

3
información
creación
ensayo

POESÍA

Periódico
trimestral.
Verano
de 1986.

Hay un ruido que sólo pueden hacer las pelotitas (o bombulas) del árbol paraíso, arrancadas verdes, sostenidas en un puñado de quince o veinte y lanzadas después a uno o dos metros de altura, en una tarde de sol, seca, con poca bri- (Sigue en la página 2)

SAER

Juan José Saer (Serodino, Pcia. de Santa Fe, 1937), es uno de los más importantes narradores argentinos de las últimas décadas, con una obra vasta y diversa que



goza de un prestigio creciente entre quienes aman la literatura más allá de los "booms" y de las modas. Menos conocido es su trabajo poético, cuya edición argentina anuncia la Universidad Nacional del Litoral para 1987; reportaje en pág. 3

NOE JITRIK: CRITICA Y POESIA

¿Por qué la crítica no se ocupa de la poesía? ¿Le faltan instrumentos, o le sobran esquemas? Jitrik responde en pág. 25.



PATTI SMITH

"Hoy Rimbaud hubiera sido Jimi Hendrix, hubiera jugado a muerte con la electricidad", escribe Patti Smith, la heroína del punk-rock, cuyo primer libro de poemas fuera presentado por William Burroughs. Ver pág. 8.

CONCURSOS



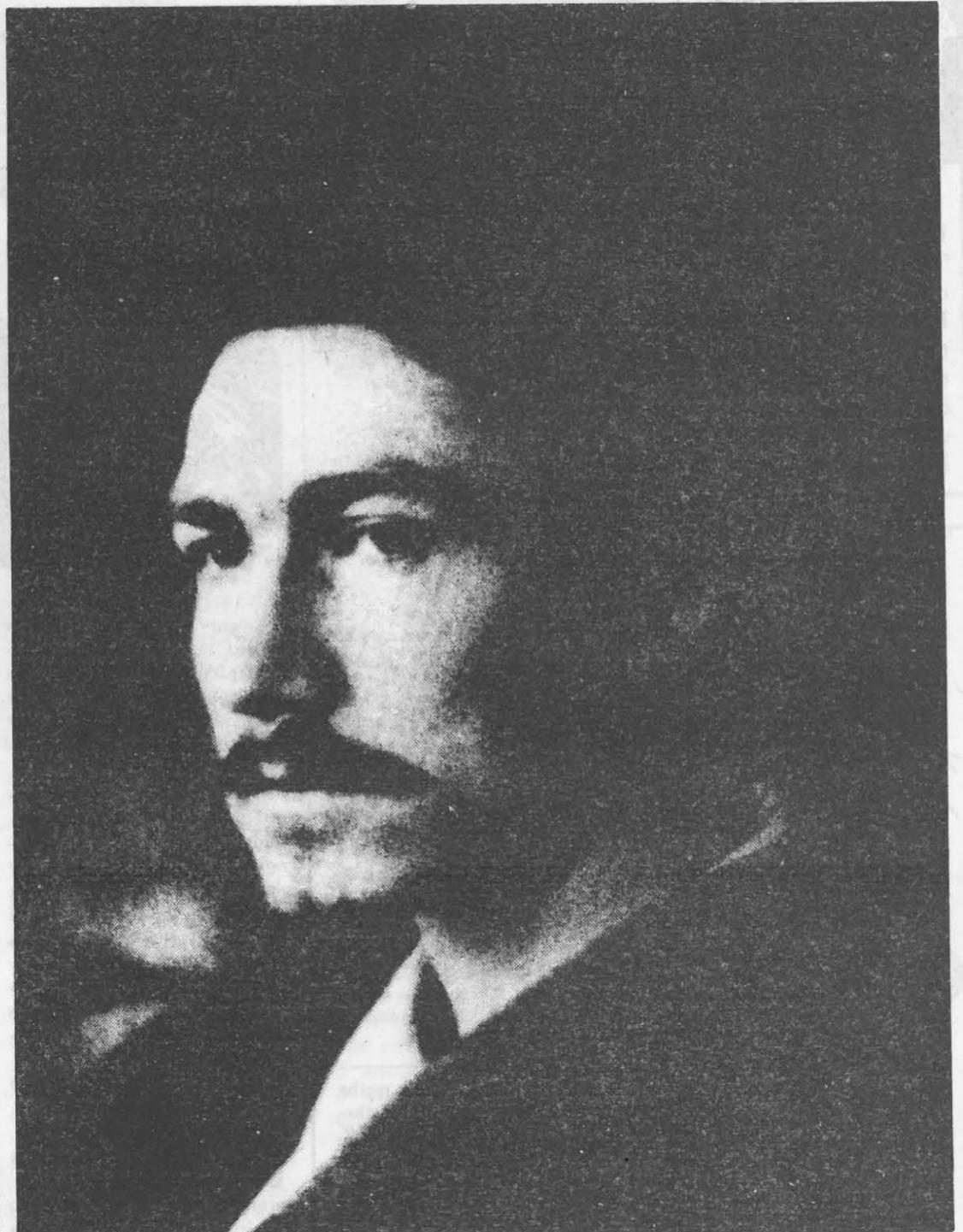
■ Podrán optar al XII Premio de Poesía Ricardo Molina poetas que participen con obras inéditas no premiadas en otros certámenes escritas en lengua castellana, enviadas por cuadruplicado, mecanografiadas y de una extensión de 500 a 700 versos. Los originales se remitirán antes del 31 de diciembre, bajo lema, acompañados de un sobre cerrado con los datos personales y biográficos del autor, a la *Delegación Municipal de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, Plaza del Potro 10, Córdoba, España*, indicando el nombre del certamen en el sobre. Se otorgará un premio de 300.000 pesetas (unos 2.200 dólares) y la publicación de la obra galardonada.

(sigue en pág. 34)

Dossier Ezra Pound

Los últimos meses han visto crecer un renovado interés por la obra de Ezra Loomis Pound (Idaho, 1885, Venecia, 1965) cuyo punto culminante tal vez haya sido el homenaje realizado en Venecia, con ponencias de, entre otros, Juan Carlos Onetti y Fernando Savater. Es posible que, en tiempos de desconcierto, la idea de Pound de un presente a la vez profundamente

moderno y enraizado en la tradición tenga un eco especial. El dossier que se extiende entre las págs. 14 y 24 trata de recoger ese eco, particularmente en el ámbito hispanoamericano. Se presenta, además, un capítulo del monumental estudio de Hugh Kenner sobre el poeta, cuya versión castellana anuncia el Fondo de Cultura Económica para 1987.



LIBROS
DE
FIRMA
FIRMAColección de poesía
TODOS BAILANUltimo Reino
ANTOLOGIALeopoldo Marechal
EL POEMA DE ROBOTRaúl González Tuñón
TODOS BAILANEduardo Romano
DOBLANDO EL CODOJorge Fondebrider
IMPERIO DE LA LUNAAlberto Laiseca
POEMAS CHINOSAlberto Szpunberg
APUNTESAraldo Calveyra
CARTAS PARA
QUE LA ALEGRIA
IGUANA - IGUANAJorge García Sabal
LUGARES PROPIOSJonio González
MURO DE MASCARASIrene Gruss
EL MUNDO INCOMPLETO

REVISTA DE CULTURA
AÑO IX - Nº 98
NOVIEMBRE 1986
A. 4.50.

PUNTO DE VISTA
INTELLECTUALES - CULTURA - POLITICA
DERECHOS HUMANOS
PSICOANALISIS
NACIONALISMO
DEMOCRACIA
FILOSOFIA
HISTORIA CULTURAL

SEPARATA:
CARLOS REAL de AZUA
MODERNISMO E IDEOLOGIAS

SUSCRIPCIONES EN
ARGENTINA:Un año, A 18. EN EL EX-
TERIOR: 6 números por
correo aéreo: u\$s 25.PUNTO DE VISTA recibe
toda su correspondencia,
cheques y giros a nombre
de Beatriz Sarlo, Casilla
de Correo 39, Suc. 49 (B),
Buenos Aires, Argentina.¿En qué lugar
de Buenos Aires
conseguir libros
de poesía
viejos y agotados?¿En qué lugar
de Buenos Aires
se pueden comprar
las novedades de poesía?¿En qué lugar están las revistas
de poesía?En Librería del Dragón
Suipacha 1053 - TE 311-8035

Sumario

- Juan José Saer: "La poesía es el arte literario por excelencia", reportaje de Jorge Fondebrider y Martín Prieto 3
- Hablarán, la columna de Martín Prieto 6
- Página de artista, por Ana Eckell 7
- "Radio Etiopía, la lengua del amor", por Patti Smith 8
- El rencoroso, la columna de D. G. Hélder 9
- "Ideograma con gato", por Elder Silva / "Candlejas", por Roberto Echavarren 10
- "Gotas y otros poemas", por Jorge Ricardo Aulicino / "Pasiones argentinas", por Martín Prieto 11
- "A mano alzada", por Laura Klein / "Poemas chinos", por Alberto Laiseca 12

DOSSIER POUND

- Presentación del dossier 13
- Pound y nosotros, por Jorge Fondebrider 14
- Lecturas e imágenes / Bibliografía de Pound en castellano 15
- Guía para leer los Cantares, por Mario Faustino 17
- Pound y la usura, por Juan Gelman, Fernando Savater y Salvador Mendiola 18
- Canto XLV 19
- Pound y el vorticismismo, por Hugh Kenner 20

Noé Jitrik: "¿Por qué la crítica no se ocupa de la poesía?", reportaje colectivo 25

Novedades: Violeta Parra / Fernando Pessoa 29

Bibliográficas 30

El Correo 32

Agenda 34

Ciudades 36

DIARIO DE POESIA es una publicación de Juegos & Co. S.R.L., Uruguay 252, 3° 14 (1015) Buenos Aires. R.N.P.I. N° 48527. Distribuidora en Capital: Macchi y Cía., Carlos Calvo 2426, Bs. As. Interior: SADYE S.A.C.I.F., Belgrano 355, Bs. As. Compuesta en HUR, Juan B. Justo 3167, e impresa en Talleres Gráficos Litodar, Viel 1444.

Suscripciones en el exterior
En España: pts. 3.000. Otros países: u\$s 20 (cheques en pesetas o dólares a la orden de Daniel Samoilovich).

DIARIO DE POESIA recibe toda su correspondencia, cheques y giros en Uruguay 252, 3° 14 (1015) Buenos Aires.

Tirada de esta edición: 11.000 ejemplares.

(viene de pág. 1)

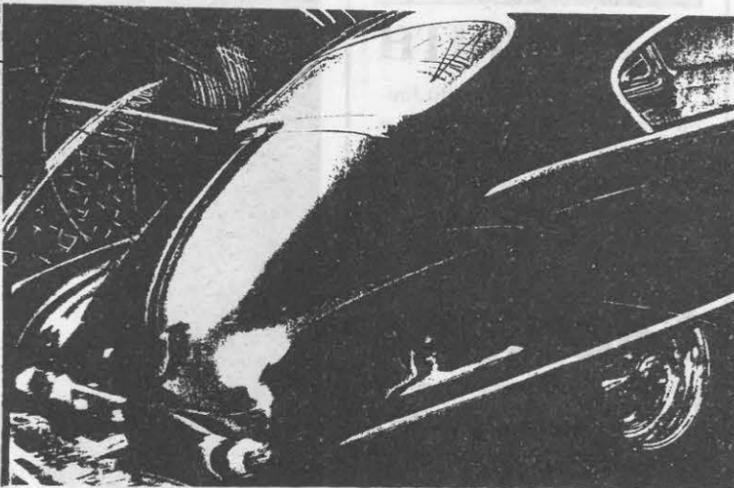
sa al caer y rebotar sobre baldosas de vereda color ladrillo, con ocho acanaladuras cada una.

EL INSPECTOR SUAREZ Y EL CASO DEL POETA ASESINADO: Suárez levanta con gesto cansino el trozo de lona verde y contempla otra vez el rostro del cadáver: un joven de cabellos largos y descuidados, con un amargor rictus en la boca, tal vez provocado por el rigor de la muerte.

Sabe que se llama Mieres, Miguel Angel Mieres, que es poeta, que lo encontraron en la isla, ahogado, con una mano enredada en las raíces de la costa, y una inequívoca herida de puñal en el costado. Sabe además (piensa, mientras se aparta y enciende un cigarrillo, aunque esté prohibido expresamente por un cartel cercano) que el muchacho pertenecía a la generación del '72, la que se juntaba en el bar Brecha, la que leía a Marcuse y a Laing, la que tenía como maestros secretos a Arturo Cancela y Eugenio Cambaceres, la que hacía circular de uno a otro de sus integrantes a tres mujeres ("incluso Estefanía, que ahora hace la calle", remata mentalmente Suárez, un poco incómodo). Pide un par de datos al forense y se va. Es viernes.

Por eso lo fastidia que al llegar a la comisaría un sargento le traiga el dato, aportado por un batidor del centro, de que Mieres pertenecía en realidad a la generación del '68, ya que

"AUTO", TAKIONO, 1982



había empezado a publicar precozmente. "Carajo", suspira Suárez, dejándose caer en su silla tapizada y cómoda con un infinito cansancio. Sabe que ahora tendrá que estructurar otra constelación de datos básicos, otros nombres extraños, otro bar, otros ritos, mujeres que tal vez pasen de usar minifalda y el cabello corto y moreno a llevar blusas con encaje y pantaloncitos satinados. Había pensado en llevar a los hijos al zoológico, el sábado, y ahora sabe con certeza que tiene trabajo hasta bien entrada la noche del día siguiente. Mientras levanta con mano pesada el tubo y pide un número a la telefonista para averiguar el primer dato, odia sordamente su oficio.

IRRITACION AMABLE: La del poeta homosexual que vive en San Pablo y a quien tímido teórico rioplatense le pregunta si "forma parte de la cultura

Alta marea



La columna de Elvio Gandolfo

gay". Se ve obligado a responderle: "en absoluto, eso es una boludez de la clase media. Yo soy loca, puto, ¿entendés?".

BELGRANO: IMPRESIONES PERSONALES: Al lado de las imágenes bien recortadas, nítidas, identificables de personajes históricos como San Martín, Rosas o Sarmiento, los años de primaria y secundaria me dejaron una impresión un poco vaga de Belgrano. Básicamente alguien bienintencionado que creó la bandera nacional y perdió muchas batallas, en una vida más bien amarga.

Con el paso del tiempo (y es un proceso que compartieron otros amigos) sin que pudiera explicarlo muy bien (por esa misma vaguedad), sentí cierta simpatía por él. Tal vez se basara en que la realidad vuelve más creíbles las derrotas que

ganancia personal, y que se apresuran, por ejemplo, a rendir fidelidad a los ingleses cuando invaden la colonia; único militar con nulos conocimientos de lo castrense cuando se integran escuadrones de defensa; alguien permanentemente desanimado, atacado por una realidad que siempre destruye sus visiones de utopista o, más modestamente, sus impresiones personales.

En dos ocasiones teme "alucinar". Es notable además la impresión que da de ser vivido por los hechos, en vez de protagonizarlos. Ya desde un principio hay frases impactantes por su ingenuidad, a veces diciendo cosas que suelen ocultarse, y adjudicándolas a una especie de estado natural más que a un proceso de hechos sociales o decisiones personales. De ellas la más llamativa se refiere al padre (y el subrayado es mío): "La ocupación de mi padre fue la de comerciante, y como le tocó el tiempo del monopolio, adquirió riquezas para vivir cómodamente y dar a sus hijos la educación mejor de aquella época".

PROYECTO DE LEY: Prohibir en el ámbito de la poesía hispanoamericana durante un período de tres años todo uso de superlativo forzado ("maridísimo de ser", "hambrosísimo") o toda conversión también extravagante de sustantivo en verbo ("nauseabundean", "esperpentan") que provengan de César Vallejo o, por vía indirecta, de Gelman.

El número 4
aparece el 21
de marzo de 1987.
Dossier Nabokov.

DIARIO DE
POESÍA

Año 1 - Número 3 - Diciembre 1986

Director
Daniel SamoilovichDirector de Arte
Juan Pablo RenziSecretario de Redacción
Jorge FondebriderConsejo de Redacción
Diana Bellessi y Daniel Freidemberg (en Buenos Aires); Daniel G. Hélder y Martín Prieto (en Rosario) y Elvio E. Gandolfo (en Montevideo).Colaboradores especiales
Rodolfo Alonso, Ricardo Ibarlucía y Víctor PesceDiagramación
Carlos TirabassiCorrección
Mónica Urrestarazu

Juan José Saer:

“La poesía es el arte literario por excelencia”

Juan José Saer (Serodino, Pcia. de Santa Fe, 1937) es uno de los más importantes narradores argentinos de las últimas décadas. A través de *En la zona* (1966), *Responso* (1964), *Palo y hueso* (1965), *La vuelta completa* (1966), *Unidad de lugar* (1967), *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980), *El entonado* (1983), *Juan José Saer por Juan José Saer* (1986) y *Glosa* —de reciente aparición— los lectores han podido descubrir un universo de ficción en cuyo centro palpita lo poético. Para 1987, la Universidad del Litoral anuncia la primera edición argentina de *El arte de narrar*, volumen de poemas, ahora aumentado, que en 1977 se publicó en Venezuela.

por Jorge Fondebrider
y Martín Prieto

En la contratapa de *El entonado* hay un fragmento suyo donde se lee: “A partir de 1960 mi trabajo literario ha consistido principalmente en tratar de borrar las fronteras entre narración y poesía”. Me gustaría que comenzáramos explicitando cuáles son esas fronteras.

—Esas fronteras son, evidentemente, históricas e ideológicas. Hasta el siglo XIX hay una suerte de barrera muy precisa entre la poesía y la prosa. Creo, entonces, que uno de los momentos más importantes de la vanguardia es el siglo XIX francés. Allí aparece un género específico, el poema en prosa. La gran revolución poética del siglo XIX está realizada en prosa. Por ejemplo, la obra de Baudelaire tiene varias vertientes: la crítica, las traducciones (De Quincey, Poe), los poemas que podríamos llamar “tradicionales” (*Las flores del mal*) y los poemas en prosa. Poco después asistimos a la aparición de esos dos grandes meteoros de la poesía de todos los tiempos: Rimbaud y Lautreamont. No nos olvidemos que las *Iluminaciones* y *Una temporada en el infierno* son poemas en prosa, que los *Cantos de Maldoror* es un vasto poema en prosa. En síntesis, el poema en prosa es el vehículo expresivo de la gran revolución poética.

—¿A qué llama poema en prosa?

—Como su nombre lo indica, es un poema que no se escribe en verso, sino en prosa. Su origen preciso se localiza en el romanticismo.

—¿Cómo es posible un poema en prosa?

—Esa primera vanguardia necesitaba romper con las formas tradicionales de la poesía para poder expresar nuevos contenidos. En ese entonces la novedad comienza a constituirse en valor. Un poco más tarde que en el caso de Francia la poesía en lengua española comenzará a experimentar esa necesidad de expansión. Nosotros advertimos que Darío, maestro indiscutible del modernismo, a pesar de mantenerse

siempre o casi siempre en el marco de las formas tradicionales, intenta su transformación desde dentro. Así, por ejemplo, el soneto en Darío va a sufrir variaciones métricas —ya no versos endecasílabos, sino octosílabos y alejandrinos; ya no catorce versos, sino trece—, lo

dente que la de Neruda o la de Vallejo. Hay otro caso en la poesía argentina de raigambre posmodernista que es el de Juan L. Ortiz. Ortiz, partiendo de donde partió, sigue un camino de construcción muy particular y muy diferente de los caminos de Neruda y Vallejo. No obstante, creo que hay una filiación común que consiste en la destrucción de las formas tradicionales. Esto en Borges sucede de manera diferente. Incluso Borges, al final de su vida, con el pretexto de la ceguera, vuelve a las formas tradicionales.

Si no malinterpreto, hasta el momento usted trató de señalar el porqué y el cómo de la prosa poética, diferenciándola de la lírica tradicional. Ahora bien, ¿qué tiene

sentidos históricos precisos. Tomemos el caso de Flaubert, que para mí es el más grande novelista francés de su siglo. En *Madame Bovary* o en *La educación sentimental* Flaubert, de acuerdo con la ideología naturalista, pretende observar una realidad histórica, social, etcétera. Su intención es transmitir esos contenidos a través de la prosa. Ya instalados en pleno siglo XX, en los casos de Kafka o de Musil vemos que, a pesar de las formas tradicionales que pueda asumir su narrativa, no hay en ninguno de los dos autores ningún tipo de realidad previa, no hay una ideología que presuponga una realidad previa. Hay un nacimiento conjunto y simultáneo de la escritura y del sentido. El sentido nace con la escritura y no es anterior al

ta. Si pensamos en el soneto de las vocales de Rimbaud, la atribución de un color a cada una de las vocales es eminentemente subjetiva.

—Hecho este primer deslinde, ¿por qué su propósito es eliminar los límites entre narrativa y poesía?

—Para estar más o menos de acuerdo con lo que yo considero que son las búsquedas genuinas de nuestra época. No hago más que seguir los modelos de aquellos que me han producido el mayor impacto, trátense de narradores o de poetas. Yo no invento nada... Perfectamente habría podido plantearme, en lugar de los modelos que sigo, otros. Podría haber “decidido” seguir a Capdevila, por ejemplo. Pero eso es falso. Uno no elige los modelos que cree lo van a llevar más rápido al Premio Municipal, sino aquellos que lo marcan íntimamente. Esos modelos son, en mi caso, lo que pienso como la evolución posible de la literatura moderna.

—¿Cuáles son esos modelos?

—Pavese, Kafka, Faulkner, Joyce, Pound... Tomemos el caso de Pound, puesto que éste es un número del *Diario de Poesía* dedicado a él. En los *Cantos* de Pound alternan enormes aciertos y enormes fallas. Dada la envergadura del proyecto, Pound alcanza algunos de los mejores momentos de la lírica moderna. En otras palabras, se arriesga. Así, tiene muy poco que ver con los pequeños volúmenes de sonetos perfectamente cincelados, de los cuales Borges decía que no tenían ningún ripio, pero que, de todos modos, todo el soneto era un ripio. En Pound hay una aventura poética. Es lo mismo que encontramos en Dante. ¿Qué es lo que diferencia a Dante de los otros poetas del *Dolce Stil Nuovo*? Ese salto integrador que Dante se permite. Toda gran poesía es integradora, tiende a un sistema. Toda gran literatura tiende a transformarse en un sistema autónomo. Una obra literaria importante incluye todo. Con esto no me estoy refiriendo a lo coyuntural, sino a la visión que nuestros contemporáneos tienen del mundo. Yo creo que tratar de eliminar las fronteras entre poesía y narración, con independencia de que yo lo logre alguna vez o no, es el camino para tratar de conseguir una literatura mayor. Creo que el mundo de Kafka completa, se equipara y comprende al mundo de Einstein.

En su libro de poemas *El arte de narrar* hay textos que se corresponden con lo que usualmente llamamos poesía

FOTO: MIMI DORETTI



cual, por supuesto, va a tener serias implicancias en el posmodernismo y luego en la vanguardia. Si observamos con atención, podemos comprobar que tanto Neruda como Vallejo recogen en sus primeros libros la herencia del alejandrino de Darío. Después lo abandonan. Después van, naturalmente, mucho más allá. En *Residencia en la tierra* —libro que considero fundamental en la poesía escrita en castellano— Neruda introduce una serie de poemas en prosa. Si se me permite una digresión, pienso que la poesía de Borges es más pru-

la prosa poética que no tenga la narrativa tradicional?

—Desde siempre a la prosa se le han atribuido una serie de funciones: claridad, comunicabilidad, transparencia. Sartre, en *¿Qué es la literatura?*, dice erróneamente que la prosa es transparente. En su tiempo ya había pasado mucha agua bajo el puente como para sostener una definición tan trasnochada. En el siglo XIX la novela se escribe en prosa. A pesar de toda la grandeza metafísica que pueda atribuirse, la novela estaba signada por la historicidad, por la comunicabilidad de

acto de escribir. Eso está presente en toda la gran narrativa moderna. Los conceptos que se usaban para diferenciar retóricamente la prosa de la poesía ya no son suficientes. Por otra parte, hay otro aspecto sobre el cual me gustaría insistir. No sé si ustedes recuerdan ese texto de Rimbaud que se llama “Alquimia del verbo”. Esa alquimia significa que hay una manipulación de elementos a través de la cual se pretende obtener una transformación, un trabajo, en este caso sobre la lengua, que busca como resultado una especie de incandescencia prác-

lítica. ¿Esos textos entran en el sistema del que usted habla?

—Partamos de la base de que el libro se llama *El arte de narrar*, y eso no es una broma. A mí me pareció que la mejor manera de integrar poesía y narrativa es escribir una poesía eminentemente narrativa, forma con la cual no todo el mundo está de acuerdo. Mucha gente ha considerado esos poemas como prolongación de mi obra narrativa. En una obra literaria una idea puede estar sugerida o puede estar ampliamente desarrollada. En *El arte de narrar* hay poemas en los que aparecen personajes también presentes en mis narraciones. Aunque no todos los cabos estén unidos, el parentesco está sugerido. Por otra parte, creo que el tipo de escritura que hay en mis poemas y en mi prosa no difiere mucho.

—Hablando con Aldo Oliva sobre Zama y sobre Nadie nada nunca, decíamos que la novela tendía a ser un poema. ¿Es esa una tendencia presente en sus intenciones?

—Bueno, uno de mis viejos sueños es escribir una novela en verso. Hace tiempo que quiero hacer eso. Pero supongo que hay que ser Lucrecio o Dante para hacerlo... Yo vengo de aquí nomás, de Serodino, provincia de Santa Fe... No sé, quizá algún día escriba mi novela en verso. Uno nunca sabe. Mallarmé el día antes de morir le dijo a su mujer que todo lo que había hecho hasta entonces eran meros ensayos y que ya estaba en condiciones de ponerse a escribir en serio. No sabemos. El cosmos decide por nosotros... De todas maneras, dentro de pocos días sale mi próximo libro, *Glosa*. Allí se va a ver que hay una vertiente poética muy fuerte. La narración se detiene por momentos y hay algo así como núcleos de prosa a los que no llamaría líricos, pero sí poéticos. El título *Glosa* lo puse por los varios significados que tiene la palabra. *Glosa* quiere decir lengua y está claro que *lengua* no es tan buen título como *Glosa*. *Glosa* también es un género poético en el cual una cuarteta es comentada o desarrollada en décimas. En la narración hay una vaga glosa de los versos que a modo de epígrafe abren el libro.

—En la misma contratapa de *El entenado* se lee que usted escribió cuentos, novelas y poesía. Esto suena bastante paradójico, porque se habla de eliminar las fronteras genéricas y, al mismo tiempo, se clasifica según esas fronteras...

—Supongo que esa preocupación responde a las necesidades del mercado literario. Pero a nosotros eso no nos interesa, ¿no? Creo que nos interesa la poesía, la palabra escrita. El mercado literario es otra cosa. No tiene nada que ver con la literatura. Todo lo que tenga que ver con el mercado literario me es indiferente. Diría incluso más: todo aquello que tiene demasiada repercusión me produce rechazo y desconfianza.

Juan José Saer

El arte de narrar

EL ARTE DE NARRAR

*Cada uno crea
de las astillas que recibe
la lengua a su manera
con las reglas de su pasión
—y de eso, ni Emanuel Kant estaba exento.*

MICHEL

*¿De dónde puede venir
esa mirada oblicua, altanera,
en alguien que es proclive
al rubor instantáneo y, en la conversación,
a la modestia y hasta a la autoaniquilación?
Delgado, con su bigote y su barbita rala en el mentón,
cultivando, infructuoso, una imposible femineidad,
soportará sin duda, treinta años más tarde,
con dificultad la vejez. Una sierra sin fin
le llevó, a los quince años, dos dedos: de lo que se jacta.*

DANAE

*Manda a su hijo Perseo Dánae, para gozar,
sin testigos, de la lujuria,
a extraviarse
en los ojos sin fondo de la medusa,
del mismo modo que toda madre,
desde una cama pantanosa,
nos abandona,
por tres minutos de no ser,
a los dientes de este mundo.*

PLOUGASTEL SAINT-GERMAIN

*Noches solidarias: por dentro
y por fuera, la misma, pareja, oscuridad.
De tanto en tanto una estrella verde, como un centro
o un grumo, más bien, no de luz, sino de alteridad.*

FOTO: MIMI DORETTI



A LOS PECADOS CAPITALES

*Por nuestra fantasía, nos liberan
de la materia pura, pero caemos en la red
de la esperanza. Pecados, vicios, y hasta
las débiles virtudes, nos separan
del cuerpo único del caos,
nos arrancan
de la madera y de los mares.
Guardianes en el umbral de la nada.*

LECHE DE LA UNDERWOOD

*Por delicadas que sean, las mañanas
envilecen; lo destructible vacila
y lo que pareciera, frente a nosotros, perdurar,
no nos acoge, menos cruel que indiferente. Animal
anónimo, por más que grites, nadie escucha,
y ni por lejos la lengua es la que conviene.
Existe, tal vez, en alguna parte, un idioma,
nadie niega, pero habría que desandar,
salir, si fuese posible, del centro de la noche,
y empezar de nuevo con otra clase de balbuceo.
Tantas tardes que resbalan:*

*ya no se sabe
en qué mundo se está, y sobre todo si se está
en un mundo. Se muerde
un fantasma de manzana, mientras sigue merodeando,
como desde un principio, lo oscuro. Destellos
de un sol de invierno en la ciudad
transparente; brillos, rápidos o lentos,
que algunos blanden como pruebas
abandonándose, soñadores, su tibieza. Entre tantas
estrellas, esperanzas: relentes
de un reino animal.*

VECINDAD DE LOGROÑO

*Anotar: en la siesta que arde
la noche voluntaria hace señas,
desde lejos, ubicua,
en la constancia amarilla. Anotar:
viñas verdes sobre tierra roja. Anotar que
la liebre, presa y escándalo,
desea al faro que la inmoviliza.
Anotar: abismos soleados
en días cuyo nombre es legión.*

EL GRAAL

*El mar destila incertidumbre,
la montaña perplejidad; y el propio
cuerpo no abandona, por nada
del mundo, su secreto. El viaje
se volvió errabundeo, y el aura
solidaria, retirándose,
nos transformó en manada.
En la llanura inmóvil,
el cansancio nos visita:
todo esto podía haber sido
de esta manera o de alguna otra,
el tiempo hubiese preferido
correr para adelante o para atrás
y abstenerse de salir, indiferente,
la luna. Nos crearíamos perdidos,
si fuésemos capaces, todavía,
de distinguir un lugar.
La mirada rebota, espesa;
ni reconoce ni interroga.
Astillas turbias flotan
entre la sombra que amenaza.
Confusos, vacilamos:
salimos a buscar no sabemos qué
ya no nos acordamos bien cuándo.*

Por compartir la condición de poeta y narrador en su narración "Sombras sobre vidrio esmerilado" usted describió, probablemente mejor que nadie, el proceso de construcción de un poema. ¿Recuerda cómo escribió esa narración?

—Tengo perfectamente presente el momento en que la escribí. Estaba en Rosario y vi a una mujer, la sombra de una mujer en una ventana. Era una mujer madura a la que le habían cortado un seno. Ahí empezó todo. Algunos meses más tarde —yo estaba atravesando un período muy difícil de mi vida— la narración fue escrita. Yo quería escribir un relato respetando la unidad de tiempo, no tanto por lo de las unidades clásicas, sino por mi obsesión del presente como una cosa inmensa y vasta en la cual se reúne todo. El tiempo es un vasto presente que dura desde siempre. Esa es mi particular y obsesiva percepción del tiempo. Algo así como que la parte es el todo. Bastaría comprender una cosa para comprender todas las cosas. En un fragmento está todo incluido. En "Sombras sobre vidrio esmerilado" traté de demostrar cómo, en cada una de las frases del poema que la poetisa va componiendo, hay ecos de toda su existencia. No sé si lo habré logrado... Por otra parte, traté de escribir ese poema como ella lo hubiese escrito. Ahí están presentes los medios objetivados del narrador. Yo tenía que escribir un poema en el que se sugirieran las formas de la poesía de la generación del cuarenta. Si hubiera escrito un poema libre, habría faltado a la verdad histórica o a la verdad artística de ese personaje.

—Lo curioso es que una de las lecturas que podrían hacerse de "Sombras sobre un vidrio esmerilado" es la de considerar el texto poético que se va escribiendo a medida que transcurre el cuento como algo completamente interno. Pero la narración concluye en un envío.

—Exactamente, lo cual es una manera de hacer rebotar la dialéctica entre la prosa y la poesía. Al mismo tiempo es un eco del personaje mismo. Es en ese sentido en que yo hablaba hace un rato de *Glosa*. La omnipresencia de las formas poéticas en mis textos narrativos, y viceversa, podría ser un procedimiento sustitutivo. Se me ocurre en este momento que volver al verso, intentando escribir una novela en verso, es poco menos que imposible, porque las condiciones históricas no están dadas. Una de las razones por las cuales yo decidí abandonar el proyecto de una novela en verso es que, pensando en las grandes narraciones en verso del pasado, siempre tenían un principio didáctico o épico que las sostenía, había una visión del mundo que subyacía en esos poemas. En el caso de Dante, por ejemplo, todas sus ideas sobre la religión y el papado han caído en desuso. Lo que queda es la parte

exclusivamente poética y narrativa. Si para elaborar una novela en verso necesito todo un sistema cuya pertinencia no va a ser duradera, ¿para qué hacerlo?

El proceso de escritura del poema presente en la narración "Sombras sobre un vidrio esmerilado", ¿es una descripción de su proceso normal de escritura poética?

—No sé, porque no sé si hay un solo proceso de escritura poética. Lo que me molesta un poco en ese cuento es que hay una especie de determinismo entre lo vivido y el texto poético. Me molesta que, por momentos, haya tanta relación causa-efecto. Yo no creo que la relación entre la experiencia y la poesía sea tan directa. Creo que el ritmo y la palabra vienen primero y el sentido, después. Para contestar a la pregunta quiero decir que, luego de mucho tiempo sin escribir poesía, hace poco escribí un poema. Tenía ganas de escribir poesía y una idea me venía rondando la cabeza. Así que en la facultad, mientras tomaba un examen —cuatro horas en las que uno no tiene nada que hacer— tomé un papel y empecé a escribir tres o cuatro versos de un poema. Fue algo forzado. La cosa no salía. De pronto, al lado, escribí otro poema que no tenía nada que ver con el que yo pensaba escribir al principio. Ese segundo poema, bastante extenso, lo escribí de un tirón. La única relación entre ambos textos —el que quería escribir y el que salió— era cierta continuidad fónica en los títulos.

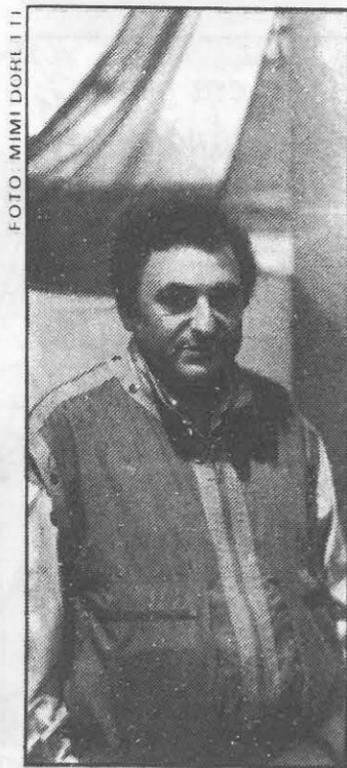
—¿Siempre escribió poesía de la misma manera?

—Debo decir que en mi evolución poética —para decirlo de algún modo— hay una serie de etapas. Desde 1951 hasta 1955 hay una etapa imitativa en la cual yo copiaba a cuanto poeta en lengua castellana se me cruzaba. Era algo gestual. Todavía no tenía conciencia poética. Desde 1956 hasta 1962 hay toda una etapa festiva en la que descubrí a todos los poetas modernos. Yo leía y escribía mucho, ahora con mayor conciencia del trabajo poético. Empezaba a salir del mimetismo de los poetas españoles clásicos, de los modernistas y posmodernistas, ya que al principio imitaba tanto a Darío como a Espronceda sin establecer diferencias entre uno y otro poeta. En 1962 comienza una etapa reflexiva. Ya no escribo tanto. Empiezo a reflexionar sobre los problemas de la poesía y de la narración. Esto sigue así hasta 1968. Viene entonces una etapa selectiva, en la que escribo bastante pero tratando de organizar todo en una suerte de unidad estilística. Ahora estoy en un período expectativo. Espero que los poemas vengan a mí. Tengo la sensación de un estilo al cual incorporo variaciones formales.

—¿Qué es lo que determina que un texto que le surge sea

transforme en un texto narrativo o en un texto lírico?

—En los textos narrativos hay una continuidad que no siempre es lírica, pero que yo aspiro a que sea lo más lírica posible. Hay también una construcción previa a la cual me someto. Curiosamente ése es también el caso de algunos pocos poemas de *El arte de narrar*. Por ejemplo, en "La Venus de Willendorf", que es un viejo tema que yo siempre quise tratar, existe una instancia anterior. Recuerdo un texto que tenía más o menos la forma de los argumentos de *La mayor*, que se llamaba "La gorda y los bancarios". Era un grupo de bancarios que iba a una despedida de soltero en un cabaret. Allí había una prostituta frente a la cual todos experimentaban atracción y repulsión al mismo tiempo. Esa



"El número de lectores de poesía no ha disminuido; ha aumentado el de semianalfabetos."

vieja idea cuajó finalmente en ese poema. Pero no siempre hay una idea previa. Muchos poemas aparecen en forma completamente inesperada. Creo que lo único que identifica para mí a esos poemas como míos es una especie de música y de convenio verbal respetado. Si son buenos o malos, no lo sé. En todo caso no me chocan, no tienen esas cosas que no me gustan, ni en mis propios poemas ni en los poemas de otros. Entonces, para sintetizar, los poemas a veces vienen por una idea y a veces aparecen por sonidos. No hay norma.

—Ya que menciona el sonido, ¿considera que la música, el ritmo son elementos tan necesarios en la prosa como en la poesía?

—Sí, para mí la prosa que

no tiene ritmo es ilegible. Todo gran prosista tiene una música que le es propia. Yo cierro los ojos y escucho la música de la prosa de Faulkner, de la de Proust, de la de Borges, de la de...

—¿Cortázar?

—No. La prosa de Cortázar tiene un ritmo coloquial que configura una atmósfera particular... O sí, tal vez hay una música de Cortázar, pero sólo en sus mejores textos. Creo que Cortázar es un escritor bastante contenidista. No creo que haya demasiado trabajo poético en él. Su prosa es muy directa, informativa. La alquimia del verbo, de la que hablábamos antes, no está presente en la prosa de Cortázar. Si, por ejemplo, comparamos la prosa de Borges con la de Cortázar, vamos a encontrar que en Borges —pese a que él decía que era ciego— hay mucho color, cosa que no ocurre en Cortázar. Quiero que quede claro que me limito a describir. En ningún momento estoy abriendo juicio de valor.

¿Qué lugar le atribuye a la emoción en su poesía?

—En toda poesía la emoción es el fundamento. La poesía no se construye sobre simples juegos verbales, aunque los mismos formen parte de la emoción. La emoción no sólo le da sentido a la expresión poética, sino que es algo que emana de la poesía misma. Hablo, claro, de la emoción de orden estético. La emoción estética difiere de la emoción pura y simple en que exige una mediación formal. Si un paisaje nos produce una emoción estética no es simplemente porque nosotros somos seres sensibles, sino porque estamos percibiendo toda una serie de relaciones que no analizamos en el momento de la percepción pero que crean un objeto cuya exactitud produce ese sentimiento estético. Cuando nosotros nos emocionamos frente a una obra de arte, tenemos que ser capaces de fundamentar la emoción. La explicación, por otra parte, está implícita en la emoción. Yo doy un caso clave en la poesía en lengua española: el poema "Tahona estuosa" de Vallejo. Es un poema que presenta serias dificultades de interpretación. A mí siempre me ha producido una emoción intensa. Yo puedo analizar esa emoción hasta un cierto punto. Después no puedo seguir adelante con el análisis porque el poema presenta oscuridades insalvables y porque para gozarlo, debo considerar al poema como un todo. Así ocurre siempre. A pesar de esto, si nos limitáramos a la pura emoción sin tratar de entender, gozaríamos mucho menos. Hace poco leí en el *Diario de Poesía* un poema de Giannuzzi que me gustó mucho. Yo no lo analicé cuando lo leí —y todavía no lo he analizado—, pero, al leerlo, estaba seguro de que si lo analizaba podría decir por qué me gustó. La emoción estética es siempre el producto de una me-

diación. Esa mediación, en cada arte en particular, tiene sus propios procedimientos específicos. Destellos... Siempre usamos términos...

—Poéticos.

—Sí, poéticos. No hay otra manera de hablar sobre estas cuestiones.

—¿Lo ayudó en su labor poética tener relaciones de índole personal con otros poetas?

—Sí, claro. Yo le debo mucho a mucha gente, sobre todo a gente del Litoral: Juan L. Ortiz, Hugo Gola, Aldo Oliva, Hugo Padeletti... Lo odioso de las listas es que uno siempre omite involuntariamente a alguien.

—La poesía parece ocupar un lugar de privilegio en su producción y su modo de pensar la literatura...

—Para mí, la poesía es el arte literario por excelencia. Yo leo más poesía que novela. Leo novela de tanto en tanto y, en general, releo más de lo que leo...

—¿Para qué lee poesía?

—Uno no lee poesía para enterarse, sino porque es algo constitutivo, estructural en la personalidad.

—¿Y para qué sirve la poesía?

—¿La poesía? ¿Y para qué sirven la economía política o la sociología? Todo eso debería servir para construir una sociedad más justa y armónica. Desgraciadamente eso sirve para cualquier cosa menos para lo que debiera servir. En general la utilidad de las actividades prácticas tiende a ser más negativa que positiva. La poesía no se propone ningún fin práctico —a pesar de lo que diga Paul Eluard— y "sirve" —como diría Mallarmé— para que las palabras de la tribu sean más puras. A su vez, la poesía debería ser el momento más refinado de aquello que es lo más específicamente humano: la lengua. La literatura no puede desaparecer nunca. Puede que no haya más escritores o que la gente ya no lea, pero la literatura no puede desaparecer porque es aquello que contribuye permanentemente a afinar lo que es más específicamente constitutivo del hombre. Si la poesía y la literatura y la filosofía no cuestionasen el lenguaje, nada de lo que existe en el mundo sería inteligible y nada de lo que forma parte del mundo histórico habría sido construido. La ciencia tiende al metalenguaje y a la formalización matemática, pero lo que produce los grandes cambios científicos, ideológicos e históricos nunca se produce en la esfera del metalenguaje, sino por las revoluciones especulativas, y esas revoluciones sólo se logran mediante la palabra. Que la poesía se lea poco o mucho no tiene la menor importancia. La poesía siempre ha sido poco leída. No es que el número de lectores de poesía haya disminuido, sino que el número de semianalfabetos ha aumentado.

