

ENTREGAS DE
LA LICORNE



9-10

MONTEVIDEO 1957

DIRIGIDA
POR
SUSANA SOCA

CONSEJO DE REDACCION: SAN JOSE 824

COPYRIGHT 1957 BY: ENTREGAS DE LA LICORNE
IMPRESO EN EL URUGUAY PRINTED IN URUGUAY

SUMARIO

SUSANA SOCA: *ENCUENTRO Y DESENCUENTRO*

BORIS PASTERNAK: *DOS POEMAS*

BORIS PASTERNAK: *MEMORIAS*

FRANCIS PONGE: *L'ABRICOT*

JORGE CARRERA ANDRADE: *AUROSIA, NUEVO PLANETA*

RUDOLF PANNWITZ: *PLATON, EL MEDITERRANEO Y EL MISTERIO OPTICO*

THEO LEGER: *MELANCOLIE DE LA TERRE*

THEO LEGER: *MEMOIRE*

J. R. WILCOCK: *DIALOGOS CON EL PORTERO*

PIER PAOLO PASOLINI: *L'ITALIA*

FERNANDO PEREDA: *ABRAZANDO BROTAN ABRAZOS*

MARCEL JOUHANDEAU: *LA MUERTE DE LA DUQUESA DE CHOISEUL-PRASLIN*

CRONICAS

P. ANDRE VINCENT O. P.: *ARQUITECTURA SAGRADA MODERNA*

HARMAN GRISEWOOD: *LAS NUEVAS ARTES DEL SIGLO VEINTE*

JOSE A. AGUERRE: *SENTIDO AMOROSO Y TEOLOGAL DEL "SANTOS VEGA" DE FERNAN SILVA VALDES*

JOSE MORA GUARNIDO: *EL JUGLAR*

GUIDO CASTILLO: *"EL COSTADO DEL FUEGO" DE RICARDO PASEYRO*

NOTAS

S.: *ALBERT BEGUIN*

ARTURO SERGIO VISCA: *MARIA ADELA BONAVITA "POESIAS"*

GUIDO CASTILLO: *SHAKESPEARE Y EL CINE — RICARDO III*

DOMINGO LUIS BORDOLI: *LANZA DEL VASTO*

ENCUENTRO Y DESENCUENTRO

por
SUSANA SOCA

ANTICIPAMOS este fragmento de las memorias de Boris Pasternak, traducidas al español para ser publicadas en esta revista. Y lo elegimos porque se manifiesta en él tal unidad, tal conformidad con el espíritu y la entera obra del escritor, que aparece fundamental para el conocimiento de uno de los más grandes poetas actuales.

La sutileza verbal, que constituye el máximo obstáculo para su traducción, evidencia un deseo incesante de transportar al mundo del lenguaje las grandes fuerzas elementales que lo atraviesan a cada instante y conviven dramáticamente con él; esta sutileza es la forma de un torturado deseo de claridad. El niño, sin saberlo, sentía la identificación del inmenso bosque con el canto de todos los pájaros; y para él la música de Scriabine expresaba, en el específico lenguaje de su siglo, la propia exaltación, y se incorporaba, también, a la espesura sonora. Así, para nosotros, el poeta se identifica con el inmenso bosque lleno de cantos indivisibles. Su poder agobiador de experimentar y transmitir simultáneamente la violencia de la alegría y de la angustia, nos lleva hacia las cosas que no conocemos, nos lleva a un misterioso estado de familiaridad con las cosas, el sonido, las formas, la vida.

Me habían hablado de Pasternak con admiración, pero sólo cuando, hace algunos años, leí unos pocos versos suyos puestos en francés, percibí la distante fuerza, más bien sugerida que transportada al idioma extranjero, y supe que estaba en presencia de una de las grandes voces de la poesía contemporánea.

Empecé, con esfuerzo, a buscar textos originales de Pasternak, y recuerdo ahora al pintor Nicholas de Staël, trágicamente desaparecido, que

los buscó en Londres sin hallarlos, y que, finalmente, me llevó una revista, ya antigua, en la que había varios poemas de Maiakowsky y algunos de Pasternak; ambos me parecieron inaccesibles. Yo conocía apenas el ruso, pero Pushkin, Lermontov y el mismo Alexander Blok me habían dado la impresión de que podría entenderlos. Maiakowsky me apareció dotado de una fuerza deslumbrante, frenética, que subyugaba saliendo de todas las fuentes de la lengua hablada, escrita, cantada. Y en lo que a Pasternak se refiere, la impresión de hermetismo fue aún mayor, pero percibí un canto perfecto al cual se ajustaba secretamente el sentido de los versos leídos en francés, un canto ineludible que llamaba a seguir y a conocer.

