

HAY UNA FOTOGRAFÍA DE Richard Avedon en la que Robert Lax —enjuto, reclinado sobre la maleza, recortado contra las montañas, bajo un cielo de aspecto violento— parece un santo de El Greco¹.

*

Sin apenas ingresos, en 1969 Robert Lax intentó que se le concediera una beca Guggenheim. Merece la pena citar con detalle la solicitud que envió:

una gran parte de mi carrera como escritor se ha consagrado a tratar de seguir vivo a fin de escribir. (con «escribir», claro está, quiero decir escribir seriamente y desde el corazón de la manera que uno cree que debería escribir.)

[...]

Escribí poesía en el instituto y seguí escribiéndola en la universidad y más tarde. Mis primeros poemas, algunos líricos, algunos satíricos, se publicaron a comienzos de los cuarenta en la revista *New Yorker*, y a la vez entré a trabajar en ella como colaborador y ayudante de edición de poesía. Seguí escribiendo al margen de varios trabajos (como

1 Richard Avedon, retrato de Robert Lax, *Egoïste*, vol. 12, n.º. 2, 1992, págs. 140-141. En Robert Lax, *Love Had a Compass*, edición de James Uebbing, Nueva York, Grove Press, 1996, sobrecubierta.

editor, guionista, instructor universitario; todos ellos mencionados más arriba en mi impreso de solicitud) durante los siguientes diez o quince años, colaborando ocasionalmente con revistas literarias o eruditas (entre ellas *Furioso*, *The American Scholar*, *Quarterly Review*) y publicando bajo la égida de *Journeyman Books* y *Hand Press* (véase lista más abajo) unos cuantos libros pequeños. Por fin completé una obra más larga y unificada, *Circus of the Sun*, una secuencia de poemas, fundamentalmente líricos, que juegan con el circo como metáfora del conjunto de la creación. Fue el primero de mis libros que recibió atención crítica. Fue leído con entusiasmo considerable por Stuart Gilbert en París, y por E. E. Cummings, Mark Van Doren, Thomas Merton (creo que también por Robert Lowell) en los Estados Unidos. Denise Levertov escribió un artículo de lo más entusiasta sobre él en *Nation* y recibí más palabras de homenaje de Miss Marianne Moore.

Seguí trabajando despacio al margen de otros empleos, publicando lo que para mí fue un volumen revolucionario llamado *New Poems*. Fue traducido al español por Ernesto Cardenal y extractos de él aparecen en su extremadamente [tachado] selectiva Antología de poesía norteamericana publicada en Madrid en 1963.

Estos poemas eran de un estilo bastante nuevo (que parecía haberse inventado a sí mismo a partir de la vida en la ciudad). *New Poems* no fue bien recibido por la generación mayor de críticos en los Estados Unidos pero me puso en vivo contacto con una generación completamente nueva de escritores para Europa y Estados Unidos, y con los miembros de movimientos literarios que tenían tendencia a adoptar mi obra (y a veces a republicarla) aun antes de que supiera de su existencia. John Ashbery, en Europa por entonces, incluyó nuevos poemas míos en una antología, *Locus Solus* de la que era editor. Ian Hamilton Finlay (Escocia) republicó uno de ellos en *POTH*, y Edwin Morgan, otro poeta escocés, leyó otro en un *Third Program* de la BBC. Aram Saroyan, que por entonces acababa de salir de la universidad, me escribió una carta de

agradecimiento y reconocimiento, y Denise Levertov siguió mostrando un amistoso interés por mi obra.

En 1962 decidí dejar atrás Nueva York y los trabajos editoriales, e ir a (casi cualquiera) isleta griega, para continuar mi obra poética de nuevo estilo, con la esperanza de que los cuervos me alimentasen si fuera necesario (Aún no hemos llegado a eso. Hasta ahora he conseguido vivir frugalmente y escribir, en realidad, bastante copiosamente). Pero se acerca un momento de crisis. (De momento, no han aparecido los cuervos.)

