *Symposium of the Whole* está dedicada a Michel Benamou, que era un crítico, un profesor serio de francés y un hombre energético que dirigía el Center for Twentieth-Century Studies en Milwaukee y ayudó a echar a andar esa primera conferencia de etnopoética; y Diane y yo decimos ahí de él: “Gracias a su presencia fuimos capaces de creer que una genuina colaboración entre artistas e investigadores eran tanto posible como necesaria para que ‘las fuerzas creativas se liberen del

100. Hereje; en específico, aquel que es herético por un espíritu fuera de la Ley.

tutelaje de los defensores del poder' descrita por el poeta dadaísta Richard Huelsenbeck en los días legendarios del Cabaret Voltaire." Mi vida, de hecho, ha prosperado gracias a tales colaboraciones (incluyendo, centralmente, con Diane) y supongo que ahora hablo de esto porque, de alguna manera, imagino que Bloom y compañía quieren borrar mi texto como si fuese otro ataque barato contra la "academia". Pero mi alianza perdurable —como lo declaro en el poema en *That Dada Strain* dirigido a "B, entre los *minim*"— está con la ACADEMIA DE DADÁ, donde quiera y cuando sea que la encuentro.

Tu propia lectura —de Olson, Duncan, Creeley, etc.— ha sido de gran valor en hacer que el discurso avance hacia dentro y alrededor de la obra. En mi propio caso, la lectura me ha permitido ver todo aquello de lo que he hablado arriba, además de numerosas otras cosas acerca de las cuales no puedo siquiera comenzar a discutir aquí. Creo que la invitación a responder es parte de una mayor posibilidad de lectura; mientras sigamos vivos para hacer esto. Quiero decir, el lado más deprimente de la "crítica" —incluso la amigable— es que en ella el poeta está ausente, como si toda escritura acerca de la poesía fuese acerca de los muertos o los silenciados. Lo que ahora puedo hacer de una manera inmediatamente útil es enviarte algunas notas acerca de ciertas cosas en los poemas que se te pudieron haber escapado y quizá, en lo que queda de esto, mostrarte algunas excepciones acerca de supuestos tuyos acerca de mi obra posterior (aunque me parece que *That Dada Strain*, digamos, ya había hecho algo de esto).

Me parece que tu lectura se vuelve más tentativa a partir de *A Seneca Journal*; en otras palabras, con la obra que has tenido menos tiempo de conocer. Estoy perfectamente de acuerdo en que *Poland/1931* y *A Seneca Journal* constituyen una sola visión, que creo continúa hasta *That Dada Strain*, donde la mayor confusión de todas (judía, indígena y dadaísta) ocurre en el poema titulado "Yaqui 1982". Así que no veo *A Seneca Journal* como concluyente, en ningún sentido, sino una entrega de un poema

largo, la parte que abarca de 1972 a 1974 en Salamanca. Hasta dónde he llevado este poema largo en prensa, se interrumpe con el final de *That Dada Strain* y el encuentro con María Sabina, donde incluso la *velada* de la chamana está a la venta y el espíritu del Lenguaje vaga, solitario y extraviado, a través de América:

el fantasma de Juárez  
 hablando inglés  
 como mi propia voz  
 en el umbral de tu puerta  
 sacudiendo esta triste sonaja  
 cantando  
 sin la esperanza de dios  
 o relojes  
 sin ninguna palabra entre nosotros  
 veladas que cuestan  
 mil pesos  
 esta velada para tu libro  
 y el mío  
 para cualquier lenguaje  
 que aún quede por vender

Estoy un poco sorprendido, entonces, que aunque puedo ver cómo sucedió, que consideres a la “fábula patente del ascenso de la Gran Subcultura” en *A Seneca Journal* como algo que pide o (mejor aún) que se espera que uno crea en ello. Esta sorpresa está compuesta de tu interpretación de “The Pearl” —y, por ende, el libro— como una pieza que termina en el “ánimo optativo” en el cual “una visión delirante de consumación [...] hace que el exilio termine”. Mi propia idea es que lo que he dado aquí es una versión alucinada, literalmente *delirante*, de la muerte de mi padre en América, donde la muerte misma es el único espacio del “exilio” o del desastre presente.

Además de esto, *A Seneca Journal* es patentemente un poema de los tempranos 1970's, cuando el "ascenso" de la Gran Subcultura (y no meramente su emergencia a la superficie) era un tema que estaba por todas partes. (Así, pues, Gary Snyder es crucial en el diálogo de estos poemas, como Pound y Olson.) "A Poems of Beavers", creo, lo aborda más seriamente (el primero de los poemas seneecas y bajo cuyo fondo los demás poemas ocurrirán). Pero incluso aquí la fábula no es tanto de "ascenso" como de sobrevivencia ("El yo sobrevive" al final del poema, donde la gramática es de Rimbaud); la sobrevivencia de un grupo remanente cuya fuerza reside en su (re)conocimiento de la consanguinidad de la vida y sus regalos de ("hondas") lenguas. A partir de ese punto, en el lado descendente del libro (y esto no implica, espero, que yo esté siendo programático acerca del "arriba" y "abajo") me gustaría dirigir la atención hacia las referencias al fracaso y la culpabilidad indígenas (la matanza de las ardillas en "Alpha & Omega", la muerte de la inofensiva serpiente por Richard Johnny John, etc.); la irritación ocasional con las pretensiones de nuevas "religiones"; el cambio de Turtle Island por Snake Island (un renombramiento más ambiguo de Estados Unidos que el que hace Gary Snyder) y, más importante, el rechazo de parte mía de reclamar el título de chamán a la vez que pongo a cierta distancia a aquellos que sí lo reclaman para sí; por ejemplo en la oración con la que "The Witness" finaliza:

los ancianos soñarán  
 espectros emergerán nuevos  
 en ciudades fantasmales  
 por la tierra conducirán caravanas  
 con el pecho desnudo dioses  
 de ni una ni otra mañana  
 chamán serpiente en mi reino final deja  
 mi casa en paz

En otras palabras, mientras que hay partes del poema en las cuales me permito un optimismo acerca de la *sobrevivencia*, creo que incluso eso es difícil de mantener y que la fábula del *ascenso* no es más fácil para mí que para ti. En *Vienna Blood*, que está mucho menos influida por lo que se hablaba en los años sesenta, creo que tú intuyes correctamente algo de lo que dices en tu breve comentario acerca de “reentrar al mundo de *White Sun Black Sun*” y tu observación de que el retorno (a Europa) “niega el valor asociado con el retorno”. (Eso también incluiría el *aliyah* hebreo). La clave para la cronología de todo esto es “The Chicago Poem” dirigido a Ted Berrigan, en el cual apuntó hacia la re-emergencia, alrededor de 1975, del desconsuelo político y personal:

la economía del desastre Ted  
 depresiones del espíritu  
 tan disímiles de las fulgurantes promesas de  
 los primeros años  
 brillo de la vida juvenil aliviando a la muerte  
 en la cima de una colina en Lawrence Kansas

: un recuerdo de diez años atrás de un “be-in” compartido con él entre los “sueños y gasa/de los 1960’s intermediarios”. Pero la mayor aflicción está en la visión de Viena misma (“Viena Blood”), cuya pasado imperial y nazi —y extraño presente— hace surgir dudas en mi mente acerca del lado optativo de la liminalidad de la que habla Turner, esto es, de que tal liminalidad pueda hacer surgir una *communitas* radiante o esperanzadora; de ahí que le dedico a Turner tres versos:

*communitas*  
 (quise decirte)  
 es terror sagrado

.....

Al decir esto, no quiero negar cualquier buena acumulación al paso de los años o hacer sonar la nota del desconsuelo a modo de un cierto (y feo) cierre. Los poemas —desde, por lo menos, *Poland*— han sido escritos a la carrera y el ánimo oscila hacia abajo y hacia arriba. En otras palabras, hacemos lo que podemos, día a día y algunas veces podemos voltear y ver el torcido rastro (el patrón de nuestra obra) detrás nuestro. Donde tú me ves surgiendo de una “vida renacida”, no me gustaría rechazar la idea como para parecer desconsoladoramente de moda, pero tampoco me gustaría deshacerme del terror o del fracaso final que los “sucesos” (incluso aquellos que “nos permiten entrar en lo sagrado”) continuamente nos imponen. Sé que tú también sabes esto y que es más bien redundante decirlo aquí. Pero quiero reconocer lo que tus palabras me permiten decir y ser algo que mis palabras quizás sólo intuyen. La “esperanza” que viene en el “descenso” fue prefigurado en ese primer libro de Kelly, que publiqué hace años; y fue Kelly también quien me sugirió que cambiara el mandato en “A Boddhisattva Undoes Hell” de “mantengan a los ancianos / entre vosotros” a “mantengan a los locos / entre vosotros”. Eso también me viene a la mente ahora, y lo cual no había recordado hasta este momento, mirando lo que has escrito sobre *Begründer* y chamanes. De nuevo, yo diría: “sobrevivencia” y “renovación”; o decir la oración que compartimos entre nosotros, para mantener eso vivo.

## EL VALOR DE MIRCEA ELIADE<sup>101</sup>

El valor de Mircea Eliade —que este año celebra su cumpleaños número setenta— es, para este momento, legendario. Él es, como escribió Thomas Altizar hace catorce años, “el más grande intérprete vivo de todo el mundo primitivo, la religión arcaica, la alquimia tanto en el Este como en el Oeste y de varias formas de yoga hindú”. Ese tributo, aún cierto, viene del dominio de la religión, a pesar de que “dios ha muerto” es parte de la obra de Eliade. La Historia de la Religión, definida como una disciplina hermenéutica (interpretativa) sigue siendo la principal arena de Mircea Eliade. Pero Eliade ve al “hombre moderno” como un ser singularmente “profano” —atrapado en la historia y el tiempo— y, paradójicamente, forzado a través de los sueños y el inconsciente a re-experimentar lo *sagrado* (“un elemento en la *estructura* de la conciencia”, escribe,

101. Este texto está fechado en 1977. Lo encontré en la Mandeville Special Collections Library, de la Universidad de California en San Diego, donde se guardan los papeles de Rothenberg, clave: Mss. 0010/Box: 40/Folder: 19. Se trata de una reseña del libro *No souvenirs: Journal, 1957-1969*, de Mircea Eliade, traducido del francés por Fred H. Johnson (Harper & Row, Nueva York, 1977). La reseña se escribió para el *New York Times* “a sugerencia de alguien” —según recordó Rothenberg—, pero nunca apareció impresa. Hasta ahora este texto había permanecido completamente inédito. El título lo tomé de su primera frase.

“y no un momento en la *historia* de la conciencia”); hay más aquí de lo que a primera vista parece.

La utilidad de Eliade, de hecho, se ha extendido. Mi propia relación con su obra se remonta a los últimos años cincuenta y principios de los sesenta, cuando libros como *El chamanismo o las técnicas arcaicas del éxtasis* y *El mito del eterno retorno* proveyeron a muchos artistas y poetas de un acceso a grandes áreas de la experiencia humana; particularmente al chamán tribal como proto-poeta o “técnico de lo sagrado”, entonces re-explorado en las artes. Las raíces de tales exploraciones, un proceso que algunos de nosotros más recientemente hemos venido llamado “etnopoética”, preceden a Eliade y han sido fundamentales en la re-creación del pasado humano y del presente tan viejo como la “vanguardia” misma. Mayormente escéptico de la vanguardia (al menos en sus últimos años), Eliade parece haber sentido ese esfuerzo cuando escribió en sus diarios (15 de diciembre de 1961): “Si el arte y, sobre todo, el arte literario, la poesía, la novela, conoce un renacimiento en nuestro tiempo, será ocasionado por el redescubrimiento de la función del mito, de los símbolos religiosos y el comportamiento arcaico”.

Todo esto es embriagador y parecería sugerir, a pesar de su elevado tono, una alianza natural entre el erudito nacido en Rumania y al menos una parte de los poetas más jóvenes. Inclusive más cuando consideramos que Eliade no es sólo un prolífico investigador sino también un prolífico novelista: sus logros tempranos (como *enfant terrible*) en Rumania donde, escribe Virgil Ierunca, “el novelista eclipsó al investigador”, fueron hechos en un estilo que por lo que suena (puedo seguir a Ierunca y Eliade aquí) parece estar del lado de la “prosa espontánea” de Kerouac. Aquí la trama se espesa, en el caso de las novelas de Eliade y, presumiblemente, sus cuentos nunca han aparecido en inglés y, hasta donde puedo ver, sólo una vez en Francia. El artista ha permanecido camuflado, y lo mostrado para el consumo estadounidense ha sido estrictamente lo hermenéutico: “no el acto del instante”, como lo decía Charles Olson, “sino el pensamiento acerca del acto del instante”.

Así que su diario —que ha sido parcialmente publicado en inglés como *No Souvenirs*— sólo es un puente para lo que Henri Michaux presenta a Eliade en alguna parte: “Mi camino es enteramente diferente. Soy un artista. Tengo mis experiencias personales” (6 de julio de 1961). Tales experiencias están ahí —entremezcladas con hermenéutica, paisajes, anécdotas, autobiografía intelectual— aunque se queden un paso atrás de los eventos psíquicos más profundos que algunas veces esboza. (Es curioso —dejeseme decirlo entre paréntesis— que la única visión despierta que reporta, “Súbitamente experimente la duración de mi vida”, ¡no lo saca de la historia sino que lo reconcilia con ella!) Y al comentar los diarios de Ernst Jünger, Eliade revela su definición del “diario concebido como un género literario: [...] notas rápidas o pequeños fragmentos, escritos durante el día con tal de escribir [...] un breve párrafo que refleje lo esencial” (2 de agosto de 1963).

La ulterior construcción se da por yuxtaposición y el gran tema es el exilio: un viaje que se ve en términos arquetípicos como iniciación, ordaía. La selección de la edición en inglés de los diarios de Eliade, nos brinda una porción de la totalidad de sus entradas correspondientes a sus años en Estados Unidos, todavía en exilio fuera de Rumania, donde el estudio abierto y la búsqueda de lo “sagrado” ya no era posible. Y es ahí donde sentimos que el exilio subyace a la fuga de la historia; incluso su “sabotaje” para usar uno de sus términos favoritos. Si eso es el Eliade esencial, también está relacionado con la división en su propia obra (al menos en su parte pública) y a otra división, menos fácilmente reconocible, en sus fuentes chamánicas.

El conflicto surge temprano pero pronto es suprimido, pues el diario como tal comienza en la atmósfera enrarecida de los Alpes junguianos: el gran *simposium* de Eranos en Suiza, que reunió investigadores como Corbin, Scholem, Kerényi, Daniélou, con Jung mismo como centro, en lo que Eliade llama “una de las experiencias culturales más impresionantes del mundo occidental moderno”. Pero fueron precisamente agentes cul-

turales como éstos de quienes Eliade, tras la publicación de su novela francesa, *Forêt interdite* (“el mejor libro que he escrito”), obtuvo respuestas que iban desde el rechazo a leerla hasta quejas que decían que las novelas en general eran una pérdida de tiempo. Lo que estaba en juego, de hecho, era un tema fundamental de nuestro tiempo, un conflicto entre la cultura del intérprete y la cultura del creador; y, a pesar del arte de Eliade (todavía mayormente oculto a nosotros) y su testimonio del artista como creador de “universos autónomos”, fue el exégeta quien regularmente se impuso.

Hacia aquel arte que se remonta a los orígenes, Eliade generalmente es distante u hostil, pues la etnopoética de la hermenéutica difiere de la etnopoética de la creación en un asunto clave. Como escribió Robert Duncan, contrastando “la filosofía de Platón o la teosofía de Plutarco, Proclo o Jung” a la creación de mitos de Freud, “la mente crítica evade la bajeza de la narración y lee mediante altos símbolos intelectuales”. (Qué curioso, de nuevo, que donde Eliade defiende su propia obra, ¡se asegura de enfatizar la narración y negar el simbolismo!) Los poetas y similares no son, en este caso, antropólogos; son, como ha dicho Gary Snyder, “informantes”. Como tales son crudos, “hombres prehistóricos”, como intuyó Eliade acerca de Brancusi, “que logró *olvidar lo que había aprendido en la escuela* y, por ende, redescubrió el universo espiritual del Neolítico” (10 de julio de 1962). Y esa crudeza (incluso con la exquisitez de la forma de Brancusi) los conduce, ya sea dentro o fuera de la “historia” a esa otra crudeza de la dicotomía recuperada de Lévi-Strauss entre lo “crudo” y lo “cocido”, lo “sagrado” y lo “civilizado”: la crudeza del ser sagrado y expuesto, que puede estar camuflageado, puede que resulte —incluso para alguien tan sabio como Eliade— feo, aburrido, bestial, obsceno, etcétera; gozando de la “bajeza de la narración”.

Pero, como él mismo dice, a través de estos ricos y útiles diarios, “hay muchas cosas más que decir”.

PROLEGÓMENOS A UNA POÉTICA<sup>102</sup>

para Michael McClure

•••••

Hombre poeta camina entre sueños  
Está vivo, libremente respira  
por un tubo tenue como pipa turca.  
Las cenizas caen a su alrededor mientras camina  
y canta sobre ellas.  
Oh, qué verde  
el sol es donde raya  
al océano.  
Las plumas se deslizan desde la cumbre de las colinas  
en las que el hombre poeta  
sigue caminando, caminando  
un paso adelante de lo que teme,  
de lo que ama.

•••••

¿Por qué el poeta nos ha fallado?  
¿Por qué hemos esperado, esperado a que la palabra venga otra vez?

102. Aparecido en *Seedings and Other Poems* (New Directions, New York, 1996).

¿Por qué recordamos lo que el nombre significa  
sólo para ahora olvidarlo?  
Si el nombre del poeta es dios qué oscuro es el día  
qué pesada su carga.  
*Todos los poetas son judíos*, dijo Tsvetayeva.  
*El dios de los judíos es judío*, dijo un judío.  
Era blanco a su alrededor y su voz  
era pesada,  
como la voz de un poeta en invierno,  
anciana y pesada,  
crepitante,  
recordando congelados océanos en un clima de verano  
qué contrariedad sintió  
qué áspero el sufrimiento en él  
¡déjalo ir!  
El poeta sueña acerca de un poeta  
y aclama.  
Pronto habrá olvidado quién es.

•••••

Habla a la madre del poeta,  
ella ya está muerta.  
Hace muchos años ella dejó el clima de su padre.  
Su *padre* también.  
La historia del vagabundeo todavía no es contada,  
falsa. La historia de quién eres tú,  
la historia de a dónde puede el poema conducirnos,  
de dónde se detiene  
y dónde la voz se detiene.  
El poema es una discusión con la muerte.

El poema no tiene precio.  
Aquellos que son traídos al poema nunca pueden abandonarlo.  
En un esmoquin plateado el poeta en el poema de Lorca  
camina por el vestíbulo para saludar a la novia del poeta.  
El poeta le mira los senos brillando en el espejo.  
Manzanas tan blancas como pechos,  
dice Lorca.  
Es alimentado con la leche del paraíso,  
el sueño de cada hombre poeta  
de cada novia poeta.  
La banda toca  
el día no se detiene y se destapa para recibir  
otra noche más.

•••••

¿Es el poeta negro  
negro?  
¿Y es la creación de sus manos y garganta  
una creación negra?  
Sí, dice el hombre poeta  
quien porta tres anillos,  
el hombre poeta que busca la luz preciosa,  
pasa el día al lado de una puerta rota  
por la que nadie puede entrar. Manténla cerrada,  
el dios suplica y el judío rueda  
en su sueño sin fin.  
Dioses como pequeñas llantas se desplazan más allá de él  
por el camino de la montaña donde viven los gatos  
en un cementerio resguardado por la estrella de su padre,  
un poeta y una novia enredados en el pasto,

JEROME ROTHENBERG

sus manos son negras  
sus ojos del blanco más blanco  
y bordeados con escarlata.  
Escucha el toque del tambor,  
corazón.

Los negros han arribado en la costa oeste  
el antaño pasado perdido de la poesía revive.

• • • • •

*Nuestros dedos nos fallan.*

¡Entonces, arráncalos! el poeta grita  
no por primera vez.  
Los muertos son vistos con demasiada frecuencia  
llenando nuestras calles,  
¿quién no los ha visto?  
Un temblor a través de la parte baja del cuerpo,  
siempre la imagen de la cabeza de un caballo  
y mosquitos.  
Un pecho de mujer y miel.  
Ella cuya boca los asesinos llenaron de grava  
que ya no hablará.  
El poeta es el único testigo de esa muerte,  
escribe cada verso  
como si fuese el único testigo.

## MARÍA SABINA: UN PREFACIO

En mazateco, el nombre de María Sabina era, literalmente, “mujer sabia”, un término que nosotros podemos traducir como “chamana” o, dándole otro giro, “poeta”. Pero eso sería traer el título y a ella a nuestra propia forma de ajuste y nombre. Ocurre algo similar con el libro que contenía su autobiografía oral o *Vida*, que apareció originalmente en español en 1977,<sup>103</sup> y que representa una buena parte del presente volumen, que la tradujo de las particularidades de la cultura mazateca local a las generalidades de un libro y medio tecnológico que puede viajar a cualquier lugar. (O así nos gustaría pensarlo.)

Cuando visité México en el verano de 1979 para negociar la publicación y traducción al inglés de la *Vida*, el documental *María Sabina: Mujer*

103. Rothenberg se refiere a *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos*, la autobiografía oral editada por Álvaro Estrada y publicada por Siglo XXI Editores en México. Rothenberg mismo se encargaría luego de editar el libro en inglés como volumen 1 (y único) de la serie “New Wilderness Poetics”, publicada por Ross-Erikson Inc., Santa Barbara, 1981, cuya traducción corrió a cargo de Henry Munn. El prefacio de ese libro en inglés fue modificado e incluido posteriormente como prefacio para el libro *María Sabina: Selections* (University of California Press, 2003), una colección de ensayos de autores varios sobre la chamana mazateca y, de nuevo, su autobiografía oral y sus cantos. Este libro es parte de la serie “Poets for the Millenium” en que se compila y revisa la obra de poetas como André Breton, Paul Celan, Lezama Lima, Gertrude Stein, entre otros.

*Espíritu* de Nicolás Echevarría, se exhibía bajo patrocinio gubernamental en el gran Cine Regis en el centro de la Ciudad de México. María Sabina misma había sido traída el mes anterior —era entonces una pequeña mujer indígena de edad avanzada, vestida con un huipil tradicional con pájaros y flores, y con sólo un poco de español a su disposición— y había sido tratada con cierta condescendencia antes de su retorno a su nativa Huautla de Jiménez, un pequeño y remoto pueblo en las montañas de Oaxaca. (Todo eso contrastaba con el intento, doce años antes, de arres-tarla por practicar ceremonias con el hongo sagrado, que ya se llevaban a cabo en las sierras mazatecas mucho antes de que los primeros conquistadores pusieran pie en esos territorios.)

Espero, al llamar la atención sobre el grado de fama que ella posee, no frustrar el entusiasmo del lector hacia lo indígena y remoto. Ella, sin duda alguna, tenía claro que era famosa (“el Juez me conoce, el Gobernador me conoce”, cantaba), aunque para nuestros estándares su fama tuvo poco efecto en su vida per se. Ella continuó viviendo en su vieja casita con techo de lámina, incluso cuando una casa nueva, prefabricada, que le había sido dada por el gobierno, era levantada cerca de ahí. Ella continuaba caminando descalza cerro arriba, y hablaba mazateco —no español— para curar y chamanizar, fumar cigarrillos y beber cerveza, así como celebrar su vida de trabajo y su habilidad para tender su cama, junto a sus otros poderes; entre ellos, el lenguaje como poder principal, y que le había ganado una reputación local e internacional. Un poeta, para decirlo con claridad, con un sentido tanto del mundo físico como de un mundo más allá de lo que la mente percibe y la boca proclama.

