



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

RAYMOND CARVER

Insomnio de invierno y otros poemas

SELECCIÓN, ESTUDIO PRELIMINAR Y TRADUCCIÓN

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURA MODERNAS INGLESAS,

P R E S E N T A

JUAN CARLOS CALVILLO REYES

ASESORA: DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO
MÉXICO, D. F., 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi padre

ÍNDICE

ix	ESTUDIO PRELIMINAR
1	INSOMNIO DE INVIERNO
2	<i>Drinking While Driving</i>
3	Bebiendo al manejar
4	<i>Your Dog Dies</i>
5	Tu perro muere
6	<i>Cheers</i>
7	¡Salud!
8	<i>Winter Insomnia</i>
9	Insomnio de invierno
10	<i>The Scratch</i>
11	El rasguño
12	<i>Fear</i>
13	Miedo
14	<i>The Man Outside</i>
15	El hombre afuera
18	<i>Reading</i>
19	Leyendo
22	<i>Spring 480 BC</i>
23	Primavera, 480 A. C.
24	<i>Looking for Work</i>
25	Buscando trabajo
26	<i>Morning Thinking of Empire</i>
27	Mañana, pensando en el imperio
28	<i>The Cobweb</i>
29	La telaraña
30	<i>Those Days</i>
31	Esos días
32	<i>The Contact</i>
33	El contacto
34	<i>The Current</i>
35	La corriente
36	<i>Poem for Hemingway & W. C. Williams</i>

- 37 Poema para Hemingway y W. C. Williams
38 **Romanticism**
39 Romanticismo
40 **Reading Something in the Restaurant**
41 Leyendo algo en el restaurante
44 **Memory**
45 Recuerdo
46 **Betrayal**
47 Traición
48 **After Rainy Days**
49 Después de días lluviosos
50 **A Summer in Sacramento**
51 Un verano en Sacramento
54 **Something Is Happening**
55 Algo está pasando
58 **For the Egyptian Coin Today, Arden, Thank You**
59 Para la moneda egipcia hoy, Arden, gracias
60 **Mother**
61 Madre
62 **My Daughter and Apple Pie**
63 Mi hija y pay de manzana
64 **Simple**
65 Simple
66 **The Schooldesk**
67 La banca de escuela
72 **At Least**
73 Cuando menos
74 **Late Night with Fog and Horses**
75 Tarde por la noche con niebla y caballos
78 **Where They'd Lived**
79 Donde habían vivido
80 **Sunday Night**
81 Noche de domingo
82 **Beginnings**
83 Inicios
84 **This Morning**
85 Esta mañana
88 **Happiness**
89 Felicidad
90 **My Crow**
91 Mi cuervo
92 **Where Water Comes Together With Other Water**
93 Donde el agua se encuentra con otras aguas
96 **The Party**

97	La fiesta
98	<i>All Her Life</i>
99	Toda su vida
100	<i>An Afternoon</i>
101	Una tarde
102	<i>The Best Time of the Day</i>
103	El mejor momento del día
104	<i>The Gift</i>
105	El regalo
108	<i>This Word Love</i>
109	Esta palabra amor
110	<i>My Wife</i>
111	Mi mujer
112	<i>Sleeping</i>
113	Dormir
114	<i>The Brass Ring</i>
115	El anillo de latón
116	<i>Seeds</i>
117	Semillas
118	<i>Bonnard's Nudes</i>
119	Los desnudos de Bonnard
120	<i>The Minuet</i>
121	El minuete
122	<i>Loading</i>
123	Holgazanear
124	<i>Rain</i>
125	Lluvia
126	<i>Yesterday</i>
127	Ayer
128	<i>The Young Fire Eaters of Mexico City</i>
129	Los jóvenes tragafuegos de la Ciudad de México
130	<i>The Car</i>
131	El carro
134	<i>Interview</i>
135	Entrevista
136	<i>Poem on my Birthday, July 2</i>
137	Poema en mi cumpleaños, 2 de julio
138	<i>In the Trenches With Robert Graves</i>
139	En la trinchera con Robert Graves
140	<i>Reading</i>
141	Alcanzar
142	<i>No Heroics, Please</i>
143	Sin heroicidades, por favor
144	<i>Venice</i>

145	Venecia
146	<i>The Sunbather; to Himself</i>
147	La bañista, a sí misma
148	<i>On the Pampas Tonight</i>
149	Esta noche en las Pampas
150	<i>Adultery</i>
151	Adulterio
154	<i>Soda Crackers</i>
155	Galletas saladas
156	<i>Quiet Nights</i>
157	Noches silenciosas
158	<i>The Attic</i>
159	El ático
160	<i>The Young Girls</i>
161	Las niñas
162	<i>On an Old Photograph of My Son</i>
163	Sobre una vieja fotografía de mi hijo
166	<i>What the Doctor Said</i>
167	Lo que dijo el doctor
168	<i>Afterglow</i>
169	Arrebolada
170	<i>Cherish</i>
171	Amor y respeto
172	<i>Through the Boughs</i>
173	Entre las ramas
174	<i>No Need</i>
175	No hay necesidad
176	<i>Late Fragment</i>
177	Último fragmento

179	ÍNDICE
-----	--------

ESTUDIO PRELIMINAR

El siglo XX es, por excelencia, el siglo norteamericano. Los Estados Unidos se yerguen como la potencia capaz de hacer explotar el mundo y salir volando a las estrellas, como el país capaz de generar la abundancia para sembrar una utopía en la conciencia de una nación. Sin embargo, los Estados Unidos se revelan a su vez como la consecuencia traumática de ese mismo sueño, el padecimiento colectivo de la levedad del ser a gran escala. La inestabilidad social y cultural de las últimas décadas del siglo hace testigo así a los Estados Unidos del surgimiento de una nueva generación de héroes, personajes ordinarios y rutinarios que viven vidas, en palabras de Henry David Thoreau, de “desesperación contenida”, abatidos por las adversidades de la cotidianidad y la rutina; personajes marginados y a menudo desamparados que a veces luchan, otras se encierran, otras se aterran frente al derrumbe total de los valores y los sistemas de supervivencia; individuos, pues, en los que subyace una violencia alimentada por la inutilidad, la necesidad y la monotonía, y cuya única aspiración, si acaso, es un atisbo de dignidad en el absurdo de la vida contemporánea.

Sumergido en una realidad que ha dejado de ser digna de las grandes épicas del pasado, náufrago de una tempestad que no merece ni heroísmo ni gloria, el poeta debe volver la mirada, pues, al mundo en el que vive como la medida de todas las cosas. Éste es el mundo de Raymond Carver, la vida sin majestad y sin grandeza, el lenguaje sin profusión, sin opulencia; un mundo honesto, sin embargo, en el que las cosas de la vida diaria conmueven: un mundo en el que la pérdida duele, la soledad aflige, la tristeza lastima; un mundo también en el que el miedo alberga esperanza, en el que la belleza enternece, en el que el amor se siente en la piel. El de los poemas de Carver es un mundo humano, a veces taciturno, a veces generoso; es el mundo que todos conocemos visto a través de un espíritu compasivo, es la impresión lúcida y directa del creador que no idealiza, que no

engola ni embellece, es el registro de la mirada de un artista mientras contempla un mundo que lo estremece.

Si resulta necesario, no obstante, un breve estudio que anteceda la inmersión del lector en el mundo y los poemas de Carver, es sin duda porque no siempre es sencillo rastrear, incluso hoy, veinte años después de su muerte, cómo es que la literatura de fin de siglo volvió nuevamente a estimar una escritura, sin mayor dilación, de enunciación franca y de emoción sincera. El presente estudio preliminar tiene, pues, por objeto llevar a cabo en su primer apartado una semblanza de las vidas de Raymond Carver, explorando el mundo del poeta quizás para entender mejor el mundo del poema; en su segundo capítulo realizar una valoración crítica de la poética de Carver, considerando las distintas etapas de su escritura y cuanto se ha dicho de su narrativa a diferencia de su obra poética, procurando así llegar a conclusiones propias; todo esto con tal de encontrar, en su tercer apartado, fundamentos satisfactorios para justificar los criterios que rigen la traducción de *Insomnio de invierno*, acreditar el procedimiento que se ha decidido seguir, exponer los problemas que se han enfrentado y evaluar la pertinencia de las soluciones que se han considerado más adecuadas para resolverlos. Fundamentar, pues, la presente traducción de los poemas de Carver no sólo en texto sino también en contexto es el objetivo principal del estudio que la precede. Las reflexiones y los hallazgos a los que llegue el trabajo, e incluso las determinaciones y los designios que se proponga, habrán, luego así, no sólo de describir el procedimiento de manera particular; hablarán también de aquella necesidad que, en la literatura contemporánea pero también en la levedad y la distracción de la vida actual, impulsa y alienta la traducción y, a la postre, la difusión y la trascendencia de los poemas de Raymond Carver.

I

Pegada a la pared que miraba al escritorio de un estudio en Syracuse, Nueva York, a principios de 1981, una pequeña tarjeta de tres por cinco citaba el fragmento de un cuento de Chéjov: "...Y de pronto todo se volvió claro para él." Palabras, como observaría Raymond Carver, el hombre detrás de aquel escrito-

rio, de extraordinaria sencillez y transparencia, llenas de portento y posibilidades. Palabras con un dejo de revelación insinuada, la consecuencia de un súbito despertar. Palabras que encierran también misterio, y que hacían sentir a Carver una aguda sensación de alivio y expectativa.¹ Palabras, sin embargo, en cuya revelación en ningún momento se promete redención.

La narrativa es el género que mejor recuerda el impacto de Raymond Carver en la literatura norteamericana. Minimalista, precisionista, humanista posmoderno o realista sucio, lo cierto es que ya para la década de los setenta el cuento corto de Carver logra volver los ojos de la ficción contemporánea al mundo físico de la vida tal y como se vive, al lenguaje directo y preciso de la intimidad sin adorno, sin artificio, sin indulgencia y sin sentimentalismo. El relato de Carver se desarrolla en pueblos donde no pasa nada, en personajes ordinarios que viven vidas cotidianas, y busca ya no la impresión exacta sino percibir en la realidad el trasfondo de amenaza, la sensación de que algo es inevitable; la tensión del cuento que es voz y testigo de la vida que sucede en todas partes. Con un lenguaje calibrado para representar la violencia subyacente de la vida cotidiana, Carver consigue la revelación de lo extraordinario en lo ordinario, logra hacer “audible la elocuencia de lo que pareciera inarticulado”.²

Tan celebrado por su narrativa, podría resultar extraño para el lector encontrarse con el hecho de que Carver comenzó y terminó su vida literaria escribiendo poemas. Desde sus primeros “torpes intentos” en 1956 o 1957 y su primer libro publicado, *Near Klamath* (1968), hasta el réquiem que constituye el último libro que preparó poco antes de su muerte, *A New Path to the Waterfall* (1988), la poesía fue un impulso espiritual para Carver que en el curso de su vida jamás pudo acallar. Y como suele pasar con aquellos narradores que comienzan escribiendo poemas, la poesía determina no sólo la pauta estética de su ficción sino también el horizonte temporal en el que el artista observa y registra la experiencia. Los cuentos de Carver heredan de su poesía una narración franca y directa, sin efectismo, sin la mediación consciente, deliberada e intencionada de un intelecto autorral que ordene el conocimiento o que interponga juicios de valor, descripciones, interpretaciones; la precisión de imagen y de enunciación; la visión perceptiva de un sentido inmediato, no cronológico; la honestidad discursiva sin artificio y sin adorno de

una narrativa sincera que encuentra la belleza en la claridad de lo espontáneo.

“Siempre hubo el dentro y / el fuera”, confiesa Carver en un poema de aterradora ambigüedad de 1968. “Dentro, mi esposa, / mi hijo y mis hijas, ríos / de conversación, libros, dulzura / y afecto.” En otro, sin embargo, de 1985, el poeta reconoce: “Pero hubo esa otra llamada también. [...] Todo se reduce / a eso. El resto de su vida. / Maldición.” En entrevistas y ensayos autobiográficos Carver solía admitir que había vivido dos vidas distintas.³ La primera historia comienza en Clatskanie, un pequeño pueblo maderero a la orilla del río Columbia en Oregon, Estados Unidos, el 25 de mayo de 1938. Hijo de un trabajador de aserradero alcohólico y de una mesera que no es ajena a la violencia doméstica, Raymond Cleve Carver conoce las vidas marginales de los herederos de la Gran Depresión, vidas llenas de dificultad, penuria y miseria, vidas que más tarde se vuelven el personaje y el tema de sus relatos. Apenas a los dieciocho años Carver se encuentra ya casado y con una hija, trabajando como repartidor para un farmacéutico en Yakima, Washington. En un breve pasaje como la anécdota que todo escritor quisiera tener para contar, Carver relata cómo, en el año de 1956 ó 1957, en una de sus entregas el cliente, un “caballero viejo, anónimo y encantador”, lo invitó a pasar a su sala mientras buscaba su chequera para pagar por la medicina. Allí encontró, sobre una mesita para el café, una edición de la revista *Poetry*.

Después de que el viejo hubo terminado de escribir su cheque me dijo, como si hubiera podido leer mi corazón: “Llévate ese libro, hijo. Puede ser que te encuentres algo allí que te guste... Tal vez algún día escribas algo tú mismo. Cuando lo hagas, necesitarás saber adónde mandarlo.” *Adónde mandarlo*. Algo—no sabía qué, pero sentía que algo de trascendental importancia estaba pasando.⁴

El repartidor se llevó, pues, la revista. Algo importante estaba pasando, desde luego: la edición de *Poetry* que ese día el anciano le obsequiaba habría de ser su primer contacto con el instinto poético que entonces comenzaba a gestarse, que años más tarde vencería sus intentos por someterlo a la narrativa, y que en verdad no cesaría de perseguirlo hasta el día de su muerte.

Hostigado, pues, por el deseo de escribir, y encontrando no obstante su tiempo ocupado con el cuidado de sus hijos, las

labores del hogar, empleos de poca monta y, en años posteriores, la bebida, Carver busca encontrar en la brevedad de la escritura espontánea un tipo de trabajo que pueda ofrecerle una remuneración inmediata. El poema y el cuento corto se le presentan como formas narrativas breves que el ajetreo de la vida de Carver no sólo se puede permitir sino de las que también puede sacar provecho. La necesidad crea, pues, al artista; el poeta forja una estética a partir de la ausencia, modela una virtud a partir de la carencia. “Haz uso de las cosas que te rodean”, Carver se recomienda a sí mismo en el poema “Noche de domingo”, y es justo esta determinación que comienza a finales de los años cincuenta la que más tarde lo convierte, en palabras de Robert Stone, en “un héroe de la percepción”.⁵ Escribe Carver:

Así que, junto con el deseo de recibir una educación, tenía este fuerte deseo de escribir; era un deseo tan intenso que, con el ánimo que me dio la universidad y con la perspicacia adquirida, continué escribiendo mucho después de que “la sensatez” y “los hechos” —las “realidades” de mi vida— me habían dicho una y otra vez que debía renunciar, que debía dejar de soñar: seguir adelante con toda tranquilidad y dedicarme a otra cosa.⁶

En Chico State College, en 1958, Carver se inscribe a *Creative Writing 101*, la asignatura impartida por el entonces aún desconocido escritor John Gardner. El requisito, cuenta el discípulo, era un cuento de entre diez y quince cuartillas o las primeras veinte del capítulo de una novela, composición que los alumnos habrían de someter a revisión unas diez veces a lo largo del semestre. “Era un principio suyo que un escritor encontrara lo que quería decir en el continuado proceso de *ver* cuanto había dicho”, explica Carver de su mentor. “Y este ver, o ver con mayor claridad, sucede a través de la revisión.”⁷ En Chico Carver confía su aprendizaje a la tutela de Gardner y recibe de él preceptos que su escritura jamás olvida. Lejos de alentar la complejidad formal de la ficción norteamericana de los sesenta, Gardner aconseja a su alumno volver a los principios esenciales de la narrativa —argumento, personaje y acción— y a escribir historias que deben ser buenas mientras en ellas suceda algo que importa, que marca y supone una diferencia. “Algo pasa [en el cuento] que cambia la forma en la que el personaje se mira a sí mismo y, por lo tanto, al mundo.”⁸ Línea por línea, detalle a detalle, la

crítica de Gardner distingue las correcciones recomendables de las no negociables en los cuentos de Carver. “Por más esfuerzo que hacía no lograba reunir mucho interés por, o en verdad entender, este lado de las cosas, todo lo que ponía en el pizarrón”, admite el aprendiz refiriéndose a los diagramas que ilustraban el *dénouement*, los climas, los valles en una narración. “Pero lo que sí podía entender era la forma en que comentaba el cuento de un alumno en la clase.”⁹ El oficio, los valores, la honestidad al escribir: eso era lo que Carver aprendía de John Gardner. Algo de trascendental importancia pasaba entonces que estaba cambiando la forma en que Carver miraba el mundo.

Entre 1961 y 1966 los incipientes relatos y poemas de Carver hacen sus primeras apariciones en revistas y publicaciones menores. Con miras ya a escribir profesionalmente, Carver experimenta con distintas voces, retrospectivas y narraciones, coquetea con los estilos de Sherwood Anderson y de Hemingway, practica diversas modalidades y discursos. Carver, sin embargo, encuentra su registro en “la atroz vacuidad de la existencia rutinaria”; escribe con una claridad de enunciación que hereda de Chéjov y una intuición kafkiana de que algo terrible ocurre tras bambalinas.¹⁰

En 1967, después de la muerte de su padre, su primera declaración de quiebra y la aceptación de su primer empleo de escritorio como editor en la Scientific Research Associates, Carver conoce en Palo Alto, California, a Gordon Lish, un escritor que años más tarde se volvería su editor en el *Esquire*. Con la publicación de su cuento “Will You Please Be Quiet, Please?” en la colección de *The Best American Short Stories 1967*, el estilo de Carver se vuelve cada vez más seco y sofisticado. Su período de aprendizaje termina en 1968 con la aparición de su primer libro de poemas, *Near Klamath*. Es también el año de 1968 en que Carver comienza a beber con regularidad; un año más tarde el escritor presenta ya un alcoholismo severo.

“Para 1970 Carver ha conseguido el control de su medio y definido sus ‘obsesiones’”, afirma su biógrafo William L. Stull.¹¹ En estas fechas adopta como su tema “las vidas provincianas y antiheroicas, ‘las más simples, las más ordinarias y, por tanto, las más terribles’”, vidas, y con frecuencia matrimonios en lo particular, con “un cierto tremendo tipo de domesticidad” en el que se discierne “tanto en la poesía como en la narrativa [...] una

vena de ‘amenaza’”. Con la publicación de su segundo libro de poemas, *Winter Insomnia*, la adjudicación del premio a la revelación de la National Endowment for the Arts por su poesía, y finalmente la súbita terminación de su contrato con la SRA, Carver cuenta por primera vez con la comodidad financiera para dedicarse de tiempo completo a la escritura durante casi un año. El resultado de este momento crucial en el que Carver comienza a verse como un escritor, aunque publicado hasta 1976, es el libro de relatos *Will You Please Be Quiet, Please?*

La que los críticos reconocen como la primera etapa en la poética de Raymond Carver tiene, pues, su origen entre 1970 y 1971, una primera fase que trata de aquellas “cosas con las que la gente vive, la violencia en nuestro interior”. Gordon Lish, vecino de Carver tres o cuatro años antes y para 1971 ya editor del *Esquire*, publica el cuento “Neighbors”, una nueva versión, en el registro de Carver, de la pérdida de un paraíso trivial, la casa que los personajes cuidan en ausencia de sus vecinos y en la que proyectan un voyeurismo psicosexual. A partir de este momento la narrativa de Carver adquiere solidez y control de estructura y estilo, captura “un sentido esencial de misterio o extrañeza”.¹² Lo que en 1998, una década después de la muerte de Carver, comenzó como un rumor y devino en una controversia sobre la determinada influencia —y, en los casos más extremos,¹³ la reescritura— de Gordon Lish en los relatos de Carver no se trata, sin embargo, de otra cosa que el desarrollo y perfeccionamiento de un estilo magro y lacónico del narrador bajo la tutela de su mentor. “Donde John Gardner había aconsejado a Carver usar quince palabras en lugar de veinticinco, Lish le había recomendado usar cinco en vez de quince.”¹⁴

Entre 1972 y 1976 Carver recibe invitaciones para dar conferencias y cursos de escritura creativa en diversas universidades de Iowa y California, pero el progreso de su alcoholismo y los problemas con su familia lo obligan a renunciar. Nuevamente se declara en quiebra y entre 1974 y 1976 abandona la escritura casi por completo. Capra Press publica su tercer libro de poemas, *At Night the Salmon Move*, en febrero de 1976 y un mes más tarde McGraw-Hill, bajo el sello editorial de Gordon Lish, el libro de relatos *Will You Please Be Quiet, Please?*, con veintidós cuentos que datan incluso de los tiempos de la tutela de John Gardner. El éxito editorial que pareciera vivir Carver en 1976 contrasta nota-

blemente con el derrumbe al que se precipita su vida personal: en el curso de tres meses Carver termina hospitalizado en cuatro ocasiones por alcoholismo agudo, se ve obligado a vender una propiedad en California y se separa por primera vez de su primera esposa. Para 1977 los diez años de alcoholismo progresivo han acabado por destruir la salud, la familia y el trabajo de Carver.

En McKinleyville, California, adonde se ha mudado absolutamente solo, habiendo perdido a su esposa e hijos, habiendo descuidado la escritura por la bebida, y cerca en cuatro ocasiones de la muerte, Raymond Carver, no el artista que día a día cobra más importancia e influencia en la literatura de los Estados Unidos sino Raymond Carver el hombre, decide comenzar una nueva vida, esta vez “sin errores”. El dos de junio de 1977 deja Carver, milagrosa y definitivamente, de beber. “Había pasado por un infierno personal, y los trabajos de este período [...] tienen una intensidad purificadora.”¹⁵ Raymond y su primera esposa vuelven a encontrarse para intentar vivir juntos de nuevo, pero los plazos de prueba no dan resultado y la pareja termina por separarse. En noviembre de 1977 Capra Press publica su segundo libro de relatos, *Furious Seasons and Other Stories*, y ese mismo mes Carver conoce a Tess Gallagher, también poeta, también hija de un padre alcohólico y también separada de su esposo, en un encuentro de escritores. Habiéndose una vez separado de su mujer, Carver coincide nuevamente con Gallagher en agosto de 1978 y ambos poetas deciden vivir y trabajar juntos en El Paso y después en Tucson, donde imparten clases en las universidades de Texas y Arizona. Carver recibe la beca John Simon Guggenheim y un nuevo apoyo por parte de la National Endowment for the Arts, y reemprende así, entre 1978 y 1981, la escritura y publicación periódica de nuevos cuentos centrados en la desgracia personal del alcoholismo y la separación matrimonial. Son estos relatos, junto con otros cinco publicados previamente en *Furious Seasons*, los que Carver revisa y recorta con rigor implacable para formar la que los críticos llaman la obra maestra del minimalismo, *What We Talk About When We Talk About Love*, editada por Gordon Lish y publicada por Knopf en abril de 1981. Para estas fechas Carver acepta una plaza académica en Nueva York, contribuye frecuentemente en el *New Yorker* y compra con Gallagher una casa en Syracuse.

