

alguna agradable, sean en general poco necesarias, pues la gnosiana es insuperable como fue escrita originalmente en el piano, sino que jamás se escuche en esa versión auténtica, en manos de Aldo Ciccolini de preferencia, ni en la aceptable orquestación de sir John Lanchbery por ejemplo, ni jamás se informe que la famosa "melodía" surgió en la cabeza y de mano de un ilustre desconocido llamado Erik Satie, así sea en silenciosos subtítulos del tipo "coma frutas y verduras". La bella gnosiana n.º 2 de la segunda serie sirve por su parte a Televisa para anunciar una exposición de fotografías y aunque sí se trata aquí de la versión original tocada por Ciccolini, tampoco hay el menor crédito a compositor, obra e intérprete.

La benéfica "difusión musical" de la tele termina en una tediosa inversión de las cosas: quien casualmente escucha la gnosiana original exclamará en una abru-

madora mayoría de los casos: "¡Mira, la música del 11!", como antes —es un recuerdo infantil, agradable, no sé que tan preciso— la *Introducción y Allegro* para arpa, clarinete, flauta y cuarteto de cuerdas de Ravel era identificada como "la música de Alfombras Mohawk" y ahora lo es la mejor música como la de los peores licores. Tocamos así un delicado problema: la legitimidad de la explotación de la música "clásica", o de la música sin más, como fondo musical de un producto, institución, etcétera. ¿Quién podría prohibir o reglamentar su uso? Tristemente parece que nadie, pero algo se habría ganado si cuando menos se tratara con algo más de respeto a la buena música, dando los créditos correspondientes y el lugar a Satie de uno de los innovadores de la estética musical del siglo XX y no el de mero improvisador cabaretero que fue engañosamente en sus mocedades. □

dome con un rostro querido, una cara como una casa blanca, una frente amplia, una media luna. En ese momento estuvo a punto de poner la hoja de papel en la máquina para escribir el poema pero una impresión chocante lo detuvo: la sensación del aplastamiento de las imágenes con el rodillo de la máquina, su propósito era escribir el poema a máquina, era una intuición o un método —si el poema debía quedar impreso ¿por qué no crearlo con sus propios medios?, prefiero una rosa a vivir para siempre, depositó la hoja de papel sobre la mesa, ahora opaca, mate y brillante, intransitiva hoja de papel tendida como puro campo para la geometría, establecer relaciones entre los puntos virtuales donde se deje caer palabras, manhas, salpicando sus hilos de letras al encuentro de las otras. Yo & mi padre & mi madre & Virgilio & Horacio & la *Electra* de Sófocles en este año de Dios de 1917 & oh Dios la Guerra & la nieve & los dos manzanos frente a nuestra casa, cómo ascendía su fragancia hasta la ventana, era primavera.

El joven Edward Estlin escribe un poema o sale de la casa de sus padres y rodea el prado cercado de pinos y llega a la esquina, da vuelta en Irving Street —esto lo contará algún día—, Cambridge, la calle donde vive el profesor William James a quien —cómo podría dejar de contarlo— le debe la vida pues fue quien presentó a su padre y a su madre —pero vamos a lo otro—, en esa calle donde vive también el profesor Royce —*Josie! Josie!*— quien un día le dice: Así que escribes, Estlin, y lo lleva a su estudio y le lee en voz alta los sonetos de Dante Gabriel Rossetti, desde entonces —E. E. va a contarlo— nunca dejará de escribir sonetos —pero algo más: Rossetti era pintor. Ya es primavera.

Cummings había terminado cinco años de estudios literarios en Harvard y se hallaba establecido en Nueva York cuando escribía este poema. Desarrollaba por entonces una doble actividad como poeta experimental y pintor cubista. Ahora está tratando de escribir algo que no hable de la primavera pero que tenga esos colores o esas fases, o la oscuridad bajo la blancura o la oscuridad de la ciudad cuando casi sobreviene la nevada y la gente habla adentro del clima en casas como cubos una igual a otra. Cummings había conocido el cubismo al asistir al *Armory Show* en Boston, 1913,

En primavera, antes de la guerra

Jaime Moreno Villarreal

Tomó una hoja, la sostuvo frente a los ojos velando la luz de la lámpara y la miró por mucho tiempo, no iba a escribir sobre la primavera, pero esos colores debían transparentarse porque en el papel está la delgadez cuando la nieve se quiere gris o lodo y el cielo se desnuda, los amarillos de la lámpara vistos a través hacen praderas en la calidad desigual del tejido como campos de flores, de las más pequeñas, silvestres, no, esta luminosidad tiene que estar habitada, es el inverso exacto de la oscuridad en el cuarto de un niño, las sombras se movían en el volumen de lo oscuro, primeras imágenes que son temidas antes de la existencia de los duendes, embriones formados de una vejez de alas de polvo sobre las paredes, el papel a contraluz donde lo feo y lo malo se alumbran de

blanco al meterse bajo la sábana, que la sábana caiga sobre uno para conjurar lo oscuro haciendo otra oscuridad más íntima en nuestra respiración, sábana papel enrollado como mar sin peso sobre el sueño, para caminar bajo la nata flotante de la niebla por la cordillera de nuestro pequeño cuerpo acostado, recogido, montaña donde tenemos frío y salir a respirar un pez a la luz de la luna pero sin abrir los ojos, abrir los ojos luego bajo la sábana: fosforece y suena, mañana el sol despertará y va a lavar tus cobijas de aguanieve.

