

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

ROSA FELISA DURÁN CORTIZO

Director

MAESTRO JUAN ALCÁNTARA POHLS

Lectores

DOCTORA PATRICIA VILLEGAS AGUILAR

MAESTRA TANIA FAVELA BUSTILLO

ÍNDICE

Introducción	5
1. El poeta Hugo Padeletti	10
1.1. Formación	11
1.2. Obra plástica.....	15
2. La pérdida de la experiencia.....	22
3. La poética del objeto.....	32
3.1. William Carlos Williams.....	32
3.2. Francis Ponge.....	35
3.3. La poesía concreta.....	39
3.4. El verso proyectivo.....	41
3.5. El exteriorismo.....	43
4. Poética de Padeletti.....	47
4.1. La atención.....	47
4.1.1. El instante.....	65
4.1.2. El vacío.....	70
4.2. La importancia de lo cotidiano.....	73
4.3. La formación de imágenes.....	74
4.3.1. El dragón.....	75
5. La poesía de Padeletti.....	80
5.1. Una mora.....	84

5.2. Danza del derviche.....	94
5.3. Pocas cosas.....	109
5.4. Si despertaste al viento.....	117
Conclusión.....	131
Bibliohemerografía.....	134

“Cuando el lenguaje no concuerda, entonces lo que se dice no es lo que se quiere decir; si lo que se dice no es lo que se quiere decir, entonces no se realizan las obras; si no se realizan las obras, entonces no florecen la moral y el arte; si no florecen la moral y el arte, entonces no hay justicia; si no hay justicia, entonces no sabe el pueblo dónde poner el pie y la mano. Por consiguiente no hay que tolerar ninguna arbitrariedad con las palabras. Eso es todo lo que importa.”

CONFUCIO

“No es necesario que salgas de casa. Permanece en la mesa y escucha. No escuches, espera solamente. No esperes, permanece tranquilo y solo. El mundo se te ofrecerá para que le arranques la máscara, no puede hacerlo de otra manera, se retorcerá arrebataador ante ti.”

FRANZ KAFKA

INTRODUCCIÓN

El primer motivo para elegir el estudio de la poesía de Hugo Padeletti fue la conexión que percibí entre esa poesía y una cierta forma de ver el mundo. Pronto noté que esa forma era una protesta. Es evidente que la obra de Padeletti deliberadamente evita ciertos temas, ciertos excesos, ciertas emociones y que, por el contrario, busca los elementos que la van a identificar: el gusto por los objetos simples, cotidianos; la relación entre la visión física y la espiritual; el intelectualismo y la erudición mezclados con la intuición, entre otras cosas.

¿En qué consistía, pues, la protesta? Me pareció que era en contra del mundo moderno, contra una experiencia del mundo que se ha dado a partir de la revolución industrial y que se ha exacerbado en nuestros días. Formulé así mi hipótesis:

“La experiencia de lo real es un factor detonante en la visión poética de Hugo Padeletti”.

En primer lugar, quiero decir que el proceso mediante el cual somos conscientes del mundo que nos rodea es fundamental en la poesía de Padeletti. Esta poesía parte, no de una introspección, sino de una observación del mundo exterior. Y en esta observación se trata de fijar la atención en los objetos más naturales, más simples; con un deliberado rechazo hacia todo lo artificial, complicado, tecnificado, presuntuoso y superficial.

Al fijar su atención en el exterior, Padeletti busca una experiencia plena y, a través de ella, alcanzar un conocimiento interno.

Debo aclarar que utilizo aquí la palabra realidad, o real, en su acepción más común, simplemente

como aquello que se refiere a lo que, mediante nuestros sentidos, captamos del mundo exterior -sin cuestionar si nuestros sentidos nos engañan, si ese mundo exterior “existe” o si nosotros mismos como sujetos cognoscitivos “somos”-. Todas estas cuestiones, que han dado y darán para varios volúmenes de filosofía, las ignoro, y doy por sentado, como el sencillo hombre de campo, que mis sentidos no me engañan, que el mundo exterior existe y que los muchos “yo” que lo habitan tienen la posibilidad de conocerlo.

Terminada así la cuestión, cuando me refiero a la “experiencia de lo real”, me refiero a la experiencia del mundo exterior que captamos mediante nuestra mente y nuestros sentidos.

En este contacto con el mundo que nos rodea, se puede dar una especie de violencia. Y la violencia no parte del sujeto que percibe, sino de afuera, de la realidad que está percibiendo. Esa violencia puede lastimar terriblemente la conciencia y los sentidos del sujeto que la siente. Es decir, el ser humano ha creado “realidades” (mundos externos) que de alguna manera hieren al sujeto que las percibe. Estas “realidades” no son naturales, son hechas por el hombre. El ser humano ha inventado esas realidades por los mismos avances y “progresos” de su especie.

Esto no es un alegato en contra del progreso, sino una protesta en contra de algunas de las derivaciones, o exageraciones, del supuesto progreso. La tecnificación creciente nos ha facilitado la vida, pero también nos ha robado experiencias y, sobre todo, nos ha cambiado experiencias auténticas, naturales, por otras de segundo orden y de carácter “ligero”.

Al ocuparse sólo de las experiencias naturales, como motivo para su poesía, e ignorar las otras (ni siquiera atacarlas), Padeletti –presupongo- está ejerciendo una protesta y, a la vez, una defensa.

Es aquí donde creo que se puede hablar de una “pérdida de la experiencia” en el mundo actual. No se ha perdido toda experiencia, sino ciertos tipos de experiencia de primer orden han sido substituidos por otros de segundo o tercer orden. Dicho de manera figurada, cada vez perdemos más

el contacto directo con las cosas. En este alejamiento de lo auténtico, cada vez es más común el vivir experiencias “virtuales” o substitutas de otras. Todo trata de “parecerse a” o de ser “como si fuera...”.

Un ejemplo claro de esto serían los dulces que no son de naranja, sino “sabor naranja”. Es decir, se ha logrado producir químicamente un producto cuyo sabor se parece (remotamente) a la naranja, pero que nunca será el sabor de **la** naranja. Y así continuaríamos con muchísimos otros sabores y experiencias.

Es en esta parte donde me apoyo en dos filósofos que han expresado este sentimiento de manera luminosa: Walter Benjamin y Theodor Adorno.

De Walter Benjamin he analizado tres libros: *Ensayos escogidos*, *Poesía y capitalismo*. *Iluminaciones 2* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Ha sido muy importante también el libro de Charles Baudelaire *El pintor de la vida moderna*, al que Benjamin hace repetidas referencias, y que fue sin duda una de las primeras manifestaciones de los estragos de la “modernidad” en la vida del ser humano. En rigor, es, también, Baudelaire, uno de mis apoyos teóricos.

De Theodor Adorno he tomado, sobre todo, su obra: *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*.

Tanto Benjamin como Adorno, como el mismo Baudelaire, hacen hincapié, y ponen multitud de ejemplos, en cambios importantes en la experiencia cotidiana de los hombres, sobre todo de los hombres que viven en las grandes ciudades. Empiezan a notar una serie de agresiones en el contacto con el mundo exterior que no se conocían antes del siglo XIX. Es un hecho de nuestro tiempo, que los filósofos tratan de comprender y los poetas constatan.

Uno de los refugios de Padeletti ante esta situación, además del arte, es el misticismo. Entiendo

aquí la palabra misticismo en un sentido amplio, como cualquier intento del hombre por hacer contacto con el mundo espiritual. Por eso consideré necesario analizar la otra parte, la que forma una especie de fortaleza ante los “ruidos” del mundo actual. En el caso de Padeletti, los refugios son muy variados, pero se centran en dos religiones orientales: el budismo y el hinduismo.

Lo atractivo de estas religiones es que promueven ejercicios espirituales o de meditación que nos ayudan a entrar en contacto con nuestro yo interno y cambian nuestra percepción del mundo. Tanto el budismo como el hinduismo, u otras religiones (el sufismo, por ejemplo), son motivo constante en su poesía y los estados a los que inducen son frecuentemente aludidos.

Se forma así un tejido entre poesía y misticismo, donde es muy difícil separarlos y saber cuándo empieza uno y cuándo termina el otro. Para Padeletti la poesía se hace con misticismo y el misticismo lleva a la poesía. Y esto se refiere también a su obra plástica. Cuando él dice que sus construcciones, o sus dibujos, son “ejercicios espirituales”, se está refiriendo a esto.

Por otro lado, para analizar la poesía y la poética de Padeletti, no he recurrido a teóricos de la literatura, salvo a Gaston Bachelard en el caso de la filosofía sobre el instante, sino a los mismos creadores de poesía que han influido sobre su obra o que están conectados con él por muchas semejanzas. Por eso dedico un capítulo a la poética del objeto en donde estudio diferentes tendencias de distintos lugares que parecen tener un denominador común: la concentración en el objeto como motivo para la poesía. Estas corrientes están representadas por poetas tan disímiles entre sí como: William Carlos Williams, Francis Ponge, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Charles Olson y Ernesto Cardenal. Creo que, tal vez sin proponérselo, la poesía de Padeletti agrega un eslabón más a esta cadena.

Escogí a Padeletti entre otros poetas latinoamericanos que podrían ser considerados objetivistas, porque me atrajo la relación que él establece con el objeto, una relación que va más allá de una

percepción. Podríamos decir que utiliza al objeto para comprender al mundo y a sí mismo.

En los dos últimos capítulos, me enfoco en la poesía. Primero, trato de extraer una poética a partir de su obra. Segundo, analizo algunos poemas que representan de una manera particularmente clara lo que he querido probar en este trabajo y que son especialmente representativos de su estilo.

1. EL POETA HUGO PADELETTI

Hugo Padeletti nació en Alcorta, Santa Fe (Argentina), el 15 de enero de 1928. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario y en la de Humanidades de Córdoba. En esta última, se especializó en Estética y en la obra del filósofo alemán Martin Heidegger. Estudió pintura, dibujo y grabado con Juan Grela. Se dedicó a la enseñanza superior y universitaria. En 1962, fue nombrado Director del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe, donde conoció al artista plástico Fernando Espino, por quien sintió gran admiración. Recibió una beca de la Dirección de Cultura que le permitió viajar por Europa y Oriente. En Berna, a principios de la década del 60, estudió la obra de Paul Klee. En Oriente, estuvo con los yoguis en el Himalaya y en los asentamientos tibetanos de refugiados.

En 1966, expone por primera vez su obra plástica en la ciudad de Rosario.

Su obra poética, como él mismo ha dicho, “se fue haciendo desde el 44 y, hasta el año de 1979, sólo había publicado diecisiete poemas” (“Historia personal”, 67). Publicó *Poemas (1944-1959)*, Buenos Aires: Editorial Carmina, 1959; y una *plquette* con doce poemas en 1979 (Rosario: Colección de Poesía “El Búho Encantado, 1979). El resto de su poesía fue publicada a partir de 1989, cuando ya era más conocido por su obra plástica.

Poemas 1960 / 1980, publicado por la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe en 1989, es una recopilación de su poesía escrita hasta 1980.

Parlamentos del viento, 1990, reúne los poemas escritos entre 1980 y 1989. Más adelante publicó *Apuntamientos en el Ashram y otros poemas*, Bajo la luna, 1991.

En 1989, recibió el Premio Boris Vian de Literatura.

En 1994, se publica su libro de ensayos *Textos ocasionales sobre plástica y poesía*, editado por Bajo la luna en Buenos Aires. En 1999, aparece *La atención*, libro de poesía, publicado por la Universidad Nacional del Litoral y la Fundación Antorchas. En 2003, Interzona Editora publica su libro de poemas *Canción de viejo*. Esta obra recibe el Premio Mayor del Fondo Nacional de las Artes.

Recibe el premio Konex de Platino y Diploma al Mérito en 2004. Publica el libro *Dibujos y poemas 1950-1965* (Ancora) en noviembre de ese mismo año.

Fue profesor titular de la cátedra de Estética en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario hasta su jubilación. Vive desde hace varios años en Buenos Aires. Su libro, *Canción de viejo*, recibió el premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes 2003. En el 2004, la editorial Ancora publicó su libro *Dibujos y poemas 1950-1965*.

1.1. FORMACIÓN

Padeletti tiene una formación que va de los estudios de pintura a la filosofía. Él mismo lo dice así:

Puedo agregar que estudié dibujo, pintura y grabado con el maestro Juan Grela (aunque con mucho de autodidacta y, más o menos paralelamente, cursé filosofía en la Universidad de Rosario y me especialicé en estética en la de Córdoba. Pero no me dediqué a la estética. Después de leer hasta el final de mi carrera a Suzane Langer por un lado y a Heidegger por el otro, se produjo en mí un profundo cansancio, que ya nunca me abandonó, del pensamiento conceptual. Preferí seguir escribiendo poemas, pintando, practicando *zazen* y otras formas de contemplación, y, profesionalmente, me dediqué a la enseñanza de las bellas artes en materias preferentemente poco teóricas, como “aprender a ver”, composición, dibujo y pintura. En

relación con mi tarea de enseñar a ver obtuve, en el 66, una beca para ver obras de arte en Europa, y para estudiar en la Klee Stiftung de Berna la obra de Paul Klee, cosa que hice a mi modo puramente visual. Llegué hasta la India, donde, además de obras de arte, visité los *ashrams* de los yoguis en los Himalayas, porque siempre me interesaron las técnicas hindúes de realización interior. (“Historia personal”, 67)

Aquí está lo principal: el arte plástico, la filosofía, la poesía y la búsqueda espiritual. Y algunas de sus principales influencias: Heidegger, Klee, las religiones orientales. Si analizamos su poesía vemos que todo se resuelve en un único impulso: una búsqueda espiritual. Las diferentes prácticas de su vida son manifestaciones de esto. Sus primeros poemas los escribió a los dieciséis años:

Empecé a escribir poesía como obra de arte a los dieciséis años. Mi primer libro se publicó cerca de los treinta, así que fue una cosa lenta. Un viaje iniciático: profundas experiencias de alguien que ha estado sufriendo y pasando por distintas etapas. Primero, la del descubrimiento espontáneo de la vida más allá de toda ideología. Después me di cuenta que eso estaba conectado con algunas lecturas teosóficas que hice por casualidad, y que derivaron en unos poemas, que ahora se publicarán con el título de “Apuntamientos en el Ashram”. Más adelante hay un regreso al cristianismo, porque me parecía que ofrecía una salida al problema del Mal. Finalmente no la encontré. Con el cristianismo me quemé. Sufrí, sí, la influencia de los místicos. En el fondo lo que propone San Juan de la Cruz es lo mismo que Buda: la raíz del Mal es el deseo y hay que eliminar el deseo, lo cual no es nada fácil. Implica eliminar la vida. (“Cronología”, documento electrónico)

Como vemos, Padeletti relaciona el comienzo de su poesía con una preocupación ética. Y, además, la escritura de la poesía está conectada con una inquietud, una búsqueda que se da en varios sentidos, no sólo el poético, sino también el filosófico, el religioso e, incluso, el místico. Posteriormente, él reconocería que los ejercicios espirituales son su obra: sus dibujos, pinturas y poemas. Y en este sentido hay que entender sus poemas.

Como ya he mencionado, estudió la carrera de Filosofía, y durante un año estuvo escribiendo una monografía sobre la estética de Heidegger. Aunque este estudio lo llevó a una experiencia estético-mística (capítulo IV), el resultado fue más bien contraproducente: un hastío del pensamiento filosófico: “[...] se produjo en mí un cansancio del pensamiento racional discursivo, abandoné la lectura de libros de filosofía y comencé a frecuentar libros de pensamientos, aforismos, diarios íntimos, las obras de Gracián, refranes del mundo entero, cartas, fábulas, los moralistas franceses, ‘áurea dicta’, el Yi King y libros de sabiduría en general.” (*La atención. Obra...*, 261)

La influencia de la filosofía fue más bien negativa y consistió en un alejamiento, un rechazo. No era el tipo de verdad que él buscaba, mucho más cercano a la intuición, a la revelación súbita, a las epifanías. Después de Heidegger, comprendió que el pensamiento condensado le era más cercano.

Guillermo Saavedra (“La voz de...”, 289) encuentra tres líneas de influencia en su poesía. La primera sería latina, sobre todo Horacio, Propertio, Marcial y Catulo. La segunda vendría del Siglo de Oro español: “Padeletti, rica paleta que sabe lo que pinta, puede evocar la austeridad de Garcilaso, la corrosividad de Quevedo, el lujo ajedrecístico de Góngora, la agudeza de Gracián, la calma luminosa de Fray Luis.” (“La voz de...”, 289) La tercera sería la de los poetas modernos de lengua inglesa, principalmente tres mujeres: Emily Dickinson, Edith Sitwell y Marianne Moore, y un hombre, T. S. Eliot. Saavedra señala que, entre todas estas influencias, “es difícil encontrar huellas de una tradición argentina o un rasgo de color local. Casi podría decirse que la poesía de Padeletti es

argentina por ausencia, o por sutiles y microscópicas presencias que obligarían a una estéril recursión a la biografía.” (289) Si algún color local tiene su poesía no es, desde luego, argentino, sino más bien oriental. La constante mención a elementos de esta cultura demuestra, indudablemente, que Padeletti no es oriental. (A la inversa del conocido comentario de Borges acerca de que sabemos que el *Corán* es árabe porque en sus páginas no se menciona un solo camello).

Padeletti, como casi todos los grandes autores contemporáneos, ha leído con mucha atención a los grandes poetas de habla inglesa. Uno de sus preferidos es T. S. Eliot, por el que demuestra una rendida admiración:

[...] en *La tierra baldía* Eliot hizo el más brillante, original, bello y despiadado *diagnóstico* de nuestro tiempo, pero no se conformó con eso; algunos años después, en *Cuatro cuartetos* presentó la receta. La única obra maestra mayor de la poesía de nuestro siglo es precisamente *Cuatro cuartetos*. Bajo un revestimiento simbólico predominantemente cristiano, nos ofrece una síntesis decantada de la cultura universal, la más profunda sabiduría de Oriente incluida. (“¿Cómo se lee..., 39)

Es curioso que prefiera a poetas como T. S. Eliot, Emily Dickinson, Edith Sitwell y Marianne Moore, por encima de tantos creadores brillantes de la lengua inglesa, por encima, digamos, de Walt Whitman, Ezra Pound, William Carlos Williams. Este gusto marca una tendencia en su obra, de tonos más tradicionales y conservadores con respecto a la de otros escritores contemporáneos.

1.2. OBRA PLÁSTICA

Al igual que muchos escritores, Padeletti practica también las artes plásticas. En este último ámbito es un artista muy reconocido, con varias exposiciones en su haber. Su obra plástica es de un experimentalismo radical, lo que contrasta con su obra poética que mantiene un tono bastante más tradicional. ¿Dónde están, pues, los puntos en contacto entre estas dos formas de manifestación creativa? Hugo Gola encuentra algunos:

La aproximación de estas dos expresiones en él tal vez se deba a que las dos brotan de una raíz única, de una idéntica visión contemplativa. Aun en el plano formal –donde como digo los lenguajes son diferentes- es posible entrever rasgos comunes: extrañamiento, concentración interior, silencio. Abandono y lucidez. El resultado es una pintura altamente poética y una poesía de sobria plasticidad verbal, construida muy cuidadosamente sobre una extensión blanca. (“Sobre Hugo Padeletti”, 25)

Las dos formas de concretarse la actividad creadora de Padeletti parten de una actitud de contemplación, donde los espacios en blanco son tan importantes como lo que se escribe o se dibuja, donde prima la contención. Pero es en la poesía, palabras al fin, donde las preocupaciones metafísicas del artista se manifiestan. Por esto sus poemas tienen una racionalización, un intelectualismo, un afán de “decir”, de los que carecen sus formas plásticas o dibujos, en los que predomina la ingenuidad, la espontaneidad y la falta de explicaciones.

Su obra pictórica es plana, carece de perspectiva. Está emparentada con los dibujos infantiles, el arte de los pueblos primitivos, las artesanías populares, la pintura románica, entre otros, hasta llegar a las renovaciones de las vanguardias y a gran parte del arte actual. Al respecto de este arte dice: “Creo que lo mejor que hicieron las vanguardias fue redescubrirlo remozándolo y rescatándolo así del

olvido al que lo habían relegado el Renacimiento y sus herederos. Me agrada su tendencia al anonimato, su extranjería al culto del genio individual...” (“Historia personal”, 68)

En su libro *Dibujos y poemas 1950-1965* (2004) se reúnen más de ochenta dibujos. El crítico Jorge Monteleone comenta: “[...] en los cuales prevalece la línea, según la tradición de la pintura planística –no imitativa, no ilusionista- que le es habitual y donde se intensifica una simpleza de trazos, alejada de todo preconcepto, que evoca el dibujo infantil, como si aspirara a una búsqueda inocencia”. (“Cronología”, documento electrónico)

Persiste una tendencia que nunca lo abandona: la de explicarse el mundo. Parte de su formación filosófica y se encuentra tanto en su poesía como en su pintura. En la primera, en forma de digresiones filosóficas entrelazadas en sus versos. En la segunda, en su inclinación a querer capturar imágenes que expliquen el pensamiento. Esto último se nota en algunos títulos: “Formas de la voluntad (Shopenhauer)”, “El doble (‘yo soy otro’)”, “El vacío es forma, la forma es vacío”, “Who am I?”, “Samsara 1”, “La gloria del mundo es igual que una flor...”, “Elogio de la locura”, “Cordura (como es adentro es afuera)”, “La posmoderna”, “La ‘visión penetrante’ (budismo tibetano)”, “Animal vacío con antena para sintonizar el Vacío”, etc.

Si observamos, muchos de los títulos necesitan paréntesis. Este signo implica una explicación. Es decir, Padeletti, al contrario de muchos otros artistas, quiere explicar lo que pretenden representar sus obras. Hay un intento por llevar el pensamiento (que está hecho con palabras) a una forma gráfica construida con líneas y, a veces, colores y texturas. Lo extraño es que lo logra. De alguna forma que no podemos explicar, sus formas e imágenes tienen que ver con sus títulos. Esto no quiere decir que sea un arte traducible en palabras, es decir, no se trata de un arte simbólico como el de “La Libertad guiando al pueblo” de Delacroix. Las obras de Padeletti no necesitan explicación, no necesitan nombre, se expresan solas, sin embargo el título les añade una nueva dimensión, una forma de verlas.

Y, al mismo tiempo, sentimos que ese pensamiento, tan confuso en su expresión verbal, queda más claro en la representación plástica.

Llega incluso a poner títulos que son citas de obras literarias, como en el caso de “El de morir tenemos pasa sobre su frente...” (Gabriela Mistral) y “I’m nobody” (Emily Dickinson). Y en esos cuadros trata de representar esas frases, lo cual me parece una maravillosa manera de conjuntar pintura y literatura, porque lo que se representa no es una escena, como podría ser el caso de las ilustraciones de Gustav Doré para el *Quijote* o la *Divina Comedia*, sino que aquí se trata de figurar una frase sin caracteres ni escenario. Y además sin el prestigio de ser una gran obra conocida por todos. Más bien, en estos casos, las frases son una invitación a la lectura, a la búsqueda de los textos donde se encuentran.

Una de sus exposiciones, presentada en noviembre de 1997, se tituló: “Artefactos del vacío, del centro y de la vida precaria”. Un título demasiado literario para un artista plástico. Y esa misma muestra tenía un subtítulo: “Poemas plásticos”:

La instalación tiene un anverso y un reverso; el anverso es la imagen y el reverso el concepto, o viceversa. Ambos son capaces de hablar por sí mismos, pero no están concebidos para eso, sino para que funcionen como una totalidad. Sobre una mesa, paradas como lápidas, hay varias filas de cenefas de madera con rosetas de metal esmaltado. Eso es lo que se ve y la imagen del cementerio se presenta enseguida. El listado dice que se llama “El altar de los muertos” y agrega: “Por los genocidios arcaicos, por los de la cruz en la espada, por los de la sangrienta luna; por los muertos ejemplares, por los muertos queridos por cada uno, por los suicidas, por la muerte real que nos espera, por la muerte piadosa que esperamos”. (Kolesnico “Muestra de instalaciones...”, documento electrónico)

Podemos imaginar que en esta muestra se dio una síntesis perfecta entre lo literario y lo plástico, puesto que una parte se complementaba con la otra. Su obra plástica llama la atención por lo innovadora y sorprendente. En esa misma exposición se describe “una alforja de cuero reciclada y rellena, con dos bolas de madera –como ojos- y una cadena corta saliendo de cada una de ellas” (Kolesnico), el título de esta obra tiene un toque sarcástico: “Madre que llora”. Otra es “la calavera de una vaca con un redondel de tela en la frente y una cuerda colgando” y se llama: “Proyecto para un monumento a la madre”. Se trata de un arte conceptual, de alguna manera los títulos hacen la obra, la completan, la explican. No es la perfección de la obra realizada con suma maestría, es más bien el ingenio de la ocurrencia y la crítica implícita. Sin embargo, esto no quiere decir que Padeletti no tenga un maravilloso instinto para jugar con las proporciones y con los materiales que utiliza. Sus obras son de una sencillez aplastante, pero a la vez revelan ese don que sólo poseen unos pocos para saber elegir el material, la dimensión, el color, la forma y la combinación de unos elementos con otros.