What We Talk About When We Talk About Love—la madurez del estilo minimalista: la maestría absoluta de la técnica basada en la sustracción, el reduccionismo y la “teoría de la omisión”; el fruto y la cosecha de la experiencia de Gardner, el oficio de Lish y el talento de Carver; en suma, la voz narrativa de la brevedad, la precisión y la intensidad— marca, sin embargo, un momento de cambio decisivo en la escritura de Raymond Carver. “Durante los cinco años siguientes Carver emprendió una reevaluación drástica de su ficción”, afirma Stull.¹⁶ “De haber seguido en esa dirección habría llegado a un callejón sin salida”, declara Carver más tarde.¹⁷ Entre 1982 y 1983, al tiempo que se publica la recopilación del trabajo de su período de purificación en ***Fines: Essays, Poems, Stories*** y en ***If It Please You***, Carver trabaja en la gestación de su nueva poética. Motivada en parte por su recuperación del alcoholismo, en parte por la compañía de Tess Gallagher, y en parte también por la necesidad de adoptar un cambio radical en la actitud de su literatura, la renovada cosmovisión carveriana señala el comienzo de una segunda etapa de expansión y afirmación, de “prosa más completa y generosa”,¹⁸ de la ratificación de una seguridad enunciativa que da como resultado, por un lado, la revisión, restauración y crecimiento de cuentos anteriores escritos con preceptos reduccionistas y, por otro, la creación de una nueva docena de relatos en los que predomina una narrativa más extensa y relajada, un tono de mayor esperanza. Demarca el inicio de esta etapa la inclusión del relato “Cathedral” en la colección de ***The Best American Short Stories 1982*** bajo la selección del editor invitado John Gardner.

La evolución de la escritura de Carver, tanto en concepción como en ejecución, queda consagrada con la publicación de su tercer libro de relatos, ***Cathedral***, en septiembre de 1983. En la portada del ***New York Times Book Review*** el crítico Irving Howe asevera que “***Cathedral*** muestra a un escritor de gran talento en su lucha por un ámbito de referencia más amplio, el toque de un matiz más refinado”.¹⁹ Escindido ya de la influencia de Gordon Lish, Carver se da a conocer en el mundo como un maestro por derecho propio. Entre 1983 y 1984 ***Cathedral*** recibe nominaciones para los premios Pulitzer y National Book Critics Circle, y a su autor se le concede el galardón ***Living*** de la American Academy and Institute of Arts and Letters.

En 1984 Carver oscila entre Syracuse y Port Angeles con la intención de escribir un nuevo libro de ficción. A pesar de toda su voluntad, el escritor se descubre componiendo poemas durante el día y redactando de vez en cuando prosa no narrativa por las noches. El resultado son los poemarios *Where Water Comes Together With Other Watery Ultramarine*, publicados por Random House en 1985 y 1986, respectivamente.

En la poesía temprana de Carver, recogida en *Near Klamath, Winter Insomnia* y *At Night the Salmon Move* (1976), su elemento había sido la tierra: los campos y los bosques de Washington, los prácticos habitantes de la región. Los poemas en *Fines*, escritos durante los años turbulentos de su madurez, habían sido alternativamente empeñosos y penitenciales, el registro de un renacimiento como el de un Ave Fénix (“Amigos, pensaba que esto / era la vida”, testifica en “Suerte”). Ahora, trabajando en el estudio con paredes de cristal sobre el estrecho, Carver tomó el agua como su elemento. Su nueva poesía celebraba el paisaje de la Península Olímpica. Al mismo tiempo trazaba las corrientes, los remolinos y las vorágines ribereñas de sus dos vidas. A pesar de las innegables pérdidas y un opresivo sentido de la mortalidad, Carver se sintió renovado por la propiedad curativa de las aguas.²⁰

Entre 1985 y 1987 Raymond Carver y Tess Gallagher viajan por Australia, el Reino Unido y otros tantos países en Europa continental para asistir a varios encuentros de escritores y supervisar la publicación de diversas colecciones. A Carver se le invita especialmente a editar *The Best American Short Stories 1986*, escribe “Errand”, el último de sus relatos, que aparece en el *New Yorker* en junio del mismo año y que narra las últimas horas de la vida de Chéjov, y la editorial Collins Harvill, en Londres, hace una selección de sus poemas extraída de *Where Water Comes Together With Other Watery Ultramarine* que titula *In a Maine Light*.

Cuando el ansiado bienestar de su vida personal, el refinamiento de su poética y el reconocimiento de su trabajo parecen llegar a su cumbre, un día de septiembre de 1987 Carver se encuentra tosiendo sangre de manera repentina. Poco después se le diagnostica cáncer pulmonar, producto de toda una vida con un cigarro entre los dedos, y en octubre de ese mismo año, en Syracuse, le extirpan dos tercios del pulmón izquierdo. Para mayo de 1988 en que Atlantic Monthly Press publica *Where I'm Calling From*, una recopilación de sus mejores relatos, nuevos y viejos, el

cáncer ya se ha dispersado al cerebro y al poco tiempo vuelve a aparecer en los pulmones. El diagnóstico del doctor es una sentencia de muerte. Después de siete semanas de radiaciones intensivas, Carver y Gallagher deciden escaparse a Reno, Nevada, en junio y contraer un matrimonio que esperó once años desde la fecha en que se conocieron. Conscientes de su batalla contra el tiempo, los Carver vuelven pronto a Port Angeles y preparan juntos un último libro de poemas. En la *Houston Chronicle* del 19 de junio de 1988 Roger K. Anderson escribe: "...ahora una nueva generosidad de espíritu resulta inconfundible. Alcanzarla puede ser la piedra angular de su carrera: una nueva dimensión de tranquilidad."²¹ En el trabajo de ese último par de meses, ***A New Path to the Waterfall***, los poemas de Carver entablan un diálogo con selectos fragmentos de otros escritores —Chéjov, Miłosz, Stephen Oliver— y recapitulan una vida, vuelven a visitar los años de juventud, cuestionan el valor de escribir, luchan por decir "lo que en verdad pasó", confrontan el profundo dolor del final inminente.²² A los cincuenta años, en sueños, Raymond Carver muere el dos de agosto de 1988. Dos días después su cuerpo es sepultado en el lugar "donde el agua se encuentra con otras aguas", el Estrecho de Juan de Fuca en Port Angeles. El siete de agosto, en el *London Times*, Peter Kemp escribe su obituario: Carver había develado "la extrañeza escondida tras lo banal", descubierto "una poesía a partir de lo prosaico".²³ El poeta no llega a contemplar su réquiem publicado. ***A New Path to the Waterfall*** aparece en junio de 1989. La felicidad, había escrito Carver cinco años antes, llega de forma imprevista. Cualquier mañana habla de ella.

¿Viviría mi vida otra vez?

¿Cometería los mismos errores imperdonables?

Sí, si me dieran la más mínima oportunidad. Sí.

De pronto todo se había vuelto claro también para él.

II

El temprano fallecimiento de Raymond Carver en 1988 a la edad de cincuenta años se presenta en el mercado editorial y en la escena de la literatura universal como una oportunidad para

revalorar el significado y la trascendencia del trabajo del escritor norteamericano. Además de *A New Path to the Waterfall*, el poemario que apenas tuvo tiempo de terminar poco antes de su muerte anunciada, otras cinco publicaciones póstumas recopilan los manuscritos, los ensayos, las entrevistas, las obras completas y los escritos inéditos de Carver. *Conversations with Raymond Carver* (1990), *No Heroes, Please: Uncollected Writings* (1991), *Where I'm Calling From* (1993), *All of Us: The Collected Poems* (1996) y *Call If You Need Me: The Uncollected Fiction and Other Prose* (2000), así como diversas selecciones de los textos ya editados, son el producto de dicho impulso por reevaluar el corpus carveriano en el ámbito editorial. Robert Altman lleva a la pantalla grande una adaptación de nueve de sus relatos publicados en el largometraje *Short Cuts* de 1993. La crítica literaria aprovecha del mismo modo la ocasión del abrupto final de su carrera y su vida para emprender una retrospectiva analítica de la trayectoria y la influencia de la poética de Raymond Carver.

Hasta la fecha el debate que comenzó en la década de los ochenta no ha llegado aún a suministrar —o no ha querido tal vez hacerlo— una exégesis conclusiva o una lectura canónica de la obra narrativa de Carver. Durante su etapa minimalista, los lectores que elogiaron el silencio infecundo y desamparado de sus relatos se enfrentaron a aquellos que lo acusaron de escribir epifanías y revelaciones triviales que ni los personajes de sus historias siquiera comprendían o asimilaban.²⁴ Con la evolución radical de su narrativa en 1982 a partir de *Cathedral*, etapa en la que Carver revisa y relaja su discurso, crea personajes más articulados, con una mayor esperanza frente al mundo, la crítica entra en una nueva controversia: los lectores que perciben en su nuevo estilo la epifanía o la catarsis de un personaje que adquiere una renovada visión de la experiencia se dividen de aquellos otros que lo consideran un desplazamiento rumbo a un cierto tipo de humanismo sentimental. Lo cierto, sin embargo, y común a ambas etapas, es que tanto el estilo como la percepción de la naturaleza humana en el trabajo de Carver ofrecen “una nueva imagen de los Estados Unidos en una voz nunca antes escuchada” que, en palabras de Tobias Wolff, “ha penetrado un secreto acerca de nosotros y lo ha sacado a la luz”.²⁵

Carver mismo se resistía a ser llamado un minimalista y a aceptar las atribuciones que sustentan tal etiqueta. En su obitua-

rio en la *National Review* del cinco de agosto de 1988, David Lipsky ya lo llamaba no un minimalista sino un precisionista.²⁶ Y aunque John Barth ubicaba el principio cardinal de la estética minimalista en el realce del efecto artístico a través de la economía radical de los medios, incluso cuando tal mezquindad pudiera comprometer la totalidad o la riqueza de la enunciación,²⁷ Carver escuchaba tan sólo el trasfondo peyorativo, la alusión tácita en la investidura minimalista de una falta de sentido y de discurso. Carver sentía que la designación le acusaba de abandono o de negligencia, que la crítica imputaba a su austeridad artística una relación más estrecha con una actitud hostil, en terreno tanto estilístico como moral, hacia la corrección y la pulcritud que con una estética de la compresión, la brevedad y la intensidad. “Implícita en el término está la noción de que sus cuentos carecen de toda mirada transformativa”, de que presentan al lector “una falta de contraste, no sólo en el lenguaje sino en *visión* artística también”.²⁸ Ser designado un minimalista involucra, pues, para Carver, ser culpado de indolencia en la forma y de superficialidad e intrascendencia en el fondo de su escritura.

No obstante, el lector puede incluso prescindir de las demostraciones formales de críticos como Daniel W. Lehman y Ewing Campbell²⁹ para convencerse de que la narrativa de Carver es un trabajo que presenta una construcción formal, si bien sutil, indudablemente sólida que por ningún motivo puede tacharse de descuidada por el hecho de emplear, citando a Carver, el “lenguaje común, el lenguaje del discurso normal, el lenguaje en el que nos hablamos el uno al otro”.³⁰ Los partidarios del minimalismo apreciaron, no sin acierto, una justificación estética para un estilo que se inclina por la brevedad y la intensidad cimentado en “la relación enigmática entre lo que se presenta en un texto y lo que se implica por medio de la ausencia”.³¹ La dimensión minimalista de Carver responde, luego así, a una clasificación de orden anecdótico, no discursivo y, mucho menos, perceptivo. Según Lawrence Graver, la narrativa carveriana caracteriza “los empobrecimientos y la violencia apenas sumergida de la vida norteamericana de fines de siglo XX por medio de la representación de personajes lacónicos en un estilo llano y reticente”.³² Sus personajes, abatidos ya por la pérdida, ya por el alcoholismo, ya por la pobreza o la incoherencia de sus vidas, encaran momentos de epifanía o de iluminación repentina que

con certeza presienten pero que las más de las veces no entienden; esta impresión que tienen tanto el lector como los personajes de algo que es inminente —la tensión, pues, que se ejerce entre la superficie explícita del relato y las profundidades subyacentes que se omiten en el cuento— constituye el cuerpo de la narrativa minimalista de Carver. El escritor presenta con exactitud un problema, pero en su poder no está el ofrecer al lector una respuesta. En 1985 explica:

Me gusta cuando hay cierta impresión de amenaza en los cuentos. [...] Lo que crea tensión en una obra narrativa es en parte la manera en que las palabras concretas se vinculan para constituir la acción visible del relato. Pero lo es también las cosas que se dejan fuera, las que se dan a entender, el paisaje justo debajo de la tersa (pero a veces fracturada e inestable) superficie de las cosas.³³

El discurso narrativo de Carver es, como el de Hemingway, el discurso de la exclusión;³⁴ sin embargo, donde en Hemingway el referente omitido —las siete octavas partes del iceberg bajo el agua— refuerza la superficie del relato, en la intensidad narrativa de Carver subsiste la perturbadora amenaza de que todo aquel elemento eludido que habría de sustentar la superficie es inexistente o incognoscible. En los cuentos de Carver no hay juicios ni conclusiones; su resistencia a la profundidad en la que algunos críticos han querido encontrar connotaciones peyorativas es, pues, una ausencia no de *significados* sino de *certezas*.³⁵ La observación de Carver en ningún momento carece de perspicacia: se trata más bien de la exploración y la enunciación certera de “la precaria, aunque inviolable, naturaleza del único horizonte temporal”.³⁶ Y es justamente este espectro de percepción, la absoluta conciencia del presente, aquella virtud que en el relato de Carver da cuenta de lo absurdo, del *pathos*, de la ambigüedad del momento. A fin de cuentas, dado que la tensión entre las historias patente y latente jamás se resuelve, es el presente el único momento al que el relato corto puede asistir, lo único en lo que puede confiar, el único dominio que puede acaso tener.

No hay referente universal, no hay código ético o valores indiscutibles, no hay una fuente de acontecimientos significativos de la cual podamos disponer en la ficción posmoderna. Puede no haber una razón verdadera, una causa, para el desmoronamiento de nuestras vidas. No hay alternativa sino quedarse en la superficie.³⁷

El período minimalista de Carver —la llamada *K-Mart fiction* o el realismo de supermercado, la historia de las gentes sin historia— sigue siendo, sin embargo, elogiado por la manera tan íntima en la que representa la pérdida de los valores, la carestía, la inutilidad y la monotonía de la vida norteamericana. Ya Frank Kermode observaba:

La ficción de Carver es tan sobria en su estilo que lleva tiempo el que uno comprenda la manera tan completa en la que toda una cultura y toda una condición moral se representan hasta en el bosquejo, en apariencia, más mínimo. Este segundo volumen de relatos [*What We Talk About When We Talk About Love*] es con toda claridad el trabajo de un maestro totalmente desarrollado.³⁸

Inmersos en una realidad social en la que la lucha contra el colapso de los sistemas de supervivencia parece una empresa perdida, los personajes del mundo de Carver encaran revelaciones, momentos de súbito descubrimiento que se presentan al lector como atisbos de repentina honestidad frente a la vida. “La compulsión por narrar un acontecimiento perturbador que uno no logra entender es el impulso generativo detrás de muchos de los mejores relatos tempranos de Carver”, asegura Lawrence Graver.³⁹ “Parte del impacto de [estos cuentos] viene del talento de Carver para localizar reservas de resistencia y dignidad en las vidas que en la superficie parecen desamparadas, incluso desahuciadas.” Y a pesar de su marcada ambientación, de la configuración del lugar y del tiempo que pareciera predominar en su tratamiento de la vida norteamericana, si en el enfoque crítico hay una aseveración recurrente es que el relato de Carver puede ocurrir en todas partes.

La aparición de *Cathedral* en 1982 inscribe, además de una reforma significativa en la composición estructural del cuento, un cambio en la valoración crítica de la narrativa carveriana. Los lectores que habían observado en la primera fase un “realismo existencial” identificado por la objetividad impersonal del narrador entendieron la evolución de su estilo como un renacimiento espiritual, el tránsito hacia un “realismo humanista” caracterizado por su actitud más expresiva, más subjetiva, más comprensiva frente a la creación.⁴⁰ Unos admiraron al Carver de la segunda etapa por la calidez de su narrativa y otros lo criticaron por haber discurrido hacia un supuesto sentimentalismo en el tono de su

trabajo. “Carver prosiguió a crear un tipo de ficción aún más notable en la última década de su vida”, asegura Graver:⁴¹ “a la gente sencilla le concedió más palabras, gestos más evocativos y una variedad más amplia de reacciones frente a las adversidades de sus vidas.” Después de la experiencia epifánica, la capacidad de entendimiento de los personajes, suspendida u omitida en los relatos minimalistas, se hace patente en la segunda etapa y cobra las dimensiones de una catarsis que amplifica el horizonte de lector y personaje por igual. El lector consigue, pues, en su lectura del texto también una lectura del mundo. Según Kathleen Shute, el de Carver después de *Cathedral* es “un mundo en el que las cosas pueden ser nombradas”,⁴² un mundo más cerca del hombre tal cual vive, tal como se equivoca y aprende.

Marilynne Robinson observaba al respecto de *Where I'm Calling From* “El proceso de la ficción de Mr. Carver es transformar nuestra percepción.”⁴³ En términos generales —y, por lo tanto, injustos— la crítica conviene en que la aportación de Raymond Carver a la literatura internacional puede compendiarse, por una parte, en “el renacimiento del cuento corto de la década de los ochenta” y, por otra, en el “resurgimiento, por no decir la nueva supremacía, de la ficción realista”, la gran estimación por el relato “de *oportunidad* y de *consecuencia*” y el establecimiento de un código de valores que aclama “un cuento honesto y bien narrado”.⁴⁴ Son los amigos de Carver y no la crítica, sin embargo, los que mayor justicia hacen a su trabajo. “Era una consecuencia [de su narrativa] intensificar la vida, dignificarla incluso”, escribe Richard Ford, “y situar [sus cuentos] en los nichos y rincones sombríos que necesitaban ser revelados para que los lectores pudiésemos nosotros mismos practicar mejor la vida.” Carver, dice su amigo, mostraba

lo que un relato podía hacer en términos de artificio, concisión, emoción intensa, belleza de formas, drama elevado y sorpresivo. [Su narrativa] trataba de lo que un par de personas hacía en la adversidad que cambiaba sus vidas. Pero no había naturalismo pesado. Nada sobra. Había apenas los rudimentos del realismo. Era una escritura artística sumamente estilizada que tomaba la vida, y no el arte, como su tema.⁴⁵

Tess Gallagher, poeta a su vez, compañera de la segunda vida de Raymond Carver, su primera lectora y crítica, y su esposa du-

rante los dos últimos meses de su vida, redactó prefacios para las publicaciones póstumas de la obra del escritor. “Ray hizo lo extático parecer ordinario”, escribió para *All of Us*⁴⁶ “La franqueza narrativa [de su trabajo], así como la precisión de imagen y expresión, amplía el acceso hasta que podemos colarnos al interior de otra cámara aún de verdad asombrosa y sin adorno.” Poco después de la muerte de Carver, en el prólogo de *A New Path to the Waterfall*, Gallagher atinó a escribir:

Ray había abreviado la distancia entre su lenguaje y su pensamiento de tal manera que la transparencia de método resultante permitió que las distinciones entre géneros se disolvieran sin violencia y sin la sensación de allanamiento. [...] Él vivía su vocación, y esto significaba que su escritura, ya fuera prosa o poesía, estaba sujeta a mandatos interiores que insistían más y más en una aprehensión de sus sujetos con una mediación cada vez menor.⁴⁷

La gran aceptación de la narrativa de Raymond Carver en la tradición norteamericana suele, sin embargo, olvidarse de reconocer el alcance y la importancia de su poesía. A partir de aquel contacto con *Poetry* en 1956 ó 1957 Carver escribe prosa y verso de manera conjunta, y el hecho de que, advertido de la proximidad de su muerte, el fruto de sus últimos esfuerzos haya brotado en verso pone de manifiesto que la forma poética no es tan sólo un pasatiempo al que Carver recurría para distraerse de su ficción. Ciertamente, como ya afirmaba Gallagher, la poesía para Carver era una necesidad espiritual, y las verdades a las que llegaba a través de ella involucraban un desmantelamiento del artificio,⁴⁸ un desarrollo narrativo emancipado de convenciones retóricas o formales deliberadas que permitía así una apelación más directa a la receptividad y la atención del lector.

La crítica no siempre entendió o valoró su voluntad por despojarse de los artilugios del ingenio poético. Hubo quienes llamaron tosca su poesía y hubo quienes no la llamaron poesía siquiera: para Jonathan Dee no son sino “entradas en un diario con el borde derecho irregular”;⁴⁹ para Dave Smith, “esquemas, borradores”, y para R. T. Smith, “esbozos de cuentos nunca escritos”.⁵⁰ Otros, como Thomas Disch, apreciaron los versos de Carver sólo en función de “su valor anecdótico [cual si fueran] buenas historias”; otros, como Robert Dana, los estimaron en tanto los poemas documentan “la larga evolución de la poesía a

la prosa".⁵¹ En la única edición española de la poesía carveriana, *Bajo una luz marina* (a partir de la selección británica *In a Maine Light* de Collins Harvill), el traductor Mariano Antolín Rato elude el problema y se conforma con afirmar categóricamente: "Pues bien, todo lo dicho sobre los relatos, [*sic*] es aplicable a la poesía de Carver", pareciendo más adelante encontrar todo posible interés en el contenido autobiográfico de los poemas.⁵² Frank Kermode, sin embargo, acierta al afirmar la razón por la que la acogida de Carver se ha llevado un poco de tiempo: "Los norteamericanos parecen suponer con mayor disposición [que los europeos, particularmente los británicos,] una estrecha afinidad entre los relatos y los poemas."⁵³ Ciertamente en la poesía de Carver el afán de desprenderse del artificio había terminado por borrar las trazas del proceso de composición. La técnica literaria, es decir, el enlace entre el narrador y lo narrado (el poema como aparato autorreflexivo, consciente de su propia identidad y existencia), queda absorbida en el discurso del poeta. Gallagher defiende en los prólogos de la obra de su esposo una hermosa claridad que no necesita ninguna apología, la simple enunciación de "la naturaleza y la vida tal como se observan momento a momento",⁵⁴ y es la intensidad, la practicidad, el realismo de esta búsqueda lo que define la precisión con la que el artista observa y registra el mundo.

El universo de los poemas de Carver es la vida diaria y habitual y, a la vez, una revelación. Es de su poesía que la narrativa hereda el reconocimiento súbito, la simple claridad de la epifanía cotidiana que no deja ninguna señal de entendimiento o comprensión, que no llega a ninguna referencia de cualidad, a ningún juicio de valor; la conciencia del presente, la incertidumbre de la redención, la inutilidad de la esperanza. Los poemas de la etapa temprana de Carver son exitosos en el manejo de la tensión, la pérdida, el peligro; así, por ejemplo, el desasosiego, la angustia insoportable de "Tu perro muere"—

ella vuelve a gritar.

te preguntas cuánto tiempo podrá esto seguir.

—o la insufrible crueldad del silencio cuando es hostil, la parálisis, el sofocante estatismo de la opresión en "Mañana, pensando en el imperio"—

Tus ojos filman. Me das la espalda y miras sobre
los techos el mar. Hasta las moscas están quietas.
Rompo el otro huevo.
Seguro nos hemos degradado el uno al otro.

—o incluso, en el aterrador poema que da título a la selección, “Insomnio de invierno”, la sensación de tedio y de hastío cuando se vive y se trata de dormir en un mundo inhóspito e inclemente, la sensación siempre de amenaza:

La mente no puede dormir, puede sólo yacer despierta y
atiborrarse de escuchar cómo la nieve se amontona como
para un último asalto.

Los poemas de la última fase se apartan aún más de la abstracción y la retórica, se le presentan al lector menos pulimentados, menos artificiosos: luego así, más íntimos, más auténticos. De tal suerte, por ejemplo, en uno de los más dolorosos, “Lo que dijo el doctor”, el arrebató, las palabras sin articulación, sin puntuación o pausa que vapulean sin respiro como el granizo:

Dijo que no se ve nada bien
dijo que se ve bastante mal de hecho
dijo conté treinta y dos en un pulmón antes
de dejar de contarlos
yo dije está bien no me hubiera gustado saber
que hay más de ellos ahí dentro
dijo eres religioso sueles arrodillarte
[...] le digo todavía no pero pienso empezar hoy
dijo de veras lo siento dijo...

