





Conocimiento del verano  
y otros poemas

Conocimiento del verano y otros poemas/ Delmore Schwartz  
–1ª ed. Buenos Aires, 2023–

ISBN 978-987-4914-21-7

© Delmore Schwartz: *Selected Poems* (1938-1958)  
*Summer Knowledge* (New Directions, 1967)  
© Daniela Camozzi, por la traducción  
© Walter Cassara, por la traducción y el prólogo  
© Huesos de jibia

Pasaje Robertson 522  
(1406) C.A.B.A.

[huesosdejibia.com](http://huesosdejibia.com)  
[facebook.com/editorial.hdj](https://facebook.com/editorial.hdj)  
[instagram.com/huesosdejibia](https://instagram.com/huesosdejibia)  
[huesosdejibia@gmail.com](mailto:huesosdejibia@gmail.com)

Edición: Walter Cassara  
Diseño: Fedra Giraldo

Motivo de portada: © Ben Shahn, *Liberation*,  
París, 1945

Hecho el depósito que indica la ley 11.723  
Impreso en Argentina

DELMORE SCHWARTZ  
**Conocimiento del verano  
y otros poemas**

Edición bilingüe  
Traducción de Daniela Camozzi  
y Walter Cassara



## PRÓLOGO

Mucho más que las tres laboriosas Parcas o que los tres severos jueces del Hades, aquellos que quedamos boyando eventualmente en esta orilla del mundo, como testigos de descargo o simples sobrevivientes, solemos proceder de un modo bastante ambiguo con los muertos: queremos abrigarlos al calor de nuestros mejores recuerdos, y en cambio solo les ofrendamos una posteridad fría e impertérrita bajo una losa de mármol, o en el corazón de piedra de la Esfinge donde, paradójicamente, quedan desterrados para siempre de ellos mismos, de su verdadera vida y de su propia singularidad. El caso de Delmore Schwartz (Nueva York, 1913-1966) resulta uno de los más emblemáticos en este sentido, el lector que llega a él lo hace casi siempre de un modo espurio, oblicuo, a través de la memoria de algunos coetáneos que lo conocieron, y que nos dejaron por escrito un esbozo de su personalidad: John Berryman, Randall Jarrell, Robert Lowell, James Laughlin o Saul Bellow, entre otros; su obra parece intangible en proporción a los fastos de la crónica literaria, y su vida parece haber quedado relegada, también, a los caprichos de una quimera, no es la suya sino que es “la vida de un poeta americano...”. De hecho, así ha apostillado el escritor James Atlas su biografía de Delmore<sup>1</sup>: *la vida de un poeta americano*, lo cual equivale a la vida de un mero epítome, de un expediente clínico o jurídico, de una franquicia mitológica, de una falacia *ad hominem*; porque “nada mata tanto a un hombre” –según prevenía Jacques Vaché al comienzo de *Rayuela*– “como obligarlo a representar un país”<sup>2</sup>, u obligarlo, sobre todo, a representarse a sí mismo, sin la posibilidad de ser otro. No obstante, que alce la mano quien no esté dispuesto a dejarse falsear en aras de la propia genialidad, aunque solo sea a través del dudoso homenaje de unos pocos camaradas y discípulos. Y enseguida, surge una

1 ATLAS, James: *Delmore Schwartz: The life of an American poet*, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

2 V. CORTÁZAR, Julio: *Rayuela*, Bruguera, 1983.

pregunta: ¿en qué momento de inercia un escritor renuncia a su propia vida y empieza a vegetar en el fondo anecdótico de los amigos, o en los bajos fondos de la alta cultura? Y luego, ¿cómo habrá sido exactamente la vida de un poeta americano durante el primer tramo del siglo XX? En principio, tiene que haber despuntado del oscuro deseo de revancha social de unos inmigrantes rumanos que debieron abandonar con lo puesto una Europa al borde de la extinción; vale decir: la de un Moisecito dacio, de bucles rubios y manos frágiles, muy despierto y estudioso, con cierta predilección instintiva por el marxismo, y con amplios conocimientos librescos acerca de todo, desde el psicoanálisis y el cine, pasando por la industria automovilística, James Joyce y los *scores* de la liga de béisbol. Luego, tiene que haber transcurrido en los portales de un barrio obrero de Brooklyn, más o menos entre el largo y gélido paréntesis de la Gran Depresión y el asesinato de Kennedy; tiene también que haberse quemado los nervios a lo largo de una carrera fulminante, con éxitos definitivos y prematuros, y luego, lo fundamental: debe de contar en su foja de servicios con un lento descenso a los inferos, ungado de ginebra y barbitúricos, largos pleitos conyugales y asiduos viajes en taxi al psiquiátrico.

Lo peor que puede ocurrirle a un poeta es malgastar sus dos facultades esenciales, la imprevisibilidad y la invisibilidad; amontonarse con el propio clisé póstumo; andar tropezando a la zaga de la juventud, del aplauso ilusorio, de la crítica o el olvido —no menos ilusorios—; convertirse en la estatua malviviente del naufrago, el barco ebrio encallado en la Quinta Avenida... Lo peor y lo mejor que pudo ocurrirle a Delmore Schwartz fue “renacer” en Von Humboldt Fleisher, el personaje —o más bien, el espectro— que discurre por *El legado de Humboldt*, la célebre novela de Saul Bellow que ganara el Pulitzer en 1976. Sin duda, este libro es una sutil y ambigua ofrenda a una de las figuras tutelares de Greenwich Village, gran maestre étlico en las noches sedientas del *White Horse*, pero también es un mausoleo inexorable del cual el Delmore en lengua viva ya nunca podrá escapar. El mausoleo es América y el personaje o espectro, un *poncif* mordaz y ególatra, condenado a sobreactuar el papel del “poeta americano moderno” en los márgenes de una sociedad regida mayormente por agentes de bolsa, pícaros y actores



ilustres, ricachones de pelambreira indómita y marines que gorjean el perfume del napalm en las mañanas.

\* \* \*

Cuando alguien se asoma a la vida privada de un escritor a través de sus biógrafos, cuando alguien se asoma a la vida privada de cualquier persona en general, lo que espera es descubrir la trastienda de la representación, el rosario de incoherencias que por lo común se mascullan durante el desayuno, los gestos deshechos, todavía asediados por las cicatrices de la noche, el aura del hombre o la mujer que bulle en el mismo plano que las entrañas; en otras palabras, lo que ese *voyeur* espera es descubrir al sujeto verdadero encapsulado en su maleza interior, segregando el tejido informe en el cual ha de fraguarse más tarde la máscara y el personaje; no obstante, la intimidad así concebida, bajo esa medianía sigilosa, esa intimidad intimista –valga el ripio–, de diván freudiano, que nos imaginamos como un punto ciego en donde el yo debería replegarse sobre alguna sustancia primera, o como una prospección al sesgo en el espejo de esa insignificancia ontológica que rellena al personaje o a la máscara social; ese intimismo edípico, pequeñoburgués, caracoleante en su baba narcisista, es algo relativamente nuevo en la literatura y en la vida cotidiana, ajeno por completo a la Antigüedad clásica, y extraño en buena medida a la construcción de la subjetividad romántica, por apuntar el marco histórico más inmediato a nuestro tiempo. Quizás haya sido Baudelaire el primero en emplear dicho intimismo a conciencia, el primero en ceñir la desmesura de la sentimentalidad romántica al culto apático del yo, a la reificación del artista puro, al ceremonial cosmético del dandi; pero el suyo es todavía un intimismo de salón, larvado, feérico, que de algún modo roza el encantamiento de la metamorfosis, el licor amniótico de la fábula: el albatros, el perfume, los felinos, los vampiros, la carroña, la viejita, etcétera, funcionan como entidades sustantivo-alegóricas, destellos heráldicos de la propia fábrica biográfica, cosas que vendrían a personalizar no solo objetos distintivos de una poética reconocible, sino también atributos o predicados de una subjetividad claramente definida.