Antes de que su nombre nos llegase con claridad, su imagen y palabras habían llegado a nuestro mundo. Hacia finales de los 1950's, la grabación de R. Gordon Wasson, titulada “The Mushroom Ceremony of the Mazatec Indians of Mexico” [“La ceremonia de hongos de los indios mazatecas de México”] circulaba y ya desde un tiempo atrás la revista *Life* había dedicado un reportaje (como parte de su “Great Adventure

Series” [“Serie de las Grandes Aventuras”] al “descubrimiento de los hongos que causan visiones extrañas” de Wasson.<sup>104</sup> Poco después uno escuchaba de viajeros en México haciendo excursiones para ver y ser iluminados por la “mujer de los hongos” de Oaxaca. (Su propia visión de estos asuntos espera al lector en las páginas de su *Vida*.) Y en las extrañas maneras en que las ideas sobre el lenguaje pueden viajar por delante del lenguaje mismo, el poeta español Nobel Camilo José Cela construyó, muy temprano, una obra bastante fantástica sobre ella, titulada *María Sabina y el carro de heno, o el inventor de la guillotina*, que surgió en parte de lo que Cela consideró, a partir de lo que tenía disponible, parte del estilo de Sabina de usar el lenguaje.<sup>105</sup> En México, ella se convirtió en el tema de al menos un libro de comics y de otras formas de difusión popular, y la poeta norteamericana Anne Waldman, habiéndose cruzado con las notas de *Ceremony* de Wasson, las usó, *circa* 1970, como modelo de una obra titulada *Fast Speaking Woman*, que interpretó en lecturas de poesía e inclusive, si la memoria no me falla, como parte del Rolling Thunder —de corta duración— de Bob Dylan o de su film *Renaldo and Clara*:

Soy una mujer que grita  
 Soy una mujer-habla  
 Soy una mujer-atmósfera  
 Soy una mujer-herméticamente cerrada

En directo reflejo de:

104. Revista *Life*, 13 de mayo de 1957. La portada, que menciona a Wasson como parte de sus titulares, también muestra una foto del comediante Bert Lahr (como un “amante incompetente”) asomándose entre la maleza tropical; un curioso ejemplo, por así decirlo, de sincronismo cultural. (Nota del autor.)

105. “Soy una mujer que llora/Soy una mujer que escupe/Soy una mujer que mea/Soy una mujer que ya no da leche/Soy una mujer que habla/Soy una mujer que grita/Soy una mujer que vomita/Soy una mujer asquerosa pero sé luchar contra la muerte y contra las yerbas que crían el veneno” (Camilo José Cela). (Nota del autor.)

Soy una mujer espíritu, dice  
 Soy una mujer águila real, dice

—que la poeta norteamericana reconoció formalmente como una “deuda con la poeta indígena mazateca de México”. Pero no la nombra, con la idea, creo yo, de que la “chamana” pertenece a lo anónimo/oral. Pero María Sabina ya era parte del “mundo” para entonces, más allá de las fronteras de su propio lugar, ya había obtenido una cierta cantidad de la fama y de las trampas occidentales de inmortalidad-por-el-lenguaje-escrito que ella por sí misma difícilmente podría haber buscado.

La confusión es fácil de comprender. María Sabina es mazateca sin duda alguna, y el modo de sus cantos (el modo en que las palabras funcionan) no es meramente personal sino común a otros chamanes mazatecos. Entre ellos, ella sobresale, aunque no aisladamente sino compartiendo un lenguaje con los otros grandes chamanes, incluyendo esos “chamanes tigre”, de los que escuchamos en las montañas, que raramente se hacen visibles en el pueblo de Huautla.

Pero ese libro es, entonces, centralmente suyo.

Y es también un libro de transmisiones, del cual el de Waldmann, como el mío, son un distante y curioso eco. Los cantos, las palabras, vienen a María Sabina a través de la agencia de lo que su traductor norteamericano Henry Munn, ha llamado “los hongos del lenguaje”. (Su calificación de cada verso con la palabra *tzo* [dice] es un testimonio de ello: no es ella, María Sabina, sino el inefable él/ella/ello a quien/que pertenecen tales palabras.) Luego, en algún punto de la mitad de su vida, R. Gordon Wasson comenzó la otra transmisión, que condujo sus palabras por encima de grandes distancias: una rama de sus estudios de la historia de los hongos y el saber popular, que continuaría afectándolo el resto de su vida.

La transmisión más crucial, sin embargo, es la que ocurrió entre María Sabina y Álvaro Estrada. Un hablante del mazateco y paisano, Estrada

la involucró en una serie de conversaciones grabadas, que él tradujo al español y convirtió en la base de su “autobiografía oral”. A ello añadió una nueva traducción de la grabación de Wasson de 1956 y una serie de pies de páginas y comentarios, no como un observador foráneo sino con un sentimiento nativo acerca de las particularidades mazatecas, y con testimonios de miembros más ancianos de su propia familia y otros mazatecos, entre ellos algunos chamanes locales, todavía fuertemente vinculados a la religión vernácula. Estrada no es un Carlos Castaneda inocente ni María Sabina, un sombrío Don Juan, pero ambas figuras se hacen presentes.<sup>106</sup> La poesía y la visión son, sin embargo, intensas.

Fue con base en la obra de Estrada que yo fui capaz de negociar la publicación, en 1981, de *María Sabina: Her Life and Chants*. Ese libro fue parte de una serie no realizada de libros, *New Wilderness Poetics*, que yo quería que fuese una reunión de poesías etnopoéticas y experimentales bajo el sello de Ross-Erikson Publishers en Santa Barbara, California. Debido a la muerte del editor Roy “Buzz” Erikson y la suspensión de la editorial, el libro, aunque fue publicado, sólo tuvo una muy limitada circulación.

En la versión de Ross-Erikson, el traductor y comentarista activo fue Henry Munn, quien fue además mi contacto con María Sabina y el mundo ritual mazateco. Continuando el proceso que comenzó Estrada, Munn agregó una segunda sesión de cantos (la única grabada en la cual sólo mazatecos estaban presentes), junto a observaciones adicionales tanto de un punto de vista “interno” como “externo”. La conexión de Munn era en sí misma parte de la historia reciente de Huautla. Su entrada ahí, alrededor de 1965, fue como la de uno de tantos “excéntricos” visitantes a Huautla en esa década mencionados por Wasson en un “ensayo retrospectivo” que acompañó a la edición de 1981; pero Munn era también un

106. La referencia es al clásico de Castaneda *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* (Berkeley, University of California Press, 1968). (Nota del autor)

genuino investigador, y después de la “gran redada de 1967”, retornó a Huautla, casado con una mujer de la familia Estrada, y desde entonces se ha convertido en su propio testigo y un estudiante devoto de la cultura mazateca. Su temprano ensayo “The Mushroomss of Language” es una brillante introducción al lado verbal del chamanismo mazateco: un primer reconocimiento del trabajo del chamán como un acto esencialmente poético y, como indica la definición de *poiesis* del maestro surrealista André Breton citada ahí: “una acción sagrada”. La traducción de Munn (a partir tanto del mazateco como del español) es atenta, y sus comentarios ahí y en otras partes nos dirigen hacia una gama de conexiones mitopoéticas (locales y universales) que informan los cantos mazatecos.

La presencia, junto a María Sabina, de Estrada, Munn y Wasson, hizo de esta obra un libro de testimonio a muchos niveles —y algo más: un libro de exilios y pérdidas. Esto parecerá sorprendente únicamente si uno sentimentaliza o primitiviza el presente mazateco, pues el presente es perennemente un tiempo de pérdida y cambio. Visto de esta manera, Estrada puede parecer un mazateco aculturalizado, cuya adolescencia coincidió con la llegada a Huautla de hippies anónimos y superestrellas mundiales en búsqueda de Dios, y que tempranamente se marchó a la Ciudad de México como un escritor e ingeniero. No obstante, el anhelo de Estrada aquí (como me quedó claro en una conversación con él) se refiere a algo que lo jala de regreso, lo fascina y lo conflictúa, y que no puede poseer; él lo respeta pero, sobre todo, vive lejos de ello. Con Munn, la postura —el exilio y el escape— parecía, de principio, distinta: una fuga-del-tiempo en búsqueda de misterios/iluminaciones que lo llevó al lugar que dejó vacante Estrada: el pueblo, la familia y lo demás.

Pero ambos son ensombrecidos por la figura culturalmente auténtica y extrañamente marginal de María Sabina, cuya historia personal (nunca “borrada” en el sentido de Castaneda) es siempre precaria y cuyo universo espiritual comienza a cambiar (nos cuenta ella) con la llegada de los forasteros rubios, unos pocos al principio, luego en grandes oleadas en

los 1960's. Fue con una fuerte conciencia de lo que estaba en juego y de su propio rol en el subsecuente anegación de la cultura mazateca que Wasson, acusado, respondió como un apenado testigo: "Sus palabras me hacen estremecerme. Yo, Gordon Wasson, soy responsable del fin de una práctica religiosa en Mesoamérica que se remonta a miles de años. 'Los honguitos ya no sirven. No hay nada que hacer.' Temo que ella dijo la verdad, ejemplificando su *sabiduría*." Y, aún más decididamente, las palabras de otro chamán cuentan a Estrada acerca de las pérdidas: "Lo terrible, escucha, es que el hongo divino ya no nos pertenece. Su lenguaje sagrado ha sido profanado. El lenguaje ha sido descompuesto y es indescifrable para nosotros."<sup>107</sup>

La palabra *lenguaje* pega aquí con tremenda fuerza; pues este es crucialmente un libro del lenguaje, una reflexión acerca del gran Libro del Lenguaje que María Sabina vio en su visión iniciatoria:

En la *mesa* de los Seres Principales apareció un Libro, un libro abierto que iba creciendo hasta ser del tamaño de una persona. En sus páginas había letras. Era un libro blanco, tan blanco que resplandecía.

Uno de los Seres Principales me habló y dijo: "María Sabina, éste es el Libro de la Sabiduría. Es el Libro del Lenguaje. Todo lo que en él hay escrito es para ti. El Libro es tuyo, tómalo para que trabajes..." Yo exclamé emocionada: "Esto es para mí. Lo recibo..."<sup>108</sup>

Y así lo hizo ella y a partir de ese momento se convirtió en una mujer del lenguaje, lo que nos atreveríamos a traducir, por comparación con aquellos más profundamente vinculados al lenguaje entre nosotros, "poeta".

107. Localizado en la página 87 de la edición de Siglo XXI Editores.

108. En la versión en español, aparece en la pág. 42 de la *Vida*. En la versión en inglés que, por cierto, Rothenberg cita, no aparece en cursivas la palabra *mesa* (*table*) que según Estrada —anotado al pie de página en la edición de Siglo XXI Editores— es la manera en que María Sabina llamaba a sus visiones.

Sus propias palabras y sus cantos altamente entonados (sus “veladas” improvisadas que funcionan como poemas extensos, impulsivos) dejan esto claro. La versión de Wasson de la interpretación de Sabina y su impacto en los primeros forasteros embelesados trae el mensaje a casa, como también lo hacen las apreciaciones de poetas (Anne Waldman, Homero Aridjis) fuera de su tiempo y espacio. Y al escuchar su voz grabada o leyéndola en traducción, nos queda clara la presencia de una gran poeta oral, que podemos ver trabajar y cambiar en el curso del tiempo, gracias a las tres sesiones grabadas que se tienen de ella (1956, 1958 y 1970). El Lenguaje revelado es maravilloso, no porque le permita controlar el mundo a su alrededor (no lo hace) sino porque le permite sobrevivir al sufrimiento de un mundo en el que el espíritu del Lenguaje mismo ha sido “profanado” y en el cual “vaga sin rumbo por la atmósfera [...] Y no sólo el espíritu divino fue profanado, sino también el de nosotros [los mazatecos]”.<sup>109</sup>

Un libro y testimonios devastadoramente humanos, de tal modo que incluirla a ella dentro de una serie de poéticas milenarias es más que apropiado. Esta ampliación y expansión era la motivación de quienes nos involucramos en la persecución de una “etnopoética”, un término que el poeta David Antin extendió aún más, para que significara “Poética humana... Poética del pueblo o la poética del lenguaje natural”. Y más-que-humano también, si tomamos la palabra de ella: “El Lenguaje le pertenece a los niños santos” —los hongos sagrados—. “Ellos hablan y yo tengo el poder para traducirlos.” Y Antin agregaría: “Lo que creo que ‘poética’ significa dentro de ETNOPOÉTICA es la estructura de esos actos lingüísticos de invención y descubrimiento a través de los cuales la mente explora el poder transformacional del lenguaje y descubre e inventa al mundo y a sí misma.”

En ese sentido, no estamos tratando con algo meramente extraño/exótico, sino que potencialmente todos somos testigos y transmisores,

109. Página 87 de la *Vida*.

todos sufriendo exilio y pérdidas, todos estamos en un encuentro con el lenguaje y la visión. El lenguaje de María Sabina posee los vestigios de tal encuentro y los presenta de una forma de ninguna manera incompleta: se trata de una poética centrada en el lenguaje y de una guía que abarca inclusive el arte o acto de la *escritura*, que podríamos todavía llamar, en nuestra arrogancia, el instrumento final del lenguaje que nos separa de ella. Pero ella también ha visto el libro y el Libro de Estrada acerca del Libro. Y si lo permitimos, es también un libro de curación: un lenguaje dirigido contra ese *sparagmos* —la clásica fisura en la conciencia— que nos hace a todos pedazos. Las heridas son profundas y son probablemente irremediables, pero el sueño, mientras estemos vivos, se refiere a la completud, la salud. Aquí hay un lenguaje como medicina, su función antigua; pues, como ella ha dicho en otro lugar, “con palabras vivimos y crecemos” y (otra vez hablando de los hongos con una palabra mazateca familiar): “Yo los curaba con el lenguaje de los *niñitos*.”



LA SANTITA DE HUAUTLA<sup>110</sup>

*para María Sabina*

vive para ser muy vieja:  
su voz  
dolorosa a su pecho  
hace eco  
hasta que la barriga se le afloja  
llora al tumor  
bajo su corazón:  
“oh niño de la luna  
“ojito de dios  
“pajaritos que brotan  
“de los árboles  
el borracho junto a nosotros  
—jovenzuelo  
chimuelo—  
que tambalea  
para subir al cerro  
se sienta al lado de la santa

110. Incluido en *That Dada Strain* (New Directions, 1983). Co-traducido con Laura Jáuregui Murueta.

y tiene hipo  
“¿eres una santa?” él pregunta  
“soy gobernante” ella le responde  
“soy un reloj  
“una llanta  
“la parálisis en los dedos del juez  
“alborota mis faldas  
“yo soy la luna  
“de buena gana me mareo  
“masco las cositas  
“y chiflo  
“se comerán sus propios ojos  
“—dice el reloj—  
“sus sombras  
“se les meterán por las gargantas  
“se les atorarán  
“volverán a mi cerro  
“volando mártires  
“repicarán las campanas tibetanas  
“el dios de la montaña  
“reyecito a caballo  
“los tajará  
dice la santa  
se esconde tras los dientes que le faltan  
la cara de Krishna  
nos devuelve la sonrisa  
la cara de ella en un brillo  
de humo de cigarro  
mientras  
charlamos pequeñeces  
espejos pequeños brillan en

los hábitos de todos los santos  
México en verano  
todavía húmedo de frutas  
la basura de las vidas pobres  
las mujeres pobres saben  
que sus huipiles brillan de tantos pájaros  
y mariposas  
flores de la danza de la naranja  
—oh casorios místicos—  
en Huautla de Jiménez  
fuimos los últimos en llegar  
el camión seguía trayendo  
loquillos de México  
para comer hongos amargos  
con tierra y caca de chivo  
embarrada en los labios  
esto es el lenguaje  
letritas  
tan brillantes en el cielo  
de la *sierra mazateca*  
a donde llegamos  
para conocer a nuestros tigres naguales  
buscando su rastro  
sus pisadas  
como remolinos en ciudades lejanas  
arrancadas de la tierra  
oh relojes  
oh águilas  
para ustedes es el sudor de Cristo  
el semen de Cristo  
se vuelve una planta

flor transparente  
brillando en el océano  
caminando con alguien  
la flor de Cristo  
como un bastón un hombre  
con dinero como un santo  
general cuyas pisadas dejan  
joyas enteras  
a nuestro paso  
—ella canta  
buscando la noche—  
el indio borracho  
(pobrecito)  
le sonrío a la cara  
y tiene hipo  
como tambor  
su lenguaje muere en él  
“¿eres una estrella de cine?” él pregunta  
“soy un calendario” ella contesta  
“soy una mujer cometa  
“un tlacuache  
“tomo cerveza caliente  
“tiendo mi cama con frescura  
“México está cubierto de fotografías mías  
“gorgoreo como guajolote  
“mi voz es interminable  
“en museos donde cuelgan chales  
“en bares en casas arregladísimas en pistas de baile  
“en concierto con los *grateful dead*  
“Francia me aguarda  
“los directores italianos llegan de noche

“a chupar mis honguitos  
“el Papa viene a Oaxaca con los otros  
“los mayordomos bailan con  
“las novias de dios  
“novias de hombres de montaña  
“reyecitos a caballo  
“la imagen de Shiva baila  
“en mi altar  
“los relojes bailan  
“y tlacuaches  
“llantas y gobernantes  
“en sueños sin una sola palabra  
para entonar  
ella dice le dice  
a ella  
el libro del lenguaje dice  
traducido a español cortado  
vendido para alimentar a los muertos  
el lenguaje moribundo  
escondiéndose de los ojos extraños  
del modo como los hongos se ocultan  
retienen su lenguaje  
se niegan a hablar  
excepto cuando las voces de los niños  
nos dicen:  
*casa*  
*dinero*  
*hongos*  
también ocultos a tus ojos  
María poetisa de estos cerros  
mujer que habla rápido

comprada y vendida  
para alimentar el lenguaje de los ricos  
—cloaca de todos los lenguajes—  
—opresores a quienes amas—  
tú mujer de lo alto del cerro  
tú mujer santa  
tú mujer reloj  
tú mujer mártir  
tú mujer espejo  
tú mujer tigre  
tú mujer lenguaje  
tú mujer flor  
tú mujer dinero  
tú mujer cerveza caliente  
tú mi madre pastora  
(dice)  
oh madre de la savia (dice)  
madre del rocío (dice)  
madre de los pechos (dice)  
madre de la cosecha  
tú madre rica  
erguida ahora visible y sonora  
ante nosotros  
ja ja ja  
jo jo jo  
jo jo jo  
ji ji ji  
ssi ssi ssi  
jham jham jham  
dice y se levanta  
a solas perdida

el espíritu errante a través de América  
niños santos  
incorpóreos en el aire de la ciudad  
locos en México  
una ciudad perdida para guardar a los pobres  
furia de mazatecos muertos  
el fantasma de Juárez  
hablando inglés  
como mi propia voz  
en el umbral de tu puerta  
sacudiendo esta triste sonaja  
cantando  
sin la esperanza de dios  
o relojes  
sin ninguna palabra entre nosotros  
veladas que cuestan  
mil pesos  
esta velada para tu libro  
y el mío  
para cualquier lenguaje  
que aún quede por vender



## GALERÍA DE POETAS<sup>111</sup>

### BLAKE: FORMAS VISIONARIAS DRAMÁTICAS

“Sin Contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios a la existencia humana. De estos contrarios surge lo que los religiosos llaman Bien y Mal. El Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. El Mal es lo activo que surge de la Energía. El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno.”

W. B. (*Bodas del Cielo y el Infierno*, 1790)

“Una Poesía encadenada. Encadena a la Raza Humana” escribió Blake (1801), en quien encontramos, entonces, un primer acto de liberación mental y un recordatorio de la más antigua función de la poesía y del poeta como “profeta” inspirado, más tarde como chamánico “vidente” (Rimbaud) y “técnico de lo sagrado”. Fue Blake quien puso de cabezas la Sabiduría transmitida, obrando una poética de la oposición, una nueva

111. Este texto es una reunión de comentarios de Rothenberg incluidos en los dos primeros volúmenes de su antología de poesía moderna *Poems for the Millenium* (1995 y 1998), coeditados con Pierre Joris, publicados por la Universidad de California y en *Revolution of the Word* (1974). Una compilación similar forma parte de *Poetics & Polemics, 1980-2005*. En estos comentarios, Rothenberg enlista algunas de las metodologías o nociones primordiales de estos poetas modernos.

dialéctica en la que la “energía” (=“deseo”) puede tener un lugar central junto a la “razón”. Al mismo tiempo es ese impulso hacia la encarnación lo que literalmente cambia la voz y el rostro de la poesía; llega al corazón del poema, volviéndolo sonido e imagen, estableciendo el paradigma para buena parte de lo que vendría en la historia de la poesía. Algunos de los versos de Blake se abren ampliamente, dejando la “esclavitud del ritmo” y la “cadencia monótona” detrás, exigiendo nuevas formas y color para mostrar el poema visual por medio de “un método de impresión que combina al pintor y al poeta”. Representativos de la intención de su total obra —como pintor, poeta e impresor—, tales “formas visionarias dramáticas”, como él llamaba a sus poemas visuales, han sido suprimidas demasiado frecuentemente de sus ediciones, en favor de la letra e impresión frías.

#### LOS PALIMPSESTOS DE HÖLDERLIN

“Creo en una venidera revolución de actitudes y concepciones que hará que todo lo que ha sucedido anteriormente sonroje de vergüenza.”

F. H. (1807)

Un velo de locura reposa sobre la visión de Hölderlin... como sucederá con otros. Pero los primeros resultados, antes de que el aislamiento de la locura lo avasalle, permitieron que los silencios —mostrados como espacios en blanco— tuvieran entrada en el poema, mediante los cuales el poema-como-fragmento se vuelve un campo de energías, una especie de palimpsesto o mapa, quedando el proceso mismo de su pensamiento/búsqueda registrado en la página. Es algo similar a esto —que su traductor Richard Sieburth describe como “el paso en el que las relaciones verbales son percibidas”— lo que Hölderlin llama “ritmo de la re-

presentación”, el cual (como aquí) debe ser registrado a través de una “configuración de lagunas y brechas”. Dentro de esa configuración, el lenguaje se mueve entre varios niveles, desde las distorsiones de una sintaxis basada en el griego y las altisonantes entonaciones de la Biblia hasta la más visceral voz de su dialecto suabo. Y con todo esto, Hölderlin se veía a sí mismo en un espacio en el que la historia de la poesía y el pensamiento son reconsideradas desde sus más arcaicas raíces: como lo que Giambattista Vico, escribiendo ochenta años antes que él, llamaría “la lengua de los dioses”. Junto a su legado de poesía completa (los poemas tempranos, su obra *Empédocles*, su novela *Hiperión*), las versiones palimpsésticas de ciertos de sus poemas, como muchos de sus “himnos y fragmentos”, se derivan de los borradores de sus bitácoras, escritos y sobreescritos durante sus años de confinamiento. Su recuperación cien años después colocan el romanticismo de Hölderlin en el siglo XX, como un poeta que, en efecto, pertenece al nuevo movimiento emergente.

#### VERSO Y LINAJE NUEVOS DE WHITMAN

“Algunas veces pienso que las *Hojas* son solamente un experimento con el lenguaje, es decir, un intento de dar al espíritu, al cuerpo, al hombre, nuevas potencialidades de habla.”

W. W.

O que también diría, como en un marco chomskiano, “tal como la humanidad es una bajo su asombrosa diversidad, así el lenguaje es uno bajo su propia multiplicidad”.

Como Blake y Christopher Smart antes, Whitman dejó de lado las restricciones del viejo verso, para dar un estándar al nuevo siglo que venía, tanto en los Estados Unidos como en otras partes; una nueva medida vernacular

y natural, nos muestra la “influencia *invisible* [del mar] en mi composición [...] perpetua, grandiosa, avanzando sobre la costa, con un barrido de lenta medida, con susurro y siseo y espuma, y muchos como golpeteo de bombo”. Más allá de esto, la tarea de Whitman era usar los nuevos medios para reavivar la función vática, emplear el lenguaje total y la gama de identidades humanas —cuerpo y alma, mal y bien— hacia una poesía que sería realizada sólo después de su vida, por “poetas [todavía] por venir”. Al hacer esto, su blanco era llevar al “yo” y al “mundo” —y también yo y otros— a un nuevo alineamiento: el pronombre singular de su poesía “yo/I”, usado con una nueva libertad, que convoca una gama de yoes reales y ficticios: “Todas las identidades que han existido o pueden existir en este globo, o cualquier globo.” Y con ello, una apertura radical del vocabulario del poeta a “todas las palabras que existen en uso”, ya que “Todas las palabras son espirituales—nada es más espiritual que las palabras” (*An American Primer*). Los aspectos políticos de las visiones democráticas que Whitman abrió tanto en poesía como en la vida también fueron centrales a su visión y puede que aún lo sean para la nuestra.