Hay que aclarar aquí que estamos hablando de dos tipos de obras. Por un lado están los dibujos y las pinturas, que funcionan en un solo plano, por otro lado están las construcciones plásticas (no sé si se les puede llamar esculturas) que poseen tres dimensiones.

En cuanto a sus pinturas y dibujos, Padeletti ha declarado tener gran influencia de Paul Klee y de la pintura taoísta y zen, a quienes estudió durante su juventud en un viaje por los museos de Europa y de algunas zonas de la India y el Tíbet. La manera en que utiliza el color muestra también el conocimiento de la obra del artista santafecino Fernando Espino, a quien trató personalmente y sobre el cual escribió un texto (“Sentir las formas”) que fue publicado en el libro *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino*. También en la forma de distribuir las figuras en el

plano, se nota la influencia de Espino.

Son famosos sus dibujos hechos con un solo trazo, es decir, la figura se forma con una sola línea que nunca se rompe. No es un arte abstracto, pero tampoco se podría decir que es totalmente figurativo. Padeletti ha declarado que su manera de dibujar obedece a un impulso:

Dibujo muy rápido, sin una idea previa consciente. No construyo la forma ni me gustan los grandes planes. Este rechazo domina mis preferencias en música. Salvo que me encuentre con una disposición de ánimo muy especial, no soporto escuchar una sinfonía, organizada en pasajes, donde el compositor se haya propuesto de antemano describir o narrar un cierto tema. En música lo romántico, cuando no es sumamente leve, me resulta pesado. Prefiero Mozart, o los modernos de motivos rapsódicos, ligeros, como imprevistos. La forma, en mi obra plástica, es menos un pensamiento que una voluntad. He tomado de la estética alemana el concepto de *Kunstwollen*, o voluntad de forma. Una de mis principales influencias en plástica son los collages de Jean Arp. Y adhiero a la idea del crítico Walter Pater de que la música es la maestra de todas las artes. (“Compongo el poema...”, documento electrónico)

Esta última idea, la había enunciado también Schopenhauer. Para el filósofo, la música es la más alta de las artes, pues no maneja ideas, sino que es una pura expresión de la voluntad. En este sentido, constituye un error la música que pretende expresar conceptos, pues esto sería contrario a su naturaleza. La música va más allá, va a la expresión de lo que las palabras no pueden decir. Hemos visto ya como algunos de los títulos de las obras de Padeletti se refieren a la voluntad (“Formas de la voluntad”), pero aquí lo que el artista pretende es manifestarla mediante dibujos, lo cual resulta mucho más complicado, puesto que la pintura, aunque no tiene la conceptualización de la literatura,

no es un arte que vaya directo a la intuición como la música. De cualquier forma, la propuesta es válida, y Padeletti ha logrado dibujos que plasman muy bien esta intención.

2. LA PÉRDIDA DE LA EXPERIENCIA

“Para escribir un solo verso, hay que haber visto muchas ciudades, hombres y cosas, hay que conocer los animales, sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecillas al abrirse por la mañana”.

Rainer Maria Rilke

Uno de los primeros y más intensos testimonios acerca de los cambios que las grandes ciudades producen en la experiencia de los hombres se encuentra en el libro de Baudelaire: *El pintor de la vida moderna*. En él, el autor describe los sentimientos que le produce la transformación de París en una gran ciudad, y cómo este cambio le aporta nuevas formas de relacionarse con el entorno que antes no existían. En el prólogo de este libro, Antonio Pizza declara:

La ciudad, pues, descompuesta en sus elementos “fisiológicos” constituyentes (bulevares, multitudes, *flâneur*, cafés, jardines, prostitutas...), es significada mediante identidades en absoluto reconducibles a las antiguas disposiciones de la conducta humana en los conjuntos urbanos. El progreso de la civilización industrial, las luchas político-sociales y, sobre todo, la modificación urbanística a que se vio sometida París, comportan la quiebra de los anteriores estatutos, arrastrándonos a vivencias que Baudelaire no duda en situar constantemente al borde del *abismo*, llevadas a cabo hasta los límites extremos del propio campo de reconocimientos.

(17)

Las nuevas realidades que aporta la ciudad: multitudes en constante flujo, vehículos que se mueven a toda velocidad, personas que se entrecruzan y no se vuelven jamás a ver; espacio para el

vagabundeo anónimo, la prostitución, los crímenes, afectan al habitante en su percepción del exterior. En primer lugar, el ser enfrentado a esta realidad no puede percibir *todo* lo que se le ofrece a los sentidos. Hay una sobreestimulación que no se puede absorber:

Lo sublime, así, en la excitación de los sentidos llega a provocar enajenamiento, desvarío, pero también, por la congénita desmesura de sus manifestaciones, determinará una derrota de las valencias de comprensión de lo humano, transliterándose en la extrañación, en el exilio.

[...] en el caso de nuestro poeta [Baudelaire] es la ciudad misma la que “se exilia”, la que se sustrae de la comprensión visual, trans-formándose de acuerdo con sintaxis ininteligibles. Es la propia realidad la que huye, deviniendo irreconocible, “extranjera”. (*El pintor de...* 19)

No sólo la experiencia del espacio se ve afectada, sino también la del tiempo, de repente los sucesos ocurren a una velocidad que no permite al ser humano aprehenderlos con certeza. Y suceden además en circunstancias inciertas. En este sentido, es muy revelador el comentario que Walter Benjamin hace del soneto de Baudelaire: “A une passante”. En este poema, Baudelaire relata el intercambio de miradas que tiene con una desconocida en medio de una multitud en movimiento. El instante en el que esto sucede es tan fugaz que no le permite al poeta reaccionar de ninguna manera. El hecho acontece fuera del tiempo, donde no hay futuro, donde no hay pasado. Benjamin explica:

Con velo de viuda, velada por el hecho de ser transportada tácitamente por la multitud, una desconocida cruza su mirada con la mirada del poeta. El significado del soneto es, en una frase, el que sigue: la aparición que fascina al habitante de la metrópolis -lejos de tener en la multitud sólo su antítesis, sólo un elemento hostil- le es traída por la multitud. El éxtasis del ciudadano

no es tanto un amor a primera vista como a “última vista”. Es una despedida para siempre, que coincide en la poesía con el instante del encanto. Así el soneto presenta el esquema de un *shock*, golpeando no sólo al sujeto sino también la naturaleza de su sentimiento. (*Ensayos escogidos* 19)

Aquello que sería imposible fuera de la gran ciudad: intercambiar miradas con esa desconocida, hallarse en un instante determinado en ese punto de encuentro; es la misma ciudad la que impide su desarrollo y, así, provoca que ese momento tenga una importancia desmesurada, pues no hay nada más, toda la relación entre el poeta y la bella paseante se va a limitar a ese encuentro de miradas, ya que la misma dinámica de los movimientos de la multitud impide que vayan más allá. El poeta se tiene que conformar con ese reconocimiento efímero del amor, que, por otro lado, no se hubiera podido dar en circunstancias más apacibles.

Así es como la gran ciudad va proporcionando al ser humano nuevas experiencias, desconocidas hasta entonces; algunas de ellas, como la que poetiza Baudelaire, enloquecedoras.

Otro de los poetas que nota la importancia de estos cambios es Valéry. Benjamin lo cita: “El habitante de las grandes ciudades [...] vuelve a caer en un estado salvaje, es decir en estado de aislamiento. La sensación de estar necesariamente en relación con los otros, antes estimulada en forma continua por la necesidad, se embota poco a poco por el funcionamiento sin roces del mecanismo social. Cada perfeccionamiento de este mecanismo vuelve inútiles determinados actos, determinadas formas de un sentir.” (*Ensayos escogidos*, 24)

Para Valéry existe una paradoja: tanto progreso nos ha regresado a la barbarie, de nuevo el hombre está solo, en la civilización y fuera de ella al mismo tiempo. Benjamin dice: “El *confort* aísla” (24). Y, más adelante, hace notar como la tendencia es a que las acciones se simplifiquen, es decir, lo que

antes requería de una serie de pasos, gracias a los adelantos tecnológicos, se da instantáneamente. Pone como ejemplos los fósforos, el teléfono sin manivela, el disparo del fotógrafo. Todo se produce como en una especie de arrebatos, de lo que Benjamin llama *shocks*. El hombre del progreso está expuesto a padecer continuamente estos *shocks*. Es un ser cuya percepción está siendo continuamente *sobresaltada*. Hay una serie de estímulos que el hombre ya no controla ni siquiera percibe. Como en el tránsito, donde el ser humano es sometido a un bombardeo de estímulos mucho más allá de sus capacidades:

Moverse a través del tránsito significa para el individuo una serie de *shocks* y de colisiones. En los puntos de cruce peligrosos, lo recorren en rápida sucesión contracciones iguales a los golpes de una batería. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en un *reservoir* de energía eléctrica. Y lo define en seguida, describiendo la experiencia del *shock* como “un *calidoscopio* dotado de conciencia”. Si los transeúntes de Poe lanzan aún miradas sin motivo en todas direcciones, los de hoy deben hacerlo forzosamente para atender a las señales del tránsito. La técnica sometía así al sistema sensorial del hombre a un complejo *training*. (24-5)

La referencia a Poe, se refiere a su cuento “El hombre de la multitud”, donde, por primera vez en una narración, se describe minuciosamente los tipos que conforman una multitud en movimiento, desde el punto de vista de un observador situado en el ventanal de un café de Londres.

“El texto de Poe pone en evidencia la relación entre desenfreno y disciplina. Sus transeúntes se comportan como si, adaptados a autómatas, no pudiesen expresarse más que en forma automática. Su comportamiento es una reacción a *shocks*.” Y Benjamin pone esta cita del cuento de Poe: “Cuando

eran golpeados saludaban con exageración a aquellos de los que habían recibido el golpe.” (26)

Este fenómeno: una calle transitada por una multitud, era algo nuevo y desconocido hasta el siglo XIX. En el trazado de las calles medievales era algo que no se hubiera podido dar. Es muy interesante ver cómo un cambio en el trazado de las calles de París, y la consiguiente construcción de nuevas avenidas, crea nuevas relaciones entre las personas y nuevas experiencias. Fue el prefecto Haussmann el responsable de la demolición de la ciudad y el creador de la nueva política urbanística (1853-1869). Para los parisinos de la época, el cambio fue brutal. Se derruían sus antiguos barrios y se creaban calles anchas, rectilíneas, pensadas sobre todo para facilitar la circulación rápida de los coches de caballos, dando lugar al surgimiento de dos nuevos fenómenos que iban a ocasionar múltiples *shocks*: el movimiento de la multitud y la rapidez de los vehículos.

Tráfico y muchedumbre son inimaginables con anterioridad al trazado de los nuevos ejes, porque además estos flujos y reflujos de hombres y cosas constituyen manifestaciones “inexistentes” en términos físicos, antes de que fuese creado un *contenedor* capaz de generarlos; así como será la presencia de estas mismas calles rectas y largas la que inducirá tanto un impresionante aumento de los desplazamientos de vehículos y de peatones, como diversos sucesos ligados a la típica *flanerie* de la capital. Los *éventrements* tuvieron el efecto, además, de “sacar a la luz” las vísceras de la urbe, de arrojar a la vista de los propios transeúntes hechos y conductas sociales antes relegados a los sombríos rincones del laberinto medieval, pero que respondían, sin embargo, a una precisa o inveterada geografía social. (*El pintor de...* 24-5)

Esos cambios empezaron en el siglo XIX. El hombre del siglo XXI ha elevado casi hasta el

infinito las experiencias tipo *shocks*. Casi no hay experiencias que no lo sean. El ser humano, sobre todo el que habita las grandes ciudades, se encuentra golpeado todos los días por multitud de imágenes que lo bombardean brutalmente. Éstas llaman su atención desde el punto de vista visual: anuncios por todas partes, grafittis, requerimientos y, cuando supone que va a descansar, una serie de fotografías en rápido movimiento a través de la pantalla del cine o la televisión; desde el punto de vista auditivo, están los incontables ruidos de la ciudad: vehículos de todo tipo, máquinas trabajando, hombres construyendo, todo se confabula para taladrar la mente. El hombre contemporáneo es una piltrafa desde el punto de vista de los sentidos, está totalmente arrasado. Y lo mismo sucede con sus conceptos, no tiene nada seguro a lo que asirse, nada que no haya sido puesto seriamente en duda. Toma decisiones tanteando en la oscuridad, procurando no cometer un daño irreparable que lo lleve derecho a una desgracia sin retorno: una enfermedad incurable, un delito gravísimo que desconocía, o una falta contra una sabiduría importantísima (un ejemplo sería la propagación de la doctrina del *feng-shui*: al cabo de toda su vida, y después de leer un artículo sobre esta filosofía, el sujeto descubre que *todo* lo ha hecho mal).

La noción misma de realidad está en duda. Se habla de realidad virtual y cada vez más las experiencias son virtuales. Dentro de esta incertidumbre el arte parece ser el único asidero. Como dice Baudrillard: “[...] podemos apuntar a una resolución poética del mundo.” (59)

Dentro de este mundo donde todo es sustituido por otra cosa *que se parece* al original, el lenguaje parece ser el único refugio. Pero no el lenguaje vacío y gastado del periodismo o los discursos, sino un lenguaje vivo, oral; y el forzado, un lenguaje en búsqueda: el lenguaje de la poesía: “[...] debemos decir que la resistencia más fuerte hacia esta virtualización destructiva procede del mismo lenguaje, de la singularidad, la irreductibilidad, la vernacularidad de todos los lenguajes, que en realidad están muy vivos y que están resultando ser el mejor elemento disuasorio contra la exterminación global del

significado.” (Baudrillard 60)

Éste es el punto: la poesía nos devuelve una experiencia profunda, no admite la experiencia *light* que supone la mera confusión de los sentidos o la realidad virtual.

Theodor W. Adorno es otro de los pensadores que hace una crítica muy fuerte a las supuestas mejorías que han traído consigo los avances tecnológicos. En su obra *Mínima moralía*, que se subtitula *Reflexiones desde la vida dañada*, hace varios apuntes a la degradación de la calidad de la experiencia humana. Escrito entre 1944 y 1947, el libro denuncia ya varias formas en que la “modernización” de la vida obliga a un utilitarismo falto de sentido, no sólo en las relaciones entre los hombres, sino también en las relaciones entre los hombres y el mundo.

Por ahora, la tecnificación hace a los gestos precisos y adustos, y, con ellos, a los hombres. Desaloja de los ademanes toda demora, todo cuidado, toda civilidad para subordinarlos a las exigencias implacables y como ahistóricas de las cosas. Así es como, pongamos por caso, llega a olvidarse cómo cerrar una puerta de forma suave, cuidadosa y completa. Las de los automóviles y neveras hay que cerrarlas de golpe; otras tienen la tendencia a cerrarse solas, habituando así a los que entran a la indelicadeza de no mirar detrás de sí, de no fijarse en el interior de la casa que los recibe. No se puede juzgar imparcialmente el nuevo tipo humano sin la conciencia del efecto que incesantemente producen en él, hasta en sus más ocultas inervaciones, las cosas de su entorno. (*Mínima moralía*, 37)

Con estos ejemplos de acciones tan comunes, Adorno da a entender cómo las relaciones con los nuevos objetos carecen de respeto, se vuelven incluso violentas, se basan sólo en el sentido práctico. Ya no hay un sentido más allá de *para qué* sirven las cosas. Todo está reducido a su función y, a la

vez, todo está vacío de sentido.

Cena de gala.- Cómo se ensamblan hoy el progreso y la regresión, lo vemos en el concepto de las posibilidades técnicas. Los procedimientos mecánicos de reproducción se han desarrollado y establecido independientemente de lo que se reproduce. Estos pasan por progresistas, y lo que no participa de ellos por reaccionario y provinciano. [...] El celo fascinado con que se consume cada nuevo procedimiento no sólo crea indiferencia hacia lo producido, sino que también favorece la trastería estacionaria y la idiotez calculada. Es la revalidación en nuevas paráfrasis de la vieja cursilería como *haute nouveauté*. El progreso técnico responde al terco y estúpido deseo de no adquirir nunca baraturas, de no quedar de espaldas al proceso de producción desatado sin importar cuál sea el sentido de lo producido. En todas partes la concurrencia, la congestión, las colas de espera sustituyen a toda necesidad en alguna medida racional. Apenas es menor la aversión hacia una composición de carácter radical o demasiado moderna que la aversión hacia una película con sólo tres meses en cartel, prefiriéndose a cualquier precio la más reciente, aunque en nada se diferencie de la anterior. Como la clientela de la sociedad de masas desea estar inmediatamente a la última, no puede dejar escapar nada. [...] Todo programa debe seguirse hasta el final, todo *best seller* debe leerse y toda proyección ha de presenciarse, mientras dure en la brecha, en las salas principales. La abundancia de las cosas consumidas indiscriminadamente se vuelve funesta. Hace imposible orientarse en ella, y así como en los monstruosos almacenes hay que buscarse un guía, también la población, ahogada en ofertas, espera al suyo. (*Mínima moralia*, 117-8)

En este pasaje, Adorno toca un punto muy importante: la angustia a la que nos lleva la sociedad de

consumo, un mundo en el que la satisfacción es imposible. Su mismo funcionamiento exige la falta constante de satisfacción. En la carrera por ser actuales, nunca alcanzamos a estar totalmente al día; siempre nos rebasa la rapidez con que surgen los nuevos objetos de deseo, las nuevas tecnologías, las nuevas actitudes. Conocer las últimas tendencias, los estrenos más recientes, las últimas publicaciones, no es un placer: es una disciplina que el hombre contemporáneo se impone si sus posibilidades se lo permiten, pues en el intento arriesga tiempo, dinero y energía. ¿Y qué recibe a cambio? Absolutamente nada. Sólo la fatua vanidad de entrar en competencia con los que también intentan consumir lo más nuevo. ¿Puede haber una experiencia más vacía?

El mundo se ha vuelto una mercancía. Todo está pensado en términos de su utilidad, en términos de la ganancia que pueda dar. Vemos a alguien disfrutando de algo y lo primero que pensamos es: ¿Cuánto cuesta? Si nos proponen hacer algo, decimos: ¿Cuánto voy a ganar? No hay transacción, relación, deseo, necesidad, goce, que no esté manchado por el dinero. Como en el Canto CXVI de Pound , el deseo de ganancia nos ha robado las ganas de vivir:

*no picture is made to endure nor to live with
but it is made to sell and sell quickly
with usura, sin against nature,
is thy bread ever more of stale rags
is thy bread dry as a paper,
with no mountain wheat, no strong flour
with usura the line grows thick
with usura is no clear demarcation
and no man can find site for his dwelling.*

(*Más de dos...*, 363)¹

La conciencia de este vacío la podemos rastrear desde Baudelaire. Michael Hamburger dice: “Baudelaire estaba más consciente que ningún otro poeta de su época de vivir en una civilización en la que los artículos de consumo han desplazado a los objetos, y el precio al valor. [...] Esto es cierto lo mismo en el caso de Pound que en el de Brecht, de T. S. Eliot y de William Carlos Williams.” (*La verdad de...*,12) Y, más adelante: “Así pues, fue el primero en quejarse de la ‘inmensa náusea de los anuncios’, una náusea límite, mitad estética, mitad moral, que interpretó como un disgusto con el ‘sórdido’ materialismo de la época.” (26)

¹ No se pinta un cuadro para que perdure y comparta la vida / sino para venderlo y venderlo sin tardanza / con usura, pecado contra naturaleza / es tu pan ya siempre de jirones rancios / es tu pan árido como papel / sin trigo de montaña ni harina robusta / con usura la línea se engruesa / con usura no hay clara demarcación / y el hombre no halla lugar para su casa. Trad. J. García Terrés.

3. LA POÉTICA DEL OBJETO

“El mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilo de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca.”

Juan José Saer (*Razones*)

En este capítulo explicaré algunas de las posturas poéticas más importantes del siglo XX que han tomado al objeto como punto central de su atención. Por este motivo se conectan con la poesía de Hugo Padeletti, aunque esto no quiere decir que sean influencias directas y reconocidas por él.

3.1. WILLIAM CARLOS WILLIAMS

El poeta norteamericano William Carlos Williams fue uno de los primeros en escribir poemas sobre objetos simples, instrumentos de la vida cotidiana a los que nadie había considerado hasta entonces dignos de figurar en un poema. Con Williams se acaban los temas “poéticos”, todos los temas pueden tratarse en un poema a partir de él.

Williams nació en Rutheford, Nueva Jersey, en 1893, y murió en ese mismo lugar en 1963. Fue

médico en su lugar natal, profesión que combinó con la poesía. En sus años de universidad, conoció a Ezra Pound y estableció con él una amistad que duraría toda la vida.

Pound fue el creador del movimiento poético llamado “imagismo” (*imagism* en inglés), que tendrá influencia inmediata sobre la poesía de Williams.

En el prólogo a *La música del desierto y otros poemas*, Myriam Moscona resume así las características del imagismo, dadas a conocer en 1913:

1. Usar el lenguaje del habla común, pero empleando siempre la palabra exacta, no la palabra meramente decorativa.
2. Crear nuevos ritmos como expresión de nuevos estados de ánimo. Creemos que la individualidad del poeta puede a menudo expresarse mejor en verso libre que en las formas tradicionales.
3. Dejar una absoluta libertad en la elección de temas.
4. Presentar una imagen. No somos una escuela de pintores, pero creemos que la poesía debe rendir exactamente los pormenores, prescindiendo de las vagas generalizaciones, por sonoras y magníficas que sean.
5. Producir una poesía precisa y clara.
6. Y, finalmente, muchos de nosotros creemos que la concentración es la verdadera esencia de la poesía. (Williams *La música del...*,11)

Es más que probable que Padeletti haya absorbido algunas características a través de Williams y de otra poeta que formaba parte del grupo: Hilda Doolittle.

De los seis puntos, sin duda hay dos que fueron más importantes para Padeletti: el tres y el cuatro.

El tres habla de la libertad en la elección de temas. Padeletti no sólo asume esa libertad, sino que tiene una gran influencia del tipo de temas que escogió Williams para muchos de sus poemas: los objetos más simples y sencillos de la vida cotidiana vistos como elementos poéticos.

En cuanto al punto cuatro, es evidente que en muchos de sus textos el autor argentino presenta una imagen como si fuera un cuadro (véase “Pocas cosas”), a la manera en que lo hicieron Williams y otros poetas del imagismo.

La libertad en la elección de temas de los imagistas, Williams la practicó eligiendo temas comunes, mientras más simples, mejor: “Podemos usar cualquier cosa, absolutamente cualquier cosa. Lo que cuenta es lo que uno haga con ello. Siempre ha sido así. La maestría en el manejo de los materiales establece la diferencia, siempre.” (*Poemas, textos, entrevistas*, 106)

Un ejemplo de esto último sería este poema dedicado a un callejón:

ENTRE PAREDES

las alas traseras

del

hospital en donde

nada

crece hay

cenizas

en las que brillan

los pedazos

rotos de una botella

verde

(*Poemas*, 15)

Lo que forma la imagen del poema no es ningún objeto definido, sino simples “pedazos / rotos de una botella / verde”, que en los versos parecen florecer. Es la mirada del artista la que ve lo que nadie puede ver. Padeletti toma esta actitud, pero su mirada no se detiene en los objetos, como Williams, sino que, como veremos, utiliza a los objetos para alcanzar un estado espiritual.

3.2. FRANCIS PONGE

Francis Ponge nació en Montpellier, Francia, en 1899, y murió en 1988. Es uno de los poetas más importantes de la segunda mitad del siglo XX en Europa. En 1922 se unió al movimiento surrealista, al que abandonó poco después. Se afilió al Partido Comunista en 1937 y se salió después de terminada la Segunda Guerra Mundial. Su libro más importante es *De parte de las cosas* de 1942 en el que “refuta la efusión lírica y la subjetividad y describe los objetos cotidianos en un lenguaje aparentemente objetivo y científico”. (Ponge *Memorándum. Algunos pensamientos*, documento electrónico)

De Francis Ponge dijo alguna vez Jean Paul Sartre: “No creo que se haya ido nunca tan lejos en la

aprehensión del ser de las cosas”. (Ponge *La rabia de ...*, 27).

Su obra *De parte de las cosas* está formada por poemas en prosa en los que analiza los más diversos objetos: “La lluvia”, “Las moras”, “El cigarrillo”, “La vela”, “La naranja”, “El agua”, no en su totalidad ni exhaustivamente, sino notando simplemente alguna de sus cualidades; por ejemplo, en el caso de la naranja, el hecho de ser exprimible; en el del agua, el peso y la capacidad de adquirir la forma de lo que toca. En otros poemas, lo que analiza no es un objeto, sino una determinada situación, como en “Los placeres de la puerta”, “Los árboles se deshacen en el interior de una esfera de niebla”, “El restaurant Lemeunier”. Los objetos y situaciones cotidianos están vistos de un modo nuevo, provocando un discurso original. Es la mirada de Ponge la que los ilumina y los hace ver como lo que son: maravillas. La realidad se palpa en lo que tiene de más extraño e intenso. El objeto más modesto, una concha de mar por ejemplo (“Notas para una concha”), es visto como algo superior “al templo de Angkor, Saint-Maclou, o las Pirámides, con una significación mucho más extraña que estos demasiado indiscutibles productos de hombres”. (*De parte de...*, 97)

Para llevar a cabo esta labor se necesita una gran capacidad de observación. Es **la atención puesta sobre las cosas**, como en el caso de Padeletti, la que logra estas pequeñas obras, a las que Ponge se niega a llamar poemas. En “Riberas del Loira”, expresa así su poética:

Que nada a partir de ahora me haga abandonar mi determinación: no sacrificar nunca el objeto de mi estudio para poner de relieve algún hallazgo verbal que hubiera hecho a propósito de él, ni a la disposición como poema de varios de esos hallazgos.