A propósito de esto, de la percepción o cosificación del yo en el vitral baudelaireano, Jean-Paul Sartre ha escrito que “hace falta necesariamente estar *afuera* para captar los propios caracteres”<sup>3</sup>; no obstante, verdad de Perogrullo, estar afuera y estar adentro a un mismo tiempo, es algo por completo imposible; estar afuera quiere decir, en cualquier caso, no estar ya en ninguna parte, quiere decir la disyunción, la disgregación total, el *regressus ad uterum*...

\* \* \*

El relato más célebre de Delmore<sup>4</sup> bosqueja ese imposible escorzo genital de la propia vida entrevista desde el resumen atávico de la novela familiar, que se proyecta a su vez en el inconsciente colectivo de América. Un tramo hipotético de la propia biografía, que pertenece en verdad a ese inframundo en donde aquello que entendemos por *yo* apenas vendría a ser un sucio detritus flotando en el río laberíntico del no-tiempo, comparece ante la vista del narrador que articula el relato (¿se trata del mismo Delmore a contraluz de sus demonios, parlotando en fase REM, sin la máscara mortuoria del poeta americano?), a través de los parpadeos oníricos de la pantalla: parpadeos por cierto límpidos y muy bien hilados, que se despliegan bajo una fuerte impronta cinematográfica. De hecho, nos encontramos con el narrador ya *in media res*, arrebuñado en la sala de un viejo “biógrafo” de Brooklyn, visionando una película muda en la cual los protagonistas son sus futuros padres, que misteriosamente han sido retratados por la cámara en plena juventud, en los preludios de su relación sentimental, durante un típico domingo de verano estadounidense, tórrido y luminoso; conocemos la fecha en que transcurre el film con exagerada precisión: 12 de junio de 1909, lo cual nos sorprende por tratarse de un sueño, donde la escala del tiempo debería naturalmente ahusarse o desdibujarse entre

3 SARTRE, Jean-Paul: *Baudelaire*, Gallimard, 1988.

4 V. SCHWARTZ, Delmore: “In Dreams Begin Responsibilities” en *Screeno: Stories and Poems*, New Directions, 2004.

los mudos escondrijos de la eternidad; con todo, la fecha es significativa para el narrador ya que rememora el día en que Harry y Rose, en un paseo por las populares playas de Coney Island, hicieron sus solemnes votos de matrimonio; vale decir: el mismo día en que también él o *it* fue solemnemente prometido a su destino, el mismo día en que la simiente –y con ella el estigma del yo– fueron presentados en bosquejo al mundo. En buena medida, los tres niveles de elocución, claramente discernibles en el texto (relato/film/sueño), se van intercalando uno en el otro, de tal suerte que el mecanismo de la ficción se eleva a la tercera potencia, los distintos planos diegéticos se solapan y terminan por reflejarse con exactas resonancias, y el narrador en primera persona –¿embrión o mónada de Delmore en el sueño de los Schwartz?– resulta a un tiempo emisor y receptor, testigo y protagonista oblicuo de las escenas proyectadas en el biógrafo, aunque en verdad urdidas en el cine-caverna del inconsciente, donde cada cosa vendría a articularse siempre mediante una constante molienda metonímica, reflejo de una imagen desmigajándose en otra y en otra y en otra, cuyo gránulo real –si es que lo tiene, si es que no se trata de otra imagen más– nadie parecería capacitado para aprehender en otros términos que no fuesen los privativos (imaginarios) de cada proyector o *dreamer*, al momento de sumergirse en el trance del sueño o en la boca del celuloide.

No obstante, aun siendo apenas un ectoplasma, un girón de niebla flameando en el *logos spermatikos*, uno tiene derecho a manifestarse y decir: ¡corten, esta película ya la conozco! Y justamente, lo más notable de todo el relato, al margen de su pureza sensorial, tan próxima a la economía del poema, se condensa en esa suerte de *insight* o paso al acto, que empuja a Delmore a levantarse bruscamente de su butaca, y a renegar del guión desmintiendo a voz en grito, desde lo más oscuro del laberinto primordial, la gran estafa de la “novela americana” de los Schwartz, en tanto serán –él lo puede atestiguar mejor que nadie– un matrimonio desavenido, en un porvenir no demasiado lejano: ofrenda democrática al progreso liberal que solo engendrará extravagancias, desvelos y esclavitudes de toda laya.

Ciertamente, buena parte de la fascinación de esta *short story* descansa en el aura que irradiaban aquellas películas de

la época dorada del cine mudo, con sus movimientos rápidos, oníricos; los titubeos súbitos de la luz entre cada secuencia de fotogramas, y aquel murmullo aleteante del celuloide girando en su lata como un búho que batiese las alas en sordina (¡un trozo de tiempo crepitando en el devenir puro!). De esta manera, con detalles muy vívidos, las elucubraciones mentales de papá Harry en torno al dinero y al trabajo, el fino bigote en comba del conductor del tranvía, los bañistas de Coney Island asomándose pudorosamente al mar, el carrito coloreado y humeante del manisero, los banderines con franjas rojas y blancas y la orla de estrellitas flameando al final de la rambla, nos metemos de lleno en esa otra película o rollo –la herida narcisista– que va escociendo la visión embelesada del narrador, absolutamente entregado, por lo demás, a la memorable actuación de Harry y Rose, que sin duda habrían podido tener una carrera promisoría en el cine, si no fuese porque estaban predestinados a la ardua tarea de engendrar al pequeño Delmore, y a todos los ogros cíclicos que lo hostigaban, y que al final terminaron devorándolo.

\* \* \*

Quizás no exista imagen más perniciosa del yo que aquella que se refleja en el espejo cóncavo del nombre propio; las reverberaciones del sueño parental, las dentelladas invisibles del fantasma edípico en dicha partícula de la lengua, que no admite ninguna otra inflexión semántica aparte del “ser único” al cual designa; la sutil trama de progenituras, herencias y desherencias –reales e imaginarias– a las que nos somete el juego enmarañado de las filiaciones; los vaivenes fortuitos de esa utopía onomástica en la isla desconocida e inhóspita del propio ser, pueden terminar socavando las raíces de la salud psíquica, con el continuo lastre de la primera persona que ello supone en la experiencia desnuda de la subjetividad. Como ningún otro escritor de su época, Delmore indagó a fondo en el malentendido tragicómico, la figura espectral que puede leerse entre líneas en la inscripción del nombre propio, ese significante vidrioso, vacío y traslúcido como una

telaraña, que nos sitúa inevitablemente y a nuestro pesar, desde el comienzo de la existencia o antes incluso de asomar el hocico al mundo, como un sonido más entre todos los sonidos arbitrarios que se propagan en los zigurats acústicos de la lengua. ¿Y acaso, el derrotero accidentado de cualquier vida no consistiría, después de todo, en encontrar algún rasgo o gesto en común, algún punto de inteligibilidad entre aquello que uno es o aquello que imagina ser, y aquello para lo cual uno fue bautizado mediante su nombre de pila y su apellido? El acto de nombrar no es nunca un hecho inocente. Ya conocemos el peso simbólico que este acto conlleva, según la hipótesis lacaniana: instancia definitiva en la conciencia histórica de la subjetivación, demanda de reconocimiento que se vale de ese gran Otro al que llamamos lenguaje para pronunciarse y construirse, como un discurso que exige su réplica en lo real. Y de ello depende, fundamentalmente, que nuestra vida primigenia se pueda manifestar como existencia, afirmándose de un lado u otro de esa tenue línea de sombra que divide el sueño de la pesadilla, atravesando la noche oscura de la mente por la puerta de marfil o por la puerta de cuerno.