De acuerdo con estas ambiciones, aquí y en otras partes, Whitman concedió al Poeta una conciencia de la Tierra y de un *continuum* mente-cuerpo que se remonta a las antiguas funciones chamánicas y dirige la mirada hacia la degradación de la Tierra como la hemos llegado a conocer. Dicho poema es, en este sentido, tanto una culminación de la poesía de la naturaleza del siglo diecinueve y una premonición de un punto de vista posterior lo que, en palabras de Gary Snyder, se entendería como “la poesía como una técnica de supervivencia ecológica” y el “poeta-chamán” como aquel “cuya mente alcanza fácilmente otras formas o y otras vidas, y da canto al sueño”. Pero incluso, en relación a todo esto, la gama y hondura de los descubrimientos de Whitman están lejos de haber sido agotados. El resultado es, como el poeta japonés Ooka Makoto dijo para su propia generación después de la Segunda Guerra Mundial: “Traer la totalidad de vuelta a la poesía.”

## TESTIMONIOS, POÉTICAS Y POLÉMICAS PARA EL MILENIO

A través de mí muchas voces mudas,  
Voces de las interminables generaciones de prisioneros y esclavos,  
Voces de los enfermos y desahuciados y de ladrones y enanos,  
Voces de los ciclos de preparación y de acreción,  
Voces de los hilos que conectan a las estrellas, y de matrices y de la  
[simiente-del-padre,  
Y de los derechos de ellos que otros sobajan  
De los deformes, triviales, planos, tontuelos, despreciados,  
Niebla en el aire, escarabajos enrollando bolas de estiércol.

W. W., *Canto a mí mismo*

### EL CUBISMO DE GERTRUDE STEIN

“La poesía entonces en el principio incluía todo y era natural que debiese hacerlo porque entonces todo incluyendo lo que estaba pasando podría ser hecho real a cualquiera con solo nombrar lo que estaba pasando en otras palabras haciendo lo que la poesía siempre debe hacer viviendo en sustantivos.

”Los sustantivos son los nombres de cualquier cosa. Piensa en toda esa poesía temprana, piensa en Homero, piensa en Chaucer, piensa en la Biblia y verás lo que quiero decir te darás cuenta de que estaban ebrios de sustantivos nombrar saber cómo nombrar tierra mar y cielo y todo lo que en ellos había era suficiente para mantenerlos vivos y enamorados de los nombres, y eso es lo que la poesía es, es un estado de saber y sentir un nombre.”

G. S. (*Poesía y gramática*, 1935)

La propia valoración que Stein tenía de su obra (“el pensamiento más serio acerca de la naturaleza de la literatura en el siglo XX ha sido hecho por una mujer”) parece lo suficientemente razonable comparada con la negligencia con la que los círculos literarios establecidos trataron a su obra, particularmente a su poesía. Ella llegó temprano a una investiga-

ción radical del lenguaje y la forma (“trabajando sistemáticamente para deshacer cada connotación que la palabra ha tenido, con tal de dejarlas limpias”, escribió de ella William Carlos Williams) y llegó a una poesía que trajo el “cubismo” a la lengua (no en un sentido espacial sino en un concepto alterado del tiempo, lo que ella denominaba el “presente continuo”), colocando el escenario para buena parte de lo que seguiría. Sus materiales eran lo suficientemente simples para ser malentendidos con facilidad, y su intención declarada era “trabajar en la excitabilidad del puro ser [...] para traer de vuelta al lenguaje la intensidad”. Ella podía producir obras que eran, literalmente, abstractas, el fin de un proceso de experimentación por substracción o, como ella diría en retrospectiva de su libro *Tender Buttons*: “Fue mi primer lucha consciente con el problema de correlacionar la vista, el sonido y el sentido, eliminando el ritmo—ahora estoy probando la gramática y eliminando la vista y el sonido.” Y fue, al mismo tiempo, una lucha para reordenar al pensamiento y para explorar lo que su maestro William James llamaba “otras formas de conciencia”, ese proceso reconocido por Mabel Dodge, quien escribió en *Camera Work* (1913) de Alfred Stieglitz: “Casi toda persona pensante en la actualidad está en revuelta contra algo, ya que el anhelo del individuo se refiere a una conciencia mayor, y debido a que la conciencia se está expandiendo y está rompiendo los moldes que la mantenían en su lugar hasta este momento. Así, a cada hombre cuya verdad privada le sea demasiado grande para su presente condición pídale que haga una pausa antes de que le dé la espalda a la pintura de Picasso o a los escritos de Gertrude Stein, pues la búsqueda de ellos es también su búsqueda.”

#### LA INTRAVISIÓN DE RILKE

La obra del ojo hecha está, ahora  
 Ve y haz la obra del corazón  
 Acerca de todas las imágenes atrapadas en tus adentros  
 Domínalas: pero incluso ahora no las conoces.

Aprende, hombre interno, a mirar a tu mujer interna,  
Aquella obtenida por mil  
Naturalezas, la apenas obtenida pero aún no  
Amada forma.

R. M. R. (“Wendung”, 1912)

El ímpetu de su obra se dirigía hacia “la labor de transformación” —el poeta como “transformador de la tierra”— o, como en “Wendung”, hacia “la obra del corazón”, que libere “todas las imágenes atrapadas en tus adentros”, lo cual también denominó Rilke “intravisión” (*das innere Sehen*). Si eso lo convierte, como dice la historia, en el último y el más grande de los poetas simbolistas, lo conecta, asimismo, a las ambiciones de mayor alcance de vanguardistas radicales como Kandinsky y otros expresionistas germanos, de los cuales, otrora, vivió separado. Como la de éstos, su obra existe en los extremos (del terror, la exaltación) y se vuelve “el impar acto de violencia [que] buscó entre las cosas visibles los equivalentes a la visión interior”. Al proseguir su marcha, esta labor llevó a Rilke a luchar con y dentro del lenguaje como tal o, como él describió ulteriormente: “Uno frecuentemente se encuentra en desacuerdo con el comportamiento externo de una lengua y con su intención en su vida más interna, o con una lengua más interna, sin conclusión, si es posible—un lenguaje de palabras-grano, una lengua que no ha sido colocada, arriba, en un tallo, sino capturada en el habla-semilla.”

Siguiendo un avance hacia lo que él llamó “Ding-Gedichte” (cosa-poema, objeto-poema), en el periodo anterior, esta postura lo condujo, alrededor de 1912, hacia el principio de las *Elegías de Duino*, uno de los escaños —en todo nivel— de la práctica poética (=espiritual) del siglo xx. Aquí el epítome de la “intravisión” está centrada en el Ángel —no “el Ángel del cielo cristiano” sino algo más similar a “las figuras angélicas del Islam”— “en quien la transformación de lo visible hacia lo invisible que realizamos, parece ya completa [...] por lo tanto, ‘terrible’ a nosotros,

porque nosotros, sus amantes y transformadores, todavía dependemos de lo visible”. La experiencia, luego, es sobrecogedora, comparable en su intensidad (“una tormenta indescriptible, un huracán mental y espiritual”) a la visión que tenía Lorca acerca del “duende”; o, otra vez en palabras de Rilke: “Donde quiera que la apariencia y la visión estaban, como tales, juntas en el objeto, en cada uno de los cuales un mundo interno era exhibido, como si un ángel, en quien el espacio estaba incluido, fuese ciego y mirase a sí mismo. Este mundo, ya no más referido según el punto de vista humano, sino como es dentro del ángel, es quizá mi verdadera labor, aquella en la que, en cualquier grado, todos mis previos intentos convergen.” Es la clave, asimismo, para la lectura de su obra—punto en el cual todo queda en lo abierto.

LOS *READY-MADE* DE DUCHAMP

“Rose Sélavy descubre que un incesticida tiene que dormir con su madre antes de matarla; las alimañas son indispensables.”

\*

“Entre nuestros otros artículos de ferretería indolente podemos recomendarle esta llave de agua que deja de gotear cuando usted deja de escucharla.”

\*

“Tómese un centímetro de humo de tabaco y coloréese sus superficies externa e interna con pintura a prueba de agua.”

M. D.

Una fuerza mayor en la reinvestigación de las categorías artísticas y poéticas, Duchamp “abrió una era de experiencia poética en la que el cambio y

la cosa concreta constituyen una poesía que puedes levantar con tu mano o repulsar con un puntapié” (Georges Hugnet). Como un progenitor de lo que más tarde se denominaría composición aleatoria, poesía y *found art* (sus *ready-mades*, urinarios, guardabotellas, etcétera), intermedia y arte conceptual (“poner otra vez la pintura al servicio de la mente”), su obra mostró desde temprano un fuerte aspecto verbal. El juego de palabras y el retruécano aparecen tanto en sus títulos y en sus escritos, bajo el nombre de Rose Sélavy (*éros c’est la vie*). Aunque dejó la pintura después de 1920 (y se volvió un ajedrecista y proto-maestro Zen, según cuenta la leyenda), permaneció siendo un artista y un poeta, contribuyó un importante y variado servicio al surrealismo y comenzó, después de 1940, a tener una nueva influencia en muchas áreas de la creación alrededor del mundo. Sus dos relevantes obras, el *Gran Vidrio* y la póstuma *Etant Données*, tienen el puente de sus materiales verbales y notas que comenzó a escribir en 1912. En 1915, Duchamp vino a Nueva York (dos años después de que su *Desnudo descendiendo una escalera* dominó el Armory Art Show), donde se convirtió en el principal propugnador de un emergente dadaísmo neoyorquino. Pero principalmente fue con sus *ready-mades* que Duchamp quebrantó la tradicional separación entre arte y otras formas —sin importar qué tan degradadas— de creatividad humana.

#### EL VÓRTICE DE EZRA POUND

“Nuestro único criterio de verdad es [...] nuestra propia percepción de la verdad. La innegable tradición de la metamorfosis nos enseña que las cosas no se mantienen por siempre las mismas. Se convierten en otras cosas por un repentino e inanalizable proceso. Sólo cuando el hombre descreyó de los mitos y comenzó a contar mentiras mezquinas sobre los Dioses con un propósito moral fue que estas materias se volvieron desconsoladoramente confusas.”

E. P. (*Pavannes and Divagations*, 1918)

“Tching rezó en la montaña y  
escribió HAZLO NUEVO  
en su bañera  
Día a día hazlo nuevo  
corta la maleza  
reúne los leños  
mantenlo en crecimiento”

E. P. (Canto LIII)

Considéralo, pues, como un acto de renovación. Es esto y más: un testamento de un hombre procediendo, por su cuenta, a escribir una épica definida como “un poema que incluye a la historia”. La base de esta labor está situada en su “vorticismo” (el movimiento que fundó, con Wyndham Lewis, en las páginas tipográficamente explosivas de la revista *Blast*, en 1914); el vórtice como un sentido de tiempos y lugares, de momentos e intensidades, de la “imagen” tomada no como una “idea” sino como “un radiante nodo o racimo... un vórtice, del cual, y a través del cual, y hacia el cual, las ideas están constantemente apurándose”. Se busca un relleno de ideas, imágenes, la mente, la cultura, reuniéndolas, al tiempo que se arriesga a ser incoherente, con la esperanza —como escribió más tarde— de que finalmente lograra “hacerlo cohesionar”.

Para Pound, el campo de acción eran los *Cantos*: una respuesta vía el collage a la superabundancia de conocimientos (históricos, contemporáneos) que la imprenta había abierto, que el mundo moderno, la ciudad, había hecho estallar en pedazos. El proyecto tuvo su comienzo en *Blast* con un dejo, para él y Lewis, de futurismo italiano; pero un futurismo (el suyo) que dejaba espacio a los monumentos antiguos y fantasmas, no sólo de América y Europa sino con un alcance casi global. Comenzados en 1917 o antes, los *Cantos* serían, a partir de ese momento, la obra de su vida entera: renovados y personalizados en Pisa (1944), internado como colaborador fascista durante la Segunda Guerra Mundial; proseguidos en el hospital psiquiátrico y el exilio que le siguió; pasando a ser fragmentos, brillantes, dispersos, en sus años finales de silencio.

De la estructura y de los temas de los *Cantos*, Pound escribió: “Tómese una fuga. . . *No* que pretenda que hay una exacta analogía de estructura. . . *Hay* al inicio, un descenso a las sombras, metamorfosis, paralelismo (Vidal-Actaeon). Todo lo cual es mera materia para los pequeños hideputas y los instructores de Harvard *a menos que* lo conviertan en materia de lectura, materia de canto, materia de alarido, la historia de la tribu.” En el Canto XXXII, estas materias (y sus fuentes) son claramente políticas, americanas, con énfasis en los siglos dieciocho y principios del diecinueve y del entorno de John Adams, mientras que el Canto LI comienza con una cita de un poema italiano neoplatónico del siglo XIII y termina con dos ideogramas chinos (*chêng*: correcto; *ming*: nombre; por ende, el par: *verdadera definición*). El ataque del canto contra la usura es parte de lo relevante de la postura política de Pound, y ambos cantos dan amplia evidencia de la ruptura de los límites entre la política y el arte.

#### LA NUEVA MEDIDA DE WILLIAM CARLOS WILLIAMS

“Sólo la imaginación es real.”

W.C.W.

De la primera generación de escritores estadounidenses dominantes modernos, William Carlos Williams fue el más abierto a la gama completa de nuevas formas y posibilidades: al verdadero alcance de lo que tenía que ser realizado. En adición a su asociación con Ezra Pound —que venía de sus días de estudiante en la Universidad de Pennsylvania— se relacionó directamente, durante la Primera Guerra Mundial, con los poetas y artistas del grupo “Others” y con los dadaístas de Nueva York; de ese tiempo escribió: “Había habido una ruptura en algún punto: fluíamos con la corriente, cada uno teniendo sus propios pensamientos, conduciendo sus propios designios hacia los objetivos de su ser. Ya sea que el Armory

Show en pintura lo consiguió o ya sea que eso fue sólo una faceta; nuestra preocupación inmediata era el verso poético, la manera en que la imagen tenía que reposar en la página. Para mi perpetuo alivio, todo eso implicaba para mí en los materiales, respetar el lugar que yo mejor conocía, encontrar una aserción local.” Durante las siguientes dos décadas compartió con otros poetas —principalmente con el grupo de los Objetivistas (Zufoksky, Reznikoff, Oppen, *et al.*)— sus preocupaciones acerca de la relación de la poesía con el estado dado del lenguaje y con los detalles y particulares de la experiencia: los materiales de facto a través de los cuales la imaginación podía actuar. En los años cincuenta, el patrón de sus simpatías —su exploración de una “nueva medida” y del “poema como un campo de acción”, junto con la necesidad de cambiar la idea de tradición y de la base social de la poesía— llevó su obra al centro de varios “movimientos” poéticos en Estados Unidos: proyectivistas, los beats, entre otros. Una vista panorámica de sus hallazgos tempranos se podría enfocar en las “improvisaciones” y acomodados no-secuenciales de *Spring & All*, con su interjuego de prosa y verso, que condujeron al concepto y estructura de *Paterson*, el complejo largo poema cuya aparición, iniciado en apunte preliminar de mitad de los años veinte, era ansiosamente esperado hacia el final de la Segunda Guerra Mundial.

¡Dilo! Nada de ideas sino en las cosas. Mr.  
Paterson se ha ido  
a descansar y escribir. Dentro del autobús uno ve  
sus pensamientos sentados y parados. Sus pensamientos  
iluminados y dispersos—

¿Quiénes son estas personas (qué compleja  
esta matemática) entre las cuales me veo a mí mismo  
en el vidrio regularmente ordenado de  
sus pensamientos, brillando ante zapatos y bicicletas—?

Caminan incomunicados, la  
ecuación está más allá de una solución, sin embargo  
su significado es claro—que pueden vivir  
su pensamiento está incluido en el Directorio  
Telefónico—

W. C. W., *Paterson*

#### EL DUENDE DE GARCÍA LORCA

Uno de los poetas-mártires del siglo XX, García Lorca nació en Granada y fue ejecutado por fascistas en las jornadas tempranas de la Guerra Civil española: difícilmente politizado él mismo pero fusionante de lo viejo y lo nuevo —el *cante jondo* gitano y las imágenes profundas modernas— en una poesía que llevó los lances surrealistas hacia un marco cuasi-populista. Tanto en su obra juvenil como en la posterior, usó formas populares en formas que impulsaron una poética del collage y la sincronicidad, mientras retenía (a decir de William Carlos Williams) “la cualidad cantante de la poesía española y, al mismo tiempo, el toque de ese monotonía que está presente en todo el canto primitivo —tan bien modernizado por él”. Un importante dramaturgo y figura pública, Lorca se movía libremente por España, visitó Latinoamérica por lo menos en dos ocasiones y permaneció un año en Nueva York (1931), de donde surgió *Poeta en Nueva York*, colocándolo en el centro de una poética radical, experimental. En la base de su poética, sin embargo, hay un “espíritu de la tierra” demoníaco (extraído de los cantantes gitanos/flamencos) que Lorca llamó *duende*, el cual, como el teatro de la crueldad de Artaud, abre el ser a experiencias de posesión, de lucha, de esos “sonidos negros” que hacen del arte “un poder y no un obrar”. Fue esto —más que su “estilo” como tal— que lo vinculó a los poetas de los años cincuenta y posteriores —en

Norteamérica específicamente a aquellos que se identificaban con lo que Paul Blackburn llamaría después “un duende americano”. Pero los poemas que lo colocaron entre los más graciosos y elegantes de los poetas del siglo XX, fueron los publicados póstumamente como *Suites*, estructurados según lo que Robin Blaser y Jack Spicer llegarían a designar como “poesía serial”, que muestra una templanza característica y una rareza singular, un juego de la mente y la música.

Escribió Lorca:

“‘Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende.’ Y no hay verdad más grande.”

“Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es substancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España [Manuel Torre] y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: ‘Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica’”.

“Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo guitarrista: ‘El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies.’ Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.”

#### EL RETORNO AL LIBRO DE EDMOND JABÈS

“Estar en el libro. Figurar en el libro de las preguntas, ser parte de éste. Ser responsable de una palabra o una frase, una estrofa o un capítulo.

”Ser capaz de decir: ‘Estoy en el libro. El libro es mi mundo, mi país, mi techo y mi acertijo. El libro es mi aliento y mi canso.’”

E. J., *El libro de las preguntas*

La voz y el libro marcan los contrarios que el poema —cualquiera— reconcilia. Escribiendo en la segunda mitad del siglo XX, Jabès registra esta dualidad al remontarse a ellas en fuentes hebreas (diálogos y disquisiciones rabínicas) que transforma y extensamente (re)inventa, y mediante la visión del “libro del mundo” (el mundo como libro) como era concebido por Mallarmé. Inclusive en la mente de una gran poeta oral como María Sabina, las palabras y los cantos dados a ella —que no podía leer— aparecen en las páginas de un inmenso libro en el cual se asoma y el cual nombre El Libro del Lenguaje.

#### EL SILENCIO Y LA NADA DE JOHN CAGE

“El arte obscureció la diferencia entre el arte y la vida. Ahora déjese que la vida obscurezca la diferencia entre la vida y el arte.”

J. C.

Su célebre definición de la poesía —“No tengo nada qué decir y estoy diciéndolo, y eso es la poesía”— oculta la habilidad de Cage para traer el significado *plenamente* en el cuerpo de su obra. Es una aseveración para todo aquello de lo que él ayudó a traducir del vanguardismo temprano y para dar una forma inmediatamente útil a su propio tiempo. Con su base sólidamente colocada en la música, buscaba una *interpenetración* con el mundo en su totalidad, para nublar, por ende, las fronteras entre el arte y la vida (A. Kaprow). Pero también dejó claro desde el comienzo de su obra que el poderoso filo verbal/conceptual de sus conferencias y “canciones” apropiadas no venía de una urgencia de enseñar o “sorprender a la gente” sino de una “necesidad de poesía”. Como poeta su obra era paralela y en cierto sentido siguió la de Jackson Mac Low, a quien ya había introducido al uso de la música y al arte de las operaciones aleatorias sistemáticas como una forma de anarquismo budista *no-interferente* y “co-

mo un medio [...] de silenciar el ego para dar oportunidad de que el mundo entre a la experiencia del propio ego”. Pero fue en los años sesenta cuando emergió realmente como poeta —un hacedor e intérprete de textos verbales, en cierto sentido, tan formalizados como la música, cuyas superficies variaban desde las abstracciones letristas, fonocéntricas, hasta la obras cargadas informáticamente que alcanzaban una claridad inclusive *didáctica*. *Song with Electronics*, derivada de los textos de Henry David Thoreau, y el densamente “collageado” *Diario*, son ejemplos de la modalidad de apropiaciones que practicaba Cage, mientras que sus poemas para Merce Cunningham son ejemplos de lo *mesóstico*: una forma que asemeja al acróstico bíblico, en que el mensaje verticalmente deletreado (y pivote del poema) es colocado al lado del eje central del poema.

Otra vez, en respuesta a la pregunta de Daniel Charles, “¿Por qué insiste en esa palabra ‘poesía’?": “Hay poesía cuando nos percatamos que no poseemos nada” (1968).

## POESÍA E INTERNET<sup>112</sup>

La pregunta acerca de cómo la Edad de los Medios —la televisión, el Internet, el consumismo y los rápidos avances tecnológicos— está afectando al lenguaje de la poesía que se escribe hoy tiene una relevancia especial para mí, creo, pues yo he estado desde hace mucho comprometido en un proyecto que involucra una interacción de formas lingüísticas y de representación por un lado muy nuevas y, por el otro, muy antiguas. Me parece que uno de los principales atractivos de la poesía —especialmente para muchos de nuestros poetas más “experimentales”— ha sido la idea de comprometerse en un proceso —una manera de pensar y de decir— que hasta hace poco había sido universal tanto en el espacio como en el tiempo. El factor tiempo es una medida de su antigüedad, y así la emergencia de una “nueva poesía” a través de los últimos cien o doscientos años ha estado casi siempre acompañada por declaraciones de “re”cuperación/“re”descubrimiento en el centro de cada nueva invención.

Esto es lo suficientemente claro en la poesía de Estados Unidos, donde alguien como Ezra Pound, a quien tomamos como poeta radical —estructuralmente radical— a partir de los *Cantos*, insistió en empujar hacia

112. Pasaje de la entrevista por e-mail que el poeta brasileño Rodrigo Garcia Lopes hizo a Rothenberg, publicada en el número 5 de la revista *Medusa*, 1999.

atrás el marco temporal y en expandirlo horizontal o culturalmente a una gama de momentos iniciadores de temprana aparición: primero los ritmos anglosajones combinados con viajes chamánicos homéricos entre las sombras en el Canto Uno; luego en sus posteriores escritos, con el Libro de Canciones de la tradición china, con la obra africana *El Laúd de Gassire* tal como es presentado por Frobenius, con poemas eróticos del antiguo Egipto y las refundiciones de poetas romanos y provenzales que habíamos descuidado. Esto fue lo que colocó a Pound en conflicto con Marinetti y los futuristas —una “historia de la tribu”, como él la llamó, lo que curiosamente, en esa mente fascista, resultó en una tribu más grande de lo que la raza y la nación privilegiada nos había hecho esperar.

El mismo espíritu de novedad y transformación en relación con el pasado y el presente (lo que yo solía designar como “un intento en marcha de reinterpretar el pasado poético desde el punto de vista del presente”) inspiraba el trabajo de muchos de nosotros en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial: Olson, Duncan, Snyder, Kelly, Waldman, Schwerner, entre los más grandes según mi perspectiva. Y además hubo otros, fuera de los Estados Unidos —Tzara con su proyecto de compilar poemas africanos y sudamericanos; los surrealistas que fundaron una Oficina (¡dirigida por Artaud!) de investigaciones que apuntaba hacia esa dirección; y los poetas franceses de la Negritud y sus contrapartes en el “Nuevo Mundo” hispano.

Los futuristas rusos posiblemente son ejemplares aquí. A diferencia de los italianos con quienes compartían ese nombre, los futuristas rusos cavaron entusiastamente en sus propias prehistorias —el pasado como una parte necesaria de todo ese futuro. Malevich fue una especie de artista popular antes de que se hiciera a sí mismo un Suprematista, y sus rudos y muy adorables libros hechos a mano tenían como fuente una técnica para hacer libros que era muy antigua, popular y de baja tecnología. Khlebnikov y Kruchonykh son una mezcla de ciencia ficción enredada con el zaum como glosolalia futurística. (Khlebnikov hace la conexión

hacia el pasado mediante su interés y uso de cantos religiosos que contenían palabras-sonidos indescifrables.)