Pero él no quiere escribir sobre la primavera, ese blanco superior de la sábana, eso es la luna, eso son los labios de la luna, la boca, los párpados de la luna caen como un beso de buenas noches, luna sobre las mejillas o sábana cubrién-

y se había mantenido al tanto de la vanguardia a través de revistas de arte y literatura. En 1916-1917 empieza a experimentar en busca de una poesía que tenga valores visuales, espaciales, sonoros y sintácticos que ya están presentes en la tipografía futurista y vorticista, pero que para él sugieren un uso alterno de la máquina de escribir, palabras pegadas

escalona-

mientos

versos

verticales

vulgarismos nopoéticos comas, sin espaciamento etcétera, eso es lo que está haciendo ahora al escribir o distribuir o concebir sobre la página este poema que quedará junto con otros experimentos guardado en una carpeta durante algunos años, más de sesenta, se verá, pues en breve el presidente Woodrow Wilson declarará la guerra de la democracia contra la tiranía prusiana... ya la declaró, e inmediatamente el joven pintor y

poeta se enrola —al día siguiente— como socorrista voluntario en una unidad de la Cruz Roja para ir a Francia, siguiendo una inquietud también estética. París en primavera. Al llegar a Francia no será asignado de inmediato a su unidad, por lo que pasará un mes franco y conocerá a Marie Louise Lallemand & a Berthe, luego a los 23 años desnudo en una cama, alrededores del Faubourg Montmartre & asistirá dos veces al Ballet Ruso para ver a Nijinsky en *Petrouchka* de Stravinsky & estará presente en la premier de la *Parade* de Satie con escenografía cubista de Pablo Picasso, pero en este momento trata de concentrarse en el poema que comienza a desplegarse en el espacio, y por fin, cuando sea llamado a concentrarse y enviado a una zona de donde los alemanes se habrán retirado (en la primavera), casi no conocerá acción y a los pocos meses desaparecerá súbitamente. Será declarado oficialmente muerto.

—Me acuerdo ahora de un poema de sus años de estudiante —pudo haber dicho, al llorarlo, su amigo y condiscípulo de Harvard John Dos Passos (pero estaba también de socorrista en *la guerra*)—, y que puede servir de antecedente del que escribe ahora:

Un viento pintado ha surgido
Limpio de la oscuridad podrida,
Lanceando a los lobos ahitos de lluvia.

Un asalto azul arrastra al cielo.
Estridentes de sol las alturas bullen,
La inmensidad se comba de banderas.

Ángeles laboriosos
Remueven con palas la luz en el cielo.

Al carnaval, al carnaval,
En listones de fuego encarnado,
A voces de risas doradas,
Dios conduce el mundo tintineante.

Esto es pintura —continuaría su amigo—, pintura francesa, es el *Mardi Gras* de los impresionistas. Pero verá usted que no hay aquí nada de las novedades mecanográficas que introducirá un poco más tarde. Le digo algo más: hay que buscar al malogrado Cummings que escribe esta noche, en algún lugar entre Cézanne y el cubismo.

Pero no estaba muerto, estaba preso en una cárcel francesa. Cummings escribirá en sus memorias de la cárcel (*The Enormous Room*, 1921): "*I am by profession a painter and a writer*", y mucho tiempo después, al preguntarse públicamente sobre sí mismo, preguntará por "*a poet and a painter named EE Cummings*". A su regreso ileso de Francia —no ileso, acota Berthe *Her Nudity seats Itself sharply beside*— preparará dos cuadros cubistas, "Ruido" y "Silencio" para la exposición de la Society of Independent Artist, primavera de 1920. De su memoria sobre la cárcel, la crítica saludará como "cubista" el último párrafo, la descripción que hace de Nueva York al volver en barco:

La alta, imposiblemente alta, incomprendiblemente alta ciudad hacia lo alto cargándose sobre sus espaldas, hacia la intensa luz solar ligeramente inclinada a través de las octavas de sus fillos paralelos, caminó inclinadamente hacia arriba, hacia la firme intensa luz solar nevada; los ruidos de Estados Unidos palpitaban casi



E.E. Cummings *Autorretrato*, 1945, óleo sobre tela.

con humaredas y puntos apresurándose que son hombres y son mujeres y son cosas nuevas y curiosas y duras y difíciles y vibrantes e inmensas, que se elevan firmemente con gran paso ondulante hacia la inmortal luz solar...