Volver siempre al objeto mismo, a lo que es en bruto, lo que tiene de *diferente*: diferente en particular de lo que ya (en este momento) he escrito sobre él.

Que mi trabajo sea una rectificación continua de mi expresión (sin atender *a priori* a la forma de esa expresión) en favor del objeto en bruto.

Así, al escribir *sobre* el Loira desde un punto de las riberas de este río, debo sumergir en él sin descanso mi mirada, mi espíritu. Cada vez que se haya *secado* en una expresión, volver a sumergirlo en el agua del río.

Reconocer el derecho preferente del objeto, su derecho imprescriptible, oponible a cualquier poema... Pues ningún poema se da nunca sin apelación fiscal por parte del objeto del poema, no sin querrela por falsificación.

El objeto es siempre más importante, más interesante, más capaz (pleno de derechos): no tiene ningún deber conmigo, soy yo quien tiene todos los deberes respecto a él.

Lo que las líneas anteriores no dicen de modo suficiente: *en consecuencia*, no detenerme nunca en la forma *poética* –aunque ésta, sin embargo, *deba* utilizarse en un momento de mi estudio, porque dispone un juego de espejos que puede hacer aparecer aspectos del objeto que permanecían oscuros. El entrechocar de las palabras, las analogías verbales son *uno* de los medios para escrutar el objeto.

No intentar nunca *componer las cosas*. Las cosas y los poemas son inconciliables.

Se trata de saber si se quiere hacer un poema o dar cuenta de una cosa (con la esperanza de que así el espíritu avance, dé con ese motivo algún paso nuevo).

Es el segundo término de la alternativa el que mi gusto (un gusto violento por las cosas, y por los progresos del espíritu) sin vacilación me hace elegir.

Mi determinación queda tomada...

Más allá de esto, poco me importa que se quiera llamar poema lo que resulte. Por lo que a mí se refiere, la menor sospecha de ronroneo poético basta para advertirme de que entro en la artimaña, y hace que me deslome para salir de ella. (*La rabia de...*,44-5)

Extraño poeta éste que desdeña a la poesía, que trata de no ser “poético”, que huye cuando escucha el “ronroneo”. Por eso se ha dicho que se rebela contra el romanticismo y contra la subjetividad surrealista. En realidad va mucho más allá: pone su pasión por el objeto por encima de la poesía. Abandonado de toda vanidad retórica, sólo quiere dar testimonio.

Padeletti no va tan lejos. A pesar de su interés por los objetos concretos, cotidianos; por posar su atención en el mundo que lo rodea, no abandona las estructuras poéticas. Su interés es hacer poesía, y además una poesía muy vinculada con la tradición.

Podríamos decir que Ponge lleva el objetismo a sus últimas consecuencias, Padeletti lo utiliza desde la postura de alguien que se reconoce a sí mismo como poeta y que quiere hacer poesía. No quiere huir cuando tiene “la menor sospecha de ronroneo poético”, sino que al contrario: se hunde en él y lo va tejiendo.

Aun así habría que aclarar que Ponge no está tan alejado de la poesía como él quisiera. Su deseo de que su obra sea una especie de diccionario es un fracaso. La manera en que analiza los objetos, aunque no es la convencional en poesía, dista mucho de ser objetiva. Al contrario, nos fascina por lo que tiene de caprichosa, de arbitraria, por las relaciones insospechadas que encuentra, por la mirada aguda y original. No va contra la poesía, va contra la retórica de la poesía, contra la vanidad y satisfacción de sí misma que ha llegado a alcanzar ésta. Su ejercicio de la escritura es un ejercicio de humildad, pero también muestra de la máxima sensibilidad.

3.3.LA POESÍA CONCRETA

En 1956, en São Paulo, un grupo de poetas creó un movimiento llamado poesía concreta. Éstos eran los brasileños Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y el suizo Eugen Gomringer. Este acontecimiento fue fundamental, ya que la poesía concreta fue el primer movimiento literario de Brasil que se puso a la vanguardia de la producción poética internacional. Así definen ellos de qué se trata:

poesía concreta: producto de una evolución crítica de formas. dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza tomando conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. espacio cualificado: estructura espacio-temporal, en vez del mero desenvolvimiento témporo-lineal. De ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenollosa/pound) del método de componer basado en la yuxtaposición directa –analógica, no lógico discursiva- de elementos. (Campos *Galaxia concreta*, 85)

En una entrevista Haroldo de Campos añade:

La poesía concreta nació simultáneamente en Brasil y en Alemania –en São Paulo y en Ulm, bajo el liderazgo de tres poetas brasileños (Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari) y del suizo boliviano Eugen Gomringer, entonces secretario del arquitecto, pintor y escultor Max Hill, rector de la Escuela Superior de Forma, en Ulm. La primera exposición de

carteles-poemas representativos de la poesía concreta se realizó en diciembre de 1956, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, y después en Río de Janeiro en febrero de 1957. [...] En Brasil, la poesía concreta [...] tuvo un papel cultural muy amplio, desdoblándose en múltiples intervenciones: en el plano teórico, introduciendo la teoría de la información y la semiótica en los debates literarios artísticos; en el plano de traducción creativa, “transcreando” para el portugués, programáticamente, autores fundamentales – sobre todo los “inventores”, en la famosa clasificación poundiana- de la literatura universal, de los más diversos tiempos y lenguas; en el plano de la historiografía literaria, revisando el pasado de la literatura brasileña y poniendo en circulación autores olvidados [...] (Campos “Poesía concreta: la...”, 36)

La poesía concreta es una respuesta inteligente al anquilosamiento de la poesía tradicional. Es una poesía integral, en la que lo sonoro, lo visual y lo conceptual, tratan de formar un todo armónico. Va más allá de la lógica discursiva del lenguaje racional, dándole preferencia al pensamiento analógico. Haroldo de Campos cita a Octavio Paz: “La negación del discurso por el discurso es tal vez lo que define toda la gran poesía de Occidente, desde Mallarmé hasta nuestros días [...] La poesía moderna es la dis-persión del curso: un nuevo dis-curso. La poesía concreta es el fin de ese curso y el gran recurso contra ese fin.” (*Galaxia concreta*, 7)

Hay, también, la idea de que la palabra es el objeto, la palabra no está separada del objeto, va junto con él:

con la revolución industrial, la palabra comenzó a despegarse del objeto al que se refería, se alienó, se tornó un objeto cualitativamente diferente, quiso ser la palabra <flor> sin la flor, y se desintegró ella misma, se atomizó (joyce, cummings). la poesía concreta realiza la síntesis

crítica, isomórfica: <jarro> es la palabra jarro y también el jarro mismo en cuanto contenido, esto es, en cuanto objeto designado. la palabra jarro es la cosa de la cosa, el jarro del jarro, como <la mer dans la mer>, isomorfismo. (Pignatari *Galaxia concreta*, 89)

En este punto, la poesía concreta se asemeja a la poesía objetista de Francis Ponge, y también al deseo de Padeletti de aprehender al objeto mediante la palabra, aunque, nuevamente, tenemos que decir que él no va tan lejos en su ruptura con la poesía tradicional.

Es cierto que Padeletti trata de captar al objeto mediante la palabra. Fácilmente podría estar de acuerdo con esta cita, que hace Pignatari, de Hegel: “el pensamiento poético es esencialmente figurado. él nos pone bajo los ojos no la esencia abstracta de los objetos, sino su realidad concreta.” (*Galaxia concreta*, 90) Pero también es cierto que la poesía de Padeletti no se separa del lenguaje lógico discursivo, sino que, más bien, como veremos en otro capítulo, parece reforzarlo.

3.4.EL VERSO PROYECTIVO

En un ensayo de 1950 (“El verso proyectivo”, 29), el poeta norteamericano Charles Olson describe en qué consiste el verso proyectivo. Para él, en primer lugar, el verso proyectivo se opone al verso tradicional regido por la métrica y la rima. Es un verso que trata de crear leyes nuevas, basadas, sobre todo, en la respiración y en la sílaba como unidad de sonido.

Como antecedentes, Olson menciona a Pound y Williams, pero da a entender que, todavía en 1950, se estaba creando. Según Olson, las características más importantes de este tipo de verso son:

- Es un verso ABIERTO, donde se maneja la COMPOSICIÓN POR CAMPO.

- “El poema mismo debe, en todo punto, ser una construcción de alta energía y, en todo punto, una descarga de energía”. (31)

- “LA FORMA NUNCA ES MÁS QUE LA EXTENSIÓN DEL CONTENIDO”. (31)

- “UNA PERCEPCIÓN DEBE INMEDIATA Y DIRECTAMENTE CONDUCIR A OTRA PERCEPCIÓN ULTERIOR”. (31-2)

- “[...] sólo tendrá validez aquel tipo de verso en el que un poeta logre registrar *tanto* las adquisiciones de su oído *como* las presiones de su respiración”. (32)

- La sílaba es “la que manda y empuña los versos”. (32) “La cabeza se muestra en la sílaba”. (34)

- “la línea surge [...] de la respiración”. (34) El corazón se muestra en la línea.

¿Y cómo es la composición por campo? Básicamente, significa que las sílabas y las líneas de un poema deben ser tratadas como objetos, y deben ser manipuladas unas en relación con otras. Y, algo muy importante, no hay que permitir escapes de energía: “*Cualquier* flojedad disminuye la atención, esa cosa tan crucial, de la tarea en marcha, del *empuje* de la línea que se tiene entre manos en este momento, que está en el ojo del lector, en su momento.” (35)

La idea es que un poema es un campo de energía, donde todas las partes se corresponden entre sí. No puede haber discordancias o vacíos porque el poema perdería fuerza. Al contrario, todos los *objetos* del poema se tienen que unir y corresponder para alcanzar el máximo poder energético.

Con referencia a Padeletti, sería muy forzado decir que su poesía es una cristalización de la idea del verso proyectivo. Para él, por ejemplo, es todavía muy importante la rima. Pero, sin duda, conoce lo que es la composición por campo, y las ideas de un poema de alta energía están reflejadas en su obra. Aunque la coincidencia más clara del verso proyectivo con la poesía de Padeletti, estaría en lo

que Olson declara acerca de los objetos:

Lo que a mí me parece de una más válida formulación para uso actual es el “objetivismo”, palabra que ha de tomarse para significar la clase de relación de un hombre con la experiencia que un poeta podría afirmar como la necesidad de que una línea o una obra sea lo mismo que la madera, sea tan limpia como la madera al salir de la mano de la naturaleza, para que sea labrada como la madera puede serlo cuando un hombre la ha trabajado con la mano. Objetivismo es librarse de la interferencia lírica del individuo como ego, del “sujeto” y su alma, esa peculiar presunción por la que el hombre occidental se ha interpuesto él mismo entre lo que el es como criatura de la naturaleza [...] y esas otras creaciones de la naturaleza que podemos, sin ninguna derogación, llamar objetos. (40)¹

Aquí está ya expresada la importancia que tienen los objetos, opinión con la que coincidiría Padeletti: la atención puesta sobre el objeto, dando a todas las cosas de este mundo la misma importancia. También está el yo que se borra, la desaparición de los sentimientos personales y de la subjetividad. Es decir, se hace un énfasis más en el objeto que en el sujeto. La poesía no expresa la subjetividad del que escribe, sino que el poeta trata de captar las relaciones del mundo exterior, y las palabras están vistas como objetos que forman conexiones entre sí.

3.5.EL EXTERIORISMO

El exteriorismo surge dentro del ambiente de la poesía de vanguardia nicargüense de los años

¹ Aunque la traducción es de Coronel Urtecho, tal vez la mejor manera de traducir el término *objetism*, sea “objetivismo”.

treinta. El poeta José Coronel Urtecho regresó en 1927 a Nicaragua, después de una estancia en Estados Unidos. Comenzó a traducir a los principales poetas norteamericanos, entre ellos, a algunos de los precursores de la poesía objetista, como Ezra Pound y William Carlos Williams. Ellos van a influir fuertemente en la poesía nicaragüense de esta época.

Posteriormente, José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal colaborarán en varias traducciones de poetas norteamericanos y publicarán juntos una antología de la poesía norteamericana (Madrid, 1963).

Cardenal siempre va a reconocer la influencia de la poesía norteamericana, incluso ha dicho que su principal influencia poética fue Ezra Pound. Cintio Vitier cuenta que cuando Mario Benedetti le preguntó en qué consistía dicha influencia, contestó así:

Principalmente, en hacernos ver que en la poesía cabe todo, que no existen temas o elementos que sean propios de la prosa, y otros que sean propios de la poesía. Todo lo que se puede decir en un cuento, o en un ensayo, o en una novela, puede también decirse en poesía. [...] Otra de las enseñanzas de Pound ha sido la del *ideograma*, o sea, el descubrimiento de que la poesía se escribe exactamente en la misma forma que el ideograma chino, es decir, a base de superposición de imágenes. [...] La de Pound es una poesía directa; consiste en contraponer imágenes, dos cosas contrarias, o bien, dos cosas semejantes que, al ponerse una al lado de la otra, producen una tercera imagen. [...] Es también lo que hace el cine con los montajes de imágenes. (Vitier “Prólogo a Ernesto...”, documento electrónico)

La poesía que se escribió en Nicaragua a partir de 1950, bajo la influencia del grupo vanguardista de José Coronel Urtecho, va a ser denominada “exteriorista”: El exteriorismo se refiere a una poesía

volcada hacia fuera, en la que se le da prioridad a lo concreto, a los objetos y hechos de la realidad. Ernesto Cardenal dice: “El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos.” (*Poesía nicaragüense*, VIII)

El exteriorismo tiene que ver con la obra de Padeletti en cuanto pone su atención en lo externo, objetivo, lejos del yo íntimo del poeta. Cintio Vitier, en el prólogo a la poesía de Ernesto Cardenal, aclara:

“Exteriorista” no significa desde luego “exterior” en el sentido de superficial, intrascendente o desprovisto de subjetividad, pues “el exteriorismo” (que, según aclara Cardenal, “no es un ismo ni una escuela literaria”) implica una opción, precisamente, de la subjetividad, la cual decide salir de sí, entregarse y olvidarse, para expresar el mundo circundante y ayudar a transformarlo o mejorarlo, a partir del lenguaje mismo de la realidad. (Cardenal *Poesía*, VII)

La poesía exteriorista se preocupa por los problemas sociales, el testimonio histórico, el discurso científico, lo anecdótico, y, en este aspecto, se diferencia totalmente de la poesía de Padeletti. Es decir, la poesía exteriorista está volcada hacia lo externo -al objeto también-, pero no tan sólo hacia el objeto, no al objeto para concentrarse en él, y mucho menos para utilizarlo como medio para alcanzar un estado espiritual superior, sino al objeto como parte del mundo, de la historia, de las anécdotas de los hombres. Lo que le interesa a Cardenal del objeto es su relación con el hombre:

Exteriorismo es cuando el poeta nos habla de un tractor Caterpillar D4; o de la caoba llevada por el lago y el río con un remolcador llamado Falcon; o de un viejo motor de aeroplano encontrado por los campesinos en las montañas de las Segovias y que una vez el guerrillero había derribado; [...]

[...]

Considero que la única poesía que puede expresar la realidad latinoamericana, y llegar al pueblo, y ser revolucionaria, es la exteriorista. (*Poesía nicaragüense*, VIII-IX)

Es decir, los poetas exterioristas están comprometidos con una poesía que pretende una función política: “[...] no propaganda política, sino poesía política.” (*Poesía nicaragüense*, VII) Esto tiene que ver con la actividad revolucionaria de Cardenal y otros poetas exterioristas.

En 1979, Cardenal fue nombrado Ministro de Cultura por la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional del gobierno sandinista, y entonces el exteriorismo se convirtió en una poética oficial.

4. POÉTICA DE PADELETTI

“Si Kafka no ha rezado –cosa que no sabemos-, se distinguía en altísima medida por lo que Malebranche define como ‘la plegaria natural del alma’: la atención. Y es a través de ella, como los santos a través de las plegarias, que se ha solidarizado con todas las criaturas.”

Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*

4.1. LA ATENCIÓN

Comenzaré este capítulo con una cita del libro *El camino del zen* de Eugen Herrigel. Esta cita expresa de manera clara la influencia que el budismo zen pudo ejercer en la poesía de Padeletti:

En primer lugar se exige poder aprehender las cosas presentes en toda su plenitud sensorial, llegado el caso con lo que ellas aportan de irritante y desagradable, buscando retenerlas indefinidamente. Hay que sumirse sin cesar en los contenidos de la percepción hasta que se graben en la memoria y sea posible evocarlos de modo tal que se presenten, repitámoslo, en toda su plenitud sensorial. Una vez que esto es practicado corrientemente hay que elevarse más, asir el objeto considerado, por así decirlo, desde el interior, penetrarlo con la mirada y abarcarlo tal como lo hace el artista, quien con algunos trazos expresa poéticamente la esencia, la registra y la representa. De esta manera comprendemos ya cuánto debe *el arte* al budismo. (26)

La contemplación que enseña el budismo es igual a la que exige el arte. No hay arte sin contemplación. No hay arte sin atención. Es la atención del intelecto y de los sentidos lo que hace surgir la obra de arte.

La obra de arte nace de la relación del hombre con el mundo que lo rodea, y sólo se puede dar esta relación cuando el hombre enfoca todas sus antenas hacia el exterior, hace una elaboración interior de eso que captó, para luego expresarlo en una obra que otra vez se dirige al exterior. El artista, entrenado en las técnicas del budismo zen, está más capacitado que otros para contemplar el mundo.

[...] en esta etapa, admite cada cosa como es, sin juzgarla. Lo logra, en grado sorprendente, gracias a la naturaleza particular de esta desinteresada contemplación. Mucho más allá de las fronteras de la naturaleza animada, el que contempla está en el más íntimo contacto con los objetos y su destino, aun con aquellos que parecen estar absorbidos en la existencia material. Ocasionalmente, llega incluso a intensificar este contacto hasta la unión completa (en forma activa o pasiva, poco importa). Tiene entonces la impresión de que, en la contemplación, el objeto no viene a él, que contempla, sino a sí mismo, y que sólo accede por esa vía a la plenitud de su realidad; de que el ser se contempla a sí mismo en lo existente, de que es él, el ser, quien acepta y adopta el suceso de la visión. (Herrigel *El camino del...*, 36)

Quisiera repetir estas palabras: “sólo accede por esa vía a la plenitud de su realidad”. Es decir, la contemplación es un medio para **experimentar la realidad**. Es un medio que nos impide evadirnos, tener experiencias superficiales o enajenarnos. La contemplación, la atención, nos obliga a sentir la

realidad y, al hacerlo, vernos a nosotros mismos: “el ser se contempla a sí mismo en lo existente”. Acabamos por darnos cuenta de que no hay exterior-interior, fuera-dentro, contemplado-el que contempla, sino que todo es una misma cosa. Contemplar cualquier objeto es como contemplar el universo entero. No hay objeto insignificante. La poesía de Padeletti, que está hecha de menciones a los objetos cotidianos, trata de capturar el universo.

Esta capacidad de aprehender la realidad está potenciada por los ejercicios de meditación que acompañan a la práctica del budismo. Padeletti lo explica así:

Además, he hecho ejercicios de origen budista para vaciar mi mente del exceso de conceptos, para tenerla disponible para lo que se presente en el momento. Ustedes conocerán probablemente la anécdota del erudito occidental que fue a visitar a un sabio budista para preguntarle por el sentido del budismo. Mientras el monje preparaba el té, el erudito se exhibía en la exposición de sus innumerables conocimientos. Cuando el té estuvo listo, el monje pidió al occidental que acercara su taza y fue vertiendo el té hasta que éste desbordó la taza, llenó el platillo y amenazaba con chorrear sobre el suelo. ¿Qué pasa?, preguntó el erudito, ¿no ve usted que la taza está desbordando? Así está su mente, contestó el sabio, ¿cómo podría entrar en ella el sentido del budismo? No sólo el sentido del budismo requiere una mente vacía –o vaciada- sino también el sentido de un poema. (“¿Cómo se lee..., 36)

Estos ejercicios dan al poeta una claridad desde la cual contemplar el exterior. Vaciada la mente de conceptos innecesarios, puede darse cuenta de lo que realmente está percibiendo.

Ya hemos dicho que el quehacer artístico de Padeletti se conecta con una búsqueda espiritual. . En la creación de la obra de arte, el artista busca una conexión con lo “sagrado”:

En la perspectiva del budismo zen, si la forma es Vacío (Realidad última), el Vacío a su vez es forma. Las innumerables y deliciosas formas estéticas son –privilegiadamente por su belleza- símbolos confesionales de lo sagrado. (Dentro de esta perspectiva, lo sagrado, en última instancia, es la vida misma, y por excelencia, el hombre mismo: nuestra verdadera naturaleza es “naturaleza de Buda”. O, como dice el Upanishad: “Tú eres eso, Svetaketu”. Incluso en la perspectiva cristiana el Reino de los Cielos está dentro de nosotros).

El arte, o mejor dicho, la experiencia estética, podría decirse que es una de las formas superiores de conocimiento: pero conocimiento de “Nada”; es decir, de nada determinado. Es *conciencia pura, gozo puro, ser puro* (en sánscrito, Sat-Chit-Ananda -Ser-Conciencia-Beatitud- es uno de los nombres divinos). El arte, a través de la forma, conduce virtualmente más allá de la forma y con eso satisface una de las necesidades permanentes de la naturaleza humana: la de sobrepasarse a sí misma. Esto ocurre virtualmente en la experiencia estética profunda y realmente en las formas extremas de experiencia mística o metafísica. La técnica, en ambos órdenes es la contemplación. (“Historia personal”, 69)

Es siempre a partir de esta contemplación que Padeletti elabora sus poemas. La mayoría de sus textos son el resultado de esta contemplación. Es por ello que no son sólo creaciones que busquen provocar una emoción estética; son, de alguna manera, testimonios del mundo. Esta contemplación, e incluso un “estado de gracia”, es lo que el autor busca constantemente. Para él no hay arte bueno o malo, sino arte que no tiene vida y arte que sí la tiene. Dentro de este último, él espera crear una obra

“serena”, a la que sólo se accede mediante la contemplación:

Cuando era estudiante de pintura creía que un cuadro sólo estaba bien o mal pintado. Durante treinta años de escuelas de arte, galerías, salones, jurados, museos [...], me he encontrado con tantas laboriosas perfecciones muertas, por un lado, y con tantos adefesios gritones pero vivos por el otro, que la fórmula cambió por sí sola. Ahora sé que una obra tiene vida o no la tiene y, si la tiene –es bastante común- *lo que importa es qué clase de vida*. La que a mí más me interesa, y la que más necesita, creo, el perturbado hombre de hoy (a veces la logro, cuando estoy en estado de gracia) es tranquila, serena, simple, silenciosa, profunda, transparente como el agua en reposo; proviene de la experiencia contemplativa y reconduce nuevamente a ella. En su forma extrema (como en mis *collages* del 79: “Aproximación al vacío”) es la que linda con la muerte por el filo de una navaja. Pero la diferencia es tajante. (“Historia personal”, 70)

Hay un poema llamado “La atención”, dedicado a Juan José Saer, y acerca del cual escribí un pequeño ensayo en 1989: “Hugo Padeletti: un texto ocasional. Cómo escribí el poema ‘Atención’.” Me gustaría analizar su sentido en relación al concepto de atención. En este apartado me voy a centrar en eso y voy a dejar de lado el aspecto formal del poema. Como a partir de aquí lo voy a citar varias veces, lo copio entero:

ATENCIÓN

Es una palabra modesta.

No relumbra

como “esplendor”, no implica
trascendencia, no divide
como “dialéctica”.

Contiene,

eso sí, simultáneo
e impostergable,
el ojo del semáforo.

Lo que tiene la araña, que no enreda
su hebra, lo que tiene
el martín pescador, indefectible
sobre su presa, lo que tiene
el brote en la semilla
lo tiene,
y la delicia
sin residuo
de estar presente.

“Aunque me río
y aunque me huelgo
no me olvido lo que tengo al fuego”.

Tiene la evidencia
del sol cuando revela

el brillo de la espuma,
la sombra del enebro,
el epitafio
del hombre, elucubrado
por el hombre.

A su modo,
la atención hace sitio:
en una espina
de pino, las estampas
de Epinal y el encuentro
de Kurukshetra.

Vengan
a ver. “Aunque soy tosca,
bien veo la mosca”.

Ahora, en esta cita
de Bradley:
“Es así
que la no-completud,
la no-estabilidad y la no satisfecha
idealidad son el destino
de lo finito”.

Al mismo tiempo,
también es la partida, el estupor,
de los *gingko biloba*.

Desconcierta, a las puertas
de la muerte,
su alerta de estandartes
amarillos.

De pronto, la atención
se convierte en el ojo del ratón
asustado,
en el ojo del gato,
en el ojo del hombre que comprende
la situación:
es instantánea.