Desearía, creo, sugerir un péndulo que para muchos de nosotros se mueve entre esos dos polos. En mi propia experiencia recuerdo un tiempo —la década de los sesenta y una parte de los cincuenta— cuando un cierto impulso anti-tecnológico era muy fuerte entre los poetas y la contracultura en general. Para la mayoría de los que yo conocía que compartían este sentimiento, esto no se reducía a una cuestión de destruir las máquinas. De hecho entre nosotros había un vivo interés en las máquinas, en el uso de la maquinaria para viajar, escribir, publicar y hacer imágenes, o incluso (en la *old wilderness* de las montañas y ríos o en la *new wilderness* de las ciudades) para cortar leña o para construir casas; y para los años setenta había un reconocimiento (dentro del mundo del arte ciertamente) de un nuevo territorio en que se unían el arte y la tecnología. A lo que hemos llegado hoy —que es lo que se me está preguntando directamente— es una inmersión extraordinaria en el mundo de la tecnología avanzada, incluso para la mayoría de nosotros, para quienes el pasado también se está abriendo y profundizando.

Más específicamente, la pregunta surge acerca de esta Era de los Medios, comenzando por actos cotidianos como realizar una entrevista a través del correo electrónico o usarlo para enviar una colaboración. Y encuentro esto no más sorprendente o amenazante en sí mismo que el teléfono, por decir algo, o que la máquina de escribir a principios de siglo. Todo lo contrario. La primera cosa que me asombra de una situación como las mencionadas es que es posible comunicarse entre California y México, como podríamos hacerlo por la voz, aunque los costos de hacer esto serían más prohibitivos. También con un poco más de esfuerzo, podríamos enviar lo que estamos haciendo a través del Internet, podríamos publicarlo, por así decirlo, sin tener que depender de la aprobación de un editor intermediario que pudiera ser hostil o por lo menos indiferente a nuestro proyecto. En esta sola semana que escribo esto he estado en con-

tacto con Francia, Alemania, Brasil, Grecia, Yugoslavia e Inglaterra —la mayoría de las veces por correo electrónico, algo por fax y teléfono. Y usted y yo pudiéramos también —a través de una red o comunidad de la que somos parte— juntarnos en un número de sitios a los cuales los poetas como nosotros mismos pueden ser transportados a través de fronteras que han sido hechas para mantenernos separados.

Lo que esto hace es difundir un globalismo, la clase de globalismo (no globalización) que yo siempre he querido y del que no me alejaré. Pero el problema de la mayoría de las tecnologías —incluyendo a la poesía en el extremo de la baja tecnología— es que tienen dos filos. Como otros medios, pueden ser usados de forma buena o mala, incluso de formas malvadas, o lo que solíamos pensar a la manera de Hannah Arendt como la “última banalidad de la maldad”. Si la magia de los antiguos brujos y chamanes podía ser usada en forma “negra” o “blanca” (para buenos o malos propósitos) así también esta variabilidad es cierta para mucho de lo que clasificamos como los “medios”.

De esta manera el Internet nos tienta a nosotros, como poetas, con la súbita posibilidad de publicar y diseminar nuestros textos a través de una red más amplia que la que los otros medios más antiguos nos proporcionaban como individuos. Pero asimismo actúa como el conducto de un comercialismo que se expande cada vez más y lo que es más angustiante, es un conducto para las más feas formas de odio racial y de género (entre otras cosas), con consecuencias que todavía no hemos determinado. O quizás en el Internet hay un equilibrio: por un lado lo que queremos y por el otro, una banalización de la palabra y del pensar. También reconozco —como todos nosotros— el avance de la imposición de una monocultura, que sé que es sentida como negativa fuera de los Estados Unidos debido a la creciente hegemonía del inglés y de la “Americanización” de los medios populares, con las consecuencias que éstos tengan. Para nosotros en Estados Unidos, esto puede hacer ver a la cuestión del globalismo como algo mucho menos amenazante, puede hacer ver a la apertura de

nuevas líneas de comunicación como una ganancia plena y contar con un escaso sentido de sus pérdidas.

Si me remonto, sin embargo, a mis propios despertares después de la Segunda Guerra Mundial, puedo recordar haber sufrido una especie de inquietud, un sentimiento incómodo acerca de cómo el lenguaje había sido corrompido por la propaganda y los lemas insensatos; una inquietud que también había sido provocada por un cambio aún más pernicioso y omnipresente en el tiempo que siguió: las vacuidades de la publicidad y el rol de las noticias (la realidad) convertidas en entretenimiento. Eso hizo que algunos de nosotros miráramos a la poesía como el “otro” lenguaje: un lenguaje para cuestionar al lenguaje; la banalidad del lenguaje como apuntalamiento de la banalidad de la maldad. Las nuevas tecnologías nos dan una mayor apertura —o eso parece— para dejar que la otredad emerja. Esta visión es aún hoy un lenguaje y un proceso que considero benéfico —una manera de “estar con la otredad” que reúne en mi mente a una gama de poéticas. Pero el mayor impulso de los medios, de la televisión al Internet, tengo que admitirlo, avanza apabullantemente en la dirección opuesta.



## TODOS SOMOS DE CHULA VISTA<sup>113</sup>

CHARLES BERNSTEIN: Muchos de los poemas de *A Book of Witness*, tu reciente libro publicado por New Directions, están centrados en las posibilidades del “Yo” y, por extensión, de la expresión personal. Sin embargo, mucho de tu trabajo como editor, poeta y traductor ha buscado descentrar el verso expresivo convencional. ¿Podrías hablar de la tensión que hay en tu obra entre la expresión y la construcción?

JEROME ROTHENBERG: Esa fue, ciertamente, una de las ideas motrices de mi libro *A Book of Witness*, algo que ya tenía en la mente desde antes pero sobre lo cual nunca había actuado deliberadamente. La cuestión de la expresión del yo ha llegado a dominar muchas de las aproximaciones poéticas convencionales; hacer de la poesía casi exclusivamente una arena para lo lírico, para la voz en primera persona. Como la mayoría de nosotros, yo provengo de esa forma de pensar y, como muchos de nosotros, la resistí. Mi idea de la poesía era que, incluso cuando trabajamos en formas breves,

113. Extracto traducido del original en inglés de la entrevista titulada “We Are All from Chula Vista”, que Charles Bernstein, Cecilia Vicuña, Regis Bonvicino y Marjorie Perloff hicieron a Rothenberg, y que fue publicada en la revista *Sibila*, núm. 6, São Paulo, Brasil, 2004. Otra versión de esta entrevista, hecha del portugués al español, fue publicada por la revista *El poeta y su trabajo*, núm. 17, México, 2004.

la gama de voces accesibles a nosotros, como la gama de temas o vocabulario, debe ser ilimitada. Al mismo tiempo yo estaba fascinado por ciertas obras —mayor pero no exclusivamente etnopoéticas— en las cuales la primera persona era usada de maneras que iban más allá de lo personal. Di varios ejemplos en *Technicians of the Sacred* y en otras antologías, pero la que yo tomé como plantilla venía de las *Veladas* de María Sabina, una primera persona firme pero que era atribuida a otra voz mítica:

Yo soy mujer lanchita, dice  
Yo soy Mujer Estrella de la Mañana, dice  
Yo soy mujer Primera Estrella, dice  
Yo soy una mujer que va en el agua, dice  
Yo soy una mujer que va en el océano, dice  
Yo soy la gran Mujer del Agua que fluye, dice  
Yo soy la sagrada Mujer del Agua que fluye, dice

Pero, inclusive, antes de saber de María Sabina, yo usaba la primera persona de esa manera, quizás influido por poemas africanos de alabanza, quizás por mi propia cuenta:

Yo soy el hombre que tenía las llaves.  
Yo te pido que me perdones.  
Yo fui el primero en insistir y el último en irme.

Yo vomité.  
Yo no iba ahí frecuentemente.  
Yo estaba ansioso y vivo.

Yo no era el menor entre ellos.  
Alguna vez lo fui.  
Alguna vez recuerdo haber estado en una pobre posición.

Yo solicité membresía.

Yo estaba triste.

Entonces pensé en no seguir viviendo.

Volteé y te ofrecí mis llaves.

Tú te pusiste a mi lado y me ofreciste tu posición.

Yo me había vuelto contra ellos.

Todo esto, como señalas, es compuesto a la vez que materia expresiva, y no estoy seguro si cuando hablamos de expresión o auto-expresión estamos confundiéndonos. En retrospectiva, veo que usaba el pronombre “yo” para realizar una serie de repeticiones más en bien de la contradicción que del acuerdo. Podría virar, por supuesto, hacia la tercera persona (“él” o “ella” o “ellos”) con resultados similares, pero el poder del “yo” y una cierta fluctuación en su uso —entre el hecho y la ficción— tiene un significado distinto. Era claro que el lenguaje permitía que el “yo” testificase, pero, ¿qué testificaba y quién, en todo caso, era la persona, el “yo” que hablaba? Comencé a sentir, de esa manera, que un uso destrabado del “yo” no servía tanto para fijar la identidad como para cuestionarla.

Al respecto de la composición o la construcción, había otra obra que me ayudó a lanzar *A Book of Witness* y acerca de la cual tiene cierta referencia. Había estado leyendo un pequeño libro de Jenny Holzer, titulado *Laments*, y encontré en él un tejido más complicado aún de afirmaciones del “yo”. Para Holzer, éstas parecían funcionar como narrativas que formaban una versión posmoderna de la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters. En su libro, Holzer incluye doce “voces de los muertos” individualizadas, pero yo leí cada una de ellas como una serie de voces e identidades superpuestas. También tenía un número de otras cosas en mi mente, composicional, quiero decir, a la vez que intelectualmente: que las expresiones quedarían separadas unas de otras mientras las escribía y sólo pasarían a formar una unidad posteriormente, o como fuese que

sucediese; que incluirían breves expresiones del “yo” de otros poetas, la mayoría de los cuales identificaría en los márgenes, y que constituirían una larga serie (un centenar de poemas en total) donde la reiteración de la forma afectaría y cambiaría la lectura de los poemas individuales.

Aquí hay uno, como muestra, que comienza con un verso de Jorge de Lima:

CREO EN LA MAGIA DE DIOS

Creo en la magia de Dios (J. de Lima)  
y en el fuego. Alguien  
balancea una llave en la escalera.  
De un hoyo en mi pecho  
se asoman ojos.  
Corro hacia un círculo  
de amigos  
hombrecillos de pálidos labios  
y dedos suaves.  
Señalo nuevas formas de expresión.  
La forma en que la arena forma colinas  
y el agua forma fuentes.  
Estoy en sus manos completamente  
desamparado como una cría  
si no es que la cría comanda al mundo  
enviando una corriente de  
plumas  
de vuelta a la tierra.  
*Un príncipe es y danza  
entre ríos  
luego monta un cohete brillante  
hacia el espacio superior.*

Traed los lobos hacía mí  
para que coman de mi mano.  
Las calles de Roma  
señalan un fresco  
desastre. Soy uno  
al que un Papa se dignaría a hablar  
cuando yo ondease mis brazos.

CECILIA VICUÑA: En el prefacio de *New Selected Poems 1970-1985*, hablas de ti mismo como un testigo, como lo entiendo, no sólo del mundo, sino de tu propio proceso, lo cual nos lleva a la vieja pregunta del “desdoblaje”, estar dentro y fuera de ti mismo al mismo tiempo mientras haces tu lectura-*performance*. ¿Podrías hablarnos más de esto?

JEROME ROTHENBERG: Esta es una cuestión diferente a la de Charles, aunque toca una base semejante y se ocupa también del término “testigo”, el cual es, supongo, central a mi idea de lo que la poesía podría ser. En el prefacio que mencionas, la declaración del testimonio dice así: “Yo soy un testigo como todos [del mundo, del presente, tal como viene y se va], y todos los experimentos [los poemas] para mí [...] son pasos hacia la recuperación y descubrimiento de un lenguaje para ese testimonio.” Al mismo tiempo me encuentro titubeante ante tal aseveración, ya que me parece que he visto y sentido muy poco. Sigo volviendo a ella, sin embargo, con una sensación de que un poco podría ser suficiente y que puedo usar los medios a mi disposición para ser un conducto de otros, siendo más intenso para otros que han visto y sentido más.

En *Khurbn*, el ciclo de poemas que escribí acerca del holocausto, me abrí a otras voces, testigas de esos hechos, mediante la composición, construcción de textos, en donde mis propias palabras se entrelazan (como en un collage) con las suyas. *A Book of Witness* está mucho más construido, mucho menos constreñido por su temática. Aquí tomo la primera persona

(“yo”) como la voz de un testigo y la sigo a donde quiera que me lleve, mientras al mismo tiempo confronto la problemática de ser testigo y la posible mentira de hablar en la primera persona—la voz del testigo. Estoy consciente de la degradación de la primera persona, ya sea por los poetas que la menosprecian y por los que la restringen a una angosta perspectiva “confesional”. En el postfacio de *A Book of Witness*, hablo de ella como del “instrumento —en el lenguaje— para todos los actos del testimonio, la llave con la que nos abrimos a más voces que la nuestra”.

Cuando se trata del *performance*, sin embargo, yo aparezco como el que soy, como el presentador de mis propias obras o de obras como “Kawane” de Hugo Ball o la “London Onion” (“Cebolla de Londres”) de Kurt Schwitters, de las cuales me he apropiado. No siento que esté actuando un rol diferente a mí mismo, esto es, no tengo que personificarme, como lo haría un actor, sino que tengo que obrar en mi *performance* como lo haría un músico en el suyo. Haciendo esto soy consciente de que el “yo mismo” del acto del *performance* lo siento diferente al “yo mismo” que experimento en otros momentos. Me gusta tu palabra “desdoblaje”, que tomo como un dividirse o romperse en dos, y creo que lo que ahora he dicho es una versión de esto.

O, para decirlo de modo más simple: me escucho a mí mismo hablar y en el momento del *performance* soy tanto el sujeto y el objeto: el que escucha y el que habla.

CECILIA VICUÑA: Cuando escucho tu historia (a pesar de estar leyéndola) de cómo creciste en el Bronx, en 1948, “detrás de los tiempos”, en un lugar donde las noticias divergentes al supuesto fin de “la edad de lo moderno, lo experimental y lo visionario” no habían llegado, veo tu experiencia como paralela a la nuestra, en Latinoamérica, viviendo todavía más “detrás de los tiempos”. Me pregunto si, una vez que finalmente conociste a poetas latinoamericanos, acaso sentiste un parentesco/diferencia con ellos. ¿Y cómo compararías esto con tu encuentro con María Sabina?

JEROME ROTHENBERG: Como David Antin dice en una de sus plática-poemas: “Todos somos de Chula Vista.” La referencia para nosotros los californianos es con un poblado pequeño cerca de San Diego —de cierta manera la misma relación con San Diego o Los Angeles, como el Bronx con Manhattan—. Venir de un lugar así, “creciendo detrás de los tiempos” es, en cierto sentido, la experiencia compartida por la mayoría de nosotros, ya sea una cuestión de localización o de la época o de ambas.

Llegamos atrasados al mundo que llegó antes de nosotros, y tenemos que arrebatarse a ese mundo y crear a pesar de él todo aquello que es significativo para nosotros, en nuestros propios términos. A cambio, podemos anticipar que los otros vendrán después de nosotros (detrás de los tiempos que *nosotros* haremos), como esos “otros terribles trabajadores” de la imaginación de Rimbaud, quienes “comenzarán de los horizontes donde [nosotros] hemos sucumbido”.

Las “noticias” que había arribado a mí en 1950 eran diferentes a las verdaderas noticias de la poesía y, por lo tanto, eran inutilizables, me refiero a la suposición generalizada de que “la edad de lo moderno, lo experimental y lo visionario” se había acabado y que estábamos condenados, como generación, a regresar a un pasado pre-vanguardista. Pero el verdadero pasado del vanguardismo era que, precisamente, necesitábamos construir un nuevo *postmodernismo*, por lo menos, como yo lo entendía. En ese sentido, mi tarea era escarbar mi camino fuera de mi propia Chula Vista, para cobrar propiedad de todo lo que vino antes de mí, y para buscar “trabajadores” afines donde sea que pudiera encontrarlos. Eso me trajo al “vórtice” de Nueva York, para usar el término de Pound, y en una era de rápida comunicación, pronto fui capaz de conectar con poetas alrededor del mundo.

Mi primer contacto con poetas latinoamericanos fue en 1960, cuando viajé a la Ciudad de México y conocí a Homero Aridjis y a otros poetas de mi edad o más jóvenes. Unos años después Paul Blackburn me presentó a Octavio Paz, a quien había visto primero en Nueva York y luego en

París y México, así como a Julio Cortázar. Hacia los tempranos años sesenta, Sergio Mondragón y Margaret Randall publicaban *El Corno Emplumado*, donde debí haber visto tus primeros escritos, Cecilia. Me hice un colaborador regular de esa publicación. Al mismo tiempo, como expliqué a Charles Bernstein anteriormente, yo era uno de varios poetas de Estados Unidos que se habían inmerso en las obras de nuestros predecesores latinoamericanos —Vallejo, Neruda, Huidobro, entre los muchos que estábamos leyendo y traduciendo—. Lo que eso hizo por nosotros fue abrir los límites del vanguardismo del siglo XX de maneras que una concentración exclusiva en las vanguardias europeas y estadounidenses no hubiera podido hacer. Con los poetas latinoamericanos de más edad sentí una diferencia tan necesaria como productiva, mientras que los más jóvenes me parecieron contemporáneos con los cuales compartía un mundo y un discurso de posguerra.

Mi encuentro con María Sabina fue muy distinto, ¿pero cómo podría no serlo? Con los poetas americanos, del norte y del sur, y con los poetas europeos también, había una cultura poética común y el discurso compartido del que acabo de hablar. Modernismo y postmodernismo eran los nombres del juego, e inclusive cuando me encontré con los poetas vivos de Japón o China, digamos, las diferencias de lenguaje y cultura ya se habían debilitado lo suficiente como para permitir bastante juego acerca de lo que era, después de todo, una contemporaneidad. María Sabina vivía en un mundo más angosto y más intenso, pero sin ningún interés en lo que yo o tú o nuestros compañeros poetas hacían o nos preocupaba. Ni era la poesía en sí misma un tema en ningún momento, aunque el Lenguaje claramente le ocupaba. Y fue su sentido del Lenguaje como una fuerza de restauración lo que me interesó extraordinariamente, aunque sabía que mi Lenguaje y mi poesía no tenían el menor interés para ella. Cuando nos conocimos en Huautla en 1979, a través de la buena disposición de Henry Munn y de la familia de Álvaro Estrada, confirmé nuestras diferencias. La traducción de su *Vida*, que yo apoyaba para que se

publicara en inglés, apareció en 1981, y más recientemente he editado una versión más extensa de su *Vida* y sus cantos, con comentarios míos y de otros poetas. No se tendió puente alguno en el curso de esto, pero espero que las diferencias hayan sido honradas.



En mi caso, cuando dicen en el título del film “una historia de los sesenta” me parece que apenas fue ayer. Sé que a otros los años sesenta les deben parecer lo que a nosotros nos parecían los veinte. Es una historia, entonces, de hace cuarenta años y cuarenta años en tiempo *real* es, creo, desde cualquier cálculo, un largo periodo. Además, los años “sesenta”, como tales, son sólo una idea. Y la idea se repitió y se modificó en los años que transcurrieron hasta que se volvió en la mente de muchos algo más real y más claramente perdurable que el tiempo mismo.

La diferencia entre entonces y ahora, para mí, es que *entonces* yo vivía con esperanza y *ahora* sólo con una especie de desesperación. Sin embargo, a principios de los 1960's —que no eran los 1960's tal como hablamos hoy de ellos— fue cuando Robert Kelly proclamó para mí (para nosotros) “una poética de desesperación”. En relación a eso y lo que siguió, los 1960's reales (que también incluyeron a los primeros 1970's) eran una especie de tiempo *entre*: un momento liminal, como nos gustaba decir, en el que era posible y esperanzador atreverse a estar *contra las probabilidades*.

114. Este texto fue leído en el King Juan Carlos I of Spain Center, el 29 de septiembre del 2006, en la Universidad de Nueva York, en la presentación del documental *El Corno Emplumado. Una historia de los sesenta* (2003), dirigido por Anne Mette Nielsen y Nicolenka Beltrán acerca de la revista del mismo nombre. Es la primera vez que aparece publicado.

Esas probabilidades, esa rara situación, incluía una guerra real que entonces estaba en marcha y una lucha real entre ideas mediante las cuales pedíamos el cambio y la transformación; no sólo un cambio de partidos políticos, como ocurre ahora, sino “un total asalto a la cultura” (en palabras de Ed Sanders) y de ahí una total transformación, acerca de la cual pensábamos (o, al menos, algunos de nosotros así lo hacíamos) que los cambios en la poesía eran una señal de los aún mayores cambios por venir.

Fue en este entorno de desesperación y esperanza que *El Corno Emplumado* arrancó, como parte de un *underground* cultural que se concibió como finalmente emergiendo a la superficie (a la luz). En ese momento, muchos de nosotros teníamos revistas y editoriales (era uno de nuestros privilegios en donde vivíamos y trabajábamos) pero con *El Corno* algo era diferente.

En Estados Unidos, la mayor exaltación entre poetas ocurrió en torno al florecimiento —y el dominio— de la poesía norteamericana. (El “grano americano” como lo había llamado William Carlos Williams, que no fue una aventura imperial pero estuvo muy cerca de serlo.<sup>115</sup>) Pero lo que *El Corno* hizo fue reunir las dos Américas, no sólo una perspectiva internacional sino un proyecto realmente colaborativo entre dos o más idiomas y culturas. La más amplia perspectiva mundial (*Weltliteratur* como Goethe le nombró) estaba implícita —más en la práctica que en la teoría— y contenía algo más que, de hecho, literatura: un llamado juvenil a los poetas revolucionarios, los que alteran la forma del mundo, ¡uníos!

De todo esto yo era un encantado compañero de viaje, buscando mis propios esfuerzos poéticos, y feliz de responder al llamado de Meg y Sergio [Margaret Randall y Sergio Mondragón]. Y por seis o siete años a partir de entonces recibí esa asombrosa mezcla de imágenes y voces que

115. Se refiere no sólo al libro *In the American Grain* (1925) de Williams sino, sobre todo, a su visión de una unidad de la cultura norteamericana, de una propia forma de ser y tradición (estadounidense) de entender al “Nuevo Mundo”.

era *El Corno Emplumado* y me siento bendecido de pensar que yo también fui parte de ello. Tuve lugar en nueve o diez de sus números y ellos fueron los editores, asimismo, de mi cuarto libro de poemas —*The Gorky Poems (Poemas Gorky)* en 1966—, una obra bilingüe con traducciones al español de Sergio y Meg. A modo de celebración, quiero leer el poema que escribí en 1966 y que yo mismo traduje al español, en ocasión del cuarto aniversario de *El Corno Emplumado*.

