

## CUMMINGS EN SU VOZ

DAVID LAGMANOVICH

He leído mucho a E. E. Cummings; en cambio nunca lo había escuchado. Pero en esta edad de las ubicuas ayudas audiovisuales una proposición de esa naturaleza no puede defenderse por demasiado tiempo. Lo curioso es que hace poco, en lugar de escuchar el disco de larga duración que contiene una selección bastante considerable de su obra (*Caedmon 1017*), me encontré de improviso con dos poemas suyos, en medio de otros que figuran en una antología grabada de poesía moderna en lengua inglesa. Y este fue mi primer contacto con la poesía de Cummings en su propia voz.

### I

Quiero dar cuenta aquí de ese encuentro, porque me ha enseñado unas cuantas cosas; no sólo sobre la personalidad poética de este hombre, que murió el 3 de setiembre de 1962, sino también, acaso, sobre la poesía y cierta forma de entenderla. Mientras volvía una y otra vez a esos dos únicos poemas —comprimidos entre Archibald MacLeish y Marianne Morre, y quizá más a gusto con la última— pensaba en la naturaleza misteriosa de la poesía y en ciertos equívocos que en torno de ella se tejen; por ejemplo, la sobreestimación de lo visual (quizá haya que decir “lo gráfico”) sobre lo fónico, equívoco peligroso si los hay. A veces son las cosas de que uno está más seguro las que no son lo que parecen, y otras veces ocurre que las verdaderas aprendidas pero no experimentadas

pasan tan rápidamente a la subconciencia, que de poco sirven en la vida real. Un poco de todo esto hay en la confesión que aquí quiero hacer.

Es cierto que la crítica ha señalado repetidas veces —y yo lo había aprendido y aceptado— que las curiosidades y rarezas tipográficas, es decir visuales, de Cummings no tenían otro objeto que ayudar a la prosodia, como los puntos elevados de Stefan George y otros recursos del mismo tipo. Lo había aprendido, sí, pero no lo *sabía*; y para saberlo como creo que ahora lo sé —por lo menos en líneas generales— necesitaba de esta experiencia de escuchar poesía, y en las condiciones ideales en que sólo puede ser brindada por la voz de su propio creador. Por otra parte, quizás el conocimiento de este dato de biografía, a saber que Cummings fue un pintor por derecho propio, me confirmó en el preconcepto absurdo de la naturaleza mental, matemática, de muchas de sus composiciones, sin sospechar siquiera que ellas albergaban una música que yo andaba buscando en otros y que él me estaba ofreciendo allí todo el tiempo. Lo dicho: tenía que escucharlo para reaprender ciertas cosas y olvidarme de otras.

Claro está que resulta difícil hablar de estas cosas en una publicación en español, cuando la conveniencia práctica indica que no sería lo más adecuado citar en forma exclusiva poemas íntegros —quizás ni siquiera fragmentos— en lengua inglesa. Trataré de enfrentar esta dificultad presentando traducciones mías de los poemas a que me refiero y, en nota al pie, los textos originales. Sé que no es lo mismo, por supuesto: ya ha dicho alguien que la poesía es “lo que se pierde en la traducción”. Pero, por otra parte, considero que no vamos a hablar solamente de aquello que está en el texto original (que el mismo Cummings no idolatraría) sino también de otras cosas, que han surgido con motivo de esta “lectura” en uno de sus sentidos clásicos, a saber, en el de posible interpretación de un texto literario, por cierto considerablemente difícil y, si se quiere, oscuro. Consideraremos ambos poemas en el mismo orden en que Cummings los lee en ese disco, advirtiendo de paso que ambos

proceden de su libro *IxI* (sí, "uno por uno"), publicado en 1944, en donde llevan respectivamente los números XX y LI. He aquí el primero: <sup>1</sup>

*y qué si un mucho de un cuál de un viento  
le da la verdad a la mentira del verano;  
ensangrienta con mareantes hojas el sol  
y a tirones tuerce las estrellas inmortales?  
Sopla rey a mendigo y reina a parece  
(sopla amigo a enemigo: sopla espacio a tiempo)  
—cuando cuelguen los cielos y se ahoguen los océanos,  
el único secreto será aún el hombre*