Hablarán

FOTO: CARLOS LESCANO



La columna de Martín Prieto

DIARIO DE VIAJE AL ENCUENTRO NACIONAL DE LITERATURA Y CRÍTICA EN SANTA FE: Miércoles 10/9. A las 9 de la mañana quedamos en encontrarnos en la Mariano Moreno. El colectivo sale a las 9.10 hs. Hélder llega a las 9.10 hs. pero todavía tiene que ir al baño. Salimos para Santa Fe. El walk-man, de sorpresa, no funciona. Nos quedamos sin Spinetta. Sin Joni Mitchell. Hélder lee Cavafis-Visor. Yo leo "La Razón". Esto, se sabe, influye en los estilos de cada uno.

En Santa Fe dejamos los bolsos en la oficina de Edgar Russo, poeta y organizador, y nos vamos a tomar una cerveza al Salta. Me gusta Santa Fe. Me gusta tomar cerveza en Santa Fe. Vamos, después, a almorzar a Los Pinos. Larga mesa para pocos comensales de este primer mediodía. Una mano se extiende y dice "Gola"; otra dice "Veiravé"; otra "Martini Real"; otra dice "Ricci"; una quinta dice "Carlos". Me doy cuenta de que Carlos no es escritor.

La Universidad nos ofrece un departamento frente a la estación de trenes, un poquito más acá de la laguna Setúbal. Me gusta Santa Fe. Me gusta la laguna Setúbal que parece río.

A las 19 hs. tenemos presentación en la Sala I de Extensión Universitaria. Se apagan las luces. Levanto mi brazo y, repetido gesto y cansador, canto: "Relámpago lámpago" y Hélder detrás: "pago go". Así empieza el Encuentro Nacional de Literatura y Crítica organizado por la Universidad Nacional del Litoral.

Un par de horas después Jorge Conti dice: "Transmite LT 10 Radio Universidad". El majestuoso Paraninfo queda en silencio. El rector Juan Carlos Hidalgo nos da la bienvenida. Recurso estilístico saliente: el uso de "cual es" para introducir subordinada. "Estuvo prudente el rector" le digo más tarde a Pauls. "¿En qué sentido?" me pregunta. "En el mejor".

Primer panel en el Paraninfo: "Los poetas de la generación del 50". Arriba del escenario Veiravé, Vanasco, Madariaga (que parece un daguerrotipo de Laprida), Bayley, Gola. Coordina, presenta y dedica a Paco Urondo, Martini Real. El debate no se termina de armar. Madariaga lee el editorial de un número de "Letra y Línea". Veiravé cita a Mario Jorge de Lellis. El resto de los panelistas pone cara de fastidio. Gola y Vanasco prefieren callar. Bayley dice no haber visto dictadura que propiciara una estética. Martini Real decide cortar el debate (que no era tal), cita a Hegel y dice que él sólo quería *deconstruir* el concepto de una generación del 50. El público aplaude un poco y se va.

Vamos a cenar a Los Pinos. Comemos pollo. Se festeja el día del maestro y un cuarteto canta por las maestras. Bailan las maestras levantando sus faldas y haciendo trencitos carnavalescos. Romano mueve la pierna por debajo de la mesa, siguiendo el ritmo del cuarteto. Una muchacha que calza pantalones blancos y camisa abierta con generosidad me dice estar enamorada de Pauls.

Jueves 11/9. A las diez de la mañana se realiza la mesa de "Cuestiones de nuestro teatro" con ponencias de Monti, Ure y Ricci. Me la pierdo por tonto, por querer border la laguna Setúbal. Me dicen que Ure es polémico y agudo. Una niña de no más de veinte años sueña con Ricci. "Exageras", le digo. "No."

Almorzamos pollo en Los Pinos. Hidalgo y yo hablamos sobre política universitaria. Pauls y Castillo pelean por la intriga del *Ulises*. Hélder lamenta que la Iparaguirre esté acompañada.

Después de almorzar Hélder, Pauls y yo nos vamos a la playa. Faltaba la cámara de fotos, pero todos recordamos la historia: Viñas, Masotta, Sebrelí.

A la tarde vamos a la puesta que hace Lito Senkman de "Extraño juguete", de Susana Torres Molina. No soporto que un actor se dé vuelta cuando tiene que darse vuelta, ni que se hagan chistes en registro Calabró, salvo que se trate del propio Calabró. Y aun así.

A la noche "Literatura e interpretación" en el Paraninfo: Pezzoni sobre Borges, Panessi (que parece Jimmy Connors) sobre Felisberto Hernández, Romano sobre Marechal, Nora González sobre Girri. Pezzoni y Panessi *leen e interpretan*: un parrafito o un verso y una interpretación. Se me ocurre que con trescientas personas de público no hay ámbito para un análisis microtextual. Romano salta a lo ideológico. Una cita de Ramos y otra de Hernández Arregui le provocan a uno cierto malestar. Pero Romano no lee, sino que charla. Y esto es una marca de honestidad. Al final: si Girri es de por sí un poco pesado, González no hizo nada por alivianarlo. Hablar de la distancia de Girri con respecto a su genera-

ción cuarentista es, desde siempre, un lugar común. Dos notas: la una, la dificultad de la crítica (Pezzone, Romano y González en este caso) para hablar de poesía; la otra, la lamentable ausencia, por pasajera enfermedad, de Nicolás Rosa. Inteligencia y espectacularidad faltaron a la cita.

Cenamos pollo en Los Pinos.

Viernes 12/9. Temprana la mañana Russo y Rafael Bruza presentan trabajos del taller literario de Extensión Universitaria de la U.N.L. Fotografías y trabajos realizados a partir de esas fotografías. Le digo a Russo gustar de la idea mas no de los trabajos. A Russo le gusta que me guste la idea mas no que no me gusten los trabajos. Russo quiere que me guste todo. Y a mí no me gusta todo.

"Toda esa gente enamorándose por ahí como si fuera una joda. ¿No es una joda?"

En la misma sala (Extensión Universitaria II) inaugurada en la oportunidad, Hugo Gola y Edgar Bayley se sientan a la mesa convocados por "la experiencia y la palabra poéticas". Hace calor. Bayley y Gola se interrumpen, conversan, se ríen. Coronan la sala los nombres de Gironde y de Ortiz. Se descalifica a un cierto Borges y a Girri. La experiencia poética, el estado de gracia, el estado de alerta, la palabra o el silencio de los místicos. Gola recita a Yeats. Desde el llano participan Javier Torre y Rodolfo Rabanal. Madariaga cierra con una precisa cita de un poeta ruso. Hélder y Bayley creen que la cita es en realidad del propio Madariaga, oculto pudorosamente bajo el versosmil ruso.

Almorzamos en el campo de deportes de la Universidad. Pollo asado.

A la tarde vamos con Diana Bellessi y Hélder a la presentación de este diario en el programa "Café y Bar" que conduce Jorge Conti por LT 10. Tomamos un café. Nos sacan fotos. Veo el micrófono, la luz roja, la cámara fotográfica. Me siento filmando una película precinematográfica.

Viajamos a Paraná a un homenaje que Gola, Bayley, Veiravé y Madariaga harán a Juan L. Ortiz en el teatro Tres de Febrero. Todavía impresionados por el Juanele personaje, pero eludiendo elegantemente la hagiografía, los cuatro dieron una lección ejemplar de cómo se debe hablar acerca de la poesía: claridad, pasión, y después, si se gusta, artificios.

Volvemos a Santa Fe sobre el fin del panel "La novela argentina" (Piglia, Castillo, Raba-

nal). Sólo podemos escuchar la ponencia de Piglia (que se parece a Larry). Me gusta Piglia. Me gusta su terrorismo y su prosa que seduce por brillante.

Cenamos en Los Pinos. Veo una pechuga muerta sobre mi plato. Abandono. Me como una ensalada de lechuga y me voy a dormir.

Sábado 13/9. Me levanto a las ocho y preparo mis papeles. Desayuno con Hélder y con Sergio Cueto.

Cerca de las 11 hs. empieza el panel sobre "Nueva poesía argentina" (Russo, Kamenzain, Bellessi, Martini Real, Carrera, Aldo Oliva, yo). Sin mucha eficacia, coordina D. G. Hélder. Russo presenta un formalismo ruso aplicado a la nueva poesía argentina; habla de las imposibles suturas entre populismo y vanguardia; habla, claro, de Leónidas Lamborghini. Kamenzain habla del otro Lamborghini y de Perlongher en nombre de la nueva poesía argentina. Bellessi presenta un trabajo sobre la poesía escrita por mujeres y lee un hermoso poema de Irene Gruss. Martini Real hace un panorama y tira un dato para los sociólogos: treinta mil desaparecidos con la dictadura, treinta mil poetas con la dictadura. Nadie entiende la analogía. Los sociólogos no se hacen cargo. Carrera se pone lentes oscuros y dice que los únicos poetas son los niños, cita al circo de los hermanos Fratellini y recita: "¿Por qué te hiciste puta? / Por el vino y por la fruta". Oliva dice no saber si es nuevo, pero estar seguro de que es bueno y lee y analiza poemas de Marilyn Contardi, de Juan Manuel Inchauspe y de Estela Figueroa. Se vislumbra una polémica en torno al neobarroco. Pero para mantener el carácter protocolar del encuentro, no se polemiza.

Nos vamos a almorzar (¡un bife!) a Los Pinos. Aguinis extiende su mano auspiciosa a los comensales. A Pauls y a mí nos gusta Bettina. Pero Bettina ni nos sonrío. Nos gusta más.

A la tarde voy a la puesta que hace Bruza de "El extraño jinete" del belga Michel de Ghelderode. Me gusta la puesta. Su imaginación. Sus blancos. Sus sombras. No sé, en cambio, si me gusta la obra. Su romanticismo. Su alegoría.

Por la noche Pauls, Vanasco, Libertella y Fernando López, coordinados por Conti, hablan sobre "Literatura y sociedad". Pauls es el mejor alumno de Piglia ("su prosa que seduce por brillante, su terrorismo") y habla de Borges, de Gombrowicz, de Osvaldo Lamborghini. Una señora no le permite que hable mal de Borges. Y tiene razón. López presenta una defensa del federalismo. Se pregunta por qué hay tantos porteños en este encuentro. "Por el vino y por la fruta" debería haberse le contestado. Interioristas paranoicos atacan. Porteños paranoicos se defienden. Hay un clima que vira de la ira a la joda. Carrera se saca los lentes que se había puesto a la mañana,

Hélder se retira, Pauls, desde el podio, se acomoda el foulard, yo me prendo un faso. Conti intenta achicar el pánico. Y lo achica.

Me tomo una cerveza en la pizzería Circus, de Leónidas Lamborghini. Una amiga me dice estar enamorada de Abelardo Castillo. Me tranquiliza saber que el encuentro termina al día siguiente. No querría pensar en las rupturas, en los posibles divorcios. Toda esta gente enamorándose por ahí, como si se tratara de una joda. ¿No es una joda?

A la una empieza la proyección de "Gombrowicz o la seducción: representada por sus discípulos" de Alberto Fisherman. Me gusta esta morosidad, estas gentes hablando frente a una cámara fija, pero mirando hacia un costado y la cámara quedándose hasta que hayan terminado de decir y un rato más todavía. Me gusta esta niña que repite mil veces un poema de Gombrowicz, una vez y otra vez y otra con sombras que cambian el color como si se tratara de un error.

DIARIO DE POESÍA

Si no tiene los números 1 y 2 del *Diario de Poesía* y le interesa obtenerlos, solicítelos a Uruguay 252, 3° "14" - (1015) Buenos Aires, adjuntado A 3,50 por ejemplar en giro postal a favor de Juegos & Co. S.R.L.

Nº 1: Juan Gelman: Poemas.

Allen Ginsberg: Nuevos poemas y viejos amores.

Dossier Juan L. Ortiz.

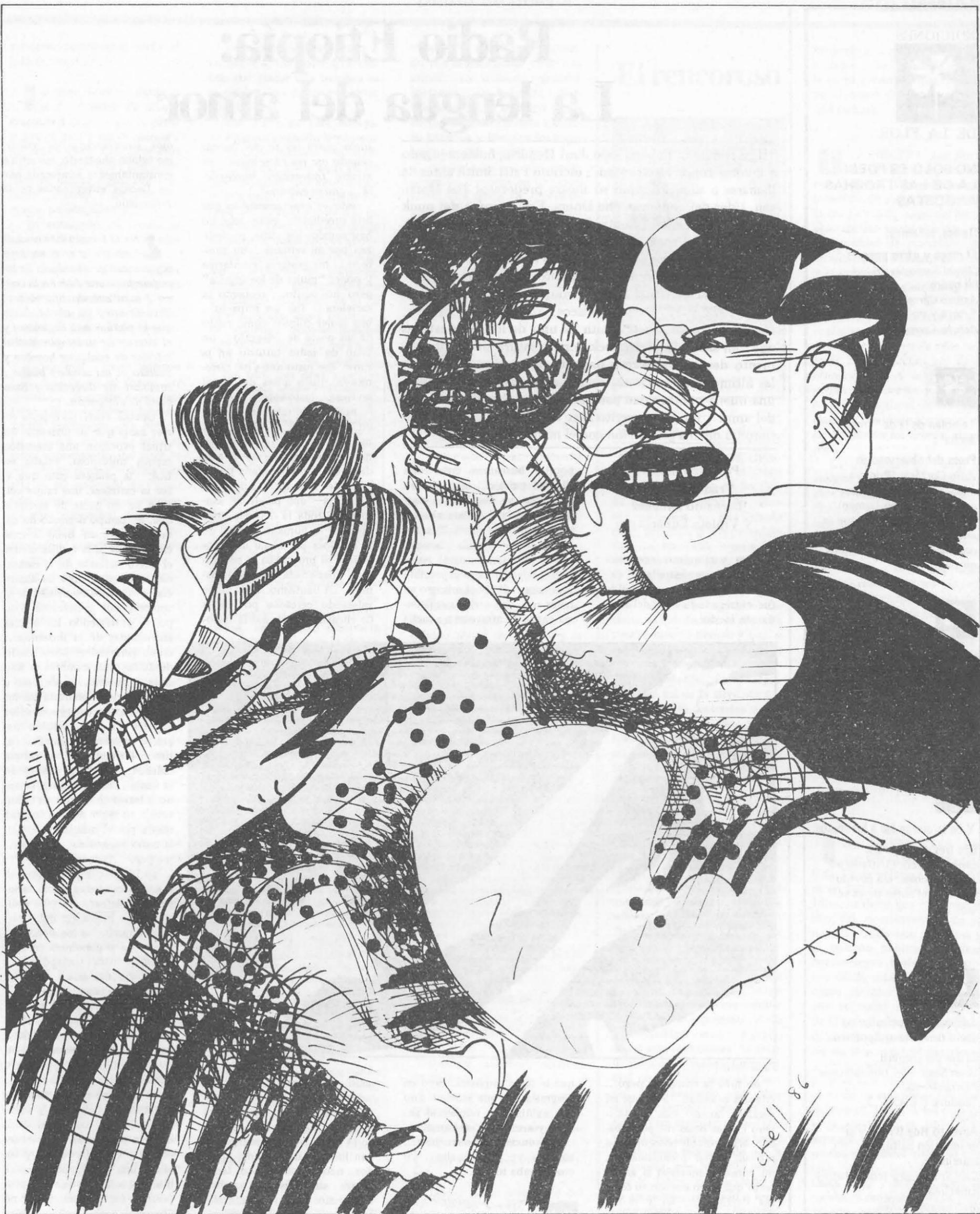
Nº 2: Anthony Burgess: Detective poético.

Groucho Marx y T. S. Eliot: Correspondencia. Dossier El Lagrimal Trifurca.

A las tres nos vamos a comer una pizza. Adela U. dice que cuando uno no se puede dormir tiene que abrir mucho los ojos y después se duerme. Al día siguiente Raúl Beceyro proyectará su película "Reverendo", Juan B. Ritvo presentará la revista "Paradoxa", el mexicano José Agustín presentará el libro de Fernando López y Aguinis dirá palabras de cierre. Pero yo ya estoy muy cansado. Me duele todo el cuerpo. Son las cinco y me duele todo el cuerpo.

Lo abrazo a Ricci. Lo abrazo a Pauls. Russo me carga en su ciclomotor y me lleva hasta el departamento. Lo abrazo a Russo también. Preparo mi bolso. Hélder se ducha y prepara el suyo.

Domingo 14/9. Amanece sobre la autopista. Y estamos todavía con los ojos abiertos.



Ana Eckell nació en Buenos Aires el 30 de octubre de 1947; a los veinte años egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes y a los treinta realizó su primera exposición individual. En 1985 representó a la Argentina en la Bienal de París y formó parte del envío nacional a la de San Pablo; este año expuso en la Galería del Retiro, en Buenos Aires. Entre otros premios, recibió el Gran Premio de la Bienal Arché (1982), el Segundo Premio de dibujo del Salón Municipal Manuel Belgrano (1983), una mención en la Bienal de La Habana (1984) y el Primer Premio de pintura Unión Carbide (1984).

Los cuerpos en la pintura y los dibujos de Ana son lugares de intercambio, sujetos de enfrentamiento, objetos de malevolencia: la lisura de la piel está siempre interrumpida por pelos, lenguas, dientes, instrumentos para desgarrar, excrescencias que rebotando en otra parte recuerdan la fragilidad de lo que vive y la posibilidad ominosa del dolor físico. Las superficies están marcadas por líneas de contención, como en las historietas, líneas que a veces se duplican a la manera de los grabados mal impresos; los paisajes, sillas, mesas, edificios, se proyectan como dependencias de estos sujetos siempre al borde

de transformarse en perros o chanchos alegres y feroces. En su factura no hay sin embargo distancia irónica, sino una verdadera alegría del mal, o un espantoso, insobornable mal humor a punto de estallar o ya estallado. Se está lejos, muy lejos del dramatismo abstracto del individuo solitario: aquí el drama es el de un conventillo de colores donde nadie —como en los conventillos, como en las cárceles— puede obviar a los demás, donde todos le hacen algo a todos.

Daniel Samoilovich

EDICIONES



DE LA FLOR

NO SOLO ES POESIA
LA DE LAS TROCHAS
ANGOSTAS

De ésa, tenemos:

El mago y otros poemas

Daniel Samoilovich

Mi padre

Arturo Carrera

Arturo y yo

Arturo Carrera

También de la de "trocha
ancha":

Prosa del observatorio

Julio Cortázar (Primera

edición en la Argentina,

en coedición con Lumen):

un juego de imágenes que se
entrelazan y combinan, como
compases de una estructura
musical.

Y de la que se narra:

Hoy es un largo día.

Carmen Naranjo:

los cuentos de una poeta
costarricense, política y
feminista.

Y de la que se lee a los chicos:

Los tres astronautas.

Umberto Eco. Ilustrado por

Juan Marchesi. Un cuento

infantil del autor de ya se

sabe qué...

Además, otros títulos no
decididamente antipoéticos:

El día del arquero.

Juan Sasturain. Ilustrado por

Fontanarrosa.

Teodoro y Cía. N° 3.

Viuti.

Augusto Roa Bastos y la
producción cultural
americana.

Saul Sosnowsky (compilador)

EmerGentes.

María Esther Gilio.

Una enciclopedia de datos
inútiles.

Homero Alsina Thevenet.

No velas a tus muertos.

Martín Caparrós.

Ediciones de la Flor
Anchors 27
(1280) Buenos AiresRadio Etiopía:
La lengua del amor

"Hoy Rimbaud hubiera sido Jimi Hendrix, hubiera jugado a muerte con la electricidad", escribió Patti Smith antes de llamarse a silencio como su ilustre predecesor Jim Morrison, líder del conjunto The Doors. Esta heroína del punk surgida en los años 70 entre la agitación suscitada por ciertos artistas del rock que optaron por una expresión cargada, catártica, es además de periodista alternativa, poeta con varios libros publicados, compositora, letrista, cantante y guitarrista del Patti Smith Group —con el que grabara entre 1973 y 1979 cuatro discos: *Easter*, *Radio Etiopía*, *Horses* y *Wave*—. Patti Smith es uno de los raros artistas que han sabido mezclar rock con literatura sin que un elemento devorase al otro. Luego de varios años de silencio, las últimas informaciones consignan su regreso a la escena, una buena oportunidad para leer "Radio Etiopía, la lengua del amor", un texto escrito hace diez años que aúna el testimonio de una generación con el manifiesto poético.

Por Patti Smith.
Traducción de
Reynaldo Jiménez
y Violeta Lubarsky.

■ ■ ■ y el quinto ángel resonó y vi caer una estrella del cielo hacia la tierra; y a aquel le fue entregada la llave del abismo sin fondo...

porque buscamos crear más allá del paisaje... la artista en mí estaba ya despierta... y satán... el primer artista absoluto-el verdadero negro...! aquel agraciado c/elevada belleza. c/una posición escogida en el orden celestial, pero él percibió otra cosa... él fue el primero en tener una visión de la existencia capaz de atravesar a aquella



Patti Smith

de niña la biblia me pegó... criatura celestial... hizo que mi corazón latiese más fuerte... pero ciertas cosas me perturbaban. la inexorable preocupación por un orden predestinado... mi corazón anhelaba al arquitecto que lloró cuando su torre fue derribada... leí y re-leí, sintiendo la mácula, este pasaje: "y el señor dijo mirad, los pueblos son uno y todos poseen la misma lengua; y ahora nada les estará vedado, todo aquello que imaginaron se hará posible. continuad. nos abandonó, y confundió su lengua... de modo que no pudieron comunicarse.

sustraernos de la comunicación... de la lengua universal

que le fuera impuesta. cayó en desgracia no por maldad sino por exhibir esa temeridad ansiosa y apasionada del artista...

fui educada como cristiana... aun así yo cuestionaba... yo cuestionaba to...o...

muévete... preguntale a los ángeles a quién están llamando / ve y preguntale a los ángeles si te llaman a ti / preguntale a los ángeles / mientras caen / quién podría ser esa persona...

en la viña del señor / hay un club / una chica de blanco / un muchacho aspirando blanca / oh acaso no saben que cualquiera puede unirseles / y ellos vienen y llaman y ellos caen al

suelo acaso no te das cuenta cuando me ves / que nunca terminaré trascenderé trascenderé... ¿no es extraño?...

esto es exactamente lo que está sucediendo, estoy sola. no hay sonido. los autos se deslizan por mi ventana... un zumbido... me gustaría levantarme y poner "mujer de los ángeles" pero no puedo... recuerdo la cartelera... fue un impacto... una mujer colgaba como cristo de un poste de telégrafo... un aviso de radio tatuado en la carne. fue justo antes del terremoto... justo antes de que él muriese... justo antes... de todo acababa de estar en México. un tifón azotó y destruyó mi morada. una vez que hubo terminado recorrí la ciudad. a la distancia —una montaña de tejales azules... un montículo— una mezquita— una pared del santuario c/toda la delicada artesanía de lo humano. dentro de la fabulosa porcelana una procesión vil propagaba la presunción apasionada del catolicismo... un bautismo... dos niños valseando cercados por capas de encaje. la gente había apiso-

ojos entrecerrados de cristo. me estaba ahogando. me sentía constantemente atravesada por las flechas envenenadas de la veneración.

ivas al templo esta noche? / oh no lo creo no / no vayas conmigo al palacio de las respuestas marie / oh no lo creo no / mira cuando ofrenden el libro de oro / yo sabré todavía que el platino está llegando / y el interior de su templo igual al interior de cualquier hombre y cuando él me señale / bueno / cambiaré de dirección / cambiaré de dimensión...

cambié. corrí. no dejé de correr hasta que las imágenes del ritual evocaron una ascensión menos misteriosa. estaba en L.A.² la primera cosa que vi fue la cartelera. una mujer colgaba de un poste de electricidad. un campo desnudo de comunicación. un bello animal caído sobre una rodilla contra el polvo radiante de la caravana. la carga-el opio de ausencia... los óleos esenciales de la amapola roja y ondeante... un polen protegiendo las alturas amenazadas de la inocencia... como rimbaud-el jinete caído desde las altas cumbres de abisinia me borré... té de opio a través de un sifón hasta que las espirales azules emergieron c/los vapores de una corbeta negra...³ yendo muy rápido... el timonel riéndose... su cabeza ladeada... su boca devorando la lluvia... un automóvil volando a través de la nube de humo azul... en razón de su velocidad rueda por el acantilado... con la radio encendida... la radio... me pegó... la radio...

en la autopista inmensa una flota de camiones. sobre la superficie plateada un gran pelícano. una nueva ave del paraíso expulsando a los dragones. un nuevo y grandioso camión diseñado para transportar la tecnología del arte... sistemas de sonido... luces... leprosos... fenders y marshalls...⁴ el equipo de radio no ya de costa a costa sino de siglo en siglo... captando las estaciones... las catorce estaciones del deseo y el crimen...

la radio me pega... me estoy ahogando... demasiados siglos me reclaman. los restos de la corbeta negra están allí para ser tomados en hollywood babilonia... una combinación entre biblia escolar y kiosko de souvenirs... en la biblia escolar no aprendés nada... ellos hablan oídos hablan ellos balbucean babel... dios me siento de plomo... como si pudiese hundirme en sábanas de muselina en alfombras en un túnel de energía comprimida... el mar a mi alrededor es la jalea en la tierra... johnny es la heroína es la droga misma ondulando en una larva de sábanas revueltas... me dejó ir tanto como puedo...

mientras permanezca asida al hilo del retorno...

Ia mano de dios / siento el dedo / mano de dios / empiezo a girar / y giro y giro / y giro y giro / no te marees / no caigas ahora / vuélvete dios / como un derviche / girá señor / hacé tu jugada / girá girá / no estoy nerviosa / oh sólo me muevo en otra dimensión...

he entregado mi cabeza al servicio del arte... arte es anagrama de rata...⁵ un roedor... un desgajado... un estigma para el hombre. el artista es un estigma para dios... afuera todo es un punto muerto... el verdadero negro-hecho para la plaga.

Rata/arte... una palabra hallada en el fondo del corazón... el artista es un mutante alguien c/quien forzosamente tendremos que vérnoslas... por el momento entre el circo encantatorio del rock n roll, siendo el rock n roll la más alta forma universal de expresión desde la lengua perdida (tiempo: pre babel)

perseguir un pasado tan intrincado / arrastrarme vencida y agraciada

en el pasado el artista existió dentro de la sociedad con dos disfraces... el esclavo o el exiliado... en apariencia el artista se permitió ser seducido por el dogma exótico de la iglesia... tradujeron su espíritu a través de las criaturas espectaculares de la biblia. las madoonas de siena... los frescos de pascua del giotto. los músculos del moisés... todos retratos de las estrellas... santos... milagros pre-fumo... el rock antiguo de las eras... la rabiosa pietá. recuerdo haber sentido un gran alivio al observar el noticiero... el maillot del loco... sentí un vínculo c/este torpe ofensor-así como el neo artista es el criminal por excelencia que viola y redefine el espacio... ya no servirá el artista a papas y reyes... los escultores se disipan en el nuevo rock de las edades... el arte emergiendo del espacio sin límites del rock n roll no necesita otro patrón que el de las personas. el neo artista-el negro del universo-surge a través de las personas... es una extensión de las personas... ya no para temer a los críticos ni a los parásitos ni a los de cráneo dormido... despierten a nuestro alrededor... nosotros los negros nos levantamos... nuestros ojos son leprosos... nuestro cabello engrasado y nuestras Etiopías y nuestro trabajo son el latido del futuro.

Trilogía
co(razón)⁶

la droga que circunda el corazón / la pipa que yace a su lado / todavía quema...

ah yo veo tu asombro / hace espirales allá arriba / allá arriba en el centro de mi mente / ven / vete / y libera al huracán oh yo voy hacia el centro del avión / tienes que golpear el centro del arco / y mi corazón bombea / mis puños bombean /

radio etiopía es un campo... un puño... una primera embesada del placer que bombea es la celebración de un boxeador y un bailarín...

mañana salgo para europa. he estado trabajando largo tiempo en estos apuntes. abril-agosto. pero aún estoy aquí en los últimos momentos antes de salir a aporrear la vieja smith-corona. articularme me lleva largo tiempo. a veces creo que sueño en otros idiomas porque al despertar balbuceo lenguas extrañas... recuerdo de minaretes desvanecidos entrecruzándose c/guitarras eléctricas. es el 28 de septiembre. estoy contrariada conmigo porque todavía sigo trabajando. pero mi amigo andi que durmió en etiopía ríe y me dice que hace bien. en etiopía esta noche terminan los años sesenta. es el 28 de septiembre. el año nuevo etíope es ahora 1970. el tiempo no es amo de esta gente... el tiempo no es el amo de quien lo controla.

mamá me dijo que nació vieja. con tristeza sospechaba que mis orígenes estaban más allá del apego del hombre. aunque cincelada por un escultor extremadamente distante estoy orgullosa de existir dentro de los límites de la piel mortal. contrariamente a muchos artistas nunca me siento prisionera dentro de mi carne. más bien lo celebro... estoy en un constante estado de sorpresa cada vez que defeco... mais⁷ algunas veces siento este dolor profundo y antiguo... como un dolor de muelas en la nuca. alzo la vista. en algún lugar en aquella ópera magnífica llamada cielo hay una llave... una clave... un cabello o una huella digital que eventualmente...

busco a aquel que amo. él duerme. cómo ansío invadir sus sueños... invadir la región más inexplorada del hombre... el teatro de su memoria y heilar para siempre los dedos de la música extraña y portentosa que oigo... haciendo señas...

en el jardín... las luces brillando... megáfonos en miniatura adheridos a los orificios de todos los MMO... los wawaa de lenny⁸ picoteando como un pájaro pequeño aunque salvaje... todo el mundo se acopla a los la la las... algunos susurran... tierra/tierra... otros pulsan... hay verdaderos platos voladores... la noche continúa para siempre... en el techo del MSG el sonido agudo del plato volador... y en los dominios de nuestra memoria... su fundamento...

Cuándo / cuándo aterrizas...
debo irme.

los muchachos me esperan en finlandia... tengo que pulir mi arma... la fender duo-sonic c/el diapason de arce y sus clavijas originales. alguna vez perteneció a jimi hendrix. tom verlaine la usó para su solo en "little johnny jewel". pero en su mayor parte me pertenece / el rock n roll es combate de realidad... el universo es nuestro campo de batalla... las fenders

--todas las guitarras-- pugnan por la nota noble --nuestras armas... los técnicos --grandes soldados... las personas --tornos salvajes...[el objetivo --la libertad de poseer la llave al quinto batallón y liberar a los ángeles feroces de A-bad-don...⁹

viendo más allá del poder asignado... anoche en un avión había una biblia en el revestido... por un instante me perdí en la belleza atormentada de las revelaciones... ángeles vengativos en forma de caballos de fuego... todo conectándose... acelerado y extático... hasta la detención... el último aliento... la última página.

Porque yo testifico ante cada hombre que escuchar las palabras de la profecía de este libro, que si alguno quisiera modificarlas, dios le enviará las plagas que han sido escritas en este libro...

¿debemos alzar nuestros atuendos en honor del gran rock y tan sólo a su servicio?... no lo creo ya... soy una artista un mutante un negro ¿mi atuendo? es una fender duo-sonic y fui hecha para la plaga...

Iarmagedón? no tiene / salvador carcelero no pueden quitármelo / el fin del mundo recién comienza / y es para el rock n roll que he nacido y soy salvaje salvaje salvaje salvaje / salvaje salvaje salvaje salvaje... pregunten a los ángeles si ya han empezado a moverse / viniendo en tropel desde L.A. / pregunten a los ángeles si han empezado a coparse / la luz es su armadura y es hoy / que somos salvajes salvajes salvajes salvajes / salvajes salvajes salvajes salvajes // salvajes salvajes salvajes salvajes / drum roll drum roll drum roll ba-dop bam...¹⁰

28 de septiembre de 1976

Notas

¹ Nigger, en el original. Modo popular ultra-despectivo para referirse a los negros.

² L.A.: la ciudad de Los Angeles.

³ ¿Referencia al "Barco ebrio" (Rimbaud)?

⁴ Fenders, Marshalls: marcas de guitarras eléctricas.

⁵ En el original: *art is an anagram for rat*.

⁶ En el original: *he(art)*, *él(arte)*, y a la vez *heart*, corazón.

⁷ Mais en francés en el original.

⁸ Lenny Kaye, integrante del Patti Smith Group, cuya formación más estable también incluía a Ivan Kral (guitarra, bajo), Jay Dee Daugherty (batería y percusión), Richard Sohl (teclados), Lenny (guitarras, bajo y coros) y la misma Patti (voz y guitarras).

⁹ A-bad-don, podría interpretarse como "un-mal-acto" (por done, acción), o "un-mal-tipo" (por el nombre propio Don, bastante común).

¹⁰ Casi imposible traducir la onomatopeya del original. Sueña así.

El rencoroso

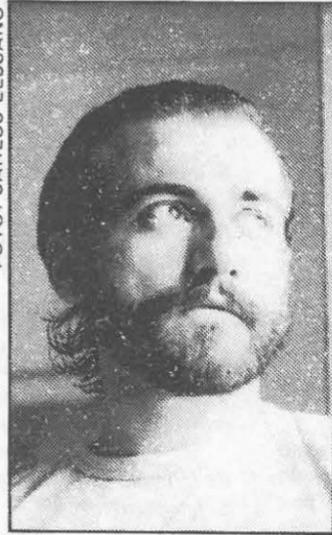


FOTO: CARLOS LESCANO

La columna de D. G. Hélder

A PROPOSITO DE CIERTO ANACRONISMO: Repasemos el caso de Po Chu Yi (722-846). Antes de publicar sus versos, los leía delante de la sirvienta; si ella no entendía, los mandaba quemar. He oído decir que Anatole France le daba su prosa a la cocinera para que opinara, pero sospecho que eso es apócrifo. Lo cierto es que de ambos casos ha pasado mucho tiempo y que, si queremos aprender algo de ellos, no debemos interpretarlos literalmente, sino desplazando el rol de la sirvienta y el de la cocinera (entender y opinar) hacia el poeta mismo. Gottfried Benn decía que "para ser escritor hay que saber leer ante todo su propia letra", lo que no significa, de ningún modo, que el autor deba constituirse en crítico de su obra misma. A menudo, nuestros mejores poemas no son aquellos que mejor sabemos explicar.

No tengo nada contra la oscuridad y los oscuros; es más, adhiero al pronóstico de Eliot: "la gente despreciará la poesía que entienda sin esfuerzo"; sin embargo, hay mucho que objetar a la chapucería, al dogma del automatismo, a la verborragia inútil, al nonsense criollo, etcétera. Si se argumenta que la irracionalidad surge (surgió) como antídoto contra "la fiscalización de la razón" burguesa, diré que sí, que estoy de acuerdo, pero haciendo una salvedad: tal antídoto tuvo su sentido en un momento dado (entre las dos guerras, sobre todo) y fue luego reabsorbido por la burguesía que lo dejó nacer; por lo tanto, desvinculado de su propósito, reducido a mero instrumento sin finalidad, deviene síntoma de decadencia.

Uno de los más ambiciosos y ejemplares programas de nuestras letras lo pronunció, involuntariamente, no un escritor, sino el general Galtieri cuando ante la multitud de abril dijo: "Seré breve y trataré de ser claro". También conozco los excesos de semejante estética, pero no veo que corramos el riesgo de caer en ellos: la dirección parece ser la opuesta. El poeta trabajará sus sombras,

proyectará cada día menos luz y nadie se lo impedirá; sólo se le exige, a cambio, que no rompa el papel de arroz sobre el que camina.

UNA RECETA: Las flores son la última especie del reino vegetal y constituyen la sofisticación del reino. Durante la era primaria, luego del retroceso de las aguas marinas, las formaciones de montañas, las erosiones, las lluvias periódicas y la sucesión de estaciones cálidas y secas, finalmente se forman los bosques de árboles gigantes: magnificencia de los vegetales que se depuraría sólo trecientos millones de años más tarde con el nacimiento de la primera flor. A la par, creo, surgen los insectos y ensayan, en el reino animal, con los saurios, un contraste similar al de las flores con los árboles gigantes.

Lo que acabo de narrar es materia prima más que suficiente para un poema romántico: hay refugio en el pasado; hay el ensueño de imaginar la primera flor bajo las pesadas sombras de los árboles gigantes; hay la "capacidad negativa" (Keats) dada por los peligros de la belleza, o sea la ínfima probabilidad de que ningún animal pisotee la flor; hay el "entusiasmo por la belleza" (Baungarten) y hay, ante todo, el triunfo, por sobre el estruendo de la ciudad, de un individuo sensible y perceptivo, un bohemio capaz de reconstruir, mediante el hipnotismo de lo pretérito, el nacimiento de una rosa sin antecedentes. Sólo hace falta un poeta nacido en cierta isla a fines del siglo XVIII.

INCONVENIENTES PARA UN CINCUENTENARIO: César Vallejo nació en Perú en 1892 y murió en París en 1938, es decir que 1988 será el año del cincuentenario de su muerte. Dudo que la prensa y la opinión pública argentinas conmemoren tanto y del mismo modo esta muerte natural como lo hicieron durante el año en curso con el asesinato de García Lorca, máxime cuando deban ocuparse del centenario de la muerte de Sarmiento y de los suicidios de Lugones y Alfonsina Storni, de los que también se cumplirán cincuenta años en 1988. A los críticos y fanáticos de su obra que, supongo, querrán de todos modos recordarlo como se merece, yo les aconsejo esperar hasta 1992 y festejar, directamente, el centenario de su nacimiento; insisto que vale la pena esperar cuatro años para festejar el doble. Todavía hay un inconveniente: en 1992 también se cumplirán, casualmente, cien años del nacimiento de Alfonsina Storni, quien mantuvo un ciclo vital idéntico al de Vallejo, pero todo hace suponer que, dado que los nacimientos son todos naturales y que el fuerte de Alfonsina no es su nacimiento sino su entrada al mar, en 1992, en Argentina, será el año de Vallejo.

Elder Silva

Ideograma con gato

IDEOGRAMA CON GATO

Supongamos un gato junto al florero
solo
frente al vaho que clama desde
las flores (supongamos primulas
como Wallace Stevens)
quieto
en el perfil de su límite
en los devaneos de la mano que
describe
supongamos ahora un levisimo maullido
(desde la desnudez del gato)
sumado entre su desamparo
y el hastío de las primulas
un tercer elemento que defina
lo inapresable.

(De Líneas de fuego)

A LA CAJERA DEL OXFORD

La muchacha que está detrás de la
caja registradora
piensa en cosméticos
no en el ticket que acaba de marcar
y marcar
sino en la línea
(de spleen
o de cansancio)
que seguirá el cosmético en su rostro

los cortos dedos
olvidan las últimas
cifras marcadas en la registradora
miden
se inclinan ante el murmullo obligatorio
detienen otro silencio
(de intimidad
o espejos)
la muchacha responde al grito de:
"cierra el seis"
con rápidos tecléos
en la máquina
pero piensa en trazos del
aire
en la mecánica del rimel
y del desamparo.
(De Líneas de fuego)

SALTO-PUEBLO LAVALLEJA

Voy junto a la ventanilla.
Algún pájaro atraviesa
la incandescencia de los faros, el haz de
sodio
que los faros del ómnibus difunden entre
la noche. ¿Serán lechuzas? ¿Serán mur-
ciélagos?
Pájaros que cruzan:
un ardoroso plumaje en el aire virgiliano.
Adentro sólo se escucha el rumor, degra-
dado y persistente, del macadam molido
bajo los neumáticos,
la voz de alguno hablándole al compa-
ñero de asiento,
voces en los puestos de la policía
caminera.

Y el si-
gilo del polvo enamorado,
empapándolo todo.

(De Cuadernos agrarios)

Elder Silva nació en Colonia Lavalleja (Salto, Uruguay) en 1955. Fue integrante del grupo literario La Tregua en la ciudad de Salto. Actualmente dirige el suplemento de arte y espectáculos del diario *La hora* de Montevideo. Publicó: *Líneas de fuego* (1982) y *Cuadernos agrarios* (1985).

I. A.

Si algún día vuelves hasta aquella
madrugada
pornográfica, y llegas junto al hoyo
que dejamos entre el rocío y las
matas de chilca,
después del abrazo
humedecido
por los ingenuos círculos de música.
Y si ese día encuentras esas piedras
redondas, que vos clasificabas en la
palma
de la mano junto al agua.
Si las encuentras:
tíralas. Toma puntería,
y tíralas contra el fragor de los polvazales,
entre el silencio que pasó debajo de
los huesos, entre los muchos versos inter-
polados en el alba.
Alguien te dirá las verdades desde su
punto
de vista.

Agradecido.

Yo estaré

agradecido
de todo lo que hagas a favor del olvido.
Mi mano será quien cumpla la misión
de deletrear los renglones que merezcas.
Te llegarán en offset,
impresos y firma-
dos con todo el rigor del pelotudo.

(De Cuadernos agrarios)

TEMPORADA OTOÑO-INVIERNO
EN EL LAWN

Va de una pasarela a otra:
Se detiene
recostada al escaparate de vidrio, camina
o gira levemente para mostrar las virtudes
de la falda larguísima.
Aparece.
Reaparece por otra pasarela
ahora en conjunto y calzado deportivos
y una boina caída sobre el pelo
como en una tapa de SIETE DIAS.
Nosotros que la vemos por la TV
caemos en el territorio de sus ojos
—los guiños para el camarógrafo—
en el sigilo de su cintura pudorosa.
Las señoras que están en la platea del
club,
y que a veces la cámara muestra para
justificarlas,
qué dicen, de qué hablan.
Un desfile de modas es algo más que la
sucesión de muchachas moviéndose bajo
spots,
con los nuevos modelos para la
temporada.

Así el amor.
Así el odio entre clases.

(Inédito)

Roberto Echavarren

Candilejas

DOBLE SUEÑO

Llevabas el cabello suelto con meneo
que tus pasos exageraban a chasquidos.
Bajabas la calle. Nunca supe de ti.
Tu resplandor quedó prendido
al espejo convexo de un convertible estacionado.
Los árboles rompían el silencio con cruídos.
No era alegre la tarde
—no es alegre el silencio sino tranquilo
y fortificado en sí, cóncavo
en la palma de la mano. Después de tu pasaje
parecía que podías llegar. Alguien podía
vernós a los dos —en otra parte, ni antes ni después
(al costado). Bajabas
del convertible con tricota rosada.
La portezuela al cerrarse implicó otras subidas y bajadas.
Habíamos estado juntos una vez. En la vida paralela
tuve el hábito de estar cerca de ti.

VIAJE DE INVIERNO

Esa factoría —con el anacronismo de la distancia,
añejos Chevrolets en cada esquina ya
renovados gradualmente por Japón, un nombre guaraní
en la torreta de la primer embarcación color caca—
es un frágil hueso de anciana en invierno.
Casi en silencio, por el pulcro astillero,
por calles nocturnas, ásperas,
de la península ventosa—
pasto ralo entre rocas devoradas de líquen—
reventó una ola, indecisa—
la vi venir a distancia.
Al condenar los terrenos de la aduana
(detrás de alambre de púa autos
en depósito desde mucho antes)
el sol no había envejecido, ni
siquiera algunos edificios. Sólo
una pulcritud anciana en el ambiente,
zonas mejor preservadas —interesán menos.
No era cierto.
Algunos jóvenes andaban por la calle;
chirrió una verja.
El resto —veredas rotas, casas de muñecas,
el convencimiento —manso— de habitar un barrio
ya ganado por otros, indemne aún en el barro de una zanja
al poner en la portezuela de la camioneta un guante de invierno.