Y luego la calma, la tranquilidad tan extraña, tan silenciosa después de la tormenta—

puede que hasta le diera las gracias el hábito ser tan fuerte

—una tranquilidad que deja al lector vacío y lleno al mismo tiempo, a la vez sobrecogido, pasmado, inmóvil. Conforme pasan los años y Carver se aproxima a su muerte, el poeta adquiere un renovado sentido de la vida, observa las cosas con el mismo asombro pero les asigna valores que parten de un registro distinto. “La ternura es lo que me interesa”, escribe Carver en “El regalo”. Qué distinto, por ejemplo, el poema “Amor y respeto”—

Desde la ventana la veo inclinarse hacia las rosas
y tomarlas por los pétalos para no

pincharse los dedos. Con la otra mano corta, hace una pausa y
corta, más sola en el mundo
de lo que yo sabía.

—de la tensión y el terror que prevalece en “El contacto”—

Levanta su taza de té.
Espera.
Entramos al café.
Levanta su taza de té.
Nos sentamos juntos.
Levanta su taza de té.
Ahora.
[...] Sus ojos, cruzados,
caen lentamente de su cabeza.

—¡qué distinto el mundo y qué distinto el hombre que contempla el mundo! En el Carver de la última etapa las cosas que tocan al poeta encuentran expresión en un estilo menos seco, igual de inmediato, que se inclina, dentro de su predominio narrativo, por volcar una experiencia significativa en el umbral de la percepción a través del discurso sin pretensión, sin detalle, sin distracción. Escribe su esposa Tess Gallagher:

Con la poesía llegamos al amor, y con la de Ray en particular hay un punto en el que nos dejamos vencer: la conciencia de la voz en los poemas la llevamos a nuestro torrente sanguíneo para que allí circule el resto de nuestras vidas. Agradecemos cuando un poeta nos proporciona nuevas maneras de pensar y de sentir, [...] una extraordinaria sensibilidad que permanece asequible, incluso amigable. Ray en los poemas, como el hombre mismo en la vida, tiene una presencia que desarma continuamente a través de una capacidad paradójica de conocimiento y de inocencia.⁵⁵

En su ensayo *Fines* Carver define las influencias literarias como fuerzas tan incontenibles como la marea.⁵⁶ Además de las menciones de John Gardner y Gordon Lish que resulta imposible eludir, el presente estudio ha forcejeado deliberadamente por evitar los nombres que la crítica tanto se deleita en reiterar: las influencias del muy mentado Anton Chéjov, de Franz Kafka, de Ernest Hemingway. Y se han evitado porque, si bien es cierto que estos nombres se erigen como las fuerzas más determinantes en el estilo de Carver, también es cierto que el mismo efecto pudo haber tenido en él una tarde en la lavandería, el nacimien-

to de sus hijos, el regalo que alguna vez le hiciera un viejo. Carver, el escritor y su estilo, derivan en verdad de la acumulación de la vivencia y la experiencia; es por ello que pueden definirse y calificarse como, en efecto, se espera aquí haber logrado, y es por ello que se puede afirmar que Carver encaja en una tradición. Es el estilo, sin embargo, en palabras de otro multicitado narrador, el vaivén de los acontecimientos presentados por medio del cual un escritor intenta hacer algo que no se ha hecho hasta entonces, y es allí justamente donde el talento de Carver se separa de la tradición. Un hombre es una interpretación, una visión del mundo, una manera particular e inigualable de ver las cosas. Cuando se encuentra la forma más adecuada para expresar esa manera única de ver las cosas, ese hombre se convierte en un artista. Y es allí donde no hace falta mayor explicación. Están los poemas de Carver, y ni una palabra más, para dar cuenta de cómo es el mundo.

III

En la teoría de la traducción si hay algo que puede aseverarse con plena seguridad, una afirmación en la que coincida la enorme diversidad de perspectivas a menudo antagónicas, es sin duda que el oficio del traductor es una actividad condicionada. Condicionada desde los puntos de vista filosófico y antropológico, puesto que se anteponen discrepancias espaciales, temporales y culturales entre el objetivo de recepción del documento original y el destinatario de una traducción; y condicionada también desde los enfoques lingüístico y artístico, dado que se tiende un problema de equivalencia entre el texto fuente y su traducción cuando en el primero se lleva a cabo una alteración orgánica y estructural para ampliar el horizonte de su comprensión. En la práctica, luego así, el resultado al que inevitablemente desemboca el condicionamiento del traductor es la infidelidad que emblematisa la maldición: "Traduttore, traditore".

La poesía es quizás el género que más dificultades presenta al traductor que busca en su trabajo la preservación, y no la divergencia, del texto del que parte. El complejo conjunto de sistemas de significado que constituye el discurso poético y que trabaja de manera simultánea a distintos niveles en la receptivi-

dad del lector termina invariablemente por desintegrarse cuando es sometido al proceso de traducción. La persona que lo traduce se da a la tarea, luego así, no sólo de trasponer el significado de las palabras aisladas de un código a otro sino de emular el efecto que el poeta, con su dominio del lenguaje, inscribe en su discurso. La traducción es, pues, un acto de interpretación y no uno de creación libre —o bien, cuando menos, un acto en el que la creatividad se encuentra subordinada a una cierta voluntad interpretativa—, y es por esto que el poema original y el poema traducido, además de la obvia diferencia en la configuración lingüística, nunca puede suponerse el mismo. La imposibilidad de equivalencia ha dado como resultado en la traducción a través de los tiempos, por un lado, un impulso imitativo que busca, si no la igualdad, un paralelismo con apego cercano a las características originales del texto, y, por otro, un estímulo creativo que aprovecha la imposibilidad como punto de partida para generar una nueva versión del texto según lo interpreta, modifica y redefine el intelecto que lo lleva a otra lengua. Lo cierto es que el traductor que busca salvaguardar una estrecha afinidad entre el texto en su idioma original y la versión traducida termina por privilegiar determinados rasgos del poema sobre otros igualmente constituyentes y distintivos, ya sea en su forma la métrica, la rima, la dimensión fonémica, o en su contenido semántico la precisión, el tono, la implicación, el valor comunicativo en general. La distinción entre una traducción, una versión o paráfrasis y una adaptación depende, pues, del grado de aproximación o distanciamiento, voluntario o involuntario, con el que el traductor trabaja el texto y de la licencia interpretativa que permite en su lectura.

De conceder el uso convencional e ineludible del artificio más grande de todos, el lenguaje, el lector habrá de reconocer conmigo que la poesía de Raymond Carver, de manera más clara en la etapa tardía de relajación discursiva pero también evidente en su período de mayor parquedad y comprensión, lucha a toda costa por desprenderse del artificio que se interpone entre concepción y ejecución. La ausencia en Carver de un formalismo que aprecie la elegancia del artefacto sofisticado opta por desplazar la estimación estética a la precisión declarativa del discurso poético. Resulta irrefutable aseverar que la poesía carveriana evita los esquemas métricos y las figuras fónicas y retóricas

deliberadas —la convención del lenguaje “poético” que sólo incrementa la mediación entre pensamiento y lenguaje— para adoptar los acentos de la expresión natural y la belleza inherente al lenguaje como los cimientos de su ritmo. Del mismo modo, los artilugios de la dicción poética y demás artificios indicativos del gusto literario —salvo algunos casos de repetición mecánica o sistemática con propósitos de una índole del todo distinta como en “Miedo” y “Mi carro”— son reemplazados en la poesía de Carver por un lenguaje práctico y efectivo. La traducción de este discurso, por consiguiente, prescinde de las restricciones formales que se derivan del esteticismo estructural y goza de libertad para reformular la experiencia poética carveriana sin ceñirse al paradigma de la convención clásica.

La traducción de los poemas de Raymond Carver obedece, luego entonces, a criterios de una naturaleza que no puede llamarse formal. Se trata, no obstante, como toda composición poética, de un lenguaje ciertamente estructurado y memorable: su estructura no deriva de estándares métricos tradicionales o de formas poéticas clásicas, sino que toma sus ritmos de las propiedades acústicas de la expresión natural; su memorabilidad no proviene de ingeniosos aparatos mnemotécnicos sino del nombramiento —la poesía es el arte de nombrar— que afecta la percepción del lector y que cambia la manera en la que éste observa el mundo. De allí que el traductor de los poemas de Carver tenga más oportunidades de conservar una fidelidad más respetuosa de emprender y llevar a cabo una traducción literal que privilegie el significado y el sentido comunicativo sobre el aspecto formal del poema; una traducción palabra por palabra allí donde el apego no distorsione el contenido o complique hasta lo ininteligible la sintaxis; una traducción que defienda la simplicidad característica de las estructuras, que custodie la espontaneidad de las palabras, que vigile la familiaridad de la enunciación; un trabajo de traducción, pues, que se resista a toda elucidación o glosa, que evite el detalle espurio y la calificación ilegítima, que rehuya la ampliación o la contracción del original y, allí donde el significado inmediato del texto presente ambigüedad o controversia, una traducción en la que la labor interpretativa quede voluntariamente reducida al mínimo posible. La incidencia de tales casos de indeterminación o vaguedad es, sin embargo, poco recurrente en los poemas de Carver, como veremos más ade-

lante: la traslación al español de las palabras que conforman el discurso en lengua inglesa requiere, por tratarse de poemas de franca precisión enunciativa, de escasa intervención exegética por parte del traductor. La literalidad recoge sin duda, en el caso de *Insomnio de invierno*, la intencionalidad del acto comunicativo puesto que, por una parte, todo posible aspecto formal queda absorbido en el discurso directo e inmediato y, por otra, las diferencias culturales entre los Estados Unidos de los ochenta y el México actual al que se destina la traducción prescinden de la necesidad de recrear la llamada *intencio* de la poesía de Carver.

A diferencia tal vez de su narrativa, el corpus poético carveriano no pretende sólo que el lector comprenda lo que se dice sino que responda a eso que el poeta pareciera confesar. En los poemas domina sin duda un desarrollo narrativo, pero la franqueza en la fase de emisión, el empleo del lenguaje con la finalidad de comunicar, que no de complicar o de ostentar, exhorta a la traducción a anteponer sin excepción el significado sobre el significante. Sólo de presentarse la ocasión en la que la literalidad al traducir pudiese mancillar la preservación de la claridad se ha optado por reestructurar la sintaxis en busca de una construcción en lengua castellana cuya naturalidad corresponda a aquella con la que fue formulada la oración inglesa. Comúnmente, sin embargo, en el caso que nos compete la traducción literal que busca dotar de inteligibilidad el texto transpuesto del inglés al castellano protege casi de manera simultánea el tono y el efecto del poema sin necesidad de mayor alteración por parte del traductor. Luego así, la lectura del poema en su idioma original no resulta afectada de modo significativo en la traducción literal puesto que en términos generales se le atribuye el mismo significado a las palabras en un idioma y en otro y las connotaciones no difieren después de llevar a cabo la traslación.

Siempre será vulnerable, sin embargo, tratar de ofrecer generalidades convincentes y terminantes al respecto de una actividad tan empírica como la traducción, y es por este motivo que me resulta de gran utilidad citar a continuación un par de ejemplos concretos en mi intento por justificar la traducción literal de los poemas de Carver. Con el primero de ellos mi propósito es aprovechar las notables diferencias enunciativas y estilísticas en la versión preliminar y la versión final de mi traducción del poema "Esta mañana" para presentar al lector la conveniencia que en el

caso de Carver brinda una traducción literal, estableciendo a la vez los límites de comprensión y las licencias que se permite una traslación “palabra por palabra”. El segundo ejemplo habrá de cotejar las fases en la evolución de un mismo fragmento del poema “Donde el agua se encuentra con otras aguas” y, confrontado con la propuesta del traductor español Mariano Antolín Rato, evaluará lo pertinente, propositivo y significativo de la traducción que se presenta. Cito en seguida, pues, los fragmentos de “Esta mañana” que resultan relevantes para dicha exposición.

*This morning was something A little snow
lay on the ground. The sun floated in a dear
blue sky. The sea was blue, and blue-green,
as far as the eye could see.*

Resuelta en primera instancia a conservar una fidelidad rigurosa, a posponer la composición y el retoque con tal de ser capaz de observar de manera más clara cómo es que funcionan las palabras de Carver filtradas al español, la fase preliminar de traducción dio como resultado el borrador que transcribo a continuación:

Esta mañana fue algo. Un poco de nieve
yacía sobre el suelo. El sol flotaba en un claro
cielo azul. El mar era azul, y azul verdoso,
tan lejos como el ojo pudiera ver.

La versión preliminar de los cuatro primeros versos del poema revela ya características de la traducción que bien vale la pena mencionar. El proceso de traslación palabra por palabra ha producido un texto considerablemente sólido, inteligible en su significado y consistente en su estilo, que conserva la simplicidad de las estructuras sintácticas de Carver y que evita ampliar o contraer la construcción original con la inserción espuria de detalles, calificativos o elucidaciones innecesarias. En dos ocasiones, sin embargo (“Esta mañana fue algo” y “tan lejos como el ojo pudiera ver”), la traslación palabra por palabra del inglés al español desafía la naturalidad del discurso castellano; por un lado, la construcción privilegia la literalidad implacable sobre la claridad del sentido comunicativo; por otro, perjudica la familiaridad enunciativa de Carver e introduce un efecto de extrañeza en la lectura de la traducción que no figuraba en el original. La versión definitiva, pues, adapta y normaliza el discurso al habla his-

pana procurando restringir la intervención interpretativa del traductor y dotando sólo de naturalidad y apariencia espontánea una enunciación que era ya en un principio inteligible:

Esta mañana fue algo especial. Un poco de nieve
yacía sobre el suelo. El sol flotaba en un claro
cielo azul. El mar era azul y verdeazul
tan lejos como alcanzaba la vista.

Las correcciones que figuran en la versión final son poco notorias y, sin embargo, logran emular el tono del poema en inglés, mantienen su sencillez, su franqueza, y, sobre todo, se abstienen a toda costa de interferir en la intencionalidad original del texto: hacen inteligible el poema por medio de una expresión equivalente en naturalidad que desencadena la misma respuesta esperada por parte del lector. Veamos ahora otro fragmento:

***Crossed a field strewn with rocks
where snow had drifted. Kept going
until I reached the bluff.***

Transcribo en seguida el borrador, compuesto bajo los mismos preceptos que el anterior:

Crucé un campo con rocas desparramadas
donde la nieve se había amontonado. Continué
hasta que alcancé el risco.

De nuevo es posible aseverar con certeza que la traducción, aunque incipiente, es relativamente exitosa. El texto en general funciona: su sentido comunicativo, su significado inmediato y su intencionalidad ha logrado preservarse aun a pesar de que el borrador privilegia el aspecto formal del fragmento; por este mismo motivo, cualquier instancia de interpretación o glosa, cualquier tipo de reestructuración o reconstrucción no ha resultado sino prescindible. Palabra por palabra la traducción, a diferencia del ejemplo anterior, se ofrece natural al lector y renuncia a la necesidad de corregir o disfrazar las extrañezas que pudiesen saltar a la vista durante el proceso de lectura. El borrador, sin embargo, es poco agraciado: presenta una imagen, aunque comprensible, incómoda (“un campo con rocas desparramadas”) que bien amerita simplificación y, a nivel eufónico, un par de verbos en pasado con terminaciones cacofónicas (“Continué” y “alcancé”). Las composturas y reajustes que presenta la versión final, a

continuación, obedecen, pues, a un criterio de corte más estilístico que literal:

Crucé un campo esparcido de piedras
donde la nieve se había amontonado. Seguí
hasta alcanzar el acantilado.

La naturaleza estética de la revisión da, luego así, como resultado una traducción con mayor gracia y eufonía que, sin embargo, jamás se inmiscuye en la comprensión del texto, que no afecta o distorsiona el significado, que no complica la familiaridad de las estructuras y, sobre todo, que limita la mediación interpretativa, mas no la participación compositiva, del traductor. Algo similar ocurre con los últimos versos de “Esta mañana”:

***For when I turned back I didn't know
where I was. Until some birds rose up
from the gnarled trees. And flew
in the direction I needed to be going***

Veamos la traducción literal del borrador:

Porque cuando me di la vuelta no sabía
dónde estaba. Hasta que algunos pájaros se levantaron
de los árboles retorcidos. Y volaron
en la dirección que necesitaba seguir.

Incluso para una versión provisional puede asegurarse que la traducción es aceptable. Significado y sentido del acto comunicativo, simplicidad y familiaridad de la enunciación, nitidez e intencionalidad del discurso poético: aspectos, todos ellos, que quedan a la vez debidamente recogidos en un fragmento accesible y perspicuo. No obstante, la versión final presenta también alteraciones que, a diferencia de los ejemplos que ya hemos visto, responden al impulso interpretativo que se había querido restringir. Transcribo, pues, la versión definitiva:

Pues cuando regresé no sabía
dónde estaba. Hasta que algunas aves salieron
de los árboles retorcidos. Y volaron
en la dirección que yo necesitaba tomar.

El producto, a pesar de que no difiere considerablemente de la versión provisional, presenta cambios que favorecen la lectura del poema como entidad. Se ha sustituido “me di la vuelta” por

“regresé” como alternativa para *tuned back* puesto que el poema habla de un trance de paz y tranquilidad, una enajenación o súbito arrobamiento del que el poeta, precisamente, regresa: se trata, pues, de una marca de estado de ánimo y no, como podría entenderse en el borrador, de situación espacial o locación. “Aves” reemplaza a “pájaros” y “salieron” a “se levantaron” con tal de favorecer la inmediatez de la lectura; por último, “que yo necesitaba tomar” —un verbo de acción más enérgica, más decisiva— sustituye en la versión final a “que necesitaba seguir” con el objeto de reforzar la solemnidad de la voz habiendo llegado al final del poema, habiendo alcanzado el poeta la revelación cotidiana, la epifanía que el mundo ofrece esta mañana, como cada mañana: el pequeño descubrimiento que da cuenta de la nueva forma en que se observa el mundo. La traducción, pues, aunque busca escapar de toda adición exegética, se permite siempre considerar todas aquellas connotaciones que, sin caer en la añadidura apócrifa, puedan beneficiar la lectura de cada uno de los poemas de Carver como una entidad discursiva.

Terminada, luego entonces, la colocación de los cimientos —la primera etapa de traducción en la que las oraciones se trasladan “palabra por palabra” de un idioma a otro con el rigor casi intransigente que hemos estudiado en las versiones provisionales—, resulta desde luego necesaria, como hemos visto, una fase de revisión en la que el traductor manipula y corrige el resultado del proceso inicial en busca de sustituciones por conveniencia eufónica, construcciones que pudieran simplificarse y redacciones alternativas para maquillar o disimular los efectos innecesarios de extrañeza. Hemos también contemplado, sin embargo, que en el caso de los poemas de Carver la compatibilidad de los idiomas francamente reduce la revisión funcional a simples observaciones que favorezcan una lectura fluida, ininterrumpida y agradable. Para sustentar esta afirmación e ilustrar la naturaleza práctica de tales observaciones basta con revelar la evolución de otro breve fragmento con tal de cotejar la versión definitiva con la propuesta del traductor español Mariano Antolín Rato, publicada en la edición de *Bajo una luz marina* a la que se había aludido con anterioridad. El poema que cito ahora es “Donde el agua se encuentra con otras aguas”. Copio en seguida el original:

*I'll take all the time I please this afternoon
before leaving my place alongside this river:
It pleases me, loving rivers.
Loving them all the way back
to their source.
Loving everything that increases me.*

En la citada edición de *Bajo una luz marina*, el traductor Mariano Antolín Rato, que como la generalidad de los traductores españoles propugna por adaptar la traducción con el fin de producir textos “vivos” en los que domine un resabio de familiaridad castellana, se toma la libertad de diferir del original con gran evidencia. Aquí su traducción:

Me llevará todo el tiempo en que me complazco esta tarde
antes de dejar mi puesto a la orilla del río.
Me gustan, adoro los ríos.
Los adoro hasta su misma fuente.
Adoro todo lo que me hace crecer.⁵⁷

Mariano Antolín Rato produce una traducción que, bien mirada, no sólo contiene evidentes errores de comprensión de lectura (“en que me complazco esta tarde”) sino que enreda de manera peligrosa la sencillez natural del poema so pretexto de adaptar su tono al habla de la cultura española. El resultado, luego así, no sólo diverge del texto original de manera innecesaria: se vuelve también una versión del poema con marcas extremadamente locales. Sin mantener, pues, a la vista esta versión, y estimulado por un primer impulso que tal vez permitió que la subjetividad del lector venciera en un principio a la objetividad y el meticuloso escrutinio del traductor literal, el resultado de la primera fase de traducción del mismo fragmento es el siguiente:

Me tomaré todo el tiempo que tenga ganas esta tarde
antes de abandonar mi lugar al borde del río.
Me gustan, ríos encantadores.
El placer de sentir su curso
hasta el nacimiento.
De todo lo que me hace crecer.

El primer estadio de traducción trasluce notorias decisiones determinadas por las inevitables licencias de un lector impetuoso que a primera instancia se impone sobre la imparcialidad de un traductor que busca una literalidad ecuánime en su trabajo. Por

ejemplo, la determinación de traducir *I please* como “tenga ganas”, además de ser inexacta en correspondencia, resulta en México tan local como la de Mariano Antolín Rato en España; “ríos encantadores” revela un entendimiento equívoco del texto; la omisión en el borrador de la palabra *loving* que Carver se propone reiterar al comienzo de tres cláusulas distintas es también una elección desafortunada y, por último, “El placer de sentir su curso / hasta el nacimiento” pone de manifiesto una instancia de interpretación que es no sólo innecesaria sino también intolerable. Sometida a revisión escrupulosa, ésta es la versión final:

Me tomaré todo el tiempo que me plazca esta tarde
antes de dejar mi lugar al borde del río.
Me complace, esto de amar los ríos.
Amar todo su curso
hasta su nacimiento.
Amar todo lo que me hace crecer.

La comprensión de la lectura en términos de significado no varía en gran medida entre las versiones provisional y final; sin embargo, la versión revisada presenta, por una parte, alteraciones por conveniencia eufónica (la cacofonía en “tenga ganas” se reemplaza por un “me plazca” que suaviza la lectura y perfecciona además la equivalencia entre idiomas) y, por otra, correcciones que buscan regresar la traducción a una literalidad más precisa (“El placer de sentir” vuelve a “Amar” y la omisión implícita en “De todo” recupera la repetición original). Resulta, pues, menos arriesgado aseverar ahora que la traducción, en el caso de Carver, no sólo tolera la literalidad sino que parece exigirla. La versión final presenta también una incidencia de simplificación (“abandonar” vuelve a la economía enunciativa de “dejar” y evita la inserción de una connotación espuria) y un caso que reivindica una interpretación errónea (en contexto la palabra *loving* puede entenderse como verbo y como adjetivo y la versión final ha optado por desechar una calificación que la antipatía de Carver hacia los adjetivos difícilmente se habría permitido). La poesía carveriana, en conclusión a partir del cotejo de un mismo fragmento, parece mejorar a medida que el traductor borra las trazas de su mediación e injerencia.

La traducción, sin embargo, no deja nunca de ser una actividad condicionada. En su ejercicio, y especialmente en la tra-

ducción de poesía, jamás faltan incompatibilidades, rémoras y escollos imposibles de resolver que, lejos ya de las complicaciones formales, el traductor literario debe aprender a tolerar o resignarse a sacrificar. Y aunque en Carver sucede con poca frecuencia, *Insomnio de invierno* no ha logrado librarse del todo de tales impedimentos; en “Holgazanear”, por ejemplo, ha resultado imposible conservar en una sola palabra el insulto:

Malingerer! *my unde yelled at me...*

y la traducción se ha visto irremediamente obligada a incluir una glosa dentro del texto mismo que explique el significado de la palabra, consciente de la ligera alteración en el tono:

¡Te haces el enfermo!, mi tío me gritó...

Algo similar sucede en “Los jóvenes tragafuegos de la Ciudad de México”, en el que se ha buscado esquivar el problema que presenta la inserción de una palabra española seguida de su traducción en el cuerpo del poema—

They are called milusos. Which translates into ‘a thousand uses.’

—por medio de una aclaración en el texto traducido, que, aunque un tanto ingenua, espero afortunada:

Les llaman “milusos”. Eso significa los de mil usos.