*y qué si un agudo de un flaco viento despelleja  
colinas en un grito con cellisca y nieve:  
estrangula valles por cuerdas de cosa  
y asfixia bosques en blanco había una vez?  
Sopla esperanza a terror; sopla ver a ciego  
(sopla piedad a envidia y alma a mente)  
—cuyos corazones son montañas, raíces son árboles,  
ellos son quienes han de gritar hola a la primavera*

*y qué si un alba de una condena de un sueño  
muerte este universo en dos,  
pela fuera para siempre de su tumba  
y rocía ninguna parte conmigo y contigo?  
Sopla pronto a nunca y nunca a dos veces  
(sopla vida a no es: sopla muerte a fue)  
—toda nada es tan sólo nuestro hogar más enorme;  
cuantos más quiénes mueren, tanto más vivimos*

1. what if a much of a which of a wind/ gives the truth to summer's lie;/ bloodies with dizzying leaves the sun/ and yanks immortal stars awry?/ Blow king to beggar and queen to seem/ (blow friend to friend: blow space to time)/ —when skies are hanged and oceans drowned,/ the single secret will still be man// what if a ween of a lean wind flays/ screaming hills with sleet and snow:/ strangles valleys by ropes of thing/ and stifles forests in white ago?/ Blow hope to terror; blow seeing to blind/(blow pity envy and soul to mind)/ —whose hearts are mountains, roots are trees,/ it's they shall cry hello to the spring// what if a dawn of a doom of a dream/ bites this universe in two/ peels forever out of his grave/ and sprinkles nowhere whith me and you?/ Blow soon to never and never to twice/ (blow life to inn't: blow death to was)/ —all nothing's only our hugest home;/ the most who die, the more we live.

¿Cómo se aproxima Cummings a este texto, indiscutiblemente lleno de pasajes oscuros, aunque ciertamente bien conocidos por él? Desde luego, la voz que estoy escuchando no pasa sobre el texto, no lo recorre, no suena con el apoyo de las palabras: entra dentro del poema, lo escarba, lo va articulando con precisión suma al nivel de la palabra y hasta por debajo de ese nivel, en las mínimas unidades significativas con que los idiomas se construyen. Entra de pie, con toda su presencia de hombre: su pregunta es una pregunta que exige respuesta, no un gesto retórico; su afirmación parece quedarse allí esperando que el gesto de su interlocutor le haga saber si ha comprendido o no. Pero al mismo tiempo su pregunta está abierta a todas las posibilidades de un mundo maravilloso, en el que la medida y la cuenta, la razón y el saber, pueden tirarse por la borda en cualquier momento: entra con pie de hombre en una pregunta típicamente infantil. ¿Qué pasa si...? Claro: ¿qué pasa? Entra en la pregunta y se la lleva consigo, la va amplificando y desarrollando a medida que anda; y la pregunta, aún desenrollada, sigue siendo infantil, pero cobra también algo de ese impulso prometeico que hace que el hombre sea capaz de modificar el universo. El momento inicial del poema es este gesto inquisitivo, este preguntarse por la posible otra cara de las cosas.

No pasa esta voz superficialmente sobre las palabras, dije. Claro que no: se apoya en un *mucho*, en un *cuál*, en un *viento*; propone una *verdad* frente a una *mentira*; en esas palabras, en la sílaba correspondiente de cada una de esas palabras, la voz insiste con fuerza, establece un punto de apoyo, tenso, brillante. Y el verso—hablo ahora de la línea, de cada línea del poema—no cae automáticamente en moldes más o menos habituales, como por ejemplo una partición en dos mitades; al contrario, es un algo dinámico que parece ir avanzando en olas, desde la neutralidad del *what* hasta ese *wind* que ya ha alcanzado condición de viento; desde el único (*single*) secreto hasta ese hombre (*man*) ante el cual la voz hace

una pausa dramática para darle más énfasis, para que la enunciación valga como una profesión de fe. Pero no nos apresuremos; aquí es donde hay que anotar con insistencia que los cuatro versos iniciales de la primera estrofa —versos preñados de acentos interiores que les dan un dinamismo muy especial— son una amplificación de la pregunta infantil, inquisitiva y tersa, ante esa otra cara del mundo que siempre debe postularse como una posibilidad.