La atención
para el golpe.

En sí misma
descubre la palanca, halla el punto
de apoyo
y pasa al otro lado
que es éste.

“El que sigue
la caza,
ése la mata”.

Se diría que el vasto desalojo
del Taj Mahal

-su pétrea
desmateria-
es la huella que deja.

“Donde hay abejas
hay la miel de ellas”.

El Majjhima

-Nikaya, el Viveka
-Chudamaní, el Prajna
-Paramita, el Shobogenzo
los sudó.

Son diamantes
de su diadema.

Reina, como es,
no exige que la sirvan:
está quieta
bajo el árbol perfecto

y está completa.

(Poemas 1960-1980, 160-162)

Este poema, sumamente racional, no es un ejemplo de atención, sino un discurso sobre la atención. El objetivo del poema parece ser definir la atención mediante imágenes que la ponen de manifiesto. ¿Qué es la atención? Es, por ejemplo: “Lo que tiene la araña, que no enreda / su hebra, lo que tiene / el martín pescador, indefectible / sobre su presa, lo que tiene / el brote en la semilla / lo tiene, / y la delicia / sin residuo / de estar presente.”

Padeletti empieza con ejemplos tomados de la naturaleza, que muestran una atención inconsciente de sí misma, inscrita en los genes de los animales y las plantas. Porque, es cierto: la araña tiene que estar muy atenta para que no se le enrede la hebra, y el martín pescador para atrapar a su presa, y no digamos la semilla para sacar el fruto. La atención está en la naturaleza, es lo que la hace funcionar. Y es: “la delicia / sin residuo / de estar presente.” Estar en lo que se hace, la concentración de la energía para llevar a cabo algo. Sólo el hombre es el que se distrae, el que puede **no** estar en el presente.

En la cuarta estrofa el poema pasa de un ejemplo de la naturaleza: “en una espina / de pino”, a un ejemplo humano: “las estampas / de Epinal”. En este juego de aliteraciones, Padeletti pasa de la naturaleza: el pino, a una obra humana: las estampas de Epinal. Ya no es la atención, sin esfuerzo, de la naturaleza; es la atención deliberada que el hombre pone en sus obras, que le cuesta trabajo. Epinal es una ciudad de Francia, famosa precisamente por su industria de estampería en colores.

La estrofa va de menos a más: el tercer ejemplo se eleva al nivel de la máxima atención. Padeletti lo dice así: “En la cuarta estrofa aparece la primera alusión a mis lecturas orientales: una referencia a

la batalla de Kurukshetra, en la que el dios Krishna comunica al combatiente Arjuna las enseñanzas del Bhagavad Gita.” (*La atención. Obra...*, 261) El poema dice así: “el encuentro/ de Kurukshetra”, y no agrega nada más.

Pero en esa sencillez está todo. En ese encuentro están las enseñanzas del Bhagavad Gita, que para el hinduismo son fundamentales. La **contemplación** es parte esencial de estas enseñanzas: “Cuando tu entendimiento, libre ya de los Vedas, permanezca firme y constante en la contemplación, entonces lograrás la devoción.” (*Bhagavad-Gita*, 107) La devoción es “la igualdad de ánimo”, la comprensión de que la victoria y la derrota son lo mismo: “Miserables son aquéllos a quienes mueve a obrar el resultado de sus actos. El que es devoto mentalmente abandona con esta doctrina el buen resultado como el malo [...] Los sabios que devotos con su pensamiento no tienen interés en el resultado de sus actos, libres de la necesidad de la transmigración, llegan a la mansión de la felicidad.” (107) El medio para alcanzar esta devoción es la contemplación. Por eso ese encuentro de Kurukshetra casi mencionado casualmente en el poema, hace referencia al tema central del poema.

En el análisis que Padeletti hace de “La atención”, señala uno de sus recursos favoritos: la cita. Sobre todo las frases y lemas en latín, y los refranes españoles. En concreto, en el poema “La atención” hay cuatro refranes y una cita de Bradley. Mientras que los refranes dan al poema un tono popular, incluso simple (“Aunque soy tosca, / bien veo la mosca”), la frase de Bradley es compleja y demasiado intelectual: “Es así/ que la no-completud, / la no-estabilidad y la no satisfecha/ idealidad son el destino/ de lo finito”. Hay así en el poema un contraste entre la sabiduría más simple y la más elaborada. Lo más curioso es que estas citas no surgieron en el poema de una forma natural, sino que como el mismo Padeletti confiesa las buscó deliberadamente:

A menudo introduzco en los poemas, en parte por su significado explícito pero sobre todo

por su valor de encantamiento sonoro, frases y lemas latinos. En este caso, los he sustituido por refranes españoles. El primero surgió espontáneamente: “Aunque me río/ y aunque me huelgo/ no me olvido lo que tengo al fuego.” Pero enseguida me di cuenta de su eficacia sonora y encantadora y me puse a estudiar, con el propósito de elegir los más bellos y adecuados, varios cientos de refranes. Este gusto por el pensamiento condensado es viejo en mí. (*La atención. Obra...*, 261)

Esta tendencia a la frase breve está presente en toda su poesía; no sólo en forma de citas, sino en los propios versos de Padeletti, que parecen aspirar a la sentencia. Pero este buscar deliberadamente ciertos tipos de citas para poner en el poema indica un grado muy grande de premeditación y racionalización. Por ejemplo, la inclusión de Bradley es totalmente artificial y rompe con el tono del poema: “Después quise incluir [...] una cita de pensamiento racional, que fuera típicamente racional [...]. Después de algunas búsquedas infructuosas, me acordé del filósofo favorito de Eliot, Bradley, y recorrí su obra principal hasta dar con el fragmento elegido.” (*La atención. Obra...*, 262) El fragmento elegido ya lo hemos citado y podemos afirmar que es de expresión difícil.

Es muy extraño que no recurriera a una cita que se le hubiera ocurrido por relación con lo que estaba escribiendo, sino que hiciera el doble trabajo de pensar en su poeta favorito y, a su vez, en el filósofo favorito de su poeta favorito. Y una vez seguido este tortuoso camino, todavía recorrer la obra del filósofo para encontrar la cita que viniera al caso. Creo que este proceder ejemplifica muy bien el doble impulso que rige la creación poética de Padeletti: por un lado quiere ser un poeta de intuiciones, un poeta al que las cosas se le revelan a través de la contemplación; por el otro, su estructura de pensamiento, sumamente racional, no lo deja, y lo empuja siempre a buscar las soluciones más intelectuales.

Precisamente el ensayo que estoy citando: “Hugo Padeletti: un texto ocasional. Cómo escribí el poema ‘Atención’”, parece tener su correspondencia con el ensayo de Edgar Allan Poe: “Filosofía de la composición”, donde el autor explica minuciosamente cómo creó el poema “El cuervo”. Caso curioso, como ya ha señalado Borges, el de un escritor romántico que sigue un proceso totalmente racional. Poe comenta: “Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático.” (“Filosofía de la...”, 29)

Así como Poe, considerado un escritor romántico, nos descubre que su método creativo es totalmente premeditado, en el ensayo de Hugo Padeletti sobre su poema, vemos a un poeta que explica razonadamente porque puso tal o cual verso, **y todo pretende tener una explicación lógica**. Lo que Padeletti no puede explicar es por qué utiliza ciertas imágenes y no otras, y es ahí donde se muestra la intuición poética.

En la sexta estrofa hay una referencia al mundo vegetal y otra al animal. La primera se refiere al *gingko biloba*, un hermoso árbol de origen oriental cuyas hojas adquieren en otoño un intenso color amarillo dorado. Es este color lo que llama la atención del poeta. Cuando dice: “Al mismo tiempo, / también es la partida, el estupor, / de los *gingko biloba*”, se refiere a que las hojas del árbol están a punto de caer, al otoño. Esta desaparición puede ocurrir en tan sólo unas horas, ése es su estupor. Por eso continúa: “Desconcierta, a las puertas/ de la muerte, / su alerta de estandartes/ amarillos.” Los estandartes amarillos que están alertando son las hojas del árbol, que muestran todo su esplendor cuando están a punto de morir.

La referencia al mundo animal en esta estrofa está dada por la imagen de un gato persiguiendo un ratón, y, un hombre, testigo, “que comprende/ la situación”. Para darnos idea de la rapidez con que ocurre todo, Padeletti lo comunica a través de los ojos, las miradas: “el ojo del ratón”, “el ojo del

gato”, “el ojo del hombre”, todo ocurre en instantes y en ese brevísimo tiempo la atención se da cuenta de todo. La estrofa termina con dos versos intensos: “La atención / para el golpe.” Y esos versos son, en sí mismos, un golpe.

Es difícil entender la séptima estrofa sin leer los comentarios del autor y sin tener conocimiento de la literatura oriental. Son unos versos eruditos, con muchas alusiones.

La referencia más sencilla sería la que se hace al *Taj Mahal*. Todos hemos visto alguna fotografía de esa gran obra arquitectónica. El *Taj Mahal*, para Padeletti, representa mucho más que un hermoso edificio. Cuando lo visitó, tuvo una experiencia estético-mística que lo impresionó profundamente. En este poema, el escritor le hace un homenaje y lo declara absoluto producto de la atención: “-su pétreo / desmateria- / es la huella que deja.” Además de las rimas asonantes hay que observar el contraste entre pétreo y desmateria. ¿Cómo la desmateria puede ser de piedra, algo tan material? Haber logrado eso es el milagro del Taj Mahal. La misma admiración por esa cualidad del Taj Mahal está expresada en un texto de Henri Michaux:

Pero hay que ver el *Taj Mahal* en Agra. A su lado, *Notre Dame* de París es un bloque de materiales inmundos, buenos para echarlos al Sena, o a un pozo cualquiera, como todos los otros monumentos (salvo quizás el Partenón y algunas pagodas de madera).

Reúnan la materia aparente de la miga del pan blanco, de la leche, del polvo del talco y del agua, mezclado y hagan con eso un mausoleo excesivo, hacedle una abierta y formidable puerta como para un escuadrón de caballería, pero por donde no ha pasado más que un ataúd. No olvidéis las inútiles ventanas de enrejado de mármol (pues la materia de que hablo y de la que todo el edificio está hecho, es un mármol extremadamente delicado, exquisito y como doliente, hecho para la inmediata disolución, y que una lluvia derretirá esa misma noche, pero que se

mantiene intacto y virginal desde hace tres siglos, con su fastidiosa e inquietante estructura de edificio-señorita). [...]

A pesar de sus adornos severos, puramente geométricos, el *Taj Mahal* flota. El fondo de la puerta es como una ola. [...] Porque ese color blanco no es real, no pesa, no es sólido. Falso bajo el sol, falso al claro de luna, especie de pescado plateado construido por el hombre, con un enternecimiento nervioso. (*Un bárbaro en...*, 38-9)

Indudablemente todo lo que dice Michaux, Padeletti lo ha condensado muy bien: “-su pétrea desmateria- / es la huella que deja”.

A continuación, menciona varios ejemplos de obras literarias que tienen a la atención por centro: “El Majjhima/ -Nikaya, el Viveka/ -Chudamani, el Prajna/ -Paramita, el Shobogenzo/ los sudó. / Son diamantes/ de su diadema.”

El *Satipathâna Sutta, Majjhima Nikaya* es un libro budista en el que se habla de “Los Cuatro Fundamentos de la Atención”:

He aquí que (en esta enseñanza) un monje **vive practicando** la contemplación del cuerpo en el cuerpo, fervoroso, comprendiendo claramente y atento, superando la codicia y la aflicción inherentes al mundo; **vive practicando** la contemplación de las sensaciones en las sensaciones, fervoroso, comprendiendo claramente y atento, superando la codicia y la aflicción inherentes al mundo; **vive contemplando** la conciencia en la conciencia, fervoroso, comprendiendo claramente y atento, superando la codicia y la aflicción inherentes al mundo; **vive contemplando** los objetos mentales en los objetos mentales, fervoroso, comprendiendo claramente y atento, superando la codicia y la aflicción inherentes al mundo. (*Satipathâna*

Sutta, documento electrónico)

La práctica de estos cuatro fundamentos de la atención fue descubierta por Buda. La enseñanza de la atención consciente es, tal vez, la más importante del budismo. Es la clave para el desarrollo espiritual. Después de la muerte de Buda, los fundamentos fueron reunidos en el Canon Pali. La práctica de la meditación se basa en este discurso. Este texto es, por tanto, la obra de donde parte todo el concepto de atención y de contemplación en que se basa Padeletti, por eso lo menciona en el poema.

El siguiente libro mencionado es el *Viveka Chudamani* o *La Joya Suprema del Discernimiento*. Éste es un texto hinduista escrito por Adi Sankara (788-820), un filósofo del no-dualismo, nacido en Malabar. En sus enseñanzas enfatiza que el mundo es una ilusión y Dios es la única Realidad.

El tercer texto es el *Prajna Paramita*. Paramita quiere decir “Perfección, más allá de la Perfección”. Los paramitas del Bodhisattva son seis: Dar, disciplina, paciencia, energía o perseverancia, absorción y sabiduría. Prajna es, aproximadamente, sabiduría; *Prajna Paramita* es el sexto paramita, o “perfección más allá de la perfección”, el de la sabiduría. *Samadhi* es la base del prajna, significa que rompemos con la ilusión, que tenemos una inteligencia clara; es la base para alcanzar el prajna. Prajna es recibir las cosas tal como son, sin tener ideas previas sobre lo que deben ser. A este paramita se refiere Padeletti.

El último texto al que hace alusión es el *Shobogenzo*. Éste es una recopilación de enseñanzas del maestro Eihei Dôgen (1200-1253). Él introdujo el budismo soto zen en Japón. En el *Shobogenzo*, que está formado por una serie de diálogos informales, se explica cuál debe ser la actitud de los practicantes del Dharma¹ en todas las circunstancias de su vida.

¹ Dharma significa “protección”. El practicante del dharma se protege del sufrimiento con las enseñanzas del Budha.

Estos cuatro textos que menciona giran alrededor de la superación del espíritu a través de la práctica de la atención, pero a la vez ellos mismos son un ejemplo de atención, por eso dice el poema: “Son diamantes / de su diadema.”

El texto termina con un homenaje total, presentando a la atención como la virtud suprema: “Reina, como es, / no exige que la sirvan: / está quieta / bajo el árbol perfecto / y está completa.” Las dos últimas palabras que riman resumen las cualidades de la atención: quieta (serenidad, equilibrio, armonía, paz), y completa (satisfacción total).

Este poema es fundamental para entender el arte de Padeletti, ya que busca que su obra sea una manifestación de la atención, y que sus poemas y obras plásticas sean, también, “diamantes de su diadema”.

En el ensayo, aclara lo que es para él la contemplación y su importancia:

La atención es esencial, sobre todo en el zen, para la vida cotidiana y muy especialmente para la práctica de lo que por error suele llamarse “meditación” en vez de “contemplación”, que es la palabra adecuada. Meditar significa reflexionar discursivamente sobre algo. En cambio contemplar es detener la atención sobre un objeto, imagen, símbolo o, en su forma más extrema, como ocurre en el llamado “shikan-taza”, en la pura conciencia sin objeto. (*La atención. Obra...*, 259)

Ese “detener la atención sobre un objeto”, que es la definición de contemplar, es de donde parte la poesía de Padeletti. Casi podría decirse que para él no hay poesía sin contemplación.

En el mismo ensayo menciona tres experiencias estético-místicas debidas a la contemplación. La primera ocurre siendo apenas un niño: “Yo vivía en un pueblito de la provincia de Santa Fe. Cuando

llovía me sentaba en el cordón de la vereda a ver correr el agua por la zanja. [...] se destaca un pequeño fragmento de papel blanco de forma irregular e inidentificable, cuya visión me puso en trance; perdí conciencia del espacio y del tiempo, concentrado en la belleza de esa forma blanca.” (262)

La segunda experiencia ocurre estudiando a Heidegger. El esfuerzo por entenderlo lo convierte en: “[...] inteligencia concentrada en sí misma. No tenía casi conciencia de las actividades del cuerpo. Entendía no sólo lo dicho y pensado por Heidegger, sino, como él mismo lo dice, ‘lo no pensado’.” (262)

La tercera experiencia la tuvo contemplando el *Taj Mahal*: “Llegamos descompuestos por el calor -45° a la sombra- pero no hice más que pisar el gran portal y ver las mágicas proporciones de esa maravillosa arquitectura que es el *Taj Mahal*, cuando perdí conciencia de todo lo que me rodeaba, incluso de mi propio cuerpo, para flotar en éxtasis más allá del espacio y del tiempo, durante unos segundos quizás, que me parecieron la eternidad.” (263)

Como vemos las causas que provocan estos estados varían. En un caso, es un simple papel tirado, que ni siquiera tiene forma, cuya blancura lo deslumbra. En el segundo, es un intrincado pensamiento filosófico. Y en el tercero, una maravillosa obra arquitectónica.

La experiencia parece partir de una predisposición del que la vive. De hecho, Padeletti confiesa que desde siempre buscó deliberadamente este tipo de vivencias:

Yo había sido educado en una familia y colegio católicos y pasé por épocas intensas de misticismo cristiano con director espiritual. Me nutría con la vida de los santos, la obra de los místicos, especialmente la poesía de San Juan de la Cruz, y tratados de teología ascética y mística. Pero siempre salía de esas experiencias, como quemado y frustrado intelectualmente.

Por último llegué a la conclusión de que el cristianismo no era para mí o yo no era para el cristianismo. (259)

Decepcionado del cristianismo, se acercó a la teosofía: “[...] que me abrió, aunque de manera deformada y confusa, las puertas del Oriente.” (259) Más tarde, también lo decepciona la teosofía, pero esas puertas abiertas al Oriente rendirán muchísimos frutos.

Busca los textos originales del taoísmo, hinduismo y budismo: “Entre otras cosas, estudié en esos textos, el tema de la atención.” (260)

Es el budismo zen, con su método de “contemplación”, el que más lo ayuda a alcanzar el tipo de estado al que siempre aspiró. Y es la contemplación una de las formas de la atención.

La atención nos salva de la pérdida de experiencia, es lo contrario de estar distraído, es querer percibir el mundo con todo nuestro ser. Ni que decir tiene que la atención nos guarda de experiencias superficiales o de evasión. Con la atención no hay posibilidad de evasión. Aunque Padeletti va mucho más allá y la utiliza para alcanzar un estado contemplativo donde el mundo, finalmente, se revela en toda su vanidad. En este sentido, el ejercicio acaba siendo una experiencia del ser interior.

4.1.1. EL INSTANTE

El instante es un concepto del budismo zen. El instante al que aspiran los que practican la meditación zen es el *satori*, la Iluminación, cuando la rueda del mundo se detiene, cuando las apariencias se muestran como lo que son y ya no hay deseo ni dolor:

Zen afirma que el estado *satori* es aquí y ahora mismo, un instante que es todos los instantes,

momento de revelación en que el universo entero –y con él la corriente de temporalidad que lo sostiene- se derrumba. Este instante niega al tiempo y nos enfrenta a la verdad.

Por su misma naturaleza el momento de la iluminación es indecible. Como el taoísmo, al que, sin duda, debe mucho, zen es una “doctrina sin palabras”. Para provocar dentro del discípulo el estado propicio a la iluminación, los maestros acuden a las paradojas, al absurdo, al contrasentido y, en general, a todas aquellas formas que tienden a destruir nuestra lógica y la perspectiva normal y limitada de las cosas. Pero esta destrucción no tiene por objeto remitirnos al caos y al absurdo sino, a través de la experiencia de lo sin sentido, descubrir un nuevo *sentido*. Sólo que ese *sentido* es incomunicable por las palabras. Apenas el humor, la poesía o la imagen pueden hacernos vislumbrar en qué consiste la nueva visión. El carácter incomunicable de la experiencia zen se revela en esta anécdota: un maestro cae en un precipicio pero puede asir con los dientes la rama de un árbol; en ese instante llega uno de los discípulos y le pregunta: ¿en qué consiste el zen, maestro? Evidentemente, no hay respuesta posible: enunciar la doctrina implica abandonar el estado satori y volver a caer en el mundo de los contrarios relativos, en el “esto y aquello”. Así, para emplear la conocida frase de Chiang-tsé, “el verdadero sabio predica la doctrina sin palabras”. (Paz *Las peras del...*, 57)

Éste es el instante que busca Padeletti en su poesía: el instante que comprende todos los instantes, cuando el tiempo se detiene y no importa antes o después, porque todo sucede ahora.

En busca de ese instante, especie de epifanía, va nuestro autor; es lo que intenta comunicar y, para ello, igual que los practicantes del zen, se sirve de la naturaleza o de objetos tan simples que parecen salir de ella. Si algo lo aleja de alcanzar ese momento, es el excesivo intelectualismo que atrae a la mente al discurso lógico-filosófico occidental, el tratar de comprender, inútilmente, la realidad.

Para Padeletti, uno de los símbolos del instante es la mosca. Todos los animales están en el presente, pero escoge a este insecto como el perfecto símbolo del ser que desconoce absolutamente pasado y futuro. Dice Helder, uno de sus comentaristas:

La mosca es símbolo del *hic et nunc* [aquí y ahora] del tiempo presente del estricto ahora. [...] La mosca [...] encarna al ser que no pierde su tiempo de vida, el presente que es el único real, por atender al pasado o al porvenir, que son ilusorios. El proverbio latino correspondiente es “Age quod agis”, [...], es decir: “Haz lo que haces”, una orden cuyo objeto es amonestar la distracción. “Ahora es ahora –dice Padeletti [...], e insiste-, ahora es ahora es ahora.” Esta atención sostenida en el aquí y el ahora lleva a la autoconciencia o a la autoextinción; de algún modo lleva al “nirvana”. (“*Animus et anima*”, 279)

Una de las razones por las que escoge a la mosca como símbolo del instante, y no a otro animal, es porque la mosca no está ocupada en actividades “productivas”. En su poema: “La mosca”, hay dos estrofas que lo aclaran:

La araña tiene que tejer,
la hormiga que acarrear y almacenar.

La mosca,
que confiar en sí misma.

Presente encarnación de su capricho,
vuela,

vaga,
mira,
halla.

(Poemas 1960-1980, 97)

A diferencia de otros animales, la mosca no tiene ningún sentido de previsión, no está preparándose para el futuro como la hormiga, que almacena comida; o como la araña, que tiende una trampa. La mosca tiene “que confiar en sí misma”, en el momento come lo que encuentra, no guarda, no almacena, no prepara trampas.

Los cuatro últimos versos son una representación gráfica de ese volar, buscar y encontrar de la mosca. El último verso “*halla*” indica cuando la mosca se posa.

Además de esta concepción del instante según el budismo zen, hay en Occidente una concepción muy importante del “instante poético” de la que ha hablado el filósofo francés Gaston Bachelard. Él habla del instante en que se da la poesía como de un “tiempo vertical”, es decir, es un tiempo que no es sucesivo, es el tiempo detenido en el instante y que se hace profundo, vertical:

A lo largo de ese tiempo vertical –bajando- se escalonan las peores penas, las penas sin causalidad temporal, las penas agudas que traspasan un corazón por una nada, sin languidecer jamás. A lo largo del tiempo vertical –subiendo- se consolida el consuelo sin esperanza, ese extraño consuelo autóctono y sin protector. En pocas palabras, todo aquello que nos desliga de la causa y de la recompensa, todo aquello que niega la historia íntima y el deseo mismo, todo aquello que devalúa a la vez el pasado y el porvenir está allí, en ese instante poético.

(Bachelard, *La intuición del...*, 93-4)

Es en ese tiempo detenido donde encuentra la poesía su expresión. La poesía no es una sucesión, no consta de pasado, presente y futuro; no es, como diría Bachelard, un tiempo “horizontal”. La poesía es la expresión de un instante, el instante poético, que es como un paréntesis dentro del flujo normal del pensamiento, es la irrupción de una intuición. Cuando el poeta quiere expresar con palabras esa experiencia (y sabemos que las palabras son sucesivas), tiene que recurrir constantemente a la imagen de ese instante. Por esto la poesía destroza muchas veces el orden gramatical, los tiempos verbales, las concordancias: lo que quiere expresar no es sucesivo, no se acomoda al orden del lenguaje.

Ese carácter dramático del instante tal vez pueda hacernos presentir la realidad. Lo que quisiéramos subrayar es que, en esa ruptura del ser, la idea de lo discontinuo se impone sin la menor sombra de duda. Tal vez se objete que esos instantes dramáticos separan dos duraciones más monótonas. Pero llamamos monótona y regular toda evolución que no examinamos con atención apasionada. Si nuestro corazón fuera suficientemente vasto para amar la vida en el detalle, veríamos que todos los instantes son a la vez donadores y expoliadores, y que una novedad joven o trágica, repentina siempre, no deja de ejemplificar la discontinuidad esencial del Tiempo. (Bachelard *La intuición del...*, 13)

Quisiera repetir estas palabras: “Pero llamamos monótona y regular toda evolución que no examinamos con atención apasionada”. Es la “atención apasionada” la que extrae el instante del tiempo normal. Es, también, la atención puesta sobre el instante, la que provoca la poesía.