En tiempos de adolescencia y en circunstancias parecidas me había sentido bruscamente llamada hacia el mundo poético de Rilke, y conocía la rareza de tales encuentros.

En estas memorias encontramos el sentido profundo de lo que las breves noticias autobiográficas repiten: la fecha de su nacimiento, la influencia de su padre, el pintor Pasternak, y de la pintura en general, la de Scriabine y de la música, su primera vocación, y la irradiación constante de Tolstoy a través de toda su infancia. Nos habla de algunas influencias, la de Baudelaire, la de Blok, y refiere el encuentro, en 1917, con Maiakowsky, y la fundamental amistad recíproca que relatara en el libro juvenil dedicado al poeta.

Entre los dos creadores se manifiestan las diferencias temperamentales tradicionalmente visibles en la familia de la poesía. La creación auténtica habla en un doble lenguaje, el directo y el indirecto, sólo la proporción entre ellos es variable. Pertenecen al dominio de la grandeza poética la posibilidad de encarnar la multitud, el mundo real, las aspiraciones comunes, superadas y confundidas en una exaltación particular, y el poder de hacerlas oscuramente perceptibles para todos. Otro aspecto constante de la poesía es aquél en que el mundo presente está contenido, también, pero diluido, arbitrariamente mezclado, al parecer, con otras experiencias interiores; y, en general, es sólo claramente perceptible a quienes están más o menos familiarizados con el lenguaje de la poesía.

Pasternak pertenece a la línea de los poetas secretos, en los cuales la experiencia humana va haciendo ocultamente el verso. Así y de radiante manera percibimos la experiencia religiosa en la poesía de G. M. Hopkins, el poeta más secreto de todos.

Traductor de Shakespeare, y viviendo como pocos en el mundo shakespiriano (Hamlet y Othello le han inspirado los más originales poemas), Pasternak suele mostrar afinidades y coincidencias con algunos poetas alemanes, franceses e ingleses, y representa en la moderna poesía rusa un aspecto universalizado. Pero lo esencial es que ese aspecto se fusiona y combina siempre con los elementos vivos de la naturaleza, y el

mundo rusos; parece tocar la tierra para recobrar fuerzas a cada momento, y ella constituye una presencia latente que reanima el fuego de la poesía con todas sus raíces y ramificaciones transportadas a la inmensa lengua, con la que coincide hasta el punto que, si el hombre hubiese vivido en otros países, esa poesía sería inconcebible.

Ella pasa con específica rapidez de lo temporal a lo intemporal, y continuamente los une, pero, en un plano de interioridad, se nos aparece tan ligada a su época que no podríamos nunca separarlas. El poeta existe en el mundo presente, mas sin limitarse a él; participan, entran en su experiencia los movimientos de la tierra que lo rodea, lo que acaece en ella y su repercusión en el resto del mundo, y todo coexiste con multitudes y paisajes, pero los fragmentos vivos de esa realidad nos llegan trascendidos, llevados hacia una realidad poética más vasta, en la que el propio tiempo aspira a identificarse con el tiempo.

Para unos, Pasternak es el más grande de los poetas actuales de lengua eslava, para otros no es un poeta realista. Nosotros lo consideramos como un poeta de la realidad, en cuya obra realismo y superrealismo aparecen y desaparecen uno y otro como integrantes de la fuerza espiritual y la fuerza telúrica difundidas hasta en sus versos más formales y breves, y esas fuerzas transfiguradas por el canto nos comunican la experiencia del hombre.