Los cuatro primeros versos, digo, porque aquí mi lectura del poema (y lo que acabo de oír) se aparta de la habitual, al menos de la que he visto en unos cuantos libros sobre Cummings publicados en este país. Porque después de esos cuatro primeros versos se establece necesariamente una pausa, una especie de ruptura. Ese *Sopla* con mayúscula que —lo mismo en inglés que en mi traducción— inicia el quinto verso, no sigue refiriéndose al viento. Ese *Sopla* —y de ahí la posición inicial, y la mayúscula, y (en inglés) la falta de la *s* final de tercera persona— no es una estructura de predicación dependiente del sustantivo *viento*, no puede serlo nunca: es una orden, admonición o consejo, como quiera verse, en todo caso un definido mandato al lector. El viento quedó en el nivel del significado “referencial”, por así decirlo; se sabe que está ahí y nada más. Pero ahora la voz del poeta dice:

“Sopla tú (como el viento sopla) hasta que produzcas la anulación de los contrarios, o la anulación de un término de cada oposición que encuentres, o quizá la anulación de ambos: sopla rey a mendigo, sopla reina al hecho de parecerlo, sopla amigo hasta convertirlo en enemigo, sopla sobre el tiempo la noción del espacio, como si tú mismo te hubieras convertido en ese viento de que hablábamos, capaz de torcer la inexorable colocación de las estrellas; sopla porque, como parece sugerirlo el matiz indefinido de mi voz en parece (*seem*), hay que probar todo, hay que ser capaz de tentar todos los caminos”.

Y ahora que lo has probado todo, escucha esto —y aquí entra la voz, con deliberada pausa, en los dos versos finales de la estrofa—: no importa cuáles sean las transformaciones que puedan

acaecerle al universo físico, lo más importante será siempre el ser que llamamos hombre, el ser en que creemos tú y yo.

Cuando la primera estrofa se escucha así, organizada en un párrafo de cuatro versos que es una pregunta infantil (y por lo tanto alógica) amplificada, seguida de dos versos que son una desembozada admonición, y de dos versos más que establecen una aseveración sobre la naturaleza humana, entonces todo el poema cobra otro sentido. Entonces se advierte que, más que los tres momentos—linealmente ordenados— de las tres estrofas, lo que importa es la existencia de tres niveles distintos *dentro de cada estrofa*; porque cada una de ellas— y esto puede verse como otro rasgo propio del pensar infantil que los poetas laboriosamente reconstituyen— formula de nuevo la misma posibilidad, intenta la misma persuasión y enuncia el mismo hecho positivo. Y como a su vez esta reformulación es también una amplificación, las últimas líneas del poema nos han llevado más allá de la distinción entre el ser y la nada. Ya no importa ese juego de contrarios; la ganancia verdadera estará en procurar la anulación de la individualidad y la identificación del hombre con el cosmos. Aquí también el acento en la voz de Cummings es un instrumento fundamental para ubicar cada palabra en su propia función oracional; y así llegamos a esta lectura que creo definitiva, pero a la que no sé si habría podido llegar por mis propios medios: *cuantos más quiénes (es decir, individualidades encerradas en sí mismas) mueran, tanto más vivimos (en el sentido verdadero, genuino de la vida, donde la piedad es más valiosa que la envidia y el alma importa más que la mezquina y entrenada mente). ¿Difícil? Sí, puede ser. Pero, como una vez dijo Vicente Barbieri, hay poesía necesariamente oscura y poesía necesariamente clara; y yo no me comprometí a aclarar en lo más mínimo lo inaclarable, sino tan sólo a dar cuenta de una experiencia vital. Tengamos, pues la casa en orden, y quien me haya seguido hasta aquí y encuentre esto demasiado árido (que bien puede serlo) váyase sin pena a lecturas más llevaderas. Como dicen en mi tierra tucumana, citando sin saberlo a Parménides, una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa.*

## II

Permítaseme una digresión, como pretexto para citar otro poema que no es todavía el segundo del que me falta hablar.