En 1965 durante mi primer año en la isla de Calimnos, escribí un poema largo nuevo (se trata de un estilo aún más drásticamente simplificado), llamado *Sea & Sky* y (en un momento de temeridad) lo envié a James Fitzsimmons, editor de *Art International* y la por entonces nueva *Lugano Review*. Su primera reacción fue de apabullante indiferencia, pero en una segunda o tercera lectura decidió dedicarle un número completo de su nueva revista (117 páginas, la mayoría en blanco, de extensión). Una empresa cara y por la que recibió más insultos que agradecimiento. Las reacciones positivas al poema fueron lentas de nuevo, pero han sido constantes, y han ido aumentando en entusiasmo constantemente.

sin entrar en detalles, diría que me gustaría vivir en Grecia un año (incluso dos) —quiero decir un año o dos más de los que llevo— y escribir poemas allí. ¿qué poemas? los que me he estado preparando para escribir, del tipo que llevo escribiendo toda la vida.

por qué en Grecia: porque tengo la sensación de que aquí el paisaje es adecuadamente clásico, adecuadamente desprovisto de todo lo que no es esencial, todo lo que no es universal. ya está preparado para la abstracción y para la abstracción concreta, exacta, particular.

también me gustaría vivir en Grecia porque ya sí que conozco el idioma lo bastante bien como para conversar con la gente de casi cualquier nivel social, incluido el nivel que más me interesa en esta isla: el de los pescadores y pescadores de esponjas. son gente, la mayoría analfabeta, y que,

a pesar de que en ocasiones ha viajado mucho en términos de millas por el mundo moderno, en realidad es de mentalidad muy parecida a los antiguos dorios, sus antepasados, ni sencillos ni inimaginablemente complejos, pero interesantes en sus respuestas al hombre moderno de las ciudades.

pero no estoy aquí como antropólogo, sino como poeta y lo que alimenta mi espíritu en la vida diaria aquí, me alimenta más concretamente como poeta.

—técnicamente mi interés de los últimos años ha estado en la sílaba. la he visto como unidad de la que están hechos los poemas de la misma manera que, hasta hace poco, al menos, el átomo se veía como unidad de la materia física. me ha interesado, es decir la sílaba, no el verso, no la palabra, sino las sílabas y los grupos rítmicos de sílabas, que quizá deberían llamarse versos pero que tal como los uso parecen más bien cadenas, grupos verticales de sílabas (normalmente palabras comunes de significado universal asombroso —cortadas en sílabas y dispuestas en agrupación rítmica y semántica —a la manera de poetas de todas las épocas, pero en disposición vertical, más que horizontal, el motivo de esta verticalidad es presentar al ojo del lector —también al oído una sílaba cada vez —las sílabas de las que la palabra, las palabras y el poema se compone

[...]

aunque casi toda mi escritura ha sido de línea lírica, la de mis lecturas es antes épica (y rapsódica) siendo mis poetas (y escritores) favoritos: homero dante joyce chaucer rabelais (vergilio, blake y lucrecio)

Exposición concisa de mi proyecto

escribir poesía, continuando la exploración de la estructura silábica de nuestro léxico actual y sus implicaciones en la poesía en lo referido al efecto rítmico, la imagen visual y el significado

un desenredo, lento y paciente de la propia canción interna y eterna del alma

intentar una reforma exhaustiva y radical (de los estilos más estimados) de la poesía inglesa estadounidense y europea actual

descubrir bajo los estilos tradicionales de poesía unos fundamentos más firmes, más universales para los estilos (eternos) y recurrentes de poesía

carrera literaria

entre los demás sueños que me obsesionan supongo que está el de ser capaz de hacer algo que permanezca, algo que dure

levantarse por la mañana y encontrarse en una ciudad bienaventurada, y vivir en ella todo el día, es más todos los días de su vida

la tarea del poeta es hacer real ese sueño, al menos con las palabras, al menos sobre el papel

he admirado a escritores antiguos por el peso de sus palabras, la sencillez y fuerza de su expresión. homero, dante, david el de los salmos, basho (el del haiku) están entre mis preferidos

de los escritores modernos james joyce y st john perse parecen muy admirables

(y blake e isaías entre los intemporalmente proféticos) (no me he parado aquí a hacer veneración de vergilio, pero si dante lo veneró ha sido venerado para siempre.)

la manera en que todos estos poetas usan las palabras ha sido expuesta por el salmista david: «las palabras del Señor son palabras puras: refinadas siete veces».

y ese refinamiento no puede tener más propósito que en último extremo el del Señor porque no refinamos para obtener un metal vil sino tan sólo para lograr un oro puro².