Algo que da a entender Bachelard es que cualquier instante puede ser poético si uno lo percibe con “atención apasionada”. Pero el instante poético interrumpe el flujo de la continuidad, no se puede percibir sucesivamente instantes poéticos; necesariamente, un instante poético implica un detenerse.

4.1.2. EL VACÍO

El concepto de vacío tiene que ver con la atención. Es su culminación. La atención lleva a la contemplación, la contemplación al vacío y al silencio:

Padeletti más bien imita, como poeta, ciertos procedimientos de la meditación budista que conoce en tanto adepto a esta práctica. Pero no sólo imita los procedimientos de la meditación, también su objeto: el extinguimiento del yo temporal, equivalente en su poesía al lento apagarse del sentido, al trazo de un camino sonoro y limitado rumbo al silencio infinito. Escribió Benjamin: “Sólo es eficaz el inmenso avanzar de las palabras hasta el núcleo del más intenso silencio”. (*La atención. Obra...*, 279)

Muchos de los procedimientos poéticos de Padeletti buscan anular el sentido. Esta anulación no se da, como en muchos de los poetas occidentales, por el uso de la incoherencia, sino mediante frases perfectamente coherentes y que, sin embargo, nos llevan a una explosión del sentido. En algunos versos, sus poemas se aproximan al haiku, tanto por su acercamiento a la naturaleza, como por su aparente no decir nada. Un ejemplo serían estas estrofas de su poema “Pulgones”:

Desde el cuerpo

de gozo
de los pulgones,

sorbo
El Dharma.

(*Poemas 1960-1980*, 119)

Los versos crean una interrupción de sentido, aunque son perfectamente claros, pero el lector se pregunta cómo pasa de los pulgones al *dharma*. Recordemos que el *dharma* es la protección que nos evita el sufrimiento. ¿Cómo desde el “cuerpo de gozo de los pulgones” llega al *dharma*?

Lo primero que llama la atención es la insignificancia del animal elegido: ningún prestigio, absolutamente ningún prestigio, en los pulgones. Pero en la contemplación de este insecto, Padeletti observa el gozo de vivir, la paz consigo mismo, y de ahí da un salto al *dharma*.

Aparentemente lo que dicen los últimos versos del poema, no tiene sentido. Pero en ese vacío de sentido se alcanza el *dharma* del que habla. Es decir, cuando se crea el vacío, se abre el camino para la plenitud.

El *Tao Te King*, “Libro de la Suprema Sabiduría” de Lao Tsé, habla, en el capítulo XI, sobre la importancia del vacío:

Treinta radios convergen en el centro
de una rueda,
pero es su vacío

lo que hace útil al carro.

Se moldea la arcilla para hacer la vasija,
pero de su vacío
depende el uso de la vasija.

Se abren puertas y ventanas
en los muros de una casa,
y es el vacío
lo que permite habitarla.

En el ser centramos nuestro interés,
pero del no-ser depende la utilidad.

(Lao Tsé *Tao Te King*, 23)

Sin vacío, no hay nada. Del vacío, depende todo. Si no accedemos al vacío, no podemos alcanzar ningún conocimiento. Si nuestra mente está llena de ideas aprendidas y preconcebidas, no podemos llegar a comprender nada. Así como no se puede meter nada en una vasija si no tiene un hueco, a nuestra mente no podrá llegar nada si no la vaciamos.

Alcanzar el vacío total es una de las metas del taoísmo, la filosofía creada por Lao Tsé. Sin duda, en este punto hay un acuerdo total entre el taoísmo y el budismo zen. La postura oriental es de desprecio hacia toda actividad bulliciosa. Al contrario de los occidentales, que apreciamos

muchísimo la acción y que siempre creemos que es preferible la actividad a la pasividad, los orientales toman una actitud de desconfianza hacia un trajinar incesante. Así lo dice el *Tao Te King*:

Alcanza la total vacuidad

para conservar la paz.

De la aparición bulliciosa de todas las cosas,

contempla su retorno.

Todos los seres crecen agitadamente,

pero luego, cada uno vuelve a su raíz.

Volver a su raíz es hallar el reposo.

Reposar es volver a su destino.

Volver a su destino es conocer la eternidad.

Conocer la eternidad es ser iluminado.

(XVI, 28)

El vacío es condición para cualquier tipo de iluminación. Por eso Padeletti utiliza la atención para alcanzar el vacío. El vacío es condición total, sin él no hay nada.

4.2. LA IMPORTANCIA DE LO COTIDIANO

En Padeletti hay un afán deliberado por eludir la grandilocuencia y la exageración. Tampoco busca exaltar los sentimientos o las grandes emociones; hay un alejamiento voluntario de estas

manifestaciones. Sus datos biográficos sólo importan en cuanto están relacionados con experiencias de contemplación, pero la personalidad del poeta se borra y se confunde con la de un simple observador: lo que vive él, a través de estados de atención, lo podría vivir cualquier ser humano. Ni siquiera se necesita para esto último el poseer conocimientos especiales de alguna disciplina.

Padeletti es un poeta en busca de la lucidez que da la atención, y la mayoría de sus poemas son expresiones de esta experiencia. Para alcanzar estos estados, Padeletti se sirve de los objetos más sencillos: frutas y plantas, piedras, insectos; también de los objetos domésticos más simples: un jarrón, un mantel, un plato. Y aún de todos estos objetos, prefiere los menos vistosos. Dentro del reino animal, los insectos más despreciables: la mosca, el pulgón, la hormiga,... Dentro de las plantas, las de menor belleza, como la ortiga o el hinojo. Parece querer redimir lo que todo el mundo desprecia, o enseñarnos que el universo está contenido en cada una de sus manifestaciones. En el cuento “El Zahir”, dice Borges:

Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Shopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. (*El Aleph*, 115)

Tal vez Padeletti nos quiere decir que no hay un objeto, “por humilde que sea”, en el que no esté encerrado el universo. Para la inteligencia divina, si es que la hay, no existe importante o insignificante, todo está en un mismo nivel.

4.3. LA FORMACIÓN DE IMÁGENES

La mayor parte de las imágenes que aparecen en la poesía de Padeletti forman parte de la naturaleza. Las imágenes urbanas son rarísimas. Él lo explica simplemente así: “Quizá porque he pasado mi infancia, adolescencia y primera juventud –es decir, las vacaciones y feriados- en hermosas casas de campo de mis parientes, con árboles, jardines, estanques y animales.” (*La atención. Obra...*, 261)

Parece ser que, efectivamente, pasó su infancia en medio de grandes extensiones de campos y entre chacareros. Esta infancia va a ser recordada como idílica, va a definir el territorio de la felicidad. La salida de ese entorno, significó la expulsión del Paraíso y el conocimiento del mal en el mundo. Él lo explica así: “[...] comprendí el sufrimiento humano, la pobreza; descubrí el tema del mal, el nazismo de la época, la política. Fue un golpe fuerte para un chico que había vivido una infancia edénica. Lo vinculo con la experiencia de Buda que luego de estar encerrado en un palacio accedió a través de un viaje a los aspectos negativos de la vida. Un golpe determinante para mi formación como poeta.” (“Cronología”, documento electrónico)

Poesía y naturaleza han ido tradicionalmente juntas. Muchas teorías poéticas afirman que es de la naturaleza de donde la poesía toma su inspiración (el Romanticismo, por ejemplo). Serían las imágenes urbanas lo nuevo en la poesía, a partir, tal vez, de Baudelaire. Padeletti se aparta de esa innovación. En el análisis que hace de su poema “La atención” se extraña de los versos: “Contiene, / eso sí, simultáneo / e impostergable, / el ojo del semáforo.” (*Poemas 1960/1980*, 160) Ese “ojo del semáforo” le suena raro a él mismo: “[...] una de las pocas imágenes ciudadanas de mi poesía” (*La atención. Obra...*, 261)

Una explicación evidente es que es mucho más fácil alcanzar un estado de contemplación a través de los objetos de la naturaleza, que con los elaborados, y, muchas veces, horribles objetos urbanos. Y si la poesía de Padeletti parte de la contemplación, es lógico que se incline hacia los objetos de la naturaleza.

4.3.1. EL DRAGÓN

El dragón pertenece a la imaginación de Oriente y Occidente. Es el animal fantástico que mayor impresión ha producido en el subconsciente colectivo. Su no existencia es circunstancial y todo el mundo está dispuesto a acatar esa visión necesaria. Cito a Borges en el prólogo de su libro *Zoología fantástica*: “Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero hay algo en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades. Es, por decirlo así, un monstruo necesario, no un monstruo efímero y casual, como la quimera o el catoblepas.” (8)

El término en castellano viene del griego *drakon*, y del latín *draco*, que significa víbora o serpiente. Su apariencia es la de una gigantesca serpiente con escamas, alas de murciélago y garras. Los dragones orientales suelen carecer de alas y tienen cuernos y cabeza de león.

No simbolizan lo mismo en Oriente que en Occidente. En la Edad Media, los dragones representaban la herejía, la traición, la cólera, la envidia; aunque simbolizaban también, la fuerza. En muchas de las narraciones caballerescas, el dragón es el objetivo final de las aventuras del héroe quien, al matarlo, obtiene la victoria.

En el Occidente el dragón siempre fue concebido como malvado. Una de las hazañas

clásicas de los héroes (Hércules, Sigurd, San Miguel, San Jorge) era vencerlo y matarlo. En las leyendas germánicas, el dragón custodia objetos preciosos. Así, en la gesta de Beowulf, compuesta en Inglaterra hacia el siglo VIII, hay un dragón que durante trescientos años es guardián de un tesoro. Un esclavo fugitivo se esconde en su caverna y se lleva un jarro. El dragón se despierta, advierte el robo y resuelve matar al ladrón; a ratos, baja a la caverna y la revisa bien. (Admirable ocurrencia del poeta atribuir al monstruo esa inseguridad tan humana.) El dragón empieza a desolar el reino; Beowulf lo busca, combate con él y lo mata.

La gente creyó en la realidad del dragón. Al promediar el siglo XVI, lo registra la *Historia animalium* de Conrad Gesner, obra de carácter científico. (*Zoología fantástica*, 65)

En la imaginería cristiana, el dragón simboliza el mal, incluso el demonio, así es en el *Apocalipsis* de San Juan y en las historias atribuidas a San Jorge, personaje desaparecido del santoral hace unos años, porque no se pudo probar su existencia.

Su lugar natural ha sido la decoración de escudos y estandartes militares: “En el libro XI de la *Iliada* se lee que en el escudo de Agamenón había un dragón azul y tricéfalo; siglos después los piratas escandinavos pintaban dragones en sus escudos y esculpían cabezas de dragón en las proas de sus naves. Entre los romanos, el dragón fue insignia de la cohorte, como el águila de la legión; tal es el origen de los actuales regimientos de dragones; el objeto de tales imágenes era infundir terror a los enemigos.” (*Zoología fantástica*, 64-5)

Por el contrario, los dragones orientales tienen un signo positivo. Para los chinos, el dragón es un animal mágico, simboliza al propio pueblo chino; es el principio de actividad del Yin, es decir, es el Yang del Yin; lo encuentran en todas partes, en la forma de las nubes, en el humo que se levanta, en el vapor de la olla..., todo les evoca al dragón.

La cosmogonía china enseña que los Diez Mil Seres (el mundo) nacen del juego rítmico de dos principios complementarios y eternos, que son el yin y el yang. Corresponden al yin la concentración, la oscuridad, la pasividad, los números pares y el frío; al yang, el crecimiento, la luz y el ímpetu, los números impares y el calor. Símbolos del yin son la mujer, la tierra, el anaranjado, los valles, los cauces de los ríos y el tigre; del yang, el hombre, el cielo, el azul, las montañas, los pilares, el dragón.

El dragón chino, el lung, es uno de los cuatro animales mágicos. (Los otros son el unicornio, el Fénix y la tortuga.) En el mejor de los casos, el dragón occidental es aterrador, y en el peor, ridículo; el lung de las tradiciones, en cambio, tiene divinidad y es como un ángel que fuera también un león.

[...]

Durante siglos, el dragón fue un emblema imperial. El trono del emperador se llamó el Trono del Dragón; su rostro, el Rostro del Dragón. [...]

La imaginación popular vincula el dragón a las nubes, a la lluvia que los agricultores anhelan y a los grandes ríos. *La tierra se une con el dragón* es una locución habitual para significar la lluvia. Hacia el siglo VI, Chang Seng-Yu ejecutó una pintura mural en la que figuraban cuatro dragones. Los espectadores lo censuraron porque había omitido los ojos. Chang, fastidiado, retomó los pinceles y completó dos de las sinuosas imágenes. Entonces, “el aire se pobló de rayos y truenos, el muro se agrietó y los dragones ascendieron al cielo. Pero los otros dos dragones sin ojos se quedaron en su lugar”. (*Zoología fantástica*, 67-8)

Esta anécdota que cuenta Borges ilustra el poder que para los chinos representa el dragón. Para

ellos es la unión de la tierra y el cielo, ya que es reptil y ave; es también la unión del Yin y el Yang: “[...] un dragón mordiéndose la cola es símbolo del mutuo sometimiento del Yin y el Yang, entre cuyos numerosos elementos correspondientes se hallan la tierra y lo femenino, por el lado del Yin, el cielo y lo masculino por el lado del Yang.” (*La atención. Obra...*, 280)

5. LA POESÍA DE PADELETTI

Los poetas como Padeletti tratan de aprehender los objetos del mundo en su unicidad, no en tanto que son parecidos a otros (clasificación, Aristóteles), ni en tanto que son imágenes de otros (Platón, mundo de las ideas), sino en tanto que un objeto es único e irrepetible.

Padeletti se opone por igual a Aristóteles, ya que no está buscando semejanzas en los objetos, sino diferencias; y a Platón, quien al crear los arquetipos, anula todo interés por lo concreto.

Su interés y el de quienes se sienten atraídos por el mundo concreto de los objetos, es celebrar a las cosas en lo que tienen de irrepetible, de diferente; y no sólo las cosas, sino también el instante en el que se produce su contemplación, esa especie de epifanía en la que algo se nos revela.

Hay una cita de Michael McClure que ilustra muy bien esta materialidad de la poesía: “La poesía es un principio muscular que viene del cuerpo –es la acción de los sentidos, lo que se oye, se ve, se saborea, toca y huele, tanto como lo que se imagina y razona-, mediante la acción atlética de la voz en la página y en el mundo. La poesía es uno de los filos de la conciencia. Y la conciencia es algo real como las astas de un venado, o el olor de un arbusto de zarzamoras, bajo el sol, a la orilla del camino.” (“Poemas y comentarios”, 13)

Creo que aquí McClure encontró realmente de dónde parte cierta clase de poesía, la más viva, la más cargada de energía. No ciertamente del lejano mundo de las ideas, o de una preconcepción de cómo tienen que ser las cosas, sino que es “un principio muscular que viene del cuerpo –es la acción de los sentidos”. Es decir, el poeta dentro del universo, observando el universo, recibéndolo, haciéndolo suyo y comunicándolo.

Para comunicar este universo del que habla McClure, lo primero que necesita el poeta es

despojarse. Despojarse de muchas cargas, sobre todo de prejuicios, de preconcepciones sobre cómo son las cosas. El poeta debe tratar de tener una mirada nueva, limpia, que le haga ver el mundo por primera vez, que le permita ver lo que nadie nota. Para esto necesita desaprender todo lo que ha aprendido, sólo así puede alcanzar un nivel de conciencia que le permita atender.

McClure es un poeta muy influido por el verso proyectivo de Charles Olson. No es el caso de Padeletti, pero creo que sí comparten algunas cosas en común, como la concepción de que a la poesía se llega por los sentidos y de que ésta es “uno de los filos de la conciencia”.

C. E. Feiling concretó cuáles son los recursos más utilizados por Padeletti en su poesía: “Básicamente cuatro: la cita a medias encubierta, las rimas inconstantes y ‘azarosas’, el modo de titular los poemas, el aprovechamiento del blanco de la página como espacio en que realizar un dibujo.” (“Poemas 1960/1980”, 276)

Sobre el gusto que tiene por las citas de todo tipo, cultas y populares, ya hablamos cuando comentamos el poema “La atención”. Como él mismo ha dicho, recurre a ellas para dar un tono al poema y también, simplemente, porque le gustan.

Ha declarado tener predilección por las frases en latín (“Hugo Padeletti: un...”, 261). Habría que añadir que, en general, le atraen las palabras en esa lengua. Menciona el “encantamiento sonoro” del latín, es decir, es un recurso básicamente estético. Es, también, una forma de conectarse con la tradición más antigua de la poesía occidental. Además, las palabras y frases en latín están tocadas de una definitividad y prestigio irrefutables. Siempre que queremos explicarnos una palabra vamos a su etimología. Ir a tales orígenes es como decir: esto es **la** verdad. Esto, y el uso repetido de términos del hinduismo y budismo, hace que su poesía parezca difícil, muy intelectual.

La rima no es algo constante ni imprescindible en su poesía, pero la utiliza con mucha frecuencia, sobre todo las rimas asonantes y las internas. De hecho busca cualquier tipo de repetición de sonido,

como aliteraciones y paronomasias. Se nota que para él la base de la poesía es lo sonoro, en los sonidos está dado el ritmo, el placer de escuchar poesía.

El modo de titular los poemas es como el de algunos poemas de Williams, ya que el título es el primer verso. Hay una distancia entre el título y el segundo verso, y una tipografía distinta. “Es como si uno descubriera que ya estaba leyendo el poema antes de comenzar a hacerlo.” (Feiling “Poemas 1960/1980”, 276)

El uso de los espacios en blanco le sirve a Padeletti para marcar el ritmo en el que debe ser leído el poema y, también, una separación y un modo de jerarquizar los conceptos. Es una manera de ordenar el poema, de dejar claro que es lo más importante, de resaltar determinadas palabras. Es, además, un dibujo que se forma, una presentación que define a cada poema; aunque no es un recurso que utilice siempre.

Guillermo Saavedra (“La voz de...”, 290) menciona otro recurso importante: la utilización de dos metros clásicos de la poesía española, el endecasílabo y el heptasílabo, muchas veces inadvertidos por los constantes encabalgamientos que obligan a seguir la sintaxis de la frase.

En cuanto a la forma de crear, Padeletti ha declarado que, al contrario que sus dibujos, sus poemas se hacen lentamente:

Dedico a ello [la poesía] solamente las vacaciones de invierno y de verano, en que descanso de la docencia (u otras actividades) y dispongo de mucho tiempo. Aparecen una palabra, o una imagen, que dan vueltas en mi mente, según una cadencia, durante horas, o incluso días, y luego se les van agregando otras palabras, otras imágenes. La primera o las primeras palabras, que aparecen sin saber bien porqué, son evocadoras de una cierta atmósfera. Voy juntando palabras y frases que voy encontrando; siguiendo una cadencia, compongo el poema como un

collage. [...] Caminar ayuda a la cadencia: el ritmo para mí es muy importante, más allá de cualquier métrica académica. Desde muy joven investigué experimentalmente trabajar con el ritmo del poema según pies, es decir, según unidades silábicas recurrentes, y no según la cuenta de sílabas. (“Compongo el poema...” documento electrónico)

Se podría decir que sus composiciones están a medio camino entre el verso libre y el verso tradicional. No sigue las reglas de la métrica y de la rima tradicionales, pero tampoco las desecha. Maneja recursos particulares. Sus poemas dan la impresión de seguir normas, de estar sujetos a medida. Hay repetición de sonidos, rimas internas y externas, cadencias marcadas por los pies que él inventa o copia y, en algunos poemas, una métrica totalmente buscada. Él declara descreer de las vanguardias:

En “Une Saison en Enfer” me pronuncio contra el expresionismo. Si bien “encuentro mucho que admirar [...] en esta formación volcánica”, no me interesa expresar las pasiones del ego, “...la escueta / confesión policial”. No me interesa “... condecorar / al Vesubio”. Creo, en cambio, con Emily Dickinson, que “... comprender un néctar / requiere / extrema necesidad”. Requiere, ante todo, de afinación. Destaco esta palabra en el poema “Laca china”, donde expreso gratitud y devoción ante el logro de otro artista: “La modestia sin nombre / que se eclipsó, dejando / su octógono acabado, / reverencio”. No soy un vanguardista, no creo en la vanguardia. Todo es viejo como el mundo. Todo está allí para ser redescubierto. (“Compongo el poema...”, documento electrónico)

Toma la actitud del autor del *Eclesiastés* y dice: “No hay nada nuevo bajo el sol”. Así despacha

todas las vanguardias y se dedica a la formación de una poesía que tiene gran continuidad con la tradición.

Al rechazar al expresionismo, en concreto, rechaza las explosiones emocionales. Y al alejarse de esa emotividad, se aleja de gran parte de la poesía anterior. Es decir, la falta de confesionalidad, de la expresión de sentimientos, que hay en su poesía, es también la forma que adoptan muchas vanguardias. Y en esto él resulta absolutamente moderno, sin proponérselo.

A continuación, voy a analizar algunos poemas, que me parecen especialmente representativos de lo que he estado diciendo acerca de la atención, la recuperación de lo real y la pérdida de la experiencia.

4.1. UNA MORA

UNA MORA

Para fiesta de frutas,
una mora. Sus mínimos toneles
rezumantes
estimulan un punto. No es un punto

de continencia ni es un punto
de destemplanza: es la punta
del instante. Su estilo,
la atención. Se difunde,

en fruta de los vientos,
por la mente. Palabras, -pensamientos
se borran. Su conciencia
es el sabor. El árbol
de la Bodhi y el orgasmo
del león
se confunden. Del sueño
de la mosca

se despiertan dragones.

(Poemas 1960-1980, 120)

La mora es una fruta pequeña, redonda, granulosa, de color morado-negro, realmente insignificante comparada con otras frutas. Crece por los caminos sin que nadie la plante ni la cuide, es una molestia para la gente del campo, ya que la planta de donde brota, la zarza, es muy espinosa y se reproduce profusamente hasta inundarlo todo.

La mora no es una fruta importante como la manzana, el durazno, la sandía y tantas otras. Dentro de las frutas pequeñas carece de la fama de la fresa, por ejemplo, o del prestigio y sacralización de la uva. La mora es, verdaderamente, insignificante. El haberla escogido como motivo de un poema es, con toda certeza, un propósito de alabar lo común, lo que casi no se ve.

En este sentido, el poema se inscribe dentro de esa corriente objetivista, al estilo de Francis Ponge,

que trata de recuperar los objetos más cotidianos de la existencia.

La mora alcanza, ciertamente, ese punto del que habla en la primera estrofa el poema. Su sabor tiene un toque de acidez jugosa que hace estremecer la lengua: “Sus íntimos toneles / rezumantes / estimulan un punto.” En ese punto, en ese estremecimiento, se concentra el poema; es decir, el poema describe una experiencia gustativa, sensorial, que va a ir mucho más allá.

La palabra punto, con la variante de punta, se repite cuatro veces en tres versos, tres de ellas al final del verso:

estimulan un punto. No es un punto

de continencia ni es un punto

de destemplanza: es la punta

Esto, que podría considerarse un error, Padeletti lo hace a propósito. Estas repeticiones son muy comunes en sus poemas. Producen un efecto hipnótico, nos hacen caer en una especie de vacío mental. Al respecto dice Helder: “[...] la repetición de determinado ‘mantra’ tiene su equivalente en esas palabras clave que se repiten, diríamos, sin culpa (por ejemplo “ahora”)].” (*La atención. Obra...*,280)

Primero es la insistencia en un punto que parece estimular la mora, probablemente un punto gustativo, pero de esa experiencia sensorial se pasa a la “punta / del instante”. El instante en que el sabor de la mora se disfruta a plenitud. Por eso dice que su “estilo” es la atención.

La atención puesta en esta experiencia física produce una experiencia mental:

La atención. Se difunde

en fruta de los vientos,

por la mente. Palabras, -pensamientos

se borran. Su conciencia

es el sabor. El árbol

El sabor de la fruta entra como “fruta de los vientos / por la mente”. Y pasa de ser una experiencia mental a una espiritual. Ese paso está apoyado por la metáfora “fruta de los vientos”. Es como si también la fruta hubiera pasado de ser algo sólido, jugoso, a ser algo aéreo, etéreo, y entrar así, como espíritu, en la mente.

De la pura sensación física del sabor, se llega al estado de contemplación, a través de la atención. Entre la tercera y la cuarta estrofa el poema da ese gran paso:

se borran. Su conciencia

es el sabor. El árbol

de la Bodhi y el orgasmo

del león

La conciencia del sabor nos lleva al “árbol de la Bodhi”. Otro término enigmático para el desconocedor de las religiones orientales. El árbol de la Bodhi es un concepto budista que se refiere al árbol de la Vida. Cuando Buda se sentó bajo el árbol Bhodi durante varias semanas, en

contemplación, alcanzó la Iluminación. Ese árbol es sagrado porque en sus raíces, tronco, ramas y fruto, está todo lo necesario para alcanzar la paz duradera: “El árbol Bodhi nos enseña cómo romper la cadena de sufrimiento. El secreto es la plena atención. Si usamos la plena atención para observar y controlar los sentidos, entonces el apego no puede surgir. Es realmente muy simple. Podemos aprender la plena atención paso a paso, durante toda nuestra vida.” (Ghosananda “El Árbol Bodhi”, documento electrónico)

Nuevamente, como en muchos otros poemas, Padeletti lleva el poema hacia su interés principal: la atención. Partiendo de lo más sencillo, en este caso una mora, se puede llegar a la Iluminación que representa el árbol de la Bodhi. Escribe:

es el sabor. El árbol
de la Bodhi y el orgasmo
del león
se confunden. Del sueño
de la mosca

se despiertan dragones.