A su vuelta, Cummings compartirá departamento en Nueva York con Dos Pasos, cuya novela sobre Manhattan (1925) será celebrada como "de técnica cubista".

En fin, es obligado que ignore, esta noche en que escribe, que en este año de 1917 aparecerá en Francia un volumen dedicado a un muerto en acción en el mes de mayo, volumen titulado *Calligrammes*, cuando pone la hoja de papel en el carro de la máquina y escribe o reescribe o desmonta un poema en verso libre y comienza a jugar con la máquina de escribir y elige, bueno, hacer un poema que sea como una pintura sobre la página, para lo cual es necesario Cézanne o hacer uso de una paleta amplia que se concentre en zonas como imágenes brumosas o de luz tocada aquí y allá atmosféricamente, y entonces Cummings ya escribe este poema en el que se atreve a partir las palabras para darles una disposición espacial que evoque manchas de color, sensaciones gustativas, olfativas, imágenes que son de luz y de celaje o humo, y la sugerencia de una locomotora que casi está ya visualmente presente en la palabra locomotora con todas esas ruedas de la o y la chimenea de la l pero ahora verticalmente en chimenea y volutas de humo, un jarrón que arrojará violetas



Cuando en 1925 Cummings recupere este poema y lo coloque a la cabeza de su tercer libro, *XLI Poems*, la disposición tipográfica habrá variado notablemente y la puntuación habrá ingresado

para conjurar la ambigüedad. Las palabras estarán entonces distribuidas en una sola columna de humo que sugiera un caligrama, conforme el poeta se aleja ostensiblemente del uso de la página como tela policromada. Hubo ahí una elección que se mantendrá a lo largo de su obra poética: hacer un poema visual sin pintarlo. Es como si Cummings hu-

biese dicho No, no tengo que hacer pintura en mis poemas. Soy pintor. □

• La primera versión de "The/sky/was", que aquí se reproduce, fue recogida póstumamente por George James Firmage y Richard S. Kennedy en *Etcetera. The Unpublished Poems of E. E. Cummings*, Nueva York y Londres, Liveright, 1983.

El alivio de Goethe

Hugo Diego Blanco

"Asimismo he de mencionar aquí una particularidad de mi modo de ser. Siempre que sobre el mundo político se cierne alguna nube amenazadora, me refugio, obstinadamente, en lo más apartado de nosotros. Por eso, a mi regreso de Karlsbad, me consagré con mayor solicitud al estudio del Imperio Chino." Esta confesión de Goethe seguramente fue motivada por los estragos que provocó la batalla de Leipzig en 1813. Es conocida la prolífica historia del agobiado espíritu alemán y de su desdoblamiento en densos tratados filosóficos y en los casi interminables estudios de teoría social y política. Menos común en esta imagen ya típica es la figura de un poeta cuyas preocupaciones eran aliviadas con el estudio de la historia de un imperio irreal aunque tangible. Ignoro qué libros sobre China existían en la biblioteca de Goethe. Tal vez traducciones hoy perdidas de libros de la dinastía Tang que fueron comprados en Macao por un comerciante inglés y que después serían trasladados al alemán por un misionero de Estrasburgo. O quizás las primeras versiones manuscritas de un libro de poesía que originalmente estuvo compuesto por doscientos cincuenta mil versos y que el paso del tiempo redujo a catorce mil versos, después a tres mil, para terminar siendo una indecifrible historia escrita con novecientas resplandecientes palabras.

Goethe, en una conversación con Eckermann, mostró la profunda pena que le causaba ver a un hombre inteligente como Schiller "torturarse con sistemas filosóficos que no podían ayudarlo". Goethe eligió refugiarse en los libros que replegaban las calamidades de Occidente con las leyendas orientales. La tristeza de un poeta, los vastos dominios de un Imperio y la necesidad moral de mirar a lo lejos son cisnes ciegos que esconden una batalla en donde el pensamiento se enfrenta con las malas influencias del sufrimiento. En el límite de un presente envuelto en un tiempo nublado, Goethe prefería como respuesta una historia secreta y distante y su inquieta inteligencia descansaba leyendo las reflexiones de un filósofo chino que nació en un clemente invierno, en la undécima luna del año vigésimo segundo del reinado de un emperador que fue destruido por su inmodestia. Aquel filósofo había sido testigo de los desórdenes en la corte que fueron provocados por las hermosas mujeres que un reino vecino había regalado al emperador para que éste se olvidara del bien y las antiguas costumbres. El pensador chino estaba convencido de que un imperio debería ser guiado con virtud y buenas ideas por los designios de un rey filósofo y en el caso de que aquél no lo fuera, tendría que hacerse aconsejar por ministros filósofos. El hombre que nació en