

Diez ventanas
Cómo los grandes poemas transforman el mundo

Título original: *Ten Windows. How Great Poems Transform the World*

© 2015 | Jane Hirshfield

© 2023 | Elena Aguilar (traducción)

© 2023 | Mixtura Editorial SL, Sant Boi de Llobregat

DISEÑO | Ferran Fernández

MAQUETACIÓN | Elena Aguilar

ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA | Carol Gómez Pelegrín

ISBN | 978-84-125513-7-2

DEPÓSITO LEGAL | B-16500-2023

IMPRIME | Kadmos

Impreso en España | *Printed in Spain*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.cedro.org; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).



www.mixturaeditorial.com

Jane Hirshfield

DIEZ VENTANAS

Cómo los grandes poemas transforman el mundo

Traducción de Elena Aguilar

mxtura

Prefacio

De la misma manera que se rectifica una sierra en el taller, para que corte más limpiamente, el buen arte es un rectificad de la visión. También es un cambio. Al adentrarse en un buen poema, una persona siente, saborea, oye, piensa y ve de forma diferente. ¿Para qué pedirle al arte que entre en una vida, si no es para ser transformada y engrandecida con su presencia y con sus misteriosos medios? Hay en nosotros cierta hambre de *más* —más variedad, más profundidad, más sentimiento; más libertad asociativa, más belleza. Más perplejidad y más roces de interés. Más prismas de dolor y más deleite sin aturdimiento, más deseo, más oscuridad. Más saturación y permeabilidad al conocer nuestra existencia y la de otros. Más capacidad de asombro. El arte se añade a la suma de las vidas que tendríamos, si fuera posible vivir sin él. Y al cambiarnos a nosotros mismos, uno a uno, el arte cambia también el mundo exterior que creamos y compartimos.

Las cuestiones que plantean los propios poemas son múltiples, parciales e infinitas. Este libro, sin embargo,

también plantea una única cuestión: ¿Cómo funcionan los poemas (y el arte)? Bajo esta pregunta, inevitablemente, hay otra: ¿Cómo lo hacemos nosotros? Dentro del intrincado mecanismo de relojería del lenguaje y de la música, de los acontecimientos y de la vida, ¿qué nos permite e invita a sentir y saber de la manera en que lo hacemos, y a aumentar nuestro sentir y saber? Tal pregunta no puede responderse. *Nosotros* somos diferentes unos de otros, momento a momento, incluso de nosotros mismos. El *arte*, también, es una palabra engañosamente simple en la superficie. Aun así, perseguir esta cuestión durante treinta años me ha dado placer y cierta sensación de acercarme más a un destino, cuyo centro no puede ser cartografiado ni alcanzado jamás.

I

Los alciones se incendian:
mirar con los ojos de la poesía

Una misteriosa vivacidad habita las profundidades de cualquier buen poema —cambiante, elusiva, viva por derecho propio. La palabra *creativo* comparte su etimología con la palabra *criatura* y tiene un sentido similar de vida que respira, de creación activa, refinada y pluricelular. Lo creativo está enraizado en el crecimiento y en la elevación, en traer a la vida seres nuevos y autónomos. Sentimos que algo se mueve, tiembla y nada en su camino hacia el mundo cuando un buen poema abre sus ojos. El trabajo de la poesía no consiste simplemente en tomar notas de las percepciones interiores y exteriores; crea mediante las palabras y la música nuevas posibilidades de percibir. Se nos aparecen dimensiones singulares cuando vemos y oímos a través de la luz de un poema. Y esas dimensiones son claramente necesarias —no hay cultura humana sin canciones y poemas.

Una de las formas de elogiar una obra de arte es decir que tiene *visión*, y la buena poesía y la buena vista casi siempre van juntas. Sin embargo, antes de que la

vista más a ras del suelo del arte pueda escaparse hacia esa otra visión de la que hablamos, es necesaria una transfiguración. Los ojos y los oídos deben aprender a abandonar los hábitos de la utilidad y, en su lugar, deleitarse participando en sus propios fines. Una obra de arte no es una fruta cogida de la rama de un árbol: es una colaboración madura entre el artista, el receptor y el mundo.