*

2 En James Harford, *Merton & Friends. A Joint Biography of Thomas Merton, Robert Lax and Edward Rice*, Nueva York, Londres, Continuum, 2006, págs. 198-201. Harford señala que lo que publica en la sección «Exposición concisa de mi proyecto» son extractos.

Robert Lax nació en Olean, estado de Nueva York, en 1915. Era hijo de Sigmund Lax y Betty Hotchner-Lax, judíos austriacos originarios de Kraksw, y tenía dos hermanas mayores. Toda su familia lo quería y lo idolatraba.

En 1934 ingresó en la Universidad de Columbia, donde fue alumno del célebre Mark Van Doren y se hizo amigo entre otros de Thomas Merton, Ad Reinhardt y Ed Rice. La revista de humor de la Universidad, *The Jester*, fue el origen inmediato de su relación.

Entre marzo y mayo de 1938 rompió las normas y alojó en su habitación de Columbia al monje hindú Mahanambrata Ramachari. Lax atribuía a su amistad con Ramachari un despertar o toma de conciencia espiritual que pocos años después lo llevó, al igual que a Merton, a convertirse al catolicismo³.

Los veranos de 1938, 1939 y 1940 los pasó en Olean en una casa de campo de su cuñado, con Rice, Merton y algunos amigos más, nadando, paseando descalzos, escribiendo, dejándose crecer la barba, en pantalones vaqueros, escuchando discos de música cubana y clásica, de jazz, de calypso, tocando música, leyéndose unos a otros poemas de Eliot y Saint-John Perse y obras de D. H. Lawrence, Joyce y Rabelais, yendo a fiestas, asombrando a la gente de los pueblos cercanos... Es un lugar común que debe mucho a esos veranos que aquel grupo constituyó una generación *beat* anterior en una generación a la generación *beat*. No sólo por su estilo de vida, sino por su actitud de derrota, como señala Sigrid Hauff:

3 Arthur W. Biddle, «An Interview with Robert Lax», en Arthur W. Biddle, ed., *When Prophecy Still Had a Voice. The Letters of Thomas Merton and Robert Lax*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2000.

A veces mi amigo y yo nos preguntamos si somos los últimos con nuestra perspectiva melancólica de las cosas. Ambos nos ponemos enfermos cuando Hemingway dice: «La vida merece que se luche por ella»⁴.

Lax cuenta una anécdota sobre la vida en común en aquella casa de Olean que ilustra perfectamente su falta de sentido práctico:

pasábamos las veladas juntos en sociedad. Si hacíamos la cena, lo cual hacíamos muy a menudo, todos echábamos una mano y trabajábamos en la cocina a nuestra manera. Algunos éramos mucho más eficientes que otros. A lo mejor lo has oído. Hacíamos todas aquellas cosas, yendo a la cocina y correteando, y poco después la cena estaba preparada. Y luego los chicos se fueron al final del verano, y yo correteaba por la cocina como hacían ellos, pero no pasaba nada. Ningún resultado. Así que, para cuando mi hermana subió y me recogió, porque estaba a punto de empezar a trabajar en la radio en la ciudad, me arrastraba por el suelo de inanición⁵.

En otra ocasión, en 1941 ó 1942, cuando trabajaba en Friendship House, Lax se hizo famoso porque lo vieron fregando el suelo con el lado incorrecto de la fregona. Y en las ocasiones en que James Harford lo contrató y lo envió como fotógrafo a congresos de astronomía, Lax resultó inservible, se olvidaba de fotografiar las inauguraciones, las llegadas y los apretones de manos, y se perdía

4 Citado en Sigrid Hauff, *A Line in Three Circles. The Inner Biography of Robert Lax*, Waitawhile / Books On Demand GmbH, 2007, p. 11 (edición original Sigrid Hauff, *eine linie in drei kreisen. die innere biographie des robert lax | a line in three circles. the inner biography of robert lax*, Munich, Belleville Verlag, 1999). La observación la hace irónica el suicidio de Hemingway.

5 En Arthur W. Biddle, *op. cit.*, pág. 432.

en conversaciones sobre filosofía con los cosmonautas soviéticos y los astronautas estadounidenses.