Valdría citar, con intención también de prevenir al lector, un último ejemplo de pérdida irreparable en el poema “Esta noche en las Pampas”, en el que tres vocablos castellanos se entretujan en el discurso de Carver sin dar al lector una mayor impresión de extrañeza:

*On the pampas tonight a gaucho
on a tall horse slings
a bolas towards the sunset, west
into the Pacific*

La traducción, reticente a encontrar un equivalente en otro idioma —puesto que tal decisión implicaría la necesidad de una completa transculturación del poema, apartándolo de manera excesiva de su intención—, ha optado por señalar la diferencia

en la configuración lingüística por medio del uso de bastardillas, una marca a nivel tipográfico:

Esta noche en las *pampas* un *gaudio*
en un caballo alto arroja
unas *bolas* al atardecer, al poniente
del Pacífico.

Son éstas y otras pérdidas de delicadeza equiparable las que la traducción no sólo ha aprendido a admitir sino que se ha rehusado a anotar a pie de página a favor de una lectura ininterrumpida. De manera más general también cabría aquí mencionar otros pormenores, con cierto grado de dificultad a la hora de traducir, que forman parte del estilo de Carver: la recurrencia, por ejemplo, de construcciones como *outside the window*, que he traducido como “fuera de la ventana” tratando de mantener un mínimo de palabras; *upstream* o *walk up the road*, “río arriba” y “caminar calle abajo”, respectivamente; la esmerada atención que requieren las preposiciones en “Dormir” y la insistencia al titular poemas con gerundios que el español no tolera y debe reemplazar por infinitivos; pormenores, todos ellos, que, de no mencionarse con antelación, difícilmente ameritan la interrupción de la lectura.

Por todos los motivos que he tratado aquí de exponer, motivos quizás tan evidentes que a veces tienden a pasarse por alto; motivos tal vez tan sencillos como comprender que el mismo Carver pudo haber confinado su palabra a las formas clásicas de versificación y prefirió no hacerlo; como comprender que pudo haber construido un pretencioso aparato de simbolismos y prefirió no hacerlo; como comprender, sobre todo, que pudo haber encontrado la manera de explicar sus poemas fuera de sus poemas y, sin embargo, que prefirió no hacerlo: motivos todos por los que la presente traducción se determina a permanecer apegada al discurso estrictamente explícito que se imprime en la fuente. El procedimiento al que se somete la traducción de *Insomnio de invierno*, mismo que he intentado esbozar a lo largo de este capítulo, adopta como lineamiento restringir la intervención del traductor en todo momento que su juicio y su interpretación se vuelven prescindibles. La traducción, que en esta edición bilingüe acompaña en paralelo al texto en su idioma original, se ofrece pues como una versión literal de los poemas de Carver que, para el lector de habla hispana, recoge primordialmente el con-

tenido inmediato del original y, eludiendo en la medida de lo posible el aparato crítico o interpretativo que pudiera procesarlo o alterarlo, lo restituye y devuelve en un castellano legible que preserva la simplicidad, la fluidez, la soltura y la gracia intrínseca del texto fuente. El hecho de establecer el amparo de la enunciación manifiesta como la prioridad en el acto comunicativo de la traducción no la exenta, sin embargo, de cuidar los rasgos estilísticos y los eventuales recursos retóricos del original en aquellos casos en los que su custodia no afecte la precisión de la correspondencia. Si para el lector hispanohablante la presente edición basta para apreciar la esencia de la poética carveriana, también para el lector bilingüe puede llegar la traducción a ser de utilidad como un texto de apoyo para la lectura del original. Y es por este motivo que en el cuerpo de la traducción se prescinde de notas explicativas. Fuera de los confines del estudio preliminar, en todo sentido la presente edición renuncia a la exégesis, la interpretación, la aportación y el comentario. Las alusiones permanecen aludidas y las repeticiones repetidas. Esta traducción brinda, pues, al lector no una réplica, una variante o un esclarecimiento sino un traslado equivalente o, mejor dicho, correspondiente, de la poesía de Carver en idioma castellano.

El procedimiento de traducción que se ha intentado esbozar aquí, la literalidad casi intransigente que lucha por una fidelidad del poema tal cual se presenta al lector, habla ya del principio que rige la presente selección de los poemas de Raymond Carver como una unidad discursiva. En lugar de elegir un poemario que el propio Carver hubiera conformado y publicado en vida, *Insomnio de invierno* recoge una selección de poemas a partir de *All of Us*, la obra poética completa de Carver publicada póstumamente por Random House en 2000, y busca no una edición representativa, o cronológica, o temática, o completa, sino un libro de poemas que hable de Raymond Carver como poeta, que se ofrezca al lector como esa ventana a través de la cual el artista contempla el mundo en el que vive como la medida de todas las cosas. Tampoco se trata de una antología que ignore los poemas menos logrados y presente sólo aquellos que son trascendentales en su importancia, en su influencia en la literatura norteamericana o incluso en su belleza. La edición contempla poemas de todas las épocas, de tiempos en los que al poeta lo persiguen distintos fantasmas y tiempos en los que encuentra paz

en el curso del agua. El lector de *Insomnio de invierno* se halla a veces tendido con Carver mirando la lluvia por la ventana y a veces sumido con él en un libro de Heródoto o en la escala de saxofón de una banda de jazz. Tampoco, sin embargo, se trata de buscar la definición de Carver el hombre en el Carver poeta. *Insomnio de invierno* es ese mundo que duele, que conmueve, que incomoda, que amenaza, que entristece; ese mundo también que llena de esperanza, que seduce, que apasiona y que enternece; ese mundo, a fin de cuentas, que agoniza y también que muere: un mundo, que es el nuestro, visto a través de los ojos del poeta. La selección que constituye la presente edición habla, pues, de cómo el artista busca consuelo, de cómo un hombre sigue en pie de algún modo frente a su Némesis, de cómo un pez se mantiene firme contra la corriente.

JUAN CARLOS CALVILLO

NOTAS

Con el objeto de ofrecer una lectura más amable que modere la continua oscilación entre idiomas, y en vista además de que el objetivo principal del Estudio Preliminar es justificar precisamente un trabajo de traducción, en el cuerpo del mismo se ha optado por traducir todas las citas textuales a partir de fuentes en inglés.

1. Raymond Carver, "On Writing", en *Call If You Need Me* p. 88.
2. Michael Wood, citado por Lawrence Graver, "Raymond Carver", en Blanche H. Gelfant (ed), *The Columbia Companion*, p. 191.
3. *Vid* Carver, "Friendship", en *Call If You Need Me* p. 121, y William L. Stull, "Raymond Carver", en *Dictionary of Literary Biography*.
4. Carver, "Some Prose on *Poetry*", en *All of Us* pp. 265-267.
5. Robert Stone, citado por Stull, *op. cit.*
6. Carver, "John Gardner: The Writer as Teacher", en *Call If You Need Me* pp. 107-108.
7. *Ibid* p. 110.
8. Carver, citado por Stull, *op. cit.*
9. Carver, "John Gardner", p. 110.
10. Stull, *op. cit.*
11. *Loc. cit.*
12. *Loc. cit.*
13. *Vid* Alessandro Baricco, "El hombre que reescribía a Carver." *La Jornada Semanal*, agosto 29, 1999: pp. 2-3.
14. Stull, *op. cit.*
15. *Loc. cit.*
16. *Loc. cit.*
17. Carver, citado por Stull, *op. cit.*
18. Hilary Siebert, "Raymond Carver", en Erin Fallon y Susan Rochette-Crawley et al (ed), *A Reader's Companion* p. 97.
19. Irving Howe, citado por Stull, *op. cit.*
20. Stull, *op. cit.*
21. Roger K. Anderson, citado por Stull, *op. cit.*
22. *Loc. cit.*
23. Peter Kemp, citado por Stull, *op. cit.*
24. Siebert, *op. cit.*, pp. 96-98.
25. Tobias Wolff, citado por Siebert, *op. cit.*, p. 97.
26. David Lipsky, citado por Stull, *op. cit.*
27. *Vid* Ewing Campbell, "How Minimal Is Minimalism?", en R. C. Feddersen y Susan Lohafer et al (ed), *The Tales We Tell*, pp. 15-19, y Michael Trussler, "The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver."
28. Hilary Siebert, "Social Critique and Story Technique in the Fiction of Raymond Carver", en Feddersen, *op. cit.*, p. 21.
29. *Vid* Ewing Campbell, *Raymond Carver*, p. 52 y Siebert, "Carver", pp. 97-98.
30. Carver, citado por Trussler, *op. cit.*
31. *Loc. cit.*
32. Graver, *op. cit.*, p. 189.
33. Carver, "On Writing", p. 92.
34. Trussler, *op. cit.*
35. Alan Wilde, citado por Trussler, *op. cit.*
36. *Loc. cit.*
37. Arthur Brown, "Raymond Carver and Postmodern Humanism", p. 131.
38. Frank Kermode, citado por Graver, *op. cit.*, p. 189.
39. Graver, *op. cit.*, p. 189.
40. William L. Stull, citado por Brown, *op. cit.*, pp. 125-126.
41. Graver, *op. cit.*, p. 191.
42. Kathleen Shute, citada por John Powell, "The Stories of Raymond Carver: The Menace of Perpetual Uncertainty."
43. Marilynne Robinson, citada por Stull, *op. cit.*
44. Stull, *op. cit.*
45. Richard Ford, citado por Ann Charters, *The American Short Story*, pp. 1094-1095.
46. Tess Gallagher, "Introduction", en Carver, *All of Us*, pp. XXV-XXX.
47. Tess Gallagher, "Introduction to *A New Path to the Waterfall*", *ibid*, pp. 314-320.
48. *Ibid* pp. 314-319.
49. Jonathan Dee, citado por Stull, *op. cit.*
50. *Vid* Harold Schweizer, "The Very Short Stories of Raymond Carver".
51. *Loc. cit.*
52. Mariano Antolín Rato, "Introducción", en Carver, *Bajo una luz marina*, pp. 14-15.
53. Frank Kermode, "No tricks."
54. Gallagher, "Introduction", p. xxv.
55. *Ibid* p. xxiii.
56. Carver, "Fires", en *Call If You Need Me* pp. 93-94.
57. Carver, *Bajo una luz marina* traducción de Mariano Antolín Rato, pp. 85-86.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE RAYMOND CARVER

1. CARVER, Raymond. *All of Us* Estados Unidos: Vintage Books / Random House, 2000.
2. CARVER, Raymond. *Bajo una luz marina*. Traducción de Mariano Antolín Rato. España: Colección Visor de Poesía, 1990.
3. CARVER, Raymond. *Call If You Need Me* Estados Unidos: Vintage Books / Random House, 2001.
4. CARVER, Raymond. *Cathedral*. Estados Unidos: Vintage Books / Random House, 1983.
5. CARVER, Raymond. *What We Talk About When We Talk About Love* Estados Unidos: Vintage Books / Random House, 1981.
6. CARVER, Raymond. *Will You Please Be Quiet, Please?* Estados Unidos, Vintage Books / Random House, 1976.

CRÍTICA SOBRE CARVER Y SU MOMENTO

7. CAMPBELL, Ewing. *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. Estados Unidos: Twayne, 1992.
8. CHARTERS, Ann. *The American Short Story and Its Writer*. Estados Unidos: Bedford / St. Martin's, 2000.
9. FALLON, Erin y ROCHETTE-CRAWLEY, Susan et al, editores. *A Reader's Companion to the Short Story in English*. Estados Unidos: Greenwood Press, 2001.
10. FEDDERSEN, R. C. y LOHAFFER, Susan et al, editores. *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*. Estados Unidos: Greenwood Press, 1998.
11. GELFANT, Blanche H., editor. *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. Estados Unidos: Columbia University Press, 2001.
12. HAMILTON, Ian. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry in English*. Inglaterra: Oxford University Press, 1996.
13. RUNYON, Randolph. *Reading Raymond Carver*. Estados Unidos: Syracuse University Press, 1992.
14. SALTZMAN, Arthur M. *Understanding Raymond Carver*. Estados Unidos: University of South Carolina Press, 1988.

ARTÍCULOS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

15. BROWN, Arthur A. "Raymond Carver and Postmodern Humanism." *Critique* 31.2 (1990).
16. POWELL, John. "The Stories of Raymond Carver: The Menace of Perpetual Uncertainty." *Studies in Short Fiction* 31.4 (1994).
17. TRUSSLER, Michael. "The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver." *Studies in Short Fiction* 31.1 (1994).
18. KERMODE, Frank. "No Tricks." *London Review of Books* 22.20 (2000).
19. SCHWEIZER, Harold. "The Very Short Stories of Raymond Carver." *College Literature* 21.2 (1994).
20. STULL, William L. "Raymond Carver." *Dictionary of Literary Biography*. American Poets since World War II, Ser. 3, Vol. 120. (1992): GaleNet. Babson College Horn Lib., Babson Park, MA. Abril de 2006. <<http://www.galenet.com/>>.

Insomnio de invierno

DRINKING WHILE DRIVING

***It's August and I have not
read a book in six months
except something called The Retreat From Moscow
by Caulaincourt.
Nevertheless, I am happy
riding in a car with my brother
and drinking from a pint of Old Crow.
We do not have any place in mind to go,
we are just driving
If I dosed my eyes for a minute
I would be lost, yet
I could gladly lie down and sleep forever
beside this road.
My brother nudges me.
Any minute now, something will happen.***

BEBIENDO AL MANEJAR

Es agosto y no he
leído un solo libro en seis meses
excepto una cosa que se llama *La retirada de Moscú*
de Caulaincourt.
Sin embargo estoy feliz
conduciendo un auto con mi hermano
y bebiendo de una pinta de Old Crow.
No tenemos en mente ningún lugar adónde ir,
sólo conducimos.
Si cerrara mis ojos un minuto
me perdería, y aún
podría recostarme con gusto y dormir por siempre
al lado del camino.
Mi hermano me codea.
En cualquier momento algo va a pasar.

YOUR DOG DIES

*it gets run over by a van.
you find it at the side of the road
and bury it.
you feel bad about it.
you feel bad personally,
but you feel bad for your daughter
because it was her pet,
and she loved it so.
she used to croon to it
and let it sleep in her bed.
you write a poem about it.
you call it a poem for your daughter;
about the dog getting run over by a van
and how you looked after it,
took it out into the woods
and buried it deep, deep,
and that poem turns out so good
you're almost glad the little dog
was run over; or else you'd never
have written that good poem.
then you sit down to write
a poem about writing a poem
about the death of that dog
but while you're writing you
hear a woman scream
your name, your first name,
both syllables,
and your heart stops.
after a minute, you continue writing
she screams again.
you wonder how long this can go on.*

TU PERRO MUERE

lo atropella una camioneta.
lo encuentras al lado del camino
y lo entierras.
te sientes mal por ello.
te sientes mal en lo personal,
pero te sientes mal por tu hija
porque era su mascota,
y porque lo amaba tanto.
ella solía cantarle con voz suave
y dejarlo dormir en su cama.
escribes un poema de ello.
lo llamas un poema para tu hija,
sobre el perro atropellado por una camioneta
y cómo te encargaste de él,
lo llevaste al bosque
y lo enterraste muy, muy profundo,
y el poema resulta ser tan bueno
que estás casi contento porque al perrito
lo hayan atropellado, porque si no nunca
hubieras escrito tan buen poema.
luego te sientas a escribir
un poema sobre escribir un poema
sobre la muerte de ese perro,
pero mientras escribes
escuchas a una mujer gritar
tu nombre, tu nombre de pila,
las dos sílabas,
y tu corazón se detiene.
después de un minuto, continúas escribiendo.
ella vuelve a gritar.
te preguntas cuánto tiempo podrá esto seguir.

CHEERS

*Vodka chased with coffee. Each morning
I hang the sign on the door:*

OUT TO LUNCH

*but no one pays attention; my fiends
look at the sign and
sometimes leave little notes,
or else they call—Come out and play,
Ray-mond.*

*Once my son, that bastard,
slipped in and left me a colored egg
and a walking stick.
I think he drank some of my vodka.
And last week my wife dropped by
with a can of beef soup
and a carton of tears.
She drank some of my vodka, too, I think,
then left hurriedly in a strange car
with a man I'd never seen before.
They don't understand; I'm fine,
just fine where I am, for any day now
I shall be, I shall be, I shall be...*

*I intend to take all the time in this world,
consider everything even mirades,
yet remain on guard, ever
more careful, more watchful,
against those who would sin against me,
against those who would steal vodka,
against those who would do me harm.*

¡SALUD!

Vodka con café. Cada mañana
cuelgo el aviso en la puerta:

SALÍ A COMER

pero nadie le hace caso; mis amigos
ven el letrero y
a veces dejan notitas,
o, si no, gritan—*Sal a jugar;*
Raymond

Una vez mi hijo, ese bastardo,
se metió y me dejó un huevo de colores
y un bastón.
Creo que se tomó algo de mi vodka.
Y la semana pasada mi esposa pasó por aquí
con una lata de sopa de res
y un cartón de lágrimas.
También se tomó algo de mi vodka, creo,
y luego se fue muy de prisa en un coche extraño
con un hombre que yo nunca había visto.
No entienden; estoy bien,
estoy bien donde estoy, pues cualquier día de éstos
yo voy a ser, yo voy a ser, yo voy a ser...

Me pienso tomar todo el tiempo del mundo,
considerar todo, hasta los milagros,
y aun estar en guardia, cada vez
más cuidadoso, más atento,
contra esos que pecarían en contra mía,
contra esos que robarían vodka,
contra esos que me harían daño.

WINTER INSOMNIA

*The mind can't sleep, can only lie awake and
gorge, listening to the snow gather as
for some final assault.*

*It wishes Chekhov were here to minister
something—three drops of valerian, a glass
of rose water—anything it wouldn't matter:*

*The mind would like to get out of here
onto the snow. It would like to run
with a pack of shaggy animals, all teeth,*

*under the moon, across the snow, leaving
no prints or spoor; nothing behind.
The mind is sick tonight.*

INSOMNIO DE INVIERNO

La mente no puede dormir, puede sólo yacer despierta y atiborrarse de escuchar cómo la nieve se amontona como para un último asalto.

Quisiera ella que Chéjov estuviera aquí para ocuparse de algo —tres gotas de valeriana, un vaso de agua de rosas— lo que sea, no importaría.

A la mente le gustaría salir de aquí e ir a la nieve. Le gustaría correr con una manada de animales lanudos, toda dientes,

bajo la luna, cruzando la nieve sin dejar huellas o rastros, sin dejar nada atrás.
La mente está enferma esta noche.

THE SCRATCH

***I woke up with a spot of blood
over my eye. A scratch
halfway across my forehead. But
I'm sleeping alone these days.
Why on earth would a man raise his hand
against himself, even in sleep?
It's this and similar questions
I'm trying to answer this morning
As I study my face in the window.***

EL RASGUÑO

Me levanté con una mancha de sangre
sobre el ojo. Un rasguño
cruzando la mitad de mi frente.
Pero he dormido solo estos días.
¿Por qué demonios habría un hombre de levantar la mano
contra sí mismo, aun en sueños?
Ésta y otras preguntas similares
trato de contestar esta mañana.
Al estudiar mi rostro en la ventana.

FEAR

Fear of seeing a police car pull into the drive.
Fear of falling asleep at night.
Fear of not falling asleep.
Fear of the past rising up.
Fear of the present taking flight.
Fear of the telephone that rings in the dead of night.
Fear of electrical storms.
Fear of the cleaning woman who has a spot on her cheek!
Fear of dogs I've been told won't bite.
Fear of anxiety!
Fear of having to identify the body of a dead friend.
Fear of running out of money.
Fear of having too much, though people will not believe this.
Fear of psychological profiles.
Fear of being late and fear of arriving before anyone else.
Fear of my children's handwriting on envelopes.
Fear they'll die before I do, and I'll feel guilty.
Fear of having to live with my mother in her old age, and mine.
Fear of confusion.
Fear this day will end on an unhappy note.
Fear of waking up to find you gone.
Fear of not loving and fear of not loving enough.
Fear that what I love will prove lethal to those I love.
Fear of death.
Fear of living too long
Fear of death.
I've said that.

MIEDO

Miedo de ver una patrulla detenerse en la entrada.
Miedo de quedarse dormido de noche.
Miedo de no quedarse dormido.
Miedo de que el pasado brote.
Miedo de que el presente huya.
Miedo del teléfono que suena en la noche muerta.
Miedo de tormentas eléctricas.
¡Miedo de la mujer de servicio que tiene una mancha en la mejilla!
Miedo de perros que me han dicho no muerden.
¡Miedo de la ansiedad!
Miedo de tener que identificar el cuerpo de un amigo muerto.
Miedo de quedarme sin dinero.
Miedo de tener demasiado, aunque la gente no lo crea.
Miedo de los perfiles psicológicos.
Miedo de llegar tarde y miedo de llegar antes que nadie.
Miedo de la letra de mis hijos en los sobres.
Miedo de que mueran antes que yo, y de sentirme culpable.
Miedo de tener que vivir con mi madre en su vejez y en la mía.
Miedo de la confusión.
Miedo de que este día termine con una nota infeliz.
Miedo de levantarme para ver que te has ido.
Miedo de no amar y miedo de no amar lo suficiente.
Miedo de que lo que amo resulte letal para los que amo.
Miedo de la muerte.
Miedo de vivir demasiado.
Miedo de la muerte.
Eso ya lo dije.

THE MAN OUTSIDE

*There was always the inside and
the outside. Inside, my wife,
my son and daughters, rivers
of conversation, books, gentleness
and affection.*

*But then one night outside
my bedroom window someone—
something breathes, shuffles.
I rouse my wife and terrified
I shudder in her arms till morning*

*That space outside my bedroom
window! The few flowers that grow
there trampled down, the Camel
cigarette butts underfoot—
I am not imagining things.*

*The next night and the next
it happens, and I rouse my wife
and again she comforts me and
again she rubs my legs tense
with fiight and takes me in her embrace.*

*But then I begin to demand more
and more of my wife. In shame she
parades up and down the bedroom floor;
I driving her like a loaded wheelbarrow,
the cater and the cart.*

*Finally, tonight, I touch my wife lightly
and she springs awake anxious*

EL HOMBRE AFUERA

Siempre hubo el dentro y
el fuera. Dentro, mi esposa,
mi hijo y mis hijas, ríos
de conversación, libros, dulzura
y afecto.

Pero entonces una noche fuera
de la ventana de mi alcoba alguien—
algo, respira, arrastra los pies.
Despierto a mi esposa y aterrado
tiemblo en sus brazos hasta el amanecer.

¡Ese espacio fuera de la ventana
de mi alcoba! Las pocas flores que salen
ahí pisoteadas, las colillas
de Camel a mis pies—
no me estoy imaginando cosas.

La noche siguiente y la siguiente
vuelve a pasar, y despierto a mi esposa
y ella me vuelve a confortar y
vuelve a frotar mis piernas tensas
del miedo y me toma entre sus brazos.

Pero entonces empiezo a exigir más
y más de mi esposa. Avergonzada,
anda de arriba a abajo en el suelo de la alcoba,
yo la conduzco como una carretilla cargada,
el coche y el cochero.

Finalmente, esta noche, toco suavemente a mi esposa
y ella despierta con un salto, inquieta

*and ready. Lights on, nude, we sit
at the vanity table and stare frantically
into the glass. Behind us, two lips,
the reflection of a glowing cigarette.*

y lista. Con luz encendida, desnudos, nos sentamos
frente al tocador y clavamos desesperadamente los ojos
en el vidrio. Detrás de nosotros, dos labios,
el reflejo de un cigarrillo encendido.