Un pintor representa el placer de la percepción a través del trazo y del color. Para un poeta, un eros igualmente material transforma el compromiso con las palabras. Consideremos, por ejemplo, lo encendidos y sensuales que son la vista y el oído a través del lenguaje en Gerard Manley Hopkins. Incluso en la prosa, la voraz atención que Hopkins presta a las formas de la existencia está presente en las palabras afinadas con precisión y originalidad e impregnadas de la alegría de saltar categorías. Esta es una entrada de diario del 24 de febrero de 1873:

En la nieve [,] lomas de cima plana y hombros perfilados con bordes ondulados, cresta bajo cresta, muy similares a la veta de la madera en línea y en proyección como mapas en relieve. Esto lo hace el viento, creo, y los montículos, por supuesto, que en realidad son olas de nieve. La nuca afilada de un montículo a veces se rompe por estrías o canales inclinados. Creo que esto se debe a que el viento, después de moldear el montículo, ha cambiado y formado olas en el cuerpo de la propia ola. El

mundo entero está repleto de esencias y el azar con libertad para actuar cae en un orden tanto como el propósito: mirando por mi ventana lo descubrí en los terrones aleatorios y en los montones de nieve deshechos por el barrido de una escoba. Lo mismo en el camino atrincherado por pasos en la nieve hasta los tobillos a través de los campos que conducen al bosque de Hodder, por el que fuimos a ver el río.

Íntimo, físicamente comprometido, este relato despierta tanto los sentidos como la psique. Analicemos «la nuca afilada de un montículo» —cómo la elección de las palabras sorprende con su ternura, como si Hopkins hubiera extendido la mano para tocar la nieve y la hubiera encontrado humanamente cálida. En el igualmente físico «atrincherado por pasos», no solo vemos, sino que también oímos la nieve rehecha por nuestro paso humano por ella. Estrías, hombros, vetas de la madera, mapas, olas —todos saltan con la euforia de verse convertidos en monarcas, no en esclavos.

Y más aún: a la nieve se le sigue preguntando, se investiga qué ideas podría producir. La visión de este fragmento de Hopkins es sorprendentemente contemporánea. «El azar con libertad para actuar cae en un orden tanto como el propósito» es una frase con la cual los teóricos actuales de la complejidad podrían estar de acuerdo. A continuación, tras prender esta chispa de abstracción a partir de un pedernal enfriado por la nieve, los pensamientos de Hopkins hacen lo

que los pensamientos de los poetas: regresar al reino de las cosas, para su ensayo y confirmación. Vuelve a lo que la nieve parece, barrida con una escoba de la puerta principal: una imagen que visualmente rima con —y así verifica— la idea que ha encontrado en el reino natural. El fragmento, como muchas otras entradas descriptivas de los diarios de Hopkins, solo pudo haber sido escrito por una persona enamorada de la observación atenta, alguien que ve con el cuerpo entero, y también con los sentidos de la emoción y de la mente.

Pero luego está esto:

*Como los alciones se incendian, las libélulas llamean;
como al caer del brocal de pozos redondos
las piedras suenan; como cada cuerda pulsada
cuenta, de cada campana
el arco oscilante encuentra la lengua para propagar
su nombre;¹*

Y esto:

1 *As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame; / As tumbled over rim in roundy wells / Stones ring; like each tucked string tells, each hung bell's / Bow swung finds tongue to fling out broad its name;* (Las notas que aparecen en el libro son de la traductora. Junto a la traducción de los textos citados por la autora, se han incluido poemas o fragmentos originales y referencias a sonidos, vocablos, versos y frases en el idioma original solo en aquellos casos en que la autora comenta aspectos etimológicos, fonéticos, métricos, rítmicos, de dicción o de rima que no tienen una equivalencia exacta en el texto traducido).

I. Los alciones se incendian: mirar con los ojos de la poesía

*Sorprendí por la mañana al súbdito de la mañana,
el delfín del reino de la luz del día, el halcón
moteado por el alba, en su montura
sobre el nivel ondulante bajo el aire firme [...]*²

Y esto:

*Seria, extraterrena, ecuánime, atenuable,
abovedada, voluminosa... sorprendente
la tarde se esfuerza por ser la vasta noche del tiempo,
vientre de todo, hogar de todo, féretro de todo.
Su grata, córnea luz amarilla gira hacia el oeste,
su salvaje y hueca luz cenicienta cuelga de las alturas
residuos; sus primeras estrellas, estrellas señoriales,
estrellas principales, nos envuelven,
cielo de fuego.*³