En los años que transcurrieron entre su graduación, en 1938, y su traslado a Grecia, en 1964, Lax parecía a menudo ir a la deriva, cambiaba de trabajo, de casa y de estado constantemente, hablaba de su malestar en su correspondencia con Merton. Dos ejemplos, de febrero de 1941 y diciembre de 1960:

el trabajo [en *The New Yorker*] quizá no es estúpido pero ahora mismo me dedico todo el tiempo a estar aturdido y preocupado. lo de estar preocupado sigue siendo el estupor que tenía en olean que no ha amainado ni un segundo salvo quizá en virginia. No sé de qué tengo miedo, quizá de la gente del café boscool⁶.

ho, ho, ho:

yo, depresión. demencia navideña, muy aguda, muy peligrosa para los demás. ya no me interesan los deportes; leer no significa nada: la otra noche vi una ópera china de seis horas y ni siquiera eso me animó demasiado.

¿sabes qué planes tengo para Navidad? Mi plan es irme a Wilkes-Barre, Pensilvania, pedir una habitación en un hotel e irme a dormir. Una vez llegue, puede que salga a las cuatro de la mañana a tomar un café, no sé. Pero de todas formas esos planes tengo.

ahora reconozco en esto una variación del antiguo viaje a Armonk, Greenport, New Haven, meme Cleveland. Lo ideal sería que fuera la clase de cosa que puedes hacer o no hacer y da igual. (Te avisaré inmediatamente si no da igual.)⁷

6 Arthur W. Biddle, *op. cit.*, pág. 63.

7 *Ibid.*, pág. 210. No obstante, para Van Doren «su mayor secreto [...] era una especie de dicha respecto de la que no podía hacer nada. Y menos aún podía expresarla», en Paul J. Spaeth, «Introduction», en Robert Lax,

Durante esa época trabajó como tutor de los hijos del gerente del Hotel Taft, en Nueva York; como locutor y pinchadiscos en la radio; como redactor en *The New Yorker*; en Friendship House, un proyecto católico de integración en Harlem; como entrenador de boxeadores; como payaso; como profesor de inglés en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill y en el Connecticut College for Women; como crítico de cine en *Time*; como colaborador en las revistas *Carolina Magazine*, *The New Republic*, *New Story* y *Parade*; como guionista en Hollywood; viajó con el Cristiani Family Circus por Canadá, y por Italia con el Alfred Court Zoo Circus; colaboró en la fundación y tuvo el cargo de Editor Ambulante de la influyente revista católica *Jubilee*, y fundó la revista de poesía *Pax*; se recluyó en varias ocasiones en el monasterio franciscano de St. Bonaventure; viajó por el Caribe y por Europa, preferentemente evitando el avión; vivió una temporada en Marsella, donde quiso fundar una institución parecida a Friendship House, pasó un tiempo alojado en un burdel sin darse cuenta, y regaló su ropa y su comida a los más necesitados.

En 1943, entre tanto, se bautizó como católico.

En 1959 publicó *Circus of the Sun*, basado en la temporada que pasó con el Cristiani Family Circus, al cual se toma literalmente y al mismo tiempo como representación de la Creación. Fue saludado por *The New*

Circus Days & Nights, Paul J. Spaeth, ed., Woodstock, Overlook Press, 2000, pág. 13. Las imágenes de Lax que se desprenden de sus semblanzas y biografías son muy variadas, a menudo contradictorias, y quizá ilustran mejor las opiniones y prejuicios de sus autores que la personalidad de Lax.

York Times como «quizá el mejor poema en inglés de este siglo».

En 1964 abandonó los EEUU —aunque el legendario exilio de Lax⁸ no es para tanto, regresó periódicamente durante temporadas más o menos largas— y se trasladó a Grecia, en primer lugar a la isla de Lesbos, luego a la más remota Calimnos, y por fin a Patmos. Allí paseaba, nadaba, escribía, charlaba con los pescadores y, a medida que su fama creció, recibía visitas prácticamente constantes de admiradores y amigos. Como se ha señalado en otras ocasiones, es paradójico que pese a todo Lax llevase en Grecia la vida retirada que Merton no llegó a disfrutar en el monasterio trapense de Gethsemani, Kentucky.

Robert Lax murió en el año 2000, unas semanas después de regresar a Olean.