CANDILEJAS

Cuando tenía tu edad
quería enamorarme
—lo conseguí efectivamente: eran el culo y los ojos de Juan de Dios
que quedó, manzana de vidrio, verde, suspendida
en la vitrina de un café. Perdí
la concentración; me tocó transar. Al
poco tiempo tuve compañía.
De ahí en adelante la vida fue un entretenimiento del amor
con escasos momentos de deseo consumado.
El amor llegó más tarde, aún, esta vez, a costa
de un gran deseo.
Después —ahora, para ser breve,
estás tú. Seguirás estando. Tu pupila
se disuelve en el monumento marítimo, fuera de foco.
Comprendo tus motivos; admiro tus aspiraciones.
La compañía es difícil.
Ahora no quiero
sino el motor en el confín de una lancha,
el tableteo de un coche, un paso entre los pinos,
el regreso a casa.
Aprende, me dijo el anciano de
corte cepillo,
vas a morir. Cada encuentro será breve, prodigioso,
final.

Roberto Echavarren nació en Montevideo (Uruguay) en 1944. Publicó: *El mar detrás del nombre* (Alfa, Montevideo, 1967), *La planicie mojada* (Monte Avila, Caracas, 1981), *Animalaccio* (Libres del Mall, Barcelona, 1985) y el ensayo *El espacio de la verdad: práctica del texto en Felisberto Hernández* (Sudamericana, Buenos Aires, 1981). Desde 1976 es profesor de literatura hispanoamericana y teoría literaria en la New York University, de Nueva York, donde reside. Estos poemas pertenecen a *Animalaccio*.

Jorge Ricardo Aulicino
Gotas y otros poemas

GOTAS

Llamamos poesía a unas gotas en los vidrios
 a toda sensación certera de contacto con la materia.
 y no hay solución de continuidad
 entre lo nombrado y el que nombra.
 Es propio de las palabras dispersar los significados
 de la lluvia.
 Esas gotas en el vidrio están tanto en el vidrio
 como en nosotros.

Hablamos porque no creemos en los milagros.

PREFERIRIA HABLAR DE CUALQUIER MODO

Como quien con la uña saquea una pera
 así creyó que saqueaba la realidad;
 en verdad dijo que las lluvias no lo contenían
 y que las flores de jacarandá no lo contenían
 y sintió como ráfagas en los techos
 que la realidad vaciaba el terreno verdadero, el
 de las metáforas.
 Empezó de nuevo:
 como campanas que suenan en otra región
 un ángel descendió sobre él y le dijo
 nada queda de ti infeliz porque
 creíste guardar tu tesoro de las analogías
 y en verdad custodiabas una pista de maniobras abandonada
 donde crece el cardón, azotas los alisios
 y hay como un rumor —gritos de amor— en los hangares vacíos.

UNA VENTANA

El tiempo que devora no ocurre en este balcón:
 la corrupción de las rejjas, el hollín adherido al óxido.
 Es una monstruosa ola que atrapa los techos
 las copas de los árboles,
 las paredes erguidas en la luz de la tarde.

La redención no está en el balcón de enfrente:
 el helecho verde, las flores rojas;
 la eternidad no es el sol sobre esas sábanas tendidas.
 Todo está envuelto en la burbuja del tiempo destructor.

La vaga asonancia entre la necesidad del observador
 y el golpe de los tallos, la luz sobre los viejos revoques
 y el viento puro en el aire iluminado, crea la metáfora.
 La metáfora de la eternidad —y la eternidad—
 se terminan cuando los ojos quieren ver las cosas.
 Y se resisten a ver al observador.

HABEAS CORPUS

Un cuerpo muere y estira su mano
 (¿hacia un océano dorado? ¿un invierno violáceo?
 nadie lo sabe ni lo ve).
 Un pintor puede pintar la mano de Rembrandt sobre la sábana
 pero no la agonía del cuerpo entre sus columnas de obsidiana.
 El cuerpo no se ve.
 Ni con los ojos de la mente ni con los ojos de la piel.
 Nadie pinta en realidad un cuerpo.
 Se ha pintado espuma en los ojos del que muere,
 lo entrevistó en el alba;

hipótesis, en todo caso, sobre el cuerpo.

Jorge Ricardo Aulicino nació en Buenos Aires en 1949. Publicó *Reunión* (1969), *Mejor matar esa lágrima* (1971), *Vuelo bajo* (1974), *Poeta antiguo* (1980) y *La caída de los cuerpos* (1983). Con otros autores, participó en los libros conjuntos *Los que siguen* (1972) y *Lugar común* (1981). Hasta *La caída de los cuerpos*, firmaba sus trabajos como Jorge Ricardo.

Martín Prieto
Pasiones argentinas

a María T. Gramuglio
 a Daniel Scheimberg

DOS PASIONES ARGENTINAS

La losa está caliente todavía
 y el vino blanco se enfría
 dentro de un balde donde
 se derrite una barra de hielo.
 Daniel pasa, peinándose,
 los dedos entre sus pelos finos
 y pocos.
 Te vas, le digo, a quedar pelado.
 Se ríe, porque cree que no es cierto,
 y toma, después, un palo torcido
 como la u del suelo
 y remueve, con oficio, las brasas.

Crepita, chisporroteo y calma
 (una noche argentina)

AÑOS DESPUES

Cuando aminora la velocidad
 y con las dos manos casi juntas arriba
 tuerce el volante hacia la izquierda
 yo, como siete años atrás su padre,
 le digo:

Ramiro, tené cuidado con el
 /montículo
 y Ramiro, como entonces, no cuida del
 /montículo

y el auto salta, se desvía,
 muerde,
 como siete años atrás,
 el pasto verde y húmedo de rocío
 con las dos ruedas de la derecha
 y vuelve, después del volantazo,
 al camino original de tierra seca,
 amarronada.

Al bordear el curvón rodeado de
 /eucaliptos
 se verá, asomándose, el perfil rosado de
 /la casa.

EL MAR

Estoy parado frente a un caballete en
 /blanco,
 frente al mar,
 en cualquier país de sudamérica.
 Entonces pienso:
 estoy envejeciendo;
 nada me atrae ya con nitidez.
 Un barco naranja crúzalo al mar,
 al bies,
 y se pierde.
 No seré yo quien lo pinte.

LEJOS

Amanece en el puerto de Montevideo.
 El Río de la Plata,
 que en su ancho parece mar,
 oxida las rocas del muelle.
 Las luces de los barcos
 anclados allá
 se reflejan sobre el agua tersa
 y se hacen, cada una, dos.

DESDE LA VENTANA

El mundo es esta estación de trenes
 casi invisible por la lluvia.
 Hay, entre las vías, un resto:
 una naranja brillante
 apoyada contra el riel.
 El hombre tiende la mesa
 (blanco el mantel, bordado)
 y cree cambiar en algo las cosas.

CUADRO DE MUJER

Cose la mujer;
 clava, sobre la sábana blanca,
 una aguja de plata
 que saca después, tensando.
 Hay, a su detrás, el patio.
 Y todo enrededor
 los silencios acabados
 de un atardecer azul.

UN CUADRO EUROPEO

El sacerdote está echado sobre una silla
 /de madera
 (una luz azulina cubre la sala).
 El joven discípulo
 (sus ojos son de un trazo definido,
 veraz)
 pregunta:
 Padre, el alma dónde es.
 El sacerdote, echado sobre una silla de
 /madera,
 apoyado sobre uno de los brazos de la
 /silla
 que es entonces sillón, dice:
 Donde más duela, hijo.

DE LA PERCEPCION

La vista puede diluir
 las líneas galvanizadas que marcan
 el límite de la propiedad,
 y hacer de este campo yermo
 una barranca quebrada,
 suponer sauce al paraíso
 y río a esa franja de cemento
 donde
 se suceden autitos brillantes.
 Hacer de la percepción un instrumento
 del deseo, no de la verdad.
 Decir "te amé" cuando sólo se quiso.

Martín Prieto nació en Rosario en 1961. Publicó poemas en *Poesía de Cuarta* (Rosario, 1980) y en *Con una basta* (Rosario, 1982).

Laura Klein

A mano alzada

(COMO LOCA QUE COSE...)

como loca que cosa frente
a una ventana seca
y defendiera el ojo de mirar
por si puras hubiera algo
que guardar y éste su acervo
defínese cayendo al silencio
por descuido inefable o historia

A LA SAZON

presta va la vida
en la punta menea un corazón
honras que frota el hombre
cuando en pro de acuñar
en la penumbra
una mirada corta
un blando al cuerpo
puñó al cuerpo deslizó entre las capas
en el desnudo miedo

la misma frialdad anexa
en la luz del borde de la hoja del escriba.

LA VIDA TURBIA II

trabajo de gélidos y bestias
trajín que implica el sudor, brazos en
jarras
en busca de quién: oscuras bolsas llenan
entre piruetas zancudas y loca destreza
buscan hombres ejecutan
un pesado baile:
: en detalle de saber si a lo que no vuelve
y torpe que se escapa un dedillo lo
señala:
: o sea: ver ese cuerpo aunque doblando
verle coincidir con una luz y efectuar
sobre ese acuerdo
la cacería a cargo del ojo: es decir:
procesar
ese derecho a levantarse o mínima pasión
o desvelo casual
de una mente blanca en su desgracia:
esto es: comprobar
los desaciertos de la vigilia; la engañifa
de la huida;

el color del vientre flojo;
cuando en una batalla se quiere saber
o en el calmo pasto o en silencio se
quiere saber
o en un cuarto con las ventanas cerradas
se quiere saber
o en un cuarto con las ventanas abiertas
se quiere saber
sube la punta del bastón al hombro
sube el bastón a la cabeza
sube enfoca cae y foguea
haciendo nube las palabras apenas vistas
la nimia voz el pobre surco que no abre
el que persiste el tan imbécil reputado
que sueña con hablar que tiembla con
razón
en la delgada sombra de tinta con que
escribe
ojeras en la boca en la nuca urgencias
los dedos de la mano derecha acaso
muertos matados por un golpe
de bastón
cuando en una batalla se quiere saber
sube la punta del golpe
o en el calmo pasto o en silencio se
quiere saber
los dedos de la mano izquierda acaso
muertos matados
algún cuerpo vivo y duro quiere saber
en un cuarto sin ventanas
suben gritos odios fierros
sobre el cuerpo desnudo acaso muerto.

Laura Klein nació en Buenos Aires en 1958. Publicó poemas y trabajos críticos en diversos diarios y revistas (*Punto de vista*, *Xul*, *Clarín*, *Arte Nova*, *Crisis*, etc.). Estos poemas pertenecen a su primer libro, *A mano alzada*, próximo a ser editado por Libros de Tierra Firme.

COARTADA

súbita hiedra,
el flanco azul de la frazada,
los libros, esa estatua

retraída en el sillón Inés
encuentra feas las cosas

(sueña con un círculo marcado
por todos los objetos
que alguna vez odió)

después se levanta:
hace limpieza de manos

vida es una bol
sa es una risa
es una vida es
una bolsa es u
na risa es una

EL TRIUNFO DE LA MUERTE (II)

cuerpo a tierra los golpeados. a lomo
de terceros los heridos. con el alquitrán
prendido
al párpado el vencido. generosos. tibios.
flojos. gentes de confiar. y de las otras
que ceban soledad en triple juego. claros
: hartos de fregar
con trapo de alambre lumbre que se
duerme y
nunca alcanza. abren legajos buscan
la baba de la pasión: el prurito que
absuelva.
husmean. un detalle morboso: cualquier
excusa. hay corridas de bajo precio
en derredor: un hombre sorbe el papel
comprometedor: otro
conchaba un letrado. ajan la tinta.
forcejean.

en las cuevas las bestias
se relamen: la fiesta aún no acaba.

EL TRIUNFO DE LA MUERTE (IV)

mas si el siglo corcoveare
jay de los hombres! si escaso
el beso, la clave
confundiere, la muerte
no dejare de soplar
quién con el ardor hará futuro
tras el tiro rebelde en pleno pecho
de la razón; un sueño, tras
el gargajo repentino.

EL TRIUNFO DE LA MUERTE (V)

bárbaro consuelo: sólo un enano
sostiene ahora a la vida.
la trivial temblequea en rincones
brillosos: revuelca
su sayal: abre las piernas. una bala le
apunta
exactamente negra.
quien extravía sus ancas en la gran
babosa
pierde y se enmuerta por siempre:
el grito es ancho y la ciudad
se cierra. en un sueño
ratas y murciélagos se buscan
para una felicidad fiera la comida
final los sobrevivientes.

Alberto Laiseca

Poemas Chinos

DESPEDIDA FLOTANTE

Hace once años que partiste.
Nadie toca ese laúd pintado de rojo
pero yo todavía escucho su despedida
flotante.
Los caballos pasaron ayer frente a la
casa donde vivo;
sin embargo, el coral aún tintinea sobre
mi mesa.

La tarde no ha terminado
y el campesino sigue empeñado en el
arrozal.
Ni la más severa disciplina logró dispersar
la niebla de la mañana,
que conservo en el hueco de mi mano.

Yang Ch'eng. Dinastía T'ang.

EL REY CH'IN QUEMA LIBROS
Y CONSTRUYE MURALLAS

El Rey Ch'in quema libros y construye
murallas;
pero la nieve de las cuatro montañas aún
no se ha fundido,
pese al estío.
El Rey Ch'in lleva un trozo de jade desde
su nacimiento;
pero entre los cañaverales una mujer ha
parido.
El Rey Ch'in ha escrito la Historia, con
finos caracteres,
sobre papel de arroz;
pero Confucio dijo: "Odio el color
púrpura
porque se confunde con el color rojo".
Los Emperadores Yao y Shun, sonríen.

Yen Ts'anglang. Dinastía Ch'i.

AYER, NO ESTABAS

Oigo la abominable música de Cheng.
Su disonancia convierte mi alma en
Reinos Combatientes.
No es música del cielo ni del mundo
terrenal.
Detesto la pintura de Foh,
porque sus masas intencionalmente mal
balanceadas
arrojan a un Mundo Amarillo.
Veo huecos fundidos
que con insolencia arguyen ante las
formas.
Maldigo los execrables poemas de Tut,
porque dan bríos al puñado de arena del
centro del oasis;
así, la mancha en la cosecha crece hasta
tomar dimensiones gigantescas
y la pasta del fondo adquiere magisterio
sobre el agua clara.
Ayer, no estabas.

Chang Tshia. Ducado de Ts'in.

EL TRUENO DE LA SEDA

Escucho el trueno de la seda,
miro el brillo deslumbrador de esa piedra
opaca,
y huelo las escamas del pez de madera.
Sin embargo, no supe sentir a tiempo tu
corazón.

Lu Ch'iu. Dinastía Hsia.

EN AGUAS BAJAS

Mis poemas antes tenían
toda la profundidad de la superficie.
Ahora tienen toda la superficialidad
de lo profundo.
Yo sé de la molice que espera en las
aguas bajas.

Shen Chin. Dinastía Wei.

LA CONCUBINA

Ella, desnuda, se expone ante mí,
en una variedad de su invitación clásica.

Yen Ts'anglang. Dinastía Ch'i.

BAJANDO EL OPUESTO

Insinúas con tu actitud
que mi excesivo interés te inspira
rechazo.
Pero el movimiento es siempre un punto
de vista.
Yo digo que es la terraza la que baja su
vuelo
alejándose de la grulla.

Tsé Fung Tsi. Reino de Chou.

CONOCIENDO A UNA PERSONA
ANTES DEL MOMENTO ADECUADO

Pocas desgracias pueden ser tan
formidables,
como la de estar deslizado en el tiempo.
Cinco años puede ser todo lo que hace
falta
para la diferencia entre el horror y la
felicidad.

Ho Yuan Chen. Dinastía Legendaria.

Alberto Laiseca nació en Rosario en 1941. Hasta la fecha lleva publicados *Su turno para morir* (Corregidor, Bs. As., 1976), *Aventuras de un novelista atonal* (Sudamericana, Bs. As., 1982) y *Matando enanos a garrotazos* (Ed. de Belgrano, Bs. As., 1982), volúmenes todos de narrativa. Entre sus obras inéditas se cuenta la monumental novela-saga *Los Sorias*, algunos de cuyos fragmentos han sido publicados por diversos medios. Los *Poemas chinos*, que editará en breve Libros de Tierra Firme, han sido antologados por Lai Ts Chiá.



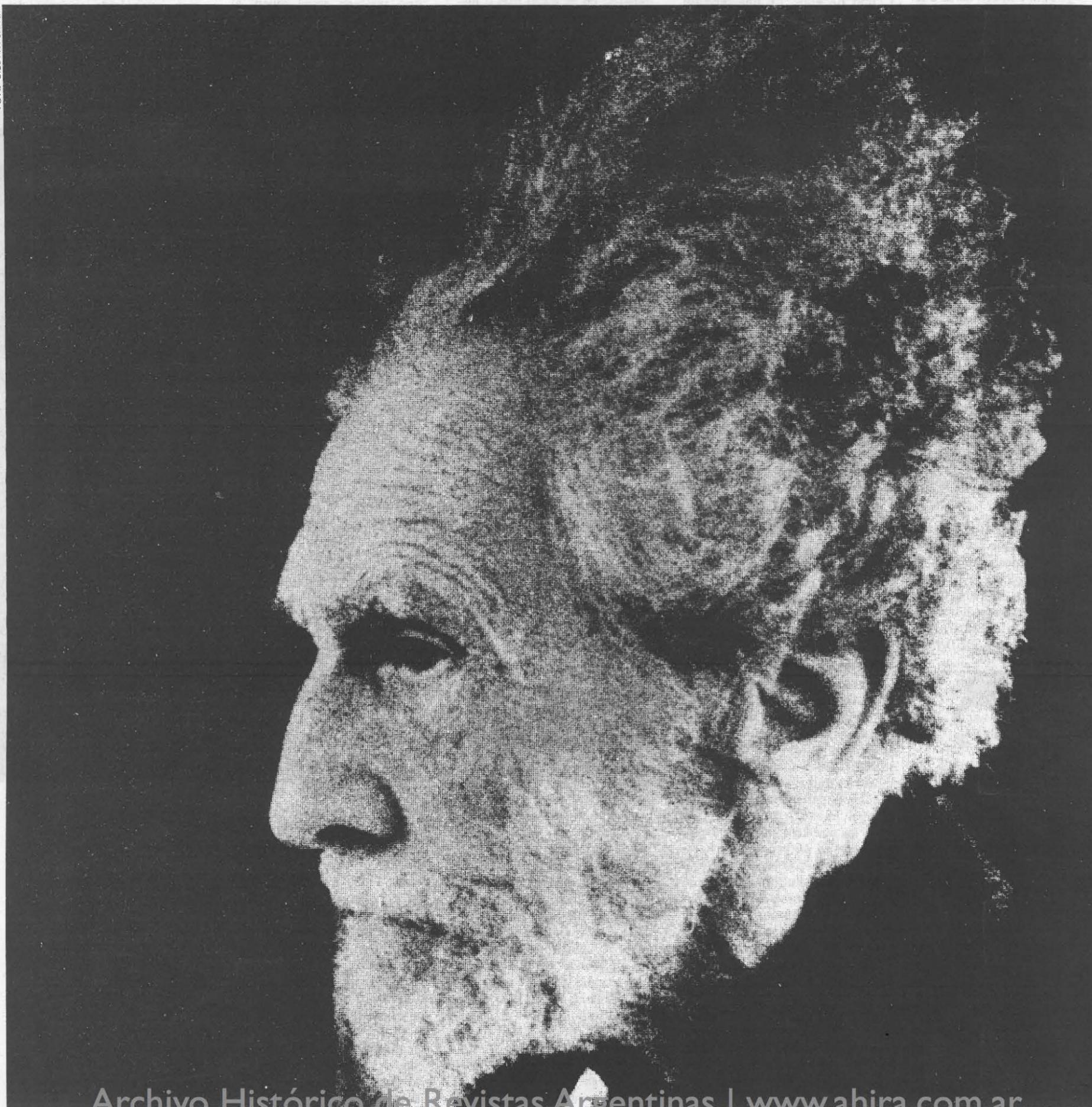
Estos últimos meses han visto en muchos lugares el crecimiento de un renovado interés por la obra de Ezra Pound. En este año que ahora finaliza se publicó la primera versión francesa completa de los *Cantares*, así como la edición española del libro que recoge los trabajos presentados al homenaje realizado en noviembre de 1985 en Venecia en ocasión del centenario del nacimiento de Pound. Para el año próximo, por otra parte, el Fondo de Cultura Económica anun-

cia la publicación en castellano de *La Era Pound*, de Hugh Kenner, un estudio definitivo, probablemente el más importante escrito sobre Pound.

Es posible que, en tiempos de desconcierto, la idea de Pound de un presente a la vez profundamente moderno y profundamente enraizado en la tradición tenga un eco especial. En cualquier caso, el presente *dossier*, centrado en la lectura de Pound desde el área hispanoamericana, busca dibujar una imagen global del escritor

a menudo escondido tras la leyenda de sus pasiones. La preparación del trabajo estuvo a cargo de Jorge Fondebrider, con la colaboración de Daniel Samoilovich; colaboraron también Christian Kupchik, desde Suecia, Elvio Gandolfo y María Teresa Gramuglio. Especial agradecimiento merecen el poeta español José María Álvarez, organizador del homenaje de Venecia, que nos proporcionara los materiales del mismo, y el Fondo de Cultura Económica.

FOTO. LISETTA CARMÍ.



Cronología

1885 Ezra Loomis Pound nace el 30 de octubre en Hailey, Idaho. A los dieciocho meses su familia se traslada a Filadelfia, donde su padre, Homer Pound, trabaja en la Casa de la Moneda.

1898 Pound viaja con su tía a Europa, visitando Inglaterra, Italia y Alemania.

1901 Estudios en la Universidad de Pensilvania. Se destaca por sus conocimientos de latín.

—Usted entró a la Universidad a los quince años, tengo entendido.

—Lo hice para evadir los ejercicios de la academia militar.

—¿Cómo empezó usted a ser poeta?

—Mi abuelo solía cartearse en verso con el presidente del banco local. Mi abuela y sus hermanas también usaban versos en sus cartas. Se daba por sentado que cualquiera podía escribirlos.

—¿Aprendió usted algo en sus estudios universitarios que lo ayudara como poeta? Entiendo que fue estudiante durante siete u ocho años.

—Seis nada más. Bueno, seis y cuatro meses. Me pasaba todo el tiempo escribiendo. Me inicié en el primer año leyendo el *Brut de Layamon* y latín. Pude entrar en la Universidad gracias a mi latín. Fue la única razón de que me aceptaran. A los quince años me propuse saber más que ningún otro hombre sobre poesía. Por supuesto lo de si era poeta o no era algo que debían decidir los dioses.

de un reportaje de Donald Hall para la "Paris Review" incluido en *El oficio de escritor*, Era, México, 1968

1903 Tras un segundo viaje a Europa, esta vez con su padre, ingresa al Hamilton College. En la Universidad conoce, a William Carlos Williams, estudiante de medicina, y a Hilda Doolittle (más tarde conocida como H.D.).



Ezra Pound, 1905.

1905 Recibe el título de "Bachelor of Arts". Al año siguiente, el de "Master of Arts".

1907 Durante seis meses da cursos de francés y de español en el Wabash College. Luego de un incidente con las autoridades del establecimiento, vinculado a "pautas morales", abandona la enseñanza y se embarca rumbo a Europa.

(sigue en pág. 16)

Pound y nosotros

"Preponderancia de la imagen sobre la metáfora, incorporación del habla cotidiana en el contexto lírico, idea de un sistema poético que lo contenga todo son elementos poundianos que han reforzado tendencias latentes en la poesía castellana de estos últimos años. Sobre cada uno de estos aspectos Pound ha reflexionado al punto que resulta poco menos que imposible separar sus ideas de la realización de las mismas en los poemas." Tanto unas como otras han encontrado un eco insospechado entre los poetas de lengua española: la nota de Jorge Fondebrider y la selección de testimonios que la siguen reflejan esta aceptación.

por Jorge Fondebrider

Hay ciertos escritores sobre los que se vuelve una y otra vez sin agotar la polémica que generan. Ezra Pound es uno de ellos. En una reciente entrevista que el semanario *L'Express* realizara al poeta Denis Roche —uno de los traductores franceses de los *Cantares*— éste manifestaba: "Todo el mundo admite hoy la importancia de Pound como personaje, pero su obra sigue siendo una espina difícil de tragar. En los Estados Unidos y en Gran Bretaña la mayoría de los poetas tienden a plagiarlo burlándose de él. En el fondo, los únicos que han invocado a Pound han sido los *beatniks*, pero por razones extra-poéticas. Veían en Pound la figura suprema del marginal: aquel que también había huido de su país a los veinte años y que sólo había vuelto para ser internado y juzgado por los suyos. (...) Finalmente Pound no ha tenido discípulos". Roche concluía la entrevista diciendo que "los grandes innovadores queman todos los puentes detrás de ellos", afirmación fatalista que merece muchos reparos.

Si bien es cierto que hasta hoy Pound sigue siendo uno de los autores más difíciles de la literatura del siglo XX, también es verdad que las preguntas que pueden suscitarse a partir del comentario de Roche, tienen su respuesta en el propio Pound, quien intentó, entre otras muchas cosas, distinguir las diferentes categorías de escritores a partir de una clasificación formal, igualmente aplicable al autor de los *Cantares*. Así, existen a) los inventores: descubridores de un procedimiento particular o de más de algún modo o procedimiento; b) los maestros: inventores que, aparte de sus propias invenciones, son capaces de asimilar y de coordinar un gran número de invenciones precedentes, empujando con un núcleo central propio y otros acumulados o bien digiriendo una vasta masa de materia a la que le aplican un número de conocidos modos de expresión, para terminar impregnando el conjunto con una cualidad especial o con un propio carácter especial hasta llegar a un estado de plenitud homogénea; c) los diluidores: aquellos escritores que siguen a los inventores o a los "gran-

des" y producen obras de menor intensidad, con variantes más flojas, que flotan, "difusos y tumefactos", en la estela de lo válido; d) los autores que producen obras más o menos buenas, en el estilo más o menos bueno de su época, aportando un ligero sabor personal o variante menor, sin afectar en lo más mínimo el curso de la historia; e) los escritores que no crean una forma original,

to de vista en lo que concierne a clasificar a un autor en una de las categorías dadas, no invalida en lo más mínimo a dichas categorías". De acuerdo con lo dicho, puede establecerse la diferencia entre discípulo y epígono: el primero es el escritor que continúa trabajando en un aspecto o en una serie de aspectos no agotados por el maestro, el segundo es quien copia y diluye la labor del maestro.

Corresponde aquí hacer tres salvedades. La primera es que un maestro o innovador no sólo es aquel escritor que clausura la puerta que él mismo se ha propuesto abrir, sino también aquel quien, al abrir una puerta, inaugura una modalidad o un conjunto de modalidades que otros hombres aprovechan y perfeccionan. De hecho, si entendemos a Pound como maestro —y

comprobables a través del estudio o de la comparación. Las formas, sí, porque se inscriben en una serie histórica cuyo análisis permite homologar experiencias y rastrear posibles puntos de contacto. La tercera salvedad —ya anticipada— consiste en señalar que las fronteras lingüísticas no limitan mayormente la influencia de un maestro.

Un ejemplo único en este sentido es la incorporación de la traducción como poesía propia. Esta idea, vinculada al concepto de máscara o *persona* —que Pound toma de la comedia latina para encubrir su presencia en el poema— permite establecer distancias entre el objeto poético y el sujeto en una coincidente variante del "correlativo objetivo" de T. S. Eliot. Por este recurso Pound "es" cada uno de los poetas que traduce y recrea, permaneciendo, a la vez, fiel a la esencia, es decir lo intraducible.



Ezra Pound

pero que, en cambio, han llevado cierto modo a un alto grado de desarrollo y f) los lanzadores de modas: escritores que promueven una moda para desaparecer después dejando las cosas tal cual estaban. Es necesario aclarar que esta clasificación no constituye una suerte de *hit parade* o *ranking*, sino una manera efectiva para ubicar rápidamente en el contexto correspondiente distintos modos de encarar el trabajo literario en sus aspectos formales. Y es el mismo Pound quien se encarga de señalar que "el hecho de que seis críticos distintos tengan un distinto pun-

sin duda lo ha sido— es relativamente fácil comprobar cómo en Latinoamérica y España su lectura ha resultado especialmente fecunda, provocando no pocas novedades entre los escritores de habla hispana y portuguesa. La segunda salvedad consiste en una aclaración: de los maestros se aprenden actitudes frente al hecho de escribir, vale decir ideas que rigen la concepción de la literatura, y formas de expresión, vale decir derroteros de escritura vinculados a la práctica. Las actitudes pueden llegar a teñir toda la producción de un escritor, pero no necesariamente son

Podrá argüirse que esto siempre estuvo en el aire, pero es Pound el primero en formular teóricamente la cuestión: "Hay tres clases de poesía: MELOPEIA, donde las palabras se 'cargan' más allá de su significación ordinaria con cierta propiedad musical que dirige el alcance y el encauzamiento de esta significación; PHANOPEIA, que es la proyección de las imágenes sobre la imaginación visual y LOGOPEIA, 'la danza del intelecto entre las palabras', lo que quiere decir que las palabras se emplean no sólo por su significado directo, sino también en función de hábitos

de uso, del contexto, de las acepciones conocidas, de las concomitancias habituales y del juego de la ironía. (...) La MELOPEIA puede ser gustada por un extranjero que tenga oído sensible, aunque ignore la lengua en la que está escrita. Es prácticamente imposible transferirla o traducirla de una lengua a otra, salvo, quizá, por accidente divino, y entonces a razón de hemistiquio en hemistiquio. La PHANOPEIA puede traducirse intacta o casi. (...) La LOGOPEIA no se presta a la traducción; aunque la actitud de espíritu que expresa pueda darse a través de una paráfrasis. Se podrá decir que no se la puede traducir 'localmente', pero que, una vez determinado el estado de espíritu original del autor, se podrá llegar a encontrar un derivativo o un equivalente."

Así, Pound es el primero en traducir conscientemente "estados de espíritu" lejanos en el tiempo y en el espacio, rescatando aquellas imágenes que pueden ser transportadas intactas de una lengua a otra. Estas ideas, de enorme trascendencia en muchos poetas latinoamericanos, pueden seguirse con distinta intensidad y diversas variaciones en la obra de Ernesto Cardenal, Alberto Girri, Juan Gelman y, más indirectamente, Alberto Laiseca, para citar solamente unos pocos casos representativos. Cardenal, posiblemente el mayor difusor de Pound en América Latina, toma en préstamo para su primer libro la forma epigramática de Catulo, tal como Pound tomó en el pasado al poeta latino. Sus *Epigramas* son a un tiempo poemas muy personales y actualizaciones del estado de espíritu que animó a Catulo. Girri, por su parte, prefiere una variante más superficial al incluir "versiones" —ya no traducciones— de poetas anglosajones en sus propios libros de poemas. Gelman, dando varias vueltas de tuerca a la idea original de Pound, "traduce" a inexistentes poetas de Inglaterra, Japón y Estados Unidos y llega luego al extremo de inventar poemas apócrifos como los de José Galván y los de Julio Greco, consiguiendo, de esta manera, separar aún más objeto y sujeto. Por último, Laiseca alcanza la hipérbole al traducir un gigantesco y pormenorizado cuerpo de poesía china también inexistente. Poco importa aquí discernir qué tan directamente Cardenal, Girri, Gelman y Laiseca tuvieron en cuenta a Pound, porque la idea matriz tiene un posible origen en el teórico de *Cómo leer*.

La lista de hipótesis que pueden tejerse alrededor de la influencia de Pound en la literatura de América Latina y España es muy amplia. A partir de los *Cantares* y de la poesía breve de Pound puede suponerse la abundancia de citas en la atildada poesía española de los últimos años, la suntuosidad de los "decorados" presente en los poemas "venecianos" de Villena y Colinas; también la revitalización de la épica que, desde

Cardenal, se expande en todo el continente. Preponderancia de la imagen sobre la metáfora, incorporación del habla cotidiana en el contexto lírico, idea de un sistema poético que lo contenga todo son elementos poundianos que han reforzado tendencias latentes en la poesía castellana de estos últimos años. Sobre cada uno de estos aspectos Pound ha reflexionado al punto que resulta poco menos que imposible separar sus ideas de la realización de las mismas en el poema. En Pound la crítica nace simultáneamente con su objeto y no lo pierde de vista. Por lo tanto, no hay un solo postulado teórico que el mismo poeta de los *Cantares* no haya acompañado con la correspondiente práctica poética. Conviene entonces recordar que Pound fue crítico para demostrar cuáles eran los caminos más cortos hacia una serie de propósitos determinados. En su caso la teoría tiene valor en tanto preceptiva, vale decir enunciados que permiten incorporar la tradición y no perder el tiempo "descubriendo" lo que otros ya han descubierto previamente.

"Las ideas de Pound pueden seguirse en la obra de Ernesto Cardenal, Alberto Girri, Juan Gelman y Alberto Laiseca, por citar sólo algunos casos."

Esto explica, en parte, la desordenada y coyuntural presentación de las normas poundianas y la dificultad de su sistematización. De allí el rechazo de los difusores de la crítica teórica, quienes, en más de una ocasión, han preferido la organicidad de la teoría pura al pragmatismo del poeta.¹ De allí también la comprensión y aceptación de las normas poundianas por parte de los creadores. De allí, por último, lo erróneo de las afirmaciones iniciales de Roche.

¹ Como ejemplo significativo, obsérvese la suerte corrida por Pound en los claustros universitarios argentinos: la idea de "parodia" está explicitada en sus textos varios años antes que en el teórico ruso Bajtín, previamente "aprobado" por la universidad francesa. Francia nunca terminó de aceptar a Pound, los profesores argentinos tampoco.

Lecturas e imágenes

Jorge Luis Borges

Aquellos que, como nosotros, se han dedicado, con mayor o menor fortuna, al ejercicio de la poesía, sabemos que lo esencial del verso es su entonación y no su sentido abstracto.

Los eruditos acusan a Pound de cometer errores garrafales demostrando su ignorancia del sajón, del latín o del provenzal; se niegan a comprender que sus traducciones reflejan las formas insalvables y no el fondo."

"El traductor", 1965

Ernesto Cardenal

Es cierto que estos *Cantos*, que para nosotros ahora son tan difíciles, un día serán entendidos hasta por los muchachos de escuela. En cambio, las razones por las que ahora se ha atacado y silenciado a Pound no serán entendidas sino por eruditos. El mismo Pound ha dicho que la gente se preguntará un día: ¿Quiénes son esta señora Roosevelt y este Stalin de los que habla Pound en su poema?

Y así será, dentro de mil años. Como ahora puede preguntarse en la escuela quiénes son esta Constanza o este Federico Barbarroja de los que habla Dante en su poema.

Y los lectores de los *Cantos* ya no sabrán entonces —ni les interesará saberlo— si en aquellos lejanos tiempos Pound fue 'güelfo' o 'gibelino'."

en Ezra Pound, *Antología*, Visor, Madrid, 1979

Jorge Ricardo Aulicino

"Il miglior fabbro", el mejor herrero, es una formidable atracción para los poetas argentinos o latinoamericanos. Ninguna literatura sufrió más los excesos, me parece, que la nuestra, trasnada de un 'surrealismo de segunda mano', al decir de Nicanor Parra. Por esas cosas inexplicables, la simbiosis de exactitud y lujo del lenguaje de Ezra Pound —el caos se lo dejamos a los iracundos— resulta cara a los buenos rioplatenses. Borges, Quiroga, Tuñón, Onetti, son testigos."

en "La Opinión", Bs. As., 11-11-79.

Jaime Gil de Biedma

La insensatez, la petulancia y la falta de sentido del humor fueron los peores defectos de Pound, sólo en parte redimidos por su aguda intuición literaria, su inmediata sensibilidad a lo que hay de contemporáneo y vivo en la

literatura del pasado, su clara conciencia de la necesaria síntesis entre modernidad y tradición y su infalible instinto de la clase de poesía que el mundo de la primera postguerra postulaba. Su importancia como crítico reside sobre todo en su importancia como preceptista y director de algunas de las más escrupulosas conciencias literarias de la época. Además de una extraordinaria competencia como *connoisseur* de poemas, Pound poseía el don raro y generosísimo que un escritor más agradece en otro: el don de interesarse por el trabajo de los demás, en un empeño apasionado y desinteresado de que sus obras sean todo lo buenas que él cree que pueden ser. Parece como si hubiera existido en él un caudal sobrante de energía creadora y de inteligencia crítica que no alcanzaba a incorporarse en sus obras, ni tampoco en sus traducciones —que son una parte esencial de su obra— y que ponía incondicionalmente al servicio de los demás."

en "Imagen Postrera de Ezra Pound", Edit. Crítica, Barcelona, 1980.

Jorge Santiago Perednik

En los escritos de Pound se trata con frecuencia de un saber arbitrario, en tanto las afirmaciones aparecen enunciadas pero no fundadas. O fundadas exclusivamente en la autoridad de quien enuncia. En estos casos de saber autoritario repetidamente éste se erige en barrera que protege las falsedades implícitas. Que en Pound no son pocas: tanto su teoría económica, como sus conocimientos de otras culturas, como sus afirmaciones lingüísticas, revelan serias deficiencias. Lo que salva a los poemas de Pound de toda recusación no es su valor de verdad sino su sabiduría poética, su belleza."

en Estudio preliminar a *Los cantares y otros poemas*, C.E.A.L., Bs. As., 1983.

Salvador Elizondo

Pound ha cantado las grandes gestas de nuestra civilización y de la oriental en los términos en que esa civilización se nos presenta como la expresión de una magna gesta de equilibrio histórico. Llegados a los límites en los que la relación guerra no es abordable ya, siento que Pound ha podido discernir el patrón de otras guerras, de otras 'gestas' que se desarrollan en planos mucho más turbios que los del

Bibliografía en castellano

- Los Cantares de Pisa*, traducción de José Vázquez Amaral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.
- Los Cantos Pisanos*, traducción de Jesús Pardo de Santayana, Adonais, CLXXVIII-CLXXIX, Ediciones Rialp, Madrid, 1960.
- Antología Poética*, selección, traducción y prólogo de Carlos Viola Soto, Fabril Editora, Bs. As., 1963.
- El ABC de la lectura*, traducción de Patricio Canto, Ediciones de la Flor, Bs. As., 1968.
- Ensayos literarios*, selección y prólogo de T. S. Eliot, traducción de Julia J. de Natiño, Monte Avila Editores, Caracas, 1968.
- El arte de la poesía*, versión directa de José Vázquez Amaral, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1970.
- Patria mía*, traducción de Mirko Lauer, Cuadernos Marginales, Tusquets Editor, Barcelona, 1971.
- Sobre Joyce*, edición y comentarios de Forrest Read, traducción de Mirko Lauer, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- Cathay*, traducción de Ricardo Silva-Santisteban, prólogo de Mirko Lauer, Cuadernos Marginales, Tusquets Editor, Barcelona, 1972.
- Introducción a Ezra Pound. Antología general de textos*, versiones de Carmen R. de Velasco y Jaime Ferrán, Barral Editores, Barcelona, 1973.
- Ezra Pound / Confucio. Lun Yu. Ta hsko. Chung yung*, presentación y traducción de E. Hegewicz, Las Ediciones Liberales, Editorial Labor, Barcelona, 1975.
- Cantares completos de Ezra Pound*, versión directa de José Vázquez Amaral, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975.
- Guía de la Kultura*, traducción de José González Vallarino, La Fontana Mayor, Ediciones Felmar, Madrid, 1976.
- Ezra Pound / Ernest Fenollosa. El carácter de la escritura china como medio poético*, introducción y traducción de Mariano Antolín Rato, Visor, Madrid, 1977.
- Antología*, traducción de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, prólogo de Ernesto Cardenal y epílogo de Lawrence Ferlinghetti, Visor, Madrid, 1979.
- Escrito en Rapallo*, traducción de René Palacios More, Editorial Swan, Madrid, 1982.
- Memoria de Gaudier-Brzeska*, traducción e introducción de Jesús Imirizaldu, Antoni Bosch Editor, Barcelona, sin fecha de edición.
- Aquí la voz de Europa: Alocuciones desde Radio Roma*, traducción de Joaquín Bouchaca, Barcelona, sin fecha de edición.

(viene de pág. 14)

1908 Luego de una corta estadía en España se dirige a Venecia, donde publica *A Lume Spento*, volumen de poemas influido por el último romanticismo inglés. En septiembre se desplaza hacia Londres, donde fijará su residencia hasta 1921. Allí entra rápidamente en contacto con Henry James, Joseph Conrad, Walter de la Mare, W. H. Hudson y Yeats. Subsiste dictando clases de literatura medieval comparada.

1909 Publicación de los libros de poemas *Personae* y *Exultations*.

CAUSA: *Reúno estas palabras para cuatro personas, / otros pueden oírlos por azar, / por ti lo siento, oh mundo, / no conoces a estas cuatro personas.*

de *Personae*, traducción de Jaime Ferrán y Carmen R. de Velazco

1910 Publica su ensayo *The Spirit of Romance*, que recoge los temas de sus conferencias: los trovadores provenzales, El Cid, Dante, Cavalcanti, Villon, Lope de Vega y Camoens. Publica *Provenza*, serie de traducciones de poetas provenzales.

El propósito que me guía al exponer todo esto es sugerir al lector que la Edad Media no solamente existía en los tapices y en el romancero del siglo XIV, sino que también palpitaba en vidas como las nuestras; no consistía en un mero desfile de cítaras y citorlas ni en un continuo despliegue de sedas y jaspes. Los hombres tenían apremios de dinero: en los castillos los nobles se morían de aburrimiento. Y para romper esa monotonía se creó el cantar hidalgo que, como todo el resto, con el andar del tiempo se convirtió en te-
dio.

del artículo "La tradición" en *Ensayos literarios de Ezra Pound*

1911 Regresa brevemente a los Estados Unidos. A su vuelta, viaja por Europa. En Londres publica *Canzoni de Ezra Pound*. Comienza a traducir del anglosajón.

1912 Funda, junto al poeta británico Richard Aldington y a Hilda Doolittle, el movimiento imagista. Publica *Ripostes*.



Tapa de Dorothy Shakespear.

(sigue en pág. 17)

(viene de pág. 15)

combate: en las bolsas de valores, en los bancos contaminados de usura, en las universidades infectadas del desprecio a los clásicos, en las crematísticas del exterminio intelectual y de desprecio al poeta..."

en "La Era de Pound", número especial de "La Gaceta del Fondo de Cultura Económica", Nro. 179, México, 1985.

José María Álvarez

Ezra Pound, quizá como ningún otro, golpeó, solitario y orgulloso, ese muro ciego de la Poesía, tratando de alcanzar un paisaje que hubiera sobrevivido a los desiertos de Rimbaud, al testamento de Mallarmé.

Cuando las referencias de sus versos no sean más que

Juan Carlos Onetti

Querido Ezra, tu condena fue la del genio y de la ingenuidad.