CORNO EEMPLUMADO IMPROVISACIÓN BLUES Y FANTASÍA

6 agosto 1965

cornos emplumados deliciosa pluma albaricoque y aurora  
de inventos enmascarados con corno emplumado  
levantándose del mar revelándose corno emplumado  
corno emplumado corno emplumado de muerte  
corno emplumado de recuerdos corno emplumado de relojes y manzanas  
corno iridiscente y emplumado mis muebles de lienzos vacíos  
corno emplumado corno abandonado corno deleitable susurrante y  
[desaparecido  
es corno emplumado soñando en mí forzando  
conocimiento de corno emplumado creciéndole venas y arterias de corno  
emplumado  
pulso de corno emplumado que estuve loco por sentir  
de corno emplumado empuje del corno emplumado por tu carne  
de balas estallando de corno emplumado  
de medusa y calamar esperma negra líquido líquido líquido corno emplumado  
masa  
de de corno emplumado substancia substancia en figura  
figura de parto submarino corno emplumado  
corno emplumado de sexo

cuerno emplumado del pene firme la vulva dilatada  
cuerno emplumado  
cuerno emplumado muerde  
se abre a salas vacías la carne es roja y violenta con cuerno emplumado  
blanco a lo largo del cuerno emplumado  
sudor es cuerno emplumado  
vulva sobre lengua es cuerno emplumado  
clítoris es cuerno emplumado  
gordura de nalgas vello de ano es cuerno emplumado  
cuerno emplumado pasaje cuerno emplumado portal portal  
aurora es cuerno emplumado  
polvo de calles es cuerno emplumado  
pantano es cuerno emplumado  
legumbre es cuerno emplumado  
ojo de calabaza es cuerno emplumado  
semilla de pluma es cuerno emplumado  
bandera es cuerno emplumado  
alarido del animal moribundo es cuerno cuerno emplumado  
blanco blanco es cuerno emplumado  
negro es cuerno emplumado que descubre cuerno emplumado  
cuerno emplumado aprendiendo todos los colores  
cuerno emplumado todos los líquidos se encuentran y son cuerno  
[emplumado  
cuerno emplumado mi amor mis amores mis muertes mis recuerdos mi  
[alarido en  
tu garganta  
oh no muramos nunca nunca cuerno emplumado emplumado cuerno  
[emplumado  
cuerno  
cuerno emplumado para enterrarnos y emplumarnos  
y convertirnos en cuerno emplumado

## SIGLO VEINTE ILIMITADO<sup>116</sup>

mientras el siglo veinte se va apagando  
el diecinueve comienza  
otra vez  
    como si nada hubiera sucedido  
aunque aquellos que lo vivieron pensaron  
que todo estaba sucediendo  
lo suficiente para nombrar un mundo y un tiempo  
para tenerlo en tu mano  
ilimitado el último engaño  
como la perfecta máscara de la muerte

116. Incluido en *Seedings & Other Poems* (New Directions, New York, 1996).



LA ANTOLOGÍA COMO UN MANIFIESTO  
Y COMO UNA ÉPICA QUE INCLUYE A LA POESÍA,  
O LA GRADUAL HECHURA DE *POEMS FOR THE MILLENIUM*<sup>117</sup>

Me gustaría volver a mi propia relación con las antologías, y para contrastar esto, referirme a la incomodidad general que tengo con las antologías como tales, antes de entrar a la discusión (como sea que lleguemos a ella) acerca de *esta* antología o de la “antología como un poema épico y/o un manifiesto”. En 1979, yo había hecho ya cinco antologías, la más reciente de las cuales (*A Big Jewish Book*) había sido publicada por Doubleday el año anterior. Fue en relación con esto que Charles Bernstein, que entonces editaba la importante revista de poética (hecha por poetas), *L=A=N=G=U=A=G=E*, me pidió escribir una pieza sobre mi propia obra y/o “sobre las antologías”. Comencé esa pieza con una cita de Gertrude Stein acerca de lo nuevo y lo viejo, ya que las antologías que yo había hecho eran una conjunción de poemas vanguardistas con poesía antigua o culturalmente distante que yo quería (para decirlo con palabras de Robert Duncan) “hacer venir a sus comparaciones”. Lo que Stein escribió (y estas son palabras que he citado varias veces, como suelo hacer con las citas) fue: “Como es viejo es nuevo y como es nuevo es viejo, pero ahora

117. Esta charla primero fue presentada en la Modern Language Association, el 30 de diciembre de 1995, y luego modificada para ser presentada en la Boston Alternative Poetry Conference, el 18 de Julio de 1998. Se le incluyó, además, en *Poetics & Polemics. 1980-2002*.

hemos llegado a nuestra propia manera la cual es una manera completamente diferente.”

Con ese epígrafe, he intentado distinguir dos, al menos dos, tipos de antología (algo que a mí me parece evidéntísimo): aquellas que nos *engañan* al darnos un falso sentido de cierre y autoridad (como si estuvieran por encima de las que ojalá yo he estado haciendo en relación con el *pasado*) y aquellas antologías aún más raras y útiles que abren y por consiguiente cambian el *presente*. (Estas dos últimas las he considerado, correcta o equivocadamente, como instancias de un solo impulso). Las antologías canónicas, como todos sabemos, son las grandes fuerzas conservadoras en nuestra(s) literatura(s), contra las cuales —como artistas de una vanguardia— muchos de nosotros nos hemos tenido que enfrentar. Como compilaciones de poetas aceptables/aceptados su impulso conservador es evidente, como compilaciones de poetas contemporáneos tienen como función refrenar o excluir aquellos movimientos que retan demasiado abiertamente los límites de la forma y significado o que cuestionan los límites (de género) de la poesía misma.

La otra posibilidad de la antología es usar la forma como un tipo de manifiesto/ensamblaje: para presentar, traer a luz, o crear obras que han sido excluidas o que colectivamente presentan un desafío al sistema-hacedores dominantes o al mundo en su conjunto. En mi tiempo la gran obra americana de esta clase fue *New American Poetry* (1960) de Donald Allen (junto con su sección de poéticas/manifiestos) y también *An Anthology* de LaMonte Young y Jackson Mac Low, como un manifiesto del movimiento fluxus en los 50 y 60's, y *An Anthology of Concrete Poetry* de Emmett Williams, como un primer sumario y presentación del movimiento concretista. Otras antologías previas fueron las compilaciones imagi-nistas de Pound y su posterior *Active Anthology* o (mejor aún) la antología “objetivista” de Louis Zukofsky en los tempranos 1930's (un ejemplo claro de la construcción de un movimiento mediante un libro).

De éstas, tomé la posibilidad de una antología como (1) un manifiesto; (2) un modo de exponer una poética activa (por ejemplo o por comentario); y (3) un gran ensamblaje: una forma de arte de propio derecho. Mi primera antología, *Technicians of the Sacred*, creció de premisas (teoría) dentro del vanguardismo experimental en lugar de salir de autoridades críticas fuera de éste; lo que está implícito cuando Tristan Tzara dijo en su divergencia postmoderna (1918): “Dada no es [...] una escuela moderna [ni] una reacción contra las escuelas de hoy [sino] algo más cercano en naturaleza a una casi religión budista de la indiferencia.” Al comenzar en esa área general fui capaz de explorar una gama abierta de culturas hondas, de poesías y otras lingüísticas culturalmente incrustadas, muchas de ellas presentadas como poesía por su semejanza con obras contemporáneas y en esa comparación, asimismo, abriendo la gama y dando una nueva profundidad a lo experimentalmente moderno. Asimismo, usé la última cuarta parte del libro para una sección de comentarios que no sólo dieron cierto contexto etnográfico a las piezas tradicionales sino que permitieron la entrada y comparación (para bien o para mal) de un número de obras más contemporáneas (un reestreno temprano de Gertrude Stein y un mezcla de voces nuevas y viejas, de lo moderno y post-moderno: André Breton, Diane Wakoski, Tristan Tzara, Gary Snyder, Anne Waldman, Allen Ginsberg, Ian Hamilton Finlay, Simon Ortiz, Hannah Weiner). Esta fue, por supuesto, el corazón (secreto) de la colección, lo que la hacía (anhelé) no un libro de antigüedades u orientalismos o primitivismos sino un manifiesto para nuestro tiempo: cada comentario una declaración dirigida acerca de un modo de poesía largamente soslayada.

Todas las antologías que he compilado desde entonces —por mí mismo o con otros— han compartido esto; o, para usar una palabra de los situacionistas europeos de 1960, que tanto nos ayudaron en el desarrollo de un posmodernismo increíblemente “apropiador”, estas antologías han

sido *détournement* (una vuelta o giro) de las estructuras o presupuestos de las antologías fijas que continúan (como la obscuridad) rodeándonos.<sup>118</sup> Después de reclamarlo como un derecho, me di cuenta que había obtenido fuerza para continuar y expandir esta obra y (con Pierre Joris como un poderoso compañero de trabajo) construir un ensamblaje del siglo veinte que reuniese (a escala global) obras de este tiempo que hubiesen sido (por lo menos en su mayoría) dejadas fuera o, si presentes, hubiesen sido entendidas sin comparaciones con otras semejantes, esas coexistencias que eran tan reales a nuestra generación de poetas *a través del mundo*. En ese sentido, doy mi reverencias a esos muchos otros que han sido nuestros compañeros, incluso precursores en este intento: cazadores y recolectores culturales (o, simplemente, innovadores formales y experienciales), que reconocieron que la obra común cruza fronteras; que las alianzas y las estrategias eran de alcance internacional, intercultural; que era posible buscar la enteridad o completud a la vez que se sabía que nunca la lograríamos; que las exploraciones y descubrimientos de una nueva poesía y arte eran precisamente lo que hacían que el intento de enteridad fuese posible.

Esa obra, que Pierre Joris y yo titulamos *Poems for the Millenium* ha sido completada, y sus dos volúmenes y sus mil seiscientas páginas (preparadas durante doce años) están disponibles. El primer volumen (*From Fin-de-Siècle to Negritude*) cubre al siglo hasta la Segunda Guerra Mundial y es la primera compilación que coloca a las vanguardias y los movimientos de ese tiempo en un lugar protagónico. Con eso en mente, fuimos capaces de dedicar secciones enteras a seis de esos movimientos (futurismo, Dadá, expresionismo, surrealismo, los “objetivistas” americanos y los poetas africanos y caribeños de la Negritud) y traer voces individuales

118. En *Poems for the Millenium* tal *détournement* se extendió al bombástico título *The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry*, el consejo (compuesto mayormente por poetas experimentales ellos mismos), comentarios cuasi-académicos y otros varios dispositivos y parafernalia del libro *oficial*. (Nota del autor.)

de una gama aún mayor de lenguas y culturas. Y fuimos capaces de mostrar, también —si es que eso necesitaba ser mostrado— que el multiculturalismo y el vanguardismo no eran incompatibles, sino que estaban histórica, aunque no inevitablemente, relacionados. Nuestra última sección, en ese sentido, se dedicó a las exploraciones etno poéticas a través del siglo.

La recopilación —en la medida en que tenía el sabor de una “antología” en su sentido ordinario— estaba llena de problemas y ansiedades. Esta tensión se intensificó, por supuesto, con el segundo volumen, que nos dirigió hacia (casi) el presente, nos dirigió, literalmente, hacia un tiempo y poesía que compartíamos. Lo difícil ahí —y lo supimos desde un principio— era que como una antología (y quiero decir una extensa antología *contemporánea*) tenía que ser un libro imperfecto: un compendio de ausencias a la vez que presencias; y también sabíamos que no había manera en que no fuese leída, en ese sentido, como una antología. Sin embargo, para mí —y estoy seguro que esto también aplica para Pierre— estaba concebida, como otras compilaciones mías o suyas, como algo distinto: un ensamblaje o un juntura de poemas y pueblos e ideas acerca de la poesía (y mucho más) en las palabras de otros y en las nuestras. Ese *imago* —la representación de dónde habíamos estado y qué habíamos vivido— es algo, de hecho, que seguiría respaldando, como todo poema. (Eso es también porque nos permitimos finalizar el libro —como un poema épico repleto de historias y voces— con dos poemas de nuestra autoría.)

Lo que no está presente en esa reunión existe en la aún mayor reunión que cargamos con nosotros: como una construcción mental, espiritual. Es en este sentido que cada uno de nosotros tiene su propia antología, que cada uno de nosotros, dada la oportunidad, podría darle alguna clase de estructura en el mundo externo. Al final de una entrevista a ambos hecha por Chris Funkhouser, después de la publicación del volumen 1, Pierre sugirió que en lo que tocaba a futuros proyectos, los

dos volúmenes eran (al menos para nosotros) “la antología para terminar todas las antologías”. A lo que añadí que la única antología todavía por hacer era una “antología de todo”. Al decir esto, supongo, había un eco de la intuición de Mallarmé acerca de que “todo en el mundo existe para estar en un libro”. En esa medida, por supuesto, Mallarmé continúa siendo un ángel guardián de la obra, uno de esos que nos guiaron hacia el dominio de lo imposible, que es donde realmente queremos estar.

## TRADUCIENDO LO NUEVO<sup>119</sup>

Palabras de extranjeros  
invaden mis pensamientos.  
Las hambrientas hordas  
me rodean  
vociferando tras sus barbas.  
Mis dedos hormiguean  
algo semejante al habla.  
Tengo la sensación  
de que mi lengua  
dice palabras  
porque mi garganta  
arde.

119. Incluido en *Writing Through. Translations and Variations* (Wesleyan University Press, 2004).



## MIS DOCE LIBROS ESENCIALES<sup>120</sup>

1. *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca
2. *Tresor de la poésie universelle* de Roger Caillois y Jean-Clarence Lambert
3. *The Dada Painters and Poets* de Robert Motherwell
4. *The New American Poetry* de Donald Allen
5. Los manifiestos surrealistas de André Breton
6. *Oeuvres complètes* de Tristan Tzara
7. *El chamanismo o las técnicas arcaicas del éxtasis* de Mircea Eliade
8. *Las grandes tendencias del misticismo judío* de Gershom Scholem
9. *Cathay* de Ezra Pound
10. *Catullus* de Louis Zukofsky
11. *Stanzas for Iris Lezak* de Jackson Mac Low
12. *Silence* de John Cage

Hacer una lista de mis libros esenciales se trata de una tarea imposible —por lo menos para mí— y me encuentro perplejo ante ella. Los libros y los poetas y escritores que estas obras representan vienen a mí en una

120. Aparecido en *Poet's Bookshelf*, volumen 2, editado por Peter Davis y Thomas Koontz (Barnwood Press, Indiana, 2007). Los editores solicitaron a distintos poetas, entre ellos Rothenberg, que enlistaran alrededor de una decena de sus “libros esenciales” y comentaran sus elecciones.

rápida sucesión, cada uno con una memoria acerca de algún punto de mi vida, cuando aparecieron por vez primera. Puedo apenas cubrir una pequeña parte de esto en el espacio asignado, y lo trataré de hacer dentro de las que han sido mis preocupaciones predominantes como poeta. Algo de esto me conducirá a un punto cuando difícilmente era un lector fuera de lo común y cuando mis ideas de la poesía estaban todas en el futuro.

1. Mi primera introducción a un poeta fuera de la órbita estadounidense fue Lorca, en particular en la temprana traducción de Rolfé Humphries de *Poeta en Nueva York*. Entonces tenía quince o dieciseis años, y Tom Riggs, un profesor universitario de mi hermano en la Universidad de Nueva York había visto algo de lo que yo escribía y se había propuesto aconsejarme y educarme. En ese entonces ya había tenido algunos acercamientos a poetas vanguardistas como cummings y Stein, quizá también con Joyce, y otros por el estilo, y todos ellos eran para mí un enigma y una tentación. Riggs, que entonces todavía era un hombre joven, murió unos pocos años después en un accidente de natación, pero lo que él me abrió (no sólo Lorca sino otros poetas) no tenía precedentes. No hay ningún otro libro de poemas de esa época —incluso la sensación táctil y el flujo de imágenes que venían de esas páginas— que yo pueda recordar tan vívidamente.

2. En esa misma época, tuve mi primer acercamiento a la poesía indígena tradicional americana en las páginas finales de *Anthology of World Poetry* de Mark Van Doren, hecha en 1928. No presentaría este libro como un libro clave para mí, excepto como una revelación temprana de una poesía fuera de los límites de donde yo esperaba que la poesía estuviese. Un libro mucho muy posterior, hecho por Margot Astrov, *The Winged Serpent: American Indian Prose and Poetry*, se acercó más a lo que sería una preocupación predominante mía, y aún en una mayor escala, incluso global, la antología francesa *Tresor de la Poésie Universelle*, co-editada en 1958 por Roger Cai-

llois y Jean-Clarence Lambert, que luego se hizo un buen amigo mío. Tenía en la mente este libro muy claramente cuando comencé mi trabajo de preparación de *Technicians of the Sacred*, por eso lo enumero aquí como claramente transformador e indicativo de las posibilidades de la poesía en el área de lo que yo posteriormente denominaría *etnopoética*.

3. Las otras dos antologías que me condujeron a hacer compilaciones fueron *Dada Painters & Poets* (1951) de Robert Motherwell y *The New American Poetry* de Donald Allen. Antes de que el libro de Motherwell apareciese, yo sólo tenía un vago presentimiento de los que los poetas dadaístas habían liberado, y por mucho que me emocionó lo que Motherwell mostró ahí, me pareció que lo que faltaba entre las memorias y manifiestos eran ejemplos reales de obras poéticas. Eso puso en mi mente la idea de crear un nuevo libro dadaísta en el que la poesía y la casi-poesía (la mayoría de todo esto en traducción) jugaran un rol central. Lo anuncié como publicación de mi editorial en ese entonces, alrededor de 1960, como *That Dada Strain*, pero no proseguí ese proyecto. Posteriormente usé ese título para un poemario mío, y Pierre Joris y yo creamos esa antología faltante a través de la sección dadaísta en *Poems for the Millennium*.

4. *The New American Poetry* tenía un doble sentido para mí, tanto como presentación de una poesía en proceso de devenir y como un modelo de lo que una antología podía ser. En 1960 ya tenía ciertas ideas propias y compañeros de poesía, que eran mis colaboradores de facto. La mayoría de nosotros estábamos fuera de la órbita del libro de Donald Allen, pero hablando por mí mismo, puedo decir que este libro instigó con un contenido real que acrecentó de manera importante mi propia visión de la gama de la poesía y poética que estaba abriéndose ante nosotros. Quizá eso sería más útil a largo plazo, pero en mi caso el libro abrió la idea de la antología-como-manifiesto —una amalgama de poemas y poéticas/

comentarios por el editor/ensamblador y por los otros poetas presentes en esas páginas. Posteriormente yo fui incluido en la versión revisada del libro de Allen, pero lo importante había ocurrido antes: la idea de qué era un libro como éste y en qué se podía convertir.

5. Otros libros abrieron mi apetito de una nueva poesía y una poética relacionada a ella. (Tengo una tendencia a ser retrospectivo, mirar hacia atrás, como David Antin ha dicho de mí, a la vez que espero impulsar hacia adelante.) Con otros a mi alrededor, compartía un respeto por Williams y Pound en la generación antes que la mía —tanto el discurso como la poesía— y luego me llamó la atención Olson y Duncan (también Zukofsky), quienes arreglaban una nueva poética a partir de lo que Pound y Williams habían puesto anteriormente en movimiento. Pero, sobre todo, en mi caso yo deseaba construir una poética y polémica a partir de vanguardistas radicales como Breton, Tzara y Artaud (entre otros), de quienes había unos pocos textos en inglés. El primer gran libro de Breton que sirvió mis intereses (ya lo había encontrado a través de otras fuentes) fueron los manifiestos del surrealismo traducidos por Helen Lane y Richard Seaver, circa 1970, un punto persistente de referencia incluso hoy. Con Tzara arañé mi camino a través de *Oeuvres Complètes* y con Artaud, mediante el gran volumen de sus escritos selectos editados por Susan Sontag, aunque Eshleman y Hirshman posteriormente harían libros que se sumarían al corpus, y en propia voz de Artaud, escuchado una y otra vez, en la gran grabación de posguerra de su *Jugement de Dieu*, era la cereza del pastel. En todos estos casos, la poética era y permanece vinculada a la poesía, como debe ser.

6. La importancia que tuvo para mí *El chamanismo o las técnicas arcaicas del éxtasis* de Mircea Eliade está contenido dentro del título de mi antología *Technicians of the Sacred*, mi primer intento de recopilar obras que luego mostraría como una versión de la etnopoética en el siglo XX. El libro llegó a mi

en los primeros años sesenta, junto con la traducción al inglés de *Las grandes tendencias del misticismo judío* de Gershom Scholem unos pocos años antes, que fue otro libro que me dio forma y me dio a conocer un aspecto del trabajo que entonces comenzaba. Cualesquiera que sus fallas fuesen, el libro de Eliade fue un *Schatzkammer* [tesorero] de lo insistente que el lenguaje, performance y sueño han sido en todas las culturas humanas y lo desarrollado y complejo que éste era donde menos lo esperábamos. Lo que Eliade presentó sólo necesitó un leve empujoncito para considerar a los chamanes de su libro como proto-poetas, con la advertencia, por lo menos en mi caso, de que lo que buscábamos no era el chamanismo tanto como la poesía, sin importar que ambos (el chamanismo y la poesía) se unieran o no. Con Scholem, que Robert Duncan trajo a mi atención al mismo tiempo (1959) que yo traje Paul Celan a él, la revelación no fue menor. Ya había sido atraído por los místicos, locos y ladrones de Isaac Singer, tal como aparecieron en su libro *Satan in Goray*, y a lo que Singer y Scholem me condujeron, el *ensamblaje*, me proveyó de una parte de los sustentos de mi poemario *Poland/1931* y la antología *A Big Jewish Book*. Con Celan, que mencioné hace poco, fue diferente: se trataba de un cercano contemporáneo que fui el primero en traer al inglés y, como con otros contemporáneos, una fuerza con la cual interactuar.

7. Hablando de la traducción, que ha tenido un lugar especial a través de mi vida, considero que *Cathay* de Pound, sin sorpresa alguna, es el libro preeminente del último siglo, que mostró la traducción como una importante forma de hacer poesía, y *Catullus* de Zukofsky como otro par-teguas semejante. Tomé eso como base de lo que llamé *othering*, es decir, someter la traducción a procesos como el collage y varias formas de operaciones aleatorias y técnicas de apropiación que comencé a explorar por mí mismo pero con un empujón de libros como *Stanzas for Iris Lezak* de Jackson Mac Low y *Silence* de John Cage y la serie de libros que ambos siguieron haciendo. Éstos también se añadieron a mi idea de la

poesía como una gran empresa colectiva y colaborativa, tal como el lenguaje humano mismo. En ese sentido, la enumeración de libros que me han dado forma a mí y a nosotros a través de mi/nuestro arte podría continuar muchas páginas más y entrar en más dominios, pero entonces, como Blake (otro dador y agitador de forma) dijo: “¡Suficiente! O Demasiado.”

POEMAS PARA EL MILENIO.  
LA POESÍA ROMÁNTICA Y POST-ROMÁNTICA<sup>121</sup>

UN LIBRO DE CONTINUIDADES Y RUPTURAS

Detrás de la presente compilación está la idea de que las obras más experimentales y radicales de nuestro tiempo —en poesía y a través de las artes— pertenecen a una continuidad que se remonta dos siglos atrás o más, junto con un presentimiento del giro obscuro que el mundo ha dado otra vez en el nuevo siglo y milenio que se abre ante nosotros. El tiempo, nos parece, ha llegado para una recapitulación de dónde estamos y de dónde venimos, un nuevo mapa que enfatice las conexiones, usualmente negadas, al mismo tiempo que preste atención a los conflictos dentro del linaje que rastreamos. En el corazón de nuestro imaginario, al voltear hacia los últimos dos siglos de vida y poesía, hay un romanticismo que puede, junto al modernismo que le prosiguió, resultar —con frescura— una asombrosa mezcla de actitudes y direcciones.