*

En *The Seven Storey Mountain*, su célebre autobiografía, Thomas Merton describe así a Lax:

Más alto que todos ellos, y más serio, con una cara larga, como un caballo, y una gran melena de pelo negro sobre ella, Bob Lax meditaba sobre alguna aflicción incomprensible...

[...]

También fue aquel año cuando empecé a descubrir quién era Bob Lax, y que en él había una combinación de la

8 «El poeta que se cayó del mapa: Robert Lax en la isla de Patmos», por ejemplo, se titula un artículo de James Uebbing, reproducido como introducción en *Love Had a Compass*.

claridad de Mark [Van Doren] y de mi confusión y mi tristeza... además de muchas otras cosas que le eran propias.

Para nombrar a Robert Lax de otra manera, era una especie de combinación de Hamlet y Elías. Un profeta en potencia, pero sin cólera. Un rey, pero también un judío. Una mente llena de intuiciones tremendas y sutiles, y cada día encontraba menos que decir sobre ellas, y se resignó a expresarse con dificultad. En sus titubeos, aunque sin nada de vergüenza o nervios, a menudo enrollaba sus largas piernas alrededor de una silla, de siete maneras diferentes, mientras intentaba encontrar una palabra con la que empezar. Como mejor hablaba era sentado en el suelo.

Y creo que el secreto de su solidez constante siempre ha sido una especie de espiritualidad natural, instintiva, una especie de orientación innata al Dios viviente. Lax siempre ha tenido miedo de estar en un callejón sin salida, y siempre ha sido a medias consciente de que, al fin y al cabo, puede que no fuese un callejón sin salida, sino Dios, el infinito.

Tenía una mentalidad dispuesta naturalmente, desde la misma cuna, a una especie de afinidad para con Job y San Juan de la Cruz. Y ahora sé que nació contemplativo, hasta tal punto que probablemente nunca se dará cuenta de cuánto⁹.

*

La edición americana de *Una cosa que es* comienza con el primer recuerdo de Lax de un intento de expresión:

Lax recuerda que, cuando era niño, una vez recogió una piedrecita plana y le hizo una marca con otra piedra. Después de haber hecho eso, volvió a poner la piedra marcada en el suelo, con la idea de que alguien encontraría aquella

9 Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1948, págs. 179-181.

piedra y entendería que otra persona había hecho aquella marca¹⁰.

Poco después, aquel niño escribía poemas separando las sílabas en versos¹¹. Unos años más tarde, Lax ganaba concursos de poesía. En 1940, publicó varios poemas en *The New Yorker*, entre ellos «A Masque for My Girl Coming down from Northampton» («Masque para mi chica que viene de Northampton»), un poema en tres partes que recuerda a Joyce y Eliot.

Desde su viaje con el circo de los Cristiani, en 1949, sobre el que en un principio se había comprometido a escribir una crónica al uso, Lax abandonó, retomó y afinó una y otra vez los poemas que en 1959 publicó como *Circus of the Sun*. El estilo de este libro, descriptivo, retórico y narrativo, con metáforas y figuras literarias, de versos normales, si no recuerda al de Joyce, aún está lejos del de *New Poems* y *Una cosa que es*.

Mientras daba vueltas a *Circus of the Sun*, Lax escribía también poemas abstractos que, según Nancy Flagg —la chica de Northampton—, lo avergonzaban¹². En todo caso, después de 1959, Lax era consciente de

10 Paul J. Spaeth, «Introduction», en Robert Lax, *A Thing That Is*, Paul J. Spaeth, ed., Woodstock, Overlook Press, 1997, pág. 9.

11 «Escribir las palabras y las sílabas unas debajo de otras en vez de unas al lado de otras ya se había convertido en una obsesión de Lax a la edad de ocho o diez años, después de leer *The Pool of Wisdom* de Krishnamurti». Sigrid Hauff, *op. cit.*, pág. 123.