Escribiste para la inmortalidad y para el plagio tus *Cantos Pisanos* y *Cantares*.

Derrochaste bondad ayudando con tu talento desinteresado a muchos escritores que tal vez hoy no recuerden.

Pero lo que más admiro de ti es tu magnífica locura. Creíste, a la muy maldita sombra de un dictador, que era posible el nacimiento y la vivencia de un Estado en que los poetas fueran considerados muy por encima de burgueses y políticos.

Tu locura fue reconocida por la soldadesca compatriota que te exhibió en una jaula y te reclusó luego en un manicomio.

Hoy quiero honrar tu talento y tu enorme bondad humana. Y te ruego perdonar la

ducta de los poetas de todo el mundo.

Pound hizo de la Literatura una religión y le confió poderes semidivinos. No sé si se equivocó en eso. Sé que se equivocó en política, pero sus errores no deben hacernos olvidar su genio artístico ni la generosidad con que ejerció su magisterio, descubriendo y estimulando el genio ajeno."

en *Homenaje a Ezra Pound*, op. cit.

Roberto Apratto

Pensar en Pound es pensar en la poesía: en la poesía después de la poesía, la que todavía no forma parte del saber que uno designa como poesía. Para mí, como para todos (o casi todos) los que empezamos a escribir desconfiando de ese saber, queriendo otra cosa que corazones al desnudo o descrip-

temas, aprendizaje de la elipsis contrapunteada con la velocidad de una historia vista desde adentro. Me pregunto qué sería de la poesía moderna, de Cardenal, de Cabrales, de Verástegui, de Hinostroza, por no citar más que a cuatro, sin la logopea de Pound: sin esa "danza del intelecto entre las palabras" que cambió el paso de la escritura, forzó una distancia entre palabras y cosas para recuperar su unidad en la reflexión; sin esa dureza de la palabra sostenida por su puesta en acto: pensar en Augusto y Haroldo de Campos, pensar en Arturo Carrera, pensar en Eduardo Milán para recomponer esa familia de nutridos en Pound (como en Lezama Lima, como en Nicanor Parra, pero primero en Pound). A él se debe, para ser más concretos, la articulación de esa actitud moderna en términos de escritura moderna: crítica, de trabajo, de furia ante lo viejo o la dilución nueva de los viejo. El sabía también (y mucho) y nos enseñó (mucho) de teoría. Inventor y maestro a la vez, del único modo posible: a ser completado por el futuro. Como dije: todavía no forma parte del saber que uno designa como poesía. Porque es más que poesía."

testimonio recogido en el Uruguay para *Diario de Poesía*, 1986.

Salvador Puig

Let the wind to speak." Parecería que últimamente los poetas existen para donar títulos (rótulos) para sus obras a los novelistas. Que así es como los lectores esclarecidos conocen a los poetas.

Yo sospecho que se ha exagerado la importancia de Pound poeta. Pero inmediatamente después de tal impertinencia debo decir que *The apparition of these faces in the crowd / Petals / On a wet, black bough* es una de esas "condensaciones" absolutamente deslumbrantes a las que se puede llegar *'Dans le métro'*. Y no sé: que en la pantalla de mi mente aparecen otros fragmentos notables de su desencuadrada obra, desde los poemas de *Personae*, *Lustra*, *Cathay*, hasta esos *Cantos* en los que Eliot —por reciprocidad— podría haber talado tanto.

'Dichten-condensare'.

Insisto en la repugnante idea de que se ha exagerado. Lo demás es cultura. Por ahí lo que se impone es la impresionante ética en la actitud de ese loco, que se trasunta en sus cartas, opiniones, y en los testimonios de sus más lúcidos contemporáneos.

Cuando murió Eliot sentí algo así como una mutilación de la poesía. Cuando Pound, me entristecí por el hombre. Que quede claro que me inclino por Eliot. Pero dejemos hablar al viento."

testimonio recogido en el Uruguay para *Diario de Poesía*, 1986.

FOTO: LISETTA CARMÍ



Ezra Pound

palabras por fuerza de Pound y por el tiempo convertidas en poéticas; cuando los trágicos acontecimientos que asolaron su vida no sean siquiera historia; cuando ya quizá no exista ni su obra ni la de aquellos a quienes ayudó; cuando ya ni siquiera exista la poesía...; versos, imágenes, hallazgos, relámpagos de Pound continuarán viviendo fundidos con la vida como páginas de Homero o Shakespeare o espacios de Picasso."

fragmento del discurso de apertura del Homenaje a Ezra Pound, realizado en Venecia en noviembre de 1985. En *Homenaje a Ezra Pound*, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia, 1985.

imbecilidad de los hombres que detentan poderes."

en *Homenaje a Ezra Pound*, op. cit.

Mario Vargas Llosa

Pound es uno de los grandes poetas modernos y, acaso, el primero en el que la modernidad significó, al mismo tiempo que renovación de las formas y del lenguaje poético propios, el descubrimiento de la tradición. Mejor dicho, de las tradiciones, ya que la modernidad de Pound pasa por la Roma clásica y por China, por Provenza y por Egipto, por el latín y el francés medieval, por el japonés y por el griego.

Con él, la cultura de América se abrió a todos los vientos del mundo, tanto del pasado como del presente, sentando un ejemplo de cosmopolitismo y universalidad que luego se volvería una norma de con-

ciones de terruños, Pound es algo así como un golpe de gracia, una patada feliz en hábitos de lectura y concepción del arte. Como todos los grandes artistas, Pound amplía su propio panorama y conecta con lo que no es poesía, cambia la cabeza para entender (como un rastreo de fuentes) de dónde sale su poesía. Como Mallarmé, como Joyce, como otros pero no muchos, Pound fuerza a un interés que se convierte en actitud crítica; y a esa actitud crítica debo (debemos) buena parte de la necesidad de proponer, de un modo que creo indudable, una nueva manera de ver el arte y el mundo. De ver: no pensar en metáforas. Los *Cantos* son, ante todo, una manera de plantear el mundo en términos visuales; una manera que hace prescindir de valores para detener la mirada en la construcción poética, que es a la vez construcción narrativa, deslizamiento de temas sobre

Guía para leer los "Cantares"

Entre los numerosos seguidores de Pound en América Latina, el poeta y crítico brasileño Mario Faustino (1930-1962) ha sido uno de los más consecuentes. Desde las páginas del suplemento literario del "Jornal do Brasil" dio a conocer a los lectores, a aquellos autores antiguos y contemporáneos cuya labor resultara significativa para la difusión y comprensión de la poesía moderna.

La presente guía para emprender la lectura de los *Cantares* fue publicada en forma de artículos entre 1956 y 1958 (lapso en el que circuló la página de Faustino bajo el nombre Poesía-Experiencia), y luego fue recogida junto a otros artículos en libro por Editora Perspectiva de Brasil en 1976.

Mario Faustino compartió con Pound, entre otras cosas, un gran didactismo; de allí su estilo claro y, por momentos telegráfico para enfrentar los "urgentes problemas de la poesía".

Por Mario Faustino.
Traducción de
Jorge Fondebrider

Pound se ha referido a la analogía existente entre los *Cantares* y los frescos de Francesco del Cossa en el Palazzo Schifanoia en Ferrara. Aunque Pound ya hubiese dado inicio a los *Cantares* al ver los frescos —entre 1919 y 1920—, su impresión habría sido tan fuerte que influyó en la visión total de su propia obra. Los murales (*apud* Hayden Carruth) están pintados en tres fajas que se extienden en torno del recinto en figuras de tamaño natural. La faja superior, basada en los *Trionfi* de Petrarca (recordar las demoliciones petrarquianas efectuadas por E. P.), comprende escenas abstractas, alegorías de las virtudes, aquello que Pound llama "estudios sobre valores"; corresponden a los temas que en los *Cantos* representan lo permanente, lo que está ahí: el mar, el mito, el sentimiento corporizado en el arte, etc. La faja del medio está dedicada a figuras que representan los signos del Zodíaco. Corresponden, según el propio E. P., a los elementos que se repiten en los *Cantos*, a las reiteradas imágenes de la historia, viajes, descubrimientos, rivalidades políticas, historias de amor, etcétera. Un buen ejemplo es la yuxtaposición que Pound practica entre el mito de Isis y Tereos y la leyenda de la muerte de Cabestán, un trovador provenzal, en el Canto IV. La tercera faja, la más baja, son escenas de la biografía de Borso d'Este, Duque de Ferrara; por otra parte, también personaje de los *Cantos*. Tales escenas, según Pound, corresponden en su poema a las minucias contemporáneas narradas desde el punto de vista del propio Pound.

A este respecto, pero confundiendo a Del Cossa con Cosimo Tura, ya nos hablaba Yeats en su *Packet for Ezra Pound*, registrando una conversación que tuvo con E. P.: "El explica que el poema, terminado en el Canto C (en aquella época Pound hablaba de cien cantos; hoy habla de ciento do-

ce; hasta ahora publicó noventa y tres), desarrollará una estructura semejante a la de una fuga de Bach. No habrá intriga ni crónica de acontecimientos ni lógica de discurso y sí dos temas: el descenso a los Infiernos, según Homero, y una Metamorfosis de Ovidio; y, de la mezcla de esto, personajes históricos medievales y modernos." Pound trata de realizar aquel cuadro que Porteous encomendó a Nicolas Poussin en *Le Chef d'oeuvre inconnu*, en el cual todo gira o se extiende sin contornos —convenciones del intelecto— a partir de una mancha de tonos y sombras, de manera que se consiga una obra tan característica del arte de nuestro tiempo como las pinturas de Cézanne, confesadamente sugeridas por Porteous, como el *Ulysses* y su onírica asociación de palabras e imágenes, un poema del cual nada puede ser extraído para la discusión, nada que no forme parte del poema total.

Otras metas de Pound antes aludidas: Ching-ming, las palabras apropiadas, el pensamiento en orden, la palabra en orden, la sociedad en orden: no un orden artificial, *a posteriori*, sino un orden orgánico, desde dentro hacia fuera. Eso al lado de la pasión de Pound por lo sólido, por lo nítido, por lo que no "escapa", no se diluye, no se esfuma. Todo esto, tema de los *Cantares* al mismo tiempo que estilo de los *Cantares*, en los que fondo y forma, tema y estilo son todavía menos divisibles que en cualquier otra obra. "Imagen", no "símbolo". Palabras tal como fueron usadas al lado de palabras tal como son usadas; ninguna flojedad de significado, nada de ambigüedades, nada de alusiones indirectas. Presentación de la cosa y no recuerdo de la cosa. Y no sólo la cosa detenida sino también la cosa en su movimiento vital, con sus vectores de fuerza y sus asociaciones semánticas naturales (no las artificiales impuestas por los juegos de palabras del autor), consecuente con el uso que de ellas hicieron ciertos hombres que se destacaron y todos los hombres en general.

Lenguaje: ideograma. Renuncia a comunicarse (o a intentarlo) en un nivel puramente intelectual, sin referencia inmediata a los sentidos. Ideograma: consecuencia directa del imaginismo. Hacer ver antes de intentar hacer pensar. Antes de las ideas vienen las cosas. Vemos, sentimos, antes de racionalizar. Pound (que, como Mallarmé, como Apollinaire, sintió la necesidad de una sintaxis ideogramática y sintética en lugar de la analítica y discursiva en que se basaba no sólo la poesía sino todo el pensamiento de Occidente) encontró en la lengua, en la escrita, en la propia percepción del mundo que tenían los chinos, una fértil analogía que terminó por atraerlo definitivamente al pensamiento confuciano: el método del ideograma (ya latente en su teoría de la logopeya, "la danza del intelecto entre las palabras"), que presenta una cosa a través de sus propiedades y asociaciones más necesarias, directas y evidentes. Un célebre ejemplo: un occidental trata de definir el "rojo" a través de capas y capas de generalizaciones que expandirán en muchas direcciones la atención del oyente en lugar de concentrarlo en la idea de "rojo"; un chino se limita a juntar las raíces gráficas correspondientes a "rosa", "cereza", "óxido" y "flamenco" en un proceso de extracción del factor común que parecerá siempre evidente a la gran mayoría de las personas que comulgan con las mismas experiencias cotidianas.

"Hacer ver
antes de
intentar
hacer
pensar.
Antes de
las ideas
vienen
las cosas.
Vemos,
sentimos,
antes de
racionalizar."

Un poeta común, de nuestra tradición, describe o narra de tal manera que el lector, al principio con una idea bastante clara del tema, va perdiendo de vista por culpa del propio

poeta, quien lo aleja cada vez más del objeto a través de alusiones que borran en vez de clarificar, que se pierden en minucias o que acrecientan los elementos inútiles distrayendo la mente en vez de agudizarla y organizarla.

Pound representa y yuxtapone lo exacto, lo inmediato, lo sólido, lo significativo, lo relevante en relación a lo que se propone comunicar. Considerar el montaje cinematográfico, sobre todo en un Eisenstein. Leer un fragmento del argumento de cualquiera de sus películas principales.

La consecuencia directa del método ideogramático es el importante hecho de hacer de los *Cantares* una "épica sin argumento". Argumento es descripción y narración; es este, ese, aquel, ayer, hoy, mañana, nunca *to pan* (el todo), que Pound quiere comunicar, la totalidad histórica desde el punto de vista de determinado tipo de hombre. Las especies tradicionales de lo épico, de la epopeya: la gloria de una raza, narrada acontecimiento tras acontecimiento y teniendo como personajes a sus héroes mitológicos o históricos; o el tipo *Divina Comedia* y *Paraíso Perdido*, en el que no se trata de un pueblo sino de la humanidad, de cosas generales y no de cosas particulares. Los *Cantares* de Pound son una tentativa de hacer épica en nuestra época. Cualquier diferencia de nivel entre este tipo de épica y los tipos que la precedieron es más culpa del siglo que del autor. Como el fracaso de Eliot tratando de hacer poesía dramática en nuestros días.

No hay oscuridad en los *Cantares*. No puede haber lenguaje más claro, más exacto, más directo. La prueba es la relativa facilidad con que se traducen a cualquier otra lengua. Las dificultades de pormenores, las alusiones, las elipsis serán fácilmente subsanadas en futuras ediciones anotadas luego de la muerte del autor; y las notas serán mucho menos numerosas y, en menor proporción, necesarias que en cualquier edición de, por ejemplo, la *Comedia* de Dante. Mucho más oscuras son las *Elegías de Duino* de Rilke. Nada hay de indescifrable en los *Cantos*. El lector común se asusta con la babel de lenguas empleadas: chino, griego, latín, alemán, francés, provenzal, italiano, español... La mayoría de las palabras en otras lenguas que no son inglés están traducidas en el propio texto de Pound, inmediatamente o luego. Otras son frases comunes, usadas en la lengua original por cuestión de musicalidad o de personificación de características nacionales. Otras son expresiones de poetas a los que Pound homenajea. Otras son términos filosóficos, intraducibles.

(viene de pág. 16)

En la primavera o a principios del verano de 1912, "H.D.", Richard Aldington y yo decidimos que estábamos de acuerdo en los tres principios que siguen:

1. Tratar la "cosa" directamente, ya fuese subjetiva u objetiva.

2. Prescindir de toda palabra que no contribuyera a la presentación.

3. En cuanto al ritmo: componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical, y no en una secuencia de metrónomo.

Diferíamos en muchos puntos de gusto o preferencia, pero como estábamos de acuerdo respecto a estos tres puntos, pensamos que teníamos derecho a un nombre de grupo; tanto derecho, cuando menos, como algunas "escuelas" francesas presentadas por el señor Flint en el número de agosto de 1911 de la revista de Harold Monro.

de *El arte de la poesía*

1913 Empieza a oficiar de "editor en el extranjero" para la revista "Poetry" de Chicago. En este medio difunde los principios del imaginismo. También, a través de "Poetry", da a conocer en los Estados Unidos la obra de Tagore, de Williams y la del entonces desconocido Robert Frost. A través de Yeats conoce la obra poética de James Joyce, oscuro profesor de inglés en Trieste. Publica el artículo "Cómo empecé".



Ezra Pound, dibujo de Prampolini.

Durante un tiempo bastante superior a un año he intentado escribir un poema acerca de una cosa muy bella que me sucedió en el metro de París. Salí de un tren en Concorde, según creo, y entre el ruido vi un rostro bello, y luego, al darme vuelta, otro y otro y, por último, una hermosa cara de niño. Durante todo aquel día intenté hallar las palabras para expresar lo que sentí. Esa noche, dirigiéndome a casa por la calle Raynoard, todavía estaba intentándolo. Sólo alcanzaba a ver manchas de color. Recuerdo que pensaba que si hubiera sido pintor podría haber empezado una escuela de pintura totalmente nueva. Traté de escribir el poema algunas semanas más tarde en Italia, pero fue inútil. Por fin, repentinamente la otra noche, pensando cómo podría contar lo que me sucedió, advertí que en Japón, donde una obra de arte no se aprecia por su extensión y donde diez y seis sílabas son suficientes para un poema si se ordenan y puntúan con propiedad, se podría hacer un poemita que se traduciría así o menos así: (sigue en pág. 18)

(viene de pág. 17)

"La aparición de aquellos rostros en la multitud, / pétalos de una rama oscura y húmeda."

del artículo "Cómo empecé"



Ezra Pound, por G. Braeska.

1914 Edita la antología *Des imagistes*. Posteriormente abandona el movimiento, del cual se apropia Amy Lowell, y funda junto a los artistas plásticos Wyndham Lewis y Henri Gaudier-Brzeska el movimiento vorticista, el cual se expresa a partir de la revista "Blast".

Durante ese mismo año, colabora con numerosas revistas británicas. Conoce a T. S. Eliot, graduado de Harvard. Se casa con Dorothy Shakespear.

Actúa como "secretario" de Yeats.



Dorothy Shakespear.

—Usted fue secretario de Yeats en 1913 y 1914. ¿En qué consistía su trabajo?

—Principalmente en leerle en voz alta *Amanecer en Bretaña de Doughty*, y otras cosas por el estilo y discutir con él. A los irlandeses les gusta pelear. Yeats trató de aprender esgrima a los 45 años. Tiraba el florete como una ballena. A veces daba la impresión de ser más idiota que yo mismo.

de un reportaje de Donald Hall para la "Paris Review"

1915 Publica la *Catholic Anthology*, en la que incluye a Eliot y a su viejo amigo Williams. Publica *Cathay*, versiones recreadas de poesía china debidas a las notas del sinólogo estadounidense Ernest Fenollosa.

Las traducciones del chino y las obras *Noh* de Pound hicieron que la literatura del Lejano Oriente fuera significativa en el contexto de la sociedad moderna. Yone Noguchi, E. Powys Mathers y Lafcadio Hearn habían popularizado una suerte de art nouveau japonés entre las tazas de té de los círculos culturales del interior norteamericano, y otros escritores aún menos capaces habían introducido poesía oriental convirtiéndola en estériles coplas. (...) Todos ellos desarrollan los significados y extraen lo implícito, que creen encontrar en el verso, y lo que encuentran es generalmente sentimental, y aun cuando no lo es, siempre suaviza el impacto.

(sigue en pág. 19)

"Con usura nadie tiene una casa de sólida piedra"

El Canto XLV quizás sea el más famoso poema de Pound; acaso también el más controvertido. La operación facilista de separar el arte y la música espléndidas de Pound de sus ideas fracasan ante este poema: es bello porque es cierto, es cierto porque es bello. Descartado el intento de recluirlo en un dudoso sitio de excelencia "puramente estética" queda el verdadero desafío: pensar el tema de la usura en Pound. Las reflexiones y el fragmento de reportaje que siguen contribuyen a ello. En la página de enfrente, se ofrece una versión del poema anotada por Jesús Pardo y Jaime Ferrán.

Juan Gelman

Yo creo que hay bastantes equívocos con la historia de Pound. Por supuesto hay cosas que son ciertas: él trabajó para la propaganda fascista en los años treinta, en Italia. Y yo creo que desde el punto de vista político, él estaba totalmente equivocado. Pero también creo que lo que a él lo movía, desde el punto de vista de la cosmovisión, era una cuestión anticapitalista profunda. Es autor, a mi juicio, del mejor poema anticapitalista que se ha escrito: "Usura". No conozco a ningún poeta, bien sea de izquierda, marxista o lo que fuere, que haya escrito un poema tan profundamente anticapitalista como éste. No se me escapan por supuesto las confusiones políticas e ideológicas que tenía Pound, pero él está contra la usura, contra el capital financiero...

Pero un poeta no es un economista, ¿no? Un poeta es sobre todo alguien que expresa una visión del mundo, y en la visión del mundo de Pound siempre existió preocupación por todas las cosas que él consideraba bárbaras, inhumanas y anticulturales. Y esto explica ese poema, al igual que tantos otros. De manera que es un fenómeno complejo. Ello no quiere decir que uno tenga que cerrar los ojos ante el hecho de que colaboró con Mussolini —¿qué confusión!, ¿no?— pero tampoco se puede caer en la contraria, es decir que como colaboró con Mussolini, su poesía no vale nada, o que carece de contenidos, cuando cualquier escritor o persona de izquierda puede rescatar con toda tranquilidad muchas cosas de Pound.

en "El imposible desexilio del poeta", conversación de Eduardo Giordano con J. G., "El Porteño", Nro. 57, Bs. As., 1986.

Fernando Savater

Encontré la voz de Ezra Pound en una librería de Nueva York, entre otras grabaciones de la marca Caedmon que conservaban el sonido de gargantas ilustres: T. S. Eliot, Dylan Thomas, Bertrand Russell, Jean Cocteau... Compré

dos cintas de Pound tituladas "E. P. reading his poetry". No pude escucharlas hasta un par de semanas más tarde, ya en Madrid.

La primera cinta que escuché había sido impresionada (en este caso es la palabra más justa) el doce de junio de 1958 en Washington D. C. Era el Canto XLV, la célebre diatriba contra la usura.

no pueden ser comprendidos poéticamente de otro modo. Invocación taumátúrgica, letanía acusatoria, trueno a la vez desolado y desafiante. Quizá sólo en la voz de Pound puedan ser escuchados convenientemente esas jaculatorias entrecortadas y rítmicas, en las que las palabras en idiomas distintos del inglés sirven de puntuación vigorosa, exótica. Una y otra vez, con rabia y armonía, se volvía al grito del estribillo, mascado y luego escupido por el terrible viejo: "With usura, with usura..."

"La Calumnia" no se pintó por usura, ni por usura ejercieron su arte Piero della Francesca o Bellini, ni por usura se alzaron las piedras sagradas de St. Trophime y St. Hilaire. Tampoco por usura el mancebo ama ni gana el hombre honrado su pan. Ni por usura, me-

teoría económica— la preocupación de Pound por la cuestión de la usura. Se le reprocha, no sin cierta razón, su excesiva dependencia del pensamiento medieval/renacentista —dependiente, a su vez, de la iglesia católica—, incapaz de considerar con justicia y profundidad el papel —señalado por Smith, Ricardo y Marx— del "proceso laboral" dentro de la valorización mercantil del valor.

Pero en muy pocas ocasiones se ha hecho el hincapié debido en la corrección que el mismo Pound, al final de su vida y de diversas maneras, le dio al "sentido" de su discurso general sobre la problemática de la usura, cuando reconoció (en el Prólogo del 4 de julio de 1972 para su prosa selecta, por ejemplo) haber confundido el síntoma por la causa, a la cual definió como la "avaricia".

Esto último no modifica en forma sustancial su punto de vista medieval/renacentista sobre la cuestión del valor. Pero si se toma muy en cuenta el hecho de que, como poeta-economista que se consideraba a sí mismo, Pound pensaba que la función de la poesía como "saber" occidental consiste en proporcionar un "sistema de criterios morales" a la "seca, aburrida y maldita ciencia económica", esta corrección abre una magnífica oportunidad para llevar a cabo una re-lectura completa de la(s) escritura(s) de Pound —especialmente de los *Cantares*—, considerándola como un texto que realiza, en forma *sui generis*, la "superación" de la crítica de la economía política. Ya que, al retomar la meditación sobre el "afán desmedido por la acumulación de riquezas", Pound recupera un ámbito de reflexión poco frecuentado por los teóricos ortodoxos de la crítica de la economía política: el de la cuestión "deseo/inconsciente" como sobredeterminante de todo proceso de valorización de valores; punto donde se relaciona el discurso de Pound con, por ejemplo, el de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno y Jürgen Habermas, por un lado, y el de Max Weber, Thorstein Veblen y Jean Baudrillard, por el otro.

Al mismo tiempo, esta "corrección" permite reconsiderar la significación po(i)ética de lo que se ha dado en calificar como "desmesura" del proyecto poundiano. Que, entonces, se presenta como voluntad de superar —mediante un intercambio simbólico (retórico) "no negociable" en términos mercantiles (interesados, unívocos)— los límites que la noción de escasez impone al proceso comunicativo contemporáneo. Los *Cantares*, considerados como una crítica radical de la avaricia escrituraria



Ezra Pound.

Pese a que oigo la grabación con frecuencia, nunca logré recuperar del todo el santo pismo de aquella primera audición. Entonces descubrí por qué los *Cantos* se llaman justamente así, cantos o cantares. La voz de Pound, cascada y profética —cascada profética— tronaba con intensidad bíblica y acorde gregoriano. Pound cantaba sus *Cantos* y éstos fueron escritos para ser cantados y

nos que nada, compuso Ezra Pound sus *Cantos*, ni por usura pueden ser cantados por otra voz que trate de imitar su voz inimitable.

en *Homenaje a Ezra Pound*

Salvador Mendiola

Hasta ahora, ha sido un lugar común de la crítica considerar como un fracaso —tanto en la poesía como en la

actualmente dominante en el orden simbólico falocéntrico, se nos manifiestan como un tratado práctico sobre las formas utópicas del intercambio comunicativo; un texto que, tanto por su forma como por su contenido inmediato —relato po(i)ético de la historia— transgrede el contrato comunicacional impuesto por el (des)orden social imperante (de ahí, quizá, su “actual” dificultad de lectura).

de “La era Pound”,
Número especial de la
“Gaceta del Fondo de
Cultura Económica”,
México, 1985.

De un reportaje a Pound

BRIDSON: Una crítica constantemente dirigida a los *Cantares* es que las secciones de “historia china” y de “historia norteamericana” hacen bastante pesada la lectura para la mayoría de la gente. Pero, sea lo que fuere que uno haga con el intenso interés de Pound por Adams, Benton y los otros personajes norteamericanos que tanto aparecen en los últimos *Cantares*, no puede haber duda sobre la magnífica poesía que ha logrado obtener de su ataque a la usura en el *Cantar XLV*.

POUND: Hacia la mitad del poema hay un cambio decisivo. A partir de ahí se convierte en una especie de historia de detectives, y uno anda indagando sobre el crimen. Los *Cantares de la usura* serían más comprensibles si la gente entendiera el significado del término “usura”. No debe confundirse con el legítimo interés que es debido, teológicamente, como Del Mar dice, al incremento de animales domésticos y plantas. Tómese en cuenta la diferencia entre un cargo fijo y una participación proporcional de una ganancia. Entonces, usura es un

gravamen por el uso de poder adquisitivo de la moneda impuesto sin tomar en cuenta la producción, frecuentemente impuesto sin siquiera tomar en cuenta las posibilidades de producción. La famosa banca de los Médici se arruinó cuando comenzaron a aceptar más depósitos de los que podían invertir en el comercio legítimo y comenzaron a hacer préstamos a los príncipes —que eran préstamos no productivos—.

de un reportaje realizado por D. G. Bridson, revista *New Directions in Prose & Poetry*, Nro. 17, 1961.

(viene de pág. 18)

Pound creó un estilo que por mucho, mucho tiempo, el mundo occidental considerará específicamente propio de la literatura del Lejano Oriente.

Kenneth Rexroth

La poesía norteamericana en el siglo XX, Edit. Nova, Buenos Aires, 1975

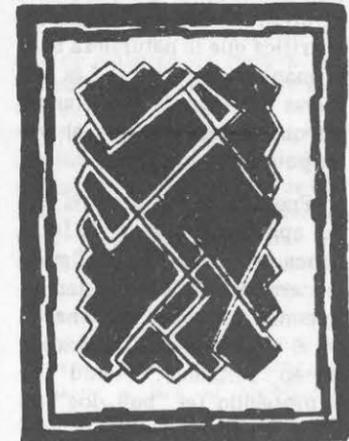


Gaudier Brzeska, 1916.

1916 Publica *Lustra* y un homenaje a Gaudier-Brzeska, muerto en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial. Edita, según las notas de Fenollosa, *Noh or Accomplishment y Certain Noble Plays of Japan*. Consigue la publicación de *Tarr*, novela de Wyndham Lewis.



Invitación a una exposición de W. Lewis, 1916.



“Design for a Rug”, W. Lewis.

COITUS: Los dorados faldos de los azafranes / hieden el aire primaveral. / No un fúnebre cortejo para muertos dioses / Sino la procesión de un festival, / Una procesión, Giulio Romano, / Digna de morar en tu espíritu. / Dione, tus noches sobre nosotros. // El rocío sobre la hoja. / La noche desvelada en derredor.

de *Lustra*
traducción de Carlos Viola Soto

1917 Comienza a traducir a Propercio. Ataca a Tagore, “que se populariza demasiado” y previene sobre el mismo riesgo a Edgar Lee Masters. Incluye en la edición americana de *Lustra* “tres Cantos de un poema de cierta extensión”.

1918 Publicación de *Ezra Pound, su métrica y su poesía*, folleto debido a seguir en pág. 20)

Ezra Pound. Traducción de Carlos Viola Soto

Canto XLV

Con Usura¹

Con usura nadie tiene una casa de sólida piedra
con cada bloque hábilmente tallado y ensamblado
para que el diseño abarque la fachada,
con usura
nadie tiene un paraíso pintado en la pared de su iglesia
harpes et luthes²
o donde la virgen reciba el mensaje
y el halo sobresalga de la incisión,
con usura
nadie ve a Gonzaga, a sus herederos y a sus concubinas,³
ninguna pintura es hecha para perdurar ni vivir con ella
sino para venderla y rápido
con usura, pecado contra natura,
tu pan es sólo un mendrugo rancio,
seco como el papel,
sin trigo montañés ni harina de primera,
con usura la línea se hace toscá⁴
con usura no hay límites claros
y nadie encuentra sitio para su morada.
El picapedrero es alejado de su piedra
el tejedor de su telar
CON USURA
la lana no llega al mercado
las ovejas no dan ganancia con la usura

La usura es una plaga, embota
la aguja en la mano de la doncella
y paraliza el arte del hilander.
Pietro Lombardo no surgió con la usura
ni advino Duccio con la usura
ni Pier della Francesca ni Zuan Bellin
ni fue pintada “La calumnia”.
Angelico no surgió por la usura, ni Ambrogio Praedis,
Ni templo de piedra tallada con la inscripción: Adamo me fecit⁵
Ni por la usura St. Trophime
Ni St. Hilaire,
La usura herrumbra el cincel,
Herrumbra al artesano y su artesanía,
Carcome el hilado en el telar
Nadie aprendió a tejer el oro en su patrón;
La usura gangrena el azul y deja el carmesí sin recamar
El esmeralda no halla su Memling
La usura mata el niño en el útero⁶
Frena el galanteo del joven
Trae parálisis al lecho, yace
Entre la joven desposada y el esposo
CONTRA NATURA⁷

Han traído putas a Eleusis
Los cadáveres están listos para el banquete
por orden de la usura.

Notas

El Canto XLV pertenece a “La quinta década de los Cantos”, Siena. Las reformas leopoldinas: Pietro Lombardo, duque de Toscana. “En nuestra época —dice Pound— los usureros nos han ocultado la historia de Pietro Leopoldo. Toda la literatura económica del siglo XVIII fue basura, el pensamiento vivo estaba en el Palacio de Pietro Leopoldo, y el ataque francés lo aniquiló. Siena estaba exhausta, sin dinero, a consecuencia de la conquista florentina. Cósimo, primer duque de Toscana, tenía a su disposición toda la experiencia bancaria de los Médici. Garantizó el capital del Monte del Paschi, aceptando como garantía lo único que quedaba de valor en Siena, es decir, los pastos y los derechos del pasto, todo por un total de diez mil ducados anuales. Cósimo garantizó sobre esto un capital de doscientos mil ducados, que pagará el cinco por ciento a los accionistas, y que sería prestado al cinco y medio; los gastos de administración, etc., se reducirían al mínimo, los sueldos, también, y todo lo que quedara después de pagar gastos y dividendos, se destinaría a hospitales, escuelas y obras públicas en Siena. Esto ocurría en los primeros años del siglo XVII, y el banco (el Monte de Paschi) sigue aún prosperando, cualquiera puede abrir cuenta corriente en él. Esta es la lección: el crédito descansa en último término sobre la ABUNDANCIA DE LA NATURALEZA, sobre la hierba que crece y nutre los ganados. Cósimo no buscaba el beneficio inmediato, y corto de vista, del conquistador vulgar, quería que Siena volviese a la vida, produjese”, de *Social Credit, an impact*.

El ducado de Toscana pasó de los Médici a los Habsburgo; Pietro Leopoldo era un Habsburgo; finales del siglo XVIII.

¹ La usura es uno de los ejes del poema. La usura es la roña que oscurece el orden y la luz de Confucio y de la civilización mediterránea.

² Cf. François Villon, “Balade por prier notre dame”, escrita a petición de su madre, que quería aprenderse para rezar en la iglesia: “Femme je seuis, pouvrete et ancieune —que rien ne scay; oncques lettre ne lus— au moustier voy dont sui paroissienne — paradis peint ous sont harpes et luthes”.

³ Probablemente Francesco o Ercole Gonzaga; familia italiana, duques de Urbino, Mantua y Sabbioneta, marqueses de Mantua.

⁴ “La decadencia empieza cuando la gente pierde el interés en el conjunto, en la significación del conjunto; el cuadro es el conjunto. Cuando el usurero es poderoso, la atención pasa al detalle, al color, al contraluz, etc., en detrimento de la razón total, que es el cuadro. En ese verso quiero decir la línea del cuadro, el dibujo. Los pintores del Quattrocento estaban aún moralmente limpios, porque la usura y la homosexualidad se castigaban con la misma pena. Cuando el sentido moral se vuelve incapaz de distinciones, la pintura se embota. Se puede calcular el interés bancario de una época por la calidad de su línea pictórica. El barroco viene cuando se tolera la ‘usura’.” Carta de Pound a su traductor italiano Carlo Izzo.

⁵ Pietro Lombardo, arquitecto y escultor italiano. Duccio, pintor de la escuela de Siena. “La calumnia”, cuadro de Botticelli. Ambrosio, retratista y miniaturista milanés. La iglesia de San Zeno, de Verona; Saint Trophime y Saint Hilaire: Pound recomienda que no se cambie la ortografía local. “Cuando el sistema económico de Constantino y Justiniano se desmoronó, dejaron de cubrirse las paredes de las iglesias con mosaicos de oro.” “Mahoma era enemigo de la usura, y de ahí la belleza de línea de la Mezquita de Córdoba, la Alhambra y el Alcázar de Sevilla”, de *Guide to Kulchur*.

⁶ “Ninguna mujer normal y en buen estado de salud accedería jamás a abortar artificialmente, excepto por razones económicas o sociales (de raíz económica)”, de *Guide to Kulchur*.

⁷ “De todos los medios de enriquecerse, la usura es la más contraria a la naturaleza”, Aristóteles, *Política*, 1-3-23

Pound y el vorticismismo

Entre 1914 y 1915 Ezra Pound y Wyndham Lewis proclamaron a través de los dos únicos números de la revista *Blast* —órgano de difusión del movimiento vorticista— el nacimiento del arte abstracto en Inglaterra. El vorticismismo apareció contrapuesto a sus correlatos continentales —cubismo, futurismo—, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial frustró la polémica y dispersó a los vorticistas, muchos de los cuales murieron en el frente de batalla. Las características y la historia de este movimiento —uno de los menos conocidos de las vanguardias de principios de siglo— es analizado en el siguiente artículo de Hugh Kenner. El mismo forma parte de *La era de Pound*, un estudio de características monumentales que el Fondo de Cultura Económica publicará (en 1987) con traducción de José L. Rivas. Esta versión es de Eduardo Ipcar.

por Hugh Kenner

En el transcurso del verano de 1912, *annus mirabilis*, el año "imaginista", el año de la revista *Poetry* y del libro *Ripostes*, el año en el que Marcel Duchamp pintó el *Desnudo descendiendo una escalera* y en el que Apollinaire escribió *Los pintores cubistas*, Wyndham Lewis —quien estaba por cumplir treinta años— sintió repentinamente que su arte y su conocimiento del dibujo habían sido invadidos por un impulso que, hasta entonces, no había encontrado en él otra expresión que la caricatura. La caricatura es una energía que aborta como para expresar su insatisfacción ante los límites que pueden ser alcanzados; algo así como un enano, que podría ser la crítica que la naturaleza hace al maniquí del sastre. Las primeras pinturas de Lewis anunciaron una energía que el arte no podía canalizar. (...)

Pound conocía a Lewis desde, aproximadamente, 1910, la época en la que "había figuras misteriosas / que emergían de rincones oscuros / y cenaban en el Café Wiener", cerca del Museo Británico. Pound era el protegido (el "bull-dog" según él) de Laurence Binyon, quien trabajaba en el departamento de estampas y dibujos orientales, y Lewis, el admirador (y también el "bull-dog") de T. Sturge Moore. (...) Estos señores (...) disfrutaban haciendo pelear a sus bull-dogs. Ford Madox Ford, quien había publicado a ambos en 1909, presidía las peleas. Pound era la caricatura del artista de salón —barba, aro en la oreja, saco de terciopelo verde— y Lewis, el prototipo del anarquista con capa y sombrero negro. Sin embargo, se hicieron amigos. Esto ocurrió luego de la aparición de los dibujos de Lewis para una edición de *Timón de Atenas* de Shakespeare y de *Ripostes* de Pound en 1912. Ese año se aliaron. Cada uno, con independencia del otro, había alcanzado hacia la misma fecha éxito en la explotación de sus respectivas artes.

En 1913 Lewis se había lanzado a la organización de un movimiento y de una revista, y Pound, para quien en su per-

cepción imaginista las artes plásticas se habían hecho importantes en el momento en que había empezado a existir un arte no impresionista, percibió analogías entre su verso despojado y los dibujos para *Timón* o las esculturas en piedra de Gaudier-Brzeska. Hacia el primero de abril de 1914 Pound le escribió a Joyce que Lewis "lanzaba una nueva revista trimestral futurista/cubista/imaginista... esencialmente una revista de pintor conmigo como poeta". (...)



"AUTORETRATO", WYNDHAM LEWIS, 1919

Cubismo y futurismo eran palabras que definían más o menos bien el movimiento, pero vorticismismo era *le mot juste*. El origen de este nombre nos lleva nuevamente a Pound, quien, en su artículo publicado en el noveno número de *Osiris* al principio de 1912, definió a las palabras como conos de electricidad cargados "con el poder de la tradición, de siglos de conciencia de raza, de armonía y de analogía", imagen que Lewis simplificó en un cono y un hilo en el emblema de *Blast*, imagen de todo lo que el artista no inventa pero debe conocer. El vorticismismo asimila también el término *virtu* a la energía individual gracias a la cual "tenemos un solo Catulo, un solo Vi-

llon". En cuanto a "esos siglos de conciencia de raza", se localizan en las capitales. En 1913 Pound había comparado Londres a Roma, "un vórtice que saca su fuerza de su contorno". Los vorticistas desaprobaban el futurismo porque éste negaba la tradición y desconfiaban del cubismo porque parecía indiferente a la personalidad.

Para desenredar esta red plena de significados: el vorticismismo anunciaba ante todo el Gran Vórtice de Londres. El Futuro no tiene lugar, una Imagen o un Cubo pueden aparecer en el bolsillo de cualquiera, pero todo Vórtice se sitúa en algún lugar del mapa. Tal era la versión inglesa (no la francesa o la rusa) del arte abstracto. Detrás del cubismo parisino se pueden ver mesas de café; detrás del futurismo italiano, una horda de guardianes de museo aturridos por sus propios silbatos; detrás del vorticismismo londinense, las naves de la flota inglesa y los edificios de Londres y la pasión ardiente y desatada de los compatriotas de Charles Babbage y Lord Kelvin.

Por otra parte, un Vórtice es un movimiento cuyo centro es

distinguimos una obra egipcia de una obra asiria. Gaudier reclamaba una metamorfosis de las formas escultóricas específicas: la esfera inscrita en la pirámide egipcia, extendida en el cilindro de Oceanía, concentrada en la "espléndida densidad" asiria; el vórtice escultórico, agrupando en cada lugar las formas naturales —gatos, toros o falos— que la decadencia griega se había limitado a medir y a copiar. Por la sola alusión formal un escultor en 1914 podía sacar sus fuerzas de estos reservorios. La *Cabeza hierática de Ezra Pound* esculpida por Gaudier es, a la vez, egipcia y oceánica.

Así escrita, la historia del Arte no es un catálogo ni una crónica de artistas pasivos yendo de influencia en influencia, movidos por alguna *Zeigeist*. Sin embargo, la ambición de escribir esta otra historia no era particular de Gaudier. Ernest Fenollosa, durante el verano de 1906, había expuesto "un esquema universal o una lógica del arte" que incluía fácilmente "todas las formas del arte asiático y del arte primitivo como las tentativas infantiles y las obras europeas reconocidas". El suponía que acompañando la migración universal de los pueblos había corrientes de energía difusa. Dos de estas corrientes, pensaba, se habían encontrado en China. A la concentración de una de estas corrientes —las energías características de un lugar o de una civilización (como los saltos o los torbellinos caracterizan el Niágara)— la habría llamado, con gusto, vórtice. Un antropólogo alemán, Leo Frobenius, cuya visión era similar, designaba *Paideuma* a lo que Gaudier llamaba Vórtice. Las conclusiones de Frobenius estaban presentes en el pensamiento de Pound en los años treinta porque sintetizaban todo lo que el pueblo había creado.



Wyndham Lewis.

El 22 de octubre de 1914, G. W. Prothero, el editor de *The Quarterly Review*, escribió que no aceptaría más contribuciones de Pound: "Por supuesto, habiendo aceptado su artículo sobre el No, no podré evitar la publicación"; pero las columnas de la *Q.R.* "deben cerrarse a cualquiera que esté asociado públicamente con una revista como *Blast*. Esta marca a un hombre de manera demasiado desventajosa".

Por más abstracto y lejano que hubiera sido el contenido de *Blast*, la sociedad establecida había mostrado sus colmillos e invocaba su última arma: el boicot. Para hombres que vivían de lo que podían obtener por sus artículos y críticas esta última arma implicaba mucho más que la pérdida de una simple tribuna; significaba el hambre. Esto costó a Pound "al menos 20 libras por año", la mitad de lo que podía ganar a lo largo de los doce meses siguientes o, según los precios del año, doscientas comidas para dos personas en un restaurante italiano. Prothero gruñía como un culpable sorprendido. ¿De qué era culpable? De respeto por la muerte o, tal vez, de exceso de decoro. (...) No podemos evaluar los daños psíquicos a largo plazo que Pound sufrió. En Europa los hombres pronto iban a matarse unos a otros. Trescientos cincuenta mil franceses murieron en el curso de los cinco primeros meses de guerra. "Jamás las ametralladoras tuvieron días mejores."