READING

Every man's life is a mystery, even as yours is, and mine. Imagine a chateau with a window opening onto Lake Geneva. There in the window on warm and sunny days is a man so engrossed in reading he doesn't look up. Or if he does he marks his place with a finger, raises his eyes, and peers across the water to Mont Blanc, and beyond, to Selah, Washington, where he is with a girl and getting drunk for the first time. The last thing he remembers, before he passes out, is that she spit on him. He keeps on drinking and getting spit on for years. But some people will tell you that suffering is good for the character: You're free to believe anything. In any case, he goes back to reading and will not feel guilty about his mother drifting in her boat of sadness, or consider his children and their troubles that go on and on. Nor does he intend to think about the dear-eyed woman he once loved and her defeat at the hands of eastern religion. Her grief has no beginning and no end. Let anyone in the chateau, or Selah, come forward who might claim kin with the man who sits all day in the window reading

LEYENDO

La vida de cada hombre es un misterio, incluso
la tuya y la mía. Imagina
un château con una ventana abierta
al lago Ginebra. Allí en la ventana,
en días cálidos y soleados, hay un hombre
tan absorto en la lectura que no levanta
la vista. O si lo hace marca su lugar
con un dedo, levanta los ojos y atisba
sobre el agua el Mont Blanc
y, más allá, Selah, Washington,
donde está con una chica
emborrachándose *por primera vez*.
Lo último que recuerda, antes
de perder el conocimiento, es que ella le escupió.
Él continúa bebiendo
y recibiendo escupitajos durante años.
Pero algunas personas te dirán
que sufrir es bueno para el carácter.
Eres libre de creer lo que sea.
En todo caso, regresa
a la lectura y no
se sentirá culpable de su madre,
a la deriva en su barco de tristeza,
ni tomará en consideración a sus hijos
y sus problemas que siguen y siguen.
Tampoco pretende pensar
en la mujer de ojos claros que una vez amó
y su derrota a manos de la religión oriental.
Su dolor no tiene ni principio ni final.
Que cualquiera en el château, o en Selah,
se presente a reclamar parentesco con el hombre
que se sienta todo el día a leer en la ventana

like a picture of a man reading
Let the sun come forward.
Let me man himself come forward.
What in Hell can he be reading?

como la imagen de un hombre leyendo.
Que el sol se presente.
Que el hombre mismo se presente.
¿Qué demonios puede estar leyendo?

SPRING, 480 BC

***Enraged by what he called
the impertinence of the Hellespont
in blowing up a storm
which brought to a halt
his army of 2 million,
Herodotus relates
that Xerxes ordered 300
lashes be given
that unruly body of water besides
throwing in a pair of fetters, followed
by a branding with hot irons.
You can imagine
how this news was received
at Athens; I mean
that the Persians were on the march.***

PRIMAVERA, 480 A.C.

Encolerizado por lo que él llama
la impertinencia del Helesponto
por levantar una tormenta
que logró detener
a su ejército de dos millones,
Herodoto relata
que Xerxes mandó 300
azotes le dieran
a aquel rebelde cuerpo de agua además
de aventarle un par de grillos, y después
marcarlo con hierro ardiente.
Podrán imaginarse
cómo recibieron esta noticia
en Atenas; quiero decir,
que los persas estaban en camino.

LOOKING FOR WORK

***I've always wanted brook trout
for breakfast.***

***Suddenly, I find a new path
to the waterfall.***

***I begin to hurry.
Wake up,***

***my wife says,
you're dreaming***

***But when I try to rise,
the house tilts.***

***Who's dreaming?
It's noon, she says.***

***My new shoes wait by the door:
They are gleaming***

BUSCANDO TRABAJO

Siempre he querido trucha de arroyo
para desayunar.

De repente encuentro un nuevo camino
a la cascada.

Me empiezo a apresurar.
Despierta,

dice mi esposa,
estás soñando.

Pero cuando trato de levantarme,
la casa se inclina.

¿Quién está soñando?
Es mediodía, dice ella.

Mis nuevos zapatos aguardan en la puerta.
Están brillando.

MORNING, THINKING OF EMPIRE

*We press our lips to the enameled rim of the cups
and know this grease that floats
over the coffee will one day stop our hearts.
Eyes and fingers drop onto silverware
that is not silverware. Outside the window, waves
beat against the chipped walls of the old city.
Your hands rise from the rough tablecloth
as if to prophesy. Your lips tremble...
I want to say to hell with the future.
Our future lies deep in the afternoon.
It is a narrow street with a cart and driver,
a driver who looks at us and hesitates,
then shakes his head. Meanwhile,
I wolly crack the egg of a fine Leghorn chicken.
Your eyes film. You turn from me and look across
the rooftops at the sea. Even the flies are still.
I crack the other egg
Surely we have diminished one another.*

MAÑANA, PENSANDO EN EL IMPERIO

Presionamos los labios al borde esmaltado de las tazas
y sabemos que esta grasa que flota
sobre el café algún día detendrá nuestros corazones.
Ojos y dedos caen en la platería
que no es de plata. Fuera de la ventana, las olas
golpean las paredes roídas de la vieja ciudad.
Tus manos se levantan del áspero mantel
como para profetizar. Tus labios tiemblan...
Quiero decir al diablo con el futuro.
Nuestro futuro yace en lo profundo de la tarde.
Es una calle estrecha con un carro y un cochero,
un cochero que nos mira y vacila,
luego niega con la cabeza. Entretanto,
rompo fríamente el huevo de una fina gallina Leghorn.
Tus ojos filman. Me das la espalda y miras sobre
los techos el mar. Hasta las moscas están quietas.
Rompo el otro huevo.
Seguro nos hemos degradado el uno al otro.

THE COBWEB

***A few minutes ago, I stepped onto the deck
of the house. From there I could see and hear the water;
and everything that's happened to me all these years.
It was hot and still. The tide was out.
No birds sang. As I leaned against the railing
a cobweb touched my forehead.
It caught in my hair. No one can blame me that I turned
and went inside. There was no wind. The sea
was dead calm. I hung the cobweb from the lampshade.
Where I watch it shudder now and then when my breath
touches it. A fine thread. Intricate.
Before long before anyone realizes,
I'll be gone from here.***

LA TELARAÑA

Hace unos minutos salí a la solana
de la casa. Desde ahí podía ver y escuchar el agua
y todo lo que me ha pasado en todos estos años.
Hacía calor y había calma. La marea estaba baja.
Ningún pájaro cantaba. Cuando me apoyé contra la reja
una telaraña tocó mi frente.
Quedó atrapada en mi pelo. Nadie me puede culpar
por haberme dado la vuelta
e ido adentro. No había viento. El mar
en completa calma. Colgué la telaraña de la pantalla de la
lámpara.
Allí la veo estremecerse de vez en cuando, cuando mi aliento
la toca. Un hilo fino. Intrincado.
Dentro de poco, antes de que alguien se dé cuenta,
me habré ido de aquí.

THOSE DAYS

For C. M.

*Yes I remember those days,
Always young: always June or July;
Molly, her skirt rucked up over
Her knees, I in my logger-boots
My arm round her little waist,
We laughing doing*

onetwothree—glide!

onetwothree—glide!

in the warm kitchen,

*Fish chowder or venison steaks
On the stove, roses stroking
The bedroom window.
Across the pasture, the Nisqually River
We listened to at night.*

Oh how I wish

*I could be like those Chinook salmon,
Thrusting, leaping the falls,
Returning!
Not drunks and flakes and drift
drift*

ESOS DÍAS

Para C. M.

Sí que recuerdo esos días,
siempre joven, siempre junio o julio;
Molly, su falda arrugada sobre
sus rodillas, yo en mis botas de leñador
Mi brazo rodeando su pequeña cintura,
nosotros riendo, haciendo

undostres — ¡deslízate!

undostres — ¡deslízate!

en la cálida cocina,

guiso de pescado o carne de venado

en la estufa, rosas acariciando

la ventana de la habitación.

Al otro lado del prado, el río Nisqually
que escuchábamos de noche.

Ay cómo quisiera

poder ser como esos salmones de Chinook

empujando, brincando las cascadas,

¡regresando!

No pedazos y astillas y deriva

deriva

THE CONTACT

*Mark the man I am with.
He is soon to lose
His left hand, his balls, his
Nose and handsome moustache.*

*Tragedy is everywhere
Oh Jerusalem.*

*He raises his tea cup.
Wait.
We enter the cafe.
He raises his tea cup.
We sit down together.
He raises his tea cup.
Now.*

I nod.

Faces!

*His eyes, crossed,
Fall slowly out of his head.*

EL CONTACTO

Fijate en el hombre con el que estoy.
Pronto habrá de perder
su mano izquierda, sus bolas, su
nariz y su apuesto bigote.

La tragedia está por doquier
oh Jerusalén.

Levanta su taza de té.
Espera.
Entramos al café.
Levanta su taza de té.
Nos sentamos juntos.
Levanta su taza de té.
Ahora.

Asiento.

¡Caras!

Sus ojos, cruzados,
caen lentamente de su cabeza.

THE CURRENT

*These fish have no eyes
these silver fish that come to me in dreams,
scattering their roe and milt
in the pockets of my brain.*

*But there's one that comes—
heavy, scared, silent like the rest,
that simply holds against the current,*

*dosing its dark mouth against
the current, dosing and opening
as it holds to the current.*

LA CORRIENTE

Estos peces no tienen ojos
estos peces plateados que vienen a mí en sueños,
esparciendo su hueva y su lecha
en los bolsillos de mi cerebro.

Pero hay uno que viene—
pesado, con cicatrices, silencioso como el resto,
que simplemente se mantiene contra la corriente,

cerrando su oscura boca contra
la corriente, abriendo y cerrando
mientras se mantiene en la corriente.

**POEM FOR HEMINGWAY
& W. C. WILLIAMS**

*3 fat trout hang
 in the still pool
below the new
 steel bridge.
two friends
 come slowly up
the track.
 one of them,
ex-heavyweight,
 wears an old
hunting cap.
 he wants to kill,
that is catch & eat,
 the fish.
the other;
 medical man,
he knows the chances
 of that.
he thinks it fine
 that they should
simply hang there
 always
in the clear water:
 the two keep going
but they
 discuss it as
they disappear
 into the fading trees
& fields & light,
 upstream.*

POEMA PARA HEMINGWAY
& W. C. WILLIAMS

3 truchas gordas están suspendidas
 en el lago
bajo el nuevo
 puente de acero.
dos amigos
 caminan lentamente
sendero arriba.
 uno de ellos,
ex peso completo,
 lleva una vieja
gorra de caza.
 quiere matar,
es decir, pescar y comer
 los pescados.
el otro,
 hombre de medicina,
sabe las posibilidades
 de eso.
cree que está bien
 que sólo estén
suspendidos ahí
 siempre
en el agua clara.
 los dos siguen
pero lo
 discuten mientras
desaparecen
 en los árboles que se disipan
& los campos & la luz,
 río arriba.

ROMANTICISM

(For Linda Gregg,
after reading 'Classicism')

*The nights are very undear here
But if the moon is full, we know it.
We feel one thing one minute,
something else the next.*

ROMANTICISMO

*(Para Linda Gregg
después de leer "Clasicismo")*

Las noches son muy poco claras aquí.
Pero si la luna está llena, lo sabemos.
Sentimos una cosa un minuto,
otra distinta el que sigue.

READING SOMETHING IN THE RESTAURANT

*This morning I remembered the young man
with his book, reading at a table
by the window last night. Reading
amidst the coming and going of dishes
and voices. Now and then he looked
up and passed his finger across
his lips, as if pondering something
or quieting the thoughts inside
his mind, the going
and coming inside his mind. Then
he lowered his head and went back
to reading. That memory
gets into my head this morning
with the memory of
the girl who entered the restaurant
that time long ago and stood shaking her hair.
Then sat down across from me
without taking her coat off.
I put down whatever book it was
I was reading, and she at once
started to tell me there was
not a snowball's chance in hell
this thing was going to fly.
She knew it. Then I came around
to knowing it. But it was
hard. This morning, my sweet,
you ask me what's new
in the world. But my concentration
is shot. At the table next
to ours a man laughs and laughs
and shakes his head at what
another fellow is telling him.*

LEYENDO ALGO EN EL RESTAURANTE

Esta mañana recordé al joven
con su libro, leyendo en una mesa
junto a la ventana, anoche. Leyendo
en medio del ir y venir de los platos
y las voces. De vez en cuando levantaba
la vista y pasaba su dedo a través
de sus labios, como ponderando algo,
o acallando los pensamientos dentro
de su mente, el ir
y venir dentro de su mente. Entonces
bajaba la cabeza y regresaba
a la lectura. Ese recuerdo
se me mete a la cabeza esta mañana
con el recuerdo de
la chica que entró al restaurante
aquella vez tiempo atrás y se quedó allí agitando su pelo.
Luego se sentó frente a mí
sin quitarse el abrigo.
Dejé el libro que fuera
que estaba leyendo e inmediatamente
me empezó a decir que no había
ni la más mínima posibilidad
de que esto fuera a funcionar.
Ella lo sabía. Luego yo llegué
a saberlo. Pero era
duro. Esta mañana, mi cielo,
me preguntas qué hay de nuevo
en el mundo. Pero mi concentración
se ha disparado. En la mesa junto
a la nuestra un hombre ríe y ríe
y mueve la cabeza por lo que
otro tipo le dice.

*But what was that young man reading?
Where did that woman go?
I've lost my place. Tell me what it is
you wanted to know.*

¿Pero qué era lo que estaba leyendo ese joven?
¿Adónde fue esa mujer?
He perdido mi lugar. Dime qué es
lo que querías saber.

MEMORY

*She lays her hand on his shoulder
at the checkout stand. But he won't
go with her, and shakes his head.*

*She insists! He pays. She walks out
with him to his big car; takes one look,
laughs at it. Touches his cheek.*

*Leaves him with his groceries
in the parking lot. Feeling foolish.
Feeling diminished. Still paying*

RECUERDO

Ella pone la mano en su hombro
en el mostrador de la recepción. Pero él no
se irá con ella, y niega con la cabeza.

¡Ella insiste! Él paga. Ella sale
con él hasta su gran auto, echa un vistazo,
se ríe de él. Toca su mejilla.

Lo deja con sus provisiones
en el estacionamiento. Se siente un idiota.
Se siente degradado. Todavía pagando.

BETRAYAL

*like bad credit
begins with the fingers
their lies*

TRAICIÓN

como el mal crédito
comienza con los dedos
sus mentiras

AFTER RAINY DAYS

*After rainy days and the same serious doubts—
strange to walk past the golf course,
sun overhead, men putting or teeing whatever
they do on those green links. To the river that flows
past the clubhouse. Expensive houses on other side
of the river; a dog barking at this kid
who revs his motorcycle. To see a man fighting
a large salmon in the water just below
the footbridge. Where a couple of joggers have stopped
to watch. Never in my life have I seen anything
like this! Stay with him, I think, breaking
into a run. For Christ's sake, man, hold on!*

DESPUÉS DE DÍAS LLUVIOSOS

Después de días lluviosos y las serias dudas de siempre—
extraño pasar por el campo de golf,
el sol sobre la cabeza, hombres colocando la pelota
o dando el golpe, lo que sea
que hacen en esos links. El río que fluye
por la casa club. Casas costosas a ambos lados
del río, un perro ladrándole a este niño
que acelera su motocicleta. Ver a un hombre luchando
con un gran salmón en el agua justo bajo
el puente. Donde un par de corredores se ha detenido
a mirar. ¡Nunca en mi vida había visto algo
parecido! Quédate con él, pienso, échate
a correr. ¡Por amor de Dios, hombre, resiste!

A SUMMER IN SACRAMENTO

*we have been looking at cars lately
my wife has in mind
a 1972 Pontiac Catalina conv
bucket seats power everything
but I've had my eye on a little
red & white 71 Olds Cutlass,
A/C R&H wsw tires
low mileage & 500 cheaper
but I like convertibles too
we've never owned a really good car*

*most of our bills are paid
& we can afford another car
still
a couple of grand is a lot of money
& a yr ago we wd have taken it
& fled to Mexico*

*the rent's due Thursday
but we can pay it
by God there's nothing like
being able to meet your responsibilities*

*on my birthday May 25
we spent 60 dollars or more
on dinner wine cocktails
& a movie
at dinner we cd hardly find anything to talk about
though we smiled at each other
frequently*

we've gone to a lot of movies the last few months

UN VERANO EN SACRAMENTO

hemos estado buscando coches últimamente
mi esposa tiene en mente
un Pontiac Catalina 1972 convertible
asientos envolventes potencia y todo
pero yo he puesto el ojo en un pequeño
Olds Cutlass 71 rojo con blanco
A/A R&H llantas cara blanca
con poco millaje & 500 más barato
pero también me gustan los convertibles
nunca hemos tenido un coche realmente bueno

la mayoría de nuestros recibos están pagados
& nos alcanza para otro coche
aun así
dos mil es mucho dinero
& hace un año lo habríamos tomado
& nos habríamos escapado a México

el alquiler se vence el martes
pero podemos pagarlo
por Dios no hay nada como
poder cumplir con tus responsabilidades

en mi cumpleaños el 25 de mayo
nos gastamos 60 dólares o más
en la cena vino cocteles
& una película
en la cena apenas podíamos encontrar algo de qué hablar
aunque nos sonreíamos el uno al otro
con frecuencia

hemos ido a ver muchas películas los últimos meses

*this Friday night
I am to meet a girl I have been seeing
now & then since Christmas
nothing serious
on my part
but we make it well together
& I'm flattered
with the little attentions she shows me
& flattered too
she wants to marry me
if I will get a Reno divorce soon*

*I will have to think about it
a few days ago
an attractive woman I'd never seen before
who called herself Sue Thompson
a neighbor
came to the door & told me
her 15 yr old foster son had been observed
raising my 7 yr old daughter's dress*

*the boy's juvenile parole officer wd like
to ask my daughter some questions*

*last night at still another movie
an older man took me by the shoulder
in the lobby asked me—
where're you going Fred?—
shitman I said
you have the wrong fella*

*when I woke up this morning
I ad still feel his hand there*

almost

el viernes por la noche
habré de salir con una chica que he estado viendo
de vez en cuando desde Navidad
nada serio
de mi parte
pero la hacemos bien juntos
& me siento halagado
por las pequeñas atenciones que me tiene
& halagado también
porque quiere casarse conmigo
si consigo pronto un divorcio en Reno

tendré que pensarlo
hace unos días
una mujer atractiva que nunca había visto antes
que se hace llamar Sue Thompson
una vecina
llegó a la puerta & me dijo
que a su hijo adoptivo de 15 años se le había visto
levantando el vestido de mi hija de 7 años

al oficial de menores en libertad condicional le gustaría
hacerle algunas preguntas a mi hija

anoche viendo aún otra película
un hombre viejo me tomó del hombro
en el vestíbulo me preguntó—
¿adónde vas Fred?
mierdahombre dije
te equivocaste de tipo

cuando me levanté esta mañana
aún podía sentir su mano ahí

casi

SOMETHING IS HAPPENING

***Something is happening to me
if I can believe my
senses this is not just
another distraction dear
I am tied up still
in the same old skin
the pure ideas and ambitious yearnings
the clean and healthy cock
at all costs
but my feet are beginning
to tell me things about
themselves
about their new relationship to
my hands heart hair and eyes***

***Something is happening to me
if I could I would ask you
have you ever felt anything similar
but you are already so far
away tonight I do not think
you would hear besides
my voice has also been affected***

***Something is happening to me
do not be surprised if
waking someday soon in this bright
Mediterranean sun you look
across at me and discover
a woman in my place
or worse
a strange whitehaired man
writing a poem***

ALGO ESTÁ PASANDO

Algo me está pasando
si puedo confiar en mis
sentidos esto no es sólo
otra distracción querida
todavía sigo atado
a la misma piel de siempre
las ideas puras y anhelos ambiciosos
la verga limpia y saludable
a toda costa
pero mis pies empiezan
a decirme cosas de
ellos mismos
de su nueva relación con
mis manos corazón pelo y ojos

Algo me está pasando
si pudiera te preguntaría
si has sentido alguna vez algo similar
pero de por sí estás ya tan lejos
esta noche que no creo
que escuches además
mi voz también resultó afectada

Algo me está pasando
no te sorprendas si
al despertar algún día pronto en este brillante
sol mediterráneo te volteas
a mirarme y te encuentras
una mujer en mi lugar
o peor
un extraño hombre de pelo blanco
escribiendo un poema

*one who can no longer form words
who is simply moving his lips
trying
to tell you something*

uno que ya no pueda formar palabras
que esté simplemente moviendo los labios
tratando
de decirte algo

**FOR THE EGYPTIAN COIN TODAY,
ARDEN, THANK YOU**

*As I stare at the smoothly worn portrait of
The Sphinx, surrounded by a strange fading landscape,
I recall the remoteness of my own hands pulling
Themselves awake this morning shaky, ready to begin
Their terrible round of questioning*

PARA LA MONEDA EGIPCIA HOY,
ARDEN, GRACIAS

Al mirar el suavemente gastado retrato de la Esfinge, rodeada de un extraño paisaje desvanecido, recuerdo lo remoto de mis propias manos estirándose para despertar esta mañana, temblorosas, listas para empezar su terrible ronda de cuestionamientos.

MOTHER

*My mother calls to wish me a Merry Christmas
And to tell me if this snow keeps on
she intends to kill herself. I want to say
I'm not myself this morning please
give me a break. I may have to borrow a psychiatrist
again. The one who always asks me the most fertile
of questions, 'But what are you really feeling?'
Instead, I tell her one of our skylights
has a leak. While I'm talking the snow is
melting onto the couch. I say I've switched to All-Bran
so there's no need to worry any longer
about me getting cancer, and her money coming to an end.
She hears me out. Then informs me
she's leaving this goddamn place. Somehow. The only time
she wants to see it, or me again, is from her coffin.
Suddenly, I ask if she remembers the time Dad
was dead drunk and bobbed the tail of the Labrador pup.
I go on like this for a while, talking about
those days. She listens, waiting her turn.
It continues to snow. It snows and snows
as I hang on the phone. The trees and rooftops
are covered with it. How can I talk about this?
How can I possibly explain what I'm feeling?*

MADRE

Mi madre llama para desearme feliz Navidad.
Y para decirme que si esta nieve sigue
se piensa suicidar. Quiero decirle
que no soy yo mismo esta mañana, que por favor
me deje en paz. Puede que necesite pedir un psiquiatra prestado
otra vez. El que siempre me hace la más fértil
de las preguntas: “¿Pero qué es lo que *realmente* sientes?”
En vez de eso le digo que uno de nuestros tragaluces
tiene una gotera. En lo que hablo, la nieve se
derrite en el sofá. Le digo que he cambiado a All-Bran,
así que no tiene que preocuparse más
por que me dé cáncer y su dinero se llegue a terminar.
Me escucha. Luego me informa
que se va de *este maldito lugar*. De algún modo. La próxima vez
que quiere verlo, o a mí, es desde su ataúd.
De repente pregunto si recuerda aquella vez que papá
estaba totalmente borracho y meneó la cola de ese
labrador cachorro.
Sigo con esto por un rato, hablando de
esos días. Ella escucha esperando su turno.
Sigue nevando. Nieva y nieva
en lo que cuelgo el teléfono. Los árboles y los techos
están cubiertos de nieve. ¿Cómo puedo hablar de esto?
¿Cómo podría explicar lo que siento?

MY DAUGHTER AND APPLE PIE

*She serves me a piece of it a few minutes
out of the oven. A little steam rises
from the slits on top. Sugar and spice—
cinnamon—baked into the crust.
But she's wearing these dark glasses
in the kitchen at ten o'clock
in the morning—everything nice—
as she watches me break off
a piece, bring it to my mouth,
and blow on it. My daughter's kitchen,
in winter. I fork the pie in
and tell myself to stay out of it.
She says she loves him. No way
could it be worse.*

MI HIJA Y PAY DE MANZANA

Me sirve un pedazo pocos minutos después
de salido del horno. Un poco de vapor escapa
por las rendijas de arriba. Azúcar y especia
—canela— quemadas en la tapa.
Pero usa esos lentes oscuros
en la cocina a las diez
de la mañana —todo bonito—
mientras me mira partir
un pedazo, llevármelo a la boca
y soplarle. La cocina de mi hija,
en invierno. Levanto el pay con el tenedor
y me digo a mí mismo no meterme en el asunto.
Dice que lo ama. De ningún modo
podría ser peor.