12 «Se suponía que aquel verano en el cayo [el de 1949, que Lax pasó en las Islas Vírgenes en casa de Flagg y su marido, Edward Gibney] iba a escribir para Duell Sloan un libro periodístico convencional sobre unos acróbatas de circo que conocía. No podía escribirlo. [...] Pero el tipo de cosas que estaba haciendo, y le avergonzaba hacer —esas pequeñas

que la poesía a la que quería dedicarse era diferente: al final de *Circus of the Sun* «todo, todo el circo desaparece (como siempre hacen) y con él desapareció mi interés en una gama tan amplia de imágenes»; entonces empezó a concentrarse «en una imagen, o unas pocas muy sencillas, o, más adelante... en ninguna imagen». «El fin del circo» fue el comienzo de un estilo «más abstracto»¹³.

El nuevo y depurado estilo de Lax destacaba en el mencionado *New Poems*, publicado por Journeyman Press en 1962. La austeridad de los nuevos poemas, algunos de los cuales se componían de columnas de una sola palabra, una sola letra o incluso tres o cuatro cifras, sorprendió también a Merton y a Van Doren¹⁴.

Con esta nueva línea, Lax se hizo famoso, al menos entre los admiradores de la poesía experimental¹⁵. Fue incluido en la antología de nuevos poetas que John Ashbery preparó para *Locus Solus*¹⁶; en dos de las antologías de poesía concreta más influyentes, las de Stephen

pendientes y cuerdas y escaleras de palabras, en todos aquellos pedacitos sueltos de papel—, lo aupó a su enraecida reputación actual». En James Harford, *op. cit.*, pág. 78.

13 Citado en Karen Alexander, «The Abstract Minimalist Poetry of Robert Lax», Lieja, *Interval(le)s*, vol. 1, n.º. 1, 1994, pág. 112.

14 El minimalismo de Lax parece desprovisto de la idea de progreso subyacente en una corriente a la que superficial o formalmente se asemeja, el letrismo. Para una exposición sistemática de cómo la poesía reducida a letras aisladas es el último estadio de la evolución de la poesía, *cfr.* Jean-Paul Curtay, *La poésie letriste*, París, Éditions Seghers, 1974.

15 Los autores, normalmente.

16 París, *Locus Solus*, n.º. 3-4, «New Poetry», 1967.

Bann¹⁷ y Mary Ellen Solt¹⁸; en *Poor. Old. Tired. Horse*¹⁹, la revista de Ian Hamilton Finlay, que más tarde le dedicó un número completo²⁰... Más recientemente, se han hecho películas y videoinstalaciones sobre él, retrospectivas de su obra, se ha escrito música para sus poemas y se han llevado a galerías de arte, se le han dedicado numerosos libros y artículos y la casa de campo de Olean se ha convertido en un lugar de peregrinación.

*

En un primer momento, la poesía de Lax fue gravosa para los editores, no sólo por su carácter insólito e inflexible, sino por razones más prácticas: los espacios en blanco suponían un desperdicio de papel. En 1969, James Laughlin, editor de *New Directions*, le escribió:

Si tiene poemas breves que sean más «horizontales» que los que me envió el año pasado, me encantaría echarles un vistazo, porque siempre he querido verlo un año en el *Annual*. Pero la verdad es que ahora tenemos unos problemas de espacio terribles, que recortan gravemente ciertas clases de poemas²¹.

17 Stephen Bann, ed., *Concrete Poetry. An International Anthology*, Londres, London Magazine, 1962.

18 Mary Ellen Solt, ed., *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington, Indiana University Press, 1968.

19 «The Port Was Longing», *Poor. Old. Tired. Horse*, n.º. 10, 1964. Se trata del mismo poema publicado en *Locus Solus*.

20 *Poor. Old. Tired. Horse*, n.º. 17, 1965.

21 En Karen Alexander, *op. cit.*, pág. 111. En Lax Papers, el archivo Lax de la Universidad de Columbia, constan más cartas en el mismo sentido de James Laughlin y James Fitzsimmons, editor de *Lugano Review* y *Art International*.

Sin embargo, Lax tuvo la suerte de encontrar a dos editores que se empeñaron personalmente en publicarlo: Emil Antonucci, de Journeyman Press, y Bernhard Moosbrugger, que creó Pendo Verlag para publicar la poesía y los diarios de Lax.

Moosbrugger publicó 18 libros de Lax entre 1981 y 2001, y desempeñó un papel fundamental en que Grove Press y Overlook Press editasen su obra para un mercado mayor²².

En 1999, la bibliografía de y sobre Lax ocupaba 87 páginas²³.