¿Cómo y de qué vivían los vorticistas? Pound recibía pequeñas sumas, que su padre sacaba de sus ahorros, y recibía dinero de modestas tareas periodísticas. (...) Eliot enseñaba francés, matemáticas, historia, geografía, dibujo y natación; también daba clases particulares y después trabajó en el Lloyds Bank, donde se le dio a entender que, si se quedaba, podría aspirar a un puesto jerárquico. Lewis concibió una chimenea para Violet Hunt (...), hizo la decoración de la casa de campo de la condesa de Drogheda y del restaurante La Tour Eiffel, donde pintó motivos vorticistas sobre el mobiliario; por otra parte, sabía sacarle dinero a las señoras pudientes; Kate Lechmare, por ejemplo, financió el Centro de Arte Rebelde de la primavera al invierno de 1914 y adelantó cien libras para pagar la cuenta de la impresión de *Blast*. Gaudier "obtuvo un puesto de empleado municipal: por las tardes y los sábados estudiaba en los museos y se pasaba la mitad de la noche dibujando. Después cayó enfermo de cansancio". No había ningún medio de transformar en comida y alojamiento lo que estos hombres daban a la vida del espíritu.

Con todo, en junio de 1914 el Vórtice hizo ruido. "¡Convertiremos al Rey, si cabe, en UN REY VORTICISTA!". En junio de 1915, cinco días antes de que *Blast* fuera puesta a la venta, Grant Richards publicó *Dublinenses* de Joyce. *The Egoist* de ese mismo mes ofrecía la décima entrega de *Retrato del artista adolescente* (Dedalus), que su autor enviaba de Trieste por correo tan pronto como hacía copias, y un artículo de

Pound sobre Wyndham Lewis que arrojaba "al espectador" dos pequeños dibujos "con la misma confianza y la misma indiferencia con las que Giotto trazaba un círculo para el Papa o para cualquiera que quisiera una muestra de su trabajo". ("Y barreremos con el siglo pasado con tanta seguridad como la que Atila tuvo para barrer con Europa.") La antología



Gaudier-Brzeska.

Des *Imagistes* estaba impresa desde marzo y ya habían llegado a Londres ejemplares del número de mayo de *Poetry* con el texto de una pieza No-Nishikigi, sacada de los cuadernos de Fenollosa. (...) Irlanda entraba en el Vórtice a través de Trieste, Japón y China a través de Massachusetts y South Kensington; Henri Gaudier (apodado Gaudier-Brzeska) tallaba la piedra bajo la bóveda del ferrocarril de Putney (...); Dolmetsch hacía revivir la música "de una dinastía perdida". El alba del Rencimiento renacía. El genio podía presentarse en todo momento (y, de hecho, T. S. Eliot viajaba hacia Marburg, de donde la guerra lo desvió a Inglaterra y a la publicación en el número dos de *Blast*).

La poesía inglesa había sido liberada de la pintura; la música inglesa había sido liberada de la "literatura", así como otro tanto ocurría con la pin-

tura anecdótica y con la escultura sentimental. Cada arte surgía vivo y distinto, todos simultáneamente liberados de lo mimético. A los veintiocho años Pound había emergido en la orquestación de una nueva y decisiva sensibilidad, vórtice de vórtices, en relación con Li Po y Provenza y los bronceos Chou, con Uccello, Flaubert y Feng Shui, el arte de la geomancia china de detectar los ritmos y los no-ritmos de los lugares del cosmos. Sin sufrir la traba de una "tradicción" molesta, la *virtu*, libre como la luz en el espacio, podía cruzar con precisión, con inmediatez, toda tradición que eligiera. Del mismo modo que una ceja levantada puede incluir toda declamación, el arte de la cita lacónica (...) podía convocar las obras maestras conocidas. Nuestro Vórtice estaba "orgulloso de sus flancos brillantes" y los vorticistas eran jóvenes: estaban listos, como Lewis recordaría años más tarde, a "irse a vivir sobre la luna estéril", mundo que la imaginación nunca había habitado antes, mundo tal como se extiende antes de que aparezcan los grandes innovadores.

Nosotros, que estamos más cerca del fin de este siglo que de esa época, pensamos en ese mundo imaginado por ellos como en un viejo sombrero. Una extraña ilusión, porque jamás fue colonizada. Sólo un grupo o dos han desembarcado. No más. Después, los barcos con provisiones fueron hundidos, el esfuerzo aminorado, algunos pilotos fueron asesinados, otros han consagrado sus vidas a recitar una lección amarga, cada cual con un aislamiento privado que en 1914 no se habría podido prever. ¿Realmente hemos estudiado lo manifiesto y los planes de vuelo que nunca fueron aplicados? ¿Fuimos ensordecidos por los altoparlantes o perdimos la

capacidad de compartir la esperanza? Bostezamos ante "el modernismo de principios del siglo XX", con respeto e indiferencia. Ha habido tantos modernismos... Estamos seguros: ese período se apagó. Pero su luz nunca brilló realmente; una vez separadas sus energías, con algunos de ellos suprimidos por las balas, sus sinergias se desva-

Un ejemplar nuevo de *Blast*, color pulga, del tamaño de una guía telefónica sin márgenes, había sido puesto sobre una elegante mesa de jardín. El día de verano se ensombrecía. Comenzó a llover. Nadie salvó el ejemplar. A través de un vidrio mojado, grandes ojos aristocráticos se desplazan repentinamente, a



Gaudier-Brzeska trabajando en la "Hieratic head of Ezra Pound", 1914.

recieron en el estrépito de los cañones. Es por eso que nos sentimos tan introspectivamente habituados; casi convencidos de que estábamos ahí y de que hemos encontrado magra la comida; algo así como el recuerdo de una emisión de televisión que no nos queremos molestar en revivir.

causa de un relámpago de luz, hacia la cubierta de una rosa chillón en donde sobresalen las cinco feroces letras negras B L A S T. Se hizo la oscuridad. La lluvia siniestra cae sin tregua.

Seis semanas después de la publicación de *Blast*, Europa estaba en guerra.

(viene de pág. 19)
a T. S. Eliot. La "Little Review" publica ensayos de Pound sobre Laforgue, Corbiere, Rimbaud, etc. Empieza a interesarse en las teorías económicas de Major C.H. Douglas. Comienza a publicarse en la "Little Review", a instancias de Pound, *Ulysses* de James Joyce. Anteriormente Pound se había ocupado de la publicación, también seriada, de *Portrait of the artist as a young man*.

1919 Publica *Quia pauper amavi*, que contiene tres Cantos y *Hommage to Sextus Propertius*.

1920 Vacaciones en Italia. Conoce finalmente a Joyce con quien se encuentra en Sirmione. Reúne en la revista *Dial* un grupo notable de colaboradores: Proust, Unamuno, Yeats, Valéry, Ford Madox Ford, Joyce, Lewis, Eliot y Aragon. Hacia fines de año, cansado del clima cultural de Londres, se muda a París, donde residiría hasta 1924.

1921 Instalado en París, Pound trabaja en una ópera, "Le Testament", basada en François Villon y en su poesía. Corrige el manuscrito de *The Waste Land* de T. S. Eliot, al tiempo que construye los muebles de su departamento.

Mr. Pound era tal y como aparecía en los retratos de las portadas de *Lustra* y *Pavanas* y *Divisiones*. Su traje —campera de terciopelo y camisa desabrochada— le daba todo el aire de un típico inglés de la época. En él había un toque de Whistler; sin embargo su vocabulario parecía el de un irlandés.

Mr. Pound no era la clase de escritor que le gustara hablar de sus obras o de las de los demás; por lo menos conmigo. Este prestigioso líder del último movimiento ultra moderno no era nada orgulloso. Le elogí lo habilidoso que era y enseguida me invitó a su estudio en la calle Nôtre Dame des Champs a ver el mobiliario que él mismo se había construido y donde también había pintado las escaleras, puertas y ventanas.

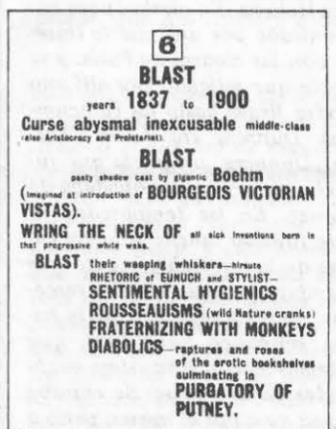
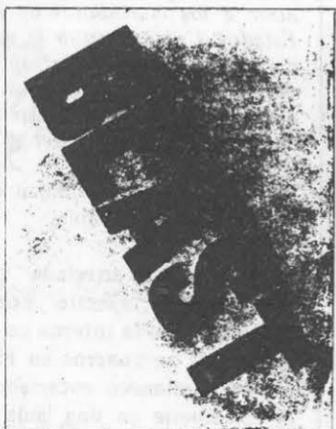
Joyce, comentando los muebles de Pound, decía aquello de "zapatero, a tus zapatos".

Sylvia Beach
Shakespeare and Company,
Ediciones de Nuevo Arte
Thor, Barcelona, 1984

1922 Conoce a Ernest Hemingway, también en París, a quien aconseja eliminar el "vocabulario superfluo" de sus manuscritos.

Ezra era el escritor más generoso y más desinteresado que nunca he conocido. Corría en auxilio de los poetas, pintores, escultores y prosistas en los que tenía fe, y si alguien estaba verdaderamente apurado, corría en su auxilio tanto si tenía fe como si no. Se preocupaba por todo el mundo, y en los primeros tiempos de nuestra amistad la persona que más le preocupaba era T. S. Eliot, quien, según me dijo Ezra, tenía que estar empleado en un

Maldición



Blast, que podría traducirse por "explosión" o "maldición", intentó sorprender no sólo con su nombre sino también con su cubierta, su tamaño y su tipografía. El manifiesto vorticista, publicado en *Blast*, comprende una extensa y caprichosa serie de maldiciones y bendiciones y fue firmado por Richard Aldington, Gaudier-Brzeska, Ezra Pound,

Wyndham Lewis, Edward Wadsworth, entre otros.

1. Tapa del primer número de *Blast*. 2. Tapa del segundo número. 3. Portadilla del "Manifiesto". 4. Página 6 del "Manifiesto" vorticista. Traducción:

6 / MALDITOS SEAN / los años 1837 al 1900 / MALDITA SEA la abismal e inexcusable

clase media / (así como la aristocracia y el proletariado) / MALDITA SEA / la sombra pastel proyectada por el gigantesco BOEHM / (imaginada en la introducción de las IMAGENES / VICTORIANAS BURGUESAS) / RETORZAMOSLE EL CUELLO a todas esas invenciones / enfermizas nacidas de esa progresiva vigilia blanca. / MALDITOS SEAN

sus bigotes llorones / -retórica hirsuta del EUNUCO / y el ESTILISTA- / LA HIGIENE SENTIMENTAL / EL RUSONIANISMO (forofos de la naturaleza salvaje) / LA FRATERNIZACION CON LOS MONOS / EL DIABOLISMO -éxtasis y rosas de las bibliotecas eróticas que culminan en el PURGATORIO DE PUTNEY.

(viene de pág. 21)

banco en Londres, y, por consiguiente, no disponía de tiempo ni seguía un horario apropiado para dar un buen rendimiento poético.

Ernest Hemingway, París era una fiesta, Seix Barral, Barcelona, 1965.

«No conocí a Pound sino hasta 1922, en la morada de T. E. Lawrence en All Souls. Apareció para una discusión sobre poemas provenzales, sobre los que Lawrence era una autoridad. Lawrence nos presentó: "Pound, Graves; Graves, Pound; se detestarán". Por sus poemas, yo esperaba encontrarme con un norteamericano fornido, gritón y jactancioso; era rechoncho y encorvado, de voz baja e irritable. Saludaba con una mano flácida. Más tarde pregunté a Lawrence: "¿Qué le pasa a ese hombre?". Lawrence respondió críticamente: "Pound ha gastado su vida tratando de sobreponerse a un escándalo familiar: es el sobrino nieto de Longfellow".

Robert Graves

contestó: "Lo siento, pero el caso es que miss Toklas tiene dolor de muelas, y además estamos muy ocupadas en la tarea de juntar florecillas silvestres". Todo lo cual era verdad, como es verdad cuanto escribe Gertrude Stein, pero molestó Ezra Pound, y no volvímos a verlo.

Gertrude Stein, en Autobiografía de Alice B. Toklas, Lumen, Barcelona, 1967

1924 Abandona su casa de París para instalarse en el pequeño pueblo de Rapallo en Italia.

«Lo último que me dijo Ezra cuando dejó la rue Nôtre-Dame-des-Champs para marcharse a Rapallo fue:

—Oye, Hem, deseo que guardes este tarro de opio y que se lo des a Dunning sólo en un caso de verdadera necesidad.

Era un gran tarro de cold-cream, y desenroscando el tapón vi que el contenido era oscuro y viscoso y olía a opio muy crudo. Ezra me dijo que lo había comprado a un prín-

se había visto a un hombre morir mientras hablaba en tercetos encadenados; por mi parte yo dudaba de que el propio Dante llegara a tanto. Ezra dijo que Dunning no estaba hablando en tercetos encadenados, y reconocí que posiblemente me sonaba a tercetos encadenados sólo porque yo estaba durmiendo cuando recibí la nota de Ezra. Finalmente, después de una noche pasada con Dunning en espera de la llegada de la muerte, dejamos el caso a cargo de un médico, y se llevaron a Dunning a una clínica para una cura de desintoxicación. Ezra se hizo responsable del pago de la clínica y movilizó en ayuda de Dunning a no sé cuántos amantes de la poesía. A mí se me confió únicamente la entrega del opio si se producía un momento de verdadera necesidad. Viniendo de Ezra, era una misión sagrada, y mi mayor ambición era la de estar a la altura de las circunstancias y reconocer el estado de verdadera urgencia. Se produjo al fin, cuando un domingo por la mañana la portera de Ezra entró en el patio de la serrería y gritó hacia la abierta ventana donde se me veía estudiando los programas de los hipódromos:

—Monsieur Dunning est monté sur le toit et refuse catégoriquement de descendre.

Ernest Hemingway, op. cit.

1925 Publica *Antheil and the treatise on harmony*. Trabaja intensamente en los Cantos.

Publica *A draft of XVI Cantos*. Se hace amante de la violinista Olga Rudge. De esta unión nace Mary, hija de ambos. Olga Rudge se instala en Rapallo.

1926 Nace su hijo Omar, quien es entregado a su abuela materna Olivia Shakespeare. Se publica *Personae. The collected poems of Ezra Pound*, que incluye *Ripostes, Lustra, Hommage to Sextus Propertius* y *H. S. Mauberley*.

1927 Trabaja en una traducción de Cavalcanti y otra de *Ta Hio* de Confucio.

1928 Sus padres se instalan en Rapallo. Pound corrige junto a Yeats los poemas de este último. Eliot, en Londres, deja su puesto de empleado bancario y se hace cargo de la editorial Faber & Faber. Publica los *Selleceted Poems* de Ezra Pound.

1929 Festeja en Rapallo el Premio Nobel otorgado a Yeats. Publica *Guido Cavalcanti: Rime*. Publica su volumen de preceptiva *How to read*.

Publica *A draft of XXX Cantos*.

1932 Comienza a publicar en París, con el título *Prolegomena*, sus ensayos en prosa. Ayuda a F. Ferruccio Cerio a preparar el guión de una película sobre la historia del fascismo.

1933 Conoce a Mussolini en Roma. Da varias conferencias de economía en

Milán. Publica *ABC of Economics*. Publica *Active Anthology*, reuniendo poemas de Williams, Zukofsky, Aragon, Cummings, Hemingway, Marianne Moore, Eliot y él mismo entre otros.

Organiza conciertos de música culta en Rapallo. Escribe cientos de cartas a banqueros y economistas y también al presidente Roosevelt hablando de las reformas económicas de ignotos economistas. Publica *ABC of reading*. Publica *Make It New*, selección de artículos sobre literatura dispersos en revistas.

1935 Publica el volumen sobre economía *Jefferson and/or Mussolini*.

1936 Publica el volumen de Fenollosa *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*.

1937 La economía se convierte en obsesión. Colabora con Kitasono Katue, editor de la revista japonesa "Vou". Publica su traducción de Confucio bajo el título *Confucius, Digest of the Analects*. Publica *Polite Essays* y *The Fifth Decad of Cantos*.

1938 Publica *Guide to Kulchur*. Viaja a Londres a visitar a su hijo Omar y reencuentra a Eliot y a Lewis.

1939 Vuelve a los Estados Unidos, de donde ha estado ausente desde 1911. Se entrevista en Washington con funcionarios del gobierno a quienes trata de convencer de las reformas económicas que es necesario hacer en la economía norteamericana. De vuelta en Nueva York, conoce a Marianne Moore. A poco de su regreso a Italia, estalla la Segunda Guerra Mundial. Pound escribe cientos de cartas tratando de disuadir a Estados Unidos de su entrada en la misma.

1941 Comienza las emisiones por Radio Roma, desde las cuales ataca los intereses económicos aliados, manifestando que la guerra se hace para la usura. Defiende la política económica de Mussolini. En sus alocuciones mezcla opiniones políticas con opiniones estéticas, al punto de ser sospechoso ante las autoridades italianas, las cuales creen ver en la incoherencia de Pound mensajes cifrados para las fuerzas aliadas. Pound no cree en ningún momento traicionar a su país y actúa por propia voluntad, sin recibir presiones ni prebendas del gobierno italiano. En diciembre, Estados Unidos declara la guerra a las potencias del Eje.

«Esta es la voz de Europa. Habla Ezra Pound desde Roma. Título de la conversación: "El modelo".

¿Cuándo tomarán nota del modelo, el pueblo americano y el pueblo inglés? Del modelo según el cual se hacen todas las guerras. No una guerra, sino la guerra en general.

Se puede retroceder la fecha del comienzo de esta guerra

hasta 1694: aquel 1694 en que se inoculó en el pueblo inglés el virus de la muerte, el invisible, silencioso virus más letal que el de la sífilis, cuando el Banco de Inglaterra empezó a imprimir dinero sobre la nada y a imponer tasas de intereses sobre el mismo.

(...) Muy bien, ¿véis a alguien que se atreva a intentar oscurecer la luz divina con su propio corpachón grasiento? Sí. Por ejemplo, Roosevelt y Churchill, que han empujado a americanos e ingleses hasta la guerra.

(...) Si Roosevelt no estuviese por debajo del nivel biológico en el cual el concepto del honor entra en las mentes, por debajo del nivel biológico en el cual los seres humanos conciben la existencia de algo llamado honor, el embustero debiera aparecer sobre la escalinata del Capitolio y hacerse el harakiri, expiando así los males que ha hecho recaer sobre el pueblo americano.

He dicho que debiera suicidarse sobre la escalinata del Capitolio para expiar el mal que ha hecho al pueblo americano. Lo he dicho, lo repito y lo reafirmo.

Aquí Ezra Pound, que habla desde Roma, de la alocución desde Radio Roma del 30 de marzo de 1942

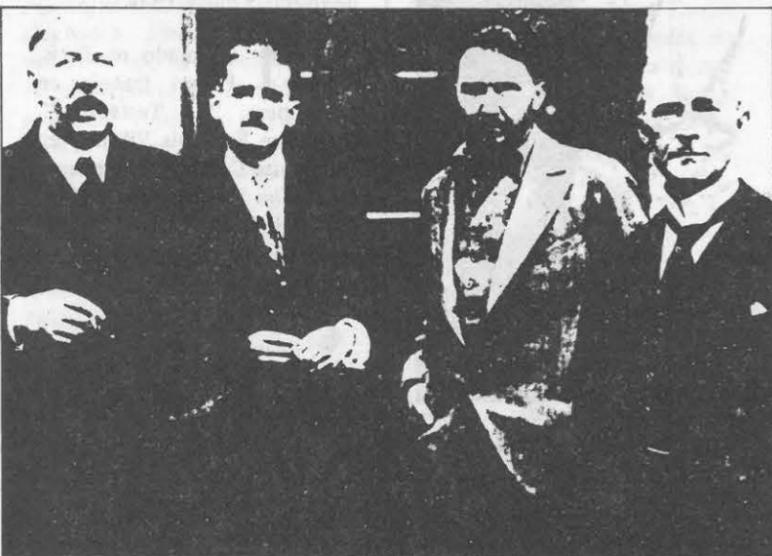
1943 Es inculpaado por traición por el Tribunal del Distrito de Columbia, en ausencia.

«Ezra Pound, nacido en Hailey, Idaho, el 30 de octubre de 1885, ciudadano de los Estados Unidos de Norteamérica y, como tal, sometido al deber de lealtad hacia su país, en violación del dicho deber, de manera premeditada, deliberada e ilegal, con la evidente intención de traicionar a los Estados Unidos, ha suministrado ayuda y asistencia a los enemigos de su país: al reino de Italia y a sus aliados militares con los cuales los Estados Unidos se encuentran en estado de beligerancia desde el 11 de diciembre de 1941. Propagandista radiofónico por cuenta del reino de Italia, ha realizado textos, discursos, alocuciones y anuncios destinados a ser difundidos por los emisores de onda corta con el propósito de alzar a los ciudadanos de los Estados Unidos contra la guerra, de debilitar y destruir la confianza de los mismos en el gobierno y de apuntalar el ánimo de los súbditos del reino de Italia.

Acusación del Tribunal del Distrito de Columbia

1945 Es arrestado por el ejército norteamericano. Se lo interna en un campo de prisioneros en Pisa, donde permanece encerrado a la intemperie en una jaula de concreto y acero durante tres semanas. Se deteriora su salud. Se lo traslada a Estados Unidos. En noviembre se lo juzga en Washington por alta traición.

«Cuando los alemanes fortificaron la zona costera de Rapallo, los Pound fueron desalojados de su apartamento. Fueron a vivir con Olga Rudge en las colinas que hay arriba de Rapallo. Luego, el cinco de mayo de 1945, cuando Dorothy Pound volvió de Rapallo, adonde había ido en un intento



Ford Maddox Ford, James Joyce, Ezra Pound y John Quinn, 1923.

1923 Vacaciones en Italia con Hemingway y su esposa. Compone música para violín. Conoce a Gurdjieff, a Edmund Wilson y a Gertrude Stein.

«Conocimos a Ezra Pound en casa de Grace Lounsbury, vino a cenar a casa y se quedó y hablamos de estampas japonesas, entre otras cosas. A Gertrude Stein le gustó Ezra Pound, aunque no lo encontró divertido. Dijo que era un explicador de pueblecitos, excelente si uno era de un pueblecito, pero si no, no. Ezra también habló de T. S. Eliot. Fue ésta la primera vez que alguien habló de T. S. en casa. (...)

Pero volvamos a Ezra. Ezra volvió, y volvió con el director de *The Dial*. En esta ocasión la cosa fue mucho peor que aquello otro de las estampas japonesas, fue mucho más violento. Llevado por la sorpresa ante la violencia de la situación, Ezra se cayó del silloncito favorito de Gertrude Stein, de este silloncito que, luego, he tapizado con dibujos de Picasso, lo cual enfureció a Gertrude Stein. Finalmente Ezra y el director de *The Dial* se fueron, y todos quedamos un tanto descontentos. Gertrude Stein no quería volver a ver a Ezra. Y Ezra no sabía exactamente por qué. Un día Ezra encontró a Gertrude Stein en las cercanías de los jardines de Luxemburgo y dijo: "Quisiera visitarla de nuevo", Gertrude Stein le

cipe indio, en la avenue de l'Opera cerca del boulevard des Italiens, y que le había costado muy caro. Yo supuse que procedía del viejo bar del Troudans-le-Mur, que durante la guerra y poco después fue un antro de desertores y de traficantes en drogas. Era un bar muy estrecho pintado de rojo por fuera, apenas más que un segmento de pasillo, en la rue des Italiens. En cierta época comunicaba por una puerta trasera con las cloacas de París, y se decía que saliendo por allí uno podía llegar hasta las catacumbas. Dunning era Ralph Cheever Dunning, un poeta que fumaba opio y que se olvidaba de comer. En las temporadas en que fumaba mucho sólo era capaz de beber leche, y entonces escribía en terza rima o tercetos encadenados, lo cual le hacía simpático para Ezra, que además encontraba otras cualidades en su poesía. Se entraba en su casa por el mismo patio a que daba el estudio de Ezra, y Ezra me llamó pidiéndome auxilio, un día que Dunning se moría, pocas semanas antes de que Ezra dejara París. La nota de Ezra decía: "Dunning se muere. Por favor, ven en seguida."

Dunning, tendido en la estera parecía un esqueleto y desde luego hubiera acabado muriéndose por falta de alimentos, pero al fin convencí a Ezra de que son pocos los que se mueren hablando en períodos bien redondeados, y de que nunca

de conseguir comida, se encontró con que Ezra no estaba en casa. Dos partisanos italianos se lo habían llevado y entregado al ejército americano. En una entrevista que le había hecho un periodista hacía poco, dijo: "Si un hombre no está preparado a correr riesgos por sus opiniones es porque o bien sus opiniones no valen nada o él no vale nada".

Pound fue embarcado hacia un "Centro Disciplinario de Entrenamiento" situado en Pisa, una empalizada especial destinada a los peores delincuentes del ejército de los Estados Unidos, donde él era el único civil. Fue confinado a una jaula de seguridad (la "jaula del gorila" de Los Cantares), situada en una línea de jaulas llamada "la línea de la muerte" destinada a los hombres que estaban esperando su ejecución. Apenas podía protegerse del sol y de la lluvia; la jaula sólo tenía un papel de alquitrán como techo. Los reflectores iluminaban la jaula toda la noche. Había dos centinelas durante las veinticuatro horas. Pound dormía en el suelo de cemento con seis mantas. El polvo de una carretera cercana inflamaba sus ojos. No podía hablar con nadie y se le dijo que nadie sabía su paradero. Después de tres semanas de tan monstruoso tratamiento, sufrió una crisis.

Se le trasladó a una tienda dentro de la zona médica donde estuvo durante cinco meses más. El mobiliario consistía en un catre y una caja ("aquella caja de tocino... usada ahora como armario ropero"); más tarde obtuvo un segundo catre y una mesa. Los únicos libros que tenía eran la Biblia y su edición Legge de Confucio, con el texto chino y la traducción inglesa. Y entonces, mientras esperaba un juicio que podía costarle la vida, escribió una de las más perdurables secciones de Los Cantares, los llamados "Cantares Pisanos", un verso con una cadencia espléndida que muestra una sensibilidad maravillosa, mucha sabiduría, incluso buen humor y —subyaciendo a todo, teniendo en cuenta las circunstancias de su composición— valor y una profunda pena.

Michael Reck

Ezra Pound en primer plano

Firma de Pound

1946 Se lo declara enfermo mental y se lo interna en el manicomio de St. Elizabeth, donde permanecerá hasta 1958.

Los abajo firmantes comunican respetuosamente por la presente los resultados de su exploración psiquiátrica de Ezra Pound, detenido al presente en el hospital Gallinger a donde ha sido transferido, para su observación, de la cárcel del Distrito bajo acusación de traición. (...) El demandado, que cuenta

ahora sesenta años de edad y se encuentra en buenas condiciones físicas, fue un estudiante precoz, especializado en literatura. Ha estado cuarenta años voluntariamente expatriado, viviendo en Inglaterra y en Francia, y durante los últimos veinte años en Italia, con unos ingresos inseguros que provenían de sus poemas y estudios críticos. Su poesía y su crítica literaria han sido considerablemente reconocidas, pero en los últimos años sus preocupaciones por teorías monetarias y por la economía han obstruido aparentemente su producción literaria. Ha sido largamente reconocido como una persona estrambótica, querellante y egocéntrica.

En el momento presente demuestra un juicio extremadamente pobre en lo que respecta a su situación, la seriedad de ésta y el modo en que va a enfrentarse con los cargos. Insiste en que sus programas no tenían nada de traición, sino que todas sus actividades radiofónicas han surgido de su autoimpuesta misión de "salvar la Constitución". Tiene anormales ansias de grandeza, es expansivo y exuberante en sus modales, dando muestras de apremio, digresión y perturbación.

Pensamos que, a medida que han pasado los años, su personalidad, anormal desde hace mucho tiempo, ha sufrido una mayor distorsión hasta el extremo de que ahora está sufriendo de un estado paranoico que le hace mentalmente incapaz de cooperar y participar inteligente y razonablemente en su defensa. En otras palabras, tiene perturbadas sus facultades mentales y no está mentalmente en condiciones de someterse a juicio, y necesita ser atendido en un sanatorio psiquiátrico.

diagnóstico de los médicos encargados de dictaminar el estado de salud mental de Pound durante el juicio por la acusación de traición.

Aprietas un botón y un hombre de bata blanca abre desde adentro. La gran puerta gira y te permite el acceso a una sala habitada por los abandonados de St. Elizabeth, algunos en guardapolvo, otros completamente vestidos. Murmuran para sí mismos y miran fijamente; algunos babean; otros mueven las manos sin sentido; unos pocos miran la televisión. La puerta se cierra tras tus espaldas. Caminas a lo largo del pasillo, das la vuelta a la izquierda y allí, en una alcoba junto a la ventana, están Ezra Pound y sus visitantes. Un biombo los separa del sombrío y silencioso manicomio. El señor Pound es tolerante y amable con sus compañeros de reclusión. Cuando alguien se mete detrás del biombo, el poeta lo conduce suavemente fuera. Otro recibe una moneda en la mano. Pound incluso ha establecido alguna amistad con algunos de ellos. Uno está allí, explica Pound jovialmente, porque prefiere estar encerrado que pagar una pensión. Aunque Pound bromea con su encarcelamiento —llama a St. Elizabeth "la casa de los locos"— le debe estar carcomiendo. La atmósfera es absolutamente humillante para un hombre sensible y culto y debe incrementarse resentimiento hacia la sociedad. Michael Reck, op. cit.

1947 Publica *The Unwobbling Pivot and the Great Digest of Confucius*.

1948 Publica *The Cantos of Ezra Pound*, volumen que contiene los famosos "Pisan Cantos", escritos durante su cautiverio en Italia.

1949 El jurado del Premio Bollingen, una de las mayores distinciones literarias de los Estados Unidos, compuesto por T. S. Eliot, Conrad Aiken, W. H. Auden, Allen Tate, Robert Lowell y Robert Penn Warren, acorda la concesión del premio a Pound por los "Pisan Cantos", lo que promueve un escándalo político de grandes proporciones.

constituye un adecuado reconocimiento de sus méritos.

En general, los elementos considerados progresistas atacaron con violencia al jurado, tachándolo de reaccionario. En "Partisan Review" de marzo, William Barrett llevó tan a fondo el ataque que causó una indignada respuesta de Allen Tate —uno de los jurados—, quien se manifestó dispuesto a discutir el asunto "en otro terreno". Auden, también jurado, justificó su voto a favor de Pound en términos de compromiso; Shapiro, jurado en disidencia, se sumó a los atacantes. Todavía en el número de junio la discusión continuaba; Tate publicó en él una breve explicación del sentido de su voto que juzgamos útil reproducir. Dice: "So-

asunto nuestro. Aunque Pound fuera un traidor convicto, yo seguiría pensando que en otra dirección, y que complica en última instancia el problema más allá de nuestro entendimiento, ha cumplido uno de sus deberes para con la sociedad.

Reseña publicada en Sur, N° 177, julio de 1949

1954 Publicación de *Literary Essays of Ezra Pound*, con prólogo de T. S. Eliot.

La crítica de Pound va dirigida, implícitamente, en primer lugar a sus colegas de métier, a todos aquellos que escriben en lengua inglesa, aun cuando su mayor interés y preocupación se vuelca a sus camaradas de letras en Norteamérica. Es precisamente esa arenga al escritor lo que confiere a la crítica de Pound una valía perdurable y excepcional para el lector. Por su conducto aprendemos a apreciar la literatura y a comprender en qué consiste el entrenamiento, el estudio y el aprendizaje a que todo escritor debe someterse. Si Pound otorga mayor atención a la enunciación de principios generales o a la reevaluación de autores olvidados y a la exhumación de literaturas ignoradas, o si está destacando los méritos de escritores noveles (...) la causa es esencialmente la misma: el rejuvenecimiento, la renovación de la literatura de nuestro tiempo.

T. S. Eliot en el prólogo a los Ensayos literarios de Ezra Pound

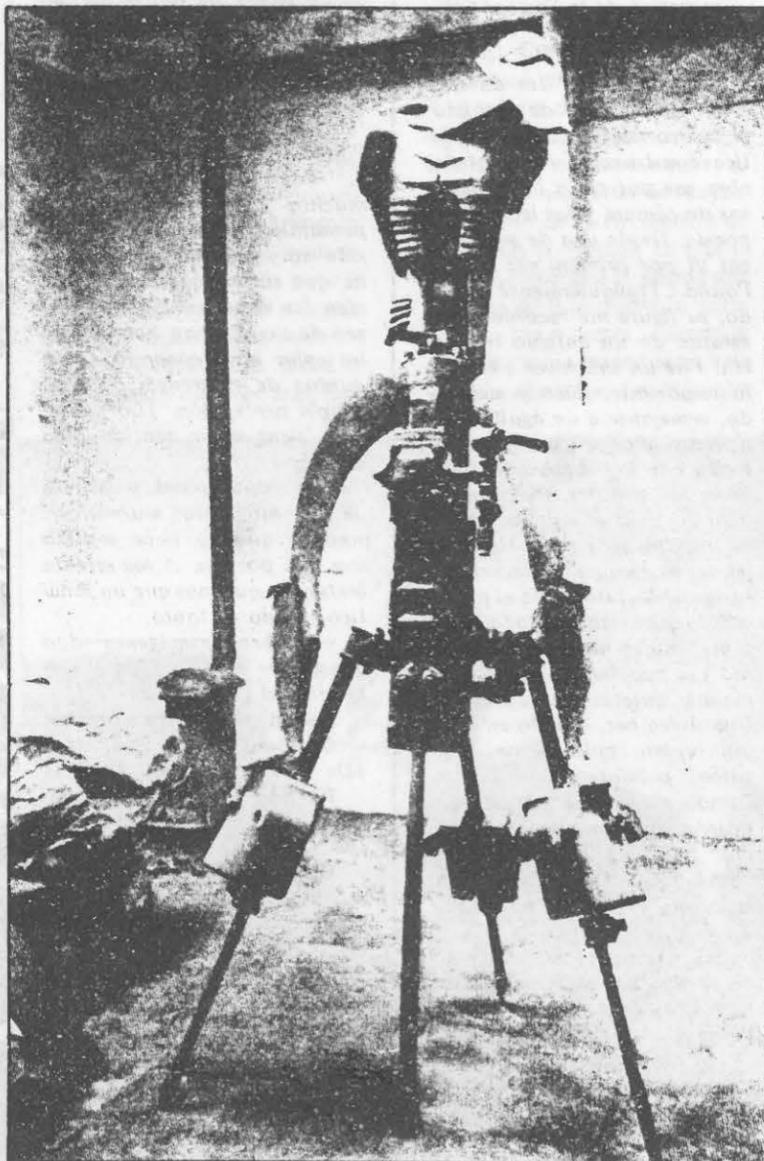
1956 Publica *Section Rock-Drill: 85-95* de los Cantos y su traducción de Sófocles *Women of Trachis*.

1958 Se levanta la acusación de traición y en abril deja definitivamente los Estados Unidos. Se establece en Merano, Italia, en la residencia de su hija Mary, el castillo Scholss Brunnenburg. Frecuentes visitas a Rapallo. Al año siguiente, publica la sección *Thrones: 96-109* de los Cantos.

Subimos. En el pequeño apartamento nos recibió Mrs. Pound, Dorothy Shakespeare, que se queda en la sala conversando con mi mujer, en tanto que yo paso al estudio del poeta, atestado de libros, con un sofá cama recargado en la pared del fondo, una ventana asoleada. E. P. se recuesta en el canapé, tiene un aire cansado, golpeado. 'Questa maledetta stanchezza' (...) 'Pecatto que no había tenido antes, en febrero, cuando me sentía mejor...' 'Son unas formaciones óseas en la columna vertebral, impidiendo la circulación de la sangre en la cabeza. Se corre el riesgo de diventare molto stupido...' Humor negro, con una risa de desprecio que contrae la máscara plegada. Ha trabajado mucho a pesar de todo, todo el tiempo. Cercade quince cantares inéditos. (...) 'Esta es la parte más difícil: El Paradiso. Los Tronos. Difícil encontrar gente para poner en el paraíso. Un paraíso que no sea artificial.'

Haroldo de Campos, "Ezra Pound. La vida, Texto", en *Plural*, N° 50, nov. 1975

(sigue en pág. 24)



La escultura Rock-Drill, de Jacob Epstein, que dio nombre a una sección de Los Cantares.

PREMIO A POUND. — Que hayan otorgado a Ezra Pound, a comienzos de año, el codiciado premio Bollingen de poesía, ha provocado en Estados Unidos una tempestad literaria que persiste aún. Un editorial de *Poetry* de junio reduce a cuatro, "en orden ascendente de estupidez", las reacciones del público: 1°) la obra premiada (*The Pisan Cantos*) es en realidad un libro magistral, y la recompensa está plenamente justificada; 2°) *The Pisan Cantos* es una tontería, pero merece encomiarse la honestidad del jurado, que obró de acuerdo con sus convicciones a pesar de la ingrata reputación política del autor; 3°) Ezra Pound es un fascista y antisemita peligroso, cuya poesía está corrompida, y el jurado ha cometido un grave delito intelectual al otorgarle el premio; 4°) Ezra Pound es un demente inofensivo, cuyas cabriolas han dividido durante mucho tiempo a los literatos, y el premio

mos profesionales de las letras; no podemos esperar que el político o el hombre de negocios —el hombre que hace funcionar el país— sepa que tenemos una responsabilidad particular; no podemos pedir a este hombre que comprenda el hecho aún más difícil de que somos responsables del lenguaje que él usa para el bienestar general. La forma no puede ser separada del contenido, el cómo del qué; parte de nuestra responsabilidad de literatos es corregir el monismo del estadista; éste cree que cuanto dice está apenas dicho en nuestra lengua y que existe con prescindencia de la forma, dentro de ese medio indefinido que llama "practicidad". Pero si nosotros no velamos por la forma, nadie lo hará. Tampoco debemos temer que el hombre práctico fracase en su empeño de equilibrar nuestra preocupación por la salud del idioma. Ya lo ha hecho en el caso de Pound. Pero el lenguaje de Pound sigue siendo

(viene de pág. 23)

1963 Su retraining crece hasta desembocar en un mutismo casi absoluto.

Grazia Livi — Ya sé que usted ve a muy poca gente. Todo el mundo habla de Pound como una figura lejana, casi mítica. Yo dudaba al venir a visitarlo, me daba un poco de miedo.

E. P. — ¿Miedo?... Ya comprendo... Estropeo todo lo que toco. Siempre me he equivocado...

G. L. — En el fondo estoy maravillada de que me haya recibido. Y me pregunto, ahora, lo que puede pensar un hombre como usted por la irrupción en su vida privada de personas de los grandes medios de difusión como la televisión y la prensa.

E. P. — ¿Debo responder con un epigrama?

G. L. — Si le place...

E. P. — No, voy a responderle con otra pregunta. ¿Prefiere vivir sola en una habitación o en una cloaca por donde pasen decenas de tuberías?

G. L. — Sola en una habitación, naturalmente. ¿Entonces, por qué me ha recibido?

E. P. — Oh, está muy claro...

G. L. — ¿Acaso debo creer que le es completamente indiferente responder o no a mis preguntas?

E. P. — Mire, toda mi vida creí que sabía algo. Después llegó un día extraño y me di cuenta de que no sabía nada, y las palabras se han vaciado de sentido.

entrevista de Grazia Livi reproducida en *Introducción a Ezra Pound*



Mary de Rachewiltz.

—¿Es verdad que Pound, durante los últimos años de su vida, ya no hablaba?

—Hubo largos períodos de mutismo a lo largo de su vida. A propósito, ¿conoce la historia del jardinero japonés? Se le anuncia al jardinero la visita del emperador, que quiere admirar su magnífico campo de crisantemos. El día de la visita, el jardinero se levanta con el alba y va a cortar todos los crisantemos salvo uno. Esta historia me toca de cerca. Me explica los silencios de mi padre.

entrevista de *L'Express* a Mary de Rachewiltz, agosto de 1986

1965 Viaja a Londres para asistir al funeral de Eliot. Visita Irlanda. Vuelve a París, después de cuarenta años de ausencia, para recibir un homenaje. Acude a Spoleto para ver representada su ópera como ballet.

La suya fue la verdadera voz dantesca —no lo bastante laureada y merecedora de más de lo que yo nunca le di. Esperaba haberlo visto en Venecia este año durante la conmemoración de Dante en la Fundación Giorgio Cini; en vez

de eso, la Abadía de Westminster. Pero más tarde, en su propio hogar una llama velaba, se sentía su presencia. ¿Recuerdos? Dejad que algún escritor de tesis tenga la satisfacción de 'descubrir' si fue en 1920 o en 1921 cuando fui desde Excideuil cargado de mochila a encontrarme con Eliot. Días de paseos —¿conversación literaria?— Le Papier Fayard era entonces el tema candente. ¿Quién me queda ahora para compartir una broma con él? ¿Tengo que escribir 'sobre' el poeta Thomas Stearns Eliot o sobre mi amigo 'old Possum'? Dejadle descansar en paz. Yo solamente puedo repetir, pero con la urgencia de hace cincuenta años: leedlo.

Ezra Pound, nota en la edición conmemorativa de la *Sewanee Review*

Como cada día durante el Festival de Spoleto, el teatro Melisso, una fantástica construcción renacentista, abre sus puertas a los conciertos de cámara y las lecturas de poesía. Desde una de sus butacas vi por primera vez a Ezra Pound. Tranquilamente sentado, su figura me recordaba a la estatua de un antiguo mandarín. Fue un shock ver a ese viejo imponente, flaco y melencólico, semejante a un águila a los ochenta años, en una pose extraña, con la cabeza ladeada de un modo singular, eternamente perdido para el mundo. Luego de que tres jóvenes poetas ocuparan la escena, le llegaría su turno de lectura desde el palco, allí donde estaba sentado junto a una mujer mayor que sostenía sus papeles. El miraba sus manos, quietas e inexpresivas. Una única vez, cuando en el salón repleto aplaudieron a alguien, palmoteó con fuerza, como si hubiese despertado bruscamente en un cuarto vacío.

Al cabo de una hora, llegó su turno, al cabo de una vida... Todo el teatro giró, las cabezas daban vueltas hacia atrás y hacia arriba, hacia Pound, y estallaron los aplausos que se perpetuaban mientras el poeta luchaba por salir de su silla. Tomó los brazos de su asiento con las grandes manos huesudas y trató de incorporarse, pero no lo consiguió. Volvió a intentarlo y volvió a fracasar. Su vieja amiga no hacía nada por ayudarlo. Al fin, ella puso un poema entre sus dedos y un minuto más tarde se escuchó la voz. Primero movió los maxilares y luego surgió el sonido, pero no las palabras. Un joven italiano condujo el micrófono contra su rostro y ahora sí, surgió la voz, débil pero tenaz, mucho más clara de lo que me había imaginado, frágil, suave y monótona. Un extraño silencio se había apoderado del teatro. Coloqué mi cabeza entre las manos y me apoyé contra la barandilla de terciopelo del balcón. Sorprendido, vi caer una lágrima sobre mi rodilla. La voz, frágil e invencible, continuaba.