Menciona el árbol de la Bodhi a través de una comparación con el orgasmo del león. Las dos imágenes representan un éxtasis, una cima en la que el mundo desaparece y la conciencia se pierde en el vacío. Por eso el poeta dice que se confunden. El león es un animal que representa la fuerza y el poder, tal vez su utilización en el poema esté justificada para darle a ese orgasmo una dimensión verdaderamente inusitada. Uno se imagina que realmente el orgasmo del león puede ser más intenso

que el de cualquier otro ser viviente.

A continuación, nos trae una imagen totalmente diferente y hasta contrastante: el sueño de la mosca, del cual “se despiertan dragones”. Del león pasa a la mosca, y de la mosca, un animal despreciable, insignificante, a algo grandioso como el dragón.

Ya hemos señalado lo que para nuestro autor simboliza la mosca. Es el animal que vive en el instante, que no almacena para el futuro ni trae una carga del pasado, sólo el presente; y esto la obliga a estar siempre atenta, no se puede permitir una distracción, está siempre buscando, yendo, encontrando.

El dragón es una de las imágenes que más abundan en la obra de Padeletti. Hemos dicho lo que representa para la cultura china. Este simbolismo del dragón es, sin duda, el que toma. En esta última imagen otra vez se pasa de lo más simple a lo más sublime. Antes era del sabor de la mora al árbol de la Bodhi y el orgasmo del león. Ahora, del sueño de la mosca “se despiertan dragones”. Es decir, concentrando la atención en el objeto más humilde, se puede alcanzar la Iluminación. Los dragones despertados hacen referencia al estado más alto que puede alcanzar el individuo.

Este juego de imágenes parece querer decirnos que para la naturaleza no hay grande y pequeño, importante o despreciable, sino que todo contiene un mismo valor. En lo más insignificante se encierra el máximo poder. El que da valores diferentes a los objetos es el ser humano.

En cuanto a la forma de los versos hay algo que llama la atención a simple vista: en sus poemas abundan los encabalgamientos, es raro que la frase termine en el mismo verso. Generalmente sus versos constan de dos partes: en la primera está el final de la frase anterior; y en la segunda, el principio de la siguiente. Casi siempre la segunda mitad es un sujeto, cuyo predicado está en el siguiente verso. Y éste último muchas veces es un complemento del nombre que comienza con la preposición “de”. Así es en la segunda estrofa:

de continencia ni es un punto
de destemplanza, es la punta
del instante. Su estilo,
la atención. Se difunde

Otra vez vemos una estructura repetitiva con esa insistencia en los complementos del nombre introducidos por la preposición “de”, algo que se da también en la cuarta estrofa:

de la Bodhi y el orgasmo
del león
Se confunden. Del sueño
de la mosca

Cuatro “de” en cuatro versos y todos, menos el tercero, referidos a complementos del nombre. ¿Qué es finalmente un complemento del nombre? Es una especie de adjetivo, funciona como adjetivo, ya sea porque no existe o porque se prefiere usar esa forma. Cuando dice: “el orgasmo / del león”, se podría sustituir por algo así como: “el orgasmo leonil”, pero no existe la palabra “leonil” ni otro parecida. Lo mismo podríamos decir acerca de: “del sueño / de la mosca”; una sustitución imaginaria sería más o menos: “el sueño mosquil”. Es decir, comienza muchos versos por formas que en su estructura profunda son adjetivos que complementan al nombre que se mencionó anteriormente.

Otra razón para los encabalgamientos es la propensión a construir heptasílabos y endecasílabos,

dos metros clásicos. De los diecisiete versos del poema, tres son endecasílabos y nueve son heptasílabos, sólo cinco se salen de esta medida. Hay, sin duda, una voluntad, por parte del poeta, de respetar una métrica; estos encabalgamientos serían entonces necesarios para la consecución de un cierto número de sílabas.

Hay también algunas rimas, aunque son bastante peculiares, pues son seguidas, sin alternancia, lo que provoca una repetición demasiado insistente. Primero está la repetición de la palabra punto entre el tercer y el cuarto verso:

estimulan un punto. No es un punto

de continencia ni es un punto

de destemplanza: es la punta

De alguna manera, la palabra “estimulan” rima con “punta” (rima asonante) y “punto” rima con “punto” tres veces. Esto no es una rima tradicional, más que la repetición de un sonido es la insistencia en una palabra. En un verso tradicional esto sería un defecto, se vería como una falta de vocabulario por parte del poeta. En la estructura del poema, lo que vemos más bien es la necesidad del poeta de transformar la palabra punto en punta, y lo hace gradualmente hasta llevarnos a donde quiere, a esa punta del instante.

Más adelante, encontramos otra rima entre el noveno y décimo verso:

en fruta de los vientos,

por la mente. Palabras, -pensamientos

Y, entre el verso doce y el trece, y pertenecientes a estrofas distintas:

es el *sabor*. El *árbol*
de la Bodhi y el *orgasmo*

Hay tres palabras que riman, dos al final y una en la mitad del primer verso.

De esto podemos concluir que las rimas, cuando las hay, son continuas, insistentes y, a veces, hasta abrumadoras. No es la rima clásica alternada y armónica, que espera su turno para surgir. Ésta es una rima apremiante que, cuando se da, surge a borbotones, o, si no, está ausente.

El poema se fija en la mora, objeto simple, fruta sencilla, pero no se queda ahí, más bien parece utilizarla para llevarnos, mediante la atención continua, a algo más elevado. Es decir, el sabor de la mora es el vehículo para alcanzar un estado de contemplación.

Lo que demuestra que la mora es sólo un camino, es que el poeta ni siquiera la describe, como sí se haría en un poema objetista. Inmediatamente, desde el segundo verso el poeta se concentra en la cuestión de su sabor:

Para fiesta de frutas,
una mora. Sus mínimos toneles
rezumantes
estimulan un punto. No es un punto

Para alguien que no conozca una mora, no hay ningún dato, ni siquiera de color o de tamaño. El

poema no está concentrado en la mora, sino en la experiencia de saborear una mora. El poema trata de recuperar esa experiencia totalmente física, sensual y, a partir de esa estimulación de los sentidos, en este caso del gusto, llevarnos a otro tipo de experiencia. El cambio se da en la segunda estrofa, precisamente con el juego de palabras entre punto y punta. Si retomamos desde el último verso de la primera estrofa vemos esto:

estimulan un punto. No es un punto

de continencia, ni es un punto

de destemplanza: es la punta

del instante. Su estilo,

la atención. Se difunde,

en fruta de los vientos

El punto gustativo de la lengua tocado por el sabor de la mora, es decir, la concentración en esa sensación, se convierte en la “punta del instante”. Y, ¿qué es el instante? Es el presente, lo único que existe. Parece que el poema nos quiere decir que, cuando mediante una sensación fuerte, somos conscientes del instante, ese estado de alerta despierta la atención. Cuando dice: “Su estilo, / la atención”, se está refiriendo al estilo del instante. Y cuando la atención se despierta, ella no se queda en la pura experiencia sensorial, sino que hace el traslado: “en fruta de los vientos, / por la mente. Palabras, -pensamientos / se borran. Su conciencia / es el sabor”. La experiencia física del gusto de la mora, mediante la atención, se convierte en una experiencia espiritual. La recuperación de la

experiencia nos lleva, finalmente, al conocimiento.

Padeletti ha dicho: “Contemplar es detener la atención sobre un objeto, imagen, símbolo o, en su forma más extrema, como ocurre en el llamado shikan-taza¹, en la pura conciencia sin objeto.” (Freidemberg “Puente de pura...”, documento electrónico)

Este poema es un ejemplo de contemplación, el sabor de la mora es la causa que produce la contemplación. Los dragones que aparecieron al final, estaban ya en la mora desde el principio, pero sólo la atención los pudo despertar.

4.2. DANZA DEL DERVICHE

DANZA DEL DERVICHE

El salto de la rana

entre los yuyos de la zanja

el sol de la mañana

sobre los granos de la espiga,

la sombra del hinojo

sobre el musgo de la tapia,

el blanco de la escarcha

¹ Shikan-taza es una forma de meditación.

sobre el verde de la ortiga;

la ruta de la hormiga
en el desierto de las lajas,

el silbo de las cañas
tras los muros del baldío,

la espina de la rosa
en la lisura de la rama,

la danza del derviche
en una gota de rocío.

(Poemas 1960-1980, 198)

Este poema es, básicamente, una enumeración. Al contrario de otros poemas, el título no es el primer verso, no está integrado en el poema, sino que hace referencia al final.

El poema consta de dieciséis versos, divididos en ocho estrofas, y cada estrofa es una imagen de la naturaleza. Las estrofas son independientes y no están encadenadas entre sí. Todas son de una simpleza que desarma y van construyendo una especie de camino cuyo final es la danza del derviche del título.

En cuanto a la métrica, los versos nones son heptasílabos y los pares tienden a ser enneasílabos

(aunque no todos lo logran).

En la rima, abundan los versos terminados en -á-a, en -í-a y en -í-o, aunque no hay una alternancia totalmente simétrica. Es como si Padeletti quisiera hacer poesía tradicional, pero permitiéndose todas las licencias y pasando por alto varias faltas a las reglas.

Porque todas las imágenes hacen referencia a la naturaleza y por su sencillez, las estrofas recuerdan al haikú japonés. De hecho, hay un homenaje muy claro en la primera estrofa a un famoso haikú de Matsuo Bashó. La estrofa dice:

El salto de la rana
entre los yuyos de la zanja

El haikú de Bashó:

Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chupaloteo.

(Bashó *Sendas de Oku*, 35)

En la concepción del instante se ve la influencia del haikú. Finalmente, todas las imágenes del poema son instantes. Pero, ¿qué es un haikú? Octavio Paz, en un maravilloso ensayo, “Tres momentos de la literatura japonesa”, de su libro *Las peras del olmo*, lo explica muy bien:

El poema suelto, desprendido del renga haikai, empezó a llamarse *haikú*, palabra compuesta de haikai y hokku. Un haikú es un poema de 17 sílabas y tres versos: cinco, siete, cinco. Basho no inventó esa forma; tampoco la alteró: simplemente transformó su sentido. Cuando empezó a escribir, la poesía se había convertido en un pasatiempo: poema quería decir poesía cómica, epigrama o juego de sociedad. Basho recoge este nuevo lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los antiguos: el instante poético. El haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación de un momento: exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto. Discípulo del monje Buccho –y él mismo medio ermitaño que alterna la poesía con la meditación-, el haikú de Basho es ejercicio espiritual. La filosofía zen reaparece en su obra, como reconquista del instante. O mejor: como abolición del instante. Uno de sus sucesores, el poeta Oshima Ryoto, alude a esta suspensión del ánimo en un poema admirable:

No hablan palabra
el anfitrión, el huésped
y el crisantemo.

(Paz, *Las peras del...*, 58)

El haikú no se puede entender sin el budismo zen, es una manifestación de él. Como bien dice Paz, no es poesía de entretenimiento o meramente ingeniosa, tampoco está hecha para hacer vibrar las emociones más comunes. El haikú es mucho más ambicioso, aspira a poner en cierto estado de ánimo al lector o escucha, y ese estado de ánimo no es cualquiera, sino el del instante poético en el

que las cosas se revelan tal cual son, el mismo instante que se alcanza mediante una ardua contemplación. Es aquí donde se justifica totalmente la mención de esta forma poética con respecto a la poesía de Padeletti. Sin duda, nuestro autor busca también provocar este instante. Los versos de “Danza del derviche” no son haikú ni en la forma ni en las convenciones, pero sí tienen la misma intención. Cuando a Basho le preguntaron por qué no continuaba con la tradición de los antiguos poetas, él contestó: “No busco el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron.” (*Sendas de Oku*, 13) Padeletti hace lo mismo, no copia las formas, sino la intención.

Todos los poemas del haikú hacen referencia a una estación del año, esa temporalidad es lo que los une: hay haikú de primavera, de verano, de otoño e invierno. Y todos tienen una parte pasiva y otra activa. La pasiva viene dada por la descripción espacial y temporal del poema: si por ejemplo hay luna, escarcha, un estanque, crepúsculo, una roca, etc. La parte activa está señalada por una acción, alguien hace algo: por ejemplo la rana salta, la cigarra canta, etc. Estas acciones siempre son comunes y sencillas, generalmente las que los animales realizan normalmente o el brillar de algún astro; o acciones de los hombres extremadamente simples, como comer, callar o simplemente estar. Pero en la combinación del elemento pasivo con el activo se da el instante poético. Paz explica magistralmente el haikú mencionado anteriormente:

Un viejo estanque
Salta una rana ¡zas!
Chapaloteo.

Nos enfrentamos a una casi prosaica enunciación de hechos: el estanque, el salto de la rana, el chasquido del agua. Nada menos “poético”: palabras comunes y un hecho insignificante.

Basho nos ha dado simples apuntes, como si nos mostrase con el dedo dos o tres realidades inconexas que, sin embargo, tienen un “sentido” que nos toca a nosotros descubrir. El lector debe recrear el poema. En la primera línea encontramos el elemento pasivo: el viejo estanque y su silencio. En la segunda, la sorpresa del salto de la rana, que rompe la quietud. Del encuentro de estos dos elementos, debe brotar la iluminación poética. Y esta iluminación consiste en volver al silencio del que partió el poema, sólo que ahora cargado de significación. A la manera del agua que se extiende en círculos concéntricos, nuestra consciencia debe extenderse en oleadas sucesivas de asociaciones. El pequeño haikú es un mundo de resonancias, ecos y correspondencias. (*Las peras del...*, 60)

De las ocho imágenes que presenta el poema, no todas son acciones. Unas son sólo contrastes visuales: “el blanco de la escarcha / sobre el verde de la ortiga”, o táctiles: “la espina de la rosa / en la lisura de la rama”, aunque hacen referencia a una acción implícita; en el primer caso la de ver, en el segundo la de tocar. Nadie puede sentir el fuerte contraste entre lo filoso de la espina y la lisura de la rama de la rosa, si nunca ha pasado la yema de su dedo por ahí. El poeta presupone que conocemos esa experiencia, presupone también que alguna vez nuestros ojos se han deslumbrado al ver blanco sobre verde, quiere que recordemos esa sensación para entenderlo.

Padeletti está provocando en nuestra memoria imágenes de asombro, busca que volvamos a la sorpresa que esas experiencias nos hicieron sentir la primera vez. La primera vez que, por ejemplo, confiados, nos acercamos a una rama de rosa y nuestro dedo empezó a sangrar; el desconcierto que sentimos al saber que tocar una flor tan bella nos causara dolor. Ese tipo de experiencias que fueron de un asombro, a veces violento, son las que está rescatando.

Vuelvo a los dos primeros versos del poema: “El salto de la rana / entre los yuyos de la zanja”. Es

curioso que éstos sean los primeros versos, es como si Padeletti quisiera situarnos, él sabe que nos vamos a acordar de Basho, las diferencias con el haikú son mínimas: En los dos hay una rana que salta en un estanque (la palabra zanja puede tener esa acepción de estanque), sólo que en el caso de nuestro poema no hay el verso final que indica la consecuencia de esa acción y que Paz traduce muy bien: “chapaloteo”; aunque nos podemos imaginar que también en este salto de esta rana padelettiana tuvo que haber un chapaloteo.

Estos versos podrían no decir nada a un habitante de la ciudad que nunca haya vivido en el campo. Remiten a experiencias totalmente fuera del ámbito de lo urbano. Si pensamos que también Padeletti, como la mayoría de nosotros, ha vivido la mayor parte de su vida en ciudades, estas imágenes parecen indicar una nostalgia de un paraíso perdido, un lugar donde las sensaciones son más intensas, donde se vive una experiencia real, un contacto auténtico con los objetos que rodean al hombre. Y ese paraíso es la naturaleza, es en ella donde el contacto con lo real se puede dar; en la medida que el hombre se aleja de ella, se aleja de una experiencia auténtica.

Es aquí donde la poesía se enlaza con lo dicho en el capítulo II, acerca de la pérdida de la experiencia. Sí hay un sentimiento acerca de esa pérdida y algunos poetas, como Padeletti, se defienden de esta manera, tratando de devolver esa vivencia a través de sus poemas, a través de lo que la lectura de sus poemas pueda dejar en sus lectores.

Muchos habitantes de la ciudad no pueden recordar la sensación a la que nos remite la siguiente estrofa, versos tres y cuatro: “el sol de la mañana / sobre los granos de la espiga”. ¿Cuántos de los lectores de poesía podemos saber realmente de qué está hablando? ¿Cuántos hemos vivido la experiencia de ver el sol de la mañana sobre los granos de la espiga? ¿Cuántos hemos visto siquiera una espiga que no esté arrancada de la planta?

La mayoría simplemente imaginamos de qué tipo de experiencia está hablando, tal vez porque

hemos visto el sol reflejado en otras cosas. Cada vez este tipo de vivencias son más raras en el hombre contemporáneo, y el hombre no parece notar que le esté faltando algo. Piensa que sabe lo que es el sol de la mañana sobre los granos de la espiga, aunque nunca lo haya visto. Piensa que puede sustituir esa experiencia por otra sucedánea, como la de una fotografía, por ejemplo. Piensa que es lo mismo. Pero sólo el que lo ha vivido sabe que no es lo mismo, sabe que hay una fuerza y una intensidad en la experiencia real que ningún aparato puede reproducir, sobre todo cuando se trata de la naturaleza.

Las fuerzas y los objetos de la naturaleza son irreproducibles, el poder que emana de ellos no se parece a nada hecho por el hombre. El hombre mismo es un objeto de la naturaleza.

Los poetas saben esto, saben que en la naturaleza hay un poder secreto del que muchas veces ellos han tratado de extraer la poesía. Esto sucede desde la antigüedad y ha sucedido siempre. En verdad la naturaleza ha sido siempre un paraíso perdido, pero en nuestra época, y esto no necesita explicaciones, más que nunca.

Por lo anterior, es perfectamente explicable que todas las imágenes del poema que estamos comentando tengan que ver con la naturaleza y, en verdad, casi todas las imágenes de los poemas de Padeletti, ya que se trata de un poeta en busca de un estado de contemplación, mucho más fácil de alcanzar en contacto con objetos de la naturaleza o muy simples.

La tercera imagen que está en los versos cinco y seis, dice: “la sombra del hinojo / sobre el musgo de la tapia”. Otra vez se trata de una imagen visual.

En la visión de la sombra del hinojo hay una especie de superstición. Padeletti nos lo indica en otro de sus poemas, uno cuyo primer verso y título es “Se dice que las sombras del hinojo”. La primera estrofa de este poema dice así:

Se dice que las sombras del hinojo,

cuando se ven de pronto, sobre un lecho

de lajas,

figuran el futuro.

La lectura es oscura. Sólo el ojo

(Poemas 1960 / 1980, 208)

Es decir, la referencia a “la sombra del hinojo / sobre el musgo de la tapia” tiene esta segunda intención, conocida sólo por el poeta, de que esas sombras predicen el futuro. El hecho de que el poema comience: “Se dice [...]”, parece hacer referencia a una creencia popular. El creer que la sombra del hinojo, reflejada en la piedra, pueda prefigurar el futuro, es en sí ya algo poético. Aunque, en el poema mencionado, se diga: “La lectura es oscura”.

Al hinojo también se le conoce como eneldo, y es una planta de origen mediterráneo que se ha extendido por América, también por la pampa argentina. Se suele dar en terrenos secos y pedregosos. Tiene multitud de cualidades medicinales y es, también, muy utilizada en la cocina. Pero el poema no menciona sus virtudes, sino que dirige la atención hacia la sombra de la planta. No la planta, sino su sombra, y entonces nosotros, como lectores, nos podemos imaginar los juegos de luz y oscuridad sobre el musgo de la tapia; y ahora, que conocemos el otro poema de Padeletti, a alguien tratando de adivinar su porvenir.

En realidad se mencionan dos plantas: el hinojo y el musgo. Las dos crecen libremente, sin que nadie las plante, a la orilla de los caminos, en cualquier lugar donde haya humedad, igual que las

moras del poema anterior. Son plantas populares, plebeyas por decirlo de alguna manera, que nadie cuida en especial, que crecen sin que nadie se fije en ellas, que, incluso, son molestas, si se piensa en la limpieza de los caminos. Reparar en ellas requiere gran capacidad de observación, y el poeta no sólo se fija en el hinojo, sino en la sombra del hinojo.

La cuarta imagen se refiere también a sensaciones visuales (versos siete y ocho), en este caso la fuerza del blanco sobre el verde: “el blanco de la escarcha / sobre el verde de la ortiga”. La impresión de planta “insignificante” se intensifica. La mención de la ortiga no puede ser casual, se trata sin duda de una voluntad deliberada de reivindicar a los “desheredados” del mundo vegetal. Ahora podemos asegurar que el poeta nombra, a propósito, esas plantas que la mayoría de la gente desprecia. La ortiga es un caso singular, no sólo es insignificante, sino que además es especialmente molesta. Todos los que ingenuamente se acercan a ella, terminan arrepentidos. Después de tocarla queda un horrible escozor que no se quita con nada. No sólo crece sin que nadie la plante, no sólo no se considera bella (aunque tal vez sí lo sea), sino que además no se puede tocar.

La ortiga, cuyo nombre científico es *Urtica dioica* L. es una planta que suele crecer en terrenos baldíos y basureros, junto a los caminos y en tierras ricas en residuos orgánicos. No es que carezca de utilidad, la tiene, sin duda, y muy importante. Tiene propiedades medicinales, alimenticias, y hasta cosméticas. Pero en realidad nadie le agradece esto, cuando alguien la ve atravesada en su camino, lo primero que quisiera es desaparecerla. Además, esa tendencia de crecer en terrenos considerados sucios por el hombre, la hace todavía más desagradable. Por esto, es todavía más extraño que Padeletti la incluya en su poema, y que la trate, además, como una imagen de belleza: “el blanco de la escarcha / sobre el verde de la ortiga”. Alguien se detuvo en el camino, después de una noche invernal seguramente, a observar ese contraste: lo blanco de la escarcha indica que hizo frío, que el rocío se congeló. Tal vez no sea un blanco muy intenso, sino medio transparente, pero aún así llega a

contraponerse al verde de la planta: ese verde fuerte que tienen las ortigas, que hace suponer una primavera, un verano, el calor. No sólo se oponen los colores, sino también el frío y el calor; la escarcha y la planta, pues si la escarcha continúa, va a destruir a la ortiga. Ese simpático contraste es, en realidad, un abrazo de muerte.

Los siguientes versos dicen: “la ruta de la hormiga / en el desierto de las lajas” (versos nueve y diez). Ahora las imágenes no se refieren al mundo vegetal, sino al animal y mineral. Y la imagen implica una acción: la de la hormiga caminando, probablemente cargando o buscando algo, a través del “desierto de las lajas”. Esta hormiga puede ser singular, o puede ser una manera de referirse a toda una fila de hormigas. La última idea parece ser apoyada por la palabra ruta. Probablemente la ruta está dibujada por toda la serie de hormigas que la están siguiendo. Otra vez se trata de un contraste: por un lado, lo quieto de las lajas con el movimiento y ajeteo de las hormigas; por el otro, es muy posible que las hormigas sean negras o, por lo menos, oscuras, y que las piedras sean más bien claras. Entonces, las piedras funcionan como una especie de papel y las hormigas como un lápiz que va dibujando a medida que ellas se mueven..

Ahora, ¿qué es una laja? La laja es una meseta de piedra. Si el poeta la dice en plural, lajas, habrá que pensar en una serie de mesetas de piedra, es decir, un verdadero desierto para una hormiga, no sólo por la extensión, sino porque en lugares así no hay prácticamente ninguna vegetación. En ese relieve desértico, la ruta de las hormigas destaca. Por un lado, la pululación que representan las hormigas, por el otro, la sensación de nada que da la piedra.

Al igual que en las imágenes anteriores, hay una voluntad deliberada de mostrar seres comunes. En este caso la elección de la hormiga y de las piedras, y la misma visión de unas hormigas caminando por unas piedras: esto sí que es algo común y que todos hemos visto. ¿Qué tiene de asombroso? Todo. Sólo que ya no lo recordamos. Otra vez tendríamos que indagar en algún lugar de

nuestra infancia para poder encontrar la sensación de extrañeza que tuvimos la primera vez que observamos un desfile de hormigas yendo y viniendo. Todos pensamos que para ser animales sin inteligencia se comportaban de manera bastante extraña. Ese afán parecía tener un objetivo y, además, parecían comunicarse entre sí. Eso pensamos y, luego, las pocas lecciones de zoología nos confirmaron que en verdad había ahí un misterio. Pero finalmente nos acostumbramos a ese comportamiento y decidimos ya no desentrañar el misterio. Sólo el poeta lo trae de nuevo a colación, como para inquietarnos o, simplemente, para que nos volvamos a sorprender: “la ruta de la hormiga / en el desierto de las lajas”. Algo muy común y, al mismo tiempo, inexplicable.