*

En una de sus cartas a Thomas Merton, Lax mencionaba que el pintor y editor de Journeyman Press, Emil Antonucci, había recibido una beca Guggenheim para publicar *Circus of the Sun*:

Bien, el problema (que no tardarás en aprehender) es que no hay libro del circo. En un momento salvaje pensé enviarte las páginas (40 ó 75) que tengo en mi mano, y pedirte que hicieras una selección rápida entre ellas. «Esto vive», dirás, «y esto, esto casi no vive». En otros momentos pienso en beber estricnina o aporrearme la cabeza con un enchufe²⁴.

22 Cfr. James Harford, *op. cit.*, pág. 272.

23 Recopilada por Sigrid Hauff y Hartmut Geerken. Cfr. Sigrid Hauff, *op. cit.*, págs. 167-254.

24 Arthur W. Biddle, *op. cit.*, pág. 147. La carta, de 1958, lleva la firma «Avak / Un Niño del Siglo XXVI». Esta actitud irritaba a algunos críticos, como Gerhard van den Bergh, para quien Lax se caracteriza por su escritura «automática» y una «confianza negligente respecto de la publicación de su obra» —o «qué poemas deben publicarse y dónde y cómo»—. Cfr. Karen Alexander, *op. cit.*, pág. 111.

Esa labor de antología para la que Lax pidió ayuda a Merton y Van Doren en varias ocasiones²⁵ es la que han asumido Paul J. Spaeth en *Circus Days & Nights* y *Una cosa que es*, James Uebbing en *Love Had a Compass*, y diversos ayudantes respecto de los libros publicados por Pendo Verlag²⁶. Tal y como Lax lo veía, su trabajo se reducía a lo siguiente:

Llevo conmigo unos cuadernitos para registrar poemas, pensamientos y entradas de diario. Luego transcribo las porciones de éstos que parecen de más mérito. Algunas de mis obras más largas las escribo de una o dos sentadas. El primer borrador casi siempre es el producto acabado. El tiempo y la soledad son elementos clave en mi trabajo.

En mi trabajo, hablo conmigo mismo tan claramente como puedo sobre las cosas que me importan. Si he hablado claramente conmigo mismo y alguien lo lee y lo encuentra relevante, soy feliz. Curiosamente, es lo que ha pasado con los años²⁷.

Una cosa que es, a diferencia de *Circus Days & Nights* y *Love Had a Compass*, se compone de poemas inéditos que Lax escribió a comienzos y mediados de los setenta, fundamentalmente en Calimnos; salvo el primero, no numerado, y que sirve de introducción, que «probablemente» Lax escribió a comienzos de los cuarenta en Olean²⁸.

*

25 Sin éxito.

26 Cfr., James Harford, *op. cit.*, pág. 272.

27 Entrevista con Anthony Bannon, en James Harford, *op. cit.*, pág. 226.

28 Cfr: Paul J. Spaeth, «Introduction», en Robert Lax, *A Thing That Is*, págs. 12-13.

La obra de Lax ha sido traducida al castellano anteriormente por Ernesto Cardenal²⁹ y por Willis Barnstone³⁰.

La poética de Lax presenta dificultades al traductor:

[...] he visto [la sílaba] como unidad de la que están hechos los poemas de la misma manera que, hasta hace poco, al menos, el átomo se veía como unidad de la materia física. me ha interesado, es decir la sílaba, no el verso, no la palabra, sino las sílabas y los grupos rítmicos de sílabas, que quizá deberían llamarse versos pero que tal como los uso parecen más bien cadenas, grupos verticales de sílabas (normalmente palabras comunes de significado universal asombroso —cortadas en sílabas y dispuestas en agrupación rítmica y semántica —a la manera de poetas de todas las épocas, pero en disposición vertical, más que horizontal, el motivo de esta verticalidad es presentar al ojo del lector —también al oído una sílaba cada vez —las sílabas de las que la palabra, las palabras y el poema se compone³¹

Si las sílabas de la traducción se separan en versos, el aspecto del poema es diferente en castellano, cuyas palabras son en general más largas, y en inglés. Siendo la disposición del poema en la página importante en *Una cosa que es*, he creído entender que para Lax era aún más importante que cada sílaba apareciera por sí sola en el

29 Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, eds., *Antología de la poesía norteamericana*, Madrid, Aguilar, 1963.