Salió deslumbrado de mi palco, atravesé la puerta trasera que daba a éste, llegué a las salidas cubiertas de público que todavía volvía sus cabezas hacia Pound, crucé otra puerta y salí fuera, al sol, llorando, siempre llorando...

Lawrence Ferlinghetti.

Traducción de Christian Kupchik

1967 Visita París y Zurich.

1968 A instancias de su discípulo Michael Reck conoce en Venecia a Allen Ginsberg.

Nada hay más difícil hoy en día que conversar con Pound. Allen Ginsberg y yo tratamos sin éxito de hacerlo durante la comida. Pound simplemente no respondía cuando se le preguntaba algo y parecía malhumorado. Finalmente Ginsberg le contó que había estado mirando los lugares de Venecia mencionados en los Cantos Pisanos y que le había sido imposible localizar algunos de ellos. Pound, entonces, señaló los lugares precisos. La pila de San Giorgio había sido cambiada de lugar, los postes de piedra se hallaban en tal y cual lugar. Ginsberg hizo muchas preguntas y Pound respondió todas muy cuidadosamente. Entonces Allen se volvió hacia Pound y dijo:

—Para mí, así como para muchos jóvenes poetas, sus pensamientos sobre poesía han sido muy importantes. Su idea de que sin las cosas no existirían las ideas, así como el fraseo de sus poemas, han sido de un valor muy concreto como puntos de referencia para mi propia percepción. ¿Lo que le digo tiene algún sentido para usted?

—Sí —dijo Pound, y después de un momento murmuró—, pero lo que no tiene sentido son mis poemas. A los setenta años supe que más que un lunático he sido un tonto.

—Su obra, sus imágenes —dijo Ginsberg— me han dado el suelo sobre el que camino.

Pound — Un mamarracho. Ginsberg — ¿De qué habla? ¿De usted, de su obra o de mí?

Pound — De mi obra, estúpida e ignorante del principio al fin.

Ginsberg — Usted nos ha mostrado el camino. Cuanto más leo su poesía más me convengo de que es lo mejor de nuestro tiempo; y en cuanto a sus ideas de economía y de política, usted tenía razón. En Vietnam lo vemos más y más claramente. Usted nos mostró a quién beneficia la guerra y como humor (usando la palabra en el antiguo sentido: como un estado de la mente) la irritación contra taoístas, budistas y judíos encaja en su lugar como una parte de los Cantos. El paraíso está en el deseo, no en la imperfección del camino de que está hecho.

Pound — Todo lo bueno que yo haya hecho ha sido estropeado por malas intenciones. La preocupación por cosas estúpidas... Pero mi peor error fue ese estúpido suburbano prejuicio antisemita.

Ginsberg — El antisemitismo es error, como no querer a los budistas. Pero es parte del modelo, y el acierto fue hacer una obra según el modelo de su mente. Y a nadie le importa si es la mente de Ezra Pound, sino que es la mente de un hombre.

Luego, Ginsberg recitó un fragmento de *La tempestad* de William Shakespeare: 'Ahora quedan rotos mis hechizos / y me veo reducido a mis propias fuerzas. / que son muy débiles... / Ahora carezco / de espíritus que me ayuden, de arte para encantar, / y mi fin será la desesperación, / a no ser que la plegaria me favorezca, /

la plegaria que conmueve, que seduce / a la misma piedad, que absuelve toda falta. / Así, vuestros pecados obtendrán perdón, / y con vuestra indulgencia vendrá mi absolución.'

Ginsberg — ¿Aceptaría usted mi bendición?

Pound — Sí.

Ginsberg — También he venido por la suya. ¿Puedo recibirla?

Pound — Sí.

Y con un gesto delicado y natural, Ginsberg se inclinó y besó al maestro en la mejilla.

Michael Reck artículo de la *Evergreen Review*

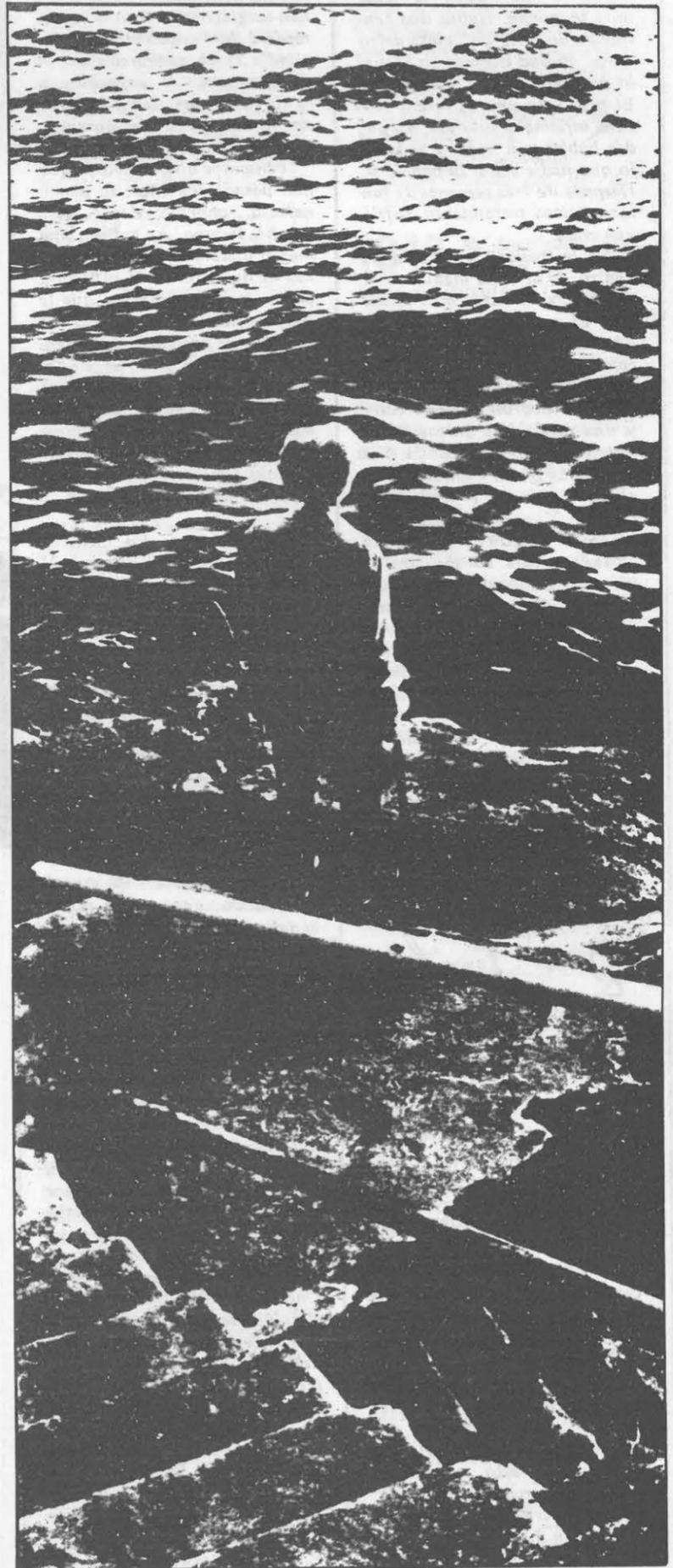
1972 Muere en Venecia el día que cumplía ochenta y siete años.

El 30 de octubre de 1972 celebró su octogésimo séptimo aniversario en Venecia, con una fiesta íntima, acompañado de amigos y los hijos del vecindario. Poco después, expe-

rimentó dolores gástricos y obstrucción abdominal. Olga Rudge lo llevó al hospital de San Juan y San Pablo. Allí, ella y la escultora Joan Fitzgerald estuvieron charlando con él hora enteras. Pound estaba inquieto y no comprendía el motivo de su estancia en el hospital. Después se quedó dormido y, con gran celeridad, falleció.

Lo llevaron a la Basílica Palladiana de San Giorgio, y yació entre cuatro hachones. Su hija, que había venido de Brunenburg, estuvo velando el cadáver sola, toda la noche. Se celebró un oficio de requiem en la Basílica, con asistencia de la familia, amigos y algunos vecinos de Rapallo. Una góndola negra condujo el féretro a la isla-cementerio de San Michele, donde un ministro anglicano pronunció un breve sermón, y Pound quedó enterrado muy cerca de Stravinsky. La lápida dice simplemente EZRA POUND.

Michael Reck, op. cit.



Noé Jitrik: ¿Por qué la crítica no se ocupa de la poesía?

Noé Jitrik (1928) perteneció a la dirección de las mitológicas revistas *Centro* (1951), *Contorno* (1953) y *Zona* (1963) —compartiendo, en esta última, tareas junto a César Fernández Moreno, Alberto Vanasco, Francisco Urondo, Edgar Bayley, Miguel Brascó y Ramiro de Casasbellas—. A su vastísima labor como crítico literario corresponden *Leopoldo Lugones, mito nacional* (1959), *Ensayos y estudios de literatura argentina* (1971), *El fuego de la especie* (1972) y *Las contradicciones del modernismo* (1978), para citar sólo unos pocos títulos. Como poeta publicó *Feridos* (1956), *El año que se nos viene y otros poemas* (1959), *Addio a la mamma* (1965) y *Comer y comer* (1974). Noé Jitrik se ha desempeñado como profesor en diversas universidades de Argentina y del exterior. Actualmente reside en México.

El siguiente diálogo, en el que participan los integrantes de la redacción de *Diario de Poesía*, se desarrolló en Buenos Aires en junio de este año. Intervienen también Christian Kupchik y Pablo Bari.

Jorge Fondebriker: ¿Cuáles son los móviles que lo inducen a escribir poesía? ¿A partir de qué escribe poesía?

Noé Jitrik: Yo diría que es a partir de frases. De repente una frase me ocupa un espacio. Esa frase no aparece en cualquier momento, no es el fruto de una casualidad o de un sueño, sino que está vinculada con una cierta apertura sobre el discurso poético. Previamente hay períodos de una cierta disposición a ver las cosas desde el punto de vista del discurso poético, una forma parcial de indagación no manifestada como un deseo muy claro. Esa actitud de indagación crea una apertura; dentro de esa apertura hay frases que me permiten construir una idea poética que luego se empieza a desarrollar. Creo que, si no idealizo demasiado, ése es el mecanismo.

Daniel Freidemberg: Atendiendo a los resultados, ahora se me ocurre que ese procedimiento es lo que tenían en común los integrantes de *Zona*: la frase como desencadenante.

N.J.: Sí, pero dentro de un espíritu de indagación. Por otra parte no todos escribíamos poesía y no siempre. Sufríamos, a veces, lo que en otra poesía se podía llamar "falta de disposición poética", lo que durante el romanticismo se llamó "esterilidad". Hoy ya no podemos usar esos términos, porque se sabe que la apertura hacia el discurso poético sufre un lapsus, una suerte de paréntesis de encierro. Probablemente uno de los únicos casos en el cual no parece haber habido lapsus es en Neruda, que escribía constantemente. No obstante, creo que el de Neruda es un caso extraordinario. Yo no tengo esa posibilidad. Para mí hay lapsus, grandes períodos en los cuales no experimento la necesidad de indagar mediante el discurso poético. Cuando esa disposición —ahora por fatiga

de otros discursos o porque los otros discursos se abren hacia el discurso poético, aparece la poesía.

ZONA

J.F.: Quisiera que habláramos de la época de *Zona*. En esa revista confluyeron en 1963 una serie de poetas con voces muy personales: ¿Qué significó eso para usted? ¿Qué fue *Zona* en su experiencia?

N.J.: No sé, no he pensado mucho en eso. Es un momento que tengo ahí, guardado, idealizado, porque fue un momento muy hermoso. En *Zona* se cumplía hasta cierto punto la frase que acuñó Alberto Vanasco: "La verdad de la poesía es la amistad de los poetas". Vivíamos así, como supongo que ahora ustedes vivirán en una dimensión singular al hacer la revista. Amistad debe entenderse en este caso como una disposición, una capacidad para la creación y la creatividad. Creo que en eso consiste la amistad de los poetas, algo que siempre va a reaparecer porque el discurso poético es esencialmente fraterno. En *Zona* nos "aguantábamos" buenamente, nos estimulábamos. Queríamos ver en las cosas de los demás algún tipo de confirmación de una realidad grupal. Es cierto que representábamos tendencias bastante diferentes, pero tuvimos un momento de interacción. Por ejemplo, una presencia muy fuerte fue la de César Fernández Moreno. El tenía desde antiguo una decisión en cuanto a la relación entre construcción poética y referencia. Para él el referente y la presencia de lo narrativo era muy importante. Esto, sin duda, tiene que haber gravitado en todos nosotros. Yo empecé en esa misma línea, pero el referente era más localizado como narrativo en relación con mi propia historia. En César el referente era la historia exterior, lo de

César robusteció esa tendencia mía, aunque en ese mismo momento yo iba adquiriendo algunos instrumentos intelectuales que me permitieron tomar un poco de distancia respecto de mi propia referencia y de esa referencia monumental que César introdujo en su poesía. Entonces, ciertos juegos, cierta ironía, cierto deleite por lo pequeño van diferenciando mi poesía de la de César. En el caso de Vanasco hay que decir que su poesía era bastante declarativa. Alberto permaneció en ese período fiel a la declaración. El caso de Urondo era distinto porque él, en poco tiempo, hizo varios cambios. Cuando yo lo conocía hacía poemas casi experimentales, de gran precisión, verdaderas miniaturas. Poco a poco la historia exterior —no a la manera de Fernández Moreno—, la historia vivida en lo social lo fue ganando cada vez más. Esas

parecía una poesía noble, ancha, de buena respiración.

POESIA Y/O CRITICA

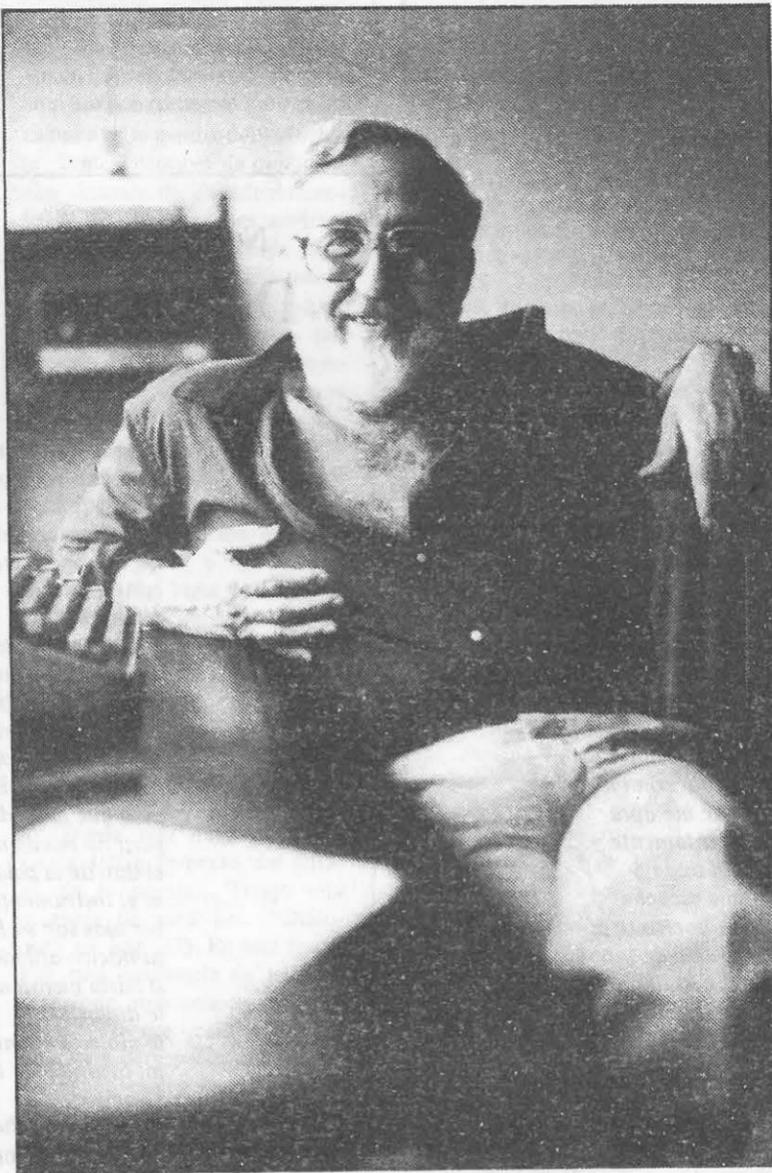
J.F.: En cuanto a usted, siempre ha alternado el trabajo poético con el crítico. Esto, tal vez, le dé un punto de vista privilegiado para pensar por qué la crítica se ocupa tan poco de la poesía. ¿Es esto una imposibilidad de la crítica o de los críticos?

N.J.: Creo que la primera razón está vinculada a la situación misma de la crítica en el espacio social. El discurso de la crítica no necesariamente se ocupa de fenómenos de textualidad, sino de la circulación de obras. En la medida en que la crítica se otorga a sí misma una función de intermediario entre autor, obra y lector, atiende al aspecto más inmediato, vale decir la narrativa, que es lo que

si, si trata temas importantes, si hay una gran investigación detrás, si escribe bien). Las operaciones de la crítica aplicada a la narrativa pueden estirarse mucho más en esta atmósfera de valor de cambio que en relación con la poesía, donde predomina otro tipo de valor que hay que percibir.

J.F.: Por lo dicho, la narrativa parece más susceptible de ser criticada que la poesía. ¿Se vincula esto a los elementos que componen una y otra especie? ¿Puede criticarse la poesía más allá de los elementos externos que ofrece?

N.J.: Creo que la relación más fácil de la crítica literaria con la narrativa reside en que puede permanecer por más tiempo el discurso del crítico en el plano de la identificación; puede asimismo posponerse *ad infinitum* el requisito de la diferencia. Además de la valoración, lo más habitual de la crítica de narrativa es el mecanismo de identificación, un primer movimiento dialéctico en el cual lo igual es lo que es percibido. Por igual entiendo una cierta sintaxis narrativa que es reconocida como legítima o el mundo psicológico de los personajes, que también permite la identificación por lo igual (personajes = personas). La crítica, entonces, opera en el estadio de la identificación, y tiene muchos problemas en operar con la diferencia. Por ejemplo, con la noción de irrealidad que comporta todo trazado verbal. Entonces vemos que el discurso poético, que es básicamente el discurso de la diferencia, ofrece muchas más dificultades. Al crítico que lee poesía le cuesta reconocer lo que sea semejante a sí mismo en una formulación poética. La poesía nos obliga a manejarnos de entrada en el plano de lo diferente, lo que requiere un cambio de perspectiva. Si a esto se liga ese concepto fundamental de valor (en el sentido de que el discurso poético no logra llegar al valor de cambio sino que —para usar el esquema marxista más elemental— es valor de uso porque está ligado muy estrechamente a las operaciones del lenguaje), tenemos dos razones del por qué la crítica del discurso poético resulta más rara, más extravagante. Por último, si por crítica literaria se piensa en lo que ocurre en los diarios, en las revistas, en algunas audiciones de radio o televisión o, incluso, en las universidades, estamos equivocándonos. Para dar un ejemplo, en cualquier universidad, por más refinada que sea, va a tener mayor posibilidad de ser legitimado un trabajo que elija un nombre o un texto ampliamente admitido por su difusión, por su éxito o por sus "valores", en el sentido que antes señalé, que



respuestas que nos ligaban en *Zona* fueron desencadenando en la poesía posterior de cada uno de nosotros. Fernández Moreno siguió fiel a sí mismo hasta en sus últimos poemas. Urondo continuó profundizando en lo social hasta las circunstancias que lo llevaron a la muerte. Vanasco no sé. A Alberto lo perdí de vista en relación con la poesía. Su poesía a mí siempre me gustó; me

circula más. Si eso que llamamos crítica decidiera ocuparse de la poesía, debería replantearse su propia situación. Por otra parte, si la crítica se define por su función intermediaria, esto implica otro presupuesto: el de la valoración. La valoración aparece como estableciendo el valor de cambio de los objetos que están circulando (o sea, si se lee mucho, si el autor es conocido, si se publica

un trabajo que se arroje a una zona más o menos desconocida para el *establishment*. Esto último implicaría una modificación en la actitud crítica o en la actitud teórica que sustenta el ejercicio de la crítica. Las cosas vuelven a complicarse. También en la Academia gana la partida el discurso narrativo.

D.F.: ¿Eso tiene que ver con el lugar que se asigna al crítico y que se le asigna en la estructura de poder?

N.J.: Yo creo que sí. El crítico al que nos estamos refiriendo es un agente transmisor de un control de la lectura, que es un concepto esencialmente político. Decimos lectura y, aparentemente, estamos designando una actividad individual, pero creo que podemos ir un poco más adelante y encontrar que esa actividad es una estructura que suelta distintos niveles y aspectos de la vida social y de la relación con lo simbólico, con lo imaginario, que es el objeto fundamental de la lucha por el poder. Un poder que quiere conservarse como tal, ante todo tiene que controlar lo imaginario. La lectura es lo que conduce a lo imaginario; de ahí se desprende que sea un tema importantísimo en el control del poder. El crítico que procede en el plano de la pura identificación, del puro valor de cambio, es un agente de la conservación del sistema de poder a través de la orientación que preconiza o favorece en la lectura.

QUEJAS E INCOMPRESIONES

D.F.: ¿Qué papel juega la creencia, que sobre todo enarbolan los poetas, de que la poesía no puede ser criticada?

N.J.: Los poetas esgrimen una contra-ideología, que, en cierto modo, se corresponde a la idea de crítica que estoy censurando. El crítico acepta su subordinación. Se subordina respecto de discursos que admite como superiores, como intangibles y como inalcanzables, y acepta los límites en los que se mueve. En esa subordinación la crítica se formula a sí misma en una ideología de lo bajo en relación con un discurso que es visto por la crítica en una ideología de lo alto. Cierta tipo de productores literarios aceptan esto y lo ponen en su favor. Se consideran a sí mismos en una ideología de lo alto y, por lo tanto, nada puede alcanzarlos. Si se trata de alcanzarlos en una versión convencional de la crítica como destructora, analítica, despanzuradora, tienen todo el derecho del mundo a tratar de impedir esa maniobra devastadora. Ahora bien, se puede plantear un discurso nuevo y diferente, que podríamos llamar discurso crítico, al cual debería diferenciarse epistemológicamente de ese discurso de la crítica comúnmente entendida como tal. Crear algo nuevo que pudiera penetrar en el discurso de "lo alto" y entablar con el mismo las condiciones para producir un discurso igualmente digno pero con otra finalidad,

otros alcances. El discurso de la crítica sobre poesía no tiene que ir al mismo lugar al que va el discurso de la poesía; tiene que ir al lugar que se fije a sí mismo como un lugar posible sin que haya la mínima probabilidad de concebir choques, roces, enfrentamientos o humillaciones recíprocas. Porque otra ideología accesoria consiste en que el crítico humille el discurso de la poesía. Esto se da mucho en el discurso crítico de la narrativa: los críticos le "enseñan" al narrador qué tiene que hacer y cuándo se ha equivocado. Este crítico es el último vocero de la actitud correctiva de las escuelas de antaño. Es el crítico que dice: "En esta novela están planteados muy mal los caracteres", o "No hay relación entre el principio, el medio o el final", o "El argumento es bueno, pero la realización es floja", o "Aquí el enigma podría haber sido resuelto de tal modo, pero el autor eligió una manera mediocre y condenable". Pero al mismo tiempo apenas aparece algo sobre un determinado texto de narrativa, que va más allá de los términos en los que el escritor ha puesto el asunto, los narradores se indignan. En última instancia, lo que los novelistas quieren de los críticos es que se diga que su obra es grandiosa y que se tiene que vender muchísimo porque su lectura produce mucho placer.

Cuando esos pobres críticos intentan un ejercicio intelectual de otro orden, cuando intentan la construcción de un discurso a partir de ese texto separándose del mismo, los escritores se indignan. Dicen: "Este tipo no está hablando de mi libro. Está hablando de él, a propósito de sí mismo a propósito de mi libro". No les gusta nada. En cambio en la poesía, cuando se acierta en el discurso crítico, los poetas ya no se quejan tanto, porque el discurso poético, ya desde el comienzo, por esa relación tan particular que tiene con el lenguaje, por esa cercanía del lenguaje, por esos riesgos que supone el trabajar en los límites del lenguaje y de la representación, admite mucho más la posibilidad de que se constituya un metadiscurso en relación con el propio discurso. De ahí que en la historia de la cultura la crítica de poesía hecha en serio se convierte en un elemento de la cultura. Digamos esto, por ejemplo, de los razonamientos de T. S. Eliot acerca de la poesía. Sus ideas forman parte de la cultura; no se trata de meros comentarios del tipo habitual.

Diana Bellessi: Además esas ideas son una fuente de permanente alimentación para los propios poetas. Nadie como los poetas lee ensayos con tanta fruición.

EL JUEGO DE LOS DISCURSOS

J.F.: Desviándonos un poco, ¿en qué medida todas estas categorías críticas que emplea al juzgar el trabajo ajeno intervienen en su labor de creador?

N.J.: Yo creo cada vez más en un concepto que es el de la interdiscursividad. Vale decir, cada uno de nosotros está atravesado por diversos discursos. A veces esos discursos se separan en nuestro espacio imaginario y ocupan un lugar alternativo, de tal manera que, de pronto, uno puede escribir narrativa, poesía, ensayo, periodismo o, incluso, ciencia. Pero dentro de ese espacio imaginario hay una interdiscursividad constante. Por eso creo que, por ejemplo, lo que aparece como condición de un discurso poético es probable que luego aparezca como condición de un discurso crítico sobre terceros, sobre un tercer objeto. Claro que es muy frecuente que los poetas reflexionen sobre su propio quehacer, pero esto constituye solamente uno de los niveles de la producción de un discurso crítico: el nivel más elemental. Creo que es mucho más interesante ver qué pasa cuando un poeta trata de crear un discurso crítico sobre otro objeto poético debido a terceros. Ahora bien, digo esto con la siguiente aclaración: la mirada que ve sobre un

objeto no puede desprenderse de su historia como mirada.

D.F.: Borges es un ejemplo claro. La poesía de Borges no puede desprenderse de la narrativa de Borges ni de sus ensayos.

N.J.: Exacto. Cuando Borges habla de otros poetas les está requiriendo lo que prácticamente se requiere a sí mismo.

D.B.: Las mismas obsesiones...

N.J.: Sí, las mismas obsesiones. En otro orden, conviene recordar que por discurso crítico debemos entender algo diferente del comentario interpretativo. Eso es una rémora que todavía arrastramos de un discurso intersticial. Por más brillante que sea un comentario y por más audaz que sea una interpretación son todavía algo intersticial. Lo necesario es construir un discurso autónomo. Por autónomo no debe entenderse separado absolutamente de su objeto, sino peculiar, teniendo, por lo tanto, en la sociedad el mismo efecto que tienen otros discursos autónomos. Por el lado del efecto también podemos medir las cosas. Entendemos el efecto que produce un discurso político, entendemos incluso el efecto que produce un discurso poético, pero no entendemos el efecto que produce un discurso crítico. Este último debería también producir algún efecto —y en ese sentido es que hablo de autonomía—. En cierto modo, las notas de Borges sobre poesía son todavía comentarios e interpretaciones, aun cuando sean de gran inteligencia y brillantez.

Christian Kupchik: ¿A pesar de la diversidad de efectos que producen los distintos discursos, se produce una suerte de relación dialéctica entre ellos?

N.J.: Así es. Todo es una gran interdiscursividad dentro de la cual predominan algunos aspectos en relación con otros. Por ejemplo, supongamos que en un determinado momento las tendencias de la poesía se dirigen hacia el hermetismo; hacia el simbolismo en otros momentos; luego, hacia el lujo verbal, hacia la expresión directa, llana, hacia lo cotidiano, etc. Todos esos momentos de la poesía antes eran vistos y entendidos como distintas opciones estéticas. Desde una perspectiva interdiscursiva el asunto es diferente. En un fragmento verbal, llamado, considerado y emitido como poesía vemos que hay una lucha de discursos presentes con predominio de algunos. Podemos encontrar un poema de lo cotidiano, pero escrito con el rigor propio de la poesía hermética. En este caso deberíamos entender que hay dos discursos que están interactuando. Uno de ellos predomina —el de la poesía hermética—, porque de lo contrario estaríamos en otro tipo de discurso como, por ejemplo, el de la narrativa.

J.F.: ¿Habría entonces de

Noé Jitrik Diálogos

*Por las mañanas
prometedoras o desmayadas
no exactamente cuando
la naturaleza despierta y con esplendor
expone sus galas
sino más bien cuando la ciudad
ruge su malhumor del despertar
y se encamina trepidante a su ordinaria
destrucción
y ya los vecinos aúllan sus querellas
y los elevadores huelgan
de sus olores
hablo con mi perro
que me mira
atentamente y
sin duda
me escucha
su hocico se afina sus ojos
brillan de interés
soy su diario predilecto
y personal
recibe de mí las noticias
del mundo
que se produjeron durante la noche
yo le cuento mis ensayos
mis cuentos y mi plan del día
y esto, creo,
es lo que le importa más
parece alentarme a salir y a pelear
por sus huesos
parece sostenerme en un combate
que nadie
ni yo mismo
entiende del todo bien
mi perro se enoja
cuando aúllan los vecinos
y la ciudad
mediante otros perros y gatos que se prestan
o mediante halcones imprudentes*

*intenta interrumpir mis informes
a veces pienso que es el ritmo
de mis frases lo que le seduce
no mi pensamiento
no mis imágenes a veces
convulsas
o forzadas
retóricamente hablando
mi música le gusta y mi manera
de poner los adjetivos
o de socavar rudas terminaciones
frásticos exabruptos
me escucha y gime
creo que aplaudiría
pero no puede no le ha sido dado
el don de la palabra
ni el instrumento manual
sus ojos son su fuerte lo dicen todo
su hocico afilado
si hasta pienso a veces que mis sueños
le disgustan
le molesta verme desarmado
mi inconciente le molesta
vivamente
y cuando le echo un sueño
de fugas y ataduras
de pedidos humillantes
llega hasta el extremo de olvidar
la forma de mis frases
se pone a gemir se agacha
inquieta
trata de irse
hiere con las uñas
las telas
y llora con un llanto de abandono
como si no pudiera llegar
a mis islas de soledad
a mi propio y profundo
abandono.*

líneas de fuerza que presuponen las distintas variedades de la poesía?

N.J.: Claro, ésa me parece una buena fórmula. Líneas de fuerza, pero discursivas, que radican en la memoria y en el saber del que escribe. En ese caudal, que es su saber, y en esa proyección, que es su querer, las líneas de fuerza llevan al poeta a integrar nuevas entidades. Aclaro que siempre predomina una línea de fuerza

ultraconsciencia los límites de lo que se debe hacer. Pero insistió, por hermetismo no hay que entender clausura de símbolos —como ocurrió en algunos poemas herméticos italianos—, sino construcción muy rigurosa. Continuando con la enumeración, mencionaría también la tentación del referente como otra de las líneas de fuerza de nuestra poesía. Entiendo por referente una realidad exterior o una experiencia interna que

a fuerza de no ser importantes, podría explicarse porque esas palabras contienen valores acentuales fundamentales para los propósitos rítmicos del nicaragüense. Podríamos suponer que la palabra rara, que en el modernismo es tan frecuente, no es buscada por su rareza o por su exotismo, sino porque esa palabra encierra acentos más prístinos, menos gastados. Así, el ritmo característico de la poesía modernista se basa en la línea de fuerza de la acentuación, lo que supone un cierto trabajo sobre la palabra. Sobre todas esas líneas de fuerza que mencionamos, y sobre otras, se construye la identidad del poema y el predominio de una de ellas indica, quizá, una caracterización estilística en un momento determinado.

J.F.: Al principio del reportaje usted mencionó a los poetas de Zona, en los que lo cotidiano desempeña un papel importante, ¿qué ocurrió a este respecto con su propia poesía?

N.J.: Bueno, pienso que mis primeros poemas eran eliotianos, pura imitación. También mencioné ese elemento ultraísta: el recorrido por la ciudad, las imágenes de uno mismo en la ciudad. A partir de mi tercer libro los elementos de lo cotidiano empiezan a ser atravesados por mecanismos de distanciamiento respecto del referente. Trato entonces de que haya una sintaxis de encadenamiento y no de imágenes sueltas. Pienso que en los últimos años los elementos reconociblemente cotidianos empiezan a ser un refuerzo. Esos elementos me sirven para estirar al máximo lo que quiero decir, para llevar adelante una frase que es referencia de algo cotidiano, que no vale en tanto tal, sino en tanto posibilidad de desarrollo. En cierto sentido me he acercado un poco a la actitud surrealista del lugar común. En los surrealistas el lugar común no vale por su poder referencial, sino como objeto de investigación verbal.

J.F.: ¿Es la historia la que lo llevó a producir ese cambio?

N.J.: No sé... Fijate que no sé. Puede que haya sido una cierta fatiga respecto del énfasis de la poesía... Tengo una muestra de esto (cf. "Diálogos" en pág. 27). En este texto hay una apariencia de lo cotidiano, de presencia de un referente. Yo creo, sin embargo, que va a otra parte por la presencia de cierto tipo de mecanismos que, sin duda, vienen de una actitud crítica... Es muy claro, muy nítido, no hay palabras difíciles, pero los elementos teóricos acerca del discernimiento del discurso poético están ahí presentes, incorporados. Lo cotidiano, la ciudad, los ascensores son lo que pasa. Exactamente como los *setenta balcones* de Baldomero Fernández Moreno: los objetos que permiten descifrar el secreto de la vida real a través del poema. En mi poema ni el ascensor ni el perro tienen importancia. Lo que se destaca es una idea poética que le da unidad al poema.

Alianza EDITORIAL 
NOVEDADES
 A.L./ 5 JUAN JOSE SAER
"GLOSA"
 La nueva novela del magistral narrador santafesino.
 A.E./ 2 GERARD POMMIER
"LA EXCEPCION FEMENINA"
 ENSAYO SOBRE LOS IMPASES DEL GOCE
 A.E./ 3 TULIO HALPERIN DONGHI
"HISTORIA CONTEMPORANEA DE AMERICA LATINA"
 A.B./ 13 OSCAR TERAN
"JOSE INGENIEROS: PENSAR LA NACION"
 A.B./ 14 LUIS A. CHIOZZA
"POR QUE ENFERMAMOS?"
 LA HISTORIA QUE SE OCULTA EN EL CUERPO
 Distribuidor Exclusivo - DISTASA - Av. Córdoba 2064 (1120) Bs. As.

entre las otras, porque si todas tuvieran la misma intensidad el discurso quedaría neutralizado.

J.F.: ¿Cuáles serían, de acuerdo con lo dicho, las líneas de fuerza predominantes en la poesía argentina?

N.J.: No podría detallarlas todas. Creo que una de ellas es la tendencia al hermetismo,

se valorizan. Si el referente que mencionamos como realidad exterior predomina, estamos en presencia de la poesía llamada "social"; si lo que predomina como referente es la experiencia individual, nos encontramos frente a una poesía más o menos "romántica" o más o menos "subjetiva" o más o menos "filosófica".

 CENTRO CULTURAL GENERAL SAN MARTIN

Una obra deslumbrante y conmovedora:

"CARTAS DE MOZART"

de Arnaldo Calveyra

Dirección: Gustavo Schwartz

Sala Enrique Muiño



SECRETARIA DE CULTURA DE LA MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

que está presente, no tanto como perspectiva simbólica sino como ultraconsciencia de rigor.

Pablo Bari: ¿Borges?
 N.J.: Sí, Borges, Girri...

D.F.: ¿Poesía Buenos Aires?
 N.J.: Sí. Esa es una línea de fuerza poderosa que sigue apareciendo incluso en los poetas jóvenes que buscan en esa

Podríamos seguir pensando en otras líneas de fuerza e incluir la relación con la palabra misma considerada como objeto de trabajo. Habría entonces que relacionar esto último con cierta supervivencia del ultraísmo en nuestra poesía, y por qué no, del modernismo. En este sentido, mi hipótesis es que el uso de ciertos términos, que en la poesía de Rubén Darío aparecen como gratuitos

¡YA APARECIO! **2da EDICION**

JUAN L. ORTIZ: el Contra-Rimbaud
 Selección, notas y ensayo preliminar de Luis Benítez
 Segunda Edición


 Ediciones Filofalsia

Agotada la primera edición de 1.000 ejemplares, Ediciones Filofalsia presenta la segunda de este texto fundamental para adentrarse en la obra y el pensamiento de uno de los máximos poetas líricos latinoamericanos. Selección, notas y ensayo preliminar de Luis Benítez.

OTROS TITULOS DE NUESTRO FONDO EDITORIAL

ACORDEON A PIANO, de Alberto Muñoz-ALGUNA MEMORIA, de Raúl Gustavo Aguirre-ALMARMIRA, de Miguel Doreau-BEHERING Y OTROS POEMAS, de Luis Benítez-CLEPSIDRA/TALLER/1986, trabajos y metodología del taller de reflexión sobre la palabra y la escritura (coordina: Daniel R. Mourelle) - CUENTOS/1, relatos de Cecilia Poliseña, Santiago Espel y Luis Benítez-CUENTOS/2, relatos de Daniel Barbieri y Tarik Carson-DIALOGOS INTERRUMPIDOS, supervisados por Elvira Puzzó y Raúl D'Antonio-DZANA, supervisado por el Consejo Superior de Investigaciones Arturas y Daniel R. Mourelle-LA DIOSA DE LAS TRECE SERPIENTES, de Carmen Bruna-LOS MUNDOS QUE TE HABITAN, de Osvaldo Elliff-PARSEC/XXI, relatos inéditos de 16 colaboradores de la revista Clepsidra-

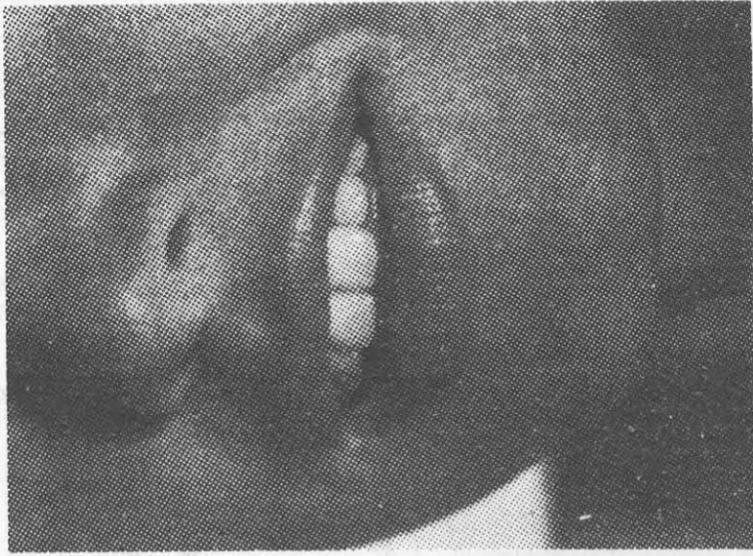
ADQUIERA ESTOS TITULOS Y LA REVISTA CLEPSIDRA EN LAS SIGUIENTES LIBRERIAS:

CLASICA Y MODERNA Callao 892	FAUSTO Corrientes 1311 Corrientes 1316	LA BARCA Ruggieri 2711
FINNEGAN'S Santa Fe 2733	Santa Fe 1311 Santa Fe 1715	PREMIER Corrientes 1583
FIorentino Parral 93		STRADIVARIUS Santa Fe 3351

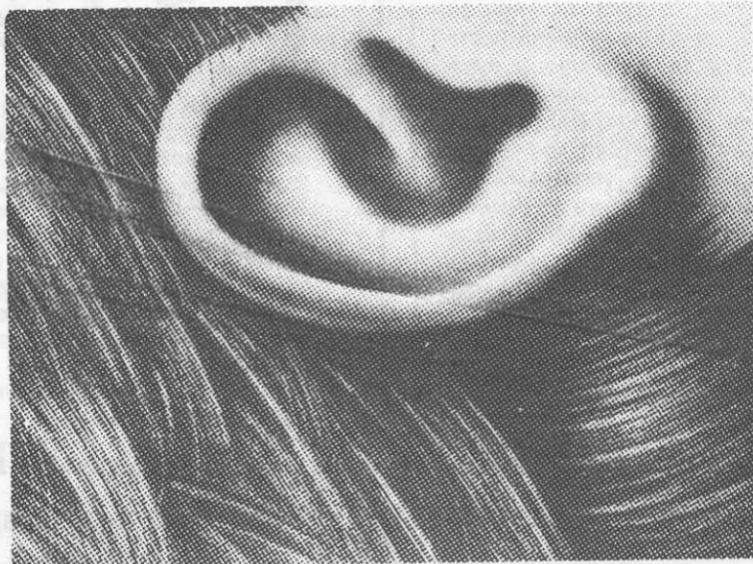

 revista


Cuentos, notas, ensayos, poesía, correo de lectores... Una muestra de la mejor literatura local con los autores todavía desconocidos que merecen empezar a ser conocidos. Clepsidra es algo más que una revista de 120 páginas que aparece con cada cambio de estación. Clepsidra es: — Una cooperativa de lectores con más de 500 miembros en todo el país — Un concurso permanente para que los suscriptores que escriben puedan tener acceso a la publicación de sus trabajos (pida las bases) — Propuestas de edición de libros donde la cooperativa aporta el 50% del apoyo económico necesario y el autor, mediante planes de ahorro previo, abona según sus posibilidades el porcentaje restante. Suscríbese con una cuota anual, trimestral o mensual. Formato de Clepsidra: 21 x 22,5 cm.

Ediciones FILOFALSIA
 C.C. 28, Suc. 11(B) (1411) Capital.
www.anira.com.ar



← ----- "La gente que nos escucha sabe que nosotros escuchamos a la gente." ----- →



M. COSIN-GRUPO CONSULTOR

Radio Belgrano está en el 950 Espacio Abierto.

Una carta desde Buenos Aires

Libros del Meridión ha publicado recientemente *El Libro Mayor de Violeta Parra*, escrito por su hija Isabel Parra quien, en una suerte de inmenso collage que incluye canciones, fotos, cartas, testimonios y un minucioso apéndice discográfico, filmográfico y bibliográfico, recorre la vida y la obra de esta talentosísima poeta, cantante y compositora chilena. El libro incluye esta interesante carta de Violeta a su marido Gilberto Favre, escrita en Buenos Aires, donde la artista realizó varias presentaciones —en el teatro I.F.T. y en la televisión— en 1961.