SIMPLE

*A break in the clouds. The blue
outline of the mountains.
Dark yellow of the fields.
Black river: What am I doing here,
lonely and filled with remorse?*

*I go on casually eating from the bowl
of raspberries. If I were dead,
I remind myself, I wouldn't
be eating them. It's not so simple.
It is that simple.*

SIMPLE

Una abertura entre las nubes. El contorno
azul de las montañas.
El amarillo oscuro de los campos.
El río negro. ¿Qué hago aquí,
solo y lleno de remordimientos?

Con toda tranquilidad sigo comiendo del tazón
de frambuesas. Si estuviera muerto,
me recordé a mí mismo, no las
estaría comiendo. No es tan simple.
Es así de simple.

THE SCHOOLDESK

*The fishing in Lough Arrow is piss-poor:
Too much rain, too much high water:
They say the mayfly hatch has come
and gone. All day I stay put
by the window of the borrowed cottage
in Ballindoon, waiting for a break
in the weather: A turf fire smokes
in the grate, though no romance
in this or anything else
here. Just outside the window an old iron
and wood schooldesk keeps me company.
Something is carved into the desk under
the inkwell. It doesn't matter
what; I'm not curious. It's enough
to imagine the instrument
that gouged those letters.*

*My dad is dead,
and Mother slips in and out of her mind.
I can't begin to say how bad it is
for my grown-up son and daughter:
They took one long look at me
and tried to make all my mistakes.
More's the pity. Bad luck for them,
my sweet children. And haven't I mentioned
my first wife yet? What's wrong with me
that I haven't? Well, I can't anymore.
Shouldn't, anyway. She claims
I say too much as it is.
Says she's happy now, and grinds her teeth.
Says the Lord Jesus loves her;
and she'll get by. That love*

LA BANCA DE ESCUELA

La pesca en Lough Arrow es pobre como meados.
Demasiada lluvia, el agua demasiado crecida.
Dicen que la salida de la efímera
ya pasó. Todo el día me quedo
cerca de la ventana de la casita prestada
en Ballindoon, esperando que el clima
me dé una oportunidad. El fuego de un tepe
echa humo en la chimenea, aunque sin romance
en esto o en cualquier otra cosa
aquí. Fuera de la ventana una vieja
banca de escuela de hierro y madera me acompaña.
Hay algo tallado en la banca bajo
el tintero. No importa
qué; no tengo curiosidad. Es suficiente
con imaginarse el instrumento
que hizo esas letras.

 Mi padre está muerto,
y Madre va y viene de la locura.
No puedo empezar a decir lo mal que les va
a mi hijo e hija mayores.
Me echaron un buen vistazo
y trataron de cometer todos mis errores.
Es una lástima. Mala suerte para ellos,
mis dulces niños. Y ¿no he mencionado
a mi primera esposa todavía? ¿Qué me pasa
como para no hacerlo? Bueno, no puedo más.
No debo, de cualquier modo. Ella reclama
que digo demasiado de por sí.
Dice que es feliz ahora, y rechina los dientes.
Dice que el Señor Jesús la ama,
y que verá cómo arreglárselas. Ese amor

*of my life over and done with. But what
does that say about my life?
My loved ones are thousands of miles away.
But they're in this cottage too,
in Ballindoon. And in every
hotel room I wake up in these days.*

*The rain has let up.
And the sun has appeared and small
clouds of unexpected mayflies,
proving someone wrong. We move
to the door in a group, my family and I.
And go outside. Where I bend over the desk
and run my fingers across its rough surface.
Someone laughs, someone grinds her teeth.
And someone, someone is pleading with me.
Saying 'For Christ's sake, don't
turn your back on me.'*

*An ass and cart pass down the lane.
The driver takes the pipe from his mouth
and raises his hand.
There's the smell of lilacs in the damp air:
Mayflies hover over the lilacs,
and over the heads of my loved ones.
Hundreds of mayflies.
I sit on the bench. Lean
over the desk. I can remember
myself with a pen. In the beginning
looking at pictures of words.
Learning to write them, slowly,
one letter at a time. Pressing down.
A word. Then the next.
The feeling of mastering something
The excitement of it.
Pressing hard. At first
the damage confined to the surface.
But then deeper:*

de mi vida que se acabó y terminó. ¿Pero qué dice eso de mi vida?
Mis seres queridos están a miles de millas de aquí.
Pero están en esta casita también,
en Ballindoon. Y en cada
cuarto de hotel en el que me despierto estos días.

La lluvia ha amainado.
Y el sol ha aparecido y pequeñas
nubes de efímeras inesperadas,
que demuestran que alguien estaba en el error. Nos movemos
a la puerta en un grupo, mi familia y yo.
Y vamos afuera. Donde inclino la banca
y paso mis dedos por la superficie áspera.
Alguien ríe, alguien rechina los dientes.
Y alguien, alguien me suplica.
Dice: “Por el amor de Dios, no
me des la espalda.”

Un asno y una carreta pasan camino abajo.
El carretero se quita la pipa de la boca
y levanta la mano.
Hay un olor a lilas en el aire húmedo.
Las efímeras se ciernen sobre las lilas
y sobre las cabezas de mis seres queridos.
Cientos de efímeras.
Me siento en la banca. Me inclino
sobre el escritorio. Me puedo recordar
con una pluma. Al principio,
mirando ilustraciones de palabras.
Aprendiendo a escribirlas, lentamente,
una letra a la vez. Presionando.
Una palabra. Luego la siguiente.
La sensación de llegar a dominar algo.
El entusiasmo de ello.
Oprimiendo fuerte. Al principio
el daño reducido sólo a la superficie.
Pero luego más profundo.

*These blossoms. Lilacs.
How they fill the air with sweetness!
Mayflies in the air as the cart
goes by—as the fish rise.*

Estas flores. Lilas.
¡Cómo llenan el aire de dulzura!
Efímeras en el aire mientras la carreta
pasa—mientras los peces salen.

AT LEAST

*I want to get up early one more morning
before sunrise. Before the birds, even.
I want to throw cold water on my face
and be at my work table
when the sky lightens and smoke
begins to rise from the chimneys
of the other houses.
I want to see the waves break
on this rocky beach, not just hear them
break as I did all night in my sleep.
I want to see again the ships
that pass through the Strait from every
seafaring country in the world—
old, dirty freighters just barely moving along
and the swift new cargo vessels
painted every color under the sun
that cut the water as they pass.
I want to keep an eye out for them.
And for the little boat that plies
the water between the ships
and the pilot station near the lighthouse.
I want to see them take a man off the ship
and put another up on board.
I want to spend the day watching this happen
and reach my own conclusions.
I hate to seem greedy—I have so much
to be thankful for already.
But I want to get up early one more morning, at least.
And go to my place with some coffee and wait.
Just wait, to see what's going to happen.*

CUANDO MENOS

Quiero levantarme temprano una mañana más,
antes del amanecer. Antes que las aves incluso.
Quiero echarme agua fría en la cara
y estar ante mi escritorio
cuando el cielo se ilumine y el humo
comience a salir de las chimeneas
de las otras casas.
Quiero ver las olas romper
en esta playa rocosa, no sólo oírlas
romper como lo hice toda la noche en el sueño.
Quiero ver de nuevo los barcos
que pasan por el estrecho de cada
país marinero del mundo—
buques viejos y sucios que apenas se mueven
y los nuevos y rápidos navíos de carga
pintados de todos colores bajo el sol
que cortan el agua al pasar.
Quiero estar alerta para ellos.
Y para el pequeño bote que surca
el agua entre los barcos
y la estación de práctico cerca del faro.
Quiero verlos bajar un hombre del barco
y subir otro a bordo.
Quiero pasar el día viendo cómo sucede
y llegar a mis propias conclusiones.
Odio parecer egoísta, tengo ya mucho
por qué estar agradecido.
Pero quiero levantarme temprano una mañana más,
cuando menos.
E irme a mi lugar con un poco de café y esperar.
Sólo esperar, a ver qué es lo que pasa.

**LATE NIGHT
WITH FOG AND HORSES**

*They were in the living room. Saying their
goodbyes. Loss ringing in their ears.
They'd been through a lot together, but now
they couldn't go another step. Besides, for him
there was someone else. Tears were falling
when a horse stepped out of the fog
into the front yard. Then another, and
another. She went outside and said,
'Where did you come from, you sweet horses?'
and moved in amongst them, weeping
touching their flanks. The horses began
to graze in the front yard.
He made two calls: one call went straight
to the sheriff—'someone's horses are out.'
But there was that other call, too.
Then he joined his wife in the front
yard, where they talked and murmured
to the horses together. (Whatever was
happening now was happening in another time.)
Horses cropped the grass in the yard
that night. A red emergency light
flashed as a sedan crept in out of fog
Voices carried out of the fog
At the end of that long night,
when they finally put their arms around
each other, their embrace was full of
passion and memory. Each recalled
the other's youth. Now something had ended,
something else rushing in to take its place.
Came the moment of leave-taking itself.
'Goodbye, go on,' she said.
And the pulling away.*

TARDE POR LA NOCHE CON NIEBLA Y CABALLOS

Estaban en la sala. Se decían adiós. La pérdida zumbaba en sus oídos. Habían pasado muchas cosas juntos, pero ahora no podían dar otro paso. Aparte, para él había alguien más. Lágrimas caían en el momento en que un caballo salió de la niebla en el jardín del frente. Luego otro, y otro más. Ella salió y dijo: “¿De dónde vienen, lindos caballos?” y se movió entre ellos, llorando, tocando sus costados. Los caballos empezaron a pastar en el jardín del frente. Él hizo dos llamadas: una llegó directo al sheriff: “Los caballos de alguien andan sueltos.” Pero hubo esa otra llamada también. Luego acompañó a su esposa en el jardín del frente, donde juntos le hablaron y murmuraron a los caballos. (Lo que sea que ocurría ahora ocurría en otro tiempo.) Los caballos cortaron el pasto del jardín aquella noche. Una luz roja de emergencia destelló al tiempo que un sedán se acercaba por la niebla. Voces en la niebla. Al cabo de esa larga noche, cuando finalmente se rodearon con los brazos el uno al otro, su abrazo estuvo lleno de pasión y recuerdo. Cada quien recordó la juventud del otro. Ahora algo había terminado, algo más se precipitaba en su lugar. Llegó el momento de la despedida misma. “Adiós, vete ya”, dijo ella. Y luego arrancó.

*Much later;
he remembered making a disastrous phone call.
One that had hung on and hung on,
a malediction. It's boiled down
to that. The rest of his life.
Malediction.*

Mucho después,
él recordó haber hecho una llamada desastrosa.
Una que había esperado y esperado,
una maldición. Todo se reduce
a eso. El resto de su vida.
Maldición.

WHERE THEY'D LIVED

*Everywhere he went that day he walked
in his own past. Kicked through piles
of memories. Looked through windows
that no longer belonged to him.
Work and poverty and short change.
In those days they'd lived by their wills,
determined to be invincible.
Nothing could stop them. Not
for the longest while.*

*In the motel room
that night, in the early morning hours,
he opened a curtain. Saw clouds
banked against the moon. He leaned
closer to the glass. Cold air passed
through and put its hand over his heart.
I loved you, he thought.
Loved you well.
Before loving you no longer.*

DONDE HABÍAN VIVIDO

Adonde fuera ese día, él caminaba
por su propio pasado. Caminaba a patadas entre pilas
de recuerdos. Miraba por ventanas
que ya no le pertenecían.
Trabajo y pobreza e injusticias.
En esos días habían vivido a su voluntad,
decididos a ser invencibles.
Nada podría detenerlos. No
por un buen rato.

En el cuarto del motel
esa noche, en las tempranas horas de la mañana,
abrió una cortina. Vio nubes
acumuladas contra la luna. Se inclinó
más cerca del vidrio. Pasó un aire frío
por ahí y le puso la mano sobre el corazón.
Te amaba, pensó él.
Te amaba mucho.
Antes de dejar de amarte.

SUNDAY NIGHT

***Make use of the things around you.
This light rain
Outside the window, for one.
This cigarette between my fingers,
These feet on the couch.
The faint sound of rock-and-roll,
The red Ferrari in my head.
The woman bumping
Drunkenly around in the kitchen...
Put it all in,
Make use.***

NOCHE DE DOMINGO

Haz uso de las cosas que te rodean.
Esta lluvia leve
fuera de la ventana, por lo pronto.
Este cigarro entre mis dedos,
estos pies en el sillón.
El débil sonido del rock-and-roll,
el Ferrari rojo en mi cabeza.
La mujer dando tumbos
borracha por la cocina...
Mételo todo,
haz uso.

BEGINNINGS

***Once
there was a plumb-line
sunk deep into the floor
of a spruce valley
nr Snohomish
in the Cascades
that passed under
Mt Rainier, Mt Hood,
and the Columbia River
and came up
somewhere
in the Oregon rainforest
wearing
a fern leaf.***

INICIOS

Una vez
había una plomada
hundida en el suelo
de un valle de abetos falsos
crca de Snohomish
en las Cascadas
que pasaban bajo
monte Rainier, monte Hood,
y el río Columbia
y salía
en algún lugar
de la selva tropical de Oregon
vestida
de hojas de helechos.

THIS MORNING

This morning was something. A little snow lay on the ground. The sun floated in a dear blue sky. The sea was blue, and blue-green, as far as the eye could see. Scarcely a ripple. Calm. I dressed and went for a walk—determined not to return until I took in what Nature had to offer. I passed close to some old, bent-over trees. Crossed a field strewn with rocks where snow had drifted. Kept going until I reached the bluff. Where I gazed at the sea, and the sky, and the gulls wheeling over the white beach far below. All lovely. All bathed in a pure cold light. But, as usual, my thoughts began to wander. I had to will myself to see what I was seeing and nothing else. I had to tell myself this is what mattered, not the other. (And I did see it, for a minute or two!) For a minute or two it crowded out the usual musings on what was right, and what was wrong—duty, tender memories, thoughts of death, how I should treat with my former wife. All the things I hoped would go away this morning. The stuff I live with every day. What I've trampled on in order to stay alive. But for a minute or two I did forget myself and everything else. I know I did. For when I turned back I didn't know where I was. Until some birds rose up

ESTA MAÑANA

Esta mañana fue algo especial. Un poco de nieve yacía sobre el suelo. El sol flotaba en un claro cielo azul. El mar era azul y verdeazul, tan lejos como alcanzaba la vista. Difícilmente una ola. Calma. Me vestí y salí a dar un paseo, decidido a no regresar hasta tomar lo que la Naturaleza tenía que ofrecer. Pasé cerca de unos viejos árboles retorcidos. Crucé un campo esparcido de piedras donde la nieve se había amontonado. Seguí hasta alcanzar el acantilado. Ahí miré largamente el mar y el cielo y las gaviotas revoloteando sobre la playa blanca abajo a lo lejos. Todo precioso. Todo bañado de una luz pura y fría. Pero, como siempre, mis pensamientos empezaron a dar vueltas. Tuve que poner de mi parte para ver lo que estaba viendo y nada más. Tuve que decirme a mí mismo que **esto** era lo que importaba, no lo demás. (¡Y sí logré verlo durante un minuto o dos!) Durante un minuto o dos logré desplazar las reflexiones habituales sobre lo que estaba bien y lo que estaba mal—obligaciones, recuerdos tiernos, pensamientos de muerte, cómo debía llevarme con mi ex esposa. Todas las cosas que esperaba se fueran esta mañana. Las cosas con las que vivo cada día. Lo que he pisoteado para poder seguir vivo. Pero durante un minuto o dos pude olvidarme de mí mismo y de todo lo demás. Sé que lo hice. Pues cuando regresé no sabía dónde estaba. Hasta que algunas aves salieron

*from the gnarled trees. And flew
in the direction I needed to be going*

de los árboles retorcidos. Y volaron
en la dirección que yo necesitaba tomar.

HAPPINESS

*So early it's still almost dark out.
I'm near the window with coffee,
and the usual early morning stuff
that passes for thought.
When I see the boy and his friend
walking up the road
to deliver the newspaper:
They wear caps and sweaters,
and one boy has a bag over his shoulder.
They are so happy
they aren't saying anything these boys.
I think if they could, they would take
each other's arm.
It's early in the morning
and they are doing this thing together:
They come on, slowly.
The sky is taking on light,
though the moon still hangs pale over the water:
Such beauty that for a minute
death and ambition, even love,
doesn't enter into this.
Happiness. It comes on
unexpectedly. And goes beyond, really,
any early morning talk about it.*

FELICIDAD

Tan temprano que afuera está casi oscuro todavía.
Estoy cerca de la ventana con café
y el tipo usual de cosas matutinas
que pasan por pensamiento.
Cuando veo al chico y su amigo
caminar calle arriba
para repartir el periódico.
Llevan gorras y suéteres,
y uno de los chicos una mochila al hombro.
Están tan felices
que no dicen nada, estos chicos.
Creo que si pudieran se tomarían
del brazo.
Es temprano en la mañana,
y están haciendo esto juntos.
Caminan, lentamente.
El cielo se carga de luz,
aunque la luna aún cuelga pálida sobre el agua.
Tanta belleza que por un momento
la muerte y la ambición, incluso el amor,
no tienen cabida en esto.
Felicidad. Llega
de forma imprevista. Y va más allá, en realidad,
cualquier mañana habla de ella.

MY CROW

*A crow flew into the tree outside my window.
It was not Ted Hughes's crow, or Galway's crow.
Or Frost's, Pasternak's, or Lorca's crow.
Or one of Homer's crows, stuffed with gore,
after the battle. This was just a crow.
That never fit in anywhere in its life,
or did anything worth mentioning
It sat there on the branch for a few minutes.
Then picked up and flew beautifully
out of my life.*

MI CUERVO

Un cuervo voló hasta el árbol fuera de mi ventana.
No era el cuervo de Ted Hughes, ni el cuervo de Galway.
Ni el de Frost, ni el de Pasternak, ni el cuervo de Lorca.
Ni uno de los cuervos de Homero, lleno de sangre
después de la batalla. Éste era sólo un cuervo.
Que nunca encajó en ningún lado de su vida,
ni hizo nada que valga la pena mencionar.
Se sentó allí en la rama unos cuantos minutos.
Luego se reanimó y voló hermosamente
fuera de mi vida.

**WHERE WATER COMES TOGETHER
WITH OTHER WATER**

*I love creeks and the music they make.
And rills, in glades and meadows, before
they have a chance to become creeks.
I may even love them best of all
for their secrecy. I almost forgot
to say something about the source!
Can anything be more wonderful than a spring?
But the big streams have my heart too.
And the places streams flow into rivers.
The open mouths of rivers where they join the sea.
The places where water comes together
with other water: Those places stand out
in my mind like holy places.
But these coastal rivers!
I love them the way some men love horses
or glamorous women. I have a thing
for this cold swift water:
Just looking at it makes my blood run
and my skin tingle. I could sit
and watch these rivers for hours.
Not one of them like any other:
I'm 45 years old today.
Would anyone believe it if I said
I was once 35?
My heart empty and sore at 35!
Five more years had to pass
before it began to flow again.
I'll take all the time I please this afternoon
before leaving my place alongside this river:
It pleases me, loving rivers.
Loving them all the way back*

DONDE EL AGUA SE ENCUENTRA CON OTRAS AGUAS

Amo los arroyos y la música que hacen.
Y los riachuelos, en los claros y praderas, antes
de que puedan convertirse en arroyos.
Quizá los ame más que a cualquiera
por su intimidad. ¡Casi olvido
decir algo de los nacimientos!
¿Puede haber algo más maravilloso que un manantial?
Pero los grandes arroyos ganan también mi corazón.
Y los lugares donde los arroyos desembocan en ríos.
Las bocas abiertas de los ríos donde se reúnen con el mar.
Los lugares donde el agua se encuentra
con otras aguas. Esos lugares sobresalen
en mi mente como lugares sagrados.
¡Pero estos ríos de la costa!
Los amo como algunos hombres aman a los caballos
o a las mujeres glamorosas. Hay algo especial
en esta agua rápida y fría.
Sólo mirarla hace que mi sangre corra
y mi piel se estremezca. Podría sentarme
y mirar estos ríos por horas.
Ninguno de ellos se parece a otro.
Hoy cumplo 45 años.
¿Podría alguien creerlo si dijera
que alguna vez tuve 35?
¡Mi corazón vacío y marchito a los 35!
Otros cinco años habrían de pasar
antes de que empezara a fluir otra vez.
Me tomaré todo el tiempo que me plazca esta tarde
antes de dejar mi lugar al borde del río.
Me complace, esto de amar los ríos.
Amar todo su curso

to their source.

Loving everything that increases me.

hasta su nacimiento.
Amar todo lo que me hace crecer.

THE PARTY

*Last night, alone, 3000 miles away from the one
I love, I turned the radio on to some jazz
and made a huge bowl of popcorn
with lots of salt on it. Poured butter over it.
Turned out the lights and sat in a chair
in front of the window with the popcorn and
a can of Coke. Forgot everything important
in the world while I ate popcorn and looked out
at a heavy sea, and the lights of town.
The popcorn nunny with butter, covered with
salt. I ate it up until there was nothing
left except a few Old Maids. Then
washed my hands. Smoked a couple more cigarettes
while I listened to the beat of the little
music that was left. Things had quieted way down,
though the sea was still running. Wind gave
the house a last shake when I rose
and took three steps, turned, took three more steps, turned.
Then I went to bed and slept wonderfully,
as always. My God, what a life!
But I thought I should explain, leave a note anyhow,
about this mess in the living room
and what went on here last night. Just in case
my lights went out, and I keeled over:
Yes, there was a party here last night.
And the radio's still on. Okay.
But if I die today, I die happy—thinking
of my sweetheart, and of that last popcorn.*

LA FIESTA

Anoche, solo, a 5,000 kilómetros de aquella
a quien amo, encendí la radio para escuchar un poco de jazz
y me hice un tazón enorme de palomitas de maíz
con mucha sal. Les eché mantequilla.
Apagué las luces y me senté en una silla
frente a la ventana con las palomitas y
una lata de Coca. Olvidé todo lo que importa
en el mundo mientras comía palomitas y miraba
el mar intenso y las luces del pueblo.
Las palomitas llorosas de mantequilla, cubiertas
de sal. Me las comí todas hasta que no hubiera nada
sino unas cuantas solteronas. Luego
me lavé las manos. Fumé otro par de cigarros
escuchando el ritmo de la poca
música que quedaba. Todo se había silenciado mucho,
aunque el mar seguía corriendo. El viento le dio
a la casa una última sacudida cuando me levanté
y di tres pasos, viré, di otros tres pasos, viré.
Luego me fui a la cama y dormí de maravilla,
como siempre. ¡Dios mío, qué vida!
Pero pensé que debía explicar, dejar una nota o algo,
sobre este desastre en la sala
y lo que había pasado aquí anoche. Por si acaso,
mis luces se apagaron y yo me desplomé.
Sí, hubo una fiesta aquí anoche.
Y el radio sigue prendido. Bueno.
Pero si me muero hoy, muero feliz, pensando
en mi amor y en esas últimas palomitas.

ALL HER LIFE

***I lay down for a nap. But every time I dosed my eyes
mares' tails passed slowly over the Strait
toward Canada. And the waves. They rolled up on the beach
and then back again. You know I don't dream.
But last night I dreamt we were watching
a burial at sea. At first I was astonished.
And then filled with regret. But you
touched my arm and said, 'No, it's all right.
She was very old, and he'd loved her all her life.'***

TODA SU VIDA

Me acosté para echar una siesta. Pero cada vez que
cerraba los ojos,
colas de yeguas pasaban lentamente sobre el estrecho
rumbo a Canadá. Y las olas. Llegaban a la playa
y luego regresaban otra vez. Sabes que yo no sueño.
Pero anoche soñé que observábamos
un entierro en el mar. Al principio estaba asombrado.
Luego lleno de arrepentimiento. Pero
tocaste mi brazo y dijiste: “No, está bien.
Era muy vieja, y él la había amado toda su vida.”