El siglo diecinueve comienza de nuevo: nacionalismo, colonialismo e imperialismo, violencia étnica y religiosa, crecientes extremos de rique-

121. Se trata del Prefacio —co-escrito con Jeffrey C. Robinson— de *Poems for the Millenium. The University of California Book of Romantic & Post-Romantic Poetry* (2009), que constituye el volumen tres de esta serie. El resto de las notas de pie de este ensayo —salvo una— pertenecen al texto original de Rothenberg y Robinson.

za y pobreza, todos éstos reemergen y lo hacen con una virulencia que remite a sus versiones del siglo diecinueve y junto con todas las luchas físicas y mentales en su contra, luchas en las que la poesía y los poetas algunas veces jugaron un papel protagónico. Con estas espantosas conexiones con el siglo diecinueve podemos ver —como un ejemplo de esa “lucha mental”— un vínculo entre un romanticísimo experimental y sus contrapartes modernas y posmodernas. En poesía, la lucha ocurrió, como sucedió en el siguiente siglo, con el convulsivo “desencadenamiento” de la imaginación, que se presumía restringido por las poderosas hegemónicas del capitalismo industrial y las ortodoxias filosóficas, políticas y religiosas.<sup>122</sup> Al aparecer en la primera década del siglo veintiuno, cuando la amenaza *tanto en Oriente como en Occidente* del reemergimiento de fundamentalismos religiosos está en directo conflicto con las poéticas liberatorias como este libro las presentará, *Poems for the Millenium*, volumen tres, se vuelve, en nuestra visión, un ejemplo de la resistencia de la imaginación, para usar la frase de Blake, “los grilletes que atan la mente” de la tiranía sobre la naturaleza y sobre la mente-humana-en-libertad. En sus propios términos, nuestro volumen llama a un redespertar al impulso de ruptura de límites presente en la poesía del siglo diecinueve<sup>123</sup> tal como todavía nos llega: un romanticismo no consolador y formalmente tradicional, como ha sido frecuentemente descrito, sino un romanticismo transgresor y progresivamente experimental. Como un reenfoque de la historia literaria, nuestra compilación también es una visión de una

122. “Mientras un pueblo esté compelido a obedecer, y obedece, hace bien; tan pronto como pueda agitar el yugo, y removerlo, mejor aún; recuperar su libertad por el mismo derecho que se lo quitó, ya sea justifica que la retome o no hay justificación para aquellos que se la quitaron.” (J.J. Rousseau, *Contrato Social*)

123. “La *poesía* [...] expande la mente al dar libertad a la imaginación y al ofrecer, de la multiplicidad ilimitada de formas posibles concordantes con un concepto dado, a cuyos confines se restringe, aquel que acopla con la presentación de ese concepto una riqueza de pensamiento (*Gedankenfülle*) al que ninguna expresión verbal es adecuada por completo.” (I. Kant, *Crítica del Juicio*)

empresa poética más o menos colectiva que coloca al romanticismo como cimiento (formal y experiencial) de la poesía y poética del modernismo experimental, como se revela en los dos volúmenes anteriores de *Poems for the Millenium* y memorablemente compartido por muchos de los poetas incluidos en esas páginas.<sup>124</sup>

En 1995 y 1998, la editorial de la Universidad de California publicó la antología *Poems for the Millenium* en dos volúmenes como un intento de realizar una revisión global y descentrada de la poesía del siglo veinte desde la perspectivas de sus muchas vanguardias. Era un anhelo de los editores —y también una convicción— que al compilar estos amplios libros ayudaban a llenar un hueco que muchos sentían que existía, haciendo de ambos tomos una presentación que realmente reflejara el cambio en la poesía y en la poética del siglo que entonces terminaba. Después de *Poems for the Millenium* y la serie “Poets for the Millenium” que le siguió, los presentes editores decidieron que otra dirección que ahora parecía posible, incluso inevitable, se localizaba en una similar revisión de la poesía del siglo que precedía al de *Poems for the Millenium*. Algo de esa especie ya tenía lugar en la sección de apertura de esa obra, dedicada como estaba a un grupo selecto de precursores provenientes del siglo diecinueve.

La idea para este tercer volumen, para decirlo llanamente, fue realizar una colección de textos y comentarios con el mismo abandono polémico que los dos editores originales [Jerome Rothenberg y Pierre Joris] dieron a *Poems for the Millenium*. Sin duda, *Poems for the Millenium* sirvió a los presentes editores como un modelo, y la obra que comenzamos a planear ha funcionado para nosotros como una especie de “pre-cuela” de la otra obra —en ese sentido un tercero e independiente volumen de lo que ahora concebimos como una obra en marcha—; como

124. El hecho de que hay un oscuro y peligroso romanticismo vinculado a las tentaciones totalitarias de la derecha y la izquierda también debe ser consignado.

ocurrió con los volúmenes precedentes, sentimos que el nuevo proyecto no es sólo personal (¡y lo es!) sino que también coincide con la idea que muchos de nuestros contemporáneos tienen acerca de cómo la raíz del modernismo *radical* y *experimental* —lo que ha sido nombrado o mal nombrado *vanguardia*— están inequívocamente dentro de un romanticismo visionario y experimental como un primer y todavía vital punto de arranque. Se trata de una herencia que demasiadas veces nos ha sido arrancada y a la cual —con todas las diferencias y rupturas entre entonces y ahora— todavía nos adherimos.

En contraste, entonces, a las versiones estándar que hablan de una separación dramática del romanticismo rebelde y crónicamente inmaduro (de ahí T.S. Eliot y otros “altos modernistas” y alguna vez “Nuevos Críticos”) o de un romanticismo en sus posteriores formas domadas y debilitadas (de las que se separaron los futuristas rusos y el dadaísmo), proponemos que entre la línea más vital de la poesía decimonónica y el modernismo y vanguardismo del siglo veinte hay una continuidad fundamental y sistémica.<sup>125</sup> Es esta continuidad, junto con las divergencias y reformulaciones, lo que hemos tratado de volver un mapa en forma de antología crítica con una serie de comentarios guías. No nos limitamos al sendero modernista —el camino que el romanticismo francés, digamos, apunta a la obra de Baudelaire o Rimbaud o la manera en que la poética

125. “Debería ser innecesario apuntar que el romanticismo, y como un estado mental y un temperamento específicos cuya función es crear desde los despojos una nueva concepción general del mundo, trasciende los muy limitados modos de sentir y declamar propuestos como sus sucesores [...] Por encima y más allá del salpicadero de obras que proceden o se derivan de él [...] el romanticismo se afirma a sí mismo como un *continuum*” (A. Breton, en *La Brèche/Action Surréaliste*, octubre de 1963). O como escribió Gregory Corso, una versión contemporánea de esta misma idea: “Mi único fin ahora es, y siempre ha sido, revivir lo que siempre ha estado vivo. EL ROMANTICISMO. Cualquier otra cosa que no sea el romanticismo resulta risible. Ahora mismo estoy en medio de veinte sacerdotes en Roma —en su monasterio— y estoy intentando convencerlos de unírseme para bajar la cruz del Panteón. Pronto volveré a casa” (de una carta a Lawrence Ferlinghetti, 31 de octubre del 1958, Roma).

visionario y abierta de Blake prefigura a los practicantes del siglo veinte o veintiuno— con total desdén de la corriente principal del romanticismo. Es nuestra intencion, más bien, reclamar la más amplia gama de poesía romántica y decimonónica —canónica y no canónica— como una parte crucial de nuestra herencia contemporánea, nuestros recursos históricos como poetas y lectores. Al hacer esto vemos la posibilidad de integrar los poetas románticos y post-románticos con una gran gama de herederos y trayendo de vuelta un sentido de la innovación, peligro y revolución incluso (o especialmente) a obras demasiado frecuentemente dadas por obvias o a las que se les ha robado su novedad y poder a través de repetir las y ponerlas en un altar.

A la manera de *Poems for the Millenium*, entonces, nos hemos preguntando cómo sería una compilación de poesía decimonónica si buscásemos su novedad original y si se le preparase sin restricción alguna. Así dicho, este libro se ha convertido en una oportunidad de traer al presente vital otra porción del pasado vital —una imagen construida y verdadera para poner junto a otras imágenes familiares, construidas y verdaderas también pero sujetas, como suele suceder con tales imágenes, a la banalidad o vaciedad que viene con tanta y tan fácil repetición. Hacia este fin también —y de nuevo siguiendo el modelo de *Poems for the Millenium*— lo que hemos querido construir es un compendio *internacional*, algo escasamente intentado pero que necesitamos bastante. Aquí imaginamos el siglo diecinueve —como los siglos que le siguieron— como un tiempo de múltiples comienzos y a nuestro proyecto como una oportunidad de reunir y yuxtaponer poesía de romanticismos y post-romanticismos diversos e inclusive opuestos. Estas yuxtaposiciones revelan una diferencia significativa entre las selecciones en este volumen y los anteriores: mientras los dos primeros volúmenes establecieron una gama de obras y procesos cuya naturaleza radical y experimental era inequívoca aunque frecuentemente poco familiar, el presente libro —a la vez que introduce algunos poetas y poemas decimonónicos desdeñados repetidamente—

intenta desfamiliarizar, a través de sus contigüidades (al igual que a través de nuestros comentarios) la obra de muchos poetas indudablemente familiares.

La visión que aquí se presenta del romanticismo emerge de una rica y combativa historia de pensar el tema desde la segunda mitad del siglo dieciocho hasta el presente. El reconocimiento, al menos ya con un siglo de antigüedad, que el romanticismo tiene muchas caras está en el corazón de este libro. Tal y como Octavio Paz en *Los hijos del limo* y Jerome McGann en *The Poetics of Sensibility* han observado, siempre ha existido un punto de vista conservador acerca del romanticismo y uno radical y, más aún, una historia conservadora del destino del romanticismo y una historia radical. El punto de vista conservador acerca del romanticismo lleva al altar primordialmente una poesía del sujeto individual afirmando una libertad interior frente a la creciente industrialización con una consecuente alienación o atomización de la vida de una persona. Al mismo tiempo, la resultante historia consevadora ve el lado visionario y expansivo del romanticismo como lleno de límites implícitos; el romanticismo, en esta definición, tiene un principio pero siempre tiene un fin, como si “el sentido común”, un sentido de la “trágica” naturaleza de la vida humana o el conocimiento de un recuento “realista” de la vida moderna se afirmase a sí mismo como un agradecible contrapeso a los excesos visionarios o experimentales del romanticismo. Además, y esto es crucial para aquello que está detrás de nuestra recapitulación del romanticismo en el siglo diecinueve, la historia literaria tradicional ve a la segunda mitad del siglo diecinueve como una revisión realista de la extravagante, visionaria primera (“romántica”) mitad.

En contraste, la versión radical —frecuentemente política y poéticamente radical— rechaza la idea de que la poesía se coloca a una distancia nostálgica de la experiencia y el evento. Dice el romántico tardío Hart Crane: “la escritura de un poema no tiene la intención —como la escritura de una ecuación química— de describir nada; en su lugar, el poema

es *la reacción química misma*". En el contexto político y social, un poema romántico se convierte en un evento en la historia y en la conciencia. Su dirección reside hacia fuera y desde el sí-mismo envuelto en el mundo". Geográficamente, su alcance no se tiene con las fronteras nacionales sino que se extiende hacia otras sociedades y culturas y, a final de cuentas, la comunidad universal humana. Más que monumentalidad, su carácter es la movilidad. La dirección centrífuga de tal imaginación se dirige —felizmente sin revisar— no sólo a su repetición en siempre-nuevas situaciones, sino en su resultado en realidades no-estéticas: tanto la "teología de la liberación" del siglo veinte latinoamericano y el movimiento ecologista, por ejemplo, tienen sus raíces en el romanticismo.

Al tiempo que usamos la conveniente nomenclatura de *romántico* y *post-romántico*, también nos quedará claro —si no ha quedado claro todavía— que consideramos un elemento principal de la revisión de lo romántico en poesía la noción de un "periodo" romántico. El tiempo estándar del romanticismo británico y alemán está fechado entre la revolución francesa y el primer tercio del siglo diecinueve, punto en el cual el romanticismo en Francia y en Rusia (y en las Américas) apenas está comenzando. Con esto en la mente, hemos expandido el periodo de tiempo de nuestra compilación para incluir todo el siglo diecinueve con la premisa de que la poesía experimental y visionaria, vinculada por una variedad de características en común, puede ser enteramente conocida y entendida únicamente dentro de este más amplio ámbito. Además, esta oleada de poesía —romántica en su etapa temprana, post-romántica y moderna en su fase tardía— lleva directamente al modernismo experimental del siglo veinte, como los volúmenes previos de *Poems for the Millenium* demuestran. Distintos teóricos decimonónicos del romanticismo, como Stendhal, Friedrich von Schlegel y Walter Pater, predicen nuestro concepto y diseño al insistir que "lo romántico" se refiere menos a un periodo histórico y más a una cualidad de la intención poética: un visionario, expansivo, a veces cómico-irónico apresuramiento del impulso y la mente que

puede dirigirse fuera de la poesía al mundo social más amplio, como Stendhal dijo, a una *promesse du bonheur*.<sup>126</sup>

Por “post-romanticismo” se designa lo que ocurrió, más o menos, desde la segunda mitad del siglo diecinueve; y en las versiones tradicionalistas (conservadoras), se le describe como el desvanecimiento del romanticismo en el “realismo” y el “naturalismo” en los Estados Unidos; el “periodo victoriano” en Inglaterra y las varias combinaciones de “realismo” y “decadencia” y, genéricamente, la “prosa” en otros lugares. Como consecuencia de los excesos visionarios, experimentales, *performativos* y sociales, “el progreso de la poesía”, según la historia literaria oficial, se corrigió a sí mismo, volvió a su sensatez y “maduró” en una saludable normalidad. Sin embargo, en nuestra visión, el post-romanticismo, que incluye en particular un romanticismo radicalmente nuevo y agresivo,<sup>127</sup> es un romanticismo por otros medios.

En la segunda mitad del siglo, luego, poderosas fuerzas ocasionaron la respuesta de los poetas: los descubrimientos de Marx y Darwin y su reconocimiento, por una parte, del poder de las clases bajas principalmente en las ciudades y, por otra, los orígenes no-humanos de la vida humana. Los descubrimientos freudianos acerca del inconsciente ya estaban emergiendo aunque de modos no sistemáticos (incluyendo nuevas representaciones de la mentalidad del erotismo sadeano). Y los movimientos nacionalistas —en Grecia, Hungría, Polonia, Italia, España y

126. Dicho aún de manera más elocuente, como Raymond Williams dijo en su influyente libro *Keywords*: “‘Romántico’ tan pronto como en el siglo diecisiete en España se caracteriza como una ‘libertad de la imaginación’. El movimiento romántico del tardío siglo dieciocho reforzó esta definición: un sentido extendido de liberación de reglas y formas convencionales [...] Un correspondiente sentido del sentimiento fuerte, pero también un sentimiento fresco y *auténtico*, también fue importante. Nuevas evaluaciones de lo ‘irracional’, lo ‘inconsciente’ y lo ‘legendario’ y mítico [...] se desarrollaron junto a las nuevas evaluaciones de las culturas populares dentro de las cuales algunos de estos materiales parecían haber sido encontrados.” O Diane de Prima, mucho después, sobre el romanticismo en general: “una especie de corriente estable y esotérica”.

127. “Hay que ser absolutamente modernos” (A. Rimbaud).

Latinoamérica— llamaban la atención hacia identidades previamente invisibles. En contraste con otras visiones de la poética decimonónica, el romanticismo —o post-romanticismo como nosotros le llamamos— tomó el reto presentado por esta serie de fuerzas, dirigiéndose a ellas, algunas veces promoviéndolas, mediante la inclusión y la desfamiliarización, buscando formas y lenguajes para adherirse a los cambios expansivos y muchas veces conflictivos del mundo moderno. Incluso portavoces “victorianos” como Tennyson y Robert Browning escribieron alguna poesía exploratoria, tal como la sensual “Hesperides”, un experimento de casi verso libre, y el lenguaje del cuerpo animalístico en “Caliban upon Setebos”, respectivamente. La poesía de mujeres en la segunda mitad del siglo XIX, frecuentemente feminista, muestra un carácter experimental en la forma dramática, la sintaxis y lo lingüístico (con frecuencia inadvertido en este contexto) en poetas tales como E.B. Browning, Christina Rossetti, Emily Dickinson y Adah Isaacs Menken.<sup>128</sup>

Nuestra recapitulación insiste, pues, en que las energías más vitales del siglo diecinueve contrarrestan la cerrazón de visión y lenguaje impuesta a las personas por las sociedades hegemónicas y represivas, entonces y ahora. Octavio Paz, por ejemplo, sostiene que las teorías de la analogía o la correspondencia, de Charles Fourier y el tardío Baudelaire (con Emanuel Swedenborg como un precursor del siglo dieciocho) son un mo-

128. Muchas otras poetas han sido, por supuesto, redescubiertas alrededor de los últimos quince años (particularmente en la lengua inglesa) pero relativamente pocas, en nuestra consideración, alcanzan el nivel de innovación que caracteriza a la poesía de esta antología. Los periodos del modernismo y posmodernismo experimentales fueron testigos de un notable florecimiento de la poesía experimental escrita por mujeres al punto de que algunos pueden decir, tanto en calidad como en cantidad, que las mujeres dominan actualmente la poesía de vanguardia en Estados Unidos.

Hay ciertos vislumbres de esto en las proféticas palabras de Yosano Akiko: “El día en que las montañas se muevan ha llegado. / Aunque diga yo esto, nadie me cree. / Las montañas sólo duermen un poco / alguna vez activas en llamas. / Pero inclusive si lo olvidan / basta creerlo, pueblo / que todas las mujeres que han dormido / ahora están despiertas y se mueven.”

do de expresión y acción central para el romanticismo radical del siglo diecinueve. Según Fourier “hay un punto en el que el pensamiento revolucionario y el pensamiento poético se cruzan: la idea, la atracción apasionada”, de todos los elementos, donde hay una unidad del sistema de movimiento tanto en el mundo material como en el espiritual. Para Baudelaire el universo se vuelve: “un lenguaje. No un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento: cada frase engendra otra frase”. Y Paz añade: “la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia”.<sup>129</sup>

Estos elementos fundamentalmente innovadores y arriesgados del romanticismo, dados de una manera u otra a la persecución de un “mundo mejor que este” nunca cesaron. Si el romanticismo algunas veces inscribe la perdición en su reportes desde el horizonte, también se concibe a sí mismo como un perpetuo recommienzo; sin duda, “un post-romanticismo del recommienzo” puede que defina al romanticismo mismo. (Así, *Poems for the Millenium*, volumen tres, puede ser leído como un acto de romanticismo.) Al sugerir una analogía en la separación ambigua entre “modernismo” y “posmodernismo” deseamos tanto borrar como insistir en las diferencias entre lo romántico y lo post-romántico.

### *Una Poética en Búsqueda de una Contrapoética*

Hemos hecho este libro, pues, con total conciencia tanto del discurso estándar como del discurso revisionista acerca del romanticismo —particularmente en el contexto de la literatura inglesa— y hemos intentado reimaginar, más que negar, tales características del romanticismo como el favorecimiento del “sentimiento” por encima de la “razón”, de la natu-

129. En *Los hijos del limo* en *Obras Completas*, tomo I, (Fondo de Cultura Económica, México, 1994), pp. 394, 395, y 396-397. (Nota del traductor.)

raleza sobre el urbanismo, como rasgos de la “gran lírica romántica”. Todos estos mantienen considerable integridad para nosotros y están presentes, creemos, en nuestra compilación, pero todos simultáneamente están bajo disputa, como lo estuvieron en su tiempo, y las características definitorias del romanticismo y el post-romanticismo (y en este último incluimos su prolongación inmediata en el modernismo temprano) son, como podemos verlas ahora, claramente diferentes. Nuestra compilación subraya una poética revisionista del romanticismo, invitando a una usurpación radical del canon, al proponer una “contrapoética” como vía de reimaginar las piezas familiares y descubrir otras nuevas, no familiares. Esto es, en términos de la preferencia “coleridgeana” de una poesía de la “Imaginación” (sintética, desinteresada) sobre una del *fancy* (juguetona, proliferante), nuestra compilación vuelve de nuevo prominente una poesía de un expansionismo visionario, muchas veces experimental: una poesía, en este sentido, del “Fancy”. Aplicada al movimiento romántico internacional, la célebre definición de Coleridge de la Imaginación como “la reconciliación de cualidades opuestas o discordantes” ha prevalecido históricamente sobre la noción de una poética romántica que nuestra antología revela como parte central de la vitalidad romántica. Así, el “Fancy” consistentemente degradado o trivializado, abierta y subrepticamente, se convierte para nosotros en una rúbrica igualmente válida mediante la cual la poesía valora estos “opuestos”, estas disonancias (incluyendo el dialecto, idiomas populares, yuxtaposiciones) al punto que el cierre (“la reconciliación”, la finitud) mengua ante la apertura y la multiplicidad.

Dado que el romanticismo emerge típicamente (aunque no siempre) en periodos de revolución y en poetas con una disposición política adversaria, es de llamar la atención que, en tanto el romanticismo ha sido absorbido por el *mainstream* cultural, sus historiadores lo han teñido, demasiado frecuentemente, con los colores de una poética conservadora. Esto es particular, y sorpresivamente, cierto, por parte de corrientes críticas

recientes como el Nuevo Historicismo y el Nuevo Formalismo. El primero, para decirlo llanamente, ha buscado traer la historia a nuestra comprensión de la literatura y, por ende, funcionar como un correctivo de un periodo anterior en el que los críticos y los investigadores tendían a definir al arte como más o menos autónomo. Con frecuencia, la crítica del Nuevo Historicismo se ha concentrado tanto en el “contexto” que, paradójicamente, ha perdido de vista al arte como un evento primario, formal. El Nuevo Formalismo, en contraste, al tiempo que es generalmente conservador en su concepción de la forma, ha atendido esa “deficiencia” del Nuevo Historicismo (traer lo histórico a la poesía sin abandonar al poema), pero la idea de que la forma misma puede reaccionar (a través del experimento y la desfamiliarización) a una disposición política radical no ha entrado a las narrativas de ninguno de estos dos movimientos recientes.

Por nuestra parte, “nuestro” romanticismo tomado como instancia de transgresión formal, temática y social, asume que una poética romántica radical insiste en un sujeto intelectualmente fuerte, atento al mundo, una mente-en-su-libertad, impaciente con las versiones ideológicamente dadas acerca de la “realidad”.

Despertamos al mismo tiempo a nosotros mismos y a las cosas. (George Oppen)

La obra lírica es siempre una expresión subjetiva de un antagonismo social. (Theodor Adorno)

El romanticismo, pues, asume que el mundo es un dominio turbulento y susceptible de cambio tal como la mente que se encuentra con él. Esta mente del romanticismo, además, nos lleva más allá de las fronteras del sujeto individual en su identificación con los reclamos de clases de personas o, como dijese Adorno, “una subcorriente colectiva provee de fundamento a toda poesía lírica [...] el romanticismo practica

una especie de trasfusión programática de lo colectivo hacia lo individual” (“On Lyric Poetry and Society”).

Con tales continuidades y diferencias en mente, el campo ante nosotros se ha abierto para incluir las siguientes y, a veces, contradictorias definiciones y características, tanto de la poesía como de la identidad y función del poeta:

- Un primer *desafío al cierre* (la convención o las verdades heredadas), en lo que se refiere tanto a la forma como al contenido, y el comienzo de una “poesía abierta”; así, Schlegel (*Atheneum Fragment* 116) afirmaba que la “esencia particular” de la poesía romántica es “que por siempre debe estar siendo y nunca ser perfeccionada”. O Blake: “Una Poesía Encadenada. Encadena a la Raza Humana.”
- Un énfasis consciente en la desfamiliarización, lo cual Novalis señala cuando escribe: “El arte de extrañar en una forma dada, hacer el tema extraño y, sin embargo, familiar y llamativo, esto es la poética romántica.” O, Coleridge: “El fin común de todos los poemas *narrativos* [...] es hacer que esos sucesos, que en la Historia real o imaginaria se mueven en una línea recta, asuman en nuestro Entendimiento un movimiento *circular*: la serpiente con la Cola en su Hocico” (carta a Joseph Cottle, 1815).
- Colocar en primer plano a las emociones, sentimientos y percepciones en el acto de la composición, no en ningún sentido suelto sino como un proceso de *experimentación* (un término de Wordsworth en el prefacio a *Lyrical Balladas*), no contra sino en la línea de la Iluminación y el énfasis neoclásico en la racionalidad y la lógica.<sup>130</sup> Retoño de esta preocupación son, por ejemplo, el “poe-

130. Otra vez Wordsworth: “Este Amor espiritual no actúa ni puede existir/Sin Imaginación, que, en verdad/No es sino otro nombre del absoluto poder/Y la más clara introvisión, amplitud mental/Y Razón en su mayor exaltación” (*Prelude*, Libro XIV).

ma sobre el crecimiento de la mente del poeta” (*The Prelude*) y los escritos de una amplia gama de poetas preocupados con estados mentales alternativos, desde el sueño hasta el fantaseo y las formas místicas y psicodélicas de la experiencia (Coleridge, Nerval, Büchner, De Quincey). El romanticismo, en este sentido, muestra formas nacientes de “inconsciente” (un término probablemente inventado por Thomas De Quincey).

- El poeta como un visionario/vidente (*voyant*) y la poesía como hechura-de-visiones y actividad de registro de visiones, lo que Breton llamó “una acción sagrada”, aunque practicada mayormente en un contexto secular (lo que Thomas Carlyle célebremente bautizó “supernaturalismo natural”). Nos gustaría unir esto, como un acto o estrategia de composición, a la redefinición que hizo Shelley de la poesía como “vitalmente metafórica” —un instrumento, por ende, a la búsqueda, ahora renovada, de “las anteriormente inaprehendidas relaciones entre cosas”.
- Junto con esto, el poeta como un conductor de otras voces, como en “El canto a mí mismo” de Whitman que incluye una multitud de otros voes y, donde existe, un intento de reunir clases y órdenes de seres excluidos en la mezcla de voces y experiencias poéticas. Esto, a su vez, es una fuerza detrás de una *etnopoética* emergente, que es ella misma, aunque no bajo ese nombre, una innovación del siglo diecinueve romántico y post-romántico. Textos en dialecto y textos transcritos o traducidos de fuentes orales pueden, pues, ser vistos como importantes partes de nuestra compilación.<sup>131</sup>

131. “La nobleza de las lenguas es como la nobleza de un pueblo... La clase de nobleza que las palabras en inglés tenían antes de que Shakespeare escribiese, la que tenían las palabras en francés antes de Racine, la que las palabras griegas tenían antes de Homero, y todos ellos escribieron las palabras de su tiempo” (Dionysos Solomos).