El propio Pasternak ha sido atormentado no sólo por la idea de que sus versos eran demasiado individuales para expresar el "pathos" de la realidad que actualmente él lleva en sí, sino más aún por la idea de que la poesía no puede expresar esa realidad. Y acerca de este tema el poeta escribe en una carta: "Pero todo esto no es nada. No son más que bagatelas. Tengo el sentimiento de que una época absolutamente nueva de tareas y de preguntas del corazón y de la dignidad humana, muy diversamente resueltas, —época silenciosa, que nunca será proclamada o promulgada a voz en cuello— nace y crece de día en día sin que uno se de cuenta. Y no es propio de poesías desligadas y particulares el meditar sobre estas cosas tan solemnes, tan oscuras y nuevas. La prosa o la filosofía son las que pueden intentar ocuparse de ellas. Por lo tanto, lo más importante que he podido hacer hasta ahora, durante toda mi vida, es la novela "El doctor Jivago". (...) Me avergüenza la circunstancia verdaderamente triste de que se me haya hecho un renombre exagerado por mis escritos primeros, y que no se conozcan mis trabajos recientes (la novela, sobre todo) de una significación completamente distinta".*

Nosotros encontramos en la prosa lo que el verso nos sugería. Percibimos que ambos forman parte de una misma realidad, y que el sentido

* De la respuesta de Boris Pasternak a la carta que se menciona más adelante.

de lo actual y de lo general aparece siempre en él, sea cuando trata, como últimamente lo ha hecho, los temas evangélicos, sea en los más individuales poemas de amor, como en "Sin Nombre", sea en "Casa de Salud", donde el poeta parte de la descripción más perfecta del hombre que ha querido morir, de los camilleros, de la ambulancia, de la multitud a la que interrumpe el paso, y hasta del menear la cabeza de la nurse que llena el cuestionario; pero esa descripción, vista de adentro, es inseparable del poder de subjetividad que se va desenvolviendo en ella hasta llegar al tema de la presencia divina.

En un fragmento de sus memorias de infancia, traducido hace tiempo al francés para la NRF, el poeta refiere una visita a la casa de Tolstoy, a la que solía concurrir cuando niño, acompañando al pintor su padre. Describía el encuentro en la estación con una mujer erguida y un hombre consumido, cuyos nombres ignoraba. Sólo supo que no podría olvidar jamás la mirada brillante y poderosa de la mujer y la voz baja y envolvente del hombre; mucho más tarde se enteró de que eran Rainer María Rilke y Lou Andreas Salomé.

Ultimamente, en un tren que partía de Moscú, yo miraba por la ventanilla hacia las estaciones sucesivas, calculando distancias para saber cuál era Astopovo. En el andén, ante la típica construcción de madera, dos campesinos, un hombre y una mujer, caminaban discutiendo con calor acerca de algo que habían ido a buscar a la estación. Eran jóvenes, altos y flacos, de cara aguda y decidida, vestidos de modo muy similar, con cortos abrigos negros y altas botas de hule, indiferentes al frío, caminaban en una noche todavía sin nieve, heladamente tranquila. Yo no existía para ellos, y trataba con desesperanzada ansiedad de captar algo de sus pensamientos. Se me aparecían ligados a la inmensidad de la tierra que los rodeaba, surgidos de ella, inaccesibles para quien no la conociera en lo profundo. Y bruscamente supe que en mi memoria estaban secretamente vinculados a la visión cosmopolita de Rilke y de la imperiosa amiga, identificada, para mí, con la joven de Sils María, que, a través de Nietzsche, había vagado por mis lecturas de adolescencia.

Mi primer texto de ruso había sido un libro de Tolstoy, hecho para los campesinos de aquellos lugares, y antes de llegar a ese sitio, —esas gentes, ese paisaje— lo había vivido en el libro y en el momento del encuentro del poeta con las dos conocidas figuras; y, a pesar de la transformación de las cosas, con la familiaridad arbitraria de los sueños, podía seguir andando y captar algo de un mundo que aparecía como cerrado.

Habiendo vuelto a Moscú días más tarde, un sábado a las doce llegué a la "Asociación de Escritores" y me enteré de que el lugar en que me encontraba (una casa de estilo francés de fines del siglo XVIII) era la típica casa de "los Rostov", inolvidablemente descrita en "Guerra y Paz". Supe,

al mismo tiempo, que Pasternak había estado ahí unos minutos antes; me dieron el número de su teléfono, advirtiéndome que acostumbraba pasar el fin de semana en el campo, aunque algunas veces volvía a la ciudad el domingo a las siete de la tarde. A las siete comencé a llamar pero nadie respondía; comprendí entonces que, si bien en un sentido general había ido a conocer un mundo, en un sentido individual había ido a buscar a una sola persona. A una persona que no sólo debía ver sino que podía perfectamente haber visto.