AN AFTERNOON

*As he writes, without looking at the sea,
he feels the tip of his pen begin to tremble.
The tide is going out across the shingle.
But it isn't that. No,
it's because at that moment she chooses
to walk into the room without any clothes on.
Drowsy, not even sure where she is
for a moment. She waves the hair from her forehead.
Sits on the toilet with her eyes closed,
head down. Legs sprawled. He sees her
through the doorway. Maybe
she's remembering what happened that morning
For after a time, she opens one eye and looks at him
And sweetly smiles.*

UNA TARDE

Mientras escribe, sin mirar al mar,
siente la punta de su pluma empezar a temblar.
La marea está bajando en la playa.
Pero no es eso. No,
es porque en ese momento a ella se le ocurre
entrar al cuarto sin ropa alguna.
Adormilada, sin saber siquiera dónde está
por un momento. Se aparta el pelo de la frente.
Se sienta en el excusado con los ojos cerrados
y la cabeza abajo. Las piernas abiertas. Él la mira
pasando la puerta. Tal vez
ella esté recordando lo que pasó esa mañana.
Porque después de un rato, ella abre un ojo y lo mira.
Y sonríe dulcemente.

THE BEST TIME OF THE DAY

***Cool summer nights.
Windows open.
Lamps burning
Fruit in the bowl.
And your head on my shoulder:
These the happiest moments in the day.***

***Next to the early morning hours,
of course. And the time
just before lunch.
And the afternoon, and
early evening hours.
But I do love***

***these summer nights.
Even more, I think,
than those other times.
The work finished for the day.
And no one who can reach us now.
Or ever.***

EL MEJOR MOMENTO DEL DÍA

Frescas noches de verano.
Ventanas abiertas.
Lámparas encendidas.
Fruta en el platón.
Y tu cabeza en mi hombro.
Éstos los momentos más felices del día.

Después de las tempranas horas de la mañana,
por supuesto. Y el momento
justo antes de la comida.
Y la tarde, y
las tempranas horas de la noche.
Pero de veras amo

esas noches de verano.
Aún más, creo,
que esos otros momentos.
El trabajo del día terminado.
Y nadie que nos alcance ahora.
O nunca.

THE GIFT

For Tess

*Snow began falling late last night. Wet flakes
dropping past windows, snow covering
the skylights. We watched for a time, surprised
and happy. Glad to be here, and nowhere else.
I loaded up the wood stove. Adjusted the flue.
We went to bed, where I dosed my eyes at once.
But for some reason, before falling asleep,
I recalled the scene at the airport
in Buenos Aires the evening we left.
How still and deserted the place seemed!
Dead quiet except the sound of our engines
as we backed away from the gate and
taxied slowly down the runway in a light snow.
The windows in the terminal building dark.
No one in evidence, not even a ground crew. 'It's as if
the whole place is in mourning' you said.*

*I opened my eyes. Your breathing said
you were fast asleep. I covered you with an arm
and went on from Argentina to recall a place
I lived in once in Palo Alto. No snow in Palo Alto.
But I had a room and two windows looking onto the
Bayshore Freeway.*

*The refrigerator stood next to the bed.
When I became dehydrated in the middle of the night,
all I had to do to slake that thirst was reach out
and open the door. The light inside showed the way
to a bottle of cold water. A hot plate
sat in the bathroom close to the sink.
When I shaved, the pan of water bubbled
on the coil next to the jar of coffee granules.*

EL REGALO

Para Tess

La nieve empezó a caer tarde anoche. Húmedos copos cayendo por las ventanas, nieve cubriendo los tragaluces. Miramos por un rato, sorprendidos y felices. Contentos de estar aquí y en ningún otro lado. Cargué el calentador. Ajusté el tiro. Nos fuimos a la cama, donde cerré los ojos al instante. Pero por alguna razón, antes de quedarme dormido, recordé la escena en el aeropuerto de Buenos Aires la tarde en que partimos. ¡Qué quieto y desierto parecía el lugar! En absoluto silencio excepto por el sonido de nuestros motores mientras nos alejábamos de la puerta y rodábamos lentamente por la pista de despegue bajo una nieve ligera. Las ventanas en la terminal oscuras. Nadie que pudiera verse, ni un miembro del personal de tierra. “Es como si todo el lugar estuviera de luto”, dijiste.

Abrí los ojos. Tu respiración me decía que te habías quedado dormida rápido. Te cubrí con un brazo y pasé de Argentina a recordar un lugar donde viví alguna vez en Palo Alto. No nevaba en Palo Alto. Pero tenía una habitación y dos ventanas que daban a la autopista de Bayshore. El refrigerador estaba junto a la cama. Cuando me deshidratava a la mitad de la noche, todo lo que tenía que hacer para aplacar esa sed era estirarme y abrir la puerta. La luz adentro indicaba el camino a una botella de agua fría. Una hornilla descansaba en el baño cerca del lavabo. Cuando me afeitaba, la olla de agua burbujeaba sobre la resistencia junto al frasco de granos de café.

*I sat on the bed one morning, dressed, clean-shaven,
drinking coffee, putting off what I'd decided to do. Finally
dialed Jim Houston's number in Santa Cruz.
And asked for 75 dollars. He said he didn't have it.
His wife had gone to Mexico for a week.
He simply didn't have it. He was coming up short
this month. 'It's okay,' I said. 'I understand.'
And I did. We talked a little
more, then hung up. He didn't have it.
I finished the coffee, more or less, just as the plane
lifted off the runway into the sunset.
I turned in the seat for one last look
at the lights of Buenos Aires. Then closed my eyes
for the long trip back.*

*This morning there's snow everywhere. We remark on it.
You tell me you didn't sleep well. I say
I didn't either. You had a terrible night. 'Me too.'
We're extraordinarily calm and tender with each other
as if sensing the other's rickety state of mind.
As if we knew what the other was feeling. We don't,
of course. We never do. No matter:
It's the tenderness I care about. That's the gift
this morning that moves and holds me.
Same as every morning*

Me senté en la cama una mañana, vestido, afeitado,
tomando café, aplazando lo que había decidido hacer.

Finalmente

marqué el número de Jim Houston en Santa Cruz.

Y le pedí 75 dólares. Dijo que no los tenía.

Su esposa se había ido una semana a México.

Simplemente no los tenía. No le había ido bien
este mes. “Está bien”, le dije. “Lo entiendo.”

Y lo entendía. Hablamos un poco
más, luego colgamos. No los tenía.

Me terminé el café, más o menos, mientras el avión
despegaba de la pista hacia el atardecer.

Me volví en el asiento para un último vistazo
de las luces de Buenos Aires. Luego cerré los ojos
para el largo viaje de regreso.

Esta mañana hay nieve por doquier. Lo comentamos.

Me dices que no dormiste bien. Yo digo

que yo tampoco. Tuviste una noche terrible. “Yo también.”

Somos extraordinariamente tranquilos y tiernos el uno al otro
como si intuyéramos nuestro desvencijado estado de ánimo.

Como si supiéramos lo que el otro siente. No lo sabemos,
por supuesto. Nunca lo sabemos. No importa.

La ternura es lo que me interesa. Ese es el regalo
que me mueve y me sostiene esta mañana.

Como cada mañana.

THIS WORD LOVE

*I will not go when she calls
even if she says I love you,
especially that,
even though she swears
and promises nothing
but love love.*

*The light in this room
covers every
thing equally;
even my arm throws no shadow,
it too is consumed with light.*

*But this word love—
this word grows dark, grows
heavy and shakes itself, begins
to eat, to shudder and convulse
its way through this paper
until we too have dimmed in
its transparent throat and still
are riven, are glistening hip and thigh, your
loosened hair which knows
no hesitation.*

ESTA PALABRA AMOR

No iré cuando me llame
aunque diga **Te amo**,
eso en especial,
aun cuando jure
y prometa nada
más que amor amor.

La luz en este cuarto
cubre cada
cosa por igual;
ni mi brazo proyecta sombra,
lo consume la luz.

Pero esta palabra **amor**—
esta palabra se hace oscura, se hace
pesada y se sacude, empieza
a comer, a estremecerse y convulsionarse
abriéndose camino por este papel
hasta que nosotros también nos hallamos atenuados
en su garganta transparente y seguimos
divididos, brillantes, cadera y muslo, tu
pelo suelto que no conoce
la menor vacilación.

MY WIFE

***My wife has disappeared along with her clothes.
She left behind two nylon stockings, and
a hairbrush overlooked behind the bed.
I should like to call your attention
to these shapely nylons, and to the strong
dark hair caught in the bristles of the brush.
I drop the nylons into the garbage sack; the brush
I'll keep and use. It is only the bed
that seems strange and impossible to account for.***

MI MUJER

Mi mujer desapareció junto con su ropa.
Dejó dos medias de nylon y
un cepillo que olvidó detrás de la cama.
Me gustaría hacerles notar
esas medias torneadas y el fuerte
cabello oscuro atrapado en las cerdas del cepillo.
Tiro las medias a la bolsa de basura; el cepillo
me lo quedo para usar. Sólo a la cama
parece extraño e imposible darle una explicación.

SLEEPING

*He slept on his hands.
On a rock.
On his feet.
On someone else's feet.
He slept on buses, trains, in airplanes.
Slept on duty.
Slept beside the road.
Slept on a sack of apples.
He slept in a pay toilet.
In a hayloft.
In the Super Dome.
Slept in a Jaguar, and in the back of a pickup.
Slept in theaters.
In jail.
On boats.
He slept in line shacks and, once, in a castle.
Slept in the rain.
In blistering sun he slept.
On horseback.
He slept in chains, churches, in fancy hotels.
He slept under strange roofs all his life.
Now he sleeps under the earth.
Sleeps on and on.
Like an old king*

DORMIR

Durmió en sus manos.
Sobre una roca.
De pie.
O en los pies de otro.
Durmió en buses, trenes, en aviones.
Durmió en servicio.
Durmió a un lado del camino.
Durmió en un costal de manzanas.
Él durmió en baños públicos.
En un pajar.
En el Súper Domo.
Durmió en un Jaguar y en la caja de una pick-up.
Durmió en los teatros.
En la cárcel.
En los botes.
Él durmió en chozas y, una vez, en un castillo.
Durmió en la lluvia.
En el sol abrasador durmió él.
A caballo.
Él durmió en sillas, iglesias, en hoteles lujosos.
Durmió bajo techos extraños toda su vida.
Ahora duerme bajo tierra.
Duerme y duerme.
Como un viejo rey.

THE BRASS RING

*Whatever became of that brass ring
supposed to go with the merry-go-round?
The brass one that all the poor-but-happy
young girls and boys were always snagging just
at the Magic Moment? I've asked around: Do you know
anything about the brass ring...? I said to my neighbor:
I asked my wife, and I even asked the butcher (who I think
is from a foreign country and should know).*

No one knows, it seems.

*Then I asked a man who used to work for a carnival. Years ago,
he said, it was different then. Even the grown-ups rode.
He remembered a young woman in Topeka, Kansas. It was
in August. She held hands with the man who rode
the horse next to her; who had a moustache and
who was her husband. The young woman laughed
all the time, he said. The husband laughed
too, even though he had a moustache. But
all that is another story. He didn't
say anything about a brass ring*

EL ANILLO DE LATÓN

¿Qué pudo haberle pasado a ese anillo de latón
que se supone que iba con el carrusel?
Ese, de latón, al que todos los niños y niñas,
pobres pero felices, se enganchaban siempre justo
en el Momento Mágico? He preguntado por ahí: ¿Sabe usted
algo del anillo de latón...? Le dije a mi vecino.
Le pregunté a mi mujer, y hasta le pregunté al carnicero
(que, creo,
viene de otro país y debería saber).
Nadie sabe, al parecer.
Luego le pregunté a un hombre que solía trabajar en un
carnaval. Hace años,
dijo, era diferente entonces. Hasta los adultos se subían.
Recordó a una joven en Topeka, Kansas. Era
agosto. Tomaba la mano del hombre que montaba
el caballo junto al de ella, que tenía bigote y
que era su esposo. La joven se reía
todo el tiempo, dijo. El esposo se reía
también, a pesar de que tenía bigote. Pero
todo eso es otra historia. No
dijo nada del anillo de latón.

SEEDS

For Christi

*I exchange nervous glances
with the man who sells
my daughter watermelon seeds.*

*The shadow of a bird passes
over all our hands.*

*The vendor raises his whip &
hurries away behind his old horse
towards Beersheba.*

*You offer me my choice of seeds.
Already you have forgotten the man
the horse
the watermelons themselves &
the shadow was something unseen
between the vendor & myself.*

*I accept your gift here
on the dry roadside.
I reach out my hand to receive
your blessing*

SEMILLAS

Para Christi

Intercambio miradas nerviosas
con el hombre que le vende
semillas de sandía a mi hija.

La sombra de un ave pasa
sobre todas nuestras manos.

El vendedor levanta su fuede &
se aleja apresuradamente tras su viejo caballo
hacia Beersheba.

Me ofreces mi selección de semillas.
Ya has olvidado al hombre
al caballo
las mismas sandías &
la sombra fue algo oculto
entre el vendedor & yo.

Acepto tu regalo aquí
a la vera del seco camino.
Extiendo mi mano para recibir
tu bendición.

BONNARD'S NUDES

*His wife. Forty years he painted her:
Again and again. The nude in the last painting
the same young nude as the first. His wife.*

*As he remembered her young. As she was young
His wife in her bath. At her dressing table
in front of the mirror: Undressed.*

*His wife with her hands under her breasts
looking out on the garden.
The sun bestowing warmth and color:*

*Every living thing in bloom there.
She young and tremulous and most desirable.
When she died, he painted a while longer:*

*A few landscapes. Then died.
And was put down next to her:
His young wife.*

LOS DESNUDOS DE BONNARD

Su esposa. Cuarenta años la pintó.
Una y otra vez. El desnudo de la última pintura
el mismo desnudo joven de la primera. Su esposa.

Como la recordaba joven. Como era joven.
Su esposa durante el baño. En su tocador
frente al espejo. Desvestida.

Su esposa con las manos bajo sus pechos
mirando al jardín.
El sol ofreciendo calor y color.

Cada ser vivo en flor ahí.
Ella joven y trémula y tan deseable.
Cuando ella murió, él siguió pintando por un tiempo.

Unos cuantos paisajes. Luego murió.
Y se le enterró junto a ella.
Su joven esposa.

THE MINUET

Bright mornings.

Days when I want so much I want nothing

Just this life, and no more. Still,

I hope no one comes along

But if someone does, I hope it's her:

The one with the little diamond stars

at the toes of her shoes.

The girl I saw dance the minuet.

That antique dance.

The minuet. She danced that

the way it should be danced.

And the way she wanted.

EL MINUETE

Mañanas claras.
Días en que quiero tanto que no quiero nada.
Sólo esta vida, nada más. Aun así,
espero que nadie llegue.
Pero si alguien llega, espero que sea ella.
Esa con las pequeñas estrellas de diamantes
en los dedos de sus zapatos.
La niña que vi bailando el minuete.
Esa danza antigua.
El minuete. Lo bailó
como debe bailarse.
Y como ella quería bailarlo.

LOAFING

*I looked into the room a moment ago,
and this is what I saw—
my chair in its place by the window,
the book turned facedown on the table.
And on the sill, the cigarette
left burning in its ashtray.
Malignerer! my unde yelled at me
so long ago. He was right.
I've set aside time today,
same as every day,
for doing nothing at all.*

HOLGAZANEAR

Miré dentro del cuarto hace un momento,
y esto fue lo que vi:
mi silla en su lugar por la ventana,
el libro boca abajo sobre la mesa.
Y en el alféizar, el cigarro
consumiéndose en el cenicero.
¡Te haces el enfermo! mi tío me gritó
hace tanto tiempo. Tenía razón.
He apartado tiempo hoy,
como todos los días,
para no hacer absolutamente nada.

RAIN

*Woke up this morning with
a terrific urge to lie in bed all day
and read. Fought against it for a minute.*

*Then looked out the window at the rain.
And gave over. Put myself entirely
in the keep of this rainy morning*

*Would I live my life over again?
Make the same unforgivable mistakes?
Yes, given half a chance. Yes.*

LLUVIA

Me levanté esta mañana con
unas ganas tremendas de tirarme en cama todo el día
y leer. Luché contra ellas un instante.

Luego miré fuera de la ventana la lluvia.
Y me dejé vencer. Me entregué por completo
al resguardo de esta mañana lluviosa.

¿Viviría mi vida otra vez?

¿Cometería los mismos errores imperdonables?

Sí, si me dieran la más mínima oportunidad. Sí.

YESTERDAY

*Yesterday I dressed in a dead man's
woolen underwear. Then drove to the end
of an icy road where I passed
some time with Indian fishermen.
I stepped into water over my boots.
Saw four pintails spring from the creek.
Never mind that my thoughts were elsewhere
and I missed the perfect shot.
Or that my socks froze. I lost track
of everything and didn't make it back
for lunch. You could say
it wasn't my day. But it was!
And to prove it I have this little bite
she gave me last night. A bruise
coloring my lip today, to remind me.*

AYER

Ayer me puse la ropa interior de lana
de un hombre muerto. Luego conduje al final
de un camino cubierto de hielo donde pasé
algún tiempo con un pescador indio.
Me metí al agua que llegaba más alto que mis botas.
Vi cuatro peces saltar en el arroyo.
No importa que mis pensamientos hayan estado en otro lado
y me haya perdido el momento perfecto.
Ni que mis calcetines se hayan congelado. Perdí la noción
de todo y no regresé a tiempo
para comer. Se podría decir
que no fue mi día. ¡Pero lo fue!
Y para probarlo tengo este mordisco
que ella me dio anoche. Un moretón
que pinta mi labio hoy, para recordarme.

**THE YOUNG FIRE EATERS
OF MEXICO CITY**

*They fill their mouths with alcohol
and blow it over a lighted candle
at traffic signs. Anyplace, really,
where cars line up and the drivers
are angry and frustrated and looking
for distraction—there you'll find
the young fire eaters. Doing what they do
for a few pesos. If they're lucky.
But in a year their lips
are scorched and their throats raw.
They have no voice within a year:
They can't talk or cry out—
these silent children who hunt
through the streets with a candle
and a beer can filled with alcohol.
They are called milusos. Which translates
into 'a thousand uses.'*

LOS JÓVENES TRAGAFUEGOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Llenan sus bocas con alcohol
y lo escupen sobre una vela encendida
en los semáforos. En cualquier lugar, en realidad,
donde los coches forman filas y los conductores
se enojan y se frustran y buscan
alguna distracción: allí encontrarás
a los jóvenes tragafuegos. Haciendo lo que hacen
por unos cuantos pesos. Si tienen suerte.
Pero al cabo de un año sus labios
quedan chamuscados y sus gargantas en carne viva.
Pierden la voz después de un año.
No pueden hablar ni gritar—
estos niños silenciosos que cazan
por las calles con una vela
y una lata de cerveza llena de alcohol.
Les llaman “milusos”. Eso significa
los de mil usos.

THE CAR

The car with a cracked windshield
The car that threw a rod.
The car without brakes.
The car with a faulty U-joint.
The car with a hole in its radiator:
The car I picked peaches for:
The car with a cracked block.
The car with no reverse gear:
The car I traded for a bicycle.
The car with steering problems.
The car with generator trouble.
The car with no back seat.
The car with the torn front seat.
The car that burned oil.
The car with rotten hoses.
The car that left the restaurant without paying
The car with bald tires.
The car with no heater or defroster:
The car with its front end out of alignment.
The car the child threw up in.
The car\ threw up in.
The car with the broken water pump,
The car whose timing gear was shot.
The car with a blown head-gasket.
The car I left on the side of the road.
The car that leaked carbon monoxide.
The car with a sticky carburetor:
The car that hit the dog and kept going
The car with a hole in its muffler:
The car with no muffler:
The car my daughter wrecked.
The car with the twice-rebuilt engine.

EL CARRO

- El carro con el parabrisas rajado.
- El carro que se desvió.
- El carro sin frenos.
- El carro con una junta defectuosa.
- El carro con fuga en el radiador.
- El carro por el que recogí duraznos.
- El carro con el block cuarteado.
- El carro sin reversa.
- El carro que cambié por una bicicleta.
- El carro con problemas de dirección.
- El carro con problemas en el generador.
- El carro sin asiento trasero.
- El carro con el asiento delantero rasgado.
- El carro que quemaba aceite.
- El carro con mangueras picadas.
- El carro que dejaba el restaurante sin pagar.
- El carro con llantas lisas.
- El carro sin calefacción ni defroster.
- El carro con la punta desalineada.
- El carro en el que el niño vomitó.
- El carro en el que **yo** vomité.
- El carro con la bomba de agua rota.
- El carro con un balazo en el engranaje de distribución.
- El carro con una junta reventada.
- El carro que dejé al lado del camino.
- El carro que echaba monóxido de carbono.
- El carro con un carburador pegajoso.
- El carro que atropelló al perro y se siguió.
- El carro con un agujero en el mofle.
- El carro sin mofle.
- El carro que mi hija destrozó.
- El carro con el motor reconstruido dos veces.

The car with corroded battery cables.
The car bought with a bad check.
Car of my sleepless nights.
The car with a stuck thermostat.
The car whose engine caught fire.
The car with no headlights.
The car with a broken fan belt.
The car with wipers that wouldn't work.
The car I gave away.
The car with transmission trouble.
The car I washed my hands of.
The car I struck with a hammer.
The car with payments that couldn't be met.
The repossessed car.
The car whose dutch-pin broke.
The car waiting on the back lot.
Car of my dreams.
My car.

El carro con los cables de la batería corroídos.
El carro que se compró con un cheque sin fondos.
Carro de mis noches insomnes.
El carro con un termostato atascado.
El carro cuyo motor se incendió.
El carro sin faros.
El carro con la banda del ventilador rota.
El carro con limpiadores que no funcionan.
El carro que regalé.
El carro con problemas de transmisión.
El carro del que me lavé las manos.
El carro que golpeé con un martillo.
El carro a plazos que no se podían pagar.
El carro que recuperé.
El carro con el perno del clutch roto.
El carro que espera en el estacionamiento trasero.
Carro de mis sueños.
Mi carro.

INTERVIEW

*Talking about myself all day
brought back
something I thought over and
done with. What I'd felt
for Maryann—Anna, she calls
herself now—all those years.
I went to draw a glass of water.
Stood at the window for a time.
When I came back
we passed easily to the next thing
Went on with my life. But
that memory entering like a spike.*

ENTREVISTA

Hablar de mí todo el día
trajo de regreso
algo que ya había pensado
y dado por terminado. Lo que había sentido
por Maryann —Anna, se hace
llamar ahora— todos esos años.
Fui por un vaso de agua.
Me detuve en la ventana un rato.
Cuando regresé
pasamos con facilidad al siguiente asunto.
Seguí con mi vida. Pero
ese recuerdo entrando como un clavo.