- Una desaparición de los límites entre la poesía y otras formas de composición y especulación, muchas veces encontradas en las obras de Goethe o en el libro de Poe que es un largo “poema en prosa”, *Eureka*. Con esto, como en los fragmentos (epigramas) de Novalis y Schlegel, viene un impulso hacia “un nuevo modo de escritura que combinaría discurso literario, crítico y teórico” (pero asimismo la filosofía y la ciencia) como una manera de *Mischgedicht* (poema de medios mixtos). Y eso en sí mismo refleja una nueva era de mezcla y cruce de géneros, operando en todas las artes desde entonces hasta ahora.
- En su estado óptimo, una poesía que permite un principio guía de *incertidumbre*, para la cual la “capacidad negativa” de Keats sirve como un modelo: “cuando un hombre es capaz de permanecer en la incertidumbre, misterio o duda, sin ningún afán irascible de buscar hecho o razón”, una idea recogida por muchos poetas experimentales y radicales. Junto con esto viene un fondo de “ironía romántica”, tal y como se relaciona con las técnicas de desfamiliarización y se mueve hacia lo que Jean Paul postulaba como lo “humorístico” en el pensamiento y escritura románticas.<sup>132</sup>
- Al lado de la celebración de la belleza (tanto “intelectual” como física), hay una recurrente exploración de lo feo y lo grotesco, llevado a extremos que continuarán y se intensificarán por los siguientes dos siglos. Más allá del más enrarecido *sublime* (“la tempestuosa amabilidad del terror”, Shelley), con sus fuentes en el pasado neoplatónico, hay un deseo de traer a la superficie lo que ha sido suprimido y expulsado (Whitman) fuera del reino de

132. “Si Schlegel mantiene ciertamente que lo romántico no es un género de poesía sino que la poesía misma debe ser romántica: entonces lo mismo puede decirse de *lo cómico*; esto es, todo debe volverse *romántico*, es decir, *humorístico*” (Jean Paul, en *Vorschule der Aesthetik*).

lo simplemente bello. Los contrarios de “belleza” y “fealdad”, como “bondad” y “maldad”, en *Marriage of Heaven & Hell* de Blake, vienen juntos en una reunión renovada y encontronazo de opuestos. En el camino, también, la equiparación que Tzara hacía de la “intensidad” y el “asco” como valores (modernos y post-modernos) primarios de Dadá.

- En la esfera religiosa, hay un desafío a las formas religiosas tradicionales, como en las adaptaciones multifásicas de Victor Hugo en su monumental *Dieu*; los sondeos de Goethe en el Islam o la defensa del ateísmo hecha por Shelley en conjunción con su defensa de la poesía. En un extremo, una línea desde Jean Paul a Nerval y Nietzsche explora la imagen de “la muerte de Dios”, que el escritor decimonónico Charles Nodier llamó “la más aventurada idea del espíritu romántico”; en otra línea, poetas como Hopkins en Inglaterra o Norwid en Polonia realizan nuevas aproximaciones a la deidad a través de adaptaciones radicales de la lengua misma.
- Además de las ideas románticas del *fancy* y la fantasía, emergió un nuevo realismo: una poesía de “particularidades minutas” (Blake) y una atención a los detalles del mundo cotidiano (físico y social).<sup>133</sup> La naturaleza como valor central, incluso espiritual, atraviesa la obra de Rousseau, Goethe, Whitman, Emerson, Thoreau, y otros en el siglo veinte ocupados de la *salvajidad* y el ecologismo.<sup>134</sup> Sin duda, no enfatizamos los antagonismos entre poesía y realismo o poesía y ciencia sino que para algunos escri-

133. “Si lo subjetivo pareciera ser el requisito ulterior de toda época, lo objetivo, en su sentido más estricto, debe todavía retener su valor original. Ya que es este mundo, como punto de partida y base, de lo que siempre nos debemos ocupar: el mundo no debe ser aprendido y dejado de lado, sino revertido y reaprendido” (R. Browning, “An Essay on Shelley”).

134. O Goethe al principio: “Schiller predicó el evangelio de la libertad; lo que yo quiero mantener intacto son los derechos de la naturaleza.”

tores aquí presentados son manifestaciones complementarias de una indagación en el mundo natural y de nuestra relación con éste.

- Un intensificado sentido de la transgresión puesto en contra de un *ethos* oficialmente sancionado de gentilidad y conformismo. Los contenidos de un significativo cuerpo de poesía abierta a áreas que son crecientemente subversivas, sexuales o blasfemas, desde Sade y Blake en los 1790's, a través de Shelley, Hugo, Jean Paul, Baudelaire, Whitman, Menken, Swinburne y Nietzsche, entre muchos otros. Esto marca la aparición de una tradición *outrider* (A. Waldman)<sup>135</sup> y del *poète maudit* en el post-romanticismo y la vanguardia.
- Una experiencia ampliamente difundida de exilio —forzado o voluntario— que afectó a grandes cantidades de poetas aquí reunidos, como rasgo de una ubicación recién hallada (dislocación) en los márgenes o en los “pliegues” (R. Schechner) de sus respectivos mundos. Algunas veces como resultado de la naturaleza transgresiva/subversiva de sus escritos, se manifiesta en la superficie como un estar-lejos-de-casa en las obras y vidas de poetas tales como Heine, Mickiewicz, Byron, Pushkin, Norwid, Beddoes y Rimbaud y con un sentido (liminal) de escribir entre lenguas y culturas. (Para lo cual véase la defensa de Pierre Joris de una “poética nómada” o el relato temprano de Schiller de los románticos como “exilios anhelantes de una patria”).<sup>136</sup>

135. “El *outrider* conduce en las orillas, paralelo al *mainstream*, es la sombra del *mainstream*, es la conciencia o alma del *mainstream*, ya sea que reconozca su existencia o no. No puede ser co-optado, no puede ser comprado. O conduce por el caso, manteniendo una postura de ‘capacidad negativa’, pero sin abandonar el impulso proyectivo, o su identidad original que exige intervenir en la cultura” (Anne Waldman, *Outrider*, 2006).

136. “Solamente cuando nos hacemos constantemente conscientes de que el escritor no está ‘en casa’ en el lenguaje (o en ningún otro lado, para ese caso) es que es posible un

- Un cambio acelerado en la definición de lo que un poema es formalmente, partiendo de los poemas iluminados de Blake en los primeros años del siglo al *Coup de dés* de Mallarmé en su desenlace. Entre los cambios de la forma están los siguientes:

: Formas irregulares y transformaciones radicales de los géneros poéticos (odas, sonetos experimentales, ritmo surgido, etc.) y el verso libre temprano, no sólo como éstos aparecen en Blake, Mallarmé y Whitman, sino en Goethe, Hopkins y, premeditado o no, en los “palimpsestos” de Hölderlin.<sup>137</sup>

: La prosa como un medio para la poesía, que involucra tanto el desarrollo del poema en prosa y escritos en prosa que comparten el carácter dinámico de la nueva poesía; experimentos, por ende, no sólo en la forma poética sino en el enunciado y el párrafo: el ensayo, el aforismo, la entrada espontánea de la bitácora (véase Dorothy Wordsworth, Joseph Joubert y, asimismo, Coleridge, Hopkins, *et al.*), y los manifiestos poéticos decimonónicos (incluso los políticos y sociales).

: El fragmento como una forma poética consciente, lo suficientemente significativa para que Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy escriban: “Sin duda, el fragmento [el género en el cual es-

vínculo real y crítico con las fuerzas adversarias” (Pierre Joris a Adrian Clarke, 2001). Y Marina Tsvetaieva: “Un poeta no habita en casa sino en las encrucijadas.”

137. “No hay nada moderno en el verso libre. Comienza con *Wanderers Sturmlied* de Goethe en 1771, *Ossian* de Macpherson, Blake y Novalis. Heine, Matthew Arnold y Nietzsche, todos ellos, escribieron verso libre antes de que el *verse libre* francés fuese inventado por Viele-Griffin. Es improbable que Whitman supiese algo, y mucho menos leído, a la mayoría de estos poetas; aunque las *Odas* de Hölderlin (que eran como las de Píndaro, cuya prosodia no era comprendida en aquella época) y los *Himnos a la noche*, que escribió en verso estrófico, pero que había impreso como poesía en prosa, ambas tengan una extraordinaria semejanza con los más profundos poemas de Whitman” (K. Rexroth, *American Poetry in the Twentieth Century*, 1971).

tán escritos los textos más conocidos de los románticos de Jena, el género que ha quedado inevitablemente asociado a su nombre] es el género romántico por excelencia”.

: La improvisación y la poesía performativa, como un ideal más que una realización, por ejemplo, en poemas que invocan las figuras italianas del “improvvisatore”/“improvvisatrice” en Byron, Coleridge, Beddoes, de Staël y otros.

: Aproximaciones a lo que posteriormente emergería como poesía sonora, más notoriamente en los poetas británicos del *non-sense* como Lewis Carroll y Edward Lear, aunque también en la glosolalia y glosografía de la comunidad religiosa de los *shakers* americanos y ocasionalmente en la obra de escritores como Lafcadio Hearn y August Strindberg. El sonido, en tales obras, no sirve al “significado” sino que se desplaza más allá de los precintos de éste.

: Experimentos con dialectos (Burns, Scott, Hebel, Belli, *et al.*) y con un giro gradual hacia lo demótico en general (como en la búsqueda de Wordsworth de una poesía escrita en “una selección del lenguaje” realmente hablado “por los hombres”). Junto a ello, una exigencia concurrente del derecho de practicar un idiolecto, un dialecto y sintaxis personal, ya sea en el habla o la escritura.<sup>138</sup>

: Experimentos en la interacción verbal/visual que incluyen las placas o “formas dramáticas visionarias” de Blake, los Caprichos con los textos acompañantes de Goya y los poemas *non-sense* ilustrados de Edward Lear.

138. Así *tal cual* escribe: “Aquellos que han hecho de la gramática un sistema y la han seccionado en clases y órdenes, tal y como el estudiante hace con animal o vegetal creación puede ser una buena recreación para las escuelas pero se vuelve inútil hacia hacer uso de ella que se familiariza y la vuelve útil” (John Clare, *The Letters*).

Como ya indica todo esto, nuestra compilación de poemas, como las dos que la precedieron, abarca más allá de la literatura como tal. Como un tema de particular interés a los dos editores, hay un amplio espacio en lo que viene para una selección de obras que marcan los comienzos, frecuentemente descuidados, sin embargo, vitales, de una etnopoética que emergió más completamente en la segunda mitad del siglo veinte. En el siglo diecinueve, esto se manifestó tanto en intentos recurrentes de establecer épicas nacionales con base en textos antiguos o tradiciones orales o populares (la *Kalevala*, la *Nibelungenlied* y *Ring des Nibelungen* de Wagner, la compilación serbia de Vuk Karadžić, etc.) como en los ambiciosos proyectos de traducción que involucraron la recuperación de textos en lenguas antiguas (el *Libro Egipcio de los Muertos*, el *Popol Vuh* de los mayas) y otras poéticas no europeas recopiladas bajo la dominación colonial. Liberados aquí y en otras partes de la necesidad de conformarnos a las restricciones canónicas, fuimos capaces de explorar y traer, donde resultó relevante, la obra de poetas subterráneos o “menores” (John Clare, Arno Holz, Aloysius Bertrand, Friedrich Nietzsche) y hemos sido atentos a la poesía de algunas de las escritoras que fueron innovadoras, incluso experimentales, en su propio tiempo y que escribieron, por obvias razones, contra las circunstancias.

*Un paso atrás... hacia el futuro*

“El pasado está aún por venir.”

D. Antin

Para reunir el mayor espectro posible de poesía decimonónica romántica y experimental dentro de un libro aproximadamente de la extensión de los volúmenes anteriores de *Poems for the Millenium*, hemos hecho un acomodo de obras similar a los precedentes. Y al igual que esas previas compilaciones, no hemos tratado a los románticos y post-románticos como figuras canonizadas o icónicas sino como si fuesen nuestros contemporáneos, sabiendo muy bien que no estamos sino recordando el célebre *dic-*

tum de Ezra Pound, “todas las edades son contemporáneas en la mente”. Al hacer esto, sentimos que nos aliamos con los poetas de nuestro tiempo que resisten a la presión de mantener el pasado romántico a cierta distancia, y hemos tratado incluso a los más canónicos como compañeros experimentalistas e innovadores, tomando la noción misma de *experimento* poético de una figura tan canónica como Wordsworth, que explícitamente la nombró como tal, pero también implícitamente tanto en la poesía como en la poética de casi todos los incluidos aquí.<sup>139</sup> Es nuestro deseo, de hecho, abarcar todo lo que se pueda del pasado poético y repudiar esa “angustia de la influencia” (H. Bloom) que nos separaría (contra nuestros instintos más delicados) de nuestros camaradas poetas. Escribió Blake, como nuestro gran progenitor y uno de los ángeles guías de este libro, “El acto más sublime es anteponer otro ante ti”.

En corcondancia con esto, hemos comenzado —como el *Poems for the Millenium* original— con “precursores” (aquí llamado “Preludio”, siguiendo a la apertura de Blake en *America A Prophecy*): contiene una pequeña cantidad de obras que —contrarias a la noción tradicional del siglo dieciocho como un tiempo, primero que todo, de neoclasicismo y, segundo, de melancolía lírica— anticipan el romancisimo experimental y visionario que siguió. Nuestro punto de corte —y el punto de arranque de la antología como tal— es la última década, más o menos, del siglo dieciocho, con la aparición casi simultánea de los primeros románticos británicos, los poetas y teóricos alemanes de la escuela de Jena y diversas figuras de la Iluminación y la Post-Iluminación en la Francia revolucionaria y en otros lugares. Al hacer tal preludio, hemos tomado a Rousseau,

139. “El primer Volumen de estos Poemas ya ha sido sometido a una lectura detenida general. Fue publicado, como un experimento, que yo esperé que fuese de cierto uso para averiguar qué tanto, al poner dentro de una disposición métrica una selección del lenguaje real de los hombres en un estado de vívida sensación, ese tipo de placer y esa cantidad de placer puede ser impartida, que un Poeta puede racionalmente aventurar impartir” (W. Wordsworth, prefacio a *Lyrical Ballads*, 1800). O Whitman unos años después: “A veces pienso que *Leaves* es sólo un experimento de lenguaje.”

y aquí no hay sorpresa, como nuestra figura de apertura y lo hemos seguido con la figura anterior de Swedenborg, y luego con escritores del siglo dieciocho como Diderot, Smart, MacPherson, de Sade y Goya, cada uno de los cuales tiene que ver con algunos aspectos de la nueva poética que se mueve a través de los siglos diecinueve y veinte y también en nuestro propio tiempo. Y junto con ellos también hemos incluido la figura ya dominante de Goethe, cuya obra se extendió hacia el siglo diecinueve, y la presencia sombría de William Blake, cuya fuerza dinámica no se dejaría sentir sino hasta que el siglo diecinueve casi acababa su marcha.

Después del preludeo, esta recopilación está dividida en distintas secciones, tres de las cuales son del tipo llamadas “Galerías” en los volúmenes previos, más o menos una selección cronológica de ciertos poetas, con breves comentarios que proveen un contexto histórico y poético. Adicionalmente, hay dos secciones no-cronológicas (llamadas “libros”), con manifiestos y poéticas y tres breves “conjuntos”, dentro de las tres galerías. En las primeras tres galerías, que anuncian la mayoría de los temas a seguir en el nuevo romanticismo, comenzamos de nuevo con Goethe y Blake y cerramos con el gran experimentalista griego Dionysios Solomos y Aleksander Pushkin, cuya obra creó un lenguaje nuevo, demótico para la literatura rusa. Como una reunión de poetas nacidos antes de 1800 y cuya obra lanzó una primera ola de romanticismo, la galería ya muestra una riqueza de lenguajes y modos experimentales (“La naturaleza sin freno de energía original”, W. Whitman) que una presentación comprimida (dirigida) como la nuestra puede servir para dramatizar. Es esta “falta de límites” que William Blake celebró como lo “Prolífico” y lo colocó en oposición eterna a aquellos que deseaban confinarle.<sup>140</sup>

140. “una porción del ser es lo Prolífico; la otra, lo Devorador: al devorador le parece que el productor estuviese en sus cadenas, pero no es así, sólo toma porciones de la existencia y fantasea que la tomó toda [...] Estas dos clases de hombre siempre están sobre la tierra y son enemigos; quien quiera que intente reconciliarlos busca destruir la existencia” (W. Blake, *The Marriage of Heaven & Hell*).

La segunda galería comienza con Victor Hugo, probablemente el más grande de los románticos franceses tardíos, y termina con Mallarmé, que apareció temprano pero cuya obra tardía provee de un puente inmediato al siglo que siguió. Es aquí donde el romanticismo —un término y movimiento ya ampliamente reconocido— divide y desova una serie de vástagos nuevos y a veces antagonistas, que no decrecentan sino que se suman a la riqueza original. Es aquí también cuando el movimiento da un giro amplio, hacia los rincones de Europa y Norte y Sudamérica, donde producirá formas nuevas y no anticipadas y transformará las viejas formas y las posturas ante la realidad en la obra de dos o más nuevas generaciones de poetas. Es *todo* esto, todo este romanticismo oposicional, romanticismo-por-otros-medios que tomamos como un *post-romanticismo* y que llevamos más abiertamente hacia nuestra tercera galería de nuestra compilación: modernistas tempranos, pre-Rafaelistas, simbolistas y *poètes maudits*, trascendentalistas, modernistas latinoamericanos y otras figuras más, aquí y allá, fuera de la literatura como tal. El vínculo inevitable en la tercera galería —que comienza con Hopkins y Nietzsche y termina con Yosano Akiko y Apollinaire (pero también con otros poetas ejemplares, como Stein y Rilke)— se produce con la primera generación de experimentalistas del siglo XX. Es este vínculo —a pesar de la brevedad de su registro en nuestra recopilación— lo creemos necesario para hacer que esta obra esté completa.

En camino a la completud, entonces, los “libros” y los “grupos” desempeñan una función similar o diversas funciones a la vez. Con *Un Libro de Extensiones* y *Un libro de Orígenes*, abandonamos el énfasis en los poetas individuales para presentar dos aspectos del romanticismo como una contrapoética emergente, un énfasis en las herramientas composicionales para un presente/futuro recientemente construido y la búsqueda de sus poetas de un pasado poético radicalmente formado. El primero de estos “libros” presenta una gama de obras visuales, performativas y

conceptuales tanto de poetas canónicos (Hugo, Blake, Goethe, Mallarmé, Thoreau, et al.) y por otros poetas que pueden ser colocados a los bordes de la literatura. Lo que esto nos permite es un juego más temprano de lo anticipado con esos giros de la gramática y la sintaxis, imagen y texto, *nonsense* y trans-sentido, improvisación y *performance*, que se volverían las marcas de un modernismo experimental aún por venir: un balance (si lo tenemos) entre el lenguaje como juego y el lenguaje como un instrumento de la visión. O, para llevarlo un paso más adelante, *Un Libro de Extensiones* concentra un principio que anima mucho del romanticismo en este volumen: los experimentos formales frecuentemente están relacionados, o implican, la posibilidad de una transformación social, espiritual/mental.

Si *Un Libro de Extensiones* muestra un lado del siglo diecinueve empujado a terreno no explorado —una contrapoética en formación—, *Un Libro de Orígenes* es mayormente etnopoético y arqueológico en contenido y reúne recuperaciones tanto de fuentes europeas como no-occidentales. Tomamos esta búsqueda de nuevos/viejos orígenes como una parte significativa de nuestra definición de romanticismo, que a veces puede ser una nostalgia por el pasado, más notoriamente es una acumulación de recursos para un futuro imprevisto y deseable. Las obras que aquí comienzan a emerger son extraordinarias en su gama y variedad, poesías antiguas o largamente ocultas o reprimidas, junto con fuentes literarias o extraliterarias (tanto orales como escritas) todavía vivas en el presente. Tres breves “grupos” incluidos en las galerías también están similarmente inclinados hacia lo etnopoético: *Algunos Poetas Asiáticos* es una sección que presenta un número de poetas clave que trabajaban en rutas paralelas del siglo diecinueve pero, por otra parte, no influidos (con una sola excepción) por el romanticismo europeo como tal; la sección *Algunos Poetas Periféricos* coloca como fondo la obra de poetas y cronistas decimonónicos europeos y norteamericanos posicionados fuera de los límites de la literatura reconocida; y la sección *Algunos Orienta-*

lismos subraya la obra de poetas (Blake, Goethe, Byron, Whitman, Hugo y Segalen) que buscaron, con éxito o sin él, transformar su propia poética mediante una inmersión en la poesía y saber de otras tradiciones y culturas. Y, finalmente, como una coda a todo el libro, hemos construido una sección de manifiestos y poéticas, que nos permite reunir un ensamblaje de algunos de los principios y proyecciones (pero sólo *algunos*) que han continuado resonando más allá de su tiempo y puede que provoquen nuevos comienzos en el nuestro.

Anticipamos que un libro estructurado de este modo será tanto históricamente correctivo y prospectivo: una antología-como-manifiesto en la tradición de los dos volúmenes previos. Y una composición, un ensamblaje, en su propio derecho. Al mismo tiempo, somos conscientes, tanto como en los otros volúmenes (y en *todas* las antologías, para ese caso) que no hay manera de cubrir toda la gama de poesías y poetas en un periodo tan largo como un siglo y tan amplio como el globo mismo. Pero tampoco lo hemos intentado. Más bien, hemos tratado de ser puntuales en nuestra selección y de construir una imagen que también, esperamos (pero no inevitablemente) ayudará a reclamar y revitalizar una porción del pasado poético que pueda hablar otra vez a las necesidades y esperanzas de un presente poético, cultural y político.

Si hay una defensa deliberada en todo esto, no es proponer otro neoromanticismo más, y ciertamente no un retorno a un modo de poesía gastado o exhausto, sino hacer un mapa de un proceso que los primeros románticos echaron a andar y que los románticos tardíos y los diferentes post-románticos encontraron y transformaron (muchas veces despedazando) para satisfacer sus necesidades, y las nuestras. Y es nuestra intención ulterior reimaginar y *capturar* lo que permanece vibrante desde aquellos tiempos y al hacer esto, integrarlo, sin pedir disculpas, a nuestra propia idea de poesía.

Que muchos de nosotros ya lo hemos hecho es otro punto que vale la pena hacer notar.

UNA NOTA EDITORIAL: En el espíritu de acentuar el principio del lenguaje-como-juego-y-visión, los editores han elegido incluir e incluso subrayar, cuando estos han ocurrido, momentos de irreverencia, inconventionalidad, inestabilidad y liminalidad en la presentación que los propios poetas hacen de su obra. En el mismo espíritu, hemos honrado las inconsistencias e inconventionalidades de gramática, ortografía, sintaxis y mayusculado, donde quiera que lo hemos encontrado y cuando fue apropiado. Tales decisiones y un fondo general de idiolecto y diferencia cuestionan los supuestos de unos editores textuales putativamente desinteresados, particularmente en compilaciones que insisten sobre las versiones “autoritarias” o “normalizadas”, en lugar de celebrar la multiplicidad de voces y formas de expresión; el carácter agitado, en breve, del “espíritu romántico”.