El nombre “Delmore” (aunque en verdad se trataría más bien de un *surname*) parece haber llegado a la lengua anglosajona hacia el siglo XI, en los barcos vikingos de Guillermo el Conquistador, con las invasiones normandas a Gran Bretaña; vale decir que es un patronímico que deriva del anglonormando o francés medieval, en cuyas distintas versiones ortográficas puede apreciarse más claramente su origen foráneo, ultramarino: Delamere o DeleMere, también transcripto como Delamare, Delamar o Delamarre... Sin embargo, nada de esto ciertamente debe de haber pasado por la cabeza de Rose —la joven madre del poeta, una muchacha proveniente de los Cárpatos orientales que apenas sabría desenvolverse en el idioma local— cuando eligió aquel nombre tan cantarín para su inquieto bebé, que por lo demás era simplemente el rótulo del almacén de enfrente que ella solía contemplar semana tras semana, a lo largo de todo el embarazo, desde el balcón de su pequeño apartamento en Washington Heights. El rótulo sonó, a los oídos moldavos de la muchacha, eufónico, misterioso, esférico y —sobre todo— “muy americano”. Y entonces, en un raptó de inspiración (como solo

podría ocurrirle a una madre judía desplazada por las amenazas y penurias de la guerra), decidió que el retoño que llevaba en el vientre se llamaría igual que el cartel de la tienda de comestibles, incurriendo así en el típico desliz del inmigrante que quiere a toda costa camuflar su extranjería a través de su descendencia, para de esta manera desdibujarse definitivamente en la nueva sociedad de adopción, y al final solo consigue atestar los registros civiles de disparates monstruónimos, verdaderos pastiches antropológicos al estilo de Kenai Rajamanohar, Tabitha Krawczyk, Larry Rizzo, Cormac Schweinsteiger, Sherlyn López, Richard Patiño o Alaula Papastathopoulos. De esta suerte, Delmore vislumbró en dichas aberraciones onomásticas su condición de *alienum* social: condición de algún modo puesta en evidencia por la extrañeza fonética que aniquila la tersura sonora de su primer nombre, que se dice casi con la gracia de un paso de *tap*, frente al chirrido de los ocho caracteres que le siguen: duros, enrevesados, casi espeluznantes (¡S-c-h-w-a-r-t-z!), con ese tartajeo de consonantes que crisan las mandíbulas y hacen chascar la lengua, dejando un regusto ácido y terroso en la boca, como a guiso campesino de la Europa oriental.

\* \* \*

Todos soñamos con aquello que en verdad somos, aunque nunca llegamos a comprender el contenido de dichos sueños... Algo así razonaba aquel príncipe hechizado, vagamente eslavo, en el célebre drama de Calderón. Dicho de otro modo: uno no es capaz de abrir los ojos sin rasgar el velo de Maya; uno no puede dejar de ser quien es, aunque no lo comprenda –basta y sobra con la creencia–. Y sin embargo, nadie sabe quién es, solo manipulamos las imágenes y las opiniones de otros al respecto. Tras la máscara del nombre propio, entonces, ¿solo se atesora eso: aire, palabras, nada, nadie? ¿Qué es lo que había de Delmore en *Delmore*? Y ¿qué es lo que había de Schwartz? ¿Qué es lo que hay de propio –o de particular– en el nombre propio? En verdad, la misma fuerza nominativa, la pura inercia semiótica del lenguaje induce a representarse, en este componente, la manifestación

de un carácter mitológico, meridiano; así, cada nombre aspira a sustantivarse en una porción de materia única, y en una forma absoluta; cada nombre alberga una flor alquímica, un animal totémico, un dios escondido; modula tales o cuales atributos extraordinarios; acaricia en secreto una existencia auténtica, distinta, inaudita; pero, considerado en sí mismo, al margen de la carga proyectiva de su depositario, se conoce que este “sintagma” no ejerce ninguna función sintáctica, no atestigua nada, no significa nada, no individualiza a nadie ni define a ninguna entidad en concreto. Y a fin de cuentas, quizás no sea mucho más que lo que es: una promesa escrita en el barro, vanidad de vanidades, arbitraria diversificación del módulo vacío alrededor del cual gira probablemente todo el repertorio gratuito de la lengua. Y lo mismo daría, al parecer, si uno se llamara impersonalmente, al modo de un exponente potencial:  $2^4=16$ , de una expresión algebraica:  $N=(axb)^2$  o de cualquier otra rareza del tipo: Amperio IV o URF-11, también allí, en esos fríos petroglifos, la conciencia seguiría proyectando la búsqueda de la propia personalidad y los humos de la propia biografía.

Donde resulta más evidente esta voluntad de exploración y reacuñación del nombre propio, es en un volumen que contiene cinco piezas dramáticas<sup>5</sup> en las que Delmore hiperboliza sus peripecias nominales hasta rayar el absurdo y la parodia, replicándose en distintos personajes –o más bien, en máscaras bufas– que brillan por su humor ácido y su locuacidad rumbosa, con la inevitable disonancia de parónimos: Cornelius Schimidt, Marquis Fane, Shenandoah Fish, etc.; son obras en verdad muy extrañas y lanzadas para la época (preámbulos de los años cuarenta), que tal vez algún día lleguen a contarse entre las aportaciones más valiosas del autor; su factura oscila entre la poesía dramática y el vodevil, y su dicción salta del verso blanco a la prosa coloquial, siguiendo en esto –y también en su improbable puesta en escena– las huellas de los primeros esbozos teatrales de T. S. Eliot. Particularmente, en *Shenandoah* –sin duda, la

5 *Shenandoah: And Other Verse Plays*, BOA Editions, 1992.

pieza más destacada del volumen— se despliega hasta el límite de sus posibilidades el tópico del *son's name*, en una suerte de paralelismo alegórico con el *brit milá*, el rito de circuncisión que se practica al varón judío al octavo día de su natividad, como símbolo del pacto entre Dios y Abraham. Así, la ceremonia más bien casera, gentil —y en cierto modo, *kitsch*— de elegir un nombre idóneo o “lindo” para el recién nacido, se entrelaza con el ritual mosaico antes mencionado, por el cual sobrevuela el fantasma perspicuo de la castración; la filigrana talmúdica se traspapela entre la filigrana psicoanalítica y la onomástica popular del pueblo americano; el entremés libresco deviene retablo barroco, documento de modernidad extrema. Por lo demás, el nombre señala a alguien, pero al mismo tiempo supone la violencia natural de toda mediación lingüística: aísla, escinde, corta las fibras más íntimas de la subjetividad, desgajando a la criatura del animal anónimo que la unía a la respiración omnisciente del universo; arranca su ser de la transparencia primordial de la vida y lo lanza a la combustión del mundo en un golpe de viento; el acto de nombrar, por tanto, quizás pueda situarnos como individuos en un orden establecido, aunque no hace mella en la noche de la cual salimos; rubrica la pertenencia del sujeto a la comunidad, al mismo tiempo que expulsa al yo de nuevo a la intemperie del nacimiento; se remonta al acto adánico, creador —poético— por antonomasia, y asimismo conlleva la invención de un Golem genérico y grotesco. En suma, es el conocimiento del mal y la caída del hombre en el tiempo; la pérdida de la inocencia y la prueba irrefutable de nuestra caducidad.