El salto entre la voz del diario de Hopkins y la voz de sus poemas no es solo la diferencia entre los apuntes aproximados de un diario y una obra acabada, o la diferencia entre la prosa y el verso. Es la diferencia entre la visión de un poeta y la visión de la poesía, y su oído, su

2 *I caught this morning morning's minion, / kingdom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding / Of the rolling level underneath him steady air [...]*

3 *Earnest, earthless, equal, attuneable, / vaulty, voluminous, ... stupendous / Evening strains to be time's vast, / womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night. / Her fond yellow hornlight wound to the west, / her wild hollow hoarlight hung to the height / Waste; her earliest stars, earlstars, / stars principal, overbend us, / Fire-featuring heaven.*

discurso. Uno puede ayudar a hacer posible al otro, pero no son lo mismo ni en la categoría ni en el propósito —y la distinción existe porque la misma poesía, cuando se le permite, se convierte en un órgano perceptivo nuestro con el que jugar, que tantea sus propias formas de conocimiento y de descubrimiento. Los poemas no solamente expresan. Los poemas hacen, encuentran, sondean⁴ (en ambos sentidos de la palabra) cosas imposibles de descubrir por otros medios. «Primeras estrellas», «delfín del reino de la luz del día», incluso la descripción aparentemente sencilla de «pozos redondos» —cada una de ellas es una nota nuevamente creada, en un teclado ampliado para dar cabida a su presencia.

La obra de Hopkins es uno de los grandes modelos que tenemos de la expansión poética del saber preciso. La unión idiosincrásica de la visión y del oído en sus poemas abre las formas del verso inglés; en algún lugar cercano a la médula de su genio hay una percepción que emana de la pasión por palabras completamente musicalizadas. El deseo de Hopkins por una mirada manantial liberó su mente, lengua y oído de la convención. La permeabilidad resultante a lo que sea que venga después, independientemente de lo *contra* o raro que sea, contiene la fiera viveza que está presente incluso en sus obras más oscuras. Al mirar con los ojos de la poesía, al oír con los oídos de la poesía, llegamos a conocernos a nosotros mismos menos atemperados, más libres y conectados con —o emancipados en— un mundo más amplio.

4 *Sound* significa tanto *sonar* como *sondear*.

I. Los alciones se incendian: mirar con los ojos de la poesía

*No, yo no, consuelo de la carroña, Desesperación,
no me deleitaré en ti;
no desataré —por débiles que estén— estos últimos
hilos del hombre
en mí o, gritaré fatigado no puedo más. Puedo;
algo puedo, esperar, desear que llegue el día, no
elegir no ser.⁵*

El silencioso, declarativo «Puedo» de «Consuelo de la carroña» de Hopkins lleva una promesa: el compromiso con la experiencia plena es una infusión y un elixir que funciona contra todo aquello que empequeñece el alma, incluso la desesperación. Hay oxígeno disponible; mientras el poeta está hablando, se puede respirar.

* *

Hay formas de sentir más allá de nuestra familiar letanía de vista, oído, gusto, olfato y tacto. Los peces tienen un órgano a lo largo del cuerpo, la línea lateral, con el que detectan no solo las vibraciones en el agua, sino también la profundidad, la dirección y la temperatura. Las palomas mensajeras usan la visión para volar y, sin embargo, cuando se las suelta encapuchadas, también encuentran el camino a casa, siguiendo las corrientes de los campos magnéticos de la tierra. Una planta de judías carece de

5 *Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee; / Not untwist—slack they may be—these last strands of man / In me or, most weary cry I can no more. I can; / Can something, hope, wish day come, not choose not to be.*

sistema nervioso, ojos y dedos; sin embargo, va girando, hora a hora, hacia el sol; una clemátide ignorada durante una década —a la que por fin se le da un enrejado para trepar— se disparará un metro y medio en tres semanas.

En los últimos instantes de la aproximación de un tiburón a su presa, este cierra sus párpados internos para autoprotegerse y la mayoría de sus otros sentidos también se cierran. Solo uno permanece activo: un mecanismo sensorial bioeléctrico en su mandíbula, un sistema de guía creado únicamente para atacar. El poeta en pleno proceso de escritura es un poco como ese tiburón que tiene una percepción singular en el momento del contacto inminente.