A las cuatro de la mañana tenía que salir irrevocablemente, a tomar un avión para Viena; le dejé, entonces, a Pasternak unas líneas escritas con una letra tan perturbada que creí no la entendería, diciéndole que la poesía actualmente cuenta tan poco en el mundo que tiene que ser admirable para conmovernos (en particular, súbitamente y desde lejos), y que tal cosa me había sucedido con su poesía.

Ahora, evocando aquella espera, recordaba obsesivamente el teléfono, el inmenso escritorio, la sala con los muebles Imperio agrandados para Rusia y los objetos a la moda de mil novecientos, igual que las ventanas y sus cortinas de apretado encaje, como si el mundo se hubiera detenido en aquel cuarto. Pero al alzar esas cortinas aparecía la Plaza Roja con un tránsito pausado e incesante, el mismo número de coches detenidos y las luces mesuradas de la plaza, y las señales rojas y verdes de las esquinas. Hacia la derecha estaba el mundo bizantino con el típico muro del Kremlin, en el interior del cual se divisaban las paredes de los palacios del siglo XVII parecidos a los de París y, a la vez, a los de Lisboa; hacia el otro lado del muro, el mausoleo con las filas que, también pausadas e incesantes, esperaban; y en el fondo los colores nuevos para mis ojos de la catedral de San Basilio, que, edificada en el momento de su derrota, recuerda memorablemente, en pequeño, la grandeza de la Tartaria. En frente el Museo Histórico, que servía de transición entre las épocas y luego, hacia la izquierda, los grandes bloques interminables, que hacían pensar en Nueva York.

La historia y sus cambios, lo sucedido y lo que sucedía estaban corporizados en estas formas e imágenes, y por ellas era imposible no remontarse al sentido de los órdenes de la arquitectura y, a través de éstos, volver a la historia viva. Nada podía ser separado y no había reposo posible para los ojos, ni tampoco deseo de reposo en aquel gran silencio que hubiese llevado a descansar.

Recientemente recordé que ya no estaba en el cuarto de los muebles Imperio, cuando llamaba insistentemente a Pasternak, sino en otro que sólo miraba hacia los grandes edificios nuevos de la izquierda; y sólo la posición de la mesa y del teléfono eran las mismas.

Pero la realidad y la poesía habían formado un clima único, como en el poema en que el enfermo reconoce sobre el muro reverberante del hospital las luces de la inmensa ciudad. Y la razón ya no podía separar aquello que la visión había reunido.

A la mañana siguiente, al llegar a Kieff, azulado bajo un sol para mí imprevisto, recordé un verso anterior, que decía algo semejante a "éste es el Kieff mío, el de piel de oro", y pensé que me despedía del poeta un poco como si lo hubiera encontrado.

Es característico de esta poesía el reunir en la incandescencia de la pasión las cosas que parecían separadas y el transportar esa pasión a formas poéticas particularmente sutiles, sin que ella se retire o se esconda. La auténtica sutileza es escrúpulo de precisión, es una angustiosa necesidad de superponer precisiones, de desmenuzar, con una objetividad sin tregua, los propios estados subjetivos.

En nuestro poeta se hace posible el pasaje breve y directo de lo pasional a lo formal, a través del río del canto que actúa como elemento mágico. Parece cercar con todas sus fuerzas la cosa viva que ha dado origen al verso, para que no huya sin ser entregada al poema; sea para exorcizarla, sea para identificarse con ella, la ha de llamar ritualmente con todos los nombres de palabras, rimas y ritmos.

El verdadero canto siempre es encantación, pero sus formas varían de acuerdo con el poeta y el tiempo. La singularidad de esta poesía está ligada a una relación, misteriosamente individual, entre la palabra y la música propiamente dicha; parece surgir del acercamiento espontáneo del proceso poético al proceso musical y realizar entre los dos mundos frecuentes transposiciones. Ciertos temas vuelven con devoradora insistencia a través de un poema, y el poeta, para expresarlos, se sirve, como de signos secretos, de una aparente repetición de palabras que no son del todo las mismas o cuyo sentido se completa de acuerdo con su posición en la frase. Frecuentemente se sirve de la rima como de un punto de apoyo para volver al tema que ha producido el delirio poético, ella lo inspira y libremente lo guía hacia lo esencial.