\* \* \*

En la literatura rabínica se estima que hubo veintiséis intentos fallidos antes de la creación efectiva del mundo y del primer hombre, y de todos modos, según lo narrado por el Génesis, el viejo Nobodaddy no quedó muy conforme con el producto; de hecho —como bien lo sabemos— renegó juiciosamente de la obra y dispuso su sacrificio bajo una bronca de lluvias torrenciales y tormentas eléctricas. Todo por culpa de nuestra arrogancia, que



nos impidió aceptar el papel de hijos dóciles y buenos, que nos concedía –con muchas dudas, está claro– el Demiurgo en su ambicioso plan de obras. Desde entonces, estamos condenados a hacernos y deshacernos a nosotros mismos, perpetuamente, a imagen y semejanza de aquella idea universal que no terminó de plasmarse, aquel espejo de la divinidad que jamás fuimos, y que ya nunca podremos llegar a ser. En *Shenandoah*, es el personaje de la madre –llamada Elsie Fish– quien oficia de potencia demiúrgica y bautista, lanzando salomónicamente al aire una vistosa columna de nombres para poner al recién nacido, que luego pasa a discutir con su mejor amiga y vecina, mientras evalúa, según alguna escala imaginaria que solo ella y su amiga pueden comprender, el espesor de “americanidad” que se deriva de cada uno de los Marving, Irving, Martin, James, Elmer, Oswald, Rupert, Lincoln, Bertram, Francis, Willis, Kenneth..., que desfilan brevemente por el texto como fatamorganas de la patria ideal, insolubles existencias de descarte, lémures de *delmorcitos* perdidos por el camino, pequeños pedazos de alma que se amotinan en su naufragio, duplicados huérfanos de nuestro artista futuro. Y en el fino florilegio onomástico, además del gesto auto-paródico y el oído musical del poeta, ¿no estaría además mostrándose, a contraluz, toda la carga incoativa que puede contener el simple acto de nominar a un niño? Sin duda, no es nada nuevo que el nombre propio puede cambiarse o manipularse por medio de distintos protocolos, pero aquella acción, aquel juicio que mediante él se incubó esencialmente, kaffkianamente, jamás podrá detenerse ni alterarse una vez puesto en marcha, y ha de caducar solo después de haber regresado a este íncipit; no acepta avatares que no se vuelvan, al final, reverberos famélicos, meras falsificaciones o suplantaciones de la identidad primaria; no permite intercambios con ningún otro estadio simbólico, aún cuando el poseedor haya resuelto sublevarse legítimamente en contra de sus filiaciones o su heredad, pues es la propia pertenencia a un orden gregario, a una familia y a un pueblo –confrontada con la soledad visceral de la escritura– lo que en verdad se pone en escena en estos textos dramáticos, tal cual se dice en el antes mencionado *Shenandoah*, aludiendo a la condición judía –y a la condición poética, sin más–: “en toda

Europa estos exiliados encuentran/ en el arte lo que el exilio es:  
el arte se vuelve exilio también,/ un secreto y una clave estudiada  
en secreto,/ que declara la agonía de la vida moderna:/ el niño  
aprenderá de la vida de estos grandes hombres,/ participará en  
su soledad,/ y tal vez al final, en una noche/ como esta, vuelva  
al punto de partida, su nombre,/ mostrándose a sí mismo como  
tal entre los suyos”.<sup>6</sup>

Cautiva de la fisonomía imaginaria que la lengua ha dibujado en el nombre propio por azar, o al descuido de un sueño, esa pura construcción teórica –neurótica– que habitualmente llamamos *yo* debe desnombrarse (y desmembrarse), y retornar al vértigo de los limbos, para así desaparecer otra vez en la bruma de los orígenes, como entre aquellas genealogías proverbiales en que se iba desgranando la identidad tribal, por ejemplo al modo en que de un legendario rey anglosajón llamado Alfredo el Grande se pormenorizaba que era hijo de Ethelwulf, que era hijo de Egbert, que era hijo de Elmund, que era hijo de Eafa, que era hijo de Eoppa, que era hijo de Ingild, que era hijo de Coenred, que era hijo de Ceolwald, que era hijo de Cudam, que era hijo de Cuthwin, que era hijo de Ceawlin, que era hijo de Cynric, que era hijo de Creoda, que era hijo de Cerdic, que era hijo de Elesa, que era hijo de Gewis, que era hijo de Brond, que era hijo de Beldeg, que era hijo de Woden... –O sea, del mismísimo Odín.

\* \* \*

En ese río jadeante de nombres, fechas y anécdotas inciertas que funcionan como memoria única de cualquier *racconto* biográfico, el principio y el final se amontonan para confluír en la nada, esa fiel y artera decidora de la suerte, y el hombre termina por hermanarse –lo acepte o no–, como bien dice F. Scott Fitzgerald al comienzo de su más célebre novela, con “aquello mismo que lo destruye, el polvo sucio flotando en la estela de

6 V. *Shenandoah*, op. cit.

sus sueños”.<sup>7</sup> Lo más sensato, entonces, sería dejarse arrastrar por las corrientes subterráneas de la época, adentrarse en esa cristalería de sueños en polvo que relumbra en los ojos añejados de Nancy Bauchman, por cualquier calle principal, hasta la boca fangosa del Aqueronte o hasta el contenedor de residuos más próximo. Como lo hizo Fitzgerald con la Era del Jazz –que acaso sea una pura invención suya, solo para consentirle otro capricho a Zelda–, y como lo hizo también Delmore, que inició su trayectoria meteórica en el último bucle de efervescencia de aquella época, perpetuando a su manera aquel largo y danzante derrumbe de *Gatsby* y compañía. Y como lo hicieron asimismo, a su modo y tiempo, Robert Lowell (1917-1977) y John Berryman (1914-1972), dos de los más talentosos compañeros generacionales de nuestro autor, cuyo paso por la escena poética fue también –a todas luces– sublime, turbulento y fulminante. Cabe preguntarse, al pasar, si los famosos *Life Studies* del primero y las no menos recordables *Dream Songs* del segundo, obras cumbres y señeras de la poesía norteamericana, se habrían podido materializar con tanto brillo y desparpajo, y habrían llegado a ocupar el sitio excepcional que tienen en el canon del siglo XX, sin la oportuna oblación de talento y tinta náufraga de Delmore; sin su estela enjundiosa y precursora, y sus largas noches de insomnio deambulando como un loco por el Village. Recordemos que cuando estos tres grandes pájaros esquivos y megalómanos comenzaban a afinar su pico de oro, el mundo oscilaba entre el hundimiento económico y la euforia social de entreguerras, y el espejo inmediato de la literatura se hallaba aún bajo el hechizo del alto modernismo y las vanguardias históricas; esto significa, en lo que respecta a la poesía escrita en inglés, bajo el magisterio transversal de Pound, ejercido desde el manicomio de St. Elizabeth, y bajo el vertical de T. S. Eliot, profesado con mayor holgura y bastante más a conciencia, desde las oficinas de *Criterion* y Faber & Faber. Más allá del valor intrínseco de su obra, que ha quedado ciertamente ensombrecida por el mito, la trayectoria de Delmore resulta

7 FITZGERALD, F. SCOTT: *The Great Gatsby*, Penguin Books, 2007.

fundamental a la hora de entender la transición histórica desde la primera mitad del siglo XX hacia la segunda, el punto de viraje –tan discutido, por cierto– de la modernidad hacia la posmodernidad. De alguna manera, sin quererlo, a él le tocó hacer el trabajo de zapa de la nueva generación; ir socavando el ya agónico edificio del modernismo, con todos sus aciertos formales y con todas sus rémoras elitistas, e ir braceando medio a ciegas hasta las luminarias de los nuevos tiempos; a consecuencia de lo cual, su poesía puede dar la impresión de no haberse consolidado plenamente, de haberse suspendido en carrera hacia la segunda base, a medio camino entre la impersonalidad y el intelectualismo de la poética eliotiana, y el giro radical hacia el discurso lírico-autobiográfico, que no tardaría en imponerse en la voz de sus coetáneos.