Una de mis primeras traducciones de Cummings es la que figura en mi libro *Ocasiones*, publicado en Tucumán en 1962. Allí tomé, por razones que no vale la pena desarrollar en este momento, un poema de su libro *XAIPE*, de 1950, que me llamó la atención como puro ejercicio de fantasía. Da la casualidad, ahora, de que el poema en cuestión y aquel al que me he referido en párrafos anteriores de esta nota tienen a la vez algo en común y algo en lo cual difieren profundamente. En la forma, está entre los que Cummings y sus críticos clasifican como sonetos. Veamos, antes de seguir más adelante, aquella traducción, con un par de correcciones recientes: 2

*cuando las serpientes reivindiquen el derecho a rampar  
y el sol declare la huelga por el mínimo vital—  
cuando las espinas miren sus rosas con alarma  
y el arco iris esté asegurado contra la vejez*

*cuando ningún zorzal pueda cantar la luna nueva  
si todas las lechuzas no han aprobado su voz  
—y toda ola firme sobre la línea de puntos  
antes que un océano tenga que cerrar su tienda*

*cuando el roble pida permiso al abedul  
para hacer una bellota —los valles acusen a sus  
montañas de ser altas— y marzo*

2. when serpents bargain for the right to squirm/ and the sun strikes to gain a living wage— / when thorns regard their roses with alarm/ and rainbows are insured against old age// when every thrush may sing no new moon in/ if all screech-owls have not owayed his voice/ —and any wave sings on the dotted line/ or else an ocean is compelled to close// when the oak begs permission of the birch/ to make an acorn— valleys accuse their/ mountains of having altitude— and march/ denounces april as a saboteur// then we'll believe in that incredible/ unanimal mankind (and not until).

*denuncie a abril como saboteador  
entonces creeremos en esa increíble  
humanidad no animal (y no antes)*

Fácilmente, creo, se advierte en dónde están la similaridad y la disparidad de que hablo. Como en el inicio del poema citado más arriba, también *cuando las serpientes...* tiene su punto de arranque —lo presumimos al menos— en el lenguaje infantil; y como en el caso anterior, parte de una fórmula que se va amplificando paulativamente, hasta producir un efecto unitario mediante la acumulación de sus exposiciones parciales. El poeta no extrae ninguna conclusión teórica de la repetición de esas nueve (o quizá once, según cómo se lea) posibilidades disparatadas del mundo, expuestas con la mayor seriedad (la misma seriedad con que los niños formulan sus no-razonamientos); deja que su efecto total se concrete en una sola noción, a saber que sólo la violación más flagrante de todas las leyes del mundo natural podrían convencernos de la humanidad del hombre. Creo que ese significado está bien claro, hasta el punto de hacer inútil toda demostración.

Lo que llama la atención, en cambio, es precisamente el punto de vista, vale decir el contenido significativo procedente del contraste entre las tres primeras estrofas del soneto y el pareado final. Y es que se establece un contraste demasiado marcado, dramáticamente marcado, con lo que creíamos era la convicción de Cummings, a juzgar por el poema anterior. ¿Qué ha pasado? Es difícil saberlo, pero a falta de mejor explicación me contento con una observación cronológica: el primero de estos poemas fue publicado en libro en 1944, en medio del optimismo producido por el ya inminente final de la guerra; el segundo apareció en volumen en 1950, un año definitorio en el proceso de la guerra fría, y, en consecuencia, momento de crisis y reexamen frente a los innumerables fracasos del hombre. Valga esto como explicación de la indudable diferencia de tono entre este poema y el anterior.