Mi hijito: Me gusta tanto que me escribas en francés. He leído con mucha alegría tu carta. Sólo cuando hay una palabra difícil, tú me pones la traducción entre paréntesis. La carta de hoy la comprendí perfectamente literal y espiritualmente. Hoy es un día muy duro para mí. Tengo el corazón oprimido por lo lento de mis trámites, en esta ciudad de porquería, pero no me dejaré aniquilar. Tú me ayudarás desde allá con tu cariño, con tu trabajo y con tu comprensión. Si puedes venir será magnífico. Seremos la pareja más feliz de la tierra.

tengo cuatro matrimonios que están armando su departamento y que te comprarían lámparas y móviles. He sabido que hay móviles con sonido. Il faut faire attention.

Yo creo que juntos podemos hacer ahora la gira por Sudamérica. Es la ocasión. Piénsalo. La cabeza me da mil vueltas y millones de agujas de fuego asoman a mi piel. Pero estoy flaca y mañosa. También estoy regalona como una gata. Tú me has despertado, como cuando se despierta a medianoche para comerse un durazno dulce y fresquito. ¡Qué barbaridad!



Violeta Parra con su marido Gilbert Favre, 1964.

Sí, Gilberto, soy de fierro muy duro y de voluntad inquebrantable. Estoy sufriendo por irme, pero así resistiré hasta que este país se ablande y sepa y sienta que yo ando por aquí. Yo no vengo a lucirme. Yo quiero cantar y enseñar una verdad, quiero cantar porque el mundo tiene pena y está más confuso que yo misma. Los argentinos necesitan de la verdad sencilla y profunda del canto americano. ¿Cómo voy a irme tranquila si aquí hay un desorden descomunal? Mis trabajos son una verdad simple y alegre dentro de la tristeza que hay en cada uno de ellos. Yo soy un pajarito que puedo subirme en el hombro de cada ser humano, y cantarle y trinarle con las alitas abiertas, cerca muy cerca de su alma. Cómo voy a irme sin haberlo intentado por lo menos. Compréndeme, Chinito. Si tú puedes venir será la maravilla, juntos les haremos frente a esto. Ya

Ayer se me terminaba el último dinero y viene una señora actriz y me compra la máscara de Pablo, me pagó 4.000 pesos, con este dinero tengo para diez días.

Quiero tanto que veas mis nuevos trabajos y no tengo quién me haga los bastidores para mis arpilleras. ¡Ay que tengo rabia, Gilberto, porque las cosas no son rápidas! Raúl Aicardi tiene un libro de décimas mías que yo le regalé, que me lo preste, porque puede que aquí se publique todo. Traer todo papel con décimas. Todas las cintas. Diapositivas de todos mis trabajos, traer todo lo que consideres interesante, todos mis discos grandes y chicos, los que yo tengo, la gente lleva tiempo en revisarlos y me quitan velocidad.

Te besa fuerte.

Violeta

Todavía más allá del otro océano

El Fondo de Cultura Económica de México acaba de distribuir en Buenos Aires *El primer Fausto / Todavía más allá del otro océano* de Fernando Pessoa, que publicó en su colección "Cuadernos de La Gaceta" en 1984. El libro reúne dos extensos poemas traducidos por primera vez al español por Francisco Cervantes, autor del prólogo. "Todavía más allá del otro océano", algunos de cuyos fragmentos se publican a continuación, está firmado por Coelho Pacheco, quien, según Pessoa, "es más un personaje que un heterónimo". Entre signos de interrogación se consigna el año 1917, y es difícil concordar con Cervantes cuando habla de la "filiación abiertamente surrealista" de este bellissimo texto.

En un sentimiento de fiebre de existir todavía más allá del otro océano
Hubo posiciones de un vivir más claro y más límpido
Y apariencias de una ciudad de seres
No irreales sino lívidos por las imposibilidades, consagrados en pureza y en la desnudez
Fui pórtico de esta visión irritada y los sentimientos eran sólo el deseo de tenerlos
La noción de las cosas fuera de sí, las tenía cada una adentro
Todos vivían en la vida de los demás
Y la forma de sentir estaba en el modo de vivir para sí
Pero la forma de aquellos rostros tenía la placidez del rocío
La desnudez era el silencio de formas sin modo de ser
Y hubo pasmos de que toda la realidad fuera esto sólo
Pero la vida era la vida y sólo era la vida

Mi pensamiento trabaja silenciosamente muchas veces
Con la misma dulzura de una máquina aceitada que se mueve sin hacer ruido
Me siento bien cuando marcha así y me pongo inmóvil
Para no deshacer el equilibrio que me hace tenerlo de ese modo
Presiento que es durante esos momentos cuando mi pensamiento es claro
Pero yo no escucho y silencioso trabaja él siempre tranquilo
Como una máquina aceitada movida por una correa
Y no puedo oír sino el deslizamiento sereno de las piezas que trabajan
A veces yo me acuerdo de que todas las demás personas deben sentir esto como yo
Pero dicen que les duele la cabeza o se sienten tontas
Este recuerdo me vino como puede venirme algún otro
Como por ejemplo el de que ellos no sienten ese deslizamiento
Y no piensan en lo que no sienten

.....
Cuando entro en una sala grande y desnuda a la hora del crepúsculo
Y todo es silencio tiene para mí la estructura de un alma
Es vaga y polvorienta y mis pasos tienen ecos extraños
Como los que hacen eco en mi alma cuando ando
Por sus tristes ventanas entra la luz adormecida de allá afuera
Y proyecta en la pared oscura en frente las sombras y las penumbras
Una sala grande y vacía es un alma silenciosa
Y las corrientes de aire que levantan polvo son los pensamientos

.....
Cuando recuerdo que hay personas que juegan con las palabras para volverse espirituales
Y se ríen de eso y cuentan historias personales de la vida de cada uno
Para así deshastarse y les encuentran gracia a los payasos del circo
Y se molestan porque les cae una mancha de aceite en el traje nuevo
Me siento feliz porque existen tantas cosas que no entiendo

.....
En el arte de cada obrero veo toda una generación debatiéndose
Y por eso no comprendo ningún arte y veo a esa generación

El obrero no ve en su arte nada de una generación
Y por eso es obrero y conoce su arte
.....
Un ave es bella siempre porque es un ave
Y las aves son bellas siempre
Pero un ave sin plumas es repugnante como un sapo
Y un montón de plumas no es bello
De este hecho tan desnudo en sí no sé concluir nada
Y siento que debe haber en él alguna gran verdad

.....
El descarrío que llevan mis virtudes me conmueve
Me obliga a sentir que puedo notar si quiero las faltas de ellas
A mí me gustaba tener mis virtudes gustosas de que se llenaran
Pero sólo para poder gozar y poseerlas y que fueran mías esas virtudes
Hay personas que dicen sentir el corazón despedazado
Pero no adivinan siquiera lo bueno que sería
Sentir que nos despedazan el corazón
Eso es algo que no se siente nunca
Pero la razón es ésa por la que sería una desgracia sentir el corazón despedazado

En un salón de noble penumbra donde hay azulejos
En el que hay azulejos azules coloreando las paredes
Y en el que suelo es oscuro y está pintado y con esteras de yute
Doy acceso a veces coherente por demás
Soy en aquel salón como cualquier persona
Pero la superficie es cóncava y las puertas no ajustan
La tristeza de la banderas crucificadas en los vanos de las puertas
Es una tristeza hecha de silencio desnivelada
Por las ventanas reticuladas cuando es de día
Que entorpece los vidrios de las banderas y recoge en los rincones montones de oscuridad
Corren a veces fríos ventosos por los extensos corredores
Pero hay un olor a barnices viejos y tronados en los rincones de los salones
Y todo es doloroso en este solar de vejesterios

Me alegra a veces pasajeraamente pensar que he de morir
Y seré encerrado en un cajón de palo oliendo a resina
Mi cuerpo se ha de derretir en espantosos líquidos
Las facciones se me desharán en diferentes podredumbres coloridas
E irá apareciendo la calavera ridícula abajo
Muy sucia y muy cansada pestañeando.

Para leer en voz alta

Dentro de su interesante programa de publicaciones la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario acaba de editar *César en Dyrrachium*, primer libro del poeta Aldo Oliva.

por Daniel García Hélder

César en *Dyrrachium* pertenece al tipo de libros que despiertan expectativas antes de aparecer. Antes, digo, por ser el primero de un autor, por ser el primero de un autor de 59 años, porque su autor es sumamente conocido en el ámbito donde aparece y será leído, porque su autor desempeñó con anterioridad la crítica y la docencia universitaria y ahora quienes lo oyeron largamente criticar quieren verlo en la práctica, etc.; es decir: por motivos "externos" al libro (si es que tales datos, por lo general consignados en la contratapa, no configuran un argumento que de algún modo participa en la lectura, según piensa Oscar Tabor da). Las expectativas de algo bueno, no pueden entenderse sin su contracara: la posibilidad de un fraude; en este caso (el mío contra Oliva), fueron aventajadas en mucho por el libro que paso a comentar.

Vayamos por partes; el volumen consta de 1) prólogo de Roberto Retamoso, 2) "Diégesis a Lucano", 3) "Aliter", y 4) "Huellas" (once poemas), "Epigraphica" (cinco) y "Délficas" (doce). El lector acertará si de estos pocos títulos infiere el carácter hiper culto de todo el resto.

1) Para entender medianamente el prólogo de Retamoso, escrupuloso o sutil, debiéramos tener cierta competencia universitaria y estar al tanto de cierta jerga corriente en el tipo de pensamiento francés. Creo que, en un gran porcentaje, los párrafos más inteligentes coinciden con los párrafos que se entienden sin mayor dificultad, como si los grados de inteligencia e inteligibilidad se midiesen con un mismo metro. El hecho de evitar la inflexión adultricia de otros prólogos lo eleva casi a un plano con escasos precedentes, hecho que debe agradecerse, aunque a menudo lo obligue a generalizar sobre "el discurso poético" y pierda de vista *César en Dyrrachium*. En definitiva: Retamoso se tomó en serio el encargo de escribir un prólogo, ha leído el libro, una obviedad que no se encuentra muchas veces en un año.

2) "Diégesis a Lucano" es una versión —y cito la advertencia de Oliva—: "fragmentaria y relativamente libre del Libro VI de *La Pharsalia*". Al omitirse los datos del autor romano, y los del original, y los históricos que inspiraron al poema, uno tiende a leer esto que después de todo es una tra-

ducción como un poema más de Oliva entre los treinta del volumen. Walter Benjamin creía que "no es el mejor elogio de una traducción decir de ella que se lee como un original escrito en la lengua a la que fue vertido"; digamos que "Diégesis a Lucano" oscila entre parecerse a un original en español y parecerse a una traducción de un texto latino del siglo I. Y más que oscila yo diría está demorado estratégicamente entre ambos pareceres: no adopta la prosa ni el verso libre ni el verso del original, sino el alejandrino, prescindiendo de la rima; elude la sintaxis lineal de tipo sujeto-verbo-predicado para ensayar un hipérbaton verosímil, suaviza-

do con respecto al de la épica latina; en cuanto a vocabulario, puede indicarse que no incurre abusivamente en arcaísmos, que usa palabras más bien corrientes, pero siempre elevadas; resumiendo: este nuevo texto no transparenta en todo momento a aquel texto, Oliva administró los elementos antiguos de una manera moderna y centró su trabajo en mantener intacta la emoción. Sin querer oponerme radicalmente a Benjamin, no dudo que Retamoso tiene razón cuando dice que "reescribir un texto arcaico pero desde otra lengua se aproxima más a un acto fundante que a un acto reproductor".

En segunda instancia uno se pregunta por qué Lucano, por qué el Libro VI solamente; algunos datos históricos quizás nos ayuden a responder, no a saber la verdad. En 49 a.C. sobreviene la guerra civil, en 48

César vence a Pompeyo en Farsalia; Diraquium es un episodio de esta batalla en el que triunfó, o creyó triunfar, Pompeyo. El libro sexto del poema de Lucano narra este episodio desde los preparativos de la contienda hasta su desenlace, incluyendo la anécdota del soldado obediente a César que, solo, enfrenta a los pompeyanos mientras sus compañeros huyen: "Y así ve la Fortuna trabarse en la batalla / a una pareja insólita: un hombre y un ejército" (p. 34). (Ver al respecto una digresión a pie de página.) No me animo a plantear analogías entre nuestras guerras civiles y las romanas de antes de Cristo, por más que "Diégesis a Lucano" esté fechado en 1977, pero tampoco interpreto, como lo hace Retamoso, "que se ha traducido, en realidad, para escribir la réplica de la traducción": eso, si se quiere, es condición, no la finalidad, de cualquier traduc-

ción; decir eso o que se tradujo por placer o capricho es lo mismo. Sólo quisiera señalar que este poema está expuesto a las lecturas alegóricas, las fomente o no (creo que no); tales lecturas son sumamente peligrosas: quien así lo desee verá esta versión libre como la puesta en escena del pleito familiar, un asunto viejo que la series televisivas californianas han reimpuesto en Occidente. En el texto, Oliva (o Lucano) llama tres veces yerno a Pompeyo y dos veces suegro a César, pero Julia, hija de éste y segunda esposa de aquél, había muerto en 54 a.C., o sea que durante Farsalia el vínculo entre los generales no existía. Las intrigas preliminares a la guerra (lo televisivo) son aproximadamente éstas: César, para renovar los lazos perdidos, propone repudiar a su esposa con el fin de casarse con la hija del primer matrimonio de Pompeyo, de modo que el yerno pasara a ser suegro y viceversa; pero como Pompeyo rehúsa instigar al divorcio a su hija, que estaba casada con un hijo de Sila, César propone entonces que el que se case sea Pompeyo, y con la joven Octavia, nieta de su hermana, pero Pompeyo se casa finalmente con Cornelia, la viuda de Craso, etc.: sobreviene la guerra. Tales lecturas, repito, son peligrosas.

3) En "Aliter" se intenta consumir —explica Oliva en su advertencia— "las resonancias antropológicas liberadas en el curso de la estructuración textual de la 'Diégesis'". Poema de unos cuatro minutos de duración en el que hay un interlocutor mudo, Lucano, exhumado para que la voz del poema lo entere de cosas sucedidas durante los casi dos milenios que pasaron desde su muerte. El significado de cada estrofa nos resulta oscuro y enigmático, pero nos agrada a pesar o a causa de esto. Coincido con Retamoso cuando escribe que el poema "participa a la vez de la textualidad arcaica y de la textualidad actual", pero disiento cuando unas líneas más abajo agrega que la escritura está liberada del ordenamiento métrico; no es así: se combinan, en mayor medida, versos de 5, 7, 9 y 11 sílabas; en menor medida, alejandrinos y un verso de 3, dos de 6, uno de 8, uno de 10 y tres de 12 sílabas, que son los que habría que considerar libres, o defectuosos, y así y todo tendríamos un total de 115 versos medidos y 8 más o menos libres, de lo que resulta un poema riguroso en lo formal pero ágil, sin la pesadez de un metro invariable, que requiere una lectura de corrido y en voz alta, si es posible sobre una tarima.

(Digresión). Es fácil advertir cómo el poema se prepara sintácticamente para desembocar en este enfrentamiento insólito.

Aldo Oliva

César en Dyrrachium

ALCOHOL

*Pétalos que huyen en el fuego
es la más pura construcción de la noche.
Su sistema progresa en una dolorosa combustión de silencio.
Es lo que va pasando a través de mi cuerpo,
ardiendo lo que me deja solo,
la mano ávida extendida, desdeñada en la sombra,
vibrando entre máquinas consagradas y motivos solemnes.
Sin embargo, los ojos que prevén la razón de este exilio,
la ira que pasa y retorna, pasa y retorna
vadeando el castigo y es la más pura
construcción de la noche
estallando en la mano extendida como un conocimiento,
los ojos ávidos de la ira,
su punzante síntesis vadeando el castigo,
urden la irremediable destrucción de la noche,
la absoluta extinción de las tumbas vigentes
de tierra inútil
y conciertan las sangres laterales
en la patria de leche endurecida
y el mero sol y un canto.*

Los teléfonos definitivos propagan la leyenda.

ADIOS EN NOVIEMBRE

a A. F.
in memoriam

En otro espacio convoco tu rostro.

*No ya en el cálido verdor de otro noviembre
en que unidos bebimos la dulce
fugacidad de lo real.*

*Ni en el designio feliz de las miradas
que creaban la noche como un sueño
cetero y hondo de materia encendida.*

*Ni en esa grieta
sutil de duelo
que creciendo quebró el orden del tiempo.*

Ni siquiera en la lágrima.

*Hoy convoco tu rostro en otro espacio.
En la muerte precisa de la palabra.
En su humillación y en su horror.*

*Guárdame en tu mano
—para siempre lejana—
el esplendor tenaz de esta ceniza.*

LA PUERTA ESTRECHA

*Limbo de la pulcritud, parábola rosada,
tu cuerpo perfumado se eleva sobre el mar,
bestia tiesa.
Mientras galopo ardiendo por la tierra
—diviso ya la última muralla—
promueves las horas del amor, sus lindos dientecillos
la felicidad por el nylon.
Nada regresará. Los buenos, ni a su pálido infierno.
Los legítimos hijos de mis padres,
sus cuerpos perfumados flotando sobre el mar,
jamás verán la última muralla.*

*Humo, sueño, paisaje. No fragües las delicias
que pertenecen a otro fuego;
alba labrada en el boudoir,
mírame ahora recomenzar sobre los puentes
las manos con las manos en las rutas del agua.
Mírame,
barro profundo, látigo que marca
el horizonte, parto.*

Mi corazón se hunde en el tiempo.

IV

*Bajamos a beber.
Copa de Adviento,
tu vino sigiloso en la mañana:
de ágata podrá fúlgido miedo
que en cielo se consuma ser llamado,
y reposo de ser,
virtual en la pasión de la amapola;
del Onfalos celeste estruendo mudo,
y lujuria apagada en la palabra.*

*Pero serás infiel a tu predicación,
amor urgente:
más vasta que las sombras
de tu nombre,
la sed de ti
inscribirá la gracia
que la Historia humilló.
Mierda de persuasión,
mierda de olvido.
Bebamos, Hamlet,
la sangre que en el viento se levanta.*

to; el alejandrino de los cien primeros versos es lento y puede pasar por buena prosa, bastante lírica, pero inmediatamente se agiliza porque comienza la batalla, alcanzando sus momentos rítmicos mejor logrados cuando la emoción es también más elevada, o sea cuando el Zurdo entretiene él solo a todo un ejército arrojándole cadáveres desde la ruinosa escarpa que abandonaron los demás.

Por último: si en una traducción buscamos, entre otras cosas, aquellas curiosidades a que el original obliga al escribirse en otra lengua, en "Aliter" encontramos aquellas curiosidades que Oliva no estaba obligado a escribir.

4) Los veintiocho poemas que restan son irreductibles a un solo comentario; supongo que podrían redactarse dos sin repetir conceptos. Oliva es un autor con espíritu de vino, como decía Nietzsche ("Algunos autores no son ni espíritu ni vino, sino espíritu de vino: pueden inflamarse y dan calor.") Indudablemente, la simplicidad y el instinto referencial no lo afectaron, y su deber es el que dictó Mallarmé ("la explicación órfica de la Tierra"); sin embargo, sus complejidades son tan rítmicas, a veces convincentes y tan dotadas de aristas brillantes, renglones sumamente cargados de sentido, que me hace gustar de una de las poéticas más alejadas de mi gusto. Sus poemas, más bien cortos y de versos libres, aunque intercalados con alejandrinos y endecasílabos, son a menudo oscuros diálogos con fantasmas que la historia literaria jerarquizó: Hamlet, Nerval, el Señor, Dafne, etc. Pese a fomentarse en ellos estados de locura, onirismo o alcohol, que sería una cualidad romántica y/o surrealista, las numerosas referencias a las culturas de Grecia y Roma antiguas le dan un valor casi renacentista. Hay una minoría de poemas donde Oliva ensaya algunos metros tradicionales y otra de, si se quiere, imaginación verbal a lo Vallejo —que le deben menos a Vallejo de lo que cualquier profesor de Iberoamericana quisiera—. Por supuesto que no todos son poemas buenos, que unos pocos me parecen directamente malos y que otros no lograron interesarme, pero, a mi entender, veintiocho es un número largo y en la variedad cada lector encuentra lo suyo (digo bien: lo suyo). La selección que hago, condicionada por el espacio, pretende exhibir mi predilección, en este caso, por los poemas más "inflamados", menos oprimidos por referencias culturales y medianamente inteligibles.

Para terminar, un deseo: que este libro difícil de conseguir, no por su tirada, sino por el carácter municipal de su edición, sea reeditado en breve por algún sello con distribución en todo el país. Este deseo puede entenderse como definitivo juicio de valor sobre *César en Dyrachium*.

LOS CUENTOS DEL ATLETA SOMBRIO

Luis O. Tedesco, *Reino Sentimental*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1986, 75 págs.

Una de las poéticas más coherentes de la actual literatura argentina es la serie de novelas que escribió Juan José Saer. A su vez, cuando decidió escribir un libro de poemas lo llamó *El arte de narrar*. Gran parte de la poesía latinoamericana contemporánea ha intentado lo que Raúl Gustavo Aguirre llamó con cierto fastidio en una carta "ese difícil y empedernido intento —subsistente aún en nuestra época— de escribir poesía como cierta forma de narración, bajo o en cierta forma de narración", actitud que el alemán Gottfried Benn tratara como núcleo conflictivo en *Problemas de la lírica*.

La primera y más extensa parte de este nuevo libro de Tedesco afronta ese riesgo desde el título: "Relato sobre Noemí". En catorce poemas se va tejiendo la trama poético-narrativa que abarca a Leonor, a Modesto, a Noemí, al propio poeta. Por otra parte el título del libro todo, *Reino sentimental*, avisa de otro riesgo aceptado: el de tratar el resbaladizo mundo afectivo.

En lo que se refiere a la poesía narrativa, Tedesco la envuelve en un tono de tango distanciado por un trabajo que podríamos llamar fotográfico, de instantáneas del recuerdo, y la fractura con bruscas referencias al momento presente, en su aspecto más material: la hoja sobre la que se escribe, con su color blanco, curiosamente más corpórea y real que el mundo de pasiones, desilusiones y amores esquivos que sostiene. No falta la brusca sentencia: "Se admita o no, / el amor sucede siempre en otro tiempo." Pero en general hay una búsqueda severa de lenguaje, del carácter concreto de las palabras, subrayado por la división en versos. En un relato común, en prosa, la frase "Le gusta cocinar, le gustan las plantas", sumergida en un párrafo corrido, sería apenas una acotación; aquí, en una línea única, adquiere el carácter de una tajante declaración de principios.

A su vez la presencia ausente del poeta (por estar escribiendo lo que ocurrió antes, en el pasado y a la vez entrar en él mediante la memoria), lo transforma en un "atleta sombrío" que trata de recortar los límites precisos de esta historia o relato de carencias, cuerpos ateridos, movimientos, huidas sin sentido. Aunque sabe que "ya no viene Noemí, mi pelo encanece", sigue aferrado a trama y personajes dislocados por la división en catorce poemas, con un movimiento secreto, no lineal, de su materia contada, hasta que todo lo que mira se detenga, perseguido.

Si el "Relato sobre Noemí" adhiere al tono del cuento clásico (donde importa ante todo la eficacia lingüística), "Vida

en común" participa en cambio de la narrativa de este siglo: es el presente absoluto de una relación de pareja que se desmorona. La propia forma de encierro, de rutinas, da otra vuelta de tuerca a la prensa de desánimo que el libro —escrito entre 1980 y 1985— construye. Una vez más el lenguaje es escueto, pero ahora dedicado a lo inmediato, que puede comenzar como imagen de la comodidad, pero culmina en las duras exigencias de la necesidad: "tu amor y mi amor / con las zapatillas de entrecasa / trotando en la luz, buscando comida". La serie de diez poemas es dura, incluso feroz en la descripción de la convivencia sin amor, que convierte en una condena o una peste incluso el sexo: "El cuerpo que te busca / no sabe ser mejor. // Revolcado en tu contorno / mi sueño pulsa temeroso / el vacío de lejana juventud. // Estás sola, y estoy solo, / y el semen seco de la madrugada / se va con jabón, frotando fuerte." Así, todo adquiere la consistencia de una trampa viscosa: se habla del "humo pegajoso del deseo", de la noche como un "barro blando", de una "bruma de aceite / sobre la mesa", de "la salsa rubí de los domingos viejos".

cada cinco años. En cada ocasión se produce una sorpresa, un brusco cambio de rumbo. No en el sentido de quien busca permanentemente lo nuevo, la delantera, la vanguardia, sino de quien, instalado en su propio mundo secreto, trata de encontrar la manera más precisa y eficaz de describirlo. *Reino sentimental* continúa y afirma esa saludable actitud.

Elvio E. Gandolfo

MEMORIA DE LA INTEMPERIE

Juan Gelman, *Interrupciones II*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1986, 1 págs.

Lector de Gelman, recitador de memoria de "Gotán", "María la sirvienta", "reconocimientos", alguna vez se aferró a las 410 páginas de la *Obra Poética* editada por Corregidor con la certeza de ingresar a una celebración continuada de la poesía, desde *Violín y otras cuestiones* hasta *Relaciones*. Las promesas se cumplieron: Gelman todo junto en un derrotero que va desde 1956 hasta 1973 no cedía en la fiesta del lenguaje. Más aun: permitía participar de otras aventuras,

No, esto es otra cosa. Los poemas de *hacia el sur* se le revelan intercambiables, se le ocurre que está leyendo un solo y largo poema. Aparece una sensación de empalagamiento, el libro no es para leerlo de un tirón, el sabor es bueno, pero mejor un poema hoy y otro mañana. Acá pasa algo ¿qué?

Versos de amplio período; pausas marcadas con abundantes barras; rotundas colisiones de significado en una misma imagen ("hay un ojo de fuego sentado en mi mesa"); sustantivos y adjetivos conjugados como si fueran verbos (tristeas-maneas); diminutivos como improntas de ternura entre la enumeración de la derrota (telitas, arbolitos, pajaritos); signos de interrogación que a veces enfatizan ("¿qué no era mujer sino sol?"). Vale decir Gelman impregnado de sí mismo, de todo ese equipaje que ya había renovado la poesía de por aquí. Acaso es eso —piensa el lector empecinado en continuar—, eso: un sol verbal aplastante y conocido, arremetedor, violento. Mejor dosificarlo y evitar los riesgos de la insolación.

Ese es el inevitable ritmo de lectura hasta *com/posiciones*, hasta que aparecen los poemas apócrifos del siglo VII o XV y se palpa una decidida variación de registro. Allí Gelman se desempalaga y la concisión, el tono suplicante o sentencioso lo transportan a los mejores momentos de concentración lírica: "tengo el alma pegada al paladar", reza en "la puerta" o "no está en el mar mi casa / ni en el aire // en la gracia de tus palabras vivo /", menta en "la casa". Imprecaciones, ruegos, lamentos de hombre separado de cuerpos y paisajes que se confunden entre sí, que son el mismo extrañamiento; *com/posiciones* es, seguramente, el mástil de este libro que se cierra con *eso*, veintidós poemas que tienen sus puntos altos en "cumpleaños", "con", "roque dalton", los dos sonetos.

Y quizá haya sido mejor haber dejado para el final las prosas poéticas que abren este volumen y que ya fueran publicadas por Legasa en 1983. Porque esos textos que luchan por dar cuenta de la complejidad emocional del exilio —eje indudable de *Interrupciones II*— entregan, desde otra elección expresiva, lo que la poesía ha derrochado por su incanjeable camino. Vale la pena encontrarse después en *bajo la lluvia ajena* con frases como ésta: "Yo no me voy a avergonzar de mis tristezas, mis nostalgias". La aseveración se puede proyectar a todas las elecciones temáticas de la poesía de Gelman: la lucha política, las consecuencias de la noche militar, el amor, la poesía misma. Curiosa peripecia de lejanía: la batalla por mantener la filiación en el destierro pasa a formar parte de otro combate, porque estos poemas en los que se respira una tensión, un esfuerzo desesperado por cubrir los huecos de la distancia con el lenguaje, se catapultan a una problemática actual: la de la identidad cultu-



La entrada en la tercera parte del libro "En el lugar opaco", es a la vez un nuevo peldaño hacia abajo en el descenso de la prensa de desesperación escueta, y un acceso a otro plano. Lejos de lo cotidiano, llegamos a una zona casi metafísica, expresionista, mezcla de infierno y purgatorio, donde "gimen las casas vacías / y el brote sensual de lo perdido", un mundo deshabitado de todo rasgo humano, con "encías de perro muerto, / cáscaras de sangre, casas / como ropa abandonada", "calles que relatan la desgracia". Es el mundo del que ya no se vuelve, donde los habitantes del plano rutinario de enseres y botellas de la segunda parte están rodeados ya por el gris definitivo: "Ella y él, / los jodidos por Amor, / en el lugar opaco", donde "el amor es un recuerdo / de piel gris, de llanto pegajoso".

Dos poemas sueltos —uno con estupendo título ("Persona media vencida por la muerte"), y otro que parece reflejar al atleta sombrío de la primera parte, aquí asumido directamente como "El cantor de Buenos Aires"— cierran el volumen.

Con una regularidad lustral, Tedesco da a conocer un libro

de la creciente incorporación de recursos, de esa operación que consiste en destruir gran parte del saber poético acumulado y partir hacia otra búsqueda. Un no quedarse jamás en la "maquinita de hacer versos" aunque eso hubiera asegurado el consenso de los muchos que se acercaron a decirle que escribiera siempre como "Gotán" o, después, como "Muerte de Emilio Jáuregui". Y Gelman no: "El capital poético obtenido —¿dijo?— debe quedar sólo como un sustrato de la obra futura. Cuando el poeta ha logrado una maquinita de hacer versos debe destruirla e inventar otra".

Años después el lector se enfrenta a otro volumen *grosso*, *Interrupciones II*; sabe que el poeta permanece desterrado, que carga furias y derrotas directamente proporcionales a la esperanza porque ahí están, como un certificado de salud creativa, las 274 páginas escritas en el período 1980-1984 y distribuidas en cuatro libros: *bajo la lluvia ajena* (notas al pie de una derrota); *hacia el sur*; *com/posiciones*; *eso*. Imposible no prepararse con el entusiasmo de anteriores fastos. Pero a poco de dar vuelta las hojas la comparación se deja de lado.

ral en estos días y por estos pagos.

¿Poesía coyuntural entonces?: No. O por lo menos, no solamente. El contexto de intemperie y desolación que atraviesa este libro encierra también su contrapartida: "el olor de sus ojos abrigaba la pieza" o "me ponías tus manitas el pecho / calentabas el mundo para pasar la noche". Amores y solidaridades, mundo que se sensualiza cuando aparece la justicia. Tema que seguirá saltando más allá de las condiciones de la época.

Vicente Muleiro

SOLEDAD ROMANTICA

Alonso Barros Peña, *Oscuro música*, Editorial Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1986, 74 págs.

La noticia, en el final de *Oscuro música*, de que este libro fue escrito en El Rodeo, un pueblo de las serranías de Ambato, Catamarca, donde su autor vivió casi treinta años, funciona como hilo argumental. Aunque hable de otra cosa lo que hace es incorporar, imponer, ese sentimiento romántico de la soledad, biográfica, a la manera de los escritos valorados por la razón de haber sido hechos en prisión o poco antes de morir.

Recurso novelesco, tanto como el de informar que a los cincuenta años A. Barros Peña publica sus trabajos, dejando atrás un puesto como director de museo y otro en una Dirección de Cultura.

Valen, claro, para presuponer que, sin fisuras, una experiencia dada podrá comunicarse en poesía, y que no cabrán distinguos entre arte y sentimiento: para imponer, también, esa mitología —más acorde para el ámbito religioso— donde se relaciona lo escrito con una verdad, aquella que, aun oscura, el maestro indica al discípulo: "En el dolor se nutre / hunde allí sus raíces / la poesía" se lee en el poema xxxii que cierra este libro, cuyas iniciales forman una sílaba sagrada, y más adelante: "tú que duermes o reposas / escucha".

Difícilmente de otro modo podría leerse el uso que se hace de la segunda persona singular —presente en la mayoría de estos poemas— si no es el de querer comunicar personalmente un mensaje: que la cita elegida para abrir el libro sea de fray Mamerto Esquiú, orador célebre, no parece casual; vale, más allá de lo que dice, por quién lo dice.

Por lo demás, y dejando de lado la cuestión de creer poder referir de modo inmediato, relegando lo formal, una realidad previa al poema, se puede decir que este libro está bien escrito, si con eso decimos algo.

Quizás *Oscuro música* no sea el libro del todo adecuado para este tema. Líneas precisas se ven opacadas por ese aspecto confesional, remarcado en sentencias; pero en los poemas en

que están liberadas de esa carga hacen de éstos buena literatura. Ejemplo son "Domus aurea", extenso, con: "He sido el primero en perseguir a los cristianos / esos retrógrados"; "Transformaciones", y el poema xxvi, donde se lee: "Esa substancia repugnante / cuya descomposición / se irisa / está formada por pétalos, / frutos, alas y hierbas. / Y todo lo que fue dulce / ahora es agrio; / lo transparente se ha hecho opaco. / Las raíces del lirio / se alimentan en el oscuro lecho, de la ciénaga".

Oscar Taborda

LA CASA DE UN LENGUAJE

Tamara Kamenszain, *La Casa Grande*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986, 49 págs.

Hay caminos que conducen de vuelta a casa. El inmigrante la abandona y la lleva consigo para siempre; sus hijos deben realizar un doble camino, y juntos parecen hablar desde ciertas poéticas. En movimiento pendular configuran la imagen del héroe anónimo que irrumpe a veces en su doble cara social y verbal. La Heroína de esta obra, comprometida con las circunstancias de su época, viaja a tierras lejanas, abandona el Mediterráneo. Invitada luego a las cortes del fastuoso sol —Naciente— se deja arrebatar por miniaturas ricas en silencio, troqueladas a través del continuo afán del rito que fija las formas, mientras pierde anécdota, necesidad, deseo. Tamara Kamenszain escribe *Los No*.

Cipango. Cruzando qué mar, se abandona al fin Occidente. Un arcón de madera tallada lleva dentro: ¿baratijas?, ¿herramientas?, ¿armas?, ¿los arcanos de la ciencia? Qué carga, quien nunca retorna a casa. Cosas. Palabras. La Heroína pule lámina tras lámina, pesa o aligera la materia de su lengua.

Vuelve de un viaje más largo del que espera. Vuelve a casa, cree, pero como toda escritura ya no yace allí lo que se nombra. Se ha corrido, y en su lugar quedan las marcas respunteadas, un fantasma, aura de la casa. Partir inocente y retornar conciente, señala el periplo del héroe.

Kamenszain hila y pasa por la rueca. Lejías, tinturas y texturas interpone, y en masa rica de elementos, recursos, instrumentos, dispone imágenes visuales y sonoras. La reescritura, esa voluntad de forma, de precisión, de muro bien construido, ese corrimiento de la experiencia originaria que genera el primer movimiento de escritura; la reescritura es, también, escritura. No apela asir lo imposible, sino lidiar con la materia verbal aparecida, que es siempre otra, cosa, que la cosa pretendida. De esas piedras se alza *La Casa Grande*. Alteridad histórica y personal, integradas en un viaje específico de la lengua castellana.

Diana Bellessi

Tamara Kamenszain y su doble —la heroína que narra el texto— partieron de la posesión de la casa, entendida como identidad cultural, móvil e inmigrante de una familia, una comunidad escindida, elaborando un libro (*De este lado del Mediterráneo*) rico en su masa anecdótica y en la inocente ilusión de poseer el lenguaje que la cuenta. *Los No*, su segundo libro, le permite un alejamiento, una mediatización para deconstruir mínimos gestos e imágenes de otro rito expresivo (el Teatro No), que pertenece a una historia comunitaria antigua, diferente; que le permite pensar —aislar una emoción o un concepto para mirarlo a fondo e integrarlo luego al cuerpo coral del propio murmullo interno. *Los No* es una vasta meditación sobre el lenguaje instalado como escena participativa entre el que habla y el que escucha, el que escribe y el que lee, el que representa y es representado en roles intercambiables. La anécdota casi desaparece.

Cipango. Rabíes sefarditas a bordo de los barcos. Traen aquello que sirve para el trueque, no para comprar: la lengua, los gestos del rito en abierta transformación que pueden generar nuevos mitos —gauchos judíos de a caballo en bombachas y alpargatas—. Palabras: baratijas espléndidas perdiéndose en polvo o en oro fundido a las entrañas de otra roca, otras tierras. Reescritura. Así aparece, en apretada belleza, *La Casa Grande*, la casa del lenguaje, donde sobriamente todo se tiente: aliteraciones, primorosas jaulas métricas sostenidas por un hilo rítmico que se desplaza y retorna sin cesar, tejendo la historia del lenguaje. Lenguaje que siempre es social y personal, que acata, transgrede y acota, que testimonia una herencia escrita y oral, y el manejo de un oficio como centro de vida, desde donde mirar y tocar el mundo. Ser mirado, tocado por él.

Como en las sagas antiguas, lo que aquí se cuenta sucede ahora, y sin embargo sucedió, va a suceder. Se aparta de la anécdota inmediata y de la recolección arqueológica. No tiene golpes bajos, y tiene, sí, una intrínseca emoción amasada como pan casero. Espeso y ligero al mismo tiempo, este libro alimenta bien. Está trabajado con precisión, con esfuerzo, pero es también el emergente de una obra mayor, la obra entera de la autora que se reúne aquí con sus primeros textos, después de haber realizado un largo viaje. Volver a casa. *Por el hilo de saliva el idioma / de uno en la lengua del otro se / traduce (...aunque) no me leen, los muertos, mis / abuelos (...)* *Quien la memoria narra de estos muertos / elige repechar hasta la nada (...)* *soy la primera, persona, estoy volviendo / mis libros al puerto de la infancia (...)* *a ese verso medido por las madres / hacia la casa, adentro, hacia la sala / tras la costura banal de lo ya dicho.*



TENTACION

Estimado Samoïlovich:

La sola aparición del segundo número de *Diario de poesía* justificaría aplaudir el buen éxito de una empresa más que aleatoria. El aumento de tirada lleva las cosas a lo que una vez dijo un paisano de mi lado: "credo quia incredibile". No solamente me alegra; les deseo la mejor de las suertes.

Diego, mi hijo, me contó que le habían dicho que Giannuzzi me menciona en el reportaje de Fondebrider y, pese a los esfuerzos de toda una vida para dominar al enano interior, no pude resistir la tentación de buscar el párrafo. Ahí estaba:

"Cuando se produjo la revolución del 55 yo seguía en el diario. Unos dos o tres años después ingresa gente nueva. Había un suplemento literario al que entraron Murena, Basilio Uribe, Wilcock y Vocos Lescano."

Además de excelente poeta, Joaquín es un hombre de buena fe y los errores en el recuerdo carecen de intención. Cuando entré en *Crítica*, lo hice montado en elefante, como director-interventor. En 1956 no había allí ningún suplemento literario. Se me ocurrió publicar distintos según el día: de historietas, literario, agrario, de modas, y no me acuerdo más. Para ello recurrí a Murena, Wilcock, Vocos Lescano y Lezama (el pintor). Vocos me sugirió el del campo, y Lezama el femenino.

La cosa no pasó de eso. Fueron los seis meses de trabajo más felices de mi vida. Luego se produjeron cambios entre quienes me habían designado y renuncié. Un día antes se alcanzó la temperatura más elevada del siglo en Buenos Aires algo así como 43°7.

Naturalmente, llegué a ese cargo merced al estado de lotería en que siempre vi vivir a mi país. Enrique Shaw formaba parte de la *Comisión Administradora de Empresas Periodísticas y Afines*, creada para desarmar el monopolio estatal de los medios de comunicación. Me contó que cada vez que se proponía a alguien para dirigir un diario, se armaba el baile. Que si había tenido que ver con el peronismo, que si era un fraílón, que si era nazi. Los candidatos figuraban entre la gente que siempre anda en el bolillero, y cada uno de los miembros de la Comisión parecía conocerlos por su vida y milagros. Al final, a mí (habla Shaw) se me ocurrió proponerle a usted. Nadie lo conocía, nadie dijo nada, y salió designado.

Cordialmente,

Basilio Uribe

CONTRA GIRRI

Señor Director:

He leído casi todos los libros de Alberto Girri, siempre con el mismo resultado: un hastío insoportable. Algunas de sus reflexiones sobre poesía son interesantes, pero lo que no he podido hallar en él, por más que me esforcé, es *poesía*. Tratando de no ser dogmático, leí numerosos ensayos y críticas sobre la obra de Girri y no obtuve más que abundante información sobre su estilo, sus temas, su ubicación en la historia de la poesía argentina. Cuanto más, algunos lograron explicarme qué defectos *no tiene* Girri. ¿No cree usted que hay intereses creados para no atreverse a desenmascarar un gran engaño? ¿O tal vez quienes pueden hacerlo tienen miedo?

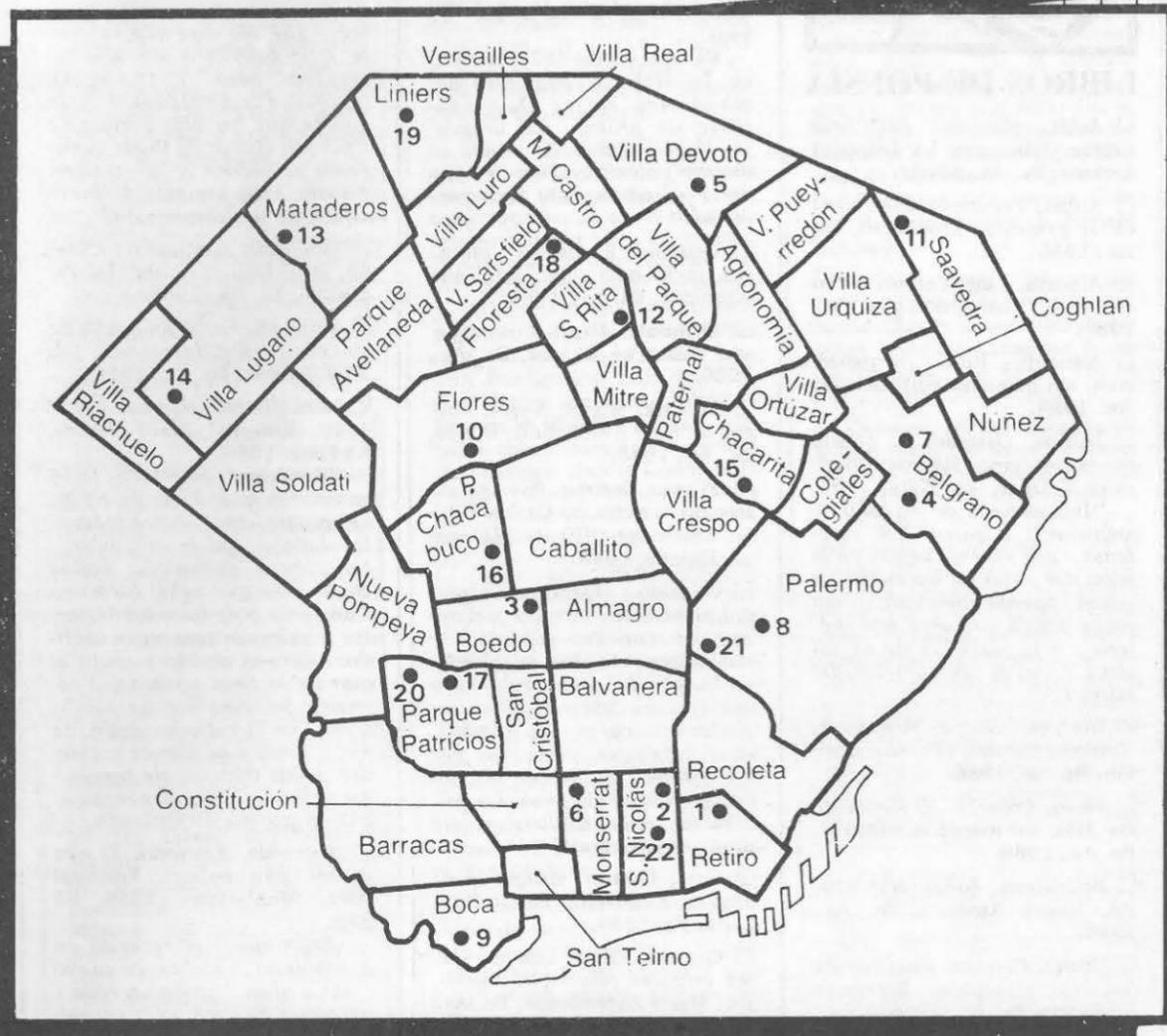
Mario H. Simeoni

Vicente López - Pcia. de Bs. As.