\* \* \*

De modo análogo al que cada pliegue y repliegue del alma sobre sí misma vendría a quedar acompasado a un principio de individuación-universalización de lo singular, un resplandor de la naturaleza que documentaría al verdadero yo como *psyché* furtiva, anónima y abierta al devenir elemental del mundo, así el poema debería pensarse, conforme a la visión de nuestro autor, no solo como un objeto bello, hecho de materiales preciosos y mercancías diversas, sino además y ante todo, como un pasaje o boca excavada en la prisión del nombre propio, que debería alumbrar el camino hacia la verdadera imagen de la realidad, y hacia la esencia desnuda de la condición subjetiva; este barrunto de platonismo o idealismo sui géneris, que en buena medida cruza al bies toda la escritura de Schwartz, cuaja perfectamente en uno de los poemas más conocidos del autor, *In the Naked Bed, in Plato's Cave* (“En la cama desnuda, en la cueva de Platón”), que aquí hemos recopilado en las primeras páginas. Se trata de una serie de breves instantáneas sensoriales, que parecen apuntadas por una cámara cinematográfica –presidida por el pincel de Hopper–, en donde se registra el amanecer típico de una gran ciudad, con sus primeros preludios inciertos, sus personajes habituales, sus oficios y anhelos madrugadores, sus claroscuros fan-

tásticos que se reflejan —ásperos, hieráticos— en el iris afiebrado del poeta, quien ha pasado toda la noche en vela, rumiando unos signos oscuros o pictogramas babilónicos que la gran urbe fue delineando en el techo de su solitaria habitación de hotel, tal y como se refiere en la primera secuencia de versos:

*En la cama desnuda, en la cueva de Platón,  
el brillo de los faros resbalaba despacio por la pared,  
los carpinteros martillaban bajo la oscuridad de la ventana,  
toda la noche el viento sacudió las cortinas,  
una flota de camiones trepó cuesta arriba  
chirriando, con los fardos tapados, como todos los días.  
De pronto, el techo volvió a iluminarse, y el dibujo  
se inclinó, deslizándose despacio hacia adelante.  
Al oír los bandazos del lechero,  
su agitación en la escalera, el tintineo de las botellas,  
me incorporé en la cama, prendí un cigarrillo  
y caminé hacia la ventana. La calle de adoquines  
acentuaba la quietud en la que se alzan los edificios,  
la vigilia de las farolas y la paciencia del caballo.  
El capital puro del cielo invernal  
me hizo volver a la cama con los ojos exhaustos.*

Señalemos la polisemia de la palabra “capital” en el penúltimo verso (*the winter sky's pure capital*) que tanto podría remitirse al significado geopolítico como al significado monetario del término (nosotros optamos por el segundo, para mantener la posible lectura ideológica que puede admitir el texto); a continuación, la nítida economía sintáctica y musical del inglés, que se eclipsa indefectiblemente en la confrontación con la sobrecarga silábica y la hiperarticulación del español; luego, vale la pena subrayar lo muy bien captado que resulta ese momento de pura inocencia o utopía: la alborada, la luz que se hace en medio de la noche, cuando el mundo parece que emergiera de las tinieblas mismas de la creación, cuando todavía no ha sido adulterado con ningún nombre, y es solo un niño o pájaro que balbucea en su idioma prístino, misterioso. De alguna forma, por muy raro que pueda sonar, el proceso alquímico-intelectivo que presupone el paso

del mundo ordinario de los sentidos a la enigmática esfera de lo verdadero o inteligible, actúa como una criba interior en donde se decanta –y a la vez se dispersa– la recua de imágenes. Y sobre el muro-pantalla de la gruta platónica, el poema se proyecta como la conciencia desvelada de la modernidad; como prodigio y artificio a la vez; turbia epifanía de un troglodita metropolitano; pura *cosa mentale*; pizarra negra del insomnio donde las palabras fosforecen como bengalas, a contraluz de su devenir perceptivo-sensorio, encandiladas por su sombra conceptual. El poema sigue, redoblando la perplejidad metafísica del momento, hasta alcanzar un final apoteósico:

*En el aire inmóvil creció la extrañeza. La película  
borrosa se tornó gris. Agitando carretas, torrentes de cascos  
sonaban a lo lejos, aproximándose a toda velocidad.  
Un auto tosió al arrancar. La mañana, suavemente,  
se mezcló con en el aire, levantando la funda de las sillas  
desde el fondo de los mares, iluminando los espejos,  
el guardarropa y la pared blanca.  
El pájaro llamó tentativamente, silbó, llamó,  
trinó y silbó, ¡así! Perplejo, todavía salpicado  
por el sueño, amistoso, con hambre y frío. Así, así,  
oh, hijo del hombre, la noche ignorante, los afanes  
de la madrugada, el misterio del comienzo  
una y otra vez,  
mientras la Historia no perdona.*

Con buena luz, en un segundo o tercer nivel, el texto puede leerse también como una glosa metafórica de la alegoría de la caverna, vale decir: como una alegoría de la alegoría, pero lo más interesante no es tanto este juego de espejos como el hecho de que se llegue a recrear y capturar formalmente, de un modo bastante discreto y eficaz, la compleja teoría platónica de las ideas en el dispositivo microscópico del poema, de tal suerte que las imágenes se despliegan en un espacio que resulta, al mismo tiempo, abstracto y sensorial, preciso e indefinido, próximo y lejano; espacio poroso de la caverna (y de esta porosidad mental-musical-cinematográfica da cuenta la prosodia del verso inglés,

que también se ha vuelto magníficamente cavernosa), en donde las vidas y los sueños “americanos”, que son las vidas y los sueños prosaicos de cualquier gran metrópoli, antigua o moderna, se renuevan cíclica e inermemente, cada mañana, “mientras la Historia no perdona” (*while History is unforgiven*). La poesía debería poder ser la confidencia de ese pájaro insomne a primera hora de la mañana, el claro en el bosque de la madrugada urbana; debería poder dispensarnos idealmente la absolución de toda Historia. Y sin embargo, ya no puede hacerlo, porque en el mundo moderno —que Schwartz vio hacerse y deshacerse en muy poco tiempo— no queda lugar para el perdón o la gratuidad que puede otorgarse a través de los nombres. Y la poesía, entonces, al revés de lo que siempre uno se había imaginado, ha de trabajar codo a codo con la Historia, como su pequeña escudera o costurera o *bricoleuse* abstrusa, que también todo lo devora y lo vuelve a escupir cada vez más degradado: las altas teorías y los sentimientos más banales, las revoluciones y los revolcones, las gestas más pomposas, y los nimios quehaceres cotidianos.