Los poemas parecen surgir, casi siempre, al mirar hacia fuera: el escritor se dirige hacia las cosas del mundo, ve sus alciones y halcones, oye las campanas de las iglesias y las ovejas, y esos fenómenos externos parecen desprender significado casi como un calor radiante. Pero el calor está en nosotros, naturalmente, no en las cosas. Durante la escritura, en el momento en que llega una idea, los ojos de la vista ordinaria se cierran y el poema se precipita hacia el mundo con un misterioso impulso interno que subyace tras la vista, el oído y las palabras tal como existen en el uso ordinario. El estado es casi sexual, procreativo en su ansia por lo que no puede conocerse de ninguna otra forma. Todos los escritores reconocen esta oleada de golpes; con su energía los objetos del mundo se hacen nuevos, se transforman al pasar a través de una mente imaginativa, musical, que revuelve en el mundo y en las palabras.

Esta visión transformada es la secreta felicidad de los poemas, de los poetas. Es como si el poema se topara con

el mundo y encontrara en él un lenguaje oculto, un braille ilegible excepto cuando lo descubre una mente despierta e imaginativa. El alción de Hopkins es a la vez un alción y algo más; su timbre viaja por igual a través de los túneles del espíritu y del oído. La vida interior se derrama en las sustancias materiales, en las fragancias y en los sonidos, igual que las sustancias materiales, la fragancia y el sonido se derraman unos sobre otros. Esta doble vida de los objetos está en funcionamiento en un haiku japonés tradicional, en un canto aborigen australiano, en una canción a la flor en náhuatl y en una letra experimental estadounidense del siglo XXI. Al encontrarnos en el reino de la percepción poética, regresamos a la primera concepción del término: *poïesis* como *creación*.

Dicho rotundamente: un poema no es el acontecimiento o fenómeno externo que aparentemente describe, tampoco el sentimiento o percepción que parece revelar o evocar. Un poema puede involucrar ambos, pero es, de forma más compleja, una fabricación viva de nueva comprensión —significando *fabricación*, no por casualidad, tanto *mentira* como *falsedad* y, de forma más simple y primordial, cualquier cosa creada y hecha: el nacimiento de algo nuevo. El tejido, ya sea material o mental, es una invención entrelazada: alguna sustancia —seda o algodón, lana o imagen— hecha más fuerte, más grande que ella misma, a través del encuentro de naturaleza dual del hilo de la urdimbre y del hilo de la trama. Una obra de arte contiene nuestras vidas tal como las conocemos cuando se compromete enteramente con las múltiples hebras de la experien-

cia—del yo, del lenguaje, de la cultura, de la emoción, de los sentidos y de la mente— que se cruzan.

Lo que da a los hilos de la poesía su capacidad de sujeción y tracción para descubrir es la música. Tomemos siquiera un verso de la poesía de Hopkins, atendiendo puramente a su sonido, y veremos claramente la creación trenzada y musical que configura cada parte dentro de un todo más grande y en aumento. «*As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame*» —el verso desprende una belleza copulante. En su primera mitad, la *k* de *kingfishers* se repite en la dura *c* de *catch*, mientras que su *f* a mitad de palabra regresa en *fire*. Un patrón idéntico es atado a mano, como si de la mosca de un pescador se tratara, en la frase siguiente: las consonantes iniciales de *dragonflies* se repiten en *draw*, su diptongo central regresa en *flame*. Las vocales también confirman el refuerzo de la recurrencia: la *i* de *kingfishers* se repite en *fire*, la *a* de *dragonflies* en *flame*, cada una pasando de una pronunciación corta a una larga. No siempre podemos saber si ese intrincado trabajo sonoro se ha hecho con esfuerzo consciente o mediante un proceso menos deliberado y más intuitivo. Lo que importa es que las cosas se dicen, se ven, por vías de conexión y expansión, cuando se dicen y se ven a través de poemas.

La fuerza generadora de la poesía, por lo tanto, no se encuentra en su *mensaje* o *significado*, ni en un simple registro de algo ajeno a su propia esencia. Reside en el palacio de su propia existencia entrelazada e incrustada en el mundo. Los poemas hablan en un idioma inventado por modos de percepción mixtos y sin ataduras, en gramáticas y texturas que instruyen primero al escri-

tor y después al lector en cómo ver, oír y sentir a través de los propios sentidos y términos de la poesía. Dichos términos incluyen los elementos comunicativos del contenido, del arte y de la forma. Incluyen también cierta clase de tropismo —los poemas tienden a la elevación del significado, del sentimiento y del ser.