En resumidas cartas

Rodolfo Braceli envía el recorte de su columna, que aparece en el diario "Mendoza" de Mendoza; agradecemos sus palabras dedicadas a nuestra publicación. Desde París, Luisa Futoransky nos manda "un prolongado y entusiasta abrazo". Jorge Tamburini piensa que el Diario "podría significar muchísimo más que una revista: un punto de convergencia"; hacemos nuestros sus deseos. Luis Fontals agradece, "por exótica", la publicación de poemas de Carlos Fuentes; en cambio a los miembros de la redacción nos pareció exótica la mención de esta publicación, que no publicamos; ignoramos asimismo con qué revista se confundió. Luis Bacigalupo escribe, "entre otras cosas", para mandar "un gran aplauso, no espectacular, pero sincero, por el dossier del Lagrimal Trifurca". Nos felicita Jorge Castañeda "por la puesta en circulación de Diario de Poesía, el cual cubre un gran vacío". Cristina Pappalardo pregunta si para publicar poemas en Diario de Poesía debe abonarse algún arancel; por supuesto que no: leemos todo lo que nos mandan y publicamos lo que más nos gusta. La poeta entrerriana Carlota Beatriz Gabay, "admiradora incondicional de Juanele", obviamente, gustó del dossier dedicado a Ortiz: "un esfuerzo grande y serio", según dice. El Nro. 1 es bueno, "aunque hubo columnas algo aburridas", dijo Patricia Paiz. Además de desearnos lo mejor, Carmen Cacic confiesa que "la revista es como para devorar"; el subrayado es nuestro. David Moguilevsky reclama con cierta urgencia a Fernando Pessoa, A José Breler le disgustaron lo referente a Juanele, Ginsberg y Gelman, precisamente lo que tanto le gustó a Adolfo Mariano Ponti. Nos hace llegar sus felicitaciones Ana María Parodi, poeta salteña, y augura "una larga trayectoria de éxitos"; muchas gracias. Gracias a todos.

Utilice lo que es suyo



BIBLIOTECAS MUNICIPALES

- **Asociación gratuita**
 - **Préstamos a domicilio**
 - **Lectura en sala**
 - **Servicio de referencias**
 - **Catálogo centralizado**
 - **Servicio de libromóviles en centros de internación y barrios**
- Encuentros de poetas • Encuentros con narradores • Taller literario para la tercera edad • Espacio poético • Presentación de libros • Narraciones de cuentos infantiles • Títeres • Cursos de ajedrez • Historia del teatro, y muchas otras actividades.

- 1.- Talcahuano 1261 - Tel. 44-1840
- 2.- Córdoba 1558 - Tel. 44-4723
- 3.- Carlos Calvo 4319 - Tel. 922-0020
- 4.- La Pampa 2215 - Tel. 783-1567
- 5.- Bahía Blanca 4025 - Tel. 50-4320
- 6.- Venezuela 1538 - Tel. 38-1271
- 7.- Juramento 2937 - Tel. 781-7871
- 8.- Güemes 4601 - Tel. 773-5862
- 9.- Suárez 408 - Tel. 28-2481
- 10.- Cranwell 819 - Tel. 631-0961
- 11.- C. Larralde 6294 - Tel. 572-1746
- 12.- Crainqueville 2233 - Tel. 59-8640
- 13.- Pasaje Yrupé Tel. 687-1977 (Barrio Coronel Dorrego)
- 14.- Soldado de la Frontera 5059 (Barrio General Manuel Savio)

- 15.- Concepción Arenal 4206 Tel. 855-7508
- 16.- Pasaje de las Artes 1210 - Tel. 923-5250
- 17.- Parque de los Patricios (Avenida Caseros y Rioja)
- 18.- Gral. César Díaz 4219 - Tel. 566-5171
- 19.- Boquerón 6753 - Tel. 641-3673
- 20.- Plaza Nicaragua (Pepirí y Aconquija)
- 21.- Honduras 3784 - Tel. 86-2194
- 22.- Sarmiento 1551 (Centro Cultural General San Martín)



Dirección General de Bibliotecas Municipales
Secretaría de Cultura
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

(viene de pág. 1)

□ La revista *Mascaró* convoca a su primer concurso literario. Los trabajos (novela, cuento, ensayo y poesía) deberán ser inéditos y no haber recibido premios con anterioridad. Los libros de poemas no deberán exceder las 150 carillas (30 líneas cada una, máximo) y se presentarán por triplicado especificándose en el sobre el género al cual pertenecen y el seudónimo del autor —quien adjuntará en sobre aparte sus datos reales (este sistema, llamado "de plica" se reitera en otros concursos). El premio consiste en la edición. Escribir a *Primer Concurso Revista Mascaró*, C.C. 2055 - Capital.

□ El Premio "Villa de Martorell", consistente en 100.000 pesetas, convoca a poetas con obras originales, inéditas y con una extensión mínima de quinientos versos, dispuestos a participar en el Día de las Letras. El plazo de admisión terminará el 15 de febrero de 1987 y el fallo se hará público el 20 de abril. Las obras se enviarán por duplicado, mecanografiadas y con los datos del autor a: *Ayuntamiento de Martorell, Barcelona, España*, con la indicación de: "Optante al Premio Villa de Martorell 1987".

□ El Ayuntamiento de Sevilla, en homenaje al poeta sevillano Antonio Machado, convoca a un concurso de poemas en lengua castellana; el tema es libre y la extensión menor a 150 versos. Enviar bajo plica (ver arriba) y por triplicado, antes del 15 de enero, a *Junta Municipal del Distrito I, Alameda Multicines, Oficina 202, Sevilla*. Los premios son 75.000 y 40.000 pesetas.

□ La Hermandad de Poetas de Elche ha convocado al IV Premio de Poesía Dama de Elche, dotado con 100.000 pesetas. Los trabajos presentados deberán tener una extensión de 500 a 800 versos, originales, inéditos y no premiados en certámenes anteriores. Las obras, por



LIBROS DE POESIA

□ Actis, Marcelo. *Partituras negras*, Ediciones La Lámpara Errante, Bs. As., 1986.

□ Aldao, Fernando. *Lirio urna en la garganta*, Trocadero, Bs. As., 1986.

□ Alporta, Luis. *Con un cacho de nada*, Corregidor, Bs. As., 1986.

□ Arincoli, Rita. *Introspección*, sin mención editorial, Bs. As., 1986.

□ Ballina, Osvaldo. *La poesía no es necesaria*, Ramos Americana Editora, La Plata, 1986.

□ "Indiscreción de un asilo de ancianos": *Alguien deja indefensa / una naranja pelada en la mesa del patio / y los malvones miran, apenas insinuada / esa mano pálida que abre una ventana / a la justa luz de un sol atroz / con la premonición del estrago*.

□ Bertrán, María Monserrat. *Aproximaciones*, Poesía Epsilon, Bs. As., 1986.

□ Bisso, César E. *El límite de los días*, sin mención editorial, Bs. As., 1986.

□ Bocanera, Jorge. *Marimba*, Ed. Nueva América, Bs. As., 1986.

□ Bruna, Carmen. *La diosa de las trece serpientes*, Ediciones Filofalsía, Bs. As., 1986.

□ Cabrejas, Elena. *Como un pájaro en llamas*, Marymar, Bs. As., 1986.

□ Cañizares, Ricardo. *Escritos*, Ed. Calle Arbolada, Bs. As., 1986.

□ Carbone, Carlos Norberto. *En la huella del hombre*, Ed. Amarú, Bs. As., 1986.

□ Cerdá, Susana. *Solia*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986.

pson / cuyo ametralladorista hubiera perdido el compás.

□ Char, René. *Común presencia*, traducción de Alicia Bleiberg, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

□ Dalter, Eduardo. *Silbos*, Ed. del Río de la Plata, Bs. As., 1986.

□ Dalton, Roque. *Un libro levemente odioso*, Ediciones de Uno, Montevideo, 1986. 58 págs.

□ Escrito entre 1971 y 1972 en La Habana, este libro del salvadoreño Roque Dalton incluye un prólogo del uruguayo Héctor Bardanca donde se discute polémicamente el tema de la poesía llamada "comprometida".

□ Debreud, Louis. *¡No me sigas, torna a la vida!*, Ed. Calle Arbolada, Bs. As., 1986.

□ Ditaranto, Hugo. *Los procesos*, Editorial Besana, Bs. As., 1986.

□ Federik, Miguel Angel. *Fuegos de Bien Amar*, Edit. Biblos, Bs. As., 1986.

□ Fijman, Jacobo. *Poemas, selección y notas de Carlos Vitale*, Ediciones Olifante, Zaragoza, España, 1985.

□ Gironde, Oliverio. *Antología, selección y estudio preliminar de Aldo Pellegrini*, Editorial Argonauta, Bs. As., 1986.

□ Luego de una prolongada ausencia en librerías, Gironde vuelve a través de esta notable antología, precedida por un estudio preliminar de su amigo Aldo Pellegrini. La edición es muy cuidada y, sin duda, imprescindible.

□ Gori, Gastón. *Búsqueda de alegría*, Fundación Banco Bica, Santa Fe, 1986.

□ Grenier, Silvia. *Los banquetes errantes (diario de viajes)*, Ed. Signo Ascendente, Bs. As., 1986.

□ Gutiérrez, Andrea. *Huéspedes de la noche*, Ultimo Reino, Buenos Aires, 1986.

□ Gutiérrez, Bárbara. *Versos egomaniacos (y crónicas del loco mundo)*, Ed. Agón, Bs. As., 1986.

□ Gutiérrez, Juan Carlos. *Amor de sexto grado*, Carlos Pereiro Editor, Bs. As., 1986.

□ Hernández Manson, Carmela. *Sobre espirales de humo*, Inca Editorial, Mendoza, 1986.

□ Herrera, Marcos Esteban. *Modo de final*, Ediciones El Mono Azul, Bs. As., 1986.

□ "En la manada": *Los lobos tienen los ojos calientes / nieve y sombras. // Los lobos comen hasta el dolor. / Los lobos flacos. // La noche bombea crujeza al cielo. // Los cazadores esperan fumando*.

□ Kamenszain, Tamara. *La casa grande*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1986.

□ Leichter, Matilde Eleonor. *La savia de las horas*, Ed. Calle Arbolada, Bs. As., 1986.

□ Lima Quintana, Hamlet. *Cancionero*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1986.

□ "Nunca he considerado a la poesía cantada como arte menor. (...) El arte se logra o no se logra, es bueno o malo", advierte, en el prólogo, Hamlet Lima Quintana. Autor, desde la década del 50, de numerosos libros de poemas, Lima Quintana es mucho más conocido por Zamba para no morir o La amanecida, entre otras canciones, que recién ahora recopila en libro.

□ Marino, María Luisa. *Macrocosmo. Soliloquios*, sin mención editorial, Bs. As., 1986.

□ Migdal, Alicia. *Historias de cuerpos*, Editorial Arca, Montevideo, 1986. 59 págs.

El modo en que los cuerpos

se juntan y —sobre todo— se separan, en el amor, en la exaltación recordada; las huellas que los cuerpos dejan en cuartos y ropajes abandonados en poemas escuetos, que cercan con precisión más el hueco de la carne que la carne.

□ Estamos sentados juntos / pero yo espero que se abra la puerta / y aparezcas. / Entramos, tocándonos, / y busco en el suelo / un papel con tu nombre / que me diga que estuviste. / Un beso es la ausencia del próximo beso. / De noche tranquilos y olvidados, / nada impide que yo baje a buscarte / porque acabás de llegar / y tus pasos ya suenan en la escalera. / Cada beso anuncia la inminencia de su desaparición.

□ Minguzzi, Armando / Cutillo, José Luis. *Lejanía*, La Península, Bs. As., 1986.

□ Molinarí, Kato. *La noche de las cosas, mitad del mundo*, Ed. Mide le Juste, Bs. As., 1986.

□ Mux, Néstor. *Poemas 1965/1985*, Ernesto Girard Editor, La Plata, 1986.

□ "Cuaderno escolar": 1956 es un año que se repite en los márgenes. / Hay arañas inocentes dudando en la caligrafía. / Hay temas demasiado áridos como para que aquel cachorro / de perro o de hacedor de versos / les encontrara algún sentido. / Pero al abrirlo y sentir el olor de la tinta apagada, / cerrando los ojos me he vuelto a ver / en el patio modesto, de pie, / junto a la silla de mi madre. / Ella tratando de enseñarme a dividir. / Yo comenzando a llorar porque no entiendo.

□ Nogareda, Eduardo. *El aire es un gran animal*, Editorial Arca, Montevideo, 1986. 63 págs.

□ una mujer / se recuesta en el atardecer / inclina su cuello / hacia atrás / como un tallo / un oleaje de tiempo la envuelve / se la lleva / no la devuelve.

□ Papastamatiú, Basilia. *¿Qué ensueños los envuelven?*, Edit. Argonauta, Bs. As., 1986.

□ Parodi, Ana María. *Entre soledades y silencios*, sin mención editorial, Salta, 1986.

□ Pascual, Jorge. *Mientras respiro*, Fundación Cosecha, Resistencia (Chaco), 1986.

□ Pedroni, José. *Monsieur Joaquín*, Ediciones Colmegna, Santa Fe, 1986.

□ Pérez Da Cunha, Atilio Duncan (Macunaíma). *Fantasmas en la máquina*, Ediciones de Uno, Montevideo, 1986. 63 págs.

□ la luz en mi cuarto / es amarilla / la sombra de la lamparita / un pie de bailarina / sobre la almohada / un libro de kerouac / la vida en la mirilla.

□ Pesarrodonna, Marta. *Berlin suite*, versión castellana de Ana Ma. Moix, edición bilingüe, Libros del Mall, Barcelona, 1985.

□ Pessoa, Fernando. *El banquero anarquista y otros cuentos de raciocinio*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

□ Pichón-Rivière, Marcelo. *Piano Marino*, Per Abbat, Buenos Aires, 1986.

□ "En invierno": *Un caballo en llamas cae en la arena, / mientras mi hija sueña / con una manzana en un fondo azulado*.

□ Pragilia, Leonildo. *Una noche de luna en primavera*, E.P.A., Ediciones Poéticas Argentinas, Bs. As., 1986.

□ Quesada, Luis Alberto. *Es-pigas al viento*, Editorial Besana, Buenos Aires, 1986.

□ Sazunic, Silvina. *Fuga*, Trocadero, Bs. As., 1986.

□ ante una / planta dormida / hasta el recelo —perenne— / se desvanece.

□ Soler, Carmen. *En la tem-*

pestad, Ed. Cartago, Bs. As., 1986.

□ Tawil, Rica. *Ambigüedad desde el baldío*, Ed. La Tribu, Bs. As., 1986.

□ Ubertalli, Jorge. *Del amor y otras cosas*, Cooperativa Tierra Fértil, Bs. As., 1986.

□ Utello, Andrés. *Lunario*, sin mención editorial, Bs. As., 1986.

□ Verón, Patricia. *Poemas*, Ed. La Luna Que se Cortó con la Botella, Buenos Aires, 1986.

□ Viel Témperey, Héctor. *Hospital británico*, Ediciones Pan-Avi-Cyano, Buenos Aires, 1986.

□ Villalba, Susana. *Clínica de muñecas*, Ultimo Reino, Buenos Aires, 1986.



ANTOLOGIAS

□ Cervantes, Francisco. *Odisea de la poesía portuguesa moderna* (Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Mario de Sa Carneiro, José de Almada Negreiros, Antonio Vasconcelos, José Regio, Miguel Torge, Adolfo Casais Monteiro, Sophia de Mello Breyner Andersen), selección, traducción y prólogo de F.C., F.C.E., México, 1985.

□ *Cuaderno de poesía Ocruxaves* (Oscar Marchesin, Silvia Pandolfelli de Messina, Gloria Aranda, José Di Marco), Ed. Ocruxaves, San Isidro, 1986.

□ *Dos poetas medievales italianos* (Guido Cavalcanti y Cecco Angiolieri), selección y traducciones de Rodolfo Alonso —plaquette—, Ed. El Lagrimal Trifurca, colección de poesía El Búho Encantado, Rosario, 1986.

□ *Manifiesto poético* (A. Aguirre, L. Bellone de Gutiérrez, R. Escudero, L. Fenario, A. Gutiérrez, E. Moyano de Aguilari, A. Ragone, R. Salvatierra, M. Saravia de Mainoli, A.M. Parodi), Ed. Retorno, Salta, 1986.

□ *Juan José Saer por Juan José Saer*, con un ensayo de María Teresa Gramuglio, Celtia, Buenos Aires, 1986.

□ Empezando por excluir "por razones estéticas" las novelas (Responso, El limonero real, Nadie nada nunca, El entenado, nada menos), Saer preparó una singular antología, procurando —dice— "formar con textos aislados unidades narrativas nuevas". Son tres: "Márgenes" (un texto inédito y dos publicados en una antología de narrativa argentina en México), "Me llamo Pichón Garay" (tres textos de El arte de narrar y cinco de La mayor) e "Historia" (uno de Unidad de lugar, otro de Palo y hueso y un tercero de En la zona). El libro se cierra con un excelente ensayo de María Teresa Gramuglio sobre "El lugar de Saer" y un completo juego de fichas bibliográficas.

□ Sin mención de autor. *Dzana*, compilado por el Consejo Superior de Investigaciones Artísticas y Daniel Rubén Mourelle, Ediciones Filofalsía, Bs. As., 1986.

□ Sin mención de autor. *Las palabras gastadas / La máscara lógica*, Editor es Filofalsía, Bs. As., 1986.

El Invitado Sorpresa

□ El miércoles 17 de diciembre, a las 21 hs., en La Capilla, Suipacha 842, hará otra aparición El Invitado Sorpresa, banda de artistas con diversas intenciones: objeto múltiple: cruza de textos, música de rock, ambientaciones y cualquier otro gesto que

quiera surgir. Integrantes: Violeta Ele (poeta), Fernando Aldao (poeta, músico), Santiago Pedroncini (músico), Marcelo Pedaccio (músico), Lilí Esses (pintora), Jiménez (poeta) y otros convidados. Todo el material a escuchar y mirar pertenece a El Invitado.

triplicado y sistema de plica, escritas a máquina a doble espacio, deben enviarse a Calle Espronceda, 112, Elche, Alicante, antes del 10 de marzo de 1987.

PREMIOS OTORGADOS

□ El Premio Municipal, otorgado por la ciudad de Buenos Aires, fue otorgado en la categoría "obra editada" al libro *Cuestiones personales*, de Horacio Salas.

□ El premio del Certamen Literario Internacional organizado por la Biblioteca Popular "Cornelio Saavedra", con auspicio de la firma Eveready, y consistente en mil dólares, fue otorgado a Irene Gruss.

□ Cinalli, Adrián. *Copos de nieve*, Ed. Calle Arbolada, Bs. As., 1986.

□ Cirasa, Malena. *Sólo las brizas*, La Cachimba, Rosario, 1986.

□ Cunha, Víctor. *Artificio con doncella*, Editorial Arca, Montevideo, 1986. 55 págs.

□ "Policia" / *Donde se cuenta que el hombre alto / sacó de su bolsillo un atado de "Fátimas" / y encendiendo uno, caviló dos segundos / antes de dirigirse hacia el auto. / Y que una vez en él, se hizo del fracso / que siempre tenía dispuesto en la guantera / y tomó un trago tan largo como un adiós. / El viento entre las ramitas / recordaba el tableteo de una Thom-*



TESTIMONIOS Y ENSAYOS

- Alfaro, Hugo. *Mario Benedetti*, Trilce, Montevideo, 1986. "Mario no dice lo indecible sino lo decible, lo que debe ser dicho, lo que todos quieren que diga", define el periodista Hugo Alfaro, autor de esta biografía —que es también un reportaje y un ensayo— del conocido poeta, narrador, ensayista y dramaturgo uruguayo. La vida y la obra de Benedetti, sus ideas políticas, sus variadas experiencias y otras cuestiones conexas se suceden en un tono coloquial.
- Fernández, Ruth. *Fijman. El poeta celestial y su obra*, Tekné, Bs. As., 1986.
- Isaacson, José. *Martín Fierro, cien años de crítica*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1986.
- Majian, Rosa. *Conversando con J. L. Borges de Armenia y de los armenios*, R. M. Ediciones Culturales, Bs. As., 1985.
- Marco, Joaquín. *Asedios a Jorge Luis Borges*, compilador: J. M., Ultramar, Barcelona, 1982.
- Vegas García. "Trilce", estructura de un nuevo lenguaje, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1982.
- Zolezzi, Emilio. *Poesía, conflicto y asentimiento. Estudios de poesía argentina*, Eudeba, Bs. As., 1986.



Y REVISTAS

- *Alfabet*, N° 88, año VIII. Mensuario de información cultural publicado en Italia, Edizioni Cooperativa Intrapresa, Via Caposile 2 — 20137 Milano. Abono extranjero: 80.000 liras.
- *Alguna poesía*. Diario de poesía publicado en Brasil por Maria Moreira. Redacción: Rua Alzira Cortes 14/403 — CEP 22260, Río de Janeiro.
- *Andrómeda*, Nros. 18 y 19, año VI. Revista de arte y literatura publicada en San José de Costa Rica. Contenido del N° 18: poemas de Fausto Madariaga, una encuesta sobre poesía costarricense (Diana Dávila, Dorelia Barahona, David Madariaga, Dennis Mesen, Mía Gallegos, Osvaldo Sauma, Guillermo Fernández e Isaac Azofeifa), poemas de Ana Yglesias y Yenory Bonilla. Contenido N° 19: reportaje de Georges Charbonnier a Borges, crítica a *Los conjurados* y poemas de Leonor Garnier. Directores: Alfonso Peña y Víctor Flury. Colaboraciones e intercambio de revistas a Apartado Postal N° 159-1002, Paseo de los Estudiantes, San José, Costa Rica.

- *Auquín*, año V, N° 15. Publicación miscelánea de El Bolsón.
- *Clepsidra* N° 10, año III, septiembre de 1986. Contiene textos de Cioran y de Savater y poemas de Fernando Aldao, Esteban Moore, Santiago Espel y Reynaldo Jiménez entre otros. Redacción: Thorne 630 (1406) Capital. Atención de lunes a viernes de 17 a 20 hs.
- *Clepsidra. Anuario '86*. Compila material publicado por la revista en números anteriores. A lo largo de sus ¡200 páginas! desfilan poemas de Laiseca, Elliff, Fuentes, Víctor Hugo, Rubén Rech y una antología de poetas tucumanos.
- *Confabulario*, N° 1. Revista de literatura dirigida por Marta Esviza Garay y Pablo Fuentes. Contiene una investigación sobre talleres literarios, un reportaje a Diana Bellessi, una antología de poesía colombiana y espacio para inéditos. C. C. 14 Sucursal 29 (B) (1429) Capital.
- *Cortapacios*, Año IV, N° 11 - Julio de 1986. En el sumario: "Primer encuentro nacional de revistas alternativas", poemas de Juan Samuel (Chile), Isabel Abad (España), Humberto Senegal (Colombia) y de los argentinos Raúl Santana, Cristina Caumo, Javier Peitit de Meurville, Elsa Fenoglio y Norma Riggirozzi. De especial interés son las menciones de premios y el pormenorizado listado de revistas literarias recibidas. C. C. 85 (1686) Hurlingham, Pcia. de Buenos Aires.
- *El Molino de Pimienta*, N° 10. Contiene letrillas de Manuel Gerena, dos poemas de la prehistoria de Borges, poemas de Nicanor Parra y de Mónica Cordonio. Correspondencia a Ricardo Maneiro C.C. 21 (1884) Berazategui, Pcia. de Buenos Aires.
- *Empresa Poética*, año III, N° 4. Con dirección de Luis Iadarola, Simón Kargieman y Alberto Luis Ponzó, publica poesía argentina, catalana, española, indonesia, italiana y estadounidense, además de ensayos sobre poesía y notas bibliográficas. Federico Lacroze 1816 (1426) Capital.
- *Hora de poesía*, N° 44. Esta consecuente revista española publica en su último número un dossier sobre poesía lituana contemporánea, una entrevista al poeta alemán Peter Härtling —seguida de una antología bilingüe del mismo— y poemas del valenciano Pedro J. de la Peña, además de una reseña sobre la antología de poesía imaginista (Pound, Joyce, W.C. Williams, Amy Lowell, H. D., etc.) recientemente editada en Madrid. Dirige Javier Lentini. Redacción: Virgen de la Salud 78, Barcelona 08024.
- *Kanora*, año I, Nros. 10, 11, 12 y 13. Con dirección de Humberto Senegal y Gloria Inés de Senegal, la Casa de la Cultura de Calarcá-Quindío publica esta revista de arte y literatura que declara en el editorial de su número 13: "Desde el primero de los números de nuestra revista hemos propuesto, a través de la misma y de nuestra correspondencia personal, la unión de las publicaciones alternativas o de contracultura de América y Europa con el objeto de crear una red internacional capaz de difundir, sin barreras ideológicas de ninguna índole, los trabajos de sus afiliados". Correspondencia a Calle 41, N° 29 - 08, Calarcá-Quindío, Colombia.
- *L'Arc*, N° 99 (1985). Revista monográfica francesa que dedica este número a Vladimir Nabokov (hay números anteriores). Redacción: Corcuzar,

- Lezama Lima, Auden, etc.). Abono por cinco números en el extranjero: 245 francos. C.C.P. Marseille 5321-61 A / en París: Nouveau Quartier Latin, 78 B. Saint-Michel, 75006.
- *La Luna de Tlon*, N° 0. Incluye poemas de Pablo Beker, Jorge P. Yakoncich, Carmen Bruna, Oscar Baldona y Jorge Dipré. Esta publicación de "El Heresiarca & Cía." recibe su correspondencia en 1) Jorge Dipré. C. C. 259 (2000) Rosario, 2) Pablo Beker. Terrero 1395 1ro. B (1416) Capital y 3) Juan C. Rodríguez. C. C. 405 (2600) Venado Tuerto, Pcia. de Buenos Aires.
- *La revista del NOA*, N° 1, ago./set./oct. 1986. Número inicial de una revista-libro salteña "que aspira a una difusión ininterrumpida de la cultura, enmarcada en una realidad regional (del Noroeste), argentina y latinoamericana". Contiene poemas de Teresa Leonardi Herrán, Jacobo Regen, César Fermín Pridiguer, Luis Andolfi, José VIDES Bautista, Eduardo Pereyra y Miguel Carreras. Trabajos sobre poesía: "Presencia de Federico García Lorca en la poesía salteña", "Las dos éticas del Martín Fierro" y "Poesía, hombre, sociedad".
- *Logos*, N° 1, Salta, junio de 1986. Un ensayo sobre "El hispanismo en la poesía de Jorge Luis Borges", poemas de Antonio Vilarino y Ana Luisa Schneider y relatos, entre otros materiales, componen el primer número de esta revista, orientada —dice el editorial— a "mostrar la producción de todos los escritores que se nos acerquen". Director: Eduardo Ceballos. Dirección Postal: Caseros 214 CP, 4400 Salta.
- *Maldoror*, N° 5. Con dirección de Rodolfo Alvarez e ilustraciones de Zulma Falasco esta "revista de signos y poesía" trae colaboraciones de Carmen Bruna, Oscar Baldona, Alberto Blasetti (quien publica un reportaje a Juan José Ceseili) y Gastón Bozzano. Correspondencia a la orden de R. Alvarez, 25 de Mayo 60 3G, Junín (6000), Pcia. de Bs. As.
- *Ocruxaves*. Revista trimestral de literatura. Año I, N° 2.

- Dirigida por Hugo Enrique Bouloq, publica poemas de J. E. Pineda, T. Riva, Oscar Marchesin, H. Lino, S. Rodríguez Toranzas, Neruda, R. G. Aguirre, R. Molinari, N. Guillén y "Breves prolegómenos a una poética del futuro" de Roger Munier y "Una noche con Gironde" de Héctor Alvarez Castillo. Correo y suscripciones a C. C. 54 (1646) San Fernando, Pcia. de Bs. As.
- *Paradoxa*, N° 1, Rosario, septiembre de 1986. Director: Juan B. Ritvo. Hay un sustancioso dossier "De la traducción", un análisis de dos poemas de Borges por Aldo Oliva, además de "El pensamiento de afuera", de Foucault (traducción de Graciela Ortiz) y artículos firmados por Sergio Cuelo, Horacio Tabbia y Miriam Granate.
- *Poesie*, Nros. 36 y 38. Revista trimestral dirigida por Marie-Claude Brossollet. Dirección: Librairie Classique Eugene Belin, 8, rue Férou 75278 París, Cedex 06, Francia.
- *Quimera*, N° 56. Revista de información literaria. Publica artículo de Mario Vargas Llosa sobre Cervantes, una entrevista a Alfredo Bryce Echenique, memorias fotográficas sobre el África de Isak Dinesen, un panorama de literatura africana en lengua francesa, una selección de cartas de John Steinbeck, una nota sobre J. G. Ballard, una entrevista al poeta portugués Eugenio de Andrade y las usuales secciones de novedades y crítica bibliográfica. Redacción, administración, publicidad y suscripciones: c/ Maignon 26, 3ero, 08024 Barcelona, España.
- *Sub Rosa*, N° 8. Revista norteamericana de poesía en la mejor tradición subte. Sale cada seis semanas, contiene únicamente poemas y la suscripción anual (9 entregas) cuesta u\$s 10. Cheques dirigidos a nombre de Nico Vassilakis / Noemi Maxwell, 840 Palisades Ave., Apt. N° 2A, Teaneck, N. J. 07666, New Jersey, U.S.A., Ah...en la contratapa dicen que "Reagan es un fraude".
- *Taller*, año I, N° 2. Incluye poemas de Roberto Siciliano.

- *Vertientes*, año I, N° 2 - 2do. trimestre de 1986. Revista /antología en cuyo editorial, a modo de presentación se lee: "Afirmar la fe en los altos destinos del hombre. Estrechar vínculos. Fomentar las bellas letras. Descubrir talentos. Acrecentar la hermandad de los poetas". Editor: E. E. Wheeler. Sarmiento 778 8vo. (1041) Capital.
- *Poética - Revista de Cultura*. Año III, N° 6, Enero-Abril 1986. Editor-Director: Alvaro Miranda. Rivera 2221, ap. 903. Montevideo, Uruguay, 44 págs. Revista de teoría y creación, con predilección por la poesía. De este número destacamos: "Mella", poema de Roberto Echavarrén; "La polilogía de la palabra en César Vallejo", de Manuel Pantigoso; en la sección "Muestra de poesía actual" un dossier sobre Darío Cantón que incluye presentación de Alvaro Miranda y selección de poemas; un polémico diálogo con Eduardo Milán; y una "Canción de amor" de Ted Hughes en traducción de Roberto Mascaró.
- *Jaque*. Semanario político y cultural. Director: Felipe Flores Silva. 18 de julio 1333, Esc. 102. Montevideo, Uruguay, 32 págs. Semanario de tipo periodístico que incluye material teórico o creativo relacionado con la poesía. De los últimos números destacamos: "Conversación con Arturo Carrera", por Eduardo Milán y Roberto Echavarrén (N° 142); "El himno nacional del carajo", por Uruguay Cortazzo (sobre poema obscuro de Francisco Acuña de Figueroa) (N° 145); informe sobre el movimiento Dadá, de Raúl Zaffaroni, con poemas de Kandinsky, Jean Arp, Tristán Tzara, Huidobro, Hugo Ball (N° 145); "Conversación con Enrique Fierro", por Susana Chaer (N° 146); destacable el N° 148, que incluye un extenso ensayo de Haroldo de Campos sobre Pound ("Traducción: fantasía y fingimiento" ("Papyrus", de Ezra Pound)); reportaje de Raúl Forlán a Cobo Borda y cuatro poemas de homenaje a Lezama Lima de Pío E. Serrano, A. Alvarez Bravo, Gastón Baquero y Heberto Padilla.
- *Brecha*. Semanario político y cultural. Director: Eduardo Galeano. Avda. Uruguay 844. Montevideo, Uruguay. 32 págs. Semanario periodístico con material esporádico sobre poesía. De los últimos números: "Batallas no, pasiones" (la poesía de América en la guerra de España. El ejemplo de César Vallejo, Pablo Neruda y Nicolás Guillén), por Antonio Merino (N° 43); "Una entrevista con Carlos Germán Belli", por Martha L. Canfield (incluye dos poemas de Belli) (N° 44); "Nueva poesía chilena", incluye trabajos de Jorge Teillier, Bruno Serrano, Floridor Pérez, Jorge Montealegre, Eduardo Llanos y Sergio José González (N° 45); "El Uruguay de otro lado", entrevista a Héctor Rosales, por Luis Bravo (N° 45); "Acercamiento al poeta" (sobre Bertolt Brecht), por Mercedes Rein (N° 46); "Una amorosa", sobre el centenario de Delmira Agustini, por Idea Vilarino (N° 47); "El tiempo también filma" y "La poesía es levitación", extensa entrevista en dos partes a Fernando Pareda, por Jorge Arias (Nros. 45 y 48); poemas de Dina Díaz (N° 49); "El amor en la línea de fuego", análisis de la obra de Ernesto Cardenal, por Sylvia Lago (N° 49); "Buscando en el jardín", reportaje al poeta chileno Bruno Serrano por Fernando Buttazzoni (N° 54); "Julles Laforgue en la 'eternidad'", de Lucien Mercier (N° 55).

NUMERO DEDICADO A LA LITERATURA BRASILEÑA ACTUAL

EL GATO TUERTO

Gaceta de Arte, Literatura, etcétera, etcétera. San Francisco

AFFONSO AVILA
NICOLAS BEHR
ALMIR DE CAMPOS
ANA CRISTINA CESAR
CRISTINA FERREIRA PINTO
CASSIANO NUNES

"El Gato Tuerto" es una atractiva revista literaria trimestral que se edita en castellano sin fines de lucro en San Francisco (U.S.A.). Su tirada trimestral es de 3.000 ejemplares y se distribuye por suscripción y por venta en bibliotecas y librerías en San Francisco, Los Angeles, Nueva York, Nueva Jersey y Miami. Su variado material incluye cuentos cortos, poesía, ensayos y reseñas literarias. La dirige Carlota Caudfield, quien gentilmente se dirige a Diario de Poesía, solicitando colaboraciones —proposición de la cual participamos a nuestros lectores—. Reglas del juego: El Gato acepta leer las colaboraciones que le envíen, pero no se compromete a devolver originales ni mantener correspondencia sobre ellos; se reserva, obviamente, el derecho de publicarlos o no. Escribir a Ediciones El Gato Tuerto, P. O. Box 210277, San Francisco, Ca. 94121, Estados Unidos.

mente se dirige a Diario de Poesía, solicitando colaboraciones —proposición de la cual participamos a nuestros lectores—. Reglas del juego: El Gato acepta leer las colaboraciones que le envíen, pero no se compromete a devolver originales ni mantener correspondencia sobre ellos; se reserva, obviamente, el derecho de publicarlos o no. Escribir a Ediciones El Gato Tuerto, P. O. Box 210277, San Francisco, Ca. 94121, Estados Unidos.



Esta revista y muchas más que usted no encuentra habitualmente, de temas como: Sociología/ Política/ Psicoanálisis/ Literatura/ Comics/ Cine... están en:



Corrientes 1583
T.E.: 46-6116

LA POESIA EN LOSADA

De reciente publicación:

Odisseas ELYTIS
(Premio Nobel 1979)
MARIA LA NUBE

Arturo CARRERA
ANIMACIONES
SUSPENDIDAS

David MARTINEZ
EL CONTERRADO

Antologías:

Rafael ALBERTI
ANTOLOGIA POETICA

Vicente ALEIXANDRE
POEMAS AMOROSOS.
ANTOLOGIA

Rubén DARIO
ANTOLOGIA POETICA

León FELIPE
ANTOLOGIA ROTA

Miguel HERNANDEZ
ANTOLOGIA POETICA

Nicolás GUILLEN
EL SON ENTERO

Raúl GONZALEZ TUNON
ANTOLOGIA POETICA

Antonio MACHADO
POESIAS

Vladimiro MAIAKOVSKI
ANTOLOGIA POETICA

Pablo NERUDA
ANTOLOGIA ESENCIAL

Elvio ROMERO
ANTOLOGIA POETICA

Jorge SEFERIS
"EL ZORZAL"
Y OTROS POEMAS

Alfonsina STORNI
ANTOLOGIA POETICA



EDITORIAL LOSADA
Moreno 3362/64
Buenos Aires

(SANTIAGO DE CHILE). "Seré poeta pero no tanto", respondió Neruda al industrial que fue a proponerle un negocio de inciertas perspectivas económicas. En otra oportunidad, cuando inauguraba una de sus nada convencionales "residencias en la tierra", alguien le preguntó "¿Cómo se te ocurrió pintar la casa como un pagayo?" "¿Y por qué todas hay que pintarlas como gallinas?", dijo Neruda, extasiado, y miraba los verdes, los azules -paquete-de-vela, los amarillos.

Ambas anécdotas se relataron durante un ciclo de homenajes, en el mes del aniversario de la muerte del poeta, en un teatro de Santiago. Tras cada función de *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta (uno de cuyos personajes protagónicos

es Neruda), algún amigo o conocido suyo subía al tablado del Galpón de los Leones y empezaba a soltar recuerdos.

No predominaron precisamente los elogios fúnebres. Francisco Velasco, vecino del autor de *Estravagario* durante muchos años, se dedicó a repetir los chistes que solía contar Neruda: uno de sus preferidos —dijo— era el de la señora que va a ver al médico y trata de explicarle sus síntomas. Se siente muy nerviosa, informa, con una inquietud como si colgara

sobre su cabeza "la espada de Colón". El médico cree haber oído mal. La dama repite. El médico, entonces, muy cortés, sugiere: "¿No será el huevo de Damocles?"

A veces, se dijo durante el ciclo, Neruda "adoptaba" un chiste, como el del señor muy pulcro y remilgado que nunca le llevaba la contra a nadie. Y una vez oyó a un contertulio hablar de ciertas damas. Primero las elogió, y el señor pulcro coreaba "dignísimas, dignísimas". Pero después el otro aludió a presuntos amoríos, por lo

que el señor pulcro, siempre aquiescente, ratificó: "putísimas, putísimas". Neruda "usaba" ese chiste cada vez que se encontraba en presencia de algún remilgado: se acercaba a uno de sus amigos, de aquellos con quienes compartía el chiste, y le susurraba "putísimas, putísimas".

Pero no era un buen contador de chistes: "A veces" —explicó Velasco— "se adelantaba al final y deshacía el efecto. Otras, se ahogaba de la risa antes de terminar, o bien olvidaba parte del cuento". Su risa, al parecer, era muy especial: "se reía como para adentro. Se afixiaba. Entonces tenía que venir Matilde a golpearle la espalda para que pudiera sacar la respiración".

Daniel Freidemberg

Futurismo y futurismos

(VENECIA). En septiembre pasado se presentó en el Palacio Grassi de Venecia una enorme muestra titulada *Futurismo & Futurismi* patrocinada por la Fundación Fiat. El antiguo palacio inició así de modo espectacular su carrera como centro de exposiciones concebido a la manera del Centro Pompidou de París, con biblioteca, librería, salones de audiovisuales y tiendas de "gadgets" —en este caso, joyería de lujo de inspiración futurista—. La repercusión de la exposición —que seguirá viaje por Europa— cuajó en un completo catálogo editado por la fundación, al que se agregó —o contrapuso— un volumen dedicado al futurismo hecho en coedición por las revistas francesa "La Quinzaine Littéraire" e italiana "Alfabeto".

Justamente en esta última revista Paolo Puppa desarrolla una proposición de contra-muestra: "No disponiendo de los medios económicos de la Fiat, me limitaré a proponer un recorrido alternativo a través de los pasillos del Palacio Grassi. "Propongo" —dice— "empezar por la reconstrucción de la habitación de Marinetti, que los curadores de la exposición relegaron a un esquina más o menos ignota. Creo que esa habitación —con sus tapices sombríos, su aire romántico tardío, finisecular, d'annunziano—, es un punto de partida insustituible para pensar las contradicciones de un movimiento que puso su piedra de toque en la reivindicación de los espacios abiertos, del movimiento, de la acción, la aventura".

El futurismo es sin duda una de las vanguardias más incómodas del siglo: la confluen-



"Marinetti recitando uno de sus poemas futuristas", dibujo de Adrian Allinson, ca. 1913.

cia de su jefe, Marinetti, con el fascismo, hizo de ella un asunto molesto para la cultura italiana, que prefirió olvidarlo. Pero si una politización dogmática de la cuestión artística, ejercida como censura, es empobrecedora, no lo es menos, afirma el autor del artículo de "Alfabeto", la despolitización de lo que fue un movimiento militante; el futurismo aparece domesticado "en una exposición abierta por un modelo de Fiat 1910, puesto allí a la manera de homenaje al príncipe, y cerrada por la tienda de venta de *souvenirs* futuristas".

La fascinación por la técnica y el rechazo al filisteísmo burgués —un sustrato común a todas las vanguardias de los años 10 y 20— tomó en el futurismo caracteres particulares: aristocratismo, populismo, culto de la personalidad, del irracionalismo, encandilamiento con el deporte y la salud física. Dentro de una asunción definitivamente moderna de temas como la ciudad, el movimiento, la máquina, el futurismo puso una inflexión que, si a veces terminó pareciendo una caricatura siniestra de la modernidad, es justamente por eso más interesante. Si una caricatura es la extremación de ciertos rasgos reales, ¿cuáles eran los rasgos que podían llevar a esos extremos? ¿hasta qué punto eran rasgos compartidos con otras vanguardias? Cegarse a cuestiones como éstas por razones políticas es tan absurdo como disolverlas en una puesta en escena apolítica y aséptica: con ello, no sólo se traicionaría lo que fue, sino que se perdería la oportunidad de aprender algo de ello.

Daniel Samoilovich