\* \* \*

Es sabido, cuando se escribe con una conciencia histórica del propio oficio desarrollada en exceso, la energía de las formas tiende a debilitarse y a atrofiarse, poniendo al desnudo —y en carne viva, en algunos casos— mucho más la sensibilidad o la subjetividad “poética” que expresa el discurso lírico, que el interés o la atracción que pueden suscitar la materia y las herramientas verbales en sí mismas, utilizadas para hacer hablar a dicha subjetividad o sensibilidad —que acaso solo necesite vaciarse en algún principio abstracto de la emoción poética, y no tanto en la precisa alfarería o cestería del verso—. Al contrario, los poemas que suelen tocarnos más hondamente son aquellos que alcanzan cierta disposición rústica, anónima, impersonal; cierta temperatura lingüística no buscada; cierto estado como de utensilio: vasija, cántaro, lucerna, escudilla, huevo de pascua, cornucopia, caballito de totora, samisén, ocarina, netsuke..., un objeto en todo caso fraguado con el légamo o la hebra intangible que entretejen sustantivos

y adjetivos, pero, al mismo tiempo, un objeto hecho para que lo apreciemos con todas nuestras terminaciones nerviosas; para que lo testifiquemos con las manos; para que lo agitemos cerca del tímpano, o nos lo adosemos instintivamente a los labios... Claro, ese carácter objetual no se produce sin una cierta cantidad de labor, sin una determinada carga de estilo y mano de obra especializada; se podría pensar que dicha carga constituye el trabajo que abre el pasaje oculto –cuya combinación de paso nunca es la misma– de la palabra animal a la palabra fabricada, de la oralidad a la escritura; la enorme y debida distancia que media entre el ámbito nativo de la lengua (el habla) y aquel objeto más bien foráneo, mágico, imprevisible, elaborado a partir de ella, siempre en segundo grado, como un segundo sustrato, una segunda voz, que viene a ser el poema.

Si bien no carece de un complejo armazón prosódico, vivamente anclado en la musicalidad propia del verso inglés, en la obra de Delmore Schwartz no se atiende tanto a esa artesanía o fuerza de labor empleada en la objetivación del poema, sino a la condición ontológica de la poesía en sí, a su ser en –y para– el mundo, a su devenir en el tiempo, a sus resonancias históricas, humanas, utópicas... Y bien pensado, visto a través de los ojos del poeta, fuera de dichas resonancias, sin la potencia germinativa de la poesía para incardinar su esencia en el mundo, ¿de qué sirve esa fuerza de labor que –según lo antes dicho– conlleva el poema? Si además, como el mismo Schwartz escribe en un texto en el cual esta particular ontología se enlaza con la memoria personal: “el tiempo es la escuela en la que aprendemos/ el tiempo es el fuego en el que ardemos” (*Time is the school in which we learn/ Time is the fire in which we burn*).

Nótese al paso la grácil reverberación acústica de los verbos en inglés (*learn/burn*) que aquí hemos querido remedar humildemente con ese precario espejismo (aprender/arder), que apenas devuelve un lejano rumor semántico de la sonoridad original. Advuértase, además, el claro impulso romántico que anima la frase, porque esa escuela flamígera es también una escuela visionaria, desgarrada, insomne, la alta escuela de Byron, Shelley, Hölderlin, Novalis, Blake, Baudelaire, Rimbaud *et alii*... Hay que aprender a iluminarse y a arder, como un bonzo que se quema en la bilis



de algún sueño, o como un insecto que vuela hipnotizado hacia las llamas.

En cualquier caso, la forma poética debería revalidar la experiencia vivida, y la experiencia –sea cual sea–, tarde o temprano, se desdibujará en el tapiz de la nostalgia; incandescencia y nostalgia son las coordenadas del eje imaginario alrededor del cual gira toda la poética schwartziana; y en la amalgama de esas líneas, en el centro exacto de ese eje imaginario, bien podría situarse la idea-metáfora del “conocimiento” que vertebra el núcleo compositivo de esta poética: conocimiento infuso en la praxis del poema, que surge desde una comprensión más allá del intelecto; conocimiento más allá del conocimiento, vale decir: experiencia de lo imposible, lección de tinieblas, visión de aquello que oblicuamente se muestra y a la vez se oculta en las palabras, en esos pozos sin fondo, cubiertos de tupida maleza, que encierra toda forma lingüística, incluso la más banal.

Este conocimiento, que nada o muy poco tiene que ver con la cultura ni con la ciencia, ni mucho menos con el sentido común, se transfiere interiormente al yo poético a través del poema, como visión espiritual, *insight* o epifanía; vale decir, sobre todo, se transfiere como luz, respiración de la luz que se abre al mundo en forma de gracia o de plegaria; dedicatoria que se coloca a los pies de un templo-árbol imaginario, templo-árbol de la música devenida mundo, hecha elemento universal, narradora omnisciente. Esta amalgama de respiración-luz, estas metamorfosis pulmonares de la música, estos reverberos de una especie de *holy fire* profano quemándose en la antorcha de la elocución schwartziana, se pueden observar claramente en la penúltima pieza de nuestra selección (“El reino de la poesía”/ *The Kingdom of Poetry*) en donde el discurso lírico se despliega en la página a la manera de un puro ramaje verbal, pura savia sonora que desborda los apacibles canales del verso, para irradiarse y perderse en la oscuridad de la materia, en la noche del caos primordial, de un modo semejante a la dicción orgánica (orgásmica, telúrica) que se estaba afianzando en la voz de Dylan Thomas, al otro lado del Atlántico, en una remota aldea galesa, más o menos por la misma época en la que Delmore tejía y destejía, en su verbo afiebrado, los sueños y las pesadillas de la gran Babilonia norteamericana.

Es posible que estos dos grandes poetas, que eran también dos grandes mitómanos, y que habitaban además, cada uno desde el propio hipogeo narcisista, ese puro sustrato, ese barro tumultuoso de la lengua que viene a ser la poesía; es posible (imaginamos) que se cruzaran alguna vez, alguna noche de excesos en algún antro insondable del Village, pero, a decir verdad, no han quedado testimonios de ese cruce hipotético, ni tampoco quedan rastros de lecturas mutuas, envidias o influencias recíprocas, ya que ¿cómo reconocería un mitómano a otro, si no fuera, justamente, *en la oscuridad de la materia*? Y sin embargo, estos dos grandes poetas, más allá de la megalomanía y del clisé bohemio, más allá de sus tics y poses ya trillados hasta la parodia, poseían ambos, sin duda –cada uno en su órbita– una distintiva personalidad musical, un genio tan poderosamente enraizado en la lengua, que ha dejado una impresión muy vívida en el oído de sus coetáneos, y ha puesto a los traductores, muchas veces, en los apuros más serios, logrando por momentos que se consumieran en silencio, en la irrefutable impotencia de los diccionarios, con su pequeño vademécum de solecismos apretado en el bolsillo. Este genio ha conseguido, además, que se enrojecieran y luego empalidecieran delante del propio sueño vuelto escarcha, adormecidos a la intemperie, en su Torre de Babel abolida, abrazándose a todos esos falsos amigos que antes tuvieron que rechazar con tanta convicción y jactancia.