POEM ON MY BIRTHDAY, JULY 2

*'and we kept going
up and up and up
and your brother
had a headache
from the al-titude
and we kept going
up and up and he said,
"where we going dad?"
and I said, up.'*

*just pleasant to sit here
this morning drinking fresh coffee
wearing a dean shirt. taking stock?
what does that mean? mum dead,
dad has sclerosis. sclerosis,
a hell of a word. what is tomorrow?
tuesday? ha. my wife wants
to bake me a cake. she says. most
of my birthdays I've had to work.
that means. birthdays? I remember*

*the road into jameson lake:
hardpan, switchback, dogwood
scraping the fenders and trailing
along the canvas top of the jeep
until, past timberline, we left
the woods and road behind
and nothing ahead but steep ridges
sided with wildflowers and bunchgrass,
then over the highest ridge
into jameson valley,
and the lake still frozen.
that was a giggle. ice fishing
in july. high country, indeed.*

POEMA EN MI CUMPLEAÑOS, 2 DE JULIO

“y seguimos camino
arriba y arriba y arriba
y a tu hermano
le dolía la cabeza
por la al-titud
y seguimos camino
arriba y arriba y dijo:
‘¿adónde vamos, papá?’
y yo dije, arriba.”

agradable sentarse aquí
esta mañana tomando café recién hecho
vistiendo una camisa limpia. ¿haciendo un balance?
¿eso qué quiere decir? mamá muerta,
papá con esclerosis. esclerosis,
vaya palabrita. ¿mañana qué es?
¿martes? ha. mi esposa me quiere
hornear un pastel. dice. la mayoría
de mis cumpleaños he tenido que trabajar.
eso significa. ¿cumpleaños? recuerdo
el camino rumbo al lago jameson:
lecho de roca, curvas pronunciadas, arbustos
destrozando las salpicaderas y arrastrando
el techo de lona del jeep
hasta que, más allá de los árboles, dejamos
el bosque y el camino atrás
y nada delante sino crestas empinadas
con flores silvestres y pasto a los lados,
y luego sobre la cresta más alta
hasta el valle de jameson,
y el lago aún congelado.
fue todo un número. pescando en hielo
en julio. un país elevado, en verdad.

**IN THE TRENCHES
WITH ROBERT GRAVES**

*The latin winds of Majorca
are far away still. Here,
machineguns traverse each night. By day,
high-explosives, barbed wire, snipers...
Rats work their way in and out
of the fallen. The corpses are like lonies,
the rats drive them deeper
into the mud. Behind the lines,
on both sides, officers and men queue
for a last fuck. All but Graves, anyhow.
First the hawk must grow in a man, a spur
to sex. We live
in difficult times.*

EN LA TRINCHERA
CON ROBERT GRAVES

Los vientos latinos de Mallorca
todavía están lejos. Aquí
las ametralladoras surcan cada noche. De día,
explosivos, alambres de púas, francotiradores...
Las ratas se hacen camino dentro y fuera
de los caídos. Los cuerpos son como camiones,
las ratas los sepultan más hondo
en el fango. Tras las líneas,
a ambos lados, oficiales y hombres hacen cola
para una última cogida. Bueno, todos menos Graves.
Primero el halcón debe crecer en un hombre, el agujijón
del sexo. Vivimos
en tiempos difíciles.

REACHING

*He knew he was
in trouble when,
in the middle
of the poem,
he found himself
reaching
for his thesaurus
and then
Webster's
in that order.*

ALCANZAR

Supo que estaba
en problemas cuando,
a la mitad
del poema,
se encontró
alcanzando
su tesoro
y luego
su *Webster's*
en ese orden.

NO HEROICS, PLEASE

***Zhivago with a fine moustache,
A wife and son. His poet's eyes
Witness every kind of suffering
His doctor's hands are kept busy.
'The walls of his heart were paper-thin,'
Comrade-General half-brother Alec Guinness
Says to Lara, whom Zhivago has loved
And made pregnant.***

***But at that moment,
The group from the topless bar
Next the theater begins to play.
The saxophone climbs higher and higher;
Demanding our attention. The drums
And the bass are also present,
But it is the rising and falling saxophone
That drains away the strength
To resist.***

SIN HEROICIDADES, POR FAVOR

Zhivago con un bigote fino,
esposa y un hijo. Sus ojos de poeta
atestiguan todo tipo de sufrimiento,
sus manos de doctor se mantienen ocupadas.
“Las paredes de su corazón eran delgadas como papel”,
el camarada-general y medio hermano Alec Guinness
le dice a Lara, a quien Zhivago ha amado
y embarazado.

Pero en ese momento,
el grupo del bar topless
junto al teatro empieza a tocar.
El saxofón escala más y más alto,
exigiendo nuestra atención. La batería
y el bajo están presentes también,
pero es en el saxofón que asciende y desciende
que se van agotando las fuerzas
para resistirse.

VENICE

*The gondolier handed you a rose
Took us up one canal
and then another: We glided
past Casanova's palace, the palace of
the Rossi family, palaces belonging
to the Baglioni, the Pisani, and Sangallo.
Flooded. Stinking. What's left
left to rats. Blackness.
The silence total, or nearly.
The man's breath coming and going
behind my ear: The drip of the oar:
We gliding silently on, and on.
Who would blame me if I fall
to thinking about death?
A shutter opened above our heads.
A little light showed through
before the shutter was closed once
more. There is that, and the rose
in your hand. And history.*

VENECIA

El gondolero te dio una rosa.
Nos llevó por un canal
y luego otro. Nos deslizamos
por el palacio Casanova, el palacio de
la familia Rossi, los palacios que pertenecen
a los Baglioni, los Pisani y los Sangallo.
Inundados. Apestosos. Lo que queda
queda para las ratas. Oscuridad.
El silencio total, o casi.
El aliento del hombre yendo y viniendo
detrás de mi oreja. El goteo del remo.
Seguimos y seguimos deslizándonos en silencio.
¿Quién podría culparme si empiezo
a pensar en la muerte?
Una persiana se abrió sobre nuestras cabezas.
Una lucecita salió
antes de que la persiana se cerrara otra
vez. Está eso, y la rosa
en tu mano. Y la historia.

THE SUNBATHER, TO HERSELF

*A kind of
airy dullness;
head is a puddle,
heart & fingers—
all extremities—
glow
under your indifferent
touch.*

*Now old sun,
husband,
pour into me,
be rough
with me,
strengthen me
against that other;
that bastard.*

LA BAÑISTA, A SÍ MISMA

Una especie de
displicente embotamiento;
la cabeza es un charco,
el corazón & los dedos
—toda extremidad—
resplandecen
bajo tu toque
indiferente.

Viejo sol, ahora,
marido,
viértete en mí,
sé rudo
conmigo,
 fortaléceme
contra ese otro,
ese bastardo.

ON THE PAMPAS TONIGHT

*On the pampas tonight a gaucho
on a tall horse slings
a bolas towards the sunset, west
into the Pacific.
Juan Perón sleeps in Spain
with General Franco,
the President barbecues
in Asia...*

*I wish to settle deeper
into the seasons,
to become like a pine tree
or a reindeer;
observe the slow grind and creep of glaciers
into northern fjords,
stand against this nemesis,
this dry weather.*

ESTA NOCHE EN LAS PAMPAS

Esta noche en las *pampas* un *gaucho*
en un caballo alto arroja
unas *bolas* al atardecer, al poniente
del Pacífico.
Juan Perón duerme en España
con el General Franco,
el Presidente tiene parrillada
en Asia...

Me gustaría acostumbrarme
mejor a las estaciones,
volverme como un pino
o un reno,
observar el lento empuje y arrastre de los glaciares
en los fiordos del norte,
seguir en pie frente a esta Némesis,
estos tiempos secos.

ADULTERY

***A matinee that Saturday
afternoon Sound of Music
Your coat on the empty seat
beside me
your hand in my lap
we are transported
to Austria***

***There
somewhere along the Rhine
In any of these old
beautiful towns
we could live quietly
a hundred years***

***Later
you put on an apron
fix me a cup of tea with a slice of lemon
on Radio Monitor
Herb Alpert
and the Tijuana Brass
play Zorba the Greek
We also overhear
part of a conversation
with Dizzy Dean
On the floor
beside the bed Esquire
Frank Sinatra
surrounded by flaming cigarette lighters
Tacitus
Maxim Gorky
under the ashtray
Your head on my arm
we smoke cigarettes***

ADULTERIO

Una matinée esa tarde
de sábado **La novicia rebelde**
Tu abrigo en el asiento vacío
junto a mí
tu mano en mi regazo
se nos transporta
a Austria

Allí
en algún lugar del Rin
En alguno de estos viejos
y hermosos pueblos
podríamos vivir tranquilos
un ciento de años

Luego
te pones un delantal
me sirves una taza de té con una rodaja de limón
en Radio Monitor
Herb Alpert
y el Tijuana Brass
tocan **Zaba el giego**
También oímos por casualidad
parte de una conversación
con Dizzy Dean

En el suelo
junto a la cama el Esquire
Frank Sinatra
rodeado de encendedores llameantes
Tácito
Máximo Gorky
bajo el cenicero
Tu cabeza en mi brazo
fumamos cigarros

*and talk of lake Louise
Banff National Park
the Olympic
Peninsula
places
neither of us has seen
Outside
heat lightning
the first heavy drops of rain
strike the patio
Listen
How splendid these gifts*

y hablamos del lago Louise
el Banff National Park
la Península
Olimpica
lugares
que ninguno de nosotros ha visto
Afuera
el calor se hace rayos
las primeras gotas pesadas de la lluvia
atizan el patio
Escucha
Qué espléndidos estos regalos

SODA CRACKERS

*You soda crackers! I remember
when I arrived here in the rain,
whipped out and alone.
How we shared the aloneness
and quiet of this house.
And the doubt that held me
from fingers to toes
as I took you out
of your cellophane wrapping
and ate you, meditatively,
at the kitchen table
that first night with cheese,
and mushroom soup. Now,
a month later to the day,
an important part of us
is still here. I'm fine.
And you—I'm proud of you, too.
You're even getting remarked
on in print! Every soda cracker
should be so lucky.
We've done all right for
ourselves. Listen to me.
I never thought
I could go on like this
about soda crackers.
But I tell you
the dear sunshiny
days are here, at last.*

GALLETAS SALADAS

¡Ustedes, galletas saladas! Recuerdo
cuando llegué aquí bajo la lluvia
azotado y solo.
Cómo compartimos la soledad
y la quietud de esta casa.
Y la duda que me dominaba
de pies a cabeza
mientras las sacaba
de su envoltura de celofán
y las comía meditativamente
en la mesa de la cocina
esa primera noche con queso
y sopa de hongos. Ahora,
un mes después de aquel día,
una parte importante de nosotros
está aún aquí. Estoy bien.
Y ustedes... Estoy orgulloso de ustedes también.
¡Hasta les hacen comentarios
en la envoltura! Cada galleta salada
debería tener tanta suerte.
Nos ha ido bien
solos. Escúchenme.
Nunca hubiera pensado
que pudiera seguir así
sobre galletas saladas.
Pero les digo,
los días claros y soleados
han llegado, por fin.

QUIET NIGHTS

***I go to sleep on one beach,
wake up on another:***

***Boat all fitted out,
tugging against its rope.***

NOCHES SILENCIOSAS

Me voy a dormir en una playa,
despierto en otra.

El bote todo equipado,
tirando del cabo.

THE ATTIC

***Her brain is an attic where things
were stored over the years.***

***From time to time her face appears
in the little windows near the top of the house.***

***The sad face of someone who has been locked up
and forgotten about.***

EL ÁTICO

Su cerebro es un ático que almacenó
cosas durante años.

De vez en cuando su rostro aparece
en las pequeñas ventanas cerca del techo.

El rostro triste de alguien a quien se le encerró
y se le olvidó.

THE YOUNG GIRLS

***Forget all experiences involving winding
And anything to do with chamber music
Museums on rainy Sunday afternoons, etcetera.
The old masters. All that.
Forget the young girls. Try and forget them.
The young girls. And all that.***

LAS NIÑAS

Olvida todas las experiencias que implican dolor.
Y todo lo que tiene que ver con música de cámara.
Los museos en las tardes lluviosas de sábado, etcétera.
Los viejos maestros. Todo eso.
Olvida a las niñas. Trata de olvidarlas.
Las niñas. Y todo eso.

ON AN OLD PHOTOGRAPH
OF MY SON

*It's 1974 again, and he's back once more. Smirking
a pair of coveralls over a white tee-shirt,
no shoes. His hair, long and blond, falls
to his shoulders like his mother's did
back then, and like one of those young Greek
heroes I was just reading about. But
there the resemblance ends. On his face
the contemptuous expression of the wise guy,
the petty tyrant. I'd know that look anywhere.
It burns in my memory like acid. It's
the look I never hoped I'd live to see
again. I want to forget that boy
in the picture—that jerk, that bully!*

*What's for supper, mother dear? Snap to!
Hey, old lady, jump, why don't you? Speak
when spoken to. I think I'll put you in
a head lock to see how you like it. I like
it. I want to keep you on
your toes. Dance for me now. Go ahead,
bag dance. I'll show you a step or two.
Let me twist your arm. Beg me to stop, beg me
to be nice. Want a black eye? You got it!*

*Oh, son, in those days I wanted you dead
a hundred—no, a thousand—different times.
I thought all that was behind us. Who in hell
took this picture, and
why'd it turn up now,
just as I was beginning to forget?
I look at your picture and my stomach cramps.
I find myself damping my jaws, teeth on edge, and*

SOBRE UNA VIEJA FOTOGRAFÍA DE MI HIJO

Es 1974 otra vez y está de regreso una vez más. Sonriendo, un par de overoles sobre una playera blanca, sin zapatos. Su pelo, largo y rubio, cae sobre sus hombros como lo hacía el de su madre en ese entonces, y como el de uno de esos jóvenes héroes griegos que justo estaba leyendo. Pero allí termina el parecido. En su rostro la expresión despectiva del hombre sabio, el nimio tirano. Reconocería esa mirada en cualquier lado. Quema en mi memoria como ácido. Es la mirada que esperé nunca vivir para ver otra vez. Quiero olvidar a ese niño en la foto, ¡ese estúpido, ese bravucón!

¿Qué hay de cenar, madre querida? ¡Apúrate!
Oye, vieja, muévete, ¿quieres? Responde cuando se te hable. Creo que te voy a poner en una llave de cabeza a ver si te gusta. A mí me gusta. Quiero ponerte de puntitas. Baila ahora para mí. Órale, costal, baila. Te enseñaré uno o dos pasos. Déjame retorcerte el brazo. Ruégame que me detenga, ruégame ser lindo. ¿Quieres un ojo morado? ¡Ahí tienes!

Ay hijo, en esos días te quise muerto
cientos —no, miles— de veces distintas.
Creí que todo eso había pasado. ¿Quién demonios
tomó esta fotografía y
por qué tenía que aparecer ahora,
cuando apenas empezaba a olvidar?
Miro tu fotografía y se me retuerce el estómago.
Me encuentro apretando las quijadas, los dientes nerviosos, y

*once more I'm filled with despair and anger:
Honestly, I feel like reaching for a drink.
That's a measure of your strength and power; the fear
and confusion you still inspire. That's
how mighty you once were. Hey, I hate this
photograph. I hate what became of us all.
I don't want this artifact in my house another hour!
Maybe I'll send it to your mother, assuming
she's still alive somewhere and the post can reach
her this side of the grave. If so, she'll have
a different reaction to it, I know. Your youth and
beauty, that's all she'll see and exclaim over:
My handsome son, she'll say. My boy wonder:
She'll study the picture, searching for her likeness
in the features, and mine. (She'll find them, too.)
Maybe she'll weep, if there are any tears left.
Maybe—who knows?—she'll even wish for those days
back again! Who knows anything anymore?*

*But wishes don't come true, and it's a good thing
Still, she's bound to keep your picture out
on the table for a while and make over you
for a time. Then, soon, you'll go
into the big family album along with the other crazies—
herself, her daughter and me, her former husband. You'll be
safe in there, cheek jowl with all your victims. But don't
worry, my boy—the pages turn, my son. We all
do better in the future.*

una vez más estoy lleno de desesperación y rabia.
Honestamente me dan ganas de alcanzarme un trago.
Esa es la medida de tu fuerza y tu poder, el miedo
y la confusión que aún inspiras. Tan
poderoso fuiste alguna vez. Oye, odio esta
fotografía. Odio lo que todos terminamos siendo.
¡No quiero este artefacto en mi casa ni una hora más!
Tal vez se la enviaré a tu madre, suponiendo
que aún esté viva en algún lugar y el correo llegue
hasta ese lado de la tumba. Si llega, ella reaccionará
de modo distinto, lo sé. Tu juventud y tu
belleza, eso es todo lo que ella verá y exclamará.
Mi hijo tan guapo, es lo que va a decir. Mi chico maravilla.
Estudiará la fotografía en busca de su parecido
en los gestos, y el mío. (Los encontrará, también.)
Tal vez llorará, si es que quedan lágrimas.
¡Tal vez —¿quién sabe?— querrá vivir esos días
otra vez! ¿Quién sabe algo a estas alturas?

Pero los deseos no se hacen realidad, y eso es bueno.
Aun así, es probable que ella tenga tu fotografía
sobre la mesa un rato y piense en ti
por un tiempo. Luego, pronto, te irás
al gran álbum familiar junto con los otros locos:
ella misma, su hija y yo, su ex esposo. Estarás
a salvo allí, hombro con hombro con todas tus víctimas. Pero no
te preocupes, chiquillo: las páginas dan vuelta, hijo mío. A todos
nos va mejor en el futuro.

WHAT THE DOCTOR SAID

*He said it doesn't look good
he said it looks bad in fact real bad
he said I counted thirty-two of them on one lung before
I quit counting them
I said I'm glad I wouldn't want to know
about any more being there than that
he said are you a religious man do you kneel down
in forest groves and let yourself ask for help
when you come to a waterfall
mist blowing against your face and arms
do you stop and ask for understanding at those moments
I said not yet but I intend to start today
he said I'm real sorry he said
I wish I had some other kind of news to give you
I said Amen and he said something else
I didn't catch and not knowing what else to do
and not wanting him to have to repeat it
and me to have to fully digest it
I just looked at him
for a minute and he looked back it was then
I jumped up and shook hands with this man who'd just given me
something no one else on earth had ever given me
I may even have thanked him habit being so strong*

LO QUE DIJO EL DOCTOR

Dijo que no se ve nada bien
dijo que se ve bastante mal de hecho
dijo conté treinta y dos en un pulmón antes
de dejar de contarlos
yo dije está bien no me hubiera gustado saber
que hay más de ellos ahí dentro
dijo eres religioso sueles arrodillarte
en arboledas y dejarte pedir ayuda
cuando llegas a una cascada
con la bruma soplando contra tu rostro y brazos
te detienes y pides comprensión en esos momentos
le digo todavía no pero pienso empezar hoy
dijo de veras lo siento dijo
quisiera tener otro tipo de noticias que darte
yo dije amén y él dijo algo más
que no escuché y sin saber qué más hacer
y sin querer que él tuviera que repetirlo
y yo tuviera que digerirlo por completo
sólo lo miré
por un minuto y él me miró de vuelta fue entonces cuando
salté y le di la mano al hombre que apenas me había dado
algo que nadie más en la tierra me había dado
puede que hasta le diera las gracias el hábito ser tan fuerte

AFTERGLOW

The dusk of evening comes on. Earlier a little rain had fallen. You open a drawer and find inside the man's photograph, knowing he has only two years to live. He doesn't know this, of course, that's why he can mug for the camera. How could he know what's taking root in his head at that moment? If one looks to the right through boughs and tree trunks, there can be seen crimson patches of the afterglow. No shadows, no half-shadows. It is still and damp... The man goes on mugging. I put the picture back in its place along with the others and give my attention instead to the afterglow along the far ridge, light golden on the roses in the garden. Then, I can't help myself, I glance once more at the picture. The wink, the broad smile, the jaunty slant of the cigarette.

ARREBOLADA

La penumbra de la noche se deja venir. Un poco de lluvia había caído más temprano. Abres un cajón y encuentras dentro la fotografía del hombre, sabiendo que tiene sólo dos años de vida. Él no lo sabe, por supuesto, y por eso le hace caras a la cámara. ¿Cómo podría él saber lo que echaba raíces en su cabeza en ese momento? Si uno mira a la derecha entre ramas y troncos de árboles, se pueden ver las manchas carmesí de la arrebolada. Sin sombras, sin penumbras. Todo está quieto y húmedo... El hombre sigue haciendo caras. Regreso la fotografía a su lugar junto con las otras y presto en su lugar mi atención a la arrebolada que se extiende por la cresta lejana, dorado claro sobre las rosas en el jardín. Luego, no me puedo contener, le echo otro vistazo a la fotografía. El guiño, la sonrisa de oreja a oreja, la desenfadada inclinación del cigarro.

CHERISH

*From the window I see her bend to the roses
holding close to the bloom so as not to
prick her fingers. With the other hand she dips, pauses and
dips, more alone in the world
than I had known. She won't
look up, not now. She's alone
with roses and with something else I can only think, not
say. I know the names of those bushes*

*given for our late wedding: Love, Honor, Cherish—
this last the rose she holds out to me suddenly, having
entered the house between glances. I press
my nose to it, draw the sweetness in, let it ding—scent
of promise, of treasure. My hand on her wrist to bring her close,
her eyes green as river-moss. Saying it then, against
what comes: wife, while I can, while my breath, each hurried petal
can still find her.*

AMOR Y RESPETO

Desde la ventana la veo inclinarse hacia las rosas
y tomarlas por los pétalos para no
pincharse los dedos. Con la otra mano corta, hace una pausa y
corta, más sola en el mundo
de lo que yo sabía. No
levantará la vista, no ahora. Está sola
con las rosas y con algo más que sólo puedo pensar, no
decir. Conozco el nombre de esos arbustos

dados en nuestra tardía boda: Amor, Honor, Respeto—
esta última la rosa que me extiende de repente, habiendo
entrado a la casa en un descuido. Presiono
mi nariz contra ella, extraigo la dulzura, la dejo aferrarse—aroma
de promesa, de tesoro. Mi mano en su muñeca para acercármela,
sus ojos verdes como musgo de río. Decirlo entonces, contra
lo que venga: ~~esposa~~ mientras pueda, mientras mi aliento, cada
apresurado pétalo
la puede encontrar todavía.

THROUGH THE BOUGHS

Down below the window, on the deck, some ragged-looking birds gather at the feeder: The same birds, I think, that come every day to eat and quarrel. Time was, time was, they cry and strike at each other. It's nearly time, yes. The sky stays dark all day, the wind is from the west and won't stop blowing... Give me your hand for a time. Hold on to mine. That's right, yes. Squeeze hard. Time was we thought we had time on our side. Time was, time was, those ragged birds cry.

ENTRE LAS RAMAS

Bajo la ventana, en la terraza, algunas aves de aspecto andrajoso se reúnen en torno al comedero. Las mismas aves, creo, que vienen todos los días a comer y pelear. **Tiempo fue, tiempo fue** chillan, y se atacan unas a otras. Ya casi es hora, sí. El cielo permanece oscuro todo el día, el viento viene del oeste y no dejará de soplar... Dame tu mano por un tiempo. Agárrate fuerte a mí. Está bien, sí. Aprieta fuerte. Tiempo fue nosotros pensamos que teníamos el tiempo de nuestro lado. **Tiempo fue, tiempo fue** chillan esas aves andrajosas.

NO NEED

*I see an empty place at the table.
Whose? Who else's? Who am I kidding?
The boat's waiting. No need for oars
or a wind. I've left the key
in the same place. You know where.
Remember me and all we did together.
Now, hold me tight. That's it. Kiss me
hard on the lips. There. Now
let me go, my dearest. Let me go.
We shall not meet again in this life,
so kiss me goodbye now. Here, kiss me again.
Once more. There. That's enough.
Now, my dearest, let me go.
It's time to be on the way.*

NO HAY NECESIDAD

Veo un lugar vacío en la mesa.
¿De quién? ¿De quién más? ¿A quién engaño?
La barca espera. No hay necesidad de remos
o de un viento. He dejado la llave
en el mismo lugar. Tú sabes dónde.
Recuérdame y todo lo que hicimos juntos.
Ahora abrázame fuerte. Eso es. Bésame
fuerte en los labios. Ahí está. Ahora
déjame ir, amada mía. Déjame ir.
No nos veremos más en esta vida,
así que dame un beso de despedida ahora. Eso, dame otro beso.
Otro más. Eso es. Ya es suficiente.
Ahora, amada mía, déjame ir.
Es tiempo de ponerse en camino.

LATE FRAGMENT

*And did you get what
you wanted from this life, even so?*

I did.

*And what did you want?
To call myself beloved, to feel myself
beloved on the earth.*

ÚLTIMO FRAGMENTO

¿Y recibiste lo que
esperabas de esta vida, aun así?

Sí.

¿Y qué esperabas?
Llamarme amado, sentirme
amado en esta tierra.