## POST-FACIO<sup>141</sup>

*A Book of Witness* fue mi pasaje de un siglo —un milenio— a otro. Los primeros cincuenta poemas fueron escritos en 1999, los otros cincuenta en los siguientes dos años. Cuando salí a la calle ese primer día del 2000 era una de esas brillantes mañanas californianas, y súbitamente me impresionó, con mucha fuerza, el curioso nombre del año y tuve la intensa sensación de que estaba entrando a otro mundo. Aunque no quería dar mucha importancia a ese tipo de cambio de era, mi mente esa mañana todavía tenía la imagen de algo que había visto en televisión la noche anterior, una serie de pedazos de películas mostrando visiones del siglo XX de lo que sería el siglo siguiente. *Milenio* era una palabra a la que había estado dando vueltas durante la última década, sobre todo en la compilación *Poems for the Millenium* que Pierre Joris y yo reunimos y publicamos a finales de los 1990's. La palabra misma, sabíamos, era escurridiza; está asociada con un cierto sentido apocalíptico y destructivo que frecuentemente desmiente nuestras candorosas interpretaciones.

*Witness* [testigo] fue otra palabra que tuvimos en común. Su uso del siglo veinte tenía un significado —patético pero real— que hablaba de los horrores, grandes y pequeños, que marcaron ese tiempo y que hoy persisten. Llegué a pensar en la poesía, no siempre pero sí en sus mo-

141. Se trata del post-facio a su poemario *A Book of Witness. Spells & Gris-Gris* (New Directions, Nueva York, 2003), al cual pertenece el siguiente poema.

mentos de mayor revelación, como un acto de atestiguamiento, del poeta directamente o del poeta como conducto de otros. También me impresionó lo crucial que era la voz en todo esto; quiero decir la voz en el sentido gramatical, la “primera persona” centrada en el pronombre “yo”. Estaba consciente de cómo esa voz de la primera persona había sido ya fuese degradada o, más frecuentemente, despreciada por muchos poetas; muchas veces (despreciada) por poetas cercanos a mí. La intención, muy comprensiblemente, era liberar al poema de sus grilletes líricos (“la interferencia lírica del individuo como ego”, como Olson lo denominó).

La pérdida de tal expresión, sin embargo, sería inmensa y su eliminación, futil. Ya que existen innumerables maneras en que esa voz —la primera persona— había sido uno de nuestros grandes recursos en la poesía, algo que se presenta en todas partes de nuestro pasado y presente más profundos. Aquí quiero decir una primera persona que no se restringe a la usual actitud “confesional” sino que es el instrumento —en el lenguaje— para todos los actos de atestiguamiento, la llave por la cual nos abrimos a otras voces distintas a la nuestra. Estoy pensando aquí en alguien como la chamana mazateca María Sabina (y su eco en la poesía de nuestra Anne Waldman), que lanza un aluvión de atribuciones del “Yo”, cuando en realidad se trata de las voces de los dioses, los “niños santos” de su panteón, que ella siente que hablan a través suyo.

Hay aquí una cuestión de inventar y reinventar la identidad, de experimentar con las maneras en que hablamos y escribimos como “yo”. En el curso de poner esta identidad en cuestión, he utilizado postulados ahora y otra vez de otros poetas, muy ligeramente pero algunas veces como una forma más de debilitar el lado puramente egoico del “yo”. Y dejo que las voces que traigo se muevan y desplacen de un lado a otro. Quiero hacer eso, para mantenerlo en suspenso. “Yo soy yo porque mi pequeño perro me conoce”, escribió Gertrude Stein en un poema que llamó “Identidad”. He escrito un centener de estos poemas —una centuria de poemas— y espero que sean tanto de este tiempo como que estén conectados a las más antiguas maneras en las que el poema se hace a sí mismo.

2001/2002

## LAS CANCIONES DEL YO EXISTEN

Los canciones del yo existen  
y yo las he buscado,  
jugando con una mano vacía.  
yo es tu madre,  
es un buen día  
y también no.  
yo es igual a nada  
en el juego de los números  
donde también es diez  
y judío.  
yo es un útero  
un ombligo  
algo robado  
corazón y mano.  
yo come  
y será comido.  
yo es una habitación.  
yo es ve y bueno.  
yo es un poder.  
yo es Dios

(I. Christensen)

JEROME ROTHENBERG

una pregunta  
yo se presta.  
yo es yo-soy  
pero se mantiene confundido.  
yo es un nombre para el hielo.  
yo es un fin.

En mi libro *The Lorca Variations*, una serie de poemas provenientes de principios de los 1990's, di un paso más allá de la traducción al escribir con Lorca (o mi traducción del poemario serial *Suites* de Lorca) como mi fuente. Lo que hice fue aislar sus sustantivos y otras palabras (que eran para entonces mis palabras en inglés) y sistemáticamente reinsertarlas en nuevas composiciones. En otra serie de poemas, *Gematria*, usé una forma tradicional de conectar las palabras mediante métodos numerológicos y una lista de palabras y frases de la biblia hebrea numericamente ordena-

142. Charla hecha el enero del 2008 en San Diego acerca de la "illisibilité" (ilegibilidad) en la poesía francesa y norteamericana contemporáneas. Entre los presentes estaban "Michel Deguy, Jean-Marie Gleize, Christian Prigent y Nathalie Quintane de Francia, y es principalmente para ellos que estas observaciones fueron dirigidas", escribe Rothenberg, quien publicó esta pieza en su blog el 13 de agosto del 2008. Puede consultarse en: <http://poemsandpoetics.blogspot.com/2008/08/transaltion-and-illegibility-with-poem.html>; y aquí es la primera vez que aparece publicada en un libro.

No puedo evitar también traducir aquí la presentación que hace de su propio blog abierto ese mismo año y mes: "UNA PROSPECTIVA. En esta época de Internet y blog, se abre la posibilidad de una libre circulación de obras (poemas y poéticas en el caso presente) fuera de cualquier nexo comercial o académico. Por ende, estaré aquí colocando obra propia, tanto nueva como anterior, que puede ser, ya sea difícil o imposible de acceder y también, de tiempo en tiempo, colocaré obra de otros que han estado cerca de mí, a manera de antología o revista libre en línea. Tomo esto como parte de la tradición de publicaciones autónomas hechas por poetas, que se remonta hasta Blake, Whitman y Dickinson, entre numerosos otros."

das, para hacer una poesía —como en el caso de *Lorca Variations*— que consideré como cercana a mí y que fue creada por medios que comparten aquello que Blake veía como “el acto más sublime. . . anteponer otro ante ti”. Y en obra más reciente, a la que continuaba haciendo traducciones de Picasso y del gran vanguardista Vitezslav Nezval, he intercalado apropiaciones de su obra con la mía, componiendo tres series de un centenar de versos cada una que he titulado *Autobiography*. Y aún más recientemente en *A Book of Witness*, mi primera obra en el siglo que emerge, usé la voz de la primera persona, el pronombre “Yo”, para explorar todo aquello que podemos decir por nosotros mismos, no sólo por mi yo personal sino por el de otros, y he intercalado en esos poemas fragmentos en primera persona de un cierto número de mis contemporáneos. Al hacer esto anhelé poder encontrar nueva libertad (*liberté*) en mi obra como artista y también conseguir cuestionar significativamente a la identidad.

Aquí podría terminar el recuento, pero me permitiré continuar un poco más.

De *A Book of Witness* he desplazado mi atención a una nueva obra, *A Book of Concealments*, una serie o ciclo como su predecesor y en el que ahora ya van cerca de los 75 poemas, en los que deliberadamente he borrado [ocultado] el pronombre de la primera persona pero he continuado intercalando pequeños fragmentos de mi obra anterior y de un texto judío místico, *Sifra di Seni'uta*, la fuente, de hecho, del título de la serie. En el contexto de la presente reunión, la idea del ocultamiento puede ser vista como un tema central. Para esta ocasión, de todos modos, puedo proponer que al componer poesía lo que es dicho es balanceado siempre con lo que no es dicho. Es diferente, en ese sentido, al lenguaje discursivo en el que estoy escribiendo la presente charla y en la que intento no dejar ninguna laguna, a la vez que corresponde en su ocultamiento (su materia negra, por así decirlo) a un mundo del cual nuestro poeta compañero Clayton Eshleman ha dicho: “Ya que lo oculto es insondable, la totalidad es más invisible que visible.”

No creo que esto sea cierto para todo poema y todo poeta, pero en lo general, el lenguaje de la poesía, incluso donde parece ser demótico, es un lenguaje que postula lo que no ha sido dicho, lo que no ha sido revelado y que da a lo revelado su misterio y su poder. Además —ya sea el ataque que Poe hace al “poema largo” a favor de “efectos poéticos breves” o el *condensare* de Ezra Pound, o el énfasis de algunos románticos y algunos posmodernistas en el fragmento— la poesía raramente se permite la propagación discursiva que concedemos a géneros como la novela o el ensayo extenso. Para mí y para otros que hemos crecido a la sombra de la Segunda Guerra Mundial, el atractivo de tal lenguaje y de tales modos de pensar y vivir que pueden apartarnos de tales brutalidades del poder y de las formas banales e inchadas de la expresión que las refuerzan, fue lo que dirigió a muchos de nosotros a la poesía. (No es muy diferente hoy, con el fin de la Guerra Fría, el *tiempo de los asesinos* siempre renovado.)

La obra resultante fue necesariamente contraria, no sólo en lo evidente de sus actitudes sino en la creación de formas de lenguaje que subvertían o negaban los modos anticipados o más familiares. Con ello vino el riesgo y el desafío de *illisibilité* —muchas veces denunciada y muchas veces negada— como cuando Gertrude Stein escribió, refiriéndose a ese tema hace ochenta años, tal como lo haría yo: “Es maravilloso cómo la letra a mano que es ilegible puede ser leída, sí que puede ser leída.”

El comentario de Stein es juguetón, como frecuentemente tales comentarios lo han sido, y el cargo al que responde se remonta (digamos) a la defensa que hace Friedrich Schlegel en su ensayo *Sobre la incomprendibilidad* (circa 1800): “Verdaderamente, sería errado a ti mismo, como exiges, que el mundo entero llegase a ser de verdad totalmente comprensible. ¿Y no está este entero e inconcluso mundo construido por el entendimiento de lo incomprendible o el caos?” O de nuevo: “De todas las cosas que tienen que ver con comunicar ideas, ¿qué podría ser más fascinante que la pregunta de si tal comunicación es realmente posible?” Es una curiosa defensa de la poesía, pero una defensa importante, asimis-

mo, desde el tiempo de Schlegel —por lo menos— hasta el presente post-Steiniano.

Pero poner la comunicación de ideas en duda no es negar las ideas y el significado sino colocar otra base para la poesía y una idea contraria de la comunicación. (En la *Mischgedicht* —la poesía de medios mezclados— que Schlegel y los románticos de Jena propusieron para la poesía y de la cual Miguel Deguy es uno de nuestros maestros actuales, todas las formas de comunicación y significado fueron, de hecho, puestas en juego.) Y más allá del significado como tal es obvio que el poema depende de otros medios (otros poderes), como esos que Jean-Marie Gleize cita de la “definición” de poesía por Deguy: “El poema está hecho de secuencias en las que las imágenes, figuras retóricas y el ritmo son indivisos.” Y, sin embargo, cualquiera de estos (reminiscente de lo que Pound hizo con los actos poéticos al verlos como fanopeia, logopeia y melopeia) puede parecer que toma prioridad en la obra de un poeta o en el campo de un poema en particular. En ese sentido no estamos lejos del tiempo, post-Segunda Guerra Mundial, cuando muchos de los poetas entre nosotros retornaron la poesía al performance y al hacer eso llamaron nueva atención a sus cualidades rítmicas y orales y simultáneamente parecieron traer la poesía fuera de los márgenes y hacia una nueva transitoria visibilidad. Hubo un momento cuando —renovado una y otra vez en el íterin— la poesía más hermética (más *aparentemente* hermética) encontró nuevos escuchas (si no lectores) en la lectura de poesía o en el concierto. Recuerdo mi primera experiencia en esto —en 1958— cuando entrevisté a Kenneth Rexroth (veinticinco años mayor que yo) en una lectura en el (club nocturno) Five Spot en Nueva York, leyendo obras de modernistas y vanguardistas franceses (entre otros) junto al jazz del Art Pepper Quintet, explorando el lado de esa poesía que venía en directo o que su lectura y la música acompañante ayudaba a traer a casa. (Y esto sería algo que todos nosotros hemos experimentado en un momento u otro, desde entonces hasta hoy.)

Unos pocos puntos más y llego a mi final.

Para decir primero lo que puede ser innecesario decir ahora: cuando el ritmo y el sonido están por delante —como en el caso de la poesía oral y la poesía interpretada en vivo— la imagen y el significado no están excluidos y puede que, de hecho, sean resaltados e impulsados.

Segundo: el lenguaje de la poesía —alguno asombrosamente complejo— ha existido a través de milenios en el centro de culturas sin escritura pero con cualidades compartidas por poetas en nuestro tiempo y quizá por siempre. (Esta ha sido una parte crucial de mi propia poética y etnopoética desde finales de los 1960's.)

Tercero: en los últimos cien años (al menos) hemos visto la aparición de poesía y otras formas de escritura y arte en las que la *incomprensibilidad* (*Unverständlichkeit* en Schlegel) es absolutamente favorecida y donde no hay, como en la música, ningún impedimento para la comunicación [excepto claro por su extrañeza, su voluntad de no tener sentido]. La poesía sonora (*poésie sonore*) tuvo sus orígenes como arte en el futurismo temprano y el dadaísmo, y fue llevada hacia delante por poetas-artistas como Kurt Schwitters en su gran *Ur Sonata*, y alcanzó nuevas alturas en poetas contemporáneos como Henri Chopin y (algunas veces) Jackson Mac Low y todavía tiene resonancia y prestigio en el presente. Por el mismo tenor una obra como *Tender Buttons* de Gertrude Stein no es menos (o más) comprensible que *Ma Jolie* de Picasso, aunque el camino al gran prestigio en la poesía carece del reforzamiento (el interés y el interés monetario) que el mercado concede a la pintura y escultura. En breve, el poema de una Stein o de un Schwitters comunica precisamente su incomprensibilidad, para la cual ninguna paráfrasis o transformación hacia la comprensibilidad es requerida, o si llega a ser alcanzada, es inferior a lo que estaba ahí al principio. (Y hay también, por supuesto, poesía que es difícil de entender debido a su sintaxis y significado, muchas veces deliberadamente opaca y oscura, como la de ustedes en cualquier caso o la mía.)

Fuera de esto, de todos modos —lo cual a mí me parece obvio— me gustaría cuestionar algunas de las premisas acerca de la legibilidad e ilegibilidad que parecen subyacer a esta conferencia. Si lo que se quiere decir por *illisibilité* es meramente la presencia o la ausencia de una audiencia para la poesía o para la poesía de cierta complejidad o gama, encuentro esa situación un poco más complicada, un poco menos obvia de lo que podría parecer.

En el tiempo que llegué a la poesía —hace medio siglo— la obra de poetas que más admiraba ha estado, en grados variables, abierta o cerrada al acceso. La situación en los cincuenta o sesenta —aquí en los Estados Unidos pero no necesariamente en otros lugares— parecía involucrar el florecimiento de una poesía pública con características que la vinculaban no a las poesías banales de nuestra infancia sino a la poesía y al arte más radicales de las generaciones precedentes. De ese modo esa nueva poesía funcionó por un tiempo al menos como una parte de una vanguardia emergente, siendo su lenguaje sintomático de una conciencia cambiante (irracional y racional en turnos), política, social, ecológica, onírica, incluso (y apenas lo diga rápidamente daré un paso atrás) psicodélica. Como el más obvio ejemplo, una obra como *Howl* de Allen Ginsberg tuvo una mayor presencia y atractivo del esperado, tanto para aquellos que leían mucho como para aquellos que leen poco, y muchos otros escritos fueron parte de esa misma ola.

En cierto sentido, claro, fue la figura del poeta la que fue revivida y traída al frente (y los poemas muchas veces descuidados), pero alguna de la poesía que montó esa ola era ambiciosa y compleja como cualquier otra entonces escrita. Por un tiempo esto fue amplificado por la lectura y la interpretación de la poesía en espacios públicos, muchos de ellos fuera de la arena literaria familiar. En las rebeliones y demostraciones de los 1960's y 70's, los poetas jugaron un rol inicial central antes de que aquellos de las artes verdaderamente populares se sumaran y luego los sobrepasaran. Ahí y en los algunas veces festivales masivos que han continuado

hasta el presente, vimos —vemos— una curiosa interacción entre la complejidad y el populismo (la poesía en la página y la poesía en el escenario) y el crecimiento del internet ha traído otros elementos a este panorama. Posiblemente ha sido más fácil balancear esto aquí en los Estados Unidos, o posiblemente no, pero es la multiplicidad y la gama de la poesía la que continúa emocionándome, *lisible* e *illisible*, legible e ilegible, comprensible e incomprensible, racional e irracional, vociferada o leída en silencio, mía o vuestra.

Terminaré con un poema mío, que en parte trata acerca de la poesía y puede que sea simultáneamente *lisible* e *illisible*.

LA PERSISTENCIA DE LA VOZ LÍRICA

Para Scott McLean Seguiré escribiendo,  
él no lo hará,  
como tú.  
Una presión como un dedo  
surge dentro  
de su pecho  
y viaja hacia arriba,  
en algún lugar entre  
la traquea  
y la glotis,  
hace el pliegue a un lado  
y se rompe.  
Habla imaginaria.  
Es lo mismo para todo,  
decimos pensamos conocemos  
al hablante pero el hablante  
escapa a nuestra observación.  
Es el ocultamiento

lo que revela  
la verdad de la poesía  
no menos autorial  
que la otra  
a todo gusto.

*De la dirección de su voz,  
una ausencia y una pena,  
su perfil es un tipo de azul.*

La caída del pie de un trotamundos  
cruza el campo abierto  
a luz del día.

Deja que el *espíritu* se alce  
hasta ser *mente*,  
lo intraducido,  
lo intraducible,  
en lo que la voz lírica  
reside mente de la materia  
y viene  
de día.

DETRÁS DE LA CARA





## DIRECCIONES

SALVA LO QUE PUEDE  
SER SALVADO  
Y ENCUENTRÁLE  
UN LUGAR.

LUEGO  
COLÓCALO  
EN  
SU  
LUGAR.

DIRIGE  
EL OJO  
A ELLO.

DIRIGE  
LA MENTE  
DICRIENDO  
POCO.

COLOCA  
UN SILENCIO  
ALREDEDOR  
SUYO.

LUEGO  
RODEA  
EL SILENCIO  
CON ELLO.

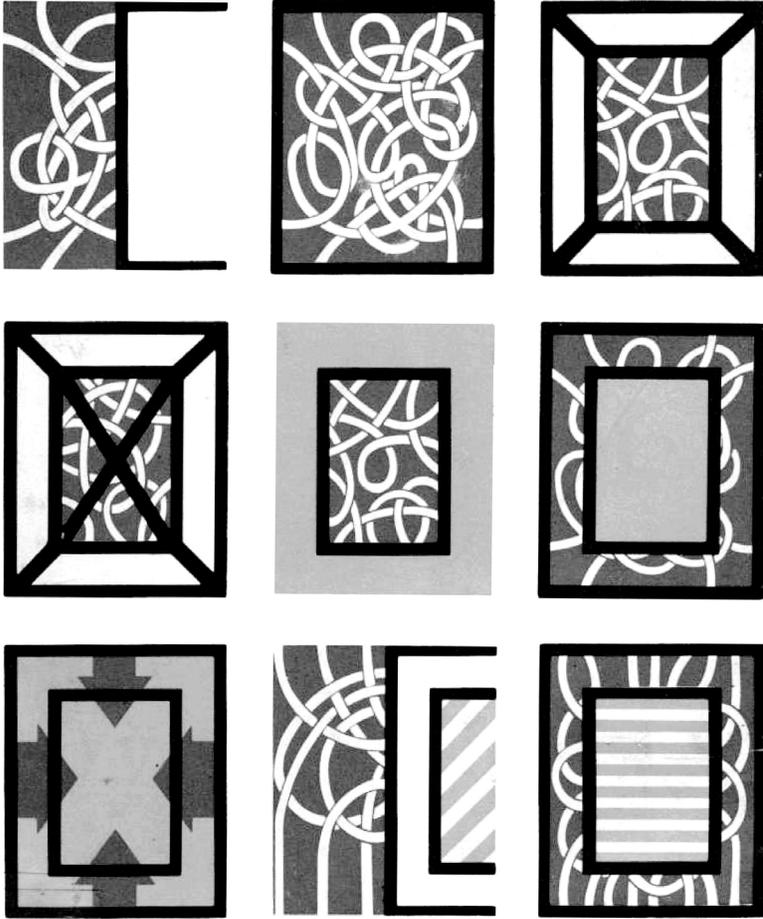
DIRIGE EL OÍDO  
POR EL SILENCIO.

AHORA PON OTRO  
EN SU LUGAR  
LUEGO COLOCA  
OTRO  
SILENCIO.

LO  
QUE  
APARECE  
ES  
REAL.



DIRECCIONES





## ÍNDICE

- 9 Traducir a Jerome Rothenberg, *Heriberto Yépez*
- 17 Nueva York/1968: Jerome Rothenberg, *Eliot Weinberger*
- 23 Jerome Rothenberg: pionero multicultural, *Jackson Mac Low*

### I. EL JOVEN ROTHENBERG

- 33 Cartas de Jerome Rothenberg a Seymour Faust

### II. LA IMAGEN HONDA

- 51 Poéticas del mundo flotante
- 57 ¿Por qué imagen honda?
- 61 Un par de cartas a Robert Creeley acerca de la imagen honda
- 73 Imagen honda: una nota introductoria y una declaración de poética
- 77 Tres programas
- 81 Propositiones revolucionarias
- 85 Una reconsideración

### III. ETNOPOÉTICAS

- 89 Definiciones aztecas
- 93 Técnicos de lo sagrado
- 103 Sobre la etnopoética
- 113 La poética del chamanismo
- 119 Poetas y tricksters: innovación y disrupción en el ritual y el mito
- 143 Una propuesta académica
- 145 Declaración de intenciones
- 147 Guía para dar clases de introducción a la poesía
- 149 Sobre la traducción total: un experimento en la presentación de poesía indígena
- 171 La revolución de la palabra: poesía norteamericana de vanguardia
- 187 Nuevos modelos, nuevas visiones: algunas notas hacia una poética del performance
- 197 La *gematría*
- 201 Prefacio para *That Dada Strain*
- 205 La etnopoética y la poética (humana)
- 217 La búsqueda de una poética primordial
- 229 “Je est un autre”: la etnopoética y el poeta como otro

### IV. TESTIMONIOS, POÉTICAS Y POLÉMICAS PARA EL MILENIO

- 237 Khurbn
- 239 En la palabra obscura, Khurbn...
- 241 Dos Geshray (El Grito)
- 245 Dolor
- 247 Harold Bloom: El Crítico como Ángel Exterminador
- 275 Haciéndolo Viejo: una reseña de la nueva *New American Poetry*
- 289 Nuevos cronotopos en lugar de viejos: algunas notas para James Clifford

- 299 Una carta retrospectiva (en respuesta a Sherman Paul)
- 311 El valor de Mircea Eliade
- 315 Prolegómenos a una poética
- 319 María Sabina: un prefacio
- 329 La Santita de Huautla
- 337 Galería de poetas
- Los Palimpsestos de Hölderlin*
- Verso y Linaje nuevos de Whitman*
- El Cubismo de Gertrude Stein*
- La Intravisión de Rilke*
- El Vórtice de Ezra Pound*
- La Nueva Medida de William Carlos Williams*
- El Duende de García Lorca*
- El Retorno al Libro de Edmond Jabès*
- El Silencio y la Nada de John Cage*
- 353 Poesía e Internet
- 359 Todos somos de Chula Vista
- 369 *El corno emplumado*: un tributo y un poema
- 373 Siglo veinte ilimitado
- 375 La antología como un manifiesto y como una Épica que incluye a la Poesía, o La gradual hechura de *Poems for the Millenium*
- 381 Traduciendo lo nuevo
- 383 Mis doce libros esenciales
- 389 Poemas para el milenio: poesía romántica y post-romántica
- 415 Post-facio
- 417 Las canciones-del-yo existen
- 419 Traducción e ilegibilidad
- 427 Detrás de la cara
- 429 Direcciones
- 431 Direcciones



*Ojo del testimonio* de Jerome Rothenberg se terminó de imprimir en Casa Aldo Manuzio, S. de R.L. de C.V., con domicilio en Tennessee 6, col. Nápoles, 03810 México, D.F., en el mes de octubre de 2010. Para su composición se utilizó tipo Perpetua de 10:11, 10:12, 11:15, 12:15 y 15:15 pts.