30 «Poema», traducción de Willis Barnstone, en Mary Ellen Solt, ed., *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington, Indiana University Press, 1971, 3ª ed. La traducción de Barnstone se había publicado anteriormente en Nueva York, *Artes Hispánicas / Hispanic Arts*, vol. 1, n.º. 3-4, 1968, págs. 225-226.

31 James Harford, *op. cit.*, pág. 200.

poema que el hecho de que éste tuviera un aspecto determinado, y he traducido en consecuencia, salvo en el poema 30, en el que de todas formas el autor no siempre separa las sílabas.

Ésta es una dificultad adicional que se añade a las más usuales a la hora de traducir poesía, como la manera de trasladar las rimas (*cfr.* poemas 16 y 17). Cuando ha sido inevitable, he preferido intentar reproducir el orden de las ideas, el tono y el léxico, a expensas de cualquier otro efecto (*cfr.* el lugar exacto de la palabra *continuo* al final del poema 1).

Además, he intentado respetar las peculiaridades del original en cuanto a la ortografía, la puntuación y la sintaxis tanto en los poemas como en las citas textuales que aparecen en el prólogo.

Por último, no quiero dejar de agradecer la ayuda que me han prestado Dámaso López García y Cecilia Ross.

GUILLERMO LÓPEZ GALLEGO

Madrid, julio de 2009

NOTA A LA EDICIÓN

La edición de la obra de Robert Lax siempre ha resultado problemática para los editores de cualquier lengua. La disposición de la mayoría de sus poemas, muchos de ellos compuestos en forma de extensas columnas verticales, en una sucesión de palabras o sílabas descendentes, dificulta enormemente su publicación. De hecho, la obra de Robert Lax fue rechazada en muchas ocasiones por los editores en lengua inglesa por este motivo: se hace muy complicado contener la expansión gráfica de sus poemas entre los límites de las cajas de texto habituales de los libros de poesía. Estos inconvenientes crecen notablemente en su edición en español: la mayor extensión de las palabras en nuestro idioma supone un obstáculo añadido, lo que ha motivado la toma de decisiones particulares (más o menos arriesgadas) en cada uno de los poemas traducidos.

La forma en la que están dispuestos los versos en lengua inglesa hace imposible una adecuación exacta entre la versión original y su traducción al español. El criterio que hemos seguido para esta edición de *Una cosa que es* ha sido el de mantener la división silábica presente en el original por encima de la exacta reproducción gráfica de su publicación en lengua inglesa. La sílaba es la base sobre la que se sustenta gran parte de la teoría literaria de Robert Lax, y más concretamente, los grupos rítmicos de sílabas entendidos como portadores de un efecto rítmico, visual y de significado. Ante esto, la disposición en inglés parece estar dictada más por unas necesidades concretas del editor que por una intención preconcebida por parte del autor. Aún así, y ya que la edición contó con la aprobación del propio Robert Lax, se ha intentado respetar al máximo la estructura de los poemas, que aparecen tal y como se publicaron por primera vez en el año 1997 en la transcripción en inglés que el lector podrá encontrar en este volumen bilingüe.

Entre las decisiones que hemos adoptado en la traducción al español, con el fin de mantener en todo momento la división silábica del original, está la de añadir una columna más en los casos en los que la necesidad particular así lo ha requerido (poemas 2, 3, 5, 6, 14, 17, 23 y 33). En casi todos ellos se ha respetado la separación en estrofas del original. Esto no ha sido posible en uno de los casos (poema 6), donde nos hemos visto obligados a la partición de dos estrofas para poder mantener las normas de disposición gráfica presente en la versión en inglés.

Asimismo, se ha utilizado un interlineado concreto (tal y como sucede en el libro de The Overlook Press) para cada uno de los poemas que componen el libro por razones de espacio y sobre todo, con el fin de poder adecuar y armonizar visualmente las dos versiones que se presentan en páginas enfrentadas.

Por otro lado, se han corregido algunos errores tipográficos manifiestos que aparecían en la versión original, debidos únicamente a errores de composición, y que creemos no pertenecen a los usos habituales del inglés, ni al estilo ni a los deseos de Robert Lax.

Los editores