Los versos once y doce son: “el silbo de las cañas / tras los muros del baldío”, que recuerdan a los cinco y seis: “la sombra del hinojo / sobre el musgo de la tapia”. “Tapia” y “muros” se parecen mucho, aunque un objeto esté “sobre” y el otro esté “tras”; y aunque en el último caso se trate de un sonido y no de una sombra. Las dos imágenes hacen referencia a muros, a algo que se aprecia sobre o, a través de, una pared, pero en el segundo caso es una imagen auditiva.

Esta imagen presupone un viento del que no se habla, un viento que está haciendo silbar las cañas. No se dice de qué son estas cañas, podemos suponer que son de maíz, pero podrían ser de otra cosa; lo que sí sabemos es que son tallos enraizados en la tierra, si no, no tendrían el sostén para producir ese “silbo” por sí mismas. El que escucha, el poeta, está del otro lado, no ve las cañas, pero ya las ha visto antes y por eso sabe qué es lo que produce ese sonido. Un sonido que puede ser relajante, una música, un diálogo entre el viento y las cañas. Esto es lo que lo ensimisma, lo que produce el instante poético.

La penúltima de las imágenes ya la comentamos al principio: “la espina de la rosa / en la lisura de la rama”. Por fin aparece en el poema una planta exitosa, el rosal, cuya flor ha sido tema eterno de la poesía. La rosa misma simboliza la poesía, la belleza, lo femenino, el arte, el amor, la amistad, etc.

Participa también de diferentes simbolismos religiosos. Sólo en la mitología cristiana puede representar a Cristo, a la Virgen María y hasta a María Magdalena. Casi no hay ser o concepto importante que no haya querido ser representado por la rosa. Difícilmente encontraríamos un ser vegetal con mayor prestigio.

Pero Padeletti no se refiere a la rosa, sino a la espina de la rosa. Algo que más bien forma parte de una objeción a la rosa. La rosa tiene espinas y eso quiere decir que no es tan buena como parece, que hay que cuidarse de ella porque se puede salir lastimado. Y así es en verdad: las rosas tienen espinas, esas flores que nos seducen con su belleza, nos hieren cuando tratamos de agarrarlas. A este efecto se refiere: “la espina de la rosa / en la lisura de la rama”. Un contraste: liso-espinoso, una sorpresa: la herida. Aquí el poeta alude a una sensación táctil, y además no placentera, como en las imágenes anteriores, sino dolorosa. La acción que está implícita es la de tocar, la sensación es la de la herida.

Todas las acciones que hay en el poema están supuestas, pues en todo el texto no hay ni un solo verbo. Ya dije que el poema está formado por dieciséis versos, y que esos dieciséis versos se dividen en ocho imágenes, cada imagen formada por dos versos. Esos dos versos de cada imagen tienen la estructura gramatical de un sujeto, que está en el primer verso, y un complemento circunstancial que está en el segundo. Aparentemente no se dice nada de esos sujetos, sino que simplemente se los evoca. ¿O deberíamos decir, invoca?

Todos los sujetos tienen en el primer verso el núcleo del sujeto y un complemento del nombre introducido por la preposición “de”. Veamos esos primeros versos:

“el salto de la rana”

“el sol de la mañana”

“la sombra del hinojo”

“el blanco de la escarcha”

“la ruta de la hormiga”

“el silbo de las cañas”

“la espina de la rosa”

“la danza del derviche”

Puesto que no hay verbos, todas las acciones están implícitas. Los segundos versos se refieren a complementos circunstanciales de lugar. Es decir, se menciona un sujeto y el lugar dónde está. Ésa es la estructura que se repite en todo el poema.

Todas las imágenes formadas por dos versos son como un camino que nos lleva hasta la última (versos quince y dieciséis): “la danza del derviche / en una gota de rocío”. Son los versos que justifican el título, con ellos se cierra el poema. Parece que el poeta llegó, al fin, hasta donde quería.

Los derviches son maestros del sufismo, el ala mística del Islam. Contra su costumbre, ahora Padeletti no alude a ninguna rama del budismo o del hinduismo, sino al Islam. Lo que demuestra que él no está en realidad comprometido con ninguna religión concreta; que las respuestas que busca las toma de aquí o de allá, sin prejuicios, ya que las respuestas espirituales están en todas las religiones.

Los derviches han elaborado una danza mística: “Bajo las ideas inspiradoras del gran poeta Rumi, los derviches elaboraron una danza donde el adepto se entrega a continuos giros circulares [...]. Este movimiento, el ritmo de la danza, posee una inspiración sagrada; la impulsa el anhelo de unir al hombre con la divinidad.” (“La mística danza...”, documento electrónico) En este sentido, la danza es un camino espiritual, como fue en sus inicios en muchas culturas.

La danza de los derviches o danza sufi consiste en que la persona gire sobre su propio eje en la dirección del corazón, tratando de alcanzar un éxtasis místico:

La danza del derviche ya existía con anterioridad al Islam en Asia central. Los chamanes entraban en éxtasis a través de ella. Posteriormente evolucionó con el Islam. El giro es practicado según determinadas normas en lugares y momentos precisos. La mano derecha se coloca extendida hacia lo alto con la palma mirando hacia el infinito, la mano izquierda se dirige hacia la tierra. De esta manera el bailarín se convierte en un mediador entre el cielo y la tierra, lo infinito y lo finito, la persona se vacía para abrir un canal. En este rodar rítmico se busca entrar en unión con el todo. (Olender “Danza sufi”, documento electrónico)

La última estrofa del poema: “la danza del derviche / en una gota de rocío”, parece remitirnos a un haikú de Kobayashi Issa:

Una gota de rocío es
una gota de rocío,
y sin embargo...

Issa escribió este haikú al perder a su hijo. En el budismo, el rocío simboliza la fugacidad de todo, que todo cambia y nada es estable. “El autor lo sabe muy bien, pero ante la muerte de su hijo no puede aceptarlo, no puede sufrirlo con resignación.” (*Haijin. Antología del...*, 81)

Así, tanto la primera como la última estrofa del poema hacen alusión a haikús famosos. Y, todas las estrofas del poema están hechas a la manera de haikús.

Lo que busca el derviche, abrir un canal para alcanzar un éxtasis místico que lo una con el todo, lo trata de hacer Padeletti a través de su poema. El poema es una danza.

Hay en el poema una tendencia a cumplir con una métrica. De la serie de pares de versos, el primero tiene siete sílabas, y el segundo, nueve (excepto en el caso del verso doce, que tiene ocho). De aquí viene lo simétrico de la estructura. También los pasos en un baile tienen que tener una medida.

En cuanto a la rima, parece haber una voluntad por cumplirla, pero sin forzarla. Es decir, cuando el poeta considera que tiene que ir una palabra, la pone, aunque rompa la rima; como en el caso de “hinojo”. Por lo demás, no es una rima que siga una alternancia, sino que se da de manera un tanto arbitraria. Por ejemplo, los tres primeros versos riman sin alternancia en -á -a, algo que no se considera adecuado; y en los últimos cuatro versos sólo hay uno (el catorce) que se enlaza con los anteriores, mientras que los demás no riman. De cualquier manera, hay una propensión a cumplir dos tipos de rimas, la primera sería en -á -a, y la segunda en -í -a.

Desde luego, todo el poema guarda una estructura sumamente simétrica, y va en una especie de *crescendo* hasta llegar a la danza del derviche, única imagen de un ser humano que aparece en todo el poema. Aunque en todos los versos está implícito alguien que está experimentando las sensaciones.

Como en muchos de sus poemas, Padeletti parte de la contemplación de los objetos de la naturaleza para llegar a una especie de éxtasis espiritual, el cual sólo el hombre puede experimentar, tal vez porque los objetos naturales ya viven en ese estado permanentemente. Es, entonces, el hombre, el único que se ha apartado de la armonía de vivir en el instante y, al contemplar la naturaleza, puede experimentar estados de armonía semejantes a los que la naturaleza vive todo el tiempo, y que el ser humano interpreta como iluminaciones.

5.3. POCAS COSAS

“Pocas cosas” es un breve poema, dedicado a Haydée y Juan Grela (su maestro de pintura), en el que se contiene todo el sentido de la importancia de lo simple. Lo transcribo:

Pocas cosas

y sentido común
y la jarra de loza, grácil,
con el ramo
resplandeciente.

La difícil

extracción del sentido
es simple:

el acto claro

en el momento claro
y pocas cosas –

verde

sobre blanco.

(Poemas 1960 / 1980, 25)

Esta composición es un modelo de sencillez. La simplicidad de su construcción, lo que describe, y

su mismo título, constituyen una lección de austeridad.

Ese “pocas cosas” parece decirnos que las cosas sólo resaltan cuando son pocas. En una multitud de objetos ninguno destaca, y unos se tapan a otros. Sin embargo, un solo objeto, en medio de un vacío, destaca enormemente.

En este poema, se conjuntan la preferencia de Padeletti por el vacío, por lo simple y por lo cotidiano. Finalmente, el texto es la expresión de una experiencia visual que no, por demasiado conocida, es menos bella: “verde / sobre blanco”. Ese contraste de colores, no tan intenso, sino más bien delicado, es lo que provoca la emoción poética. Y, si recordamos, ya se había dado en “Danza del derviche”: “El blanco de la escarcha / sobre el verde de la ortiga”.

De nuevo, el título es el primer verso. El poema trata de describirnos un cierto ambiente físico, incluso una decoración. Al contrario de otros, no se sitúa en la naturaleza, sino en un interior, en un espacio doméstico. Habla de la forma en que los hombres con gracia “y sentido común” arreglan los objetos de su hogar. Cómo en esos objetos domésticos, la atención también encuentra focos de interés.

Aunque no la menciona directamente, todo el poema hace referencia a la atención. Son la mirada y la atención lo que provoca el poema. El poeta está contemplando una armonía que lo conmueve: “y la jarra de loza, grácil, / con el ramo / resplandeciente.” En estos versos están los motivos de la emoción del poeta: la observación de un ramo en una jarra. No dice un ramo de qué, pero por la reacción que suscita suponemos que no es un ramo artificial, sino, finalmente, un objeto de la naturaleza trasladado al ámbito de la casa.

El “verde / sobre blanco” nos hace pensar en flores blancas entre ramas verdes. Pero no es la forma de las flores o de las ramas lo que maravilla al poeta, sino el contraste de colores. Ese contraste lo hace entrar en una especie de trance, tal vez “la eternidad del instante” de la que

hablábamos al comentar otros poemas.

La tendencia intelectual del poeta trata de extraer un sentido de esa experiencia, y su conclusión es: “el acto claro / en el momento claro / y pocas cosas”. Este último verso se repite casi igual que al principio, como haciendo una insistencia en que eso es lo básico: pocas cosas. Como si en ese “pocas cosas” estuviera lo fundamental de la cuestión. Y “el acto claro / en el momento claro”. ¿A qué acto está haciendo referencia el poeta? ¿Al acto de hacer el ramo?

Cuando el poeta dice: “el acto claro / en el momento claro”, repite el adjetivo “claro”, haciendo insistencia en él. La palabra “claro” acompañando a “acto” y a “momento” parece aludir a una lucidez, a un instante de visión despejada. Podría interpretarse como que en un instante de armonía con el universo, alguien manifiesta esa armonía en una acción aparentemente insignificante, pero en realidad plena de sentido: armar un ramo y colocarlo sobre un jarro de loza. Es decir, de alguna manera, añadir un poco de belleza al mundo. Es un acto irrelevante, que igual daría que se hiciera o no, pero que causa una intensa satisfacción estética a quien lo realiza y lo contempla. Por lo tanto, ya no es irrelevante, tiene verdadero sentido.

Ese acto cotidiano y simple encierra lo contrario de una evasión. Y es aquí donde el poema se conecta con el tema de la pérdida de la experiencia. La mayor parte de las acciones del hombre moderno intentan estar lo más vacías de experiencia posible. Se refieren a situaciones como ver la televisión, asistir a un espectáculo deportivo, comprar y desear objetos compulsivamente en un centro comercial, obsesionarse con representar una imagen que los medios de comunicación nos presentan como la indicada, y muchas otras formas, sofisticadas o no, para estar siempre fuera de nosotros mismos.

Lo que nos hace “entrar en contacto” son actos como el descrito en el poema, donde ponemos “atención” a lo que nos rodea y estamos abiertos a la percepción de la maravilla que es el universo.

En este sentido el poema expresa una experiencia que es lo contrario de una “pérdida de la experiencia”. Describe una experiencia intensa, vivida a plenitud; un acto que nos conecta con el universo, que nos reintegra en una armonía.

En cuanto a su aspecto formal, el poema consta de una serie de versos libres, sin rima aparente, aunque sí podemos encontrar algunas rimas internas, como en el primer verso: “*Pocas cosas*”, que es, también, el verso undécimo: “y *pocas cosas*”. De hecho, la segunda palabra parece estar contenida en la primera: *pocas* parece provocar la palabra *cosas*. Son dos palabras muy semejantes que se confunden. Lo mismo pasa en el noveno verso: “el *acto claro*”. Estas dos palabras no sólo comparten las vocales, sino también la letra *c*. Esta repetición de sonidos da la sensación de que una palabra va naturalmente con la otra: el acto debe de ser claro, las cosas, pocas. Hay, también, una rima demasiado evidente, y que es más bien una simple repetición, en los versos noveno y décimo, entre claro y claro.

En el segundo verso: “y *sentido común*”, no hay rima, pero se repite el sonido *n*.

Entre el tercer verso y el quinto, hay una repetición del sonido *r*:

y la *jarr*a de loza, *grá*cil,
con el *ramo*
resplandeciente.

En el último verso: “*sobre blanco*”, hay dos sonidos muy parecidos: *br* y *bl*, que parecen oponerse, al igual que el: “*verde / sobre blanco*”. También en la palabra verde puede estar contenido el *br*: verde (*v-r*).

Las aliteraciones son, pues, un recurso constante en este poema. Además del ritmo que producen,

funcionan como signos de enlace, llevan naturalmente de una palabra a otra, sin que haya cambios bruscos.

La primera estrofa termina con esa imagen, visual, de un objeto bello que produce alegría en quien lo contempla. El último verso de esa estrofa dice: “resplandeciente”. Es decir, hay primero una emoción estética, y luego viene la explicación de esa emoción.

Hay un momento aparentemente perfecto, al principio, en el que se experimenta un placer intenso al encontrar la belleza, pero el poeta-filósofo no se detiene ahí, sino que quiere una explicación e, incluso, un sentido: “La difícil / extracción del sentido / es simple:”. En estos versos hay una contradicción entre los adjetivos difícil y simple. Lo que parecía difícil al principio, se hace simple cuando se comprende. Pero, ¿por qué el poeta necesita extraer un sentido? Esto parece indicarnos que no se puede quedar en la pura contemplación, que, precisamente, su pensamiento lógico-discursivo - el mismo que impide alcanzar la iluminación- no lo deja en paz, lo obliga a las explicaciones, a la coherencia, a la búsqueda de relaciones y de contradicciones, en fin: a la razón.

Padeletti encuentra una explicación satisfactoria: “el acto claro / en el momento claro”. Pero, el adjetivo “claro”, que viene a solucionar la cuestión, ¿qué significa? Claro tiene que ver con luz, con estar iluminado. Es decir, el acto claro es el que realiza el ser que está iluminado, posiblemente no todo el tiempo, sino sólo en un momento, el momento claro, el instante en el que vemos las cosas con claridad: “la eternidad del instante”, tan buscada por los místicos y los poetas.

El poeta concreta más y, al final, explica lo que exactamente produce la iluminación: “verde / sobre blanco”. Ni siquiera es una cuestión de formas, sino tan sólo de colores, del contraste de los colores del “ramo resplandeciente”. Ese colocar en la jarra “verde sobre blanco”, esa acción, es “el acto claro en el momento claro”, es el hallazgo de la belleza, de la armonía, de una cierta perfección; y es lo que produce no sólo el instante poético, sino también una iluminación interior. Dice Raúl

Santana, uno de sus críticos: “Vacío y sagrado son dos términos que traman en las obras de Padeletti un afinado jeroglífico que apunta, desde su peculiar estética o poética, no a un más allá o un más acá del mundo, sino a la plenitud del instante que, como el relámpago de Heráclito, lo gobierna todo”. (“Acerca de la..., 267)

Heráclito decía: “El relámpago gobierna la totalidad del mundo”. Esto se puede entender como una metáfora del instante, y ese instante, como el relámpago, lo ilumina todo.

“Pocas cosas” está dedicado a Haydée y Juan Grela. Este último fue uno de los maestros de pintura de Padeletti. Esto nos ayuda a comprender la importancia que en el poema tiene lo visual y, en particular, los colores. No olvidemos que Padeletti es un pintor, que su actitud ante el mundo no sólo es la de una persona que trabaja con las palabras, sino también la de alguien que trabaja con formas y colores. Las dos vocaciones se reflejan en este poema y se influyen mutuamente.

Hay un poema de William Carlos Williams, “Nantucket”, que Padeletti probablemente tenía presente, de manera consciente o inconsciente, al escribir “Pocas cosas”. Transcribo el de Williams, en la traducción de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal:

NANTUCKET

Flores en la ventana

lila y amarillo

alteradas por cortinas blancas-

olor a limpieza-

Luz de final de la tarde-
En la bandeja de vidrio

un jarro de vidrio, el vaso
volteado para abajo, junto al cual

hay una llave- y el
blanco lecho immaculado.

(Poemas, 11)

Al igual que en el poema analizado, hay pocas cosas en éste. Hay, también, la intención de hacer destacar cada objeto como algo único. Pero las similitudes no se limitan a una postura objetivista por parte del autor. Encontramos semejanzas que nos llevan a pensar que el poema de Williams influyó de forma determinante en el de Padeletti. Algunas de éstas serían:

- Se menciona una jarra:

Padeletti: “y la jarra de loza, grácil”.

Williams: “un jarro de vidrio, el vaso”.

- Hay flores:

Padeletti: “con el ramo / resplandeciente”.

Williams: “Flores en la ventana”.

- Se enfatiza un contraste de colores, y el color de fondo es el blanco:

Padeletti: “verde / sobre blanco”.

Williams: “lila y amarillo / alteradas por cortinas blancas”, y “hay una llave- y el / blanco lecho inmaculado”.

- Se enfocan en sensaciones, sobre todo visuales.

Tal vez la diferencia sería que Padeletti trata de extraer un sentido de todo esto: “La difícil / extracción del sentido / es simple”, mientras que Williams se queda ahí, no intenta sacar un sentido, el único sentido está en lo que menciona.

5.4. SI DESPERTASTE AL VIENTO

Por último, voy a analizar un poema del libro *Parlamentos del viento*, que se refiere precisamente al viento. Este libro está recogido en el tercer volumen de *La atención. Obra reunida* (1999).

En este caso voy a tratar de hacer un análisis más minucioso de la forma en que trabaja Padeletti sus poemas.

El poema encierra un consejo:

1 **SI DESPERTASTE AL VIENTO,**

2 no frecuentes

3 cuchilla o paramera.

4 Recógete en tu vaina,

5 reparado

6 de toda saña.

7 El viento no te lleve adonde siempre

8 o llueve o nieva,
9 o se raja la tierra en la sequía
10 y en la espera.
11 El viento trae volando

12 semillas sigilosas
13 de lejanas comarcas del encanto
14 y del quebranto.
15 Trae la medusa
16 desplegada en la ola

17 y la deja,
18 varada,
19 pudrirse sola.
20 Trae el eco
21 de címbalos vibrantes

22 que te dejan insomne y anhelante
23 en la noche que atrasa.
24 Trae pasos
25 perdidos en la estepa
26 que rondan tu cabeza como un lazo

27 que se anuda y estrecha.

28 Trae el grito,

29 hace siglos perdido,

30 convertido en semilla de alarido,

31 que en ti se estanca.

32 Trae el brazo

33 convertido en tornado,

34 que arrasa con tu huerta –con tu alerta-

35 o tu emparrado.

36 Renuncia.

37 Hila un hilo

38 dorado o ambarino,

39 y téjete un capullo

40 dragontino,

41 para nacer de nuevo.

(La atención. Obra reunida, 205-6)

Este poema está formado por ocho estrofas de cinco versos que, sin tener una rima y una métrica exactas, a la manera tradicional, dan la impresión de tenerlas, ya que se repiten constantemente los mismos sonidos –habiendo en algunos casos rimas bien definidas-, y la métrica oscila entre versos

largos endecasílabos, algunos heptasílabos y otros, más cortos, pentasílabos, tetrasílabos o trisílabos. De cualquier forma, son los versos tradicionales, heredados de la tradición española y del modernismo latinoamericano, adaptados a un estilo personal. La sensación que dan, al escucharlos en voz alta, no es de creación de vanguardia, sino de arte tradicional. Una poesía en la que el autor estuvo contando las sílabas, provocando las rimas y, a la vez, adaptando todo esto a sus necesidades y permitiéndose todas las libertades.

El poema, como dije antes, es un consejo. Dice lo que uno debe hacer o no hacer si despierta al viento. Pero, ¿qué es el viento? Puede ser toda intromisión ajena, todo revuelo, escándalo, alharaca, un cambio súbito, un poder externo; en todo caso, algo que asombra, sorprende, arrastra, confunde y, sobre todo, trata de influir en nosotros. Finalmente, el viento son todas las inquietudes que nos sobresaltan a lo largo de la vida.

La primera estrofa del poema dice:

SI DESPERTASTE AL VIENTO,

no frecuentes

cuchilla o paramera.

Recógete en tu vaina,

reparado

de toda saña.

Toda la estrofa constituye una metáfora. El autor menciona formaciones orográficas concretas, en las que el viento pega de una manera especialmente fuerte:

Las cuchillas son colinas onduladas de poca altura que, generalmente, están entre dos ríos. Por eso

se llaman cuchillas, porque cortan las aguas.

La paramera es un conjunto de páramos, los cuales constituyen sistemas naturales complejos de alta montaña: “Los páramos son espacios de nieblas, lloviznas y arremolineantes nubes adheridas a las rocas y al viento. Lugares encubiertos, sombríos, ignotos, donde los horizontes se multiplican y la totalidad se hace patente. El páramo reúne en torno suyo las energías de la vida y el hombre las ha vinculado siempre a sus dioses, a esas fuerzas que no acaba de entender o dominar”. (Josán “Páramo”, documento electrónico)

El texto nos remite, pues, a estas zonas desconcertantes, en las que un hombre puede vislumbrar “la totalidad”.

El viento es siempre un mensajero, aunque no sabemos de qué. Va de un lado a otro removiendo todo, se mete por todas partes, trae cosas de un lugar a otro, es, en suma, una alteración. Es a esta característica de cambio a la que hace alusión el poema. “Despertar al viento”, parece querer decir: estar expuesto a influencias externas. Y aconseja el repliegue: “Recógete en tu vaina”.

En el primer verso, el título, abundan las eses y las tes: “Si despertaste al viento”. Este verso va a rimar de alguna manera con el siguiente: “no frecuentes”, porque, aunque no es una rima literalmente, la repetición del sonido “*nt*” al final, da la impresión de rima:

SI DESPERTASTE AL VIENTO

no frecuentes

Entre uno y otro verso hay un espacio equivalente al del primer verso. Espacios en blanco que se van a repetir a lo largo de todo el poema. En este caso en concreto, el espacio vacío parece estar puesto para dar al lector la posibilidad de que se sitúe en la extrañeza que produce la frase del primer

verso: “Si despertaste al viento”.

El tercer verso funciona como metáfora. Metáfora de aquellos lugares expuestos al viento, donde éste nos puede afectar más: “cuchilla o paramera”. A estas orografías, se opone la *vaina* del siguiente verso, que es exactamente lo contrario: una forma cerrada, protegida, no expuesta: “Recógete en tu vaina”. Y el mismo verso reflexivo “recógete”, da la impresión de algo que se repliega sobre sí mismo. El efecto lo comunican los dos últimos versos de la estrofa: “reparado / de toda saña”. La palabra saña está rimando en asonancia con la “vaina” del cuarto verso. Saña es una palabra especialmente fuerte; su mismo sonido, con esa eñe que nos obliga como a torcer la boca, es fuerte. La palabra indica toda malicia, toda mala intención proveniente del exterior. Para protegerse de toda esa maldad estúpida que nos acecha, el poeta aconseja el repliegue sobre uno mismo, el no estar al pendiente de lo que sucede en el exterior. El que la palabra “reparado” esté sola en un verso y después de un espacio en blanco, da también la idea del efecto que produce el estar protegido:

Recógete en tu *vaina*,
reparado
de toda *saña*.

La palabra “reparado” tiene también el sentido de algo que estaba mal y que se arregló. Es como si el viento, el mundo externo, nos hiciera daño, y tuviéramos que “repararnos”.

Todo el poema indica una protección hacia los estímulos del exterior: “El viento no te lleve adonde siempre / o llueve o nieva, / o se raja la tierra en la sequía / y en la espera”. Es decir, siempre pasa algo, siempre hay algo que nos va a inquietar, si no es la lluvia, es la nieve o la sequía. Si estamos vueltos hacia fuera, nunca encontraremos satisfacción.