Al igual que en la voz de Thomas, en el caso de Schwartz, si bien su vitalismo es menos histriónico y no prescinde de la actividad reflexiva, también ocurre que la argamasa fonética y la modulación sintáctica del poema se hallan tan fuertemente unidas a la matriz sensoria de la lengua, que el traductor se enfrenta a un *tour de force* insalvable, del cual regresa casi siempre con un polvo borroso en las manos; por la misma razón, los niveles de divergencia morfológica entre ambos universos lingüísticos quedan totalmente expuestos, amplificándose en algunos pasajes hasta lo inverosímil; léase por ejemplo esta línea, tan danzarina en su contexto natural, y luego inténtese encaminarla hacia el español, sin menoscabar su gracia:

*an endlessly helplessly falling and appalled clown*

Un enunciado en el que se amontonan, con toda naturalidad, dos adverbios más un gerundio y un participio, antes de llegar a pulsar el núcleo oracional (*clown*), que apenas acusa el impacto de los modificadores precedentes. Y esto se produce con una desenvoltura que no puede tener paralelo alguno en español, el cual sale apabullado después de tanto despilfarro de gerundio, participio y adverbio, cuyo empleo, por contra, suele ser tan liberal y elástico en inglés. El traductor no vacila en invertir el orden de la frase y poner el sustantivo al comienzo, pero con qué parámetros de relevancia habría que reubicar todo lo que se ha enumerado con anterioridad, eso ya quedaría *ad libitum*. El matiz semántico entre los dos vocablos del principio (*endlessly/helplessly*) es muy sutil, y se percibe –se comprende mejor– en el marco del juego sonoro: sustraído de ese juego, el resultado es más bien difuso, algo tosco, fantasmagórico: “un payaso aterrado que cae, eternamente y sin remedio”. Se podrán ensayar otras variantes más o menos díscolas, más o menos literales, en la tentativa por conservar cierta musicalidad, pero el problema de base no parece tener una solución satisfactoria, y radica en la esencia misma de cada lengua: al trasponer el límite que separa un idioma de otro, se rompe la unidad sintagmática, que en el original se compone de una sola tirada, y en la traducción se fracciona en –al menos– tres grupos semánticos distintos, con lo cual la posible inflexión lúdica de la frase se neutraliza, y la imagen se queda como trunca, dispersa, un tanto lacrimosa.

Acabamos de citar un verso aislado, particularmente difícil de adaptar al español, raro –creemos– incluso para los esquemas métrico-sintácticos de la lengua de partida: si el lector vuelve a fijarse en él, verá que es como si el acento hiciese un quiebre súbito en *falling*, que se dilata con la fuerza casi de un segundo sustantivo, un segundo núcleo que bien podría agruparse con *clown*, obligando así al conector que sigue (*and*) a caer dentro de la pausa que daría comienzo al segundo hemistiquio, de un modo que parecería contravenir el movimiento natural de la emisión, que en vez de clausurarse en el último compás resolutorio, se extiende un poco más para dar cabida a otro adjetivo (*appalled*).

En cualquier caso, por más anómalo que pueda sonar, el verso cabe dentro del tipo acentual del pentámetro yámbico, y una posibilidad sería tratar de ajustarlo a alguna variante métrica familiar a nuestro oído, por ejemplo: “un payaso aterrado/ que sin remedio cae eternamente”, esto vendría a ser un grupo de dieciocho sílabas repartidas entre un heptasílabo y un endecasílabo, una combinación clásica, ya muy refrendada por el uso, en donde, no obstante, la ramificación silábica del original, delineada sobre la coloratura de las vocales, todavía brilla por su ausencia. Otro enfoque sería intentar con una pauta métrica que suele acomodarse bastante bien al pentámetro inglés –el alejandrino–, para lo cual habría que sacrificar alguna de las dos formas adverbiales (*endlessly/helplessly*) que ciertamente, por su parecido semántico, podrían simplificarse en una sola: “un payaso aterrado/ cayendo sin remedio”. Catorce sílabas, escandidas en dos grupos sintagmáticos claramente diferenciados, con lo cual la imagen parecería simplificarse y asentarse mejor, y lo mismo pasa con la economía expresiva, que se decanta a través de la aprehensión rítmica. Ahora bien, admitiendo que en esto que hemos sintetizado mediante un abrupto y monocromo “sin remedio”, se resume lo “inevitable” y “perpetuo” de los dos adverbios doblados del inglés, y al margen de que tampoco se ha conseguido mucho mediante esa pequeña mutilación, nos preguntamos cuán lícito es recortar, dentro de los límites formales de toda traducción, un trozo del mensaje original, en busca de una incierta verosimilitud acústica, que muchas veces no procede tanto de una audición puntual, como de esa ilusión transformada en hábito y en precepto, que conforma el bagaje métrico de cada lengua. A propósito, podríamos invocar el primer verso de *Le cimetière marin*:

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes*

cuya traducción, al pie de la letra –aunque no por eso, fiel– se podría ajustar moderadamente a “Este techo tranquilo, donde andan palomas”, pero que en la acreditada versión que de este gran poema hiciera Jorge Guillén, se queda sin su anclaje verbal, suspendida o aletargada en el aire: “Este techo, tranquilo de palomas”. Como podrá advertirse, en pos del reajuste rítmico al

endecasílabo, Guillén no dudó en prescindir de un tramo sintagmático entero (*où marchent*) que ciertamente supone una pieza significativa en la arquitectura de la imagen, que de esta manera pierde ese contraste entre lo animado y lo inanimado, entre la quietud y la inquietud del vuelo-pensamiento, que se sugiere en la línea original. En cambio, en la traducción al inglés que propone Cecil Day Lewis, se añade un elemento a la imagen (*sail*) para mantener la pulsación del alejandrino francés: *This quiet roof, where dove-sails saunter by...* Esto es solo un ejemplo de las muchas posibilidades de traslación que puede admitir un verso, y es también una prueba de esa imposibilidad de fondo en la que reposa el trabajo de Sísifo que envuelve cualquier traducción, que tan solo desgasta –cuando en realidad, aspiraría a “engastar”– su torpe trozo de granito contra la deslumbrante obsidiana del original.

Para Walter Benjamin, la traducción es ante todo una forma que debe entenderse y juzgarse solo en su relación de “parentesco” con el texto original, ya que allí, en ese vínculo, en ese estadio especular donde la semejanza y la extrañeza se encuentran a un mismo punto equidistante, estaría implícita su posibilidad de ser, vale decir su esencia, que es la esencia o forma misma del lenguaje. Hay que admitir que en dicha “forma ideal” cuentan mucho más los desacuerdos que los acuerdos; ilustran más las disonancias que las consonancias; se cosechan más enmiendas que gentilezas y elogios, y si alguna conquista se obtiene, es trabajando duro en la próxima derrota.

*Walter Cassara*

## *The Ballad of the Children of the Czar*

### **1**

*The children of the Czar  
Played with a bouncing ball*

*In the May morning, in the Czar's garden,  
Tossing it back and forth.*

*It fell among the flowerbeds  
Or fled to the north gate.*

*A daylight moon hung up  
In the Western sky, bald white.*

*Like Papa's face, said Sister,  
Hurling the white ball forth.*

### **2**

*While I ate a baked potato  
Six thousand miles apart,*

*In Brooklyn, in 1916,  
Aged two, irrational.*

*When Franklin D. Roosevelt  
Was an Arrow Collar ad.*

*O Nicholas! Alas! Alas!  
My grandfather coughed in your army,*

*Hid in a wine-stinking barrel,  
For three days in Bucharest.*

## La balada de los hijos del Zar

### 1

Los hijos del Zar jugaban  
con una pelota tonta

arrojándola de aquí para allá,  
una mañana de mayo, en el jardín real.

De pronto, la pelota cayó entre los parterres,  
o quizás se deslizó hacia la puerta norte,

y una luna matutina ascendió,  
albina y calva, en el cielo de Occidente.

Es como la cara de padre –dijo la hermana–,  
lanzando la pelota blanca hacia el frente.

### 2

Mientras, yo almorzaba una papa a las brasas,  
muy lejos, a seis mil millas de distancia,

en Brooklyn –año 1916–, a la edad de dos años,  
edad obviamente la más desacertada,

cuando Franklin Delano Roosevelt era  
por lo demás un rótulo de camisas *Arrow*.