*

Pero el escritor, amanuense de la poesía, ¿cómo crece para satisfacer este anhelo de elevación? Sin duda, lleva a la página, no solo lo que es conocido, sino también el impulso contrapuntístico de una intención permeable. La escritura de poesía debe considerarse una práctica tanto contemplativa como comunicativa, y en los poco transitados caminos contemplativos de cada tradición, la base del cambio es una intención renovada. A propósito de la maduración de la intención, el profesor de zen japonés del siglo XIII Eihei Dōgen dijo: «la blanca leche de los ríos crece fragante y dulce» —una declaración que solo es comprensible a los oídos y a la mente despiertos también al lenguaje transformador de los poemas. La intención acoge lo nuevo, no tanto con esfuerzo, como anulando los viejos hábitos, gestos y formas de la psique. Promulga una invitación a algo que todavía no existe.

La clase de intención de la que hablo aquí no es la que usan los tribunales de justicia: la intención contemplativa es transparente a lo que hay más allá del yo. La voluntad y la elección pueden desempeñar un papel, pero el discurso elevado de la intención creativa requiere

una escucha igual de intensa, de la misma forma que un violinista debe escuchar la orquesta, el violín y el cuerpo si quiere tocar bien. La escucha va unida tanto al sonido del violín como al movimiento del arco sobre las cuerdas. Una transformación análoga sucede cuando una persona se acomoda en las intenciones de la poesía. La entrada de la poesía a nuestras vidas tiene lugar en un reino fronterizo donde lo interior y lo exterior, lo real y lo posible, lo experimentado y lo imaginable, lo oído y lo silencioso se encuentran. El don de la poesía es que su vista no es nuestra vista habitual, su oído no es nuestro oído habitual, su conocimiento no es nuestro conocimiento habitual, su voluntad no es nuestra voluntad habitual. En un poema, todo viaja hacia dentro y hacia fuera.

En el *shikantaza*, la forma de meditación zen practicada por los Dōgen, los ojos de una persona no están ni del todo abiertos ni totalmente cerrados: se mantienen en un estado intermedio. Una mirada parecida, más baja pero presente, es la que los monjes católicos llaman *mantener la custodia de los ojos*. Ni evasión, ni desprecio, ni evitación. Este cuidadoso equilibrio en la dirección de la atención refleja una expectativa modificada de lo que se busca. El deseo de los monjes y místicos no es distinto del de los artistas: percibir lo extraordinario en lo ordinario cambiando no solo el mundo, sino los ojos que miran. En una conciencia convocada e híbrida, lo interior tiende la mano para transformar lo exterior, y lo exterior la devuelve para transformar a quien mira. Catalina de Siena escribió, en el siglo XIV: «Todo camino al cielo es el cielo»; Marcel Duchamp, en el tercer año de la Primera Guerra Mundial,

envió un urinario de porcelana a una exposición de arte, con el título de *Fuente*. Ambos dicen: formar la intención de nueva conciencia ya es transformar y ser transformado.

* *

¿Se puede afirmar que la visión de la poesía es tanto innata como aprendida? Incluso la visión ordinaria con la que nacemos es aprendida. Lo sabemos a partir de estudios sobre ciegos congénitos: después de que la cirugía posibilita la capacidad física de ver, sigue existiendo un retraso en la cognición, en la habilidad para analizar la imagen a partir de datos sensoriales. A un niño de ocho años, operado de cataratas a principios del siglo XX, le preguntaron qué veía cuando le retiraron las vendas por primera vez. «No lo sé», respondió. El cirujano movió su mano delante del niño, que seguía sin *ver* nada. Solo después de tocar con la suya la mano que se movía, empezó a reconocer los patrones cambiantes de luz y oscuridad ante él por lo que eran.

Nuestros actos de percepción más simples dependen, por lo tanto, de un conocimiento elaborado experimental y vivencialmente. La percepción no nos es dada de forma pasiva; es una interacción que se expande continuamente y un compromiso, tanto mental como físico, con el mundo. El sonido, la temperatura, el movimiento captan la atención de un bebé incluso antes de nacer y ese engranaje comunicativo continúa hasta el momento de su muerte. Un proceso análogo se desarrolla en la creación artística. Lo que un escritor o pintor lleva a cabo en toda obra de arte es un experimento cuyo resultado esperado es un co-