En uno de sus poemas dice que "la rima no es fatalidad, es la ficha dejada en el vestuario para poder entrar con ligereza en otro mundo".* Percibimos que ella está ligada a la orquestación general de poemas enteros; en cualquier punto del verso encontramos ecos evidentes o secretos en parentescos sonoros entre una y otra palabra, correspondencias eufónicas alternadas, asonancias y aliteraciones sin número.

Combina las palabras simples y exactas de todos los días con otras raras o ambiguas, nuevas o desusadas. Indiferente al tiempo, trabaja en lo

* "Esprit", marzo de 1957.

antiguo y hasta en lo anticuado, como en lo reciente y último, formando el todo simultáneo que su verídico lenguaje poéticamente le exige.

Suele servirse de las estrictas reglas anteriores y, casi sin alterarlas, parecería que las inventara. El frenesí entra en las medidas líneas, desplazando apenas su posición en la página escrita.

Llama en su ayuda a todas las voces del sentido y del sonido para emprender el camino entre la sensación y la visión.

El primero de los poemas que se publican en este número fue elegido, a pesar de su intraducible canto, porque me parece resumir no sólo el sentido de una de las obras poéticas más considerables de nuestro tiempo, sino también el sentido de la comunicación del poeta con todas las cosas; esa comunicación que es exclusividad y total exigencia.

Las cosas lo apremian, lo llaman, y está forzado a entrar en ellas y a no salir sin intentar llevarlas al mundo; está habitado simultáneamente por ellas, sin poder elegir entre una y otra. Y ellas y el paroxismo que las une entran en el molde de las doce sílabas en que escribiera Pushkin, divididas en líneas de ocho y cuatro. Aunque ya en su infancia, mientras escuchaba a Scriabine, había sentido que nuestro siglo sólo podía expresarse con sus propias voces, vuelve a Chopin, porque encuentra encarnadas en su voz las cosas reales y vivas que encuentra en él mismo y que quiere desesperadamente poner en ocho líneas, porque si eso fuera posible, ocho líneas bastarían.

Las cosas están ahí, presencia, perfumes ruidos, colores y contradicciones contenidas en el amor que las une y en el descubrimiento, vecino del amor.

Las cosas enumeradas entran con violencia en esa tan concentrada forma y representan a aquéllas que no menciona. Los nombres particulares de la rosa y la menta estaban presentes, en el momento del canto, pero, no sólo expresan a la rosa y la menta; sino a las flores y plantas de todos los jardines. Los nombres están ligados mágica y verbalmente al canto que los contiene, y por él vuelven a aquel origen musical de su primera inspiración.

Dentro de la poesía moderna, que tiende a realizar diversamente su propia música, lo que sorprende en Pasternak no es la sonoridad ni el acuerdo profundo entre las partes, sino la reminiscencia persistente del más antiguo tiempo en que la poesía y la música eran inseparables. Parecería que la poesía respondiera a un llamado, y aunque libre de la sujeción anterior, aspirara, por su solo impulso y sus medios, a reunirse de nuevo con la música en su fuente común.

La imagen final de este poema, consabida imagen de la tensión, nos muestra la cuerda y el arco identificados con el juego y el tormento. Y una

vez más recuerdo la insistente frase de Eluard —con el cual el poeta ruso tiene manifiestas afinidades, en algunos aspectos del lenguaje poético—: “Yo no vuelvo a encontrar nunca en aquello que escribo, aquello que amo”. No sé cuál es la interpretación de Pasternak, pero la emoción de este poema está ligada, para mí, a la imagen de un violín, con el nervio y el arco. El que crea, en el difícil acuerdo del juego y el tormento, hace su música, pero no puede escucharla nunca; si la oye, no puede reconocerla, porque se le aparece como si fuera indefinidamente otra. Sólo queda la presencia del juego y el tormento, desde el principio hasta el final. Pero otros escuchan; alguna vez la música se hace en ellos y, como siempre, ésta es la realidad de la poesía.