¡Oh, zar Nicolás! ¡Pobre de mí!,  
¡pobre de mí! –tosió mi abuelo en su línea,

escondido en un barril que apestaba a vino,  
a lo largo de tres días, allá en Bucarest.

*Then left for America  
To become a king himself.*

**3**

*I am my father's father,  
You are your children's guilt.*

*In history's pity and terror  
The child is Aeneas again;*

*Troy is in the nursery,  
The rocking horse is on fire.*

*Child labor! The child must carry  
His fathers on his back.*

*But seeing that so much is past  
And that history has no ruth*

*For the individual,  
Who drinks tea, who catches cold,*

*Let anger be general:  
I hate an abstract thing.*

**4**

*Brother and sister bounced  
The bounding, unbroken ball,*

*The shattering sun fell down  
Like swords upon their play,*

*Moving eastward among the stars  
Toward February and October.*



Luego se marchó a América, y entonces  
llegó a vivir como todo un rey.

### 3

Yo soy el padre de mi padre,  
vos el desliz de tus hijos,

por piedad y terror de la historia  
el niño es Eneas renacido.

Troya habita en el cuarto del niño  
y el caballito de madera arde en llamas.

¡Esclavitud infantil! Por siempre,  
llevará el niño a sus padres en la espalda.

Pero, ya que tanta agua ha corrido  
bajo el puente, y que la historia nunca se apiada

del pobre individuo que ahora está  
tomando el té, o que ahora se está acatarrando,

que la furia se propague a todas las criaturas;  
me disgustan las cosas abstractas.

### 4

Hermano y hermana arrojaban  
la tonta pelota indómita,

cuando un sol devastador cayó  
como una espada sobre la diversión;

se sacudió por el este, entre las estrellas,  
y luego emigró hacia febrero y octubre,

*But the Maywind brushed their cheeks  
Like a mother watching sleep,*

*And if for a moment they fight  
Over the bouncing ball*

*And sister pinches brother  
And brother kicks her shins,*

*Well! The heart of man is known:  
It is a cactus bloom.*

## 5

*The ground on which the ball bounces  
Is another bouncing ball.*

*The wheeling, whirling world  
Makes no will glad.*

*Spinning in its spotlight darkness,  
It is too big for their hands.*

*A pitiless, purposeless Thing,  
Arbitrary and unspent,*

*Made for no play, for no children,  
But chasing only itself.*

*The innocent are overtaken,  
They are not innocent.*

*They are their father's fathers,  
The past is inevitable.*

y después, el viento de mayo que frotaba  
las mejillas, como una madre que vigila el sueño,

y ellos, entretanto, batallando un momento  
en torno a la tonta pelota indómita,

y la hermana que agujijonea al hermano  
y este que le propina una patadita en las canillas:

pues bien, así resulta que es el corazón  
del hombre, flor de cardo.

## 5

El suelo donde rebota la pelota  
es otra pelota que rebota.

Girando y girando en su rueda  
el mundo pierde la animación.

Y rotando en la oscuridad del farol,  
resulta demasiado grande para las manos,

algo inhumano y desprovisto de fondo,  
caprichoso y sin ninguna falla,

hecho solo para mordisquearse la cola,  
no para que dos niños se pongan a jugar con él.

Los inocentes fueron superados:  
no queda, por tanto, ninguna inocencia;

ellos son los padres de sus padres,  
y el pasado se les antoja indeclinable.

6

*Now, in another October  
Of this tragic star,*

*I see my second year,  
I eat my baked potato.*

*It is my buttered world,  
But, poked by my unlearned hand,*

*It falls from the highchair down  
And I begin to howl.*

*And I see the ball roll under  
The iron gate which is locked.*

*Sister is screaming, brother is howling,  
The ball has evaded their will.*

*Even a bouncing ball  
Is uncontrollable,*

*And is under the garden wall.  
I am overtaken by terror*

*Thinking of my father's fathers,  
And of my own will.*

## 6

Ahora, en otro octubre  
pero con estos mismos hados infaustos,

yo me puedo ver en mi segundo año  
almorzando una papa a las brasas,

y este es todo mi mundo, mantecoso  
y trinchado por mi mano inexperta,

resbala de pronto desde la mesa  
de la sillita alta, y yo empiezo a berrear,

y observo la pelota que rueda hacia abajo,  
hacia la puerta de hierro, sellada a cal y canto,

y la hermanita aúlla, y el hermanito rezonga,  
pero, la pelota ya se ha resbalado entre los deseos;

y pensar que hasta una tonta pelota  
se puede escurrir de entre las manos,

y puede ir a morir bajo la pared del jardín  
donde el terror viene a adueñarse de mí,

cuando me paro a pensar en los padres  
de mis padres, o también en mi propio deseo.

*In the Naked Bed, in Plato's Cave*

*In the naked bed, in Plato's cave,  
Reflected headlights slowly slid the wall,  
Carpenters hammered under the shaded window,  
Wind troubled the window curtains all night long,  
A fleet of trucks strained uphill, grinding,  
Their freights covered, as usual.  
The ceiling lightened again, the slanting diagram  
Slid slowly forth.*

*Hearing the milkman's chop,  
His striving up the stair, the bottle's chink,  
I rose from bed, lit a cigarette,  
And walked to the window. The stony street  
Displayed the stillness in which buildings stand,  
The street-lamp's vigil and the horse's patience.  
The winter sky's pure capital  
Turned me back to bed with exhausted eyes.*

*Strangeness grew in the motionless air. The loose  
Film greyed. Shaking wagons, hooves' waterfalls,  
Sounded far off, increasing, louder and nearer.  
A car coughed, starting. Morning, softly  
Melting the air, lifted the half-covered chair  
From undersea, kindled the looking-glass,  
Distinguished the dresser and the white wall.  
The bird called tentatively, whistled, called,  
Bubbled and whistled, so! Perplexed, still wet  
With sleep, affectionate, hungry and cold. So, so,  
O son of man, the ignorant night, the travail  
Of early morning, the mystery of beginning  
Again and again,*

*While History is unforgiven.*

## En la cama desnuda, en la cueva de Platón

En la cama desnuda, en la cueva de Platón,  
el brillo de los faros resbalaba despacio por la pared,  
los carpinteros martillaban bajo la oscuridad de la ventana,  
toda la noche el viento sacudió las cortinas,  
una flota de camiones trepó cuesta arriba  
chirriando, con los fardos tapados, como de costumbre.  
De pronto, el techo volvió a iluminarse, y el dibujo  
se inclinó, deslizándose despacio hacia adelante.

Al oír los bandazos del lechero,  
su agitación en la escalera, el tintineo de las botellas,  
me incorporé en la cama, prendí un cigarrillo  
y caminé hacia la ventana. La calle de adoquines  
acentuaba la quietud en la que se alzaban los edificios,  
la vigilia de las farolas y la paciencia del caballo.  
El capital puro del cielo invernal  
me hizo volver a la cama con los ojos exhaustos.

En el aire inmóvil creció la extrañeza. La película  
borrosa se tornó gris. Agitando carretas, torrentes de cascos  
sonaban a lo lejos, aproximándose a toda velocidad.  
Un auto tosió al arrancar. La mañana, suavemente,  
se mezcló con en el aire, levantando la funda de las sillas  
desde el fondo de los mares, iluminando los espejos,  
el guardarropa y la pared blanca.

El pájaro llamó tentativamente, silbó, llamó,  
trinó y silbó, ¡así! Perplejo, todavía salpicado  
por el sueño, amistoso, con hambre y frío. Así, así,  
oh, hijo del hombre, la noche ignorante, los afanes  
de la madrugada, el misterio del comienzo  
una y otra vez,

mientras la Historia no perdona.