En los versos siete y ocho abundan las rimas en –é –e. Y se repite varias veces el sonido –v:

El viento no te *lleve* adonde *siempre*
o llueve o nieva,

Se repite también la conjunción –o, incluso en el siguiente verso, que es como la conclusión de todas las posibilidades: “o se raja la tierra en la sequía”. Y esta palabra “raja” suena como la anterior “saña”. Las dos tienen rima asonante en –á –a, las dos tienen cuatro letras y las dos son palabras fuertes, con un significado intenso. Además, en este último verso se repite el sonido “rr”: “o se *raja* la *tierra* en la sequía”, y ese *ruido* parece *ser* el que está *rompiendo* la *tierra*. El verso que sigue rima con una palabra del anterior:

o se raja la *tierra* en la sequía
y en la *espera*.

Así vemos como un verso se va concatenando con el otro no sólo en cuanto al sentido, sino también en cuanto a la forma. Las formas se repiten y forman eslabones entre un concepto y otro. Toda esta estrofa tiene un tono como de desencanto, hasta de regaño. Es como si el autor le quisiera decir al lector que no espere ninguna satisfacción del exterior, que todo lo que el viento pueda traer va a tener su parte negativa, ya sea en un sentido o en otro: “El viento no te lleve adonde siempre / o llueve o nieva, / o se raja la tierra en la sequía / y en la espera”.

Los siguientes versos reafirman esa idea: “El viento trae volando / semillas sigilosas / de lejanas comarcas del encanto / y del quebranto”. Lo primero que llama la atención en estos cuatro versos, es

la repetición de sonidos. En el primero de estos versos, que todavía forma parte de la estrofa anterior, se repiten las consonantes –v, -l, -t y –n: “*El viento trae volando*”. Esta repetición produce una igualdad entre las palabras –viento y –volando, como si fueran equivalentes. Y en realidad así es: porque el viento vuela y no hay vuelo sin viento. Sin duda, la palabra viento se reproduce en volando y eso reafirma la idea de ligereza. Después de un espacio que separa las dos estrofas, el siguiente verso: “semillas sigilosas” es, evidentemente, una composición en –s: “*Semillas sigilosas*”, y el sonido –s puede dar la impresión de ser el sonido del viento. Los dos siguientes versos van juntos y se corresponden:

de *lejanas comarcas del encanto*
y del *quebranto*

“Lejanas” precede a “comarcas” en una rima interna y “encanto” rima con “quebranto” de forma totalmente consonante. Pero estas dos palabras no sólo riman, sino que además se oponen. Encanto y quebranto significan los dos polos opuestos de lo que puede traer el viento, y son palabras que, además, sus tres últimas letras: –nto, coinciden con las tres últimas letras de viento. Vemos así cómo se forma un juego de correspondencias entre los significados y los significantes de las palabras que conforman el poema: todo sentido, toda forma, parece ir entrelazado con otro sentido y otra forma.

Los dos últimos versos de la tercera estrofa presentan un cambio. Es como si después de presentarnos el tema general, ahora el poeta entrara en el detalle. La voz poética nos va a dar ejemplos concretos de qué es lo que trae el viento y empieza con una imagen impresionante:

Trae la medusa

desplegada en la ola

Esta imagen puede ser literal, es decir, que se refiera exactamente al animal marino llamado medusa desplegada en la ola y arrastrada por la marea hasta la playa. Por otro lado, alude también al personaje mitológico con cuerpo femenino y cabeza con serpientes en lugar de pelo, que con su mirada petrificaba a todo aquel que la miraba.

El poema encabalga una estrofa con otra y termina lo que empezó a decir de medusa en la cuarta estrofa:

Trae la medusa

desplegada en la ola

y la deja,

varada,

podrirse sola.

Aquí parece hablarse de una aparente inconstancia y crueldad del viento, puesto que, ¿para qué trae a la medusa en actitud triunfante, si luego la deja “podrirse sola”? Otra vez es el juego de oposiciones con los efectos del viento: imagen de la inconstancia, de lo voluble, del cambio. En estos versos vemos como “desplegada” rima con “varada” y “ola” con “sola”. Están, también, los espacios en blanco que parecen señalar un verso dividido a la mitad y convertido en dos.

A partir de estos versos, se repite la anáfora “Trae...”. Y no se repite necesariamente al principio de las estrofas, sino más bien a la mitad, haciendo continuos encabalgamientos: las estrofas están

separadas por espacios en blanco y el principio de una casi siempre señala el final de lo que se dijo en el último verso de la anterior. Así es, por ejemplo, entre la cuarta y quinta estrofa:

y la deja,

varada,

podrirse sola.

Trae el eco

de címbalos vibrantes

que te dejan insomne y anhelante

en la noche que atrasa.

Trae pasos

perdidos en la estepa

que rondan tu cabeza como un lazo

La siguiente imagen de lo que trae el viento es, entonces: el eco de címbalos vibrantes. Una imagen también, como la de la medusa, majestuosa, con resonancias de la antigüedad clásica. La palabra “címbalo”, además de que nos recuerda a los griegos y es de origen griego (*kymbalo*), es una palabra esdrújula, sonora en sí misma y que hace referencia a un instrumento musical sumamente sonoro y vibrante. El texto alude a ciertos sonidos que trae el viento, como éstos pueden ser sumamente inquietantes, al punto de quitarnos el sueño: “que te dejan *insomne* y *anhelante*”. En este verso abundan los sonidos nasales: “que te dejan *insomne* y *anhelante*”, al igual que en el anterior: “de *címbalos vibrantes*”. Y, además, “anhelante” está rimando en versos continuos con “vibrante”, y

ambas, riman en asonancia con “trae”. Las dos palabras, “anhelante” y “vibrante” dejan, por sí mismas, una vibración. Ésta puede ser semejante al eco que queda después de hacer sonar unos címbalos. Por lo tanto, vemos, de nuevo, como todo se corresponde, y las palabras que se eligen son las adecuadas para lo que se quiere decir.

El último verso de esta imagen de los címbalos dice: “en la noche que atrasa”. Parece romper con la sonoridad anterior. Aun así, es un verso impresionante, que comunica perfectamente la pena y desesperación de quien no puede dormir. “En la noche que atrasa”, es decir, la noche que no avanza, que no parece acabar, que se detiene. El hecho mismo de que los sonidos de este verso no se correspondan con los anteriores, le da una fuerza especial y la intención de que lo dice alguien que ya no puede añadir más.

Todas las imágenes de lo que trae el viento son ligeramente amenazantes, perturbadoras, como anuncios de desasosiego. La medusa, sin más explicaciones, hace alusión a un monstruo terrible; el eco de los címbalos es algo inquietante, que provoca insomnio; la siguiente imagen de lo que trae el viento es la de: “pasos / perdidos en la estepa”. La estepa es el tercer paisaje que menciona el poema. Al igual que la cuchilla y la paramera, se trata de un lugar desolado, en el que el viento puede sentirse de forma especialmente fuerte, ya que la vegetación no es alta. Es, también, un paisaje argentino: la pampa es una estepa. Pero la imagen es más angustiante que la de la simple desolación de la estepa. Dice así:

Trae pasos

perdidos en la estepa

que rondan tu cabeza como un lazo

que se anuda y estrecha.

En una vuelta de sentido bastante extraña, los pasos acaban convirtiéndose en un lazo que estrangula. Otra vez el autor se dirige a esa segunda persona a la que le hablaba al principio del poema, y en estos versos nos damos cuenta de que se trata de él mismo, pues los pasos perdidos en la estepa que lo atormentan sólo pueden ser un recuerdo personal. Esos pasos, de ser una memoria, se transforman en algo amenazante, peligroso: “un lazo / que se anuda y estrecha”.

En estos versos encontramos una rima alterna bastante convencional: “pasos” rima con “lazo” y “estepa” con “estrecha” y, también, en una rima interna, con “cabeza”. Además, en “estepa” y “estrecha”, no sólo está la rima, sino también la paronomasia. Hay, también, un juego con el sonido –p, al principio: “Trae *p*asos / *p*erdidos en la *e*st*e*pa”. Ese sonido cortante de la –p, crea el sonido y el ritmo de pasos. Finalmente, la imagen no es visual, sino auditiva y, aunque no lo dice, está hablando, al igual que en la imagen anterior, de un eco. Lo que trae el viento es el eco de esos pasos.

Las imágenes se hacen cada vez más personales y terribles. La siguiente es la de un grito:

Trae el *grito*,
hace *siglos* *perdido*,
convertido en semilla de *alarido*,
que en ti se estanca.

Los versos llegan a ser cacofónicos por el abuso de la rima en –i-o. Pero, al igual que en la imagen de los címbalos, el último verso es totalmente distinto y parece calmarlo todo. Da la impresión de que: “en la noche que atrasa” (verso 23) se corresponde con: “que en ti se estanca” (verso 31).

Además, los dos versos tienen una terminación en –a-a, que es totalmente diferente a la de los versos anteriores.

El grito se transforma en alarido. Pareciera que el viento está soplando en el poema y que, con cada imagen, se hace cada vez más fuerte. Efectivamente, el viento, cuando sopla mucho, puede confundir su sonido con el de un alarido. Con esta progresión de la intensidad del viento, continúa la siguiente imagen:

Trae el *brazo*

convertido en *tornado*,

que arrasa con tu *huerta* –con tu *alerta*-

o tu *emparrado*.

Renuncia.

Otra vez, la profusión de rimas es un tanto abrumadora. Se suceden demasiado inmediatas y da un poco la sensación de que las palabras se escogen tan sólo porque riman. “Brazo” va con “tornado” y “emparrado”. “Huerta” con “alerta”. Y, otra vez, el último verso es un descanso. Ese “renuncia” es casi como un “respira”, “descansa”, y anuncia el final del poema, que es un consejo, un remedio contra las veleidades:

Hila un *hilo*

dorado o *ambarino*,

y téjete un capullo

dragontino,

para nacer de nuevo.

De nuevo encontramos la paranomasia (“Hila un hilo”) y la repetición de una rima insistente, en este caso en –i-o.

El consejo señala hacia una protección. No estar al pendiente de los cambios, no estar expuesto, sino encerrado, cobijado, en este caso, por un “capullo dragontino”.

Ya hemos visto la importancia de la imagen del dragón para Padeletti. En este poema parece decirnos que debemos adquirir las cualidades del dragón para estar protegidos. El poder interno del dragón lo mantiene a salvo de las sorpresas del exterior. Es la transformación que necesitamos.

Este poema, al contrario de los otros que analizamos, es bastante metafórico. El objeto al que se dirige es el viento. El viento no es propiamente un objeto, es una fuerza de la naturaleza, como la luz, como el agua o como el fuego. No se puede asir, no se puede limitar; es impredecible, inconstante, variable. Nada lo ata, nada lo sujeta. Y sin embargo, es algo concreto, que está en la realidad; que no se puede tocar, pero se puede sentir. Pero Padeletti no se enfoca en el viento, sino en los efectos del viento, y traslada esos efectos, metafóricamente, a vivencias personales.

CONCLUSIÓN

Considero que la poesía de Hugo Padeletti puede verse como un acto de protesta. Manifiesta una incomodidad ante el mundo actual. Es el intento por recuperar una pureza y una intensidad en la percepción de la realidad que se están perdiendo. Esta protesta no puede darse más que en medio de un mundo totalmente inundado por los avances tecnológicos.

Después de leer y reflexionar sobre su poesía, hay algo que llama poderosamente la atención, y es su silencio. Un silencio frente a multitud de cosas que no dice, de las que no habla. Al contrario de muchas de las vanguardias de principios del siglo XX, como el futurismo o el estridentismo, en Padeletti hay una aversión a mencionar cualquier adelanto tecnológico o cualquier innovación del “progreso”. Muy pocas veces lo hace. Recordemos, como excepción, el verso sobre “el ojo del semáforo”, que aparece en “Atención”.

Si lo consideráramos únicamente por los objetos que menciona, podría ser leído como un poeta del siglo I de nuestra era o, incluso, de antes. Hay en él un silencio deliberado ante el asombro o maravilla que nos pueden producir los cada vez más increíbles inventos de nuestro tiempo. Evita, también, toda mención a las relaciones humanas que esos inventos provocan. En su poesía, todo eso es como si no existiera. Su actitud es la de un monje moderno que se aleja de los asombros del mundo. Como el autor del *Eclesiastés*, parece decir: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”. Y: “No hay nada nuevo bajo el sol”. Recuerda, también, a fray Luis de León cuando escribe: “¡Qué descansada vida / la del que huye del mundanal ruido, / y sigue la escondida / senda, por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido!”.

Él va, también, por una “escondida senda”, buscando la sabiduría, alejado “del mundanal ruido”. Da la impresión de estar en contradicción con los artefactos del mundo moderno. Estaría de acuerdo

con el cineasta Robert Bresson, cuando dice: “Cine, radio, televisión, revistas, son una escuela de desatención: se mira sin ver, se escucha sin oír.” (*Notas sobre el...*,104)

Estos inventos que menciona Bresson, y otros más, cada vez más sofisticados, como los videojuegos o los teléfonos celulares, son, precisamente, eso: “una escuela de desatención”, una invitación a pasar por encima de las cosas sin observarlas detenidamente. La vista se desespera por tratar de captar imágenes que se suceden a velocidad vertiginosa, fuera de la capacidad del ojo para mandar señales al cerebro, al mismo tiempo que intentamos percibir los sonidos y comprender lo que se dice, y construir, con todo este amontonamiento de señales, un todo coherente. La velocidad, a la que nos obligan los estímulos, nos impide cualquier posibilidad de atención. Los teléfonos celulares, por ejemplo, son una invitación constante a estar siempre distraído, a no ver ni oír lo que nos rodea. La persona que está hablando se evade del mundo en el que está; preocupada por atender a la conversación, no sabe lo que sucede a su alrededor. Es la imagen de alguien que está sin estar.

La atención requiere un tiempo lento, sin presiones, un deleite y un detenimiento en lo que se está observando. Los inventos modernos impiden todo esto. De ahí la actitud de Padeletti de pretender que nada de eso existe ni lo perturba, y de refugiarse en un mundo natural, con un tiempo natural, donde no pueden molestarlo los *shocks* de que hablaba Benjamin. La percepción del hombre moderno es continuamente sobresaltada, violentada, asustada, en una especie de neurosis que impide toda contemplación. Y, repitiendo la frase de Benjamin: “El confort aísla” (*Ensayos escogidos*, 24), el hombre moderno está cada vez más solo, más alejado de toda comunicación auténtica, más vacío y más insatisfecho de lo que nunca había estado.

Creo que Padeletti representa muy bien esta queja. Y su desaprobación se da con una mezcla de racionalidad e intuición. Es difícil mezclar en un mismo texto, imágenes poéticas que proceden de la intuición, con pensamientos filosóficos que vienen de la razón, es decir, de un pensamiento lógico-

discursivo, contrario a la intuición. Pero ésta es una mezcla interesante en su poesía.

Este intelectualismo es un elemento con el que no había contado antes de desarrollar esta tesis y, por lo mismo, me chocó. Me pareció como una intromisión de la razón en algo que debe ser simplemente experimentado. Ahora creo que se puede ver también, como dos manifestaciones distintas de una misma búsqueda. Es decir, el autor está poniendo en juego todas sus capacidades para “conocer”.

No creo que Padeletti se haya propuesto ser un defensor del mundo natural o de una experiencia más auténtica. Creo que lo es por naturaleza, porque se siente incómodo en el mundo artificial.

Sin haber teorizado jamás en contra del mundo moderno, su poesía nos transmite una experiencia que nos conecta con la realidad, con esos objetos de ella que tenemos como descuidados, que observamos distraídamente y a los que no damos importancia. En este sentido, creo que se puede decir que su obra es una respuesta al vacío del hombre actual. Independientemente de sus logros estéticos, su poesía nos muestra una relación con el mundo exterior diametralmente opuesta a la que nos marcan las tendencias impuestas por el mercado y los avances tecnológicos. De alguna manera, su poesía es un refugio.

Por otro lado, no creo que sea un poeta anticuado o tradicional. Sin duda, ha aprendido las lecciones de los poetas más influyentes del siglo XX y él mismo tiene una actitud renovadora. Su uso de la rima, de la métrica o ese tono de sentencia que utiliza a veces, no son más que las partes de la tradición que él toma para manifestar la poesía a la que él aspira. Tiene influencia de muchos, pero a la vez es único. En él se juntan muchas tradiciones: la española, la argentina, la inglesa, la norteamericana y la hispanoamericana, pero es, al mismo tiempo, muy distinto a todos. Ha creado una obra personal y original que nos satisface tanto desde el punto de vista estético, como filosófico.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Consignas*. Trad. Ramón Bilbao. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1993.
- . *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1987.
- Allan Poe, Edgar. “Filosofía de la composición”. Trad. Julio Cortázar. *El poeta y su trabajo* 4. Puebla: Universidad de Puebla, 1980.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Bashó, Matsuo. *Sendas de Oku*. Trads. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Prol. Octavio Paz. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Prol. Antonio Pizza. Trad. Alcira Saavedra. Colección de Arquitectura 30. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión vital*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca, 2003.
- . *Poesía y capitalismo. Iluminaciones* 2. Prol. y trad. Jesús Aguirre. 2a ed. Madrid: Taurus, 1980.
- Bhagavad-Gita. Poema de Gilgamesh*. Prol. Jorge Luis Borges. (Jorge Luis Borges. Biblioteca Personal, 6). Barcelona: Orbis, 1986.
- Borges, Jorge Luis. *El aleph*. México: Alianza / Emecé, 1984.
- . *Zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

- Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Trad. Saúl Yurkiévich. México: Ediciones Era, 1979.
- Campos, Augusto de, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Galaxia concreta*. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999.
- Campos, Haroldo de. "Poesía concreta: la última vanguardia. Entrevista de Víctor Sosa a Haroldo de Campos." *Poesía y poética* 23 (otoño 1996): 36-41.
- Cardenal, Ernesto. *Epigramas; poemas*. México: UNAM, 1961.
- . *Poesía*. Sel. y prolog. Cintier Vitier. La Habana: Casa de las Américas, 1979.
- Chodron, Thunten. *Budismo para principiantes*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Coomaraswamy, Ananda. *Buddha y el evangelio del budismo*. Trad. Enrique A. Franchi. Barcelona: Paidós, 1989.
- Coronel Urtecho, José. *Pol- la d'ananta katanta paranta: imitaciones y traducciones*. León, Nicaragua: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1970.
- . "Un poeta en nuestro tiempo". *El poeta y su trabajo* 10 (invierno 2002): 3-22.
- Doebelin, Alfred. *El pensamiento vivo de Confucio*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 1983.
- Domin, Hilde. *Para qué la lírica hoy?* Trad. Juan Faber. Barcelona: Editorial Alfa, 1986.
- . "¿Para qué la lírica hoy?" Trad. Juan Fabers. *El poeta y su trabajo* 16 (verano 2004): 3-30.
- Freidemberg, Daniel. "Puente de pura belleza". En línea. Internet 3 de septiembre de 2000.
Disponible: www.clarin.com
- Geelhaar, Christian. *Paul Klee: dibujos*. Trad. Eduard Subirats Ruggenberg. Barcelona: G. Gili, 1980.
- Gola, Hugo, Juan José Saer y Hugo Padeletti. *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino*. Colección Tiempo Detenido. México: Artes de México, 2000.

- Gola, Hugo. "Sobre Hugo Padeletti". *Poesía y poética* 31 (otoño 1998): 24-5.
- González, Marta Leonor y Juan Sobalvarro. "El fin de la Poesía Nicaragüense". En línea. Internet 27 de marzo de 2006. Disponible: < www.geocities.com >
- Ghosananda, Maha. "El Árbol Bodhi". En línea. Internet 21 de junio de 2006. Disponible: www.ar.geocities.com
- Haijin. *Antología del jaiku*. Trad. Ricardo de la Fuente y Yutaka Kawamoto. Madrid: Hiperión, 1992.
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones de la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Trad. Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdova Magro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Herrigel, Eugen. *El camino del zen*. Barcelona: Paidós Orientalia, 1980.
- Josan. "Páramo". En línea. Internet 20 de diciembre de 2006. Disponible: www.memo.com.co
- Klee, Paul. *Lo invisible hecho visible: Paul Klee, 1879-1940: uno de los grandes creadores del siglo XX*. México: Museo de Arte Moderno, 1973.
- Kolesnico, Patricia. "Muestra de instalaciones plásticas de un poeta". En línea. Internet 20 de noviembre de 2006. disponible: www.clarin.com
- "La mística danza circular". En línea. Internet 20 de julio de 2006. Disponible: www.temakel.com
- Landa, Josu. *Poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Lao Tsé. *Tao Te King*. México: Ediciones Prisma.
- Laudanno, Claudia. *La eternidad del instante en la obra del artista Hugo Padeletti*. En línea. Internet 2004. Rosario/12. Disponible <http://www.rosario-12.com.ar>
- Malet, Albert. *El Oriente*. París: Librería Hachette, 1922.
- Más de dos siglos de poesía norteamericana I*. Sel. y prol. Eva Cruz. México: UNAM, 1993.
- McClure, Michael. "Poemas y comentarios". *El poeta y su trabajo* 6 (invierno 2001): 13-5.

- Michaux, Henri. *Un bárbaro en Asia*. Trad. y prolog. de Jorge Luis Borges. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986.
- Nueva poesía nicaragüense*. Prolog. Ernesto Cardenal. Sel. Orlando Cuadra Downing. Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1949.
- Olender, Adrián. "Danza sufi". En línea. Internet 20 de julio de 2006. Disponible: www.luciernaga-clap.com.ar
- Olson, Charles. "El universo humano". Trad. Marta Block. *El poeta y su trabajo* 9 (otoño 2002): 3-19.
- . "El verso proyectivo". Trad. José Coronel Urtecho. *El poeta y su trabajo II*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- . *Selected poems*. Ed. Robert Creeley. Berkeley: University of California Press, 1993.
- . *The maximus poems*. California: University of California, 1983.
- Ortiz, Juan. *En el aura del sauce: antología*. Sel. Hugo Gola. Prolog. Juan José Saer. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1989.
- Padeletti, Hugo. *Canción de viejo*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- . "Canción de viejo". *El poeta y su trabajo* 8 (verano 2002): 83-90.
- . "Colección de arte argentino contemporáneo". En línea. Internet 4 de julio de 2007. Disponible: www.macromuseo.org.org
- . "¿Cómo se lee un poema?". *Poesía y poética* 31 (otoño 1998): 36-41.
- . "Compongo el poema como un collage". En línea. Internet 20 de noviembre de 2006. Disponible. www.lacapital.com.ar
- . "Cronología". En línea. Internet 27 de noviembre de 2006. Disponible. www.buenosaires.gov.ar
- . "Historia personal". *El poeta y su trabajo* 11 (primavera 2003): 67-73.

- . *La atención. Obra reunida. Poemas verbales - poemas plásticos*. Vol. III. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1999.
- . *Poemas 1960 / 1980*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1989.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- Poesía nicaragüense*. Sel. y prolog. Ernesto Cardenal. Costa Rica: Ediciones El Pez y La Serpiente, 1975.
- Ponge, Francis. *De parte de las cosas*. Trad. Alfredo Silva Estrada. Caracas: Monte Avila, 1968.
- . *Francis Ponge*. En línea. Internet 4 de enero de 2005. Disponible <http://www.epdlp.com>
- . *Francis Ponge: Memorándum. Algunos pensamientos*. En línea. Internet 4 de enero de 2005. Disponible: www.surdelsurpatagonia.com
- . *La rabia de la expresión*. Trad. y prolog. Miguel Casado Barcelona: Icaria, 2001.
- . "Los senderos de la creación". Trad. Jorge Fernández Granados. *Poesía y poética* 21 (primavera 1996): 3-15.
- . "Sobre la dicción poética". Trad. Jorge Fernández Granados. *Poesía y poética* 33 (primavera 1999): 60-3.
- Prieto, Martín. *En el aura del sauce en la historia de la poesía argentina*. En línea. Internet 8 de julio de 2004. Disponible: <http://www.poesia.com>
- Pound, Ezra. *Antología / Ezra Pound*. Trad. José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Prolog. Ernesto Cardenal. Madrid: Visor, 1983.
- Roubaud, Jacques. "Los trovadores". *El poeta y su trabajo* 2 (invierno 2000): 3-13.
- Saer, Juan José. "Sobre la poesía". *Poesía y poética* 27 (otoño 1997): 79-81.
- . "Razones". *El poeta y su trabajo* 20 (otoño 2005): 36-49.
- Satipatthâna Sutta, Majjhima Nikâya, Sutta n° 10*. En línea. Internet 14 de julio de 2006. Disponible:

<http://www.usuarios.iponet.es>

Suzuki, Daisetz Teitaro. *El terreno del zen*. Trad. Ricardo Crespo. México: Diana, 1976.

Suzuki, D. T. y Erich Fromm. *Budismo zen y psicoanálisis*. Trad. Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Vitier, Cintio. “Prólogo a Ernesto Cardenal”. En línea. Internet 21 de julio de 2007. Disponible: www.alternativabolivariana.org

Watts, Alan W. *El camino del zen*. Trad. Juan Adolfo Vázquez. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

Williams, Carlos William. *La música del desierto y otros poemas*. 1954. Prol. Myriam Moscona. Trad. Adriana González Mateos y Myriam Moscona. México: Aldus, 1996.

---. *Poemas*. Trad. José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Madrid: Visor, 1985.

---. *Poemas, textos, entrevistas*. Sel. Hugo Gola. Trad. Martha Block. (Col. Meridiano). México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.