## III

Mi segundo ejemplo, por su parte, nos lleva a un tono mucho más liviano, por así decirlo; liviano, digo, no superficial. Cummings puede no haber adoptado una actitud distinta —y *qué si un mu-cho*... y el poema que voy a citar pertenecen, ya se ha dicho, al mismo libro— sobre los problemas últimos de la vida, pero ello no impide que su estilo fluctúe de un poema a otro, demostrando así que considera a cada uno de ellos como una proposición literaria independiente. Ese es uno de los aspectos de Cummings que más maravillan: la presencia de un estilo y, al mismo tiempo, la posibilidad permanente de un salto, de un cambio, de una mutación; la constante sorpresa. Y así ocurre en este caso: formalmente, del soneto pasamos a la canción; temáticamente, de una inquisición sobre las posibilidades de fantástica distorsión de la realidad pasamos a la celebración del mundo existente; como actitud vital, del problema pasamos al canto. He aquí el poema: 3

*"la dulce primavera es tu  
tiempo es mi tiempo es nuestro  
tiempo pues la primavera es tiempo de amor  
y viva el dulce amor"*

*(todos los alegres pequeños pájaros están  
volando en los flotando en los  
verdaderos espíritus cantando en  
aletean en el florecer)*

3. "sweet spring is your/ time is my time is our/ time for springtime is lovetime/ and viva sweet love"// (all the merry little birds are/ flying in the floating in the very spirits singing in/ are winging in the blossoming)// lovers go and lovers come/ awandering awondering/ but any two are perfectly/ alone there's nobody else alive/ (such a sky and such a sun/ I never knew and neither did you/ and everybody never breathed/ quite so many kinds of yes)// not a tree can count his leaves/ each herself by opening/ but shining who by thousands mean/ only one amazing thing// (secretly adoring shyly/ tiny winging darting floating/ merry in the blossoming/ always joyful selves are singing)// "sweet spring is your/ time is my time is our/time for springtime is lovetime/ and viva sweet love".

*amantes van y amantes vienen  
paseándose maravillándose  
pero dos cualesquiera están perfectamente  
solos nadie más está vivo*

*(tal cielo y tal sol  
nunca conocí y tampoco tú  
y cada uno nunca respiró  
precisamente tantas clases de sí)*

*ningún árbol puede contar sus hojas  
cada una ella misma en su abrirse  
pero brillando quién por miles significan  
sólo una sorprendente cosa*

*(secretamente adorando tímidas  
pequeñitas aleteando flechando flotando  
alegres en el florecer  
siempre jubilosas ellas mismas cantan)*

*"la dulce primavera es tu  
tiempo es mi tiempo es nuestro  
tiempo pues la primavera es tiempo de amor  
y viva el dulce amor"*

Ese es el poema escrito; el poema hablado es otra cosa. Un prologuista, Harry T. Moore (en las palabras preliminares al libro que Norman Friedman publicó sobre Cummings en 1964) habla de la habilidad de este poeta para leer, y después de mencionar su "acento de Harvard" agrega: *Una vez escribí (para la revista Poetry) sobre las grabaciones de su propia obra hechas por Cummings y dije que su voz tenía como un levantamiento de cejas. Así era en verdad. Y Cummings fue uno de los grandes lectores de poesía. Como Eliot, tendía a lo tranquilo, pero no sugería, como Eliot, una elegante fatiga. Por supuesto no tenía la vibración y la calidad flámígera de Dylan Thomas, pero yo encuentro sus lecturas tan satisfactorias como las de éste. De todos modos, quien no lo haya oído ha perdido algo muy especial.*

Y qué razón tiene. Cummings me recuerda un poco a ciertos poetas argentinos del interior, específicamente del noroeste, en su forma de leer o recitar poemas. Una forma tal vez un tanto cantarina en demasía, para ciertos gustos que tiran hacia la enunciación directa y llana. Aquí, no. Aquí se trata de la poesía que, si hace falta, se canta. Por varios motivos: porque está escrita en forma de canción, y porque tiene dentro de sí elementos específicamente musicales, y porque su sentido —como ya he dicho— tiene algo de celebración, y es vieja en el hombre la costumbre de celebrar sus alegrías cantando. Pero no es sólo eso: basta escuchar la primera estrofa de la canción para darnos cuenta de que esa voz quiere guiarnos hacia otra cosa. Lo que esa voz acentúa, allí donde se apoya, son dos series de palabras que corren paralelamente y configuran la nervadura de estas líneas: por una parte, *dulce, tiempo, amor* y, como un resultado de suma, *dulce amor*; por la otra, en forma —ya lo he dicho— paralela, *tu, mi, nuestro*, un peculiar sistema pronominal que no es el de los gramáticos sino el de los amantes, para quienes el mundo es precisamente tú, yo, nosotros. Es decir, por una parte, la apertura lírica hacia la belleza del mundo, y por la otra, la disponibilidad humana para aceptar esos dones, la voluntad de asentimiento: *precisamente tantas clases de sí*, como dice más abajo. Admirable manera de decirlo.

Claro que, visto el poema como una composición impresa, es otra cosa. Visto de esa manera, habría que recordar en relación con el mismo —por ejemplo— una serie de composiciones cantables que estuvieron en boga en la época de Shakespeare. Inexplicablemente los críticos de Cummings, que yo sepa, no han mostrado (tal vez porque los críticos de Cummings no consideran necesario leer a Shakespeare, o porque las canciones de la época isabelina no les interesan) la similitud existente entre esta composición y la canción que comienza *It was a lover and his lass*, incluida por Shakespeare en su comedia *Como gustéis* (1600) y que tal vez le pertenezca, y publicada por Thomas Morley en su colección musical *The first Booke of Ayres*, que también es de 1600. Si de antecedentes

se trata, aquí hay uno excelente: baste con recordar el estribillo de la canción isabelina, *Sweet lovers love the spring*, para advertir la semejanza. ¿Pero hemos de reducir la belleza de un poema a la suma de sus antecedentes literarios? Insisto: esas son consideraciones que se aplican si manejamos ese texto tan sólo en su dimensión de letra impresa; lo que ahora intentamos —con ayuda de la voz de Cummings— es restituir al poema esa otra dimensión de la oralidad, que un examen superficial le hubiera negado.

#### IV

Ya me he referido a la calidad cantarina de la lectura que Cummings hace de este poema; permítaseme agregar algunas características más, todas ellas recogidas al vuelo, del aire mismo, como corresponde en esta edad de la ubicua comunicación oral.

1. Algo que la traducción no puede dar pero que está ahí muy presente, en primer lugar, es el uso de ese tradicional recurso de la poesía en lengua inglesa, la aliteración; en los versos 2, 3 y 4 de la segunda estrofa, ese recurso produce una sensación de eco (*flying in... floating in... singing in... wingin in.. blossoming*) que sugiere a un tiempo la variedad de pájaros volando alrededor de nosotros en el aire primaveral y el propio rumor de esos vuelos.

2. Luego, el uso de la posición final de un verso y la inicial del verso siguiente para crear una transitoria cumbre de significación, una intensificación de la temperatura del poema: los pequeños pájaros *están/cantando*, los amantes están *perfectamente/solos*, las hojas *significan/sólo* una cosa sorprendente. (Adviértase que no se trata solamente de un problema de posición de la palabra en el verso; ocurre también que la cesura no coincide con una pausa fonológica normal, y esa división, que a algunos parecería arbitraria, obliga en cierto modo a una lectura más deliberada, que realza inevitablemente lo que en ese punto se dice).

3. En tercer lugar, también salta al oído, si la frase es permisible, que Cummings acentúa en forma notoria algunas palabras; ya hemos mencionado los posesivos de la primera estrofa, y agregamos ahora las dos ocurrencias de *tal* en la cuarta ("*tal* cielo y *tal* sol"), las negaciones ("*nunca* conocí y *tampoco* tú") y ciertas palabras en función pronominal ("*todos* los alegres pequeños pájaros", "*dos cualesquiera* están perfectamente/solos", "*ningún* árbol puede contar sus hojas"). En suma (aunque no digo que sea el único caso de énfasis que aquí se produce), las palabras del tipo llamado por los lingüistas "Palabras funcionales": nexos, relaciones gramaticales, signos de unión o desunión. Véase con cuidado lo que esto significa, sobre todo en relación con el tono *cantable* de que hablamos más arriba. En mi opinión, esta contraposición (música y lógica, podría decirse) es un perfecto —e imprevisto— retrato o perfil de la personalidad de Cummings: una personalidad en la que igualmente importan la medida y el canto, la lírica y los nexos lógicos, personalidad aparentemente escindida cuyos trozos dispersos están siempre reclamándose mutuamente. Un indicio más de algo que ya veníamos sospechando desde tiempo atrás: que la verdadera oposición en la personalidad de Cummings no se da entre lo plástico (los "efectos visuales", la "tipografía", etc.) y lo literario, sino entre el rigor de una mente de poderosa disciplina y las constantes incitaciones de la sensibilidad.

4. Por último, la voz nos ilumina sobre otro aspecto que, en la rápida lectura, podría haber pasado inadvertido. Contrariamente a lo que podrían esperar quienes tienen ideas demasiado rápidamente adquiridas sobre la poesía *moderna*, esta composición está escrita en versos y estrofas de notoria regularidad. Tampoco es, por cierto, ritmo lo que le falta. Pero el poema de Cummings está, sin embargo, bien caracterizado rítmicamente. Eso sí: lo que la lectura descuenta y la voz subraya —de nuevo— es la complejidad rítmica que pueden alcanzar estas estrofas relativamente sencillas. Un buen ejemplo es la penúltima estrofa. Desde fuera parecen cuatro versos de —aproximadamente— ocho sílabas cada uno. Desde

dentro —desde la voz— es distinto, porque los ritmos interiores imponen otra cuenta. Esto es muy difícil de explicar a través de una traducción, porque la mía no ha podido mantener la misma medida sin cambiar totalmente el sentido de la estrofa. Pero *supongamos* que también en español tuviera esa regularidad, y entonces nos encontraríamos con que la primera línea no tiene ocho sílabas, sino seis más dos sílabas; la segunda tiene cuatro más dos más dos; la tercera constituye una unidad sin interrupción; la cuarta tiene cuatro más cuatro. Representando con una raya diagonal cada pausa interior, y con dos rayas diagonales la pausa final de cada verso, tendríamos que leer en español —para reproducir la lectura de Cummings— la penúltima estrofa en la siguiente forma: “(secretamente a dorando/tímidas//pequeñitas aleteando/flechando/flotando//alegres en el florecer//siempre júbilasas/ellas mismas cantan)”, en donde se ve con claridad que cada hilera de sílabas ha recibido un tratamiento diferente, poderosamente contrastante con el aburrimiento octosilábico que solemos encontrar en composiciones en otros idiomas, y aun en muchas de las escritas en metro regular en inglés.

Concluyo estas notas con la impresión de no haber logrado más que una relativa aproximación a la compleja materia de que aquí estoy tratando<sup>4</sup>. Sentimiento legítimo, y hasta diríase inevitable, toda vez que aquello de lo que tratamos se cuenta entre la poesía más valiosa que el siglo ha producido en un idioma determinado. ¿Hay necesidad de explicar aún más esta poesía? ¿Es necesario explicarla en absoluto? Contrariamente a muchas otras opiniones posibles y lícitas, creo que sí, que esta poesía debe ser *explicada* en sentido etimológico, es decir, desatada o desanudada, hasta que la impresión de extrañeza que causa haya sido asimilada por el lector y hasta que éste maneje con mayor libertad las concentraciones significativas que cada uno de estos poemas propone, a diferencia de

4. He procurado mostrar otros aspectos de la personalidad poética de este autor en mis artículos “*Visita a Cummings*”, *Sí* (Mendoza), abril de 1964 y especialmente *Esquema de Cummings*, *La Gaceta* (Tucumán), 15 de marzo de 1964.

la libre evocación sentimental que caracterizó a gran parte de la poesía de otra época. La revolución que ha ocurrido en el ámbito de la creación poética no ha ido acompañada de una revolución paralela en la actitud del lector. Para cubrir el vacío que allí se ha producido, es lícito acudir a nuevas estrategias. He intentado una: la relación entre texto escrito y voz, en el supuesto de que la interpretación del poeta mismo es confiable como punto de partida del análisis. Otro procedimiento podría ser, por ejemplo, el análisis lingüístico del texto literario. Pero ya no es posible entrar aquí en